

**Adriana Car-Mihec**

## DUBINSKI ELEMENTI KARNEVALIZACIJE U KRLEŽINU KRALJEVU

mr. Adriana Car-Mihec, Pedagoški fakultet, Rijeka, izvorni znanstveni članak, Ur.: 22. studenog 1991.

UDK: 886.2-09:886.2-4.09

*Upozoravajući na činjenicu da je mladenačku legendu Miroslava Krleže KRALJEVO moguće vezati uz rableovsku i neslužbenu pučku tradiciju autorica se u svom radu pri tumačenju te drame koristi Bahtinovom teorijom o karnevalizaciji književnosti. Zaključujući da je KRALJEVO travestija biblijskog mita o Kristovu silasku na zemlju autorica analizira mnogobrojne žanrovske odlike žanra menipeje – kao glavnog prenosioca karnevalskog osjećanja svijeta, te ujedno tim putem otkriva dubinska, arhetipska značenja drame. Postavljajući, između ostalog, i pitanje o tome kako protumačiti završnu scensku sliku ove jednočinke, opredjeljuje se za tumačenje kraja kao početka novog ciklusa identičnih ili sličnih zbivanja.*

Prelistavajući kritičku literaturu posvećenu **Kraljevu** – mladenačkoj dramskoj jednočinki Miroslava Krleže moguće je primijetiti da većina autora u svojim kritičkim napisima upućuje na vezanost tog djela uz karnevalske pučke korijene, kao i na činjenicu da Krleža svojim **Kraljevom** gradi fantastičan i ambivalentan svijet u kojem su elementi tjelesnosti, materijalnosti, elementarnosti i pučkosti čvrsto isprepleteni s mitskim, kozmičkim i univerzalnim dimenzijama. Glede tih postavki koje nas upućuju na oslanjanje uz rableovsku i neslužbenu pučku tradiciju obratili smo se izuzetno poticajnom teoretskom modelu – Bahtinovoj teoriji o karnevalizaciji književnosti, u kojoj autor razmatra postupak neprestana i kontinuirana prevođenja različitih oblika karnevalskog folkloru u mnogobrojne karnevalizirane oblike književnosti. Posebno zanimanje u Bahtinovoj povijesnoj koncepciji književnosti pobuđuje pojava menipejske tradicije kao jednog od osnovnih izvora karnevalizacije književnosti, koja nam može poslužiti kao poticajan model za analizu dramske strukture **Kraljeva**. U toj tipičnoj modernističkoj grotesci prepoznatljiva su, naime, osnovna obilježja žanrova s područja ozbiljno–smiješnog, posebno žanra menipeje. Ti su žanrovi, po Bahtinovu sudu, glavni prenosioci karnevalskog osjećaja svijeta te ćemo stoga pokušati pokazati koje su njihove osnovne odlike prepoznatljive u Krležinu djelu.

Definirajući menipeju kao univerzalni žanr »konačnih pitanja« Mihail Bahtin ističe da je karnevalizacija u tom žanrovskom obliku »omogućavala da se fundamentalna pitanja putem karnevalskog osjećanja svijeta prenose iz apstraktno–filozofske sfere na konkretno–čulni plan likova i događaja, karnevalski dinamičnih, raznovrsnih i intenzivnih.<sup>1</sup> Glede takova određenja

<sup>1</sup> Bahtin, 1967, 199.

menipeje mogli bismo zaključiti da je **Kraljevo** slobodna varijanta menipejskog žanrovskog oblika. Ta Krležina jednočinka, naime, nastaje kao životni okvir i poprište za rješavanje mnogobrojnih pitanja »u doba kada je sve kod nas grob drugog razreda, i sve je pokopano: i čovječanstvo, i Evropa, i moral, i razum i logika...«<sup>2</sup> te predstavlja osobit način traženja izlaza iz situacije u kojoj je mladi stvaralac shvatio da postojeću »antipatičnu i okrutnu« stvarnost nije više moguće izraziti simboličkim, ezoteričnim sižeima. Nastala kao očajnički krik protiv besmisla, strahote i gluposti svijeta i vremena, **Kraljevo** je groteskna drama u kojoj su temeljna pitanja ljudskog bivanja pretočena u fantastičnu sliku makabreskne sajamske orgije.

Dramska radnja Krležine jednočinke koncentrirana je, u vrtlogu sporednih zbivanja, na melodramatičnu priču čiji nam je ishod unaprijed poznat. Međutim, problem ljubavi u toj drami, odnosno nemogućnost ostvarenja kako Janezove tako i ljubavi uopće, samo je jedan, i to svakako ne i najvažniji, od egzistencijalnih problema s kojima nas Krleža suočava. Ironijom potpuno depatetizirana priča o vječitu sukobu muškarca i žene Krleži je samo osnova za gradnju snažnih i višeznačnih slika ljudskih odnosa i egzistencijalnih situacija koje nadrastaju uske okvire agrarnih sudbina, te poprimaju univerzalne i kozmičke dimenzije. Do dubinskih značenja **Kraljeva** moguće je doseći analizom žanrovskih odlika te drame, kao i razotkrivanjem postupaka karnevalizacije i arhetipskih struktura koje su u njoj korištene. Moramo, osim toga, imati u vidu da je folklor, čijim se oblicima i elementima Krleža obilato u toj drami služi, zasićen tradicionalnom simbolikom, te kao takav može biti i izvor konkretnih predodžbi i podloga koja hrani mitsku intuiciju autora.

Fundamentalna pitanja koja u **Kraljevu** Krleža dotiče mnogobrojna su. Ona su u tom djelu predstavljena u formi poznate karnevalske igre o lakrdijaškom krunjenju i kasnijoj detronizaciji Kralja. Ipak, prije no što potražimo odgovor na pitanje na koji je način ta igra utkana u dramsku strukturu **Kraljeva**, željeli bismo istaći da se iza kulisa Krležine »larmojantne drame« skrivaju dublja, mitska značenja. **Kraljevo**, naime, obiluje, poput većine piščevih djela, biblijskim elementima i metaforama, simbolima preuzetim iz kršćanske pučke ikonografije. Rabljenjem navedenih momenata Krleža svoju jednočinku konstruira kao travestiju biblijske legende o Kristovu silasku, stravičnu grotesku o nemogućnosti iskupljenja. Mitski elementi pritome autoru služe kao dopunsko sredstvo za isticanje izopačenosti i surovosti suvremenog svijeta, kao i za njegovu kritiku, te mu pomažu u nadvladavanju socijalno–povijesnih i prostorno–vremenskih ograničenja. Siže se Krležine drame na taj način projecira u biblijsku priču, isključuje iz sadašnjeg, profanog; siže i junaci poprimaju univerzalni značaj; junacima – simbolima određuje se tako čovječanstvo u cjelini, dok se pomoću sižejskih situacija opisuje i objašnjava svijet.

Mitsku osnovu **Kraljeva**, kao što smo već istakli, Krleža ironijski preosmišljava i prevodi na konkretnočulni plan karnevalske igre o lakrdijaškom krunjenju i svrgavanju, odnosno na agon starog i novog kralja. Prikazan u takvu kontekstu lik Janeza – Ivana Krstitelja – Izbavitelja prefiguracija je kralja – lakrdijaša kome se, u trenutku pojavljivanja na zemlji, narod klanja:

MADAME I DJEVOJKE *su ga opazile skočile i viču.* Mrtvac! Mrtvac! Mrtvac! *Krste se. Klanjaju. Mole.*

*Opća kontuzija.*

GLASOVI: *Dajte oca! Vode! Onesvijestila se! Što je? Jesu li poludile?*

MADAME: *U ime oca i sina i duha svetoga! Pomози nam bože! Ljudi! Molite se! Sudnji je dan. Mrtvaci hodaju, taj se čovjek kod mene objesio!*

DJEVOJKE *se svijaju: Bože! Bože! Naši užasni grijesi!*

*Nariču i pokajnički se udaraju u prsa.*<sup>3</sup>

U obredu Janezova svrgavanja, tj. tuči s Herkulesom provodi se postupak snižavanja, jer »kretanja naniže je svojstvo tučnjavama, batinjanju udarcima; oni obaraju, ruše na zemlju. Oni sahranjuju.«<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Krleža, 1956a, 48.

<sup>3</sup> Krleža, 1956b, 222.

<sup>4</sup> Bahtin, 1978, 384.

*HERKULES: Tu je taj grobar? No što je! Što hoćeš tu s mojom Ankom opet? Je li? Ha?*

*Energično se isprsi, a s mnogo samosvijesti zvizne hajdučki na prste i pokazuje prstom Janezu neka se nosi.*

*Herkules izazovno zvižduka i pokazuje obješenome: Na što je? Što još čekaš? Janez ide do stola i uzimlje goli nož, sad će da se baci na Herkulesa. Anka vrišti u strahu. Ljudi se uskomešali. Gibanje. Ali je Herkules zbacio sa sebe svoju mantiju, pa u svom ružičastom tricotu sinuo u svoj snazi. Ima mnoge kolajne na vrpcama. Dočekao je Janeza, koje je nasrnuo? Oteo mu nož, lakoćom ga strovalio i izbio. Istukao mrtvaca. Ljudi se smiju. On se trijumfatorski okrene do Anke: Dođi! Idemo dalje!»<sup>5</sup>*

Nakon ove tuče Janez ipak još nije definitivno mrtav, on je tek pretučen, jadan, stari svrgnuti kralj koji se u prašini sabire dok oko njega ječi muzika i kikoću se ljudi. Janez »pada pod stol – ukočen – drven, definitivno mrtav, kao lutka, nad kojom je prerezala nevidljiva ruka životnu nit« tek nešto kasnije – kada se jave prvi pijetlovi, navjestitelji novoga dana. No, postavlja se pitanje znači li Janezova smrt i konačan završetak jednog vremena, onoga **theatrum mundi** čiju nam sliku Krleža daje. Naime, rečenicu koja slijedi izgovara Smetlar u prolazu: »Na, opet se opila jedna svinja?« Viktor Žmegač već je upozorio na činjenicu da su poruka didaskalija i poruka Smetlara posve oprečne i da zajedno tvore »onu tenziju perspektiva koja je obilježena ironijom. Zacijelo nije slučajno što ta posljednja izgovorena riječ drame korespondira u ironičnom značaju s prvom izgovorenom rečenicom teksta. Uvodna didaskalija sva je u znaku ekstaze i kozmičke, dakle prividno natpovijesne, izvanvremenske perspektive. Posljednja je sintagma: 'prepotopna vika'. Zatim odmah, u naglom rezu, kao na filmu, dolazi do ironične konfrontacije. Dacar, koji izgovara prve riječi na pozornici, citira onu 'Ja sam gospon, ti si muž, ti se meni klanjal buš!' Iz kozmičke panorame samo je korak – poetski korak – do konkretne, zemaljske iskustvene zbilje, lokalno obojene. Suprahistorijska vizija i posve određeno povijesno iskustvo predmet su sruza kakav se može naći samo u velikoj poeziji. Iskustvo tvrde zbilje, klasne zbilje, ovdje je izraženo bez ikakve ideološke eksplikacije, samo kompozicijskim postupkom – pa upravo stoga djeluje mnogo jače.«<sup>6</sup>

Ovom prilikom htjeli bismo istaći da je primjer koji Žmegač navodi samo jedan od mnogih u **Kraljevu** na osnovi kojih je vidljivo da Krleža u svom djelu neprestano koristi oštre kontraste, ambivalentne promjene, oksimoronske spojeve – postupke inače tipične za žanr menipeje.

Ironično značenje, koje Krleža pridaje sceni agona starog i novog kralja, proširuje se na kontekst cijele drame, odnosno scena krunjenja i svrgavanja i na taj način postaje simboličkom jezgrom kroz koju je iskazana borba propalog, bespomoćnog svijeta, apsolutnog kaosa »koji izmožden lažnim užicama konačno pada u trans iz kojeg rađa nesavjesni revolt, u očaj.«<sup>7</sup> Krlježino **Kraljevo** scenska je parodija mita o Dionisu, u kojoj se izražava dramski sukob težnje za ljudskim vrijednostima i nemogućnosti njihova ostvarenja u surovoj stvarnosti, sukob humanističkog kozmosa i kaotične socijalne zbilje, projeciran preko slike Janezova krunjenja i njegove kasnije detronizacije, pa sve do sveobuhvatna prikaza kaotičnog, fantastičnog vrtloga Kraljevskog sajma ispunjena mnoštvom ljudskih sudbina, koje u drami poprima univerzalne dimenzije. Borba Janeza i Herkulesa dobiva tako šire značenje – borbe čovjeka i zvijeri, pozitivnog i negativnog pola, sublimne ljubavi i erotske žudnje, harmoničnog kozmosa i kaotične socijalne zbilje, duševnog i tjelesnog, bijede i sjaja u svijetu koji je surov, a u kojem su svi ljudi »pod svojim krovom podjednako sebeljubivi. Crkva tu nije postigla gotovo ništa. Nije uspjela da ukroti u čovjeku životinju. Osim toga: o ovome rasapu svih vrijednosti

<sup>5</sup> Krleža, 1956b, 245-246.

<sup>6</sup> Žmegač, 1986a, 56 - 57.

<sup>7</sup> Donat, 1970, 70.

kada smo na početku rasula i kada se ne može dogledati vrijeme precjenjivanja naših krivih (ljudskih) vrijednosti, danas, u ovim obezglavljenim prilikama imati dovoljno treznoće vlastitog rasuđivanja, opasnije je nego ikada. Razmišljati o stvarima danas je mnogo opasnije nego 'van se nagnuti'... E pericoloso sporgersi...«<sup>8</sup>

U takovu okružju Janezovo svrgavanje i njegova »definitivna« smrt ne znači i konačan kraj jedne predstave, jednog svijeta, jer upravo ta smrt nerazlučivo je povezana uz novu pojavu – ona rađa, proizvodi novog kralja – Herkulesa. Ipak, trijumf i pobjeda tog novog kralja – lakrdijaša samo je privremena, jer je lik Herkulesa, kao i svih ostalih aktanata **Kraljeva**, tipičan ambivalentan karnevalski lik. Janez je lik koji u sebi istovremeno nosi neminovnost smjene – obnavljanja, tj. krunjenja, ali i kasnije detronizacije, on je lik koji, rođen u smrti, nosi sa sobom novu smrt. Janez je stari svijet koji umirući rađa novi – ponovno dvojedinstven svijet inkarniran u Herkulesovu liku. Jer, Herkules, cirkuska luda, ambivalentna je inkarnacija snage, životnog principa, potencije – već unaprijed ispunjen budućom smrću. Stari i novi kralj samo su djelići izdvojeni iz kola mrtvaca »koji su dosada u metežu plesali (...) To su svi oni pajdaši Janeza sa Mirogoja, koje je onamo žena otpremila. Mnogo obješenih, drži jedan drugomu štrik, što se spetljao oko vrata, pa onda otrovani s grčevito iznakaženim licem, rasplamsanih tjelesa, načičkani noževima, jedni drže u ruci krvavo srce, drugi svoju glavu a iz vena im mlazi krv – jedni imadu voštanice u ruci – popovi, klerici.«<sup>9</sup>

U takvu kolu Herkules se »ljudožderskim« proždiranjem staroga kralja hrani, zapravo, mesom svoje vlastite smrti, jer, kao što kaže i sam Štjef: »Ne će ti ona dugo biti s njim! Sad on služi novaca! Mnogo novaca. Sad je on senzacija na svim plakatima! Cijeli auto digne sa šest putnika! Što je to njemu! Ali ispit će ga ona ko trakavica! Pa kad mu meso bude iskrasto – trulo – haj – ala će ga lijepo ostaviti! – Sjeti se samo, kako si ti izgledao prije Nje – a pogledaj se sada! (...) Niko nije ničemu kriv! Što bi on bio kriv? Pusti ti samo njega! Doćiće i ona k nama, u to ja ne sumnjam.«<sup>10</sup>

Ma koliko slavio svoju pobjedu, i Herkules će uskoro, kao i Janez i Štjef, zaplesati »mrtvački ples, iz kolijevke u lijes« oko svemogućeg središta svoje sudbine – Velike žene – Anke – oko njena mesa, njena ukleta tijela i krvave utrobe koja je »jača od sviju misli«. Anka je simbol zemlje, materijalno–tjelesnog dolje (simptomatično je da Janez pred njenim nogama pada u blato), tjelesne žudnje, simbol kojem je oduzeto značenje rađajućeg načela. Upravo suprotno, Anka je animalan nosilac smrti, »instiktivni protivnik obnavljanja zemlje«, »principijelna jalovica«, ona je tjelesni grob za muškarca, mrcina koja zadizanjem svoje suknje pokazuje mjesto u koje sve odlazi, umire, utrobu iz koje ništa ne niče. Upravo takva žena svrgava starog, onemoćalog kralja – lakrdijaša, rogonju, kako bi se oplela oko Herkulesa, boga plodnosti, snage i bogatstva kome je obrezan falus, a kojeg će uskoro zamijeniti neki novi bog u kolu beskonačnih smrti. Anka je »ono dolje«, neplodna zemlja, blato, jedina istina, »središte ringlšpila oko kojeg se okreće svijet«, kraljica cirkusa u kojem će svi Janezi i Herkulesi očajnički vrištati »Zraka! Zraka!« i žudjeti za zvijezdama i suncem, a na čijim će se vapajućim rukama crvenjeti krvave rane od »polomljenih crčića i vaza«. U ovom životu u kojem je, po Krležinu sudu, sve još na početku, »glavni pokretač je još uvijek slijepa snaga spola. Rađanje, maternica, gladne utrobe, mladunčad, čopori, jači i slabiji u čoporu i u čoporima, ratovi, sve elementarno.«<sup>11</sup> Anka je središnja točka oko koje luđački pleše kolo samoubojica, jer »žena je demonski udav, boa constictor, hladna, nijema, opasna zmija, koja nikada ne umije da kaže pravu riječ u pravo vrijeme, koja nikada nije znala čovjeku da objasni baš ništa, koja nikada nije pojmla, prijeteći mu od kolijevke pa do groba svojom amazonskom superiornošću, a danas stoji nad otvorenim grobom čovjeka kao uzvišena pobjednica

<sup>9</sup> Krleža, 1956b, 244.

<sup>10</sup> Krleža, 1956b, 234-235.

<sup>11</sup> Krleža, 1982d, 507.

trijumfalno, sa horom žena samarićanskih: mi smo uvijek znale da će ta mizerija upravo tako završiti.«<sup>12</sup>

Kroz lik Anke realizira se središnji simbol **Kraljeva** – simbol kruga – Anka je tako zmija; ona je središte **danse macabrea**, ishodište ljudske patnje koja je »tekla na sve strane rijekama (koja je) plazila po našem balkanskom reljefu u vidu nevjerovatnih, mračnih, zloslutnih zmijurina (...) kao crna ponornica pred svakom stopom tlo se treslo pod grmljavinom antipatičnih, slijepih vulkana«,<sup>13</sup> Anka postaje ishodištem raspojasana kola koje vijori Kraljevskim sajmom – metaforom groteskna, poremećena i otuđena svijeta u kojem elementarna, dionizijska, zastrašujuća životna snaga pretvara ljude u otuđene, drvene i osamljene lutke, »simbole jednog makabrističkog raspoloženja kao suprotnost onog životnog poleta kojim je drama pokretana kroz tolike metafore životnog obilja«<sup>14</sup>

U takvoj slici svijeta i vrijeme, tj. noć Kraljevskog sajma, poprima obilježje ciklična, karnevalskog, neprekidna kružnog kretanja iz kojeg nema izlaza, ni iskupljenja, a u kojem su pojedinačne smrti samo djelici jednog neprestano obnavljajućeg procesa. **Kraljevo** je tako vizija svijeta – kaosa bez početka i kraja, tj. bez ograničenja vremenskih i prostornih, realnih i fantastičnih granica.

Napomenuli smo već da je kao odgovor na Krležine zlokobne slutnje – »može se dogoditi da zvjerka u nama, načulivši uši nad zovom prašuma, odjednom slijepa, takoreći četveronoške rikne i da se sve ovo strovali u jednoj jedinjoj sekundi u kaos. Onda, nad kaosom sve vaše suze bit će 'post hoc'. Bit će kasno.«<sup>15</sup> – zapisane 4. veljače 1915. g., nastao svijet **Kraljeva** – **theatrum mundi** u kojem je čovjek prikazan u totalitetu svog djelovanja – kao biološki, socijalni, nacionalni i internacionalni fenomen.

Spominjanje metafore svjetskog kazališta »u kojem postoji unaprijed provedena podjela uloga, disciplina igre prema uglavljenim pravilima te vertikalna struktura ovisnosti, dakle hijerarhija, s vrhunskom instancijom metafizičkog redatelja«<sup>16</sup> u vezi s dramskim svijetom **Kraljeva** još je jedan od momenata koji to djelo vezuje uz žanr menipeje.

Vrijeme nastanka menipeje, naimo, obično je vezano uz neka prijelomna razdoblja, odnosno uz doba »obezvređivanja svih spoljnih čovjekovih životnih situacija, njihovo pretvaranje u **uloge** koje su se igrale na sceni svetskog pozorišta po volji slepe sudbine«<sup>17</sup>. Svijet Krležine jednočinke upravo je takav svijet u kojem su ljudi samo glumci, nemoćne maske, lutke, a njihov je život bespredmetna igra protiv snaga sudbine.

Mnogi su već kritičari glavne protagoniste **Kraljeva** uspoređivali s maskama, lutkama, tradicionalnim likovima talijanske improvizirane komedije, s Petruškom i slično. Sve te tradicionalne kazališne maske svoje porijeklo vuku iz narodnog kazališta trga, na kojem likovi luda i lakrdijaša – kao glavnih nosilaca daleke karnevalske smjehovne stihije – igraju svoje ustaljene uloge. Te narodne maske, naravno, mogu izgraditi bilo koju sudbinu i mogu glumiti u bilo kojoj situaciji, a da se same nikada ne iscrpe – jer one nikada ne mogu umrijeti stvarno. One su uvijek »junaci slobodnih improvizacija« oslobodeni predanja, neuništivi postojeći protagonisti, te upravo stoga i mogu zaigrati svoju rolu na vašaru Kraljevskog sajma u kojem predmet autorove analize nisu pojedinačne, već univerzalne istine. Odričući se tako psihološke razrade likova, Krležina stvara **theatrum mundi** u kojem se čovjek »zaputio putem zaglupljivanja i završit će svoju karijeru kao drvena lutka, jer su počeli da ga modeliraju po svemu što im je potrebno da bi stvorili jednu pasivnu lutku, u onom kazalištu marioneta, toj društvenoj igri ratova, tiranije, katastrofa, kulta laži i mitosa kriminala.«<sup>18</sup> Krležine groteskne lutke,

<sup>12</sup> Krleža 1956a, 339.

<sup>13</sup> Krleža, 1956a, 382.

<sup>14</sup> Donat, 1970, 83.

<sup>15</sup> Krleža, 1956a, 28.

<sup>16</sup> Žmegač, 1986a, 200.

<sup>17</sup> Bahtin, 1967, 182.

<sup>18</sup> Krleža, 1981a, 379.

determinirane biološki, ali i društveno, izvode igru čije značenje predstavlja kritičku reakciju mladog Krleže na otuđeni svijet kojim, nošeni svojim unaprijed zadanim ulogama, slijepo lutaju erotski, moralno, intelektualno i psihološki uništena lica.

Aleksandar Flaker upozorio je na činjenicu da je Krležin *theatrum mundi* ambivalentna slika – povezana s jedne strane uz crkvena prikazanja, ali, s druge strane, i uz pučka sajamska zbivanja, koja su u svojoj biti negacija uzvišenih prikazanja. Prve su Krležine slike svjetskog kazališta tako proistekle iz pjesnikovih djetinjih dojmova i vezane su uz dramu koja se zvala Sveta Misa, »a bila je to velika svetkovina u mrtvačkom i uskrsnom sjaju Pompae mortis et resurrectionis za koju su nas dresirali punih godinu dana.«<sup>19</sup> U toj je drami mali Frici bio glumac »na sceni najsakrosanktnijeg misterija koji nije nikakva kazališna predstava, u vulgarnom smislu ove riječi, nego se tu otkriva vrhunarska tajna životnog smisla kao takvog«<sup>20</sup>. Iako je mladi Krleža bio »živa i osjetljiva rezonanta za crkvenu dramu«, njegov »neposredni pjesnički odnos spram tragičnog motiva 'Stabat Mater' bio je na vlas onaj isti kako sveti Augustin opisuje svoju relaciju spram antičkog poganskog teatra u dvanaestom poglavlju svojih 'Ispovjesti'. Moralne katarze kršćanske tragedije (Krleža nije) dakako, shvaćao, samo njenu dramsku scensku stranu, dakle upravo ono što je u njoj pogansko...«<sup>21</sup>

Prilikom prva Fricijeva susreta s kazalištem slika se *theatrum mundi* mijenja, te se uz snažan doživljaj vezan uz crkvu nadovezuje novi – vezan uz cirkus: »Sve je to bilo kao kraljevstvo nebesko, i sve je bilo još ljepše od kraljevstva nebeskog. Jer kraljevstvo nebesko je bilo nevidljivo, ono je imalo tek doći, doći kao daleka nagrada za one koje nije grijeh oborio s trapeza, a ovo sve oko njega bilo je živo i bilo je ovdje. To nije bilo poput priča u Bibliji koje su spuštali blijedi sveti izmučeni gladom i životom, sve je to plesalo i pjevalo i živjelo onim snom starih odrpanih knjiga među paučjim mrežama na tavanu.«<sup>22</sup>

Simptomatičnim nam se čini da je uz cirkus povezan i prvi Fricijev doživljaj smrti: »Gospođa je plesala na visokim trapezima, a onda su jedne noći pozvonili kod njih, gospođa je umirala (...) Frici je čudno promatrao te ljude. Njemu je bilo nejasno kako je moguće da i ovi ljudi plaču. Ovi iz cirkusa. Ta susjed je uvijek, crvena nosa i naprašena lica, tako veselo skakao na konju, a sad je gorko jecao. I sutradan nije bilo predstave u cirkusu, a ljudi su pričali da je to kazna božja, jer da su oni griješnici, svi oni koji plešu u cirkusima. Pa kad je sve opet počelo iznova, i oni valceri u limenim trubama i vika i ples, kad se susjed veselo smijao, onda je u dušu mladog dječaka ušao strah. Strah pred Bogom koji je toliko okrutan da surva za kaznu ljude s visokih trapeza, i poštovanje pred klaunima, koji usprkos kazni i dalje plešu i dalje se smiju.«<sup>23</sup> Doživljaj smrti u navedenom primjeru duboko je ambivalentan, tj. on u sebi istovremeno spaja osjećaj straha i veseli smijeh, uništenje i ponovno obnavljanje. U dalekom ogranku narodnog, karnevalskog smijeha – cirkusu – strašna je smrt prevladana neuništivom snagom materijalno-tjelesnog načela. Doživljaj je tuge u cirkusu potpuno stran, jer igra, kao osnovno načelo koji njima vlada, oslobađa od svake stvarnosti, njome se prevladavaju svi strahovi, pa tako i onaj najveći – strah pred božjom kaznom.

Vrlo je brzo svijet »menažerija, cirkusa, lavova, orkestriona, lopte i igre prevladao svijet andeoski« i odveo malog Fricija na nove puteve na kojima će graditi svoje »veliko kazalište«. Ipak, potaknut i nošen razdorima i sumnjama iz svog najranijeg djetinjstva Krleža stvara svoje prve legende – **Legendu** (napisanu po uzoru na crkvene misterije) i **Maskeratu** (zasnovanu na stvaralačkoj recepciji komedije *dell'arte*). Vrlo brzo potom, u trenutku kada mladi pisac više nije mogao glumiti ulogu »pjesnika spleena« kada više nije htio igrom prevladavati i poricati krvavu, surovu i apsurdnu stvarnost svoga doba, kada je shvatio da »ni umjetnost nije nego iluzija da magična čarolija može da uzdigne čovjeka iznad grube stvarnosti kao Aladinov sag

<sup>19</sup> Krleža, 1981a, 400.

<sup>20</sup> Krleža, 1981a, 439.

<sup>21</sup> Krleža, 1981a, 419.

<sup>22</sup> Krleža, 1981c, 459.

<sup>23</sup> Krleža, 1981c, 456.

iz Hiljadu i jedne noći<sup>24</sup>, nastalo je **Kraljevo** – djelo koje predstavlja specifičnu i potpuno originalnu sintezu postupaka i motiva korištenih u prethodnim legendama. Ta je jednočinka nastala kao odgovor čovjeka koji se »zamorio od tog cirkusa, a kad mu je prisjelo da se dalje dosađuje uvijek na jednoj te istoj, po svim klaunskim trikovima otrcanoj predstavi (kada se pobunio) protiv cinizma cirkusantske okrutnosti: onda mu se pero pretvara u revolver i on, kao dijete u snu, puca po tigrovima«<sup>25</sup>. **Kraljevo** je inkarnacija **theatrum mundi** u kome se ljudi, napušteni od bogova i zaboravljeni od sudbine, bespomoćno koprcaju u svojim dobro naučenim ulogama. U tom svijetu čovjek – cirkusant, maska, luda, doduše, traži zaborav u zabavi, blještavilu i plesu, ali on nije oslobođen straha od kazne i grijeha.

*Onda se kao zamisli nekud. Histerični trzaji. Konvulzija. HERKULES je obujmi kao pticu: pile moje! Što ti je?*

ANKA: *kao da tjera ispred očiju vizije: Ništa! Istina je! Jak si ti! Lomiš ti obruče i potkove. Ali se potkova vidi. A ima toliko toga, što se ne vidi! Ono što se ne može slomiti!*

HERKULES: *Gluposti! Što se ne vidi – toga nema!*

ANKA: *O ipak! Ipak! Strah se ne vidi! A ima ga! Kako ga strašno ima! Trza se«<sup>26</sup>*

Očito je da svijetom Kraljevskog sajma, koji doduše nalikuje na orgoman cirkus, ne vlada preporađajući, veseo i obnavljajući smijeh u kojem bi ljudi mogli naći izbavljenje, već samo podrugljiv, životinjski, prijeteci, surov i strašan hihot koji prodire iz tamnih, nepoznatih infernalnih dubina. **Kraljevom** Krleža oblikuje tipičan svijet modernističke groteske, svijet strašan i stran čovjeku, u svijetu kojemu »smeh pomešan s gorčinom pri prelaženju u groteskno dobija crte podrugljivog, ciničnog i konačno, demonskog smeha«<sup>27</sup>, **theatrum mundi** nad kojim vlada neka strašna, strana, nepoznata sila. »Nevidljiva ruka« iz udajene perspektive rukovodi hladno tim životom na zemlji na kojoj se bespomoćne lutke besmisleno životinjski proždiru, batrgaju i utapaju u malograđanskim lažima, seksusu i pijančevanju, naslućujući da za njih iskupljenja iz tog kola, u kojem je ljudska usamljenost postala jedina istina, jednostavno nema.

U Krležinu **Kraljevu**, kao što smo pokazali, dominira univerzalistička, kozmička dimenzija prepoznatljiva u mnogim momentima – npr. univerzalnost **Kraljeva** očituje se u nacionalnom šarenilu koje sudjeluje u »zagorskim saturnelijama« i sl., ali ponajviše ona dolazi do izražaja prilikom korištenja scenskog simbola kola u kojem se »sve više ljudi hvata u ovaj živi lanac ruku i grudiju i spola i krvi, pa plešu divlje i narodno«<sup>28</sup>. Kroz simboliku kola značenje Kraljevskog ludila proširuje se »nadaleko u okrug da u nedogled, po cijeloj meni domovini između Save i Drave (pa sve i dalje i šire) do nevjerovatnih, luđačkih dimenzija, koje su – još samo za korak dalje od globusa – u modrom i nepoznatom ništavilu fantomi i demonska privedenja«<sup>29</sup>. Sudionici te igre, čija se radnja odvija u specifičnoj, nesvakodnevnoj atmosferi prožetoj karnevalskim duhom i snažnim familijarnim kontaktom, tj. u noći Kraljevskog sajma, stoje na pragu, rubu života i smrti, laži i istine, razuma i strasti. Koristeći poseban tip eksperimentalne fantastike, naslijeđen iz žanra menipeje, Krleža za glavnog protagonista svoje drame postavlja morbidan lik mrtvaca – samoubojice, Janeza – grobara, dakle, lik čije zvanje opstoji na samoj granici realnosti i fantazije. Uvođenjem tog aktanta pojavljuje se tema

ravnodužnosti prema svemu u svijetu (karakteristična za ciničku i stoičku menipeju), te s njom usko povezana tema posljednjih trenutaka pred samoubojstvo:

JANEZ: Ona je ovdje! Ja je moram vidjeti! Moram je vidjeti – pošto poto. Jučer sam mislio da će mi štrik pomoći. Mislim si, kad umrem: sve će biti dobro! Sjedim gore u Bosanskoj kavani. Tamo gore je ona bila kasafraja! Pa gledam blaženog onog Franc Jozefa na kredenci – pa crvene ruže – pa blatne prozore. Pa kiša pada. Pa mislim: baš je divno živjeti s ovakvim Franc Jozefima! Sve će biti dobro, kad umrem. A eto! Ništa nije dobro: umro sam, a ti tvrdiš da ni mrtvaci nemaju ausgang.«<sup>30</sup>

Nesposoban da pronade »smrt u smrti« Janez je lik koji nas umnogome podsjeća na »jalova zrna bačena na zemlju, nesposobna ni da umru (to jest da se očiste od sebe, uzdignu nad sobom), niti da se nanovo rode obnovljeni (to jest da donesu plod)«.<sup>31</sup>

Po konstrukciji Janezova lika, koji postaje središtem preokrenuta svijeta u kojem su filozofske meditacije o životu i smrti, djetinjstvu i ljubavi snižene na materijalno–tjelesni plan, Krleža se služi za menipeju tipičnom temom »čovjeka koji jedini zna istinu«: »Sve mi je nekako jasno. Providno. O užasno providno! Vidim svakom kroz crijeva i rebra.«<sup>32</sup> i kome se zbog toga svi ostali smiju: i Štjef i Herkules i Anka i ljudi iz gomile. Janezovu istinu u svijetu fantastičnih zagrebačkih saturnalija ljudi smatraju tek bezumljem ili glupošću. Osim toga, i sam je Janez preslab da bi, iako mu je »sve jasno ko na dlanu«, mogao izdržati, suočiti se s pravom istinom, te mu jedino preostaje uzvik »Daj da pijemo! Da bude magleno – zadimljeno – onako ko prije – magla, magla.«<sup>33</sup>

Već smo spomenuli da Janez nije lik kao svi ostali, jer on je mrtvac »odvojen od uobičajenih normi i izbačen iz životne kolotečine«, doveden u prekogrobnu »situaciju u kojoj traži svoj spas: »Idem, ja moram da je nađem« Da joj objasnim »Da me spasi!«<sup>34</sup>. U takvim okonostima Janez raspravlja o svojim »posljednjim istinama«, polemizira sa svojim »drugim ja«, sa sjenom – drugim mrtvacem, Štjefom. Taj nas dijalog mrtvih, koji se odvija na pozornici koja je umnogome nalik na »srednjovjekovne mansije raja, pakla i čistilišta ljudske puti i grijeha«, podsjeća na, svakako snažno reducirani oblik, sinikrize »ogoljelih konačnih stavova na svijetu«.

Janez i Štjef nisu jedini likovi–parovi u **Kraljevu**. Iako smo već spomenuli da su gotovo svi aktanti te drame ambivalentni i dvojedinstveni (tj. u sebi istovremeno sjedinjuju dobro/zlo, ljubav/mržnju, mladost/starost, duhovno/tjelesno, život/smrt i sl.), moramo napomenuti da su oni itipični karnevalski likovi–dvojnici izabrani po kontrastu – Janez/Herkules, Janez/Štjef, Janez/Anka, Dacar/Kumek Šestićanin, Margit/Stella...

Ovom prilikom moramo spomenuti i Krležin opis groblja, pogreba. Izdvojiti ćemo dva primjera:

»Ja sad dolazim sa groblja. Gore leži poglaviti Dummkopf. U prvom razredu. Čuvao sam ga do jedanaest. Pa sam sad usput svratio amo na kupicu vina; ili zar ja nemam prava na svoj špricer na Kraljevo?«<sup>35</sup>

»Nositi one debele drage pokojnike od sto i pet kila po vrućini. Kad se salo rastopilo u ljesu pa kapalo na ruke, ili koleričine! Pa onda ona zlatna kola, baklje, vijenci, popovi, muzika i vječno mrtvačka muzika – ono je gad. Ono kad sedim na boku pa gledam one mrcine s nojevim perjem gdje klimaju – ono je sve bio sprovod!«<sup>36</sup>

<sup>30</sup> Krleža, 1956b, 232.

<sup>31</sup> Bahtin, 1967, 214.

<sup>32</sup> Krleža, 1956b, 228.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Krleža, 1956b, 235.

<sup>35</sup> Krleža, 1956b, 244.

<sup>36</sup> Krleža, 1956b, 229.



Potcrtavši, istakli smo snažne naturalističke slike, prizemljenja, oksimoronske spojeve, karnevalsku familjarizaciju ambivalentne spojeve (smrt – gozba i sl.), ironična snižavanja (poglavititi Dummkopf).

Što se tiče prikaza »drugog svijeta« iz kojeg dolaze Janez i Štjef, Krleža na više mjesta u drami ističe da je taj svijet potpuno istovjetan sa stvarnim svijetom: »Morat ćemo kući! Kasno je! Ni u smrti nije čovjek slobodan od raznih dužnosti.«<sup>37</sup> ili »Ne znaš ti još, što to znači – kad se zakasni do sunca! Ima i s onu stranu groba disciplina i paragrafa«<sup>38</sup> ili »... umro sam, a ti tvrdiš da ni mrtvaci nemaju ausganga«<sup>39</sup>. Osim toga, pisac često u svojim didaskalijama pridaje Kraljevskom sajmu znamenje pakla. Navedenim se postupcima »drugi svijet« pretvara u »parodičnog dvojnika«, u »iskrivljeno ogledalo« u kojem se ogleda »paklensko« ustrojstvo zagrebačke stvarnosti u kojoj ljudi žive u zgradama bijelim »ko u smrtnom strahu«, čame »vu onim luknjama – vu tom prokletom novom gradu kaj ga je Khuen s mađarskom lopatom po glavi heznul, da se nikako ni danas snajti nemre!«<sup>40</sup>

Vidjeli smo da se Krleža u svojoj jednočinki služi postupcima tipičnim za žanr menipeje – moralno-psihološkim eksperimentiranjem«, tj. prikazivanjem nekih neobičnih, nenormalnih moralno-psiholoških čovjekovih stanja. U tu svrhu autor rabi više postupaka: neobuzdana maštanja, prikaze snažnih strasti, samoubojstva, hodanja mrtvacu i sl. Te pojave u **Kraljevu** imaju, svakako, tematski, ali i formalno-žanrovski karakter – svi postupci koje smo izdvojili omogućili su Krleži da svoje djelo, slično Strindbergovoj **Igri snova**, ostvari u »takvoj dramaturškoj fakturi koja je slična **snu**. U njima se [**Kraljevu** i **Hrvatskoj raspodijli**], zapravo, dramski autor pojavljuje kao snivač, tako da možemo govoriti o direktnom obračunu pjesnika-dramatičara sa nehumanim svijetom koji ga okružuje, o gvozdenoj negaciji 'suvremenog kaosa i besmisla, kada je čovjek u sveopćem rasčovječenju preostao biti čovjekom'«<sup>41</sup> Lešić dodaje: »U **Kraljevu**, međutim, mada je san i košmar i halucinacija, onaj koji sniva ne postoji konkretno, već samo okvir sna, odnosno tamni prostor scene, magma iz koje san izvira, narasta, nestaje (...) Oglašavanje pijetlova [na kraju drame] ima dvostruko značenje: poziv mrtvacima da se vrate i znak nevidljivom spavaču da dolazi buđenje iz sna. Prema tome, više je nego očigledno, **Kraljevo** je košmarski san samog pjesnika, njegova grozničava vizija svijeta kao pakla.«<sup>42</sup>

Sigurno je da je Krleža upravo korištenjem forme sna, raznim vizijama, halucinacijama, fantastikom, maštovitošću i potpunom slobodom sižea stvorio dramu u kojoj se naturalistički elementi stvarnosti preosmišljavaju i poprimaju oblik fantazmagorične kanibalske svetkovi-ne.<sup>43</sup>

Korištenjem tih postupaka u **Kraljevu** se ostvaruje jedna od najvažnijih osobitosti menipeje – organsko spajanje fantastike (npr. razgovor mrtvih), simbolike (biblijska simbolika realizirana oko priče o očekivanju Krista), mistično-religioznih elemenata (prepoznatljivih u citatima iz narodnih vjerovanja) s grubim naturalizmom društvenog podzemlja. Naturalistički elementi prepoznatljivi su kako u rječniku, tako i u tematici koju je Krleža crpio iz neposredne stvarnosti svoga doba. Sasvim je sigurno da se jednočinka **Kraljevo** očituje kao parodičan dnevnik piščeva vremena u kojem je, kroz slike poganske gozbe kao ideala punoće životnih mogućnosti, prikazan potpuno suprotan svijet tamnih boja, patnje, proturječnosti, ljudske ugroženosti, ukletosti i mržnje. Koristeći postupke preuveličavanja, travestije i parodije, kao neke od najmoćnijih sredstava društvene satire, Krleža svojim djelom ne samo da daje složenu fotografiju društvene stvarnosti svoga doba, već i polemizira s političkim istinama,

<sup>37</sup> Krleža, 1956b, 231.

<sup>38</sup> Krleža, 1956b, 233.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Krleža, 1956b, 214.

<sup>41</sup> Lešić, 1981, 46.

<sup>42</sup> Lešić, 1981, 299.

<sup>43</sup> O tome da je **Kraljevo** umnogome nalik na platna H. Boscha i P. Brueghela vidjeti u: Lešić, 1981, 47.

religioznim i ideološkim učenjima, kao i s književnom stvarnošću i sveukupnom tadašnjom praksom našeg glumišta, neprestano naglašavajući: »Otet i se šablona, to umjetnosti znači biti ili ne biti. Samo to. Kakofonija **Kraljeva** iz prošlog augusta ili ovaj domobranski kontrapunkt, sve samo ne šablona, koja jest književna moda našeg vremena, ali za koju našom kulturnom svijesću moramo priznati, da je potonula sa svima nama u ovom brodolomu...«<sup>44</sup>

Krležino radikalno odbacivanje ideala modernističke dramaturgije rezultiralo je stvaranjem revolucionarnog, izvankanonskog, avangardnog djela čije se žanrovske osobitosti bitno razlikuju od literarne drame prethodnog razdoblja. **Kraljevo** je, naime, stilski heterogeno djelo u kojem Krleža upravo u pučkim elementima traži uporišta kojima bi ukinuo estetske zabrane svoga doba i stvorio ekstatički teatar. U toj se drami izmjenjuju stih i proza (koja prevladava), različiti tipovi govora, dijalekt. Poetsko, dramsko i prozno isprepliću se u toj jednočinki koja, slijedeći karakteristične postupke žanra menipeje, razbija svaku normativnost i dovršenost. Isprepletenost različitih žanrova proizvodi i prisustvo više stilova i tonova – također karakteristično za menipeju, te je zato »Moguće ustvrditi da se Krležin avangardistički patos očituje i u upotrebi različitih jezičnih perspektiva, različitih tipova govora, što tim izrazitije pridonose problematičnosti žanrovskih određenja, jer se glas lirskog subjekta i glas naratora, odnosno dramskog rezonera, preobračavajući se i mijenjajući formu i funkciju, podjednako razabiru u svim njegovim ostvarenjima.«<sup>45</sup>

Sugerirajući svojim djelom kaotično stanje svijeta, Krleža se služi stilskim »postupkom dispartnog nizanja« scena skandala, katastrofe, gozbe, tuča svađe, neobičnih susreta, pjesme i plesa i sl. Kao i svaka menipeja, i **Kraljevo** je prepuno kontrasta, oksimoronskih spojeva, oštrih prijelaza – uzvišenog i prizemnog, uzleta i padova – koji se očituju kako u građenju karaktera, tako i u načinu struktuiranja scenske građe – scenom kojom vlada pantagruelistička hedonistička raspojasanost neprestano se izmjenjuju mlazovi polikromne i monokromne rasvjete, vrtlozi zvukova i scene sablasne tišine i slično, čime se postiže dojam »ispremiješanosti« zbivanja. Smještajući simultano scene skandala i katastrofa na karnevalski trg Kraljevskog sajma, Krleža stvara fantastičan svijet u kojem je sve dozvoljeno i moguće, u kojemu je vrijeme jednostavno iščezlo, jer se sve zbiva bez početka i bez kraja, unedogled. Kroz sićušne pukotine u tom svijetu proviruju tek poneki utopijski snovi o putovanjima »daleko na more« ili »nekuda u bijelo.«<sup>46</sup> Unatoč tim slabim prodorima svjetlosti **Kraljevo** je drama bezizlazja, a »klica je svih tih zbrka u tome, što je život, prije svega, čini se po svemu 'život' naime 'kao takav' uopće isključivo i samo bezglava borba, i što oni pojedinci, koji nijesu sposobni da u borbi učestvuju, jer ih ona boli, da su takvi slabići a priori osuđeni na nestanak. Ovakvi manjevrijedni, za borbu nesposobni pojedinci nijesu prema tome životinje i prema tome oni nezdravo razmišljaju o zdravim stvarima. To su sanjari. Pjesnici bez talenta.«<sup>47</sup>

<sup>44</sup> Krleža, 1956a, 155.

<sup>45</sup> Slabinac, 1988, 146.

<sup>46</sup> cf. sa Strindbergovim **Mrtvačkim plesom** u kojem nalazimo motiv »putovanja u bijelo«, kao i s dramama **Advent** i **Sablasna sonata** (scena povorke mrtvaca).

<sup>47</sup> Krleža, 1956a, 32.

*PREGLED LITERATURE:*

- Bahtin, Mihail  
1967 **Problemi poetike Dostojevskog**, Beograd, Nolit.  
1978 **Stvaralaštvo Fransa Rablea i Narodna kultura srednjega veka i renesanse**, Beograd, Nolit.
- Donat, Branimir  
1970 **O pjesničkom teatru Miroslava Krleža**, Zagreb, Mladost
- Krleža Miroslav  
1956a **Davni dani**, Zora, Zagreb.  
1956b **Kraljevo**, Zora, Zagreb, 159-197.  
1981a **Djetinjstvo 1902-1903**, u: **Dnevnik 3**, Sarajevo, Oslobođenje, 367-451.  
1981b **Fragmenti**, u: **Dnevnik 3**, Sarajevo, Oslobođenje, 453-461.  
1981c **Panorama pogleda, pojava i pojmovi 5**, Sarajevo, Oslobođenje.
- Lešić, Josip  
1981 **Slika i zvuk u dramama Miroslava Krleža**, Sarajevo, Veselin Masleša.
- Slabinac, Gordana  
1988 **Hrvatska književna avangarda**, Zagreb, August Cesarec
- Žmegač, Viktor  
1986 **Krležini evropski obzori**, Zagreb, Znanje..

SUMMARY

Adriana Car-Mihec

»KRALJEVO« BY MIROSLAV KRLEŽA

Considering the fact that the juvenile legend »Kraljevo« by Miroslav Krleža is possible to connect to the »rable« and unofficial national tradition, the authoress in her paper uses Bahtin's theory concerning carnivalization of literature. Making conclusion that »Kraljevo« presents a travesty of the biblical myth concerning Jesus Crist's descent on earth, the authoress is analyzing numerous genere characteristics of the manipeic genere as a main transmitter of carnival feelings in the world revealing so deep and arche-type meaning of the drama. Putting a question, among other things, how to explain the final dramatic scene of this one-act play, she takes sides to explain the end as the beginnign of a new cycle of identical or similar happenings.