

PROŠLOST – SADAŠNJOST – BUDUĆNOST:
NEKE ASOCIJACIJE NAD KRLEŽINIM
»PROMETEJSKIM« DRAMAMA

Helena Peričić

1. 0. Krležin *Cristoval Colon* ili *Kristofor Kolumbo* (drama je napisana 1917., a objavljena 1918.) te *Michelangelo Buonarroti* (1919.), ekspresionističko-pjesničke drame, kako ih nazivlje Branimir Donat u svojoj knjižici objavljenoj 1970. pod naslovom *Pjesnički teatar Miroslava Krleže*¹ – vremenski idu ukorak sa završetkom Prvoga svjetskog rata i poraćem. U njima se središnje prometejske figure² (ili tako predstavljene u dramama) grade na veličanju izuzetnih predstavnika renesansnog doba, koji prelaze granice dotad poznata svijeta u pomorsko-zemljopisno-istraživačkom odnosno umjetničkom smislu. Na odabiru takvih figura,

¹ Usp. Helena Peričić, »O Donatovu tumačenju Krleže – četiri desetljeća potom«, u: *Krležini dani u Osijeku 2010. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*, HAZU, HNK-Osijek, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb-Osijek, 2011., str. 219-225.

² Miroslav Krleža, *Michelangelo Buonarroti*, u: Miroslav Krleža, *Drame 1. Legende*, Oslobođenje – Mladost, Sarajevo, 1981., str. 59.

Columba³ i Buonarrotija,⁴ koje bi prema Brusteinovoj tipologiji mogle ući među mesijanske dramske likove,⁵ temelji se pokretač dramskog – pobuna, ostvarena ili na razini koncepta samoga dramatičara ili pak na razini djelovanja središnjega lika kao produžena duha autorova. Na čelu povorke pobunjenih, nezadovoljnih i obespravljenih, protagonist odražava društvenu, moralnu i egzistencijalnu problematiku, a svoju Nadu projicira u sveopću Utopiju. Ove mladenačke Krležine drame (s ekspresionističkim i simbolističkim crtama) samo se prividno zbivaju u stvarnom društvenom ambijentu; one u stvari zauzimaju prostor pjesničke tlapnje i promišljanja. Kako god se, međutim, pobuna artikulirala – kao koncept odnosno ideja, ili pak kao djelovanje protagonista – u tim je dramama, po mojem sudu, razvidno ontološko objedinjavanje vremenskih potkategorija prošlosti, sadašnjosti i budućnosti iz kojih pak izrastaju književnokomparatističke, asocijativne i konotativne mogućnosti.

1. 1. PROŠLOST

Krleža se, kako tumači Donat u spomenutoj knjizi, udaljuje od »obveza spram kazalištu običaja i psihologije«⁶ te se okreće arhetipskim sastavnicama koje utjelovljuju likovi-simboli: od Krista, Kolumba, Adama i Eve, do Don Quijotea, Colombine i Pierrota.⁷ Nedostaci i nedostatnosti

³ Napominjem kako u ovom prilogu, u tumačenju same Krležine drame *Kristofor Kolumbo*, namjeravam navoditi ime lika u Krležinoj verziji (Kristofor Kolumbo). Zanimarujem pritom španjolsku verziju imena: Cristóbal Colón (kojom se poslužio sam Krleža u naslovu objavljenom 1918.), talijansku: Cristoforo Colombo, portugalsku: Cristóvão Colombo, ili latinsku: Columbus.

⁴ Vjerujem da je odabir iznimnih povijesnih osoba za protagoniste u dramama zacijelo posljedica utjecaja Nietzschea na mladoga Krležu.

⁵ Usp. Robert Brustein, *The Theatre of Revolt: An Approach to the Modern Drama*, Elephant Paperback, Ivan R. Dee, Chicago, 1991.

⁶ Branimir Donat, *Pjesnički teatar Miroslava Krleže*, Mladost, Zagreb, 1970., str. 33.

⁷ Sintagmom »pjesnički teatar« Donat u knjizi obuhvaća Krležine drame nastale između 1913. i 1922. – *Legendu i Maskeratu* (1913.), *Salomu* (1913./1914.),

jezičnoga izraza navele su Krležu – mišljenja je naš kritičar – da ih zamijeni jezikom nijemoga filma odnosno žargonom ekspresionističkoga kazališta te u njih uklopi »demone sumnje«⁸ povijesnih, iznimnih osoba – pomorca istraživača Kolumba i slikara, kipara i pjesnika Buonarrotija. Preuzete s prijelaza 15. na 16. stoljeće, stvaralački zacijelo najpregnatnijega razdoblja u novovjekovnoj europskoj povijesti, ključnoga po novom shvaćanju i predočavanju čovjeka i svijeta, te se osobe ovdje – u ratno i poratno doba s početka 20. stoljeća – prikazuju u svojoj težnji za preoblikovanjem, bilo plovidbom ka Novom prostoru, ili traženjem novih pomorskih putova, ili u metaforičkom i stvarnom »Novom kopnu«, kako ga u drami nazivlje Buonarroti.⁹ Taj Novi prostor i u jednoj i u drugoj drami zacijelo konotira, među ostalim, dosezanje nove Spoznaje: ona se u drami o slikaru spominje u didaskaliji o isposniku što za njom traga,¹⁰ a u drami o admiralu u govoru Nepoznatog koji se njome izruguje spominjući »jabuku Saznanja« za koju je »Ženka [...] mislila da se [...] jede!«.¹¹ Ovdje se pitanje spoznaje, faustovsko pitanje, te pitanje pobjede na poseban način preobražavaju u

Kraljevo (1915.), potom drame *Kristofor Kolumbo* (1917.), *Michelangelo Buonarroti* (1918.), *Adam i Eva* (1922.), ali spominje i *Golgotu* (pisanu u razdoblju od 1918. do 1920.). Uputno je napomenuti kako se drame koje u svojoj knjižici tumači Donat dadu različito razdijeliti. Tako bi, prema Senkerovoj klasifikaciji, one zapravo činile dva različita stilsko-generička ciklusa: *Legenda*, *Maskerata*, *Adam i Eva* te *Saloma* pripadale bi onodobnoj artistskoj struji hrvatske drame u kojoj se odslikavaju pjesnički i mitski svijet *Biblije*, sakralnog slikarstva itd. Drugi ciklus bio bi ekspresionistički i uključivao drame poput *Kraljeva*, *Kristofora Kolumba* i *Michelangela Buonarrotija*. U ove potonje Krleža unosi sastavnice avangardnoga postupka pa su zastupljeni »veliki povijesni događaji i procesi, genijalni umjetnici, simbolička vizija hrvatske krvave zbilje i traumatične povijesti« (usp. Boris Senker, *Leksikon hrvatskih pisaca*, ur. D. Fališevac – K. Nemeč – D. Novaković, Školska knjiga, Zagreb, 2000., str. 393).

⁸ Branimir Donat, nav. dj., str. 33.

⁹ Miroslav Krleža, nav. dj., *Michelangelo Buonarroti*, str. 86.

¹⁰ Isto, str. 87.

¹¹ Miroslav Krleža, nav. dj., *Kristofor Kolumbo*, str. 127.

»poeziju« u kojoj fabula gubi na važnosti a likovi postaju dvojnici, antitetska bića iz srednjovjekovnih moraliteta i mirakula što se izražavaju »u ekstatičnim govorima uzvika i slikovitosti mrmora mase«. ¹² Spomenimo usput kako je Michelangelo u Krležinoj drami lik srodan onomu danskoga kipara Bertela Thorvaldsena iz Strindbergove ranije stihovane drame *U Rimu* (1870.).

Usmjerenost ka prošlosti zrcali se, vjerujem, i u metametričkoj ulozi stihova u koje su strukturirane pojedine Buonarrotijeve himnične replike posvećene bojama:

*Slava Vam, o, boje, Vi glazbena ste šutnja
Vi plamene ste pjesme kristalne i jasne.
Nesklad i borba, nesuglasje i bol.
Sve u Vama tone, u Vama sve gasne.
Vi plamene ste pjesme kristalne i jasne.
O, boje! O, boje!
Vi bijeloga ste pomirenja vela
I svečana radost svepočetnog djela,
Dugobojna hostija svemirnoga tijela.
O, boje! O, boje!*¹³

Stoga ta ili takva metametrička sastavnica, temeljena na patetičnim, versificiranim dijelovima obiju drama, proizvodi dojam »pjesničkosti« koji se nadopunjuje slikovitim ozračjem te simbolističkim prizorima opisanim u didaskalijama. Navodim primjer takvih didaskalija:

*A sova na hrpi knjiga kriješti i kosturi u pozadini pružaju svoje koštane pandže za starcem, a nepoznati se smije isposniku kao đavao na starim slikama.*¹⁴

¹² Branimir Donat, nav. dj., str. 33.

¹³ Krleža, nav. dj., *Michelangelo Buonarroti*, str. 82.

¹⁴ Isto, str. 87.

Zahtjevnost izvedbe Krležinih »pjesničkih« prizora uklopljenih u upute glumcima i redateljima desetljećima je u osvrtima na predmetne drame bila tumačena kao nepremostiva prepreka izvođenju pa se zaključivalo kako je ovdje riječ o dramama za čitanje, što ih može dovesti u vezu s nekoliko desetljeća starijim Ibsenovim dramama *Brand* (1866.) i *Peer Gynt* (1867.). U pjesničkoj drami uvršteni segmenti namijenjeni redatelju posebno su važni jer sadrže mjesta »gdje treba doći do otjelotvorenja neke stvaralačke groznice ili osjećaja egzistencijalne ugroženosti«. ¹⁵ Suvremene tehničke mogućnosti, dopuštaju, razumije se, osmišljavanje i uprizorenje svega što je do prije nekoliko desetljeća scenografski bilo neostvarivo. Jedna od prilagodbi u smislu pronalaženja rješenja dogodila se međutim 2010. kada je na repertoar zadarskoga Kazališta lutaka u režiji Dražena Ferenčine postavljen Krležin *Michelangelo Buonarroti*, izvođen u prostoru zadarske crkve sv. Dominika; tehničkim potencijalom i mogućnostima koje lutkarsko kazalište pruža – pomoću maski, animacije, lutaka te pokretnim kulisama – redatelj se u ovoj predstavi domišlja rješenjima zadaća, u klasičnom kazalištu navodno nepremostivih i nerješivih, predočavanja Krležinih nadnaravnih i simbolističkih prizora.

1. 2. Vraćanje u prošlost – doba velikana duha i temeljite preobrazbe svega znanog, prošlost sagledanu iz perspektive politički krajnje turbulentnoga drugog desetljeća 20. stoljeća, ili – preciznije rečeno – ratne klaonice, te šoka nad posljedicama najrazornijega rata dotad poznata u Europi – djeluje kao nostalgичno i tjeskobno posezanje za izvorom tijekom rata satrvenog duha: kao da se pronalazi energija i poticaj u davno prošlim stoljećima kojima ratno nasilje i bespoštedni osvajački pohodi, dakako, nipošto nisu bili strani, ali se s višestoljetnim odmakom možda ne doimaju tako pogubnima u usporedbi s tada aktualnom kataklizmom u Europi te s pustoši i obeshrabrenosti koje ona u zalog ostavlja Starom kontinentu. U

¹⁵ Donat, nav. dj., str. 34.

uljepšavajućem kolektivnom sjećanju Europljana renesansna intelektualna i stvaralačka postignuća poprimaju razmjere mita, ili – da se poslužimo upravo Krležinim izrazom – legende. Međutim, lik Kolumba u drami mornari nazivaju đavlom, Belzebubom, Luciferom, a Michelangela pomoćnici u Sikstini – gigantom, bogom, Prometejem, ali i bijesnim psetom (čak mu i njegova »draga«, Vittoria Colonna, upućuje sljedeće riječi: »Ti si bolestan luđak i hulja si i nitkov, i pakao i ludnica! Ti si pijanac i provalnik, i gad i zvijer, a ja te ipak ljubim!«).¹⁶ Oba su protagonista samovoljno osamljene (i usamljene) veličine navodno »savršenoga« doba.

2. 0. U tom smislu, u dramskom sloju SADAŠNJOSTI nezadovoljne romantične duše, izdvojene iz gomile, shvaćaju svaka na svoj način svemir kao odraz vlastite osobnosti pa su sklone, poput Michelangela, koji uzvikuje »Evo me. Ja sam Bog!«¹⁷ – slikovito rečeno – ubiti tradicionalnoga Boga, uništiti stari poredak, bilo u sferi zemljopisno poznatoga svijeta, bilo u prostoru umjetničkoga stvaranja. Novi svijet ili Nova umjetnost težnja su anarhističkog individualista admirala i militantnog idealista slikara. Buonarrotijevo djelovanje u sadašnjosti izraz je osporavateljskog »prkosa« i »goropadnosti« (koje riječi spominje Papa u drami); osmišljavanje i izrada buduće freske oteže se u slikarevoj besparici te stvaralačkoj i osobnoj agoniji, u prizoru u krčmi kao metonimiji ljudske plitkosti i bestijalnosti. Na drugoj strani, na brodu »Santa Maria«, dok se »smrtnici« mornari i falanga nadaju potvrdi Kolumbova otkrića – zaokruživanju plovidbene kružnice i povratku na ono odakle su došli – za njega, Kolumba pak, cilj nije vraćanje »neobretenim putem natrag, na Staro«,¹⁸ već nastavak, plovidba dalje: on putovanje ne prisposobljuje kružnici, poput njegovih mornara, već tangenti koja vodi prema Novomu (»Ja sam za to da se plovi dalje – samo uvijek

¹⁶ Krleža, nav. dj., *Michelangelo Buonarroti*, str. 77.

¹⁷ Krleža, nav. dj., *Michelangelo Buonarroti*, str. 80.

¹⁸ Krleža, nav. dj., *Kristofor Kolumbo*, str. 133.

dalje.«, viče Kolumbo);¹⁹ za admirala sve Staro je gnjilo, dosadno, glupo i prazno.

U sloju sadašnjosti velike povijesne figure smještene su u ekspresionističku poziciju globalne metafore tadanje hrvatske i europske stvarnosti te pobune spram kolektivnoj historiji, ali i hysteriji gomile prouzročenoj ratnom traumom te tekućim ili nastupajućim previranjima u tadanjoj Istočnoj Europi. Doduše, drama o Kolumbu kojega vlastita falanga – izjednačivši ga s bogom, lažnim ili prijetvornim – pribija na križ, nakon što on glasno izrazi sumnju u vlastite snove i zamisli, završava njegovim uzvikivanjem kako je »Sve [...] to laž! Svi ti tvoji viceadmirali i tvoji kontinenti i tvoja kompaktna većina!«²⁰

2. 1. Prva verzija drame, iz jeseni 1917., kao što je poznato, posvećena je Lenjinu, da bi u prvom tiskanom izdanju, u proljeće iduće godine, posveta bila izbrisana. Vrijeme nastanka drame, tj. sadašnjost, u napomeni o Cristovalu (Kristobalu) Colonu sam Krleža opisuje kao »... vrijeme histerično i teško, kada se na svakome koraku osjećala panika kriminalnog i razdrtog zbivanja«. I dalje:

[...] Kako sam ja onda u ono vrijeme (kada su babe bogomoljke plakale pred crkvenim vratima i kada sam u crnim prljavim prostorima, među oklopniciima, gubio ravnotežu živčanu i glavinjao bolešno) gledao stvari nejasno, kroz neku mutnu simboliku, ja ni Lenjina nisam zamišljao Lenjinom, nego samoubilački očajnim, bakunjinovski bijesnim prodorom glave kroz najtvrdju materiju. [...] Već su me događaji ranoga proljeća i ljeta godine osamnaeste uvjerali o tome da je ta moja posveta Lenjinu bila hitac u maglu, i ja sam je, spoznavši to, logično izbrisao. Jer Lenjin nije meni već u proljeće osamnaeste mogao značiti ni subjektivizam, ni solipsizam, ni ništavilo, ni sumnju

¹⁹ Krleža, isto, str. 134.

²⁰ Isto, str. 141.

štirnerijansku, nego obratno – kolektiv i volju, i samosvijest i jedrenje punim vjetrom. ...»²¹

Napomenula bih ovdje kako osobno ne nalazim tumačenja citiranim riječima – osim u stanovitoj pragmatici i demagogiji, pri čemu se kako u drami o admiralu tako u onoj nešto novijoj o slikaru – gomila doživljava kao skupina »majmuna i luđaka« kojoj se admiral odupire, a koja ga u konačnici razapinje. Stoga djeluje paradoksalno što je Krležina »sadašnjost« nastanka ovdje motrenih drama i njihovih protagonista Kristofora Kolumba i Michelangela Buonarrotija sadašnjost rulje, koja »cikće i luduje« dok »... Pod palubom bruje mrtvački bubnjevi«;²² »kompaktna većina« (izraz na koji u par navrata nailazimo kako u didaskalijama²³ tako u replikama samoga Kolumba²⁴ ali i falange²⁵) »kompaktna [je] većina viceadmirala, noštroma, redovnika, pjesnika, bankira i arkebuzira«;²⁶ nad kojom se u drami o admiralu Nepoznati zgraža i pljujući po njoj naziva je »Robovi[ma] koji vjeruju u organizaciju rada!«.²⁷ Na drugoj strani, u drami o Buonarrotiju, to je većina koju čine »barabe i crvene žene«,²⁸ kojoj se u trenucima agonije trenutno priklanja sam Buonarroti izjavljujući joj ljubav: »Volim ja vas, braćo, krvavo vas volim! I vaše riječi volim i vaše muke i vaše gluposti, sve ja to silno volim.«²⁹

²¹ Isto, str. 147-148; ovu je napomenu Krleža objavio u *Književnoj republici* (Zagreb, 2, 1924. /V/, knj. 1., 5-6, str. 240-241).

²² Isto, str. 139.

²³ Isto, str. 136.

²⁴ Isto, str. 141.

²⁵ Isto, str. 135.

²⁶ Isto, str. 136.

²⁷ Isto, str. 125.

²⁸ Krleža, nav. dj., *Michelangelo Buonarroti*, str. 73.

²⁹ Isto, str. 74.

3. 0. U ovim tekstovima treći sloj, sloj BUDUĆNOSTI (povezljiv s utopijskim i u drami o slikaru prisposodivim s crvenim, plamenim ružama, pa s pojavom čiste Žene, Beatrice Laure, a u drami o admiralu primjerice s »jatom bijelih ptica u modroj tišini«³⁰) u liku Michelangela Buonarrotija predstavlja težnju ka rekonstrukciji kaotičnog, preobrazbi bezrednog u red, ka dosezanju savršenstva odnosno slikarskog ideala kojim se sublimira kako prošlo tako sadašnje.

Na prijelazu iz sadašnjega u budućnost u obim se dramama pojavljuje zloguki Nepoznati, *alter ego* protagonista, »negacija Bitka« (Donat), smještena u »funkciju personifikacije socijalno-povijesnih zbivanja« (Aleksandar Flaker). Možemo se zapitati: je li Nepoznat Netko »negativna ontološka kategorija vrlo udaljena pjesnikovu doživljaju zbilje«?³¹ Nadalje, je li hrvanje s Nepoznatim zapravo očajnikovo razmatranje mogućnosti bijega u drugoga, prilagodljivijeg i pragmatičnijeg sebe, drugim riječima: u komotniji život, i/ili je to dijalog s vanjskim odnosno s ništavilom, možda upravo onim koje je preplavilo poraženu Europu, demoraliziranu tijekom Prvoga svjetskog rata i poraća?

Progovarajući kroz likove Kolumba i Buonarrotija dramatičar-pobunjenik testira snove, eksperimentira zapravo nad njima kreirajući dvojni realizam. Tako lik – produženi duh autorov, kao što rekoš, sanja istodobno osvješćujući mogućnost fujaska svojih snova i težnji; istraživač i umjetnik u rečenoj su pobuni podvojeni u odnosu na sebe sama, na život i svijet: subjektivno se na taj način sučeljava s objektivnim. Rađa se proturječje, paradoks samoga subjektiviteta: njegovo samootuđenje u odrazu, opredmećenje uopćenoga vlastitog subjekta; potencirani subjektivitet preobražava se u konačnici u objektivno. Spajanje nesvjesnoga (Nepoznatog) sa svjesnim pobunjenim subjektom (tj. subjektom koji postaje svjestan samoga sebe) kao nešto strano tom subjektu tumači

³⁰ Krleža, nav. dj., *Kristofor Kolumbo*, str. 131.

³¹ Donat, nav. dj., str. 33.

psihoanaliza već u svojoj terminologiji u kojoj se nesvjesno pojavljuje kao nešto treće, »nepoznato«, a kao posljedica želje za osamljenjem jer je svijet postao stran.³² U Freudovu eseju o »nelagodnosti u kulturi« u tom smislu među ostalim piše:

*Najneposrednija zaštita od patnje koja može da proistekne iz ljudskih odnosa je[st] dobrovoljno osamljenje, udaljavanje od drugih. Naravno, jasno je: sreća koja se postiže tim putem jeste sreća spokojstva. Neki od načina otuđivanja pružaju jedinu odbranu od spoljnog sveta onome koji želi da taj zadatak obavi sam.*³³

U Strindbergovoj drami s prijelaza stoljeća, u nas poznatoj pod naslovima *Prema Damasku* i *Put u Damask*, lik Neznanca – kao svojevrstan analogon Krležinu Nepoznatom – kaže:

*Ne bojim se smrti već samoće, jer u samoći se nađe netko... Ne znam je li to netko drugi ili ja sam koje osjećam, ali u samoći čovjek nije sam samcat. Zrak se zgušnjava, prokljuje i počinju rasti bića koja su nevidljiva ali se osjećaju i posjeduju život.*³⁴

Nepoznati je posrednik između gomile i izabrana (lika), on je »kao crna mrlja«,³⁵ on jest Crno, protuboja (ili izostanak boje, kako tvrde stručnjaci!), jer je Crno doista protiv boja i likova, koji Buonarrotiju znače »jedini smisao našega trajanja na zemlji!«³⁶

Sama pak prometejska konotacija središnjih likova podrazumijeva priželjkivanje ostvaraja Novoga svijeta te novih otkrića i postignuća onih

³² Vidi Peter Szondi, *Teorija moderne drame 1880-1950*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2001., str. 43.

³³ Sigmund Freud, *Nelagodnost u kulturi* u: Sigmund Freud /Sigmund Frojd/, *Iz kulture i umetnosti*, prev. V. Matić, V. Jerotić i Đ. Bogičević, Matica srpska, Novi Sad, 1969., str. 278- 279.

³⁴ Preneseno iz P. Szondi, nav. dj., str. 43.

³⁵ *Michelangelo Buonarroti*, str. 91.

³⁶ Isto, str. 84.

koji ostaju dosljedni svojoj težnji za civilizacijskim napretkom i ustrajanjem u čovjekoljublju, čime se narativa usmjerava ka budućnosti, u lirskoj slutnji nekog novog vremena. Za Krležina Kolumba isprva je, prije njegove sumnje i obrata, pozitivna budućnost moguća, potom se, međutim, preobražava u poražavajuću. Likovi Kolumba i Buonarrotija smješteni su u »zbrkanu kauzalnost«³⁷ jer su lica »pokretljiva gotovo kao ideje, supstrati jednog utopijskog gledanja na svijet«; i dalje: »Utopija je identificirana kao jedan povijesni koncept« – piše Donat – »ona je bijeg od konkretnog u antropološku futurologiju«,³⁸ ona je prizivanje »utopije« kao ne-mjesta ili možda kao arkadijskog kronotopa iskazana kroz pjesničko; to je povezanost između bavljenja izuzetnim osobnostima i pjesničke potrebe da se – kako piše Donat – »kroz liriku slutnje i nagovještaja približi egzistencijalnom, virtualnom i neiskazivom«.³⁹

Donata u Krležinu stvaralaštvu zaokuplja ona dimenzija koja odražava veću sklonost dramatičarevu prema tragičnoj nemogućnosti negoli sentimentalnoj vjerodostojnosti. Stoga Donat zaključuje da se Krleža radije bavio »izmišljenim, nego realnim, a pjesnički neosmišljenim egzistencijama koje nam stihija života tako širokogrudno pruža«.⁴⁰

Didaskalije i napuci ne služe samo u tehničkom smislu – za ostvarenjem teatarskog privida, već se njima podupire ekstaza kojoj se i Kolumbo i Michelangelo – barem privremeno – predaju.⁴¹ Oba protagonista Krležinih »genijskih« drama nadaju se kao mesijanski likovi (za razliku od recimo tih istih likova u Fabrijevim radiodramama), pritom doduše Kolumbo funkcionira kao negacija samoga sebe i vlastitih zamisli, Prometej koji – recimo tako – sumnja u vlastitu vatru, ili opovrgava smisao i svrhu otkrivanja Novoga svijeta; Buonarroti je pak umjetnik koji svoje (buduće)

³⁷ Donat, nav. dj., str. 34.

³⁸ Isto, str. 38.

³⁹ Isto, str. 34.

⁴⁰ Isto, str. 59.

⁴¹ Isto, str. 35.

djelo, sikstinsku fresku, doživljava kao izraz potkopavanja ili – moderno rečeno – subverzije kaosa, revolta protiv bezreda, te kao sredstvo stvaranja uređenoga, savršenog svijeta. Preobražaj drame u poeziju (i obrnuto) ostvaruje se na način drag ekspresionistima: »to je put koji vodi kroz destrukciju fabule isticanjem ekstatičkih dominantata poezije raspoloženja i poezije akcije«. ⁴² Artikulacija moralne problematike, ovdje osmišljena kroz metaforičko-alegorijsko s tendencijom da se to pretopi u poeziju, usmjerena je ka budućem, ka ostvarenju životne pobjede, pri čemu se neće zatomiti utopijsko. ⁴³

Za Kolumba je budućnost u pronalaženju Novoga kopna, a potom, nakon skepe i obrata, samo »prodaja urođenika, burzovno mešetarenje«. ⁴⁴ »Da s vama osnujem D. D. za eksploataciju Kolumbije? Ha-ha! Zar je to ono Novo o čemu ja sanjam?« ⁴⁵ Crveni se stijeg u finalu drame tako izvrće u crni.

Vezano za Novi svijet i razmišljanje o koristoljublju kojim je potraga za Novim obilježena, možda nije naodmet ovdje pridodati i razmišljanje redatelja Renea Medvešeka koje on iznosi na početku programske knjižice koja prati izvedbu *Kristofora Kolumba* u Zagrebačkom kazalištu mladih (premijera: 22. studenoga 2014.). Medvešek postavlja sljedeće pitanje:

Otkriće Novoga svijeta jedan je od mnogobrojnih ispita zrelosti na kojima je ova naša posljednja, dvije tisuće i četrnaest godina stara civilizacija toliko puta pokleknula. Spotaknula se. A kamen spoticanja uvijek isti. Ustvari, oblutak. Ustvari, kuglica. Jedna točkica u svemiru. Malena kružnica koja sve mijenja u svoju korist. Jedno jedino o. Ono O koje otvara pitanje je li usputno preimenovanje Kristofora u

⁴² Isto, str. 33.

⁴³ Isto.

⁴⁴ Krleža, nav. dj., str. 134.

⁴⁵ Isto.

*Koristofora neizbježna prateća pojava svakog putovanja u Novo?
Pitanje za svakoga od nas.*⁴⁶

3. 1. Za Buonarrotija budućnost je srodna prošlosti: u bojama (utopije temeljene na predodžbi o budućnosti i nostalgije vezane za prošlo), šarenilu, svjetlu i oblicima koji korespondiraju s Krležinom zaokupljenošću slikarstvom i u njegovoj mladosti i u kasnijim godinama; međutim, posebice u razdoblju ekspresionizma, ona će biti temeljena i na dramatičarevoj izraženoj i poticajnoj povezanosti s njemačkim slikarom Georgeom Groszom (1893. – 1959.), Krležinim istodobnikom te duhovnim, umjetničkim i političkim srodnikom, kako piše Nikola Ivanišin.⁴⁷

Književnokomparatističke asocijacije mogle bi na razini utopijsko-kozmičkog dovesti u vezu dramu o Kolumbu s Kranjčevićevim astralno-kozmičkim stilskim kompleksom,⁴⁸ Šimićevim zvijezdama pod kojima valja dostojanstveno hodati, a prema kojima – razočaravši se zemljom i globusom – želi ploviti i Kolumbo. Kamovljevo »žarko-jarko-ogrijano« sunce moguće je prisposodobiti s Buonarrotijevim šarenilom i bojama te bijegom od Crnog.⁴⁹ Vjerujem da je tu moguća i usporedba s ekspresionističkim dramama Kalmana Mesarića, nastalim u dvadesetim godinama⁵⁰ (ali eventualno i s Claudelovom dramom iz tridesetih).

⁴⁶ Iz programske knjižice: Miroslav Krleža, *Kristofor Kolumbo*, Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb, 2014., str. 6.

⁴⁷ Nikola Ivanišin, *Fenomen književnog ekspresionizma*, Školska knjiga, Zagreb, 1990., str. 21.

⁴⁸ Isto, str. 253.

⁴⁹ Usp. isto, str. 7.

⁵⁰ Usp. Helena Peričić, »Međuratni »britanski« repertoar hrvatskih pozornica i još ponešto u radu Ka Mesarića« /The 'British' Between-War Repertoire of the Croatian Stage and a little more on the Work of Ka Mesarić/, *Dani Hvarškoga kazališta* (Četiri desetljeća Dana Hvarškoga kazališta – Dosezi i propusti u istraživanju hrvatske književnosti i hrvatskoga kazališta), ur. B. Senker i V. Glunčić-Bužančić, HAZU – Književni krug Split, Zagreb – Split, 2014., str. 256-275.

4.0 U ovim je pjesničko-ekspresionističkim tekstovima »nagovještaj, neprotumačiva slučajnost, zvižduk planinskog vjetra itd.«⁵¹ (Donat) značajniji od deskripcije psihologije društvene činjenice i doslovnosti.⁵² Pritom valja imati na umu obilježje kazališta koje pruža uvjete drukčije od života i očekuje sudjelovanje samoga gledatelja kojega je rat naučio reagiranju na ono što vidi na pozornici – ta se komunikacija s autorom pretvara u stvari u »apsolutno povjerenje nalik ovisnosti«.⁵³ Pobuna u konačnici završava ekspresionističkim razgolićavanjem – sada pak u interakciji s gledateljem (kojemu je po ratnom iskustvu dosta bontonske pasivnosti u gledalištu); to je poraz Prometeja-istraživača na križu i Prometeja-slikara s trideset cekina – onih koji znače egzistenciju; cekini su temeljni preduvjet stvaranju, nezaobilazna banalnost na zemaljskom putu, pa i onom kojemu je cilj dosegnuti boje.

⁵¹ Donat, nav. dj., str. 7.

⁵² Isto, str. 57.

⁵³ Isto, str. 58.

MIROSLAV KRLEŽA

KRIST
OFOR

REDATELJ: RENE MEDVEŠEK

KOLU
MBO

z/agrebačko k/azalište m/ladih

*Naslovnica programske knjižice za predstavu »Kristofor Kolumbo«
u režiji R. Medveška, premijerno izvedena koncem 2014.*

PAST – PRESENT – FUTURE: SOME ASSOCIATIONS OVER KRLEŽA'S »PROMETHEAN« PLAYS

A b s t r a c t

Miroslav Krleža's (1893-1981) »expressionistic-poetic« (Branimir Donat) plays *Kristofor Kolumbo* (1918) and *Michelangelo Buonarroti* (1919) accompany the end of the First World War and the time immediately thereafter. In her paper, the author Peričić discusses literary comparative associations aroused in those works in which the use of the Promethean figures (or presented in the plays as such) may be considered as the general glorification of genious representatives of Renaissance who crossed the boundaries of the world known up to that era – both in the sense of knowledge and in the artistic sense (*history/past*).

In the context of political events and the shock following the results and consequences of the most destructive war known to Europe until those days, in those plays the great historic figures are put in the expressionistic position to be the global metaphore of Croatian and European reality of the time, and the revolt against collective history, but also against the hysteria caused by the war trauma (*actuality/present* – characteristic of the end of the First World War and the time thereafter).

The Promethean connotation by itself announces and reflects the coveting for new age/world and new accomplishments of those who remain persistent in their humanistic ambition towards civilisation, progress and altruism (*future*).