

RECEPCIJA KRLEŽINA ARETEJA

Antun Pavešković

UDK: 821.163.42-2Krleža. M.

Rad se bavi recepcijom posljednje Krležine drame, neslavno propale prilikom praizvedbe istodobno u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani. Upravo da bi osvijetlio razloge i okolnosti tog neuspjeha, ogled, nakon analize samoga teksta drame, istražuje kritičku recepciju njena kazališnoga uprizorenja. Uz ostale kritičare, opsežnije se raščlanjuje vrlo opsežna i studiozna kritička valorizacija Vlade Mađarevića na kraju koje, igrom slučaja, kritičar anticipira jedinu uspješnu scensku adaptaciju drame, one na Dubrovačkim ljetnim igrama u režiji Georgija Para.

Ključne riječi: drama, kritika, praizvedba, fijasko, scena, osvrt, kataklizma, rastljelovljenje.

Aretej je posljednja Krležina drama. Ujedno, jedna od najmanje dramatičnih. Prije će biti riječ o dijalogiziranu ogledu, a u nekoj hrabrijoj žanrovskoj raspodjeli mogli bismo ga najtočnije nazvati filozofskim romanom platonovske forme. Za početak, recimo da *Areteja* trajno guši sjena njegova pisca, povijesne osobnosti samoga Miroslava Krleže. Nije ni važno

je li sam »dramatičar« bio toga svjestan ili ne. Jer, problem ove »drame« jest problem čitava opusa i prosedea samoga Krleže. Naime, kritika, a i književna povjesnica, počesto je brkala polemičnost s dijalogičnošću. Krleža je, neosporno, izuzetno polemičan. No, umjesto dijalogičnosti, Krleža nam nudi nutarnji monolog kojim tek neprekidno provjerava sebe sama i vlastitim tezama su-postavlja, a ne suprot-stavlja antiteze, kako bi razvio vlastiti intelektualni ego, a ne nadosobni hegelijanski duh. Stoga oprezno pristupamo i tezi Wierzbickog da nije slučajno što je Krleža sebe smatrao poglavito dramskim piscem.¹ Ako je to Krleža i mislio o sebi samome, ova a i neke druge njegove drame teško mogu opravdati taj stav. Usput, zanimljivo je pripomenuti da je upravo *Areteja*, ali i ideološki pamflet o Kristoforu Kolumbu, Georgij Paro vrlo uspješno postavio na Dubrovačkim ljetnim igrama, dajući tako dramatičarski najmanje uvjerljivom dijelu piščeva opusa legitimitet sceničnosti, igrivosti, teatrabilnosti, a time ujedno i, u žanrovskome smislu, dramatičnosti. Kako je to Paru uspjelo, zanimljivo je, ponajprije teatrološko, pitanje i malo dalje ćemo ga nastojati dotaknuti. U tom je kontekstu zanimljivo uočiti da Krleža nikada nije vidio ova dubrovačka uprizorenja vlastitih tekstova. Je li naprosto bio star da putuje, je li mu putovanje bilo prenaporno ili je postojao neki drugi razlog zašto je izbjegao pogledati dubrovačke inscenacije? Mislim da se u ovoj trećoj opciji krije pravi razlog njegove provjere vlastita djela na pozornici.

Inače, spektakularni i u to doba zamaskirani fijasko praižvedbe *Areteja* kao da je ironičnom igrom sudbine opravdao autorove sumnje, ne samo glede spomenuta naslova, nego i u odnosu, kako je lucidno uočio Lasić, na čitav opus. Krleža je, naime, sumnjao u vlastito pisanje, a njegova isključivost, nimalo paradoksalno, komplementarna je sumnji. Naime, ako je isključivost simptom taštine, treba znati da je velika taština nerijetko mjera, ali i maska velike nesigurnosti. Izuzetno precizne i opsežne didaskalije već

¹ Jan Wierzbicki, *Miroslav Krleža*, Zagreb, 1980., str. 142.

u startu nastoje odrediti scensku izvedbu svake od njegovih drama. Kao što je u romanima metanarativnim opisima psiholoških stanja, namjera i težnji svojih likova, unaprijed nam nudeći zaključak tamo gdje smo do zaključka trebali doći iščitavajući samu umjetninu, zapravo gušio slobodu čitanja, tako je i u dramama (ne svim dramama i ne svim romanima, srećom) znao gušiti slobodu recepcijskih izbora. Takva postupka nije mjestimično lišena ni njegova poezija, nudeći umjesto emocije metaemociju. Ono što je Krleži zamjerio još Antun Branko Šimić, dakle neprestano zastajanje na rubu umjetnosti tamo gdje bi trebalo pustiti stvaralački spontanitet da, u spoju sa zanatskim umijećem, stvori punokrveno, samostojno umjetničko djelo, zapravo je svojevrzni strah od publike, strah od drugoga, strah od gubitka kontrole, strah od prepuštanja. Zapravo, strah od slobode. Stoga je Krleža paradoksalan pisac. Nitko se poput njega nije u našoj književnosti polemički odnosio spram svih malograđanskih ograničenja, nitko nije tako snažnim izriječima vapio za istinom, za slobodom, a nitko poput njega nije tako često u dramama, romanima, pjesmama svojim monopatskim glasom ometao slobodu suodnošenja čitatelja i gledatelja s umjetničkom srži djela. Zato je uspješniji i uvjerljiviji kao publicist, polemičar, kritičar, a samo u dijelu svoga pjesništva, dramatike i umjetničke proze estetski plauzibilan. Neće biti slučajno da je, između ostalih, podcjenjivao nadrealiste, kao što neće biti slučajno da je jedan od posljednjih među njima, Radovan Ivšić, u poznatom osječkom referatu, bez obzira na argumentaciju, nastupio oštro protivu Krleže. Druga stvaralačka krajnost, bezuvjetna sloboda postupka nadrealista, bila je strana Krleži ne kao krajnost, nego kao sloboda!

Rečeno nam dostatno objašnjava problematičnost *Areteja*. Kada se pojavila na sceni, drama je bila osuđena na propast u onoj mjeri u kojoj je vjerno slijedila književni predložak. Ipak, o promašaju, numinozno zamišljenu kao kazališna svečanost istodobno upriličena u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani, više svjedoči nerečeno od onoga što je kritika izrekla. Sva naknadna objašnjenja i analize mahom zaobilaze ovu uprizorbu. Tako je Ivo Vidan u enciklopediji o Krleži scensko uprizorenje apsolvirao

nepreciznom uvodnom opaskom da je tekst »dramsko djelo objavljeno u *Mogućnostima*, 1959, 11, a iste godine izvedeno u Zagrebu.«² O inscenaciji i djelu pisali su 1960. Branko Hećimović, Tomislav Ketig, Vlado Mađarević i Duško Car. Mađarevićev je osvrt karakterističan, ali i neočekivan u nekim kritičkim opaskama. Riječ je o vrlo opsežnoj kritici tiskanoj u tada renomiranom časopisu *Republika*, br. 2-3, za veljaču i ožujak 1960. pod naslovom »Legenda o zlu i fantazija o dobru / Krležin 'Aretej' na sceni Hrvatskog narodnog kazališta«. Iznimno studiozan tekst podijeljen je na četiri poglavlja. U prvom, »Dramaturška struktura scenske fantazije«, drama je opisana u kontekstu razvoja Krležina opusa i već tu je kritičar precizno upozorio na neke literarne nedostatke djela:

Osnovni je stilski problem ove nove Krležine drame u tome, što je tema o nemoći današnjeg čovjeka pred zlom u životu i zločinom u društvu, u atmosferi paničnog nemira čovječanstva pred predstojećom kataklizmom Drugoga svjetskog rata, fiksirana u okvirima jedne difuzne i neujednačene dramaturške kompozicije, nedovoljno razvijene u stilu fantazije, u kojoj se miješaju neki psihološko-realistički elementi i likovi, s pretežno simboličkim personifikacijama i projekcijama ideja.³

U drugom poglavlju, »Inscenacija i scenska slika«, nastavio je kritiku u sebi prethodno zadanim, citiranim, okvirima:

»Aretej« je u podnaslovu jasno određen kao legenda, a usto je i posebno obilježen kao fantazija, ali se pojavila i autorova sugestija režiseru i scenografu, da je to po stilskoj fakturi poetski realizam. Između takvog terminološkog određenja postoji osjetan raskorak – pa

² Ivo Vidan, »Aretej ili legenda o svetoj Ancili rajskoj ptici. Fantazija u pet slika«, *Krležijana*, 1, ur. Velimir Visković, Zagreb, 1993., str. 18.

³ Vlado Mađarević, »Legenda o zlu i fantazija o dobru / Krležin 'Aretej' na sceni Hrvatskog narodnog kazališta«, *Republika*, br. 2-3, Zagreb, veljača-ožujak 1960., str. 35.

je tako i zagrebačka izvedba 'Areteja' bila opterećena mnogim stilskim nedosljednostima i nerazrađenim koncepcijama režije i glume.⁴

Iščitamo li pažljivo tekst kritike, uočiti ćemo da Mađarević, zapravo, ekskulpira redatelja Mirka Perkovića. Naime, u okolnostima praizvedbe, poznavajući Krležin onodobni društveni status, ali i autorsku taštinu, jasno je da redatelj nije imao puno izbora i da je tekst nastojao što vjernije preneti na scenu. Takav postupak s dramom u kojoj autorska svijest ne dopušta razvoj autonomnog tijela kazališta, nego scensku radnju i likove vidi tek emanacijom svojih nutarnjih duhovnih prijepora, jamčio je samo neuspjeh. Sloboda scenskog tijela sputana je okovima monopatskoga piščeva ega. Dogodio se istočni grijeh svakog literarnog kazališta – rastjelovljenje.

Mađarević, naizgled paradoksalno, ali u biti sasvim opravdano i precizno, sugerira da je redatelj trebao spašavati pisca, prigovarajući prvom slijepo nasljedovanje tekstualnih naputaka. Ono što ne izražava *expressis verbis*, jasno je iz omjeravanja teksta i scenske realizacije – neizrečen, ali implicitno nazočan ostaje jedini mogući zaključak, naknadno obilno potvrđen Parovom postavom drame na Igrama, o potrebi za dramaturškom adaptacijom, ili barem znatnijom dramaturškom intervencijom u tekst, želimo li od njega dobiti ostvariv predložak za scensku izvedbu. To Perković niti je mogao, niti uspio uraditi. Ishod je očekivan: »Predstava se zato konačno svela na 'doslovno' prenošenje autorova teksta na scenu, na školski pedantno razrađivanjem svih scenskih situacija, te brojnih opisa i oznaka predmeta iz autorovih didaskalija.«⁵ Mađarević, prigovarajući režiji na elegantan način prigovara drami te je sasvim razumljivo da je, slijedeći šablonske okvire i naznake teksta »scenska igra bila često na granici neuvjerljivosti i na rubu komike.«⁶

⁴ Ibid.

⁵ Op. cit., str. 36.

⁶ Ibid.

Nakon što je prikazao glumačka ostvarenja, Mađarević prikaz zaokružuje gotovo programatskom anticipacijom Parove adaptacije:

Idejna i misaona suština ovakve jedne dramske vizije može najsugestivnije oživjeti na sceni, naravno u nešto sažetijem tekstu, pročišćenom nagonom balasta enciklopedijske erudicije, u nekom nestvarno stiliziranom stilu, kao u transparentnoj magli historije, u kojoj se kreću irealni likovi jedne zamisli, jedne fantastične vizije, kao personificirane ideje.⁷

Ovakav završni naputak, međutim, stavlja kazališnog praktičara pred gotovo nemoguću zadaću. Kao da je Mađarević, možda svjesno, možda nesvjesno, htio definirati scensku neuporabivost Krležina komada. U tom pogledu, njegova primjedba o potrebi sažimanja i pročišćavanja teksta doimlje se eufemizmom. Očito je. Samo drastična Parova intervencija, a nipošto neka Mađarevićeva fantazmagorija, mogla je vratiti život ovom literarnom i scenskom mrtvorodenčetu. Ipak, taj kritičar je, pod obrazinom kritičke neutralnosti i načelne blagonaklonosti, uspio prokrijumčariti ono što će se o *Areteju* kao o neuspjeloj, promašenoj drami, moći govoriti tek puno kasnije.

⁷ Op. cit., str. 37.

THE RECEPTION OF KRLEŽA'S ARETHEUS

Abstract

The paper deals with the reception of Krleža's last drama which failed disgracefully during its simultaneous premiere in Zagreb, Belgrade, and Ljubljana. In order to uncover the reasons and circumstances of the failure, this review, after analyzing the text of the drama itself, explores the critical reception of its theatrical production. Along with other critics, the author extensively analyses the comprehensive and studious critical valorization of Vlado Mađarević, at the end of which, coincidentally, the critic anticipates one successful stage adaptation of the drama – the one at the Dubrovnik Summer Festival, directed by Georgij Paro.

Key words: drama, critique, premiere, fiasco, scene, review, cataclysm, separation from the body