

“Nepoznati” i crv pobune – Strindberg, Krleža i Sajko

1. UVOD

Krležina se prva stvaralačka faza vremenski poklapa s razdobljem avangarde u hrvatskoj književnosti, gdje je najistaknutiji pravac ekspresionizam. Mladenačko je Krležino stvaralaštvo obilježeno upravo tom ekspresionističkom poetikom, a tada nastaje i dramski ciklus objedinjen u knjizi *Legende* (1933). Prva je faza Krležine dramatičke pjesnička,¹ a ta se pjesničnost ostvaruje kroz uporabu didaskalija koje imaju funkciju samostalnih dramskih odvojaka i lirskih dionica. U poetskom dramskom opusu do izražaja dolazi jak utjecaj secesije, simbolizma i ekspresionizma. U Krležinu dramskom ciklusu jednočinki vidljiv je utjecaj simbolističkog kazališta, kojega će kasnije zamijeniti priklanjanje ekspresionističkom (*Golgota, Vučjak*), dok će u trilogiji o Glembajevima prevladati iskustvo nordijske škole i neonaturalizam. Poznato je da je Krleža namjeravao napisati drame o pet tragičnih junaka svjetske povijesti, Kristoforu Kolumbu, Michelangelu Buonarrotiju, Immanuelu Kantu, Franciscu Goyi i Isusu Kristu. Od “herojske pentalogije” (Lasić 1987, str. 176) realizirane su drame o trojici giganata iz povijesti čovječanstva, Isusu Kristu, velikom renesansnom slikaru i skulptoru Michelangelu te moreplovcu i istraživaču Kristoforu Kolumbu. Tim dramama o tragičnim genijima i njihovim aporijama pripadaju drame *Legenda, Kristofor Kolumbo* i *Michelangelo Buonarroti* dok ostale drame iz dramskoga ciklusa *Legende (Kraljevo, Adam i Eva, Saloma, Maskerata)* donose ontologiju i metafiziku spolova. Naime, u ovim dramama Krleža uvodi problematiku odnosa muškarca i žene, a taj sukob između spolova traje od pamtivijeka do danas. Uz motiv te borbe mogu se uz Strindberga navesti i drugi autori koji su vjerojatno oblikovali tematske sklonosti

¹ B. Donat piše kako rane drame Miroslava Krleže čine takozvani pjesnički dio njegova dramskog opusa te da *Legende* imaju značajku rituala u kojem se na simboličan način jezikom pokreta i akcija i sama riječ primiče beskraj u kojem se konačno bez ostatka bilo kakve iluzije razgaljuje čovjekova sudbina. Njihov ritualni sadržaj podudara se s arhetipskim elementima koje u tim dramama prepoznajemo u funkciji univerzalnih simbola. Tu spadaju likovi-simboli kao što su Krist, Michelangelo Buonarroti, Pierrot, Don Quijote, Adam i Eva (usp. Donat 1970, str. 7–8).

mladoga Krleže, prije svega Otto Weininger i njegovo djelo *Spol i karakter*. Međutim, nužno je istaknuti Krležinu negaciju Weiningerove mizoginije te njegovo negiranje kulturogenog koncepta diviniziranog i vampirski demoniziranog esencijalizma ženstva (usp. Marjanić 2013, str. 98).

2. TRAGIČNI GENIJ I NEVOLJE UMJETNIČKOGA STVARANJA

Krleža piše dramu o “tragediji genija” (Gašparović 1989, str. 13) i nevoljama umjetničkoga stvaranja. Drama *Michelangelo Buonarroti*, kao i *Kristofor Kolumbo*, predstavlja parabolu o genijalnom pojedincu koji je suprotstavljen prosječnoj masi.² I u jednoj i u drugoj drami nalazimo temu osamljeničke sudbine genija. U objema dramama presudni su dijalozi protagonist s Nepoznatim. Kolumbo i Michelangelo razlažu svoju misao u dugim monolozima, izražavaju se u stihovima, oko jednog i drugog protagonista kruži velik broj likova, u obje drame postoji jedinstvo mjesta (Lađa/Sikstina), vremena (iz noći k jutru) i radnje (protagonistov cilj) (usp. Lasić 1987, str. 176). Michelangelo je u Krležinu mladenačkom tekstu prikazan kao genijalni umjetnik, faustovski pun sumnji i pitanja. Autor ekstatičnim i ekspresivnim opisima naglašava titansku snagu Michelangelova stvaranja, a njegova je jednočinka jedan od velikih dramskih dometa ekspresionizma (usp. Žmegač 2001, str. 9). Krleža se u prvoj fazi svojega dramskog stvaranja odlučuje za formu jednočinke, koja već u razdoblju moderne ne samo da označava odmak od tradicionalnoga oblika drame, “nego je to često već nastojanje da se ‘dramski’ stil izvede iz [te] krize kao stil napeposti usmjeren prema budućem momentu” (Szondi 2001, str. 74). Radnja Krležine drame odvija se jednoga proljetnog jutra u Sikstini, kada je Michelangelo slikao *Dan gnjeva Gospodnjeg*. U drami se, uz Michelangela Buonarrotija kao središnje *dramatis perso-*

² U objema dramama drastično je provedeno načelo udvojenosti središnjeg junaka, obje svjedoče o titanskoj borbi pojedinca za ideale i o porazima što ih nije moguće izbjeći (usp. Mrduljaš 1997, str. 71).

nae, pojavljuje velik broj likova (famulusi, Papa, Nepoznati, Beatrice Laura, opatice, kler), a neki su samo scenske jedinice ili glasovi (ruža, miševa, pauka, krvnika nepoznatog, glasovi u krčmi, crv u ormaru). Glavni junak ove legende iz "genijskog niza" (Lončar 1969, str. 106) često pada u egzaltirana stanja, stoga je prisutan lirski i pjesnički diskurs gdje umjetnikova nemirna pjesma ima hipnotički učinak pa djeluje kao litanija. "Michelangelo govori u parataksama što počinju i svršavaju vokativima i vrve od uskliknika: njegov je glas jedna rasjeckana i razbijena misaona linija koja se ne mijenja ni onda kada uranja u stihove" (Lasić 1987, str. 172).

Krleža u drami kombinira ekstatičko-ritualni i konverzacijski aspekt, a individualno se suprotstavlja kolektivnom gdje je pojedinac i njegova moć rasuđivanja u opoziciji s povodljivom masom. Glasovi koji se čuju u drami, osim što upućuju na logiku sna, miješanje fikcije i faksije, također pridonose stvaranju halucinantne atmosfere te imaju ulogu pojačivača kako bi se naglasile nevolje genija i umjetničkoga stvaranja koje su opisane kao porođajne muke. Česta su ponavljanja koja "djeluju kao faktor sređivanja, učvršćivanja i temeljitijeg objašnjavanja" (Lasić 1987, str. 175). Iz kakofonije glasova izdvaja se glas neshvaćenoga pojedinca, usamljenoga u svojim stremljenjima. Tragični genij koji teži ka nečemu višem što primitivna masa nikako ne razumije, doživljava svijet na potpuno drukčiji način no što ga shvaća prosječna većina. On je osamljenik u svijetu gdje vlada površnost i gdje ne postoje individualni ciljevi. Michelangelo ili meštar, kako ga nazivaju famulusi, radi po noći pa sve briše, a dvije godine nije ništa naslikao. Michelangelo nosi veliki teret, breme spoznaje i genijalnosti, što signira i metaforika mlinskoga kamena koji umjetnik nosi oko vrata. On zavidi prosječnima jer ga talent koji posjeduje čini drukčijim od drugih. Crv koji ruje u ormaru fungira kao sumnja unutar njega samoga koju dodatno produbljuje lik Nepoznatog. Lik crva poziva na pobunu koja će, kako pokazuje završetak drame, biti ugušena zbog umjetnikova prihvaćanja konvencije i izdaje vlastitih ideala. Na jednoj strani postoji subjekt koji je sebe postavio kao centar svijeta i koji teži svom Apsolutu, svom cilju. Na drugoj strani nalazi se sve ono što ga sprečava da bi sebe realizirao kao autonomni entitet. Uvodni dio u drami, razgovor dvaju Michelangelovih famulusa, uvodi nas *in medias res* u njegov problem, sličan Kolumbovom, a to je dohvatiti Nemoguće, Apsolutno (usp. Lasić 1987, str. 176–177). U likovima dvaju famulusa zrcale se dva različita pogleda na umjetnost. Dok prvi u umjetničkom stvaranju Michelangela vidi nečistu silu, drugi mu se divi i uspoređuje ga s bogovima:

PRVI: A zašto mi ne bismo bili ista rasa s njim?

DRUGI: Jer nismo! *Razmatra i osvjetljuje torzo oguljenih i rastrganih fresaka*: Eto! To su giganti, bogovi, Prometeji! Ispružili su ruke i bacaju vatru

glupim i neukim ljudima. Eto! To su giganti! Zar bi to ti mogao, zavući se tako u toranj te ne izlaziti na svjetlost cijelu božju godinu? Gdje bi to tko od nas mogao, od nas običnih smrtnika? (Krleža 2002, str. 59)

3. NEPOZNATI KOD KRLEŽE I STRINDBERGA

Nakon što umjetnik u Krležinoj drami pada u ekstatični zanos, opijen bojom i formom, pojavljuje se lik Nepoznatoga koji mu podastire sumnju, bol i laž te ga želi slomiti. "Geniji (a to su Krist, Michelangelo Buonarroti i Kristofor Kolumbo) mogu postojati samo ako proživljavaju borbu s Nepoznatim, s ništavilom kojim je čovjek okružen" (Donat 1970, str. 37). Zanimljiva je činjenica, kako ističe M. Lončar, da se lik Nepoznatog javlja na mjestu najžešćih kriza, a ta su mjesta ujedno i jedini pravi dramski dijalozi. Naime, kako u Krležinim *Legendama* još uvijek nema punoga psihološkog volumena karaktera,³ ovdje je ostvaren zapravo antitetički paralelizam simbola, kontrastnih tendencija i poetskih inteziteta, a ta se antiteza likova može promatrati kao dramski unutarnji monolog (usp. Lončar 1969, str. 111). A. Flaker ističe kako lik Nepoznatog postaje karakterističan za cijelo jedno književno razdoblje, a tom Krležinu liku nalazi analognu pojavu u ruskoj književnosti kod Majakovskog u njegovu liku Neodređenog (usp. Flaker 1964, str. 53–74).

Poznata je činjenica da je Krleža u mladim danima intenzivno čitao Strindberga, o čemu svjedoče dnevnički zapisi *Davni dani*, kao i članak o drami *Otac* objavljen u *Književnoj republici* 1924. godine. Također, Krleža će se u svojem poznatom osječkom predavanju 1928. godine pozvati na strindbergovsku dramaturgiju koju će nasljedovati u glembajevskom ciklusu. U njegovim ranim dramama Strindberg mu je mogao biti uzor sa svojim djelima *Igra snova* (1902) ili *Put u Damask* (1898), a sličnosti se naziru kako u ekspresionističkom modelu, tako i u dramaturškoj kompoziciji "koja obuhvaća lančano, epizodno niza-nje i fantazmagoričnu preobrazbu iskustvenih elemenata" (Žmegač 1993). Tu je i pojava "iznimne ličnosti", kako je naziva I. Slamnig koji ukazuje na poetičke srodnosti Krležina i Strindbergova djela. Srodan lik Krležinu Michelangelu Slamnig pronalazi u Strindbergovoj ranijoj stihovanoj drami *U Rimu* (1870) gdje se obrađuje epizoda iz života danskoga kipara Bertela Thorvaldsena. Često su Strindbergovi junaci umjetnici, a lik često ima protulik, od kojih se jedan obično karakteristično zove Nepoznati (usp. Slamnig 1969, str. 134). Taj je lik zastupnik autorovih stavova i njegove pobune prema svim mogućim nor-

³ To navodi Darko Suvinić u članku "Pristup agenskoj strukturi Krležine dramaturgije: tipovi kao ključna razlika", objavljenog u *Forumu*, 1981, br. 7-8, str. 64–82.

mama, bile one religioznoga, društvenoga ili političkoga karaktera. Upravo toj ličnosti, koja ima značajke ambivalentnosti i dihotomije, autor stoga povjerava glavne kritičke ili proročanske misli. On je zastupnik autorovih teze, a u njegov je karakter upisan i svojevrсни rušilački princip. Kao i Krležin Michelangelo, on je pobunjeni pojedinac koji želi srušiti stari kako bi uspostavio novi poredak, a odlike su to junaka mesijanskoga revolta:

NEPOZNATI: [...] I osjećam u sebi svu snagu stvoritelja, koji sam ja. Želio bih cijeli svijet uzeti u svoju ruku i umijesiti od njega nešto savršenije, istinitije, ljepše... Želio bih vidjeti sretnim cijeli svijet, sva stvorenja. Rađati bez bolova, živjeti bez patnje i umirati u tihoj radosti! [...] (Strindberg 1977, str. 245)

U Strindbergovu dramskom stvaralaštvu osobito se ističe naturalistička faza (drame *Otac i Gospođica Julija*) te simbolističko-alegorijska, kojom je autor uz Wedekinda, jedan od preteča ekspresionizma (drame *Put u Damask*, *Igra snova*, *Sablasna sonata*). Jedna od tematika Strindbergova djela odnos je među spolovima, sukob koji traje od pamtivjeka. U ranijim dramama, s naturalističkom dramaturgijom, ta je tematika dio suvremene društvenokritičke vizure, a u kasnijima, u kojima se očituje autorova mistička sklonost, naglašena je mitska pozadina. Krležina scenska djela ne kriju tragove Strindbergovih dramaturgijskih postupaka. U ranim Krležinim ekspresionističkim dramama, kao i u Strindbergovoj dramaturgiji nalazimo kompoziciju koja naglašava lančano, epizodno nizanje (njem. *Stationendrama*) i fantazmagoričnu preobrazbu iskustvenih elemenata (kao u Strindbergovoj *Igri snova*), zatim pojavu “iznimne ličnosti”, kako je naziva Slamnig, kojoj autor povjerava glavne kritičke ili proročanske misli. Svoj najvlastitiji oblik, “postajnu dramu”, Strindberg nalazi nakon petogodišnjega zastoja umjetničkoga rada u *Putu u Damask*. Postajna se tehnika može formalno usuglasiti s tematskim intencijama subjektivne dramatike, a junak u “postajnoj drami”, u kojoj se oslikava njegov razvoj, najjasnije se ističe od likova koje on na postajama svojega puta susreće. Oni se pojavljuju jedino u susretima s njim, u njegovoj perspektivi i kao takvi se odnose na njega. Postojanjem takvoga jednog središnjeg subjekta, formalno je zasnovano neograničeno očitovanje skrovitoga duševnog života, a jedinstvo radnje nadomješta se jedinstvom dramskoga subjekta. Kontinuitet je zamijenjen scenskim nizom, a takva statičnost i besperspektivnost scena signira pespektivsko suprotstavljanje subjekta i svijeta, gdje se junak susreće s ljudima, ali mu oni ostaju strani (usp. Szondi 2001, str. 40–41). Ta otuđenost, koju često naglašava sam lik, dolazi do izražaja i u sljedećem ulomku:

NEPOZNATI: [...] Ali ja vas zaklinjem: ne ostavljajte me samog! Ja sam u stranom gradu. Ovdje nemam prijatelja, a ono malo znanaca koje imam, čine mi se više kao neznanci, gotovo bih rekao: izgledaju mi kao neprijatelji. (Strindberg 1977, str. 220)

Kako ističe P. Szondi, sa Strindbergom započinje ono što je kasnije dobilo naziv “subjektivna dramatika” (Szondi 2001, str. 35). Osobe u *Putu u Damask* subjektivna su isijavanja Neznanca, a tu dolazi do izražaja Strindbergov ekspresionistički aspekt. Povlačeći se u samoga sebe, bježeći od svijeta koji mu je postao stran, pojedinac se suočava s nepoznatim. Neznanc je kao biće koje susreće na postajama svojega puta. Ona su ponajviše on sam i istodobno njemu strana. Sklop subjektivnog i objektivnog pojavljuje se u vremenskoj dimenziji kao spona prošloga i sadašnjega. Evocirana i u nutrini produbljena prošlost javlja se u refleksiji kao strana sadašnjost: stranci koje Neznanc susreće često su znakovi njegove vlastite prošlosti (usp. Szondi 2001, str. 44). Subjektivnom je dramatičaru na prvom mjestu stalo do izoliranja i uzdizanja središnjega lika u kojemu se uglavnom on sam utjelovljuje.

Nepoznati kod Krleže označava dihotomiju unutar samoga junaka, sukob između onoga što bi on htio i onoga što mu nalaže svijet. Ironična je tako konotacija na kraju drame sa trideset cekina koje umjetnik mora uzeti od Pape, dakle mora prihvatiti konvenciju koju mu uvjetuje egzistencija te izdati vlastite ideale. Michelangelo u drami ipak pobjeđuje Nepoznatoga, naime, ubija ga slikarskim dljetom, pa bi se u tom smislu Krležina drama mogla shvatiti kao afirmacija umjetnosti. Međutim, poznat kao veliki razarač mitova u hrvatskoj književnosti, Krleža je morao razoriti i ovaj umjetnički mit, na što upućuje završetak drame koji ukazuje na teško stanje umjetnika koji se mora poniziti pred Papom kao najvišom instancom moći. Michelangelo na kraju drame bolno prima od Pape trideset cekina. On ih prima i poraženo broji jedan po jedan cekin. Je li on time postao Juda, izdao Umjetnost, Ideju, Boga, Sebe? On nije Juda, jer je za njega novac samo sredstvo, a ne cilj. On je Juda jer je izdao čistoću svog poslanja. Da bi spasio svoj cilj, on prihvaća zlatnike. U toj je pobjedi sadržan poraz, ali je u tom porazu sadržana pobjeda jer tu nema pobjednika, nema pobijeđenog. Apsolutne antiteze je nestalo. Michelangelo se spustio na zemlju i postao je čovjek (usp. Lasić 1987, str. 179–180).

U Krležinoj se drami isprepleću sveto i sakralno te profano i karnalno, a postavljena je analogija između života i krčme pa se tako ostvaruje i topos *theatrum mundi*. Radnja se odvija u kronotopima krčme i crkve, a Michelangelo koji boravi na skelama sve vrijeme dok slika nalazi se na “gornjem” svijetu povlaštenih pojedinaca. Skele tako impliciraju njegovo uzvišenje, genijalno stvaranje po kome je umjetnik najbliži nebeskome, a na taj ga način dramatičar izjednačuje s bogovima. Međutim, njega vuče “donji” svijet koji predstavlja krčma. Svijet krčme u ovoj je drami opisan kao metafora zla, ludnice i pakla. To je svijet malih i sitnih ljudi koji nisu dosegнули spoznaje, a prikazani su kao kriminalci i pijanci. Svijet krčme aludira na niske strasti, animalno, blud, a prisutna su sva moguća aberantna stanja, atavizmi te stanja *in*

extremis. Mlinski je kamen koji umjetnik nosi oko vrata “simbol tereta (ambicije) što pritišće Michelangela, ali se u tom simbolu nalazi i evanđeoska konotacija grešnosti: on je grešan jer je prestao biti čovjekom” (Lasić 1987, str. 179).

U drami se isprepliću tri nivoa, a to su krčma, crkva i skele na kojima slika Michelangelo. Tri razine mogu simbolizirati pakao, čistilište i raj pa djeluju kao srednjovjekovni mansioni. *Michelangelo Buonarroti* čvrsto je organizirana dramska priča o “antinomijama apsolutne egzistencije pa u mnogome nalikuje srednjovjekovnom misteriju” (Lasić 1987, str. 180). Krleža u svojim mladenačkim dramama anticipira scenski simultanizam koji korespondira sa srednjovjekovnim kazalištem, koji se najbolje očituje u funkciji glasova. Utjecaj srednjovjekovnoga simultanizma još više dolazi do izražaja u Krležinoj jednočinki *Kristofor Kolumbo* (1918)⁴, dok je vrhunac postignut već 1915. godine u *Kraljevu*.⁵ Krležina drama nastaje nakon iskustava Prvoga svjetskog rata pa je u tom smislu implicirana i društvena, socijalna pobuna. Naime, kako drama predstavlja parabolu o genijalnom pojedincu, prometejskom i mesijanskom junaku, to je moguće povezati i sa Krležinim mladenačkim zanošenjem Oktobarskom revolucijom. Tada Krleža u avangardnoj optimalnoj projekciji vidi lenjinizam kao rješenje za društvene probleme, a Lenjina promatra kroz prizmu mesijanizma.

4. JUNAK MESIJANSKOGA REVOLTA

Krležin bi Michelangelo, kao i Kolumbo, prema Brusteinovoj tipologiji mogao biti svrstan među mesijanske dramske likove (usp. Brustein 1991). Na odabiru takvih figura temelji se pokretač dramskog – pobuna, ostvarena ili na razini koncepta samoga dramatičara ili pak na razini djelovanja središnjega lika kao produžena duha autora. Na čelu povorke pobunjenih, nezadovoljnih i obespravljenih, protagonist odražava društvenu, moralnu i egzistencijalnu problematiku, a svoju Nadu projicira u sveopću Utopiju (usp. Peričić 2015, str. 267–268). Krležin je Mi-

⁴ Prva verzija drame, napisana 1917. godine, kao što je poznato, posvećena je Lenjinu, dok je godinu dana kasnije, u prvom tiskanom izdanju, posveta bila izbrisana.

⁵ Ova jednočinka predstavlja paradigmatiku dramu hrvatskoga književnoga ekspresionizma u kojoj Krleža ostvaruje totalno kazalište, scenski simultanizam, otvorenu i fragmentarnu dramaturgiju u kojoj su pojedine scene izdvojene iz masovne atmosfere, ekstatično-ritualnu sceneriju s novom funkcijom didaskalija koje ravnopravno anticipiraju u drami i ne služe samo kao upute nego kao samostalni dramski odvojak, a u njima figurira i snažno scensko znakovlje. Krleža u *Kraljevu* odbacuje sve dramaturške i kazališne konvencije i stvara totalno kazalište koje u sebi objedinjuje pokret, ritam boje, linije, plohe, ton, uzvike i krikove, slikarski doživljaj svijeta, u kojemu nema kontinuiteta radnje nego je kontinuitet zamijenjen simultanošću. U *Kraljevu* Krleža stvara totalni fizički, artoovski (prije Artauda!), “raspojasani teatar” (usp. Žmegač).

chelangelo junak mesijanskoga revolta, pobunjenik koji ne podnosi Papine slugе, poslušne robove i čankolize. Sam Papa, kao predstavnik moćnika, poziva umjetnika na red govoreći mu da je prkosan i goropadan, ali Michelangelo se buni jer pravi umjetnik ne može raditi na rok i po mjeri, nego po inspiraciji. On se buni, želi otići, a Papa mu se obraća docirajući kako nije spas u borbi, nego u poniženju. Michelangelo je buntovnik, pobunjeni čovjek, umjetnik, sila i talent, ali ipak se mora pokoriti kada je u pitanju novac, koji mu uz onu osnovnu, uvjetuje i daljnju umjetničku egzistenciju. Zvuk cekina koje mu Papa stavlja u ruke jest zvuk njegove nemoći i slabosti da se odupre do kraja pa se na koncu ipak mora poniziti. Krležin je junak umjetnik, idealist, pobunjeni pojedinac, prevratnik i anarhist, a u njegov je karakter upisan svojevrsni rušilački princip, subverzija i prevratnička težnja. Naime, on iz kaosa i bezrednoga stanja želi uspostaviti red i novi poredak. U dramama mesijanskoga revolta djeluju superljudi, prometejski, gigantski junaci, koji se izdvajaju nekim svojim osobinama i imaju odlike mesijanizma. Dikcija je u tom tipu drame egzaltirana, povišena i bombastična. Pobunjenik je tu nalik prisposobi Lucifera, a prikazan je kao div koji prekraja svijet. S jedne se strane junak mesijanskoga revolta čini kao negativan lik, ali s druge strane on je pozitivan jer stvara novi poredak. Michelangelo tako ide u red onih junaka kao što su Mefisto, Don Juan ili Faust. Takvi junaci su radikalni, a njihova je podvojenost zrcaljena i u korištenju lika Nepoznatoga, koji se javlja kao junakov alter-ego (usp. Brustein 1991, str. 20–24). Junak mesijanskoga revolta protivi se svim konvencijama, zastarjelim nazorima i, prije svega, prosječnosti, pa u Krležinoj drami do izražaja dolazi i Nietzscheova kritika zlatne sredine.

Michelangelo u drami ubija Nepoznatoga u makabrističkoj sceneriji u kojoj se puši crvena para, umjetnik slika krvlju Nepoznatoga, osjeća se miris paleži, gori vatra, dakle sveprisutna je sinestezija koja upućuje na pjesnički diskurs u kojemu često pronalazimo i astralnu avangardnu dimenziju. U drami je prisutan snažan kolorizam, a dominiraju crvena i crna boja pa tu dolazi do izražaja Krležin revolucionarni etos i značajke ekspresionističkoga kazališta. Krležin junak upućuje na Nietzscheova nadčovjeka i ekspresionističku težnju za Novim čovjekom kojega se promatra u avangardnoj optimalnoj projekciji. U odnosu Michelangela i mase u krčmi nazire se i glavna aporija avangarde: kako pomiriti umjetnost i narod. Umjetnik se nigdje ne može uklopiti pa se nalazi u liminalnoj situaciji, *in between*, ni tu ni tamo, jer nikamo ne pripada taj osamljeni pobunjenik. S jedne strane, on je genijalni stvaralac, ali i otpadnik od društva. Upravo ta društvena dimenzija i problematika bit će glavni okidač u drami *Žena-bomba* suvremene hrvatske dramatičarke Ivane Sajko.

5. RADIKALIZIRANJE DRAMSKE FORME

Pišući o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu, A. Lederer ističe 1990. godinu kao graničnu, kada se na kazališnoj margini pojavljuje generacija tzv. mlade hrvatske drame koja radikalno poništava prethodeće joj modele. Te su drame uglavnom monološke, a monolog ima središnje mjesto “jer dramskom je piscu možda jedino i preostalo postati zastupnikom malih osobnih povijesti koje kroz formu izravnoga govora upozoravaju na sebe, na svoju ugroženost i nesigurnost” (Lederer 2004, str. 6). Tekstovi novoga naraštaja i 1990. godina označavaju prijelom u hrvatskoj drami, poništavaju prijašnje dramske modele, i prijašnje teme i žanrove, a uspostavljaju postmodernističku poetiku koja obuhvaća fragmentarizaciju zbivanja, prostorni i vremenski diskontinuitet, jezik drugih medija i slično. Javljaju se nove teme i motivi, odbacuje se povijest i politika, a dramski prostor je prostor sjećanja (usp. isto, str. 29). Mladim hrvatskim dramatičarkama i mladim hrvatskim dramatičarima, koji svoje tekstove objavljuju u časopisima *Plima* i zborniku *Mlada hrvatska drama*, u prvoj godini novoga tisućljeća svojim su se prvim knjigama drama i prvim praiizvedbama priključile Tanja Radović i Ivana Sajko, dvije predstavnice “tehno-drame” (Senker 2001, str. 36). Skupina autora najmlađe generacije koji se javljaju u drugoj polovici devedesetih i na samom početku novoga milenija, najavljuju “novi val” domaće drame. Ti mladi dramatičari i dramatičarke na hrvatske scene, prije nego formalne dramatičarske pomake, donose nov osjećaj svijeta, u kojem se tekstonski društvenopolitički poremećaji osjećaju prije kao slutnja ili naznaka nego što se o njima izravno govori. Rat i tranzicija prouzročili su introvertnost subjekta i introspekciju pa u tim dramama dominira monolog, ne toliko kao dramsko sredstvo, koliko kao temeljni osjećaj svijeta (usp. Boko 2004, str. 20–25). Tematika tjelesnosti i problematika traumatskih iskustava, kao i pojava ženskih autorica, obilježava suvremeno dramsko pismo u jugoistočnoj Europi, naročito radove najmlađih kao rezultat kolektivne i strašne traume izazvane ratom i ratnim posljedicama. Trauma i pamćenje jesu centralni motivi svih snažnih i autentičnih djela suvremene dramske književnosti Balkana, a u tom su kontekstu posebno bitne dramatičarke i ženski dramski rukopis. Suvremena drama jugoistočne Europe nastaje iz autentične umjetničke potrebe razorena posttraumatskog svijeta. Ona nastaje u vrlo snažnom globalnom kontekstu pa ti pisci često koriste nelokalne teme i globalne metafore (Biljana Srbljanović – *Supermarket, Amerika, drugi deo*; Ivana Sajko – *Žena-bomba* itd.) (usp. Miletić-Oručević 2007, str. 25–31). L. Č. Feldman ističe:

[...] dramski a i predstavljački korpus žena umjetnica u devedesetima, unatoč tomu što nije bio obilat, nudio je nekoliko bitnih poetičkih distinkcija u odnosu na ostatak produkcije u Hrvatskoj devedesetih, kao što je bio i bitno povezan s ekonomsko-političkim fenome-

nom tranzicije u znaku ratnog kaosa, a ujedno i, da li svjesno ili nesvjesno, s propulzivnošću feminističkih teorija identiteta ne samo na svjetskoj nego i na lokalnoj “sceni”. (Čale Feldman 2005, str. 186)

Ivana Sajko, predstavnica tzv. “nove hrvatske drame” (Vrgoč 2007), svoje dramske tekstove počinje objavljivati u časopisima *T&T (Theater&Theory)*, *Plimi* i *Kolu*. U njezinim tekstovima, objavljenima u zbirci *Smaknuta lica* (2001), već izostaju neke tipične dramske kvalitete, ali je još uvijek zadržana dramska forma. G. S. Pristaš u “Pogovoru” je istaknuo da drame Ivane Sajko možemo sagledavati kao nove točke diskontinuiteta u kontinuitetu imaginacije suvremenog teatra u hrvatskoj drami, kao pokušaje idejiranja, barem na papiru, jednog suvremenog teatra kojem usporednice možemo naći u suvremenoj, u domaćoj refleksiji općeprihvaćeno nedramskoj produkciji. Paradoksalno je da tako imaginirani teatar nosi predznak postdramski (Lehmann, 2004), a u takvom se teatru, koji zahtijeva drukčije shvaćanje izvedbe i izvođačeve prisutnosti u izvedbi, umjesto usredištenja na komponiranje dramskog lika, de-komponira ljudsko biće (usp. Pristaš 2001, str. 153).

U sljedećoj zbirci *Žena-bomba* dramska je forma posve dekonstruirana i pretočena u svojevrsni hibridni tekst koji u potpunosti odgovara značajkama postdramskoga. “Postdramski teatar ne isključuje nužno dramski tekst iz izvedbe, ali ga niti ne izvodi kao semantičku nužnost. Tekst je koordiniran u cjelovitu izvedbu, bez primata ili dominacije, a u procesu je komponiranja prizora” (Pristaš 2001, str. 153). Zbirka sadrži sljedeće drame: *Arhetip: Medeja* s podnaslovom *Monolog za ženu koja ponekad govori* koji je još dodatno označen i kao *Bilješke s odigrane predstave*, zatim *Žena-bomba* i *Europa* s podnaslovom *Monolog za majku Courage i njezinu djecu*. *Žena-bomba* iz istoimene zbirke komad je koji autorica izvodi samostalno uz pratnju glazbenika Vedrana Peternela u formi performansa označavajući ga kao *autoreferencijalno čitanje*. U ZeKaeM-u je postavljena cijela trilogija, a premijera je bila održana 11. travnja 2007. godine.

U svojoj drami *Žena-bomba* Ivana Sajko uhvatila se u koštac s problemom ratne traume, prije svega gorućim problemom terorizma. Njezina je drama sastavljena od niza monologa i monoloških fragmenata u kojima izostaje “prava” dramska radnja. Monološki iskaz drame ispresijecan je različitim citatima dokumentarne prirode, kraćim novinskim isječcima, autobiografskim i autoironičnim aluzijama, rezultatima istraživanja međunarodnih centara za borbu protiv terorizma itd. Okosnicu fabule čini monolog u kojem pak sudjeluje nekoliko različitih skupina likova (*žena-bomba, bezimena političar, njegovi tjelohranitelji i ljubavnica, bog i zbor anđela, jedan crv, Mona Lisa, dvadeset mojih prijatelja, moja majka i ja*). Postoji jedna provodna fabularna linija, razmišljanja junakinje prije nego što će aktivirati bombu, koja pak kompozicijom prati odbrojanje eksplozivne naprave

koja je na početku drame pričvršćena na tijelo junakinje. U središtu je autoričina interesa psihološki portretirati bezimni lik žene-samoubojice, i to ponajviše tehnikama koje nalikuju romanesknom strujanju svijesti. Rečenice su glavne junakinje najčešće kratke ili fragmentirane, pune aluzija, krhotina sjećanja, citata i autosugestija. U tekstu se vrlo često miješaju prozni, lirski i dijaloško-dramski iskazi, koji su najčešće grafostilistički obilježeni: različitim tipom slova, npr. kurzivom i velikim tiskanim slovima, eksperimentiranjem s prostornim razmještajem teksta na stranici itd. U tom bi se smislu autoričin dramski tekst mogao žanrovski odrediti kao lirski monodrama, osobito zato što sugerira monodramski način uprizorenja; nedostaju didaskalije, a replike svih dramskih likova prolaze kroz svijest junakinje-samoubojice, kao jedine i glavne nositeljice dramskog iskaza (usp. Rafolt 2007, str. 20–21).

Lada Čale Feldman zaključuje kako je u tekstovima Ivane Sajko nesumnjivo riječ o politički angažiranim tekstovima što ih je moguće izravno odčitati iz promptne kontekstualizacije “žene-bombe” u kakvu palestinsku ženu-samoubojicu. Taj politički angažiran dramski tekst otvara mnoge probleme suvremenosti, između ostaloga probleme reprezentacije ženskosti ili, posredno, probleme rodni stereotipa, kao i milenijski problem teroriz(a)ma.

Ironijski i humoristički preokret u performativnoj snazi kojemu autorica tu opsesiju izlaže ne podastire se kao “primjereni odgovor aktualnim izazovima zbilje”, jer ne želi biti zrcalo svijeta: kada se taj preokret zbiva, mijenja se sama tektonika onoga što smo navikli poimati dramom, a odlutali glasovi imenovanih i neimenovanih, odlomci antičkih tragedija, mitoloških slikovnica, ekspresionističke onirike, epske didaktike, medijskih isječaka i birokratskih formula plutaju u praznom beskraj, tamo gdje su se razletjeli nakon buntovne, samo-destruktivne, a opet i majčinski prokreativne monodramske eksplozije, nakon velikog ženskog praska za regenerirani kazališni svemir. (Feldman 2004, str. 125–127)

6. AUTORSKO JA KAO RADIKALNA DRUŠTVENA POBUNA

U *Ženi-bombi* dolazi do krajnje radikalizacije i potpunoga napuštanja dramske forme, a temeljna se pobuna očituje upravo na strukturalnoj razini. Dramski opus Ivane Sajko karakterizira mimetičnost i objektivnost, što odgovara značajkama postdramskog teatra. “Reprezentacija i prezencija, mimetična igra i performans, ono prikazano i proces prikazivanja: iz tog je podvajanja kazalište našeg doba, radikalno ga tematizirajući i priznajući realnome ravnopravnost s fikcionalnim, dobilo jedan od središnjih elemenata postdramske paradigme” (Lehmann 2004, str. 131). Sajkin dramski rukopis odgovara poetici nove drame gdje tekstualnost zamjenjuje klasični dijalog. Nova

drama crpi sadržaj iz života, antiiluzionistička je i antiteatralna, a traži buđenje iz pasivnosti te novi odnos snaga. U suvremenoj dramati i kazalištu “ja je prije svega tjelesno” (Zuppa 2004, str. 96), a “upravo je ljudsko telo prostor u kojem se događa dobar deo komada Nove drame” (Lazin 2007, str. 107). Ivana Sajko u *Ženi-bombi* dekonstruira i potpuno odbacuje dramsku formu *per se*, a “jednako važan lik kao i politička teroristica jest i sama autorica koja piše tekst, razotkriva strategije njegova nastanka te obrazlaže vlastitu poziciju i iskustvo pisanja” (Gospić 2008, str. 475). Tu stoga dolazi do uvođenja autorskoga ja kao lika:

U mojoj se glavi rasprsnuo nuklearni oblak, da bi se polako, sasvim polako, i uz skoro nečujno kašljanje slegla prašina praska i ukazao obris grada okićenog cvijećem i parolama [...]

Radnja je jednostavna: na dočeku nekog bitnog, neimenovanog političara raznijet će se žena-samoubojica. Radijus eksplozije njene bombe iznositi će osamnaest metara.

Ponekad me plaše vlastite rečenice. Zamišljam ljude kako čitaju tekst koji još nije napisan. Ne želim stvoriti heroinu. U grču sam, ali ona govori: tik-tak tik-tak [...] ovo je moja prva i posljednja bomba [...]. Tekst kuca u meni kao bomba u njoj. Osamljuje me od ostalih. Želim napisati scenu “Igra istine”. Prvu verziju koju sama zamišljam bacam u smeće: neuvjerljive rečenice utrpane u usta nepostojećim ljudima. Kažem: “Sajko, to je krivi smjer” [...]. Danas ne čujem njezin glas. Kopanje po starim novinskim člancima, istraživanjima, intervjuima, razgovori sa svjedocima kao da su je utišali. Osjeća se zanižkanom, potisnutom u stranu [...]. Mi nismo iste, već samo opasno blizu: ona ulazi u moju glavu i ja u njezinu. Ona je bomba koju neću baciti [...]. (Sajko 2004, str. 21–65)

U *Ženi-bombi* riječ je o radikalnoj društvenoj pobuni i aktualnoj temi terorizma sa suvremenom krvavom scenografijom. Prema R. Brusteinu, u dramama u kojima je prisutan društveni revolt i socijalna pobuna dramatičar se koncentrira na sukob pojedinca sa zajednicom, vlasti, institucijama, obitelji. Tu je prisutan realističniji tip diktacije i jezik svakodnevnoga života, a priča je mahom smještena u suvremeno doba. U dramama društvenoga revolta gubi se egzaltiranost pa nema simbolike niti pjesničkih slika (usp. Brustein 1991, str. 23–25). Većina ovih značajki može se primijeniti na tekst Ivane Sajko, ali kako je ovdje riječ o hibridnom žanru, prisutne su i lirске dionice. Dok kod Krleže postoji pobunjeni pojedinac i junak mesijanskoga revolta, u dramati *Žena-bomba* Ivane Sajko upravo izostanak pobune dovodi do tragičkoga čina i diktira tragični ritam radnje. Naime, glavna junakinja te “lirske monodrame” (Rafolt 2007, str. 20) neimenovana je žena-samoubojica. Upravo zbog nedostatka hrabrosti njezine glavne junakinje, sama autorica buni se na autoreferencijalnoj i metafikcionalnoj razini kroz dramsku formu koju dekonstruira.

7. ZAKLJUČAK

U drami *Michelangelo Buonarroti* Miroslava Krleže prisutna je tematika umjetničkoga stvaranja, mit umjetnosti koji se ironijski razara pri završetku drame, dok u tekstu *Žena-bomba* Ivane Sajko iščitavamo suvremenu problematiku terorizma. Govoreći o pobuni i revoltu u analiziranim dramama, kod Krleže prepoznajemo junaka mesijanske pobune, čiji se dualizam i podvojenost zrcali kroz uporabu lika Nepoznatoga. Na primjeru te karakteristične ličnosti, kao i u dramaturškoj kompoziciji postajne drame, daju se iščitati neke poetičke srodnosti Krležina i Strindbergova djela. Dikcija je u drami mesijanskoga revolta egzaltirana, a iz nje izbija subjektivni, poetski i ekspresionistički diskurs. U drami Ivane Sajko prisutna je radikalna društvena pobuna, a u njezinu tekstu prepoznajemo značajke postdramskoga teatra kao što su intertekstualnost, provala realnoga, mimetičnost i objektivnost, što dolazi do izražaja i uvođenjem autorskoga ja kao lika koji nastupa kao “fikcionalna dvojica empirijske spisateljice” (Feldman 2004, str. 124). U tekstu Ivane Sajko pratimo ispovijed žene-samoubojice, što je ispresijecano raznim proznim umecima, novinskim člancima, korespondencijom s prijateljima. Diskurs Ivane Sajko obilježen je i parataksom što dovodi do pojačavanja dramske napetosti i fingira stalno odbrojanje do konačnoga praska. Umjesto svoje pasivne junakinje, autorica se buni na autoreferencijalnoj razini koja funkcionira kao Nepoznati kod Krleže i Strindberga. Pobuna je u ovoj drami tuđa i krivo adresirana, sa tragičnim ishodom masovnoga uništenja. U tekstu Ivane Sajko prisutan je problem ženskosti u konzervativnom društvu i radikalna tematika žena-samoubojica koje zbog pasivnosti i pritiska okoline pristaju na samouništenje koje dovodi do niza bizarnih ubojstava. U drami pratimo i samo rađanje ideje o nastanku teksta pa slično kao i u Krleže, i tekst Ivane Sajko možemo shvatiti kao priču o umjetničkom stvaranju. Krleža svoju jednočinku piše nakon iskustava Prvoga svjetskog rata, a Ivana Sajko radnju svoje drame, koja ima odlike hibridnoga žanra, smješta u suvremenu krvavu scenografiju problematizirajući tematiku terorizma. Obje drame tako određuje kontekst i društveni moment u kojemu nastaju. U Krležinoj drami to dolazi do izražaja neposredno, i to preko mesijanskoga junaka koji odgovara ekspresionističkom tipu Novoga čovjeka, dok je kod Ivane Sajko prisutna izravna tematika političkoga terorizma. Didaskalije kod Krleže funkcioniraju kao pjesnički tekst, a Sajko dekonstruira i samu formu drame pa izostaju temeljne odrednice dramskoga teksta koji u ovom slučaju funkcionira kao lirska monodrama. U obje se drame javlja lik crva (crv u ormaru i crv u njezinoj glavi) koji postaje metonimijom kako podvojenosti unutar samoga lika, tako i dramskoga revolta. To je crv koji ruje po svijesti, podriiva i poziva na pobunu.

LITERATURA

PRIMARNA

- Krleža, Miroslav, 2002. *Legende*. Zagreb: Matica hrvatska.
Sajko, Ivana, 2004. *Žena-bomba*. Zagreb: Meandar.
Strindberg, August, 1977. *Drame I*. Zagreb: Zora – GZH.

SEKUNDARNA

- Boko, Jasen, 2004. *Nova hrvatska drama – Izbor iz drame devedesetih*. Zagreb: Znanje.
Brustein, Robert, 1991. *The Theatre of Revolt. Studies in modern drama from Ibsen to Genet*. Chicago: Elephant Paperbacks, PDF izdanje.
Čale Feldman, Lada, 2004. “Monolozi za žene koje ponekad govore”, u: Ivana Sajko, *Žena-bomba*. Zagreb: Meandar.
Čale Feldman, Lada, 2005. “Medijacije *Medeje*”, u: *Femina ludens*. Zagreb: Disput.
Donat, Branimir, 1970. *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*. Zagreb: Mladost.
Flaker, Aleksandar, 1964. “Nepoznat Netko (O jednoj analognoj pojavi u ruskoj i hrvatskoj književnosti 20. stoljeća)”, u: *Krležin zbornik*. Zagreb: Naprijed, str. 457–484.
Gašparović, Darko, 1989. *Dramatica krležiana*. Zagreb: Cekade.
Gospić, Ana, 2008. “Istraživanje dramske forme u dramama Ivane Sajko”. *Croatica et Slavica Iadertina*, br. 4, str. 467–477.
Lasić, Stanko, 1987. *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914–1924)*. Zagreb: Globus.
Lazin, Miloš, 2007. “Nova drama – nova gluma?”, u: *Govor drame – govor glume*. Zagreb: Disput, str. 103–118.
Lederer, Ana, 2004. *Vrijeme osobne povijesti. Oglеди o suvremenoj Hrvatskoj drami i kazalištu*. Zagreb: Naklada Ljevak.
Lehmann, Hans-Thies, 2004. *Postdramsko kazalište*. Prev. K. Miladinov. Zagreb-Beograd: CDU, Akcija.
Lončar, Mate, 1969. “Antiteze i analogije u Krležinim Legendama. Oblici i značenja.” u: *Ekspresionizam i hrvatska književnost*. Zagreb: Posebno izdanje časopisa *Kritika*, svesak 3, str. 101–113.
Marjanić, Suzana 2013. “Krležin feminizam ili Saloma + Melanija, to sam ja!” *Kazalište*, br. 53-54, str. 96–106.
Miletić-Oručević, Tanja, 2007. “Strah golmana od jedanaesterca”, *Govor drame – govor glume*. Zagreb: Disput, str. 23–35.
Mrduljaš, Igor, 1997. *Dramski vodič od Vojnovića do Matišića*. Zagreb: AGM.
Perićić, Helena, 2015. “Prošlost – sadašnjost – budućnost: neke asocijacije nad Krležinim ‘prometejskim’ dramama”. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, vol. 41, br.1, str. 267–268.
Pristaš, Goran, 2001. “Pogovor”, u: Ivana Sajko, *Smaknuta lica – četiri drame o optimizmu*. Zagreb: Meandar, str. 103–118.
Rafolt, Leo, 2007. “Suvremena hrvatska drama ili o kakavome je to odbrojanju riječ?”, u: *Odbrojanje – Antologija suvremene hrvatske drame*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, str. 625–627.
Senker, Boris, 2001 *Hrestomatija novije hrvatske drame II (1941–1995)*. Zagreb: Disput.

Slamnig, Ivan, 1969. "Strindbergov 'neonaturalizam' i Krležine Legende", u: *Ekspressionizam i hrvatska književnost*. Zagreb: Posebno izdanje časopisa *Kritika*, svezak 3, str. 125–135.

Suvin, Darko, 1981. "Pristup agenskoj strukturi Krležine dramaturgije: tipovi kao ključna razlika", *Forum*, br. 7-8, str. 64–82.

Szondi, Peter, 2001. *Teorija moderne drame 1880-1950*. Prev. I. Katić. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.

Vrgoč, Dubravka, 1997. "Nova hrvatska drama: primjeri dramskog stvaralaštva s kraja 80-ih godina", *Kolo*, VII, br. 2, str. 125–181.

Žmegač, Viktor, 2001. *Krležini europski obzori – Djelo u komparativnom kontekstu*. Zagreb: Znanje.

Žmegač, Viktor, 1993. "August Strindberg", u: *Krležijana* (glavni urednik V. Visković). Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 370–371.

SUMMARY

THE STRANGER AND THE ITCH OF REBELLION—STRINDBERG, KRLEŽA AND SAJKO

The theme of this article is a comparative analysis of the two at first glance disparate dramatic texts from various periods of Croatian literature. The first text is Miroslav Krleža's youthful expressionist drama *Michelangelo Buonarroti* (1918) and the other is *Woman-Bomb* (2004) by the contemporary playwright and representative of the so-called new Croatian drama Ivana Sajko. The example of their dramatic character called the Stranger will be used in this article also to present poetic relations between Krleža's and Strindberg's work. The plays of Miroslav Krleža and Ivana Sajko feature two faces of rebellion, which revolt is recognized on the thematic and the structural level. In Krleža's play we recognize a hero of messianic revolt, while Ivana Sajko's text presents a radical social rebellion. The features of messianic, as well as social revolt in this article will be articulated by Robert Brustein's typology. The analyzed plays showcase the features of expressionist and postmodern theatre, respectively.

Key words: Miroslav Krleža, August Strindberg, Ivana Sajko, the Stranger, expressionist drama, symbolist drama, rebellion, the authorial self, post-drama theatre