



## FOLKLOR, PUČKA TRADICIJA I DJETINJSTVO U DRAMSKOJ STRUKTURI KRLEŽINA *KRALJEVA*

Marijana Togonal

(Visoka škola za odnose s javnošću i studij medija Kairos – Zagreb)

U preko 95 godina postojanja Krležina *Kraljeva* analizirani su razni dramsko-scenski elementi drame i autorov specifičan doživljaj suvremenoga svijeta pretočen u dramsku formu pri čemu se gotovo redovito naglasak stavlja na avangardno-ekspresionističke novine koje je autor ugradio u djelo zbog kojih se i drama na dugi niz godina udaljila od scenske realizacije. U analizama i osvrtima pri tome su se često ispuštali elementi narodnih običaja i vjerovanja te autobiografski elementi koje je autor ugradio u dramu kojom će pomaknuti granice dotadašnje hrvatske dramaturgije i postaviti nove estetsko-dramske (i scenske) zakonitosti. U radu će se analizirati upravo oni elementi koji *Kraljevo* povezuju s tradicijom pučkih igrokaza, narodnom kulturom i folklornim običajima kao i utjecaji autorova djetinjstva i slika iz prošlosti koje nalazimo interpolirane u dominantno ekspresionističkoj strukturi djela.

Ključne riječi: Miroslav, Krleža, *Kraljevo*, folklor, narodna kultura, djetinjstvo

U kritičko-analitičkoj literaturi o Krležinu *Kraljevu*, pritom se misli na onaj dio koji o Krležinom djelu piše afirmativno, pa u *Kraljevu* vidi novi model drame (kazališnog čina), redovito se apostrofirala Krležina stvaralačka imaginacija, originalnost, pionirska uloga, anticipativnost. Zahvaljujući prije svega radovima Branimira Donata 70-ih te Viktora Žmegača i Darka Gašparovića 80-ih godina prošloga stoljeća, *Kraljevo* postaje “paradigmatskim

tekstom ne samo prve faze Krležina dramskog rada nego i svekolikog hrvatskoga avangardnog ekspresionizma” (Senker 1995: 9). Tako, primjerice, Branimir Donat u knjizi *Pjesnički teatar Miroslava Krleže* analizira i vrednuje one elemente Krležina dramskoga izraza koji tu dramu udaljavaju od tradicionalne, hegelovski poimane dramaturgije stavljajući pri tome naglasak na pjesničku komponentu drame definirajući je kao scensko-dramsku pjesničku viziju (Donat 1970). U dijelu svoje knjige Donat drami pristupa s pjesničke analitičke platforme tražeći i pronalazeći u njoj elemente tada dominantne simbolističko-ekspresionističke poezije. “Uzorom mu bijaše pjesništvo simbolista pa otuda u drami toliko mašte i fantazije, nagovještaja i slutnji, ritma: ukratko svih značajki poezije same” (Donat 1970: 67), piše Donat obrazlažući izrazitu pjesničku dimenziju drame težnjom teatra početkom 20. stoljeća da se barem djelomično približi tehničkim novinama pjesništva onoga vremena. Viktor Žmegač pak u dvjema svojim knjigama *Duh impresionizma i secesije te Krležini europski obzori* između ostalog upozorava na originalnost i inovativnost Krležina dramskoga izraza i to ne samo u hrvatskim, već i u europskim okvirima. “Upravo je *Kraljevom* Krleža postigao osebujan vrhunac odnosno dao izvanredan primjer kakav je nekoliko godina kasnije u Njemačkoj nazvan ‘ekstatičan’. Kraljevo je po cijeloj svoj strukturi prvi primjer ekstatičnog, mahnitog teatra u Europi uopće” (Žmegač 2001: 48), zaključuje Žmegač svoju iscrpnu analizu o anticipativnom modernizmu Krležine rane dramaturgije, koja je u Hrvatskoj istinsku rehabilitaciju doživjela upravo zahvaljujući djelima spomenutih autora. Svoj je doprinos otkrivanju sceničnosti drame dao i Darko Gašparović u knjizi *Dramatica krležiana* analizom scenskoga znakovlja kojim Krleža razbija ukalupljene dramaturške i scenske strukture i stvara tzv. otvoreni scenski oblik. Sva su tri teksta iznimno poticajna i s gledišta kazališne prakse jer omogućuju drugačije i novo iščitavanje dramskoga teksta kojima se godinama nakon njegova nastanka osporavala upravo njegova primarna funkcija – scenska realizacija. Naime, do pojave spomenutih autora Krležin se dramski tekst uglavnom analizirao u kontekstu problema njegova uprizorenja pa su u skladu s takvim pristupom dramski elementi Krležina izraza ocjenjivani krajnje negativno proglašavajući ih nesceničnima i scenski neizvedivima.

\*

Pišući o mogućim utjecajima na Krležin neosporno nov i drugačiji dramski izraz u odnosu na domaće i strane prethodnike i suvremenike, Viktor Žmegač u knjizi *Krležini europski obzori* u poglavlju *Scenska djela u krugu europske*

*dramske književnosti* ustvrdio je, pozivajući se na Krležine zapise u umjetničkoj autobiografiji *Davni dani* u kojima je sam autor otkrio uzore kojima se inspirirao u svojim djelima, kako Krleža nije poznavao eventualno bliska djela svojih suvremenika te o njihovoj poticajnoj ulozi ne možemo ni govoriti pa se stoga “Kraljevu pridaje prethodničko značenje u ostvarivanju scenskog simultanizma i totalnog teatra” (Hećimović 2005: 240) ne samo u domaćim, već i u europskim okvirima.<sup>1</sup> O domaćim p i s a n i m utjecajima također se nije moglo govoriti jer su se pojedini elementi avangardnog izraza tek sporadično javljali u pojedinim djelima: ovakav cjelovit i radikalni iskorak u odnosu na vladajući dramski izraz u hrvatskoj književnosti, ali i u europskoj, smatra Žmegač, nije bio zabilježen. Iz Žmegačeva teksta zaključujemo (a i Donat iznosi slične tvrdnje) kako Krleža svoj avangardni dramski izraz razvija potpuno samostalno, autonomno, nezavisno od direktnih utjecaja suvremenika budući da su djela slične dramaturške strukture nastajala mahom nakon 1915. godine, godine nastanka *Kraljeva*. Usredotočivši se u svojim raspravama na potencijalne vanjske utjecaje te na narušavanje dotad primjenjivanih strukturnih konvencija drame s naglaskom na svim onim novinama koje se mogu nazvati avangardnim, redovito se ispuštao, ili bi se pokoji autor tek letimice okrznuo, utjecaj n e p i s a n e, tradicijske kulture, narodnih vjerovanja i običaja, pučke imaginacije i pučkog idioma, kao i događaja i slika iz autorova djetinjstva koje nalazimo interpolirane u, kako se voljelo naglašavati, dominantno avangardno-ekspresionističkoj strukturi djela.

\*

Iako Krležu ne smještamo *a priori* u pisce folklorno-pučke orijentacije, ipak gotovo u svim njegovim djelima nalazimo elemente usmenoga, narodnoga stvaralaštva, pučke kulture i folklornih običaja (Stulli 1984). Stoga,

---

<sup>1</sup> Budući da je poznato da je Krleža čitao skandinavske autore, podsjeća Žmegač, određene utjecaje u dramskoj poetici *Kraljeva* možemo tražiti u predgovoru dvjema Strindbergovim dramama: *Igri snova* i *Gospodici Juliji*. U predgovoru drami *Igra snova* autor je zapisao sljedeće: “(...) Pisac je u ovom djelu pokušavao slijediti nesuvisli, prividno logičan oblik sna. Sve se može zbivati, sve je moguće i prihvatljivo. Zakoni vremena i prostora ukinuti su, zbilja zastupljena je samo skromnom osnovicom, na koju nadograđuje mašta stvarajući nove uzorke: satkane od sjećanja, doživljaja, izmišljenih zgoda, nesuvislosti i improvizacija. – osobe se udvajaju, podvostručuju, uzajamno se zamjenjuju, rasplinjuju se, skrućuju, razlijevaju, ponovo uobličuju”. U predgovoru drami *Gospodica Julija* Strindberg je pak zapisao sljedeće: “Moderni teatar mora biti temeljen i na monologu, mimici, baletu koji se odvijaju paralelno s dramskim zbivanjem” (Žmegač 2001).

imajući to u vidu, možemo reći da Krleža tek uvjetno rečeno nije bio pisac “folklorne orijentacije”. Sudimo li pak po *Baladama Petrice Kerempuha* ili Krležinoj bliskosti grupi Zemlja i Krsti Hegedušiću (iz predgovora njegovoj mapi “Podravski motivi” je i izbio sukob na književnoj ljevici), onda je upravo Krleža u hrvatskoj književnosti inaugurator folklornih elemenata, ali ne kao kulise malograđanske pastoralne idile<sup>2</sup> i nacionalnog simbola seljaštva shvaćenog kao površne građanske političke dekoracije, već kao klasnih izraza potlačenih na liniji Bahtina i Gramscija. Maja Bošković-Stulli u radu *Usmeno pjesništvo u Krležinu obzorju* navodi niz primjera iz Krležinih fikcionalnih književnih tekstova u kojima je evidentna Krležina inspiracija pučkom kulturom koja se očituje u parafraziranim narodnim pjesmama, stihovima i uzrečicama, u poslovicama, spominjanju bajki, predaja, legendi i raznih priča, u pučkoj idiomatiki i kajkavskoj frazeologiji (Stulli 1984). I *Kraljevo*, Krležina ekspresionističko-pjesnička drama nije bila pošteđena Krležine fascinacije narodnom kulturom i običajima. U članku *Krležino Kraljevo i sajam sv. Stjepana te jedan gramofonski zapis i još ponešto*, Branko Hećimović upozorava upravo na narodni, u raspravama zanemaren sloj Krležine drame. Hećimovićeva je rasprava izrasla iz podloge Donatova eseja o *Kraljevu*, a u kojoj Hećimović argumentirano i činjenično utemeljeno *de facto* replicira Donatovoj tezi o “prividno društvenom ambijentu” u kojem se odvija Krležina *fantazmagorična legenda*. Životni okvir u kojem se drama odvija konkretan je prostor zagrebačkog sajma sv. Stjepana (u narodu poznatijeg kao kraljevski), dokazuje Hećimović, a kao argument navodi zapis Franje Buntaka objavljenom u njegovoj knjizi *Povijest Zagreba*. Zapis je za knjigu preuzet iz časopisa *Luna* koji u Zagrebu izlazi na njemačkom jeziku 20-ih godina 19. stoljeća (Hećimović 2005). Komparativnom analizom Buntakova teksta i dramskoga teksta *Kraljeva* Hećimović je pokazao kako mjesto odvijanja Krležine fantastične drame i nije baš tako *prividno*, kako je to u knjizi *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže 35 godina prije* Hećimovićeva članka ustvrdio Branimir Donat. Naime, u Buntakovu se članku iscrpno i slikovito navode običaji i atmosfera sa zagrebačkog sajma koji se

<sup>2</sup> U vrijeme kada Krleža objavljuje *Kraljevo* jedan od najizvođenijih autora na pozornici zagrebačkog HNK je Petar Petrović Pecija, čije su pučki intonirane drame uglavnom oslikavale seljački milje i idilu, koje se u to burno povijesno vrijeme teško gdje mogla pronaći. Poznato je Krležino demonstrativno napuštanje kazališne zgrade (pridružio mu se i Ivo Andrić) za vrijeme prikazivanja Pecijine aktovke *Rod* kojim je protestirao i protiv autora, ali i protiv cjelokupne onodobne kazališne politike koja je njegove drame odbacivala proglašavajući ih nesceničnima, popunjavajući repertoar autorima poput Pecije – diletantski neuvjerljivima.

u gradu tradicionalno odvijao jednom godišnje, a koje možemo naći umetnute kako u dijaloškim sekvencama *Kraljeva*, tako i u njegovim didaskalijama.

“(…) Preko deset tisuća ljudi kreće se trgom i gradom... šarenilo je nevjerojatno veliko (...) čak iz pet do šest dana puta dalekih strana dolazili su sajmar i Zagreb (...). Smjestilo se do tristo što većih što manjih štandova u kojima su se sve moguće potrepštine prodavale. Čitav red takvih šatora nudio je sušenu ribu, mađarski sir, slaninu, sapun, naročito segedinski. U drugom redu su krčmari (...) peku se kobasice i meso na željeznim pećima (...). Seljakinje su vrlo jeftino nudile platno, vrpce, končane stvari, pa opančari, čizmari, košarači, većinom stranci koji su i ručne mlinove prodavali, trgovci duhanom, kožari, remenari, užari iz grada sa sela krznari (...). Dakako da se tu nije zaboravilo ni na zabave za publiku. I onda je dolazila menažerija, a tada je to bila Rossijeva, koja je dopremila lava i lavicu iz Afrike, senegalskog leoparda, medvjeda, majmune itd. (...). A nije uzmanjkao ni nordijski Herkules (...) U proslavu prvoga sajamskog dana davao se ples u tadašnjem teatru. A da se glumci zaposle, napravila se pozornica pod vedrim nebom da se prikaže zgodan komad” (Hećimović 2005: 245).

Pišući o tradiciji i običajima godišnjih zagrebačkih sajмова,<sup>3</sup> Aleksandra Muraj u članku *The longevity and vitality of Zagreb annual fairs* iznosi sličnu sliku sajamskih zbivanja:

“Uz trgovanje, mogućnosti za zabavu nisu se iscrpljivale samo u svirci, pjesmi i plesu pod gostioničarskim šatorima, već i prisustvovanjem izvedbi putujućih glumaca, lakrdijaša i žonglera, razgledavanjem menažerije s egzotičnim zvijerima i sličnim atrakcijama. (...) Dok se danju trgovalo, uvečer se središte zbivanja prenosilo na drvenjare i šatore s ponudom tipičnih sajamskih jela i pića uz sudjelovanje glazbenih sastava. Vrtuljci, ljuljačke, tobogani; streljane, panorame, panoptikumi; mađioničari, akrobati, patuljci i druga neobična bića razveseljavali su publiku, čemu se 1905. prvi put u Zagrebu pridružio i kinematograf, Bachmayerov bioskop” (Muraj, 2008: 107).

Većinu motiva iz navedenih opisa tradicionalnog zagrebačkog sajma nalazimo interpolirane u raznim dramskim sekvencama i prizorima Krležina *Kraljeva*. I na Krležinu su sajmu podignuti šatori iz kojih zvone tamburaški zborovi koji se miješaju s talijanskim melodijama, s cilikom gusala, gitara, i frula, i u *Kraljevu* su se na sajmu okupili kožari, mesari, kumeki, purgari, pekari, poslastičari, kobasičari, ćilimari, a i ljudi koji su na sajam došli “izvana”: Turci, Židovi, Poljaci, Makedonci, Rumunji i Cigani; i na njegovu se

<sup>3</sup> Uz sajam sv. Stjepana (Kraljevo) koji se u Zagrebu organizirao u kolovozu u Zagrebu su se održavala još dva slična sajma: Markov sajam u travnju i Margaretinje u srpnju.

sajmu pije, jede, svađa, prodaju se razne stvari, naručuje se vino, kava i pečeni odojak koji je netom skinut s ražnja, prodaje se majolika, porculan, plastika, svilene marame i “sreće”, drže se zdravice, pjevaju se narodne pjesme, a i jedan će Herkules izvesti predstavu za narod: “On diže automobile, konje, lomi gvozdene motke, željezo, rve se” (Krleža 2000: 40). Već je površnom čitatelju *Kraljeva*, baš kao i članka objavljenog prvotno i u originalu u *Luni*, a na koji se Hećimović poziva u svome osvrtu, ili pak opisa kojima je Alekandra Muraj čitateljima približila zagrebačku sajamsku atmosferu, jasno da između povijesnih zapisa i Krležina *Kraljeva* postoji uzajamna veza. Tri su možebitna utjecaja na Krležin doživljaj sajma kakav je predložen u *Kraljevu*: povijesni zapisi, usmena predaja (bakine priče) i onaj najvjerojatniji, autorov osobni doživljaj sajamskoga veselja. U *Djetinjstvu i drugim zapisima* Krleža spominje presudan utjecaj svoje bake Terezije Goričančeve na njegov dodir s pučkom kulturom stoga, iako Krleža nigdje izriječno ne povezuje baku i sajam sv. Stjepana, nije isključena mogućnost da je neke informacije o najpopularnijem zagrebačkom sajmu dobio i od svoje bake. “Prosjeđivši sa svojom staricom bakom (prije njenog odlaska u Pariz) nekoliko stotina sumračja, živio sam zaronjen u njen svijet cehovskopatrijarhalnih slika” (1972: 72), piše Krleža. “Sve je to bilo protkano prozirnom koprenom meteoroloških predviđanja, agronomskih prognoza, sajamskoekonomskih konjunktura (...)” (Krleža 1972: 73). Budući da su se ovakvi sajmeni običaji u Zagrebu zadržali do kraja rata, gotovo je sigurno da je Krleža, odrastao na Kaptolu, dakle u neposrednoj blizini ovakvih pučkih zbivanja, i osobno doživio atmosferu sajma o kojem piše pa je doživljaj pučkog sajmenog veselja u *Kraljevu*, isključimo li elemente pretjerivanja – ludilo, ekstaza, zanos, fantomska priviđenja – rezultat Krležina osobna doživljaja tradicionalnog zagrebačkog sajma. Razloga za takav zaključak daje nam i sam autor. Govoreći o svom odmaku od kršćanske filozofije i svetomisnih obreda na kojima je kao dječak redovito sudjelovao, autor navodi sljedeće: “U neobično isprepletenoj zamršenosti između apostaze i krivokletstva, svetomisnog misterija i čitavog kaptolskog pogleda na svijet, kucalo je dječje srce zdravim ritmom stvarnosti, po zakonima tjelesnog, ovozemaljskog krvotoka. Svijet cirkusa, menažerija, lavova, orkestriona, panoptikuma, lopte i igre<sup>4</sup> pobijedio je svijet andeoski” (Krleža 1972: 97). Nije li nam taj isti svijet, koji Krleža spominje

---

<sup>4</sup> Istaknula M. T.

kao neke od razloga njegova udaljavanja od kršćanskoga svjetonazora i preispitivanja Božjih zakona, predočio upravo u *Kraljevu*.

\*

Sajamski prostor na koji je Krleža situirao dramsku radnju svakako nije tipičan za tradicionalnu dramu koja je desetljećima dominirala zagrebačkom kazališnom scenom, ali jest za tzv. pučke drame. Naime, tijekom 19. stoljeća, a i velikim dijelom 20, na zagrebačkoj se sceni redovito uprizoruju pučki igrokazi<sup>5</sup> koji na pozornici gotovo u pravilu predočuju sajmeni ugođaj i atmosferu u raznim oblicima pa se u tom kontekstu može uspostaviti veza između Krležine drame i tradicije pučkih komada. Kao stalni element pučkih igrokaza upravo se apostrofira njihova situiranost u prepoznatljive lokalne okvire, što Krleža u drami i čini. Osim sajamskog prostora, za koji prema tradiciji znamo da se odvijao na Markovu trgu, Krleža u drami navodi i niz poznatih zagrebačkih toponima kojima nas, uglavnom u monološkom evociranju uspomena, vode junaci djela. Prostor kojim se kreću (ili su se kretali) Krležini likovi, a koji on predočuje u *slici o slikama*, u evokacijama prošlosti Janeza, Anke i Štijeja – prostor je autorova djetinjstva, mladosti, školovanja, crkvenih obreda kojima je nazočio, konkretan zagrebački *topos* uz kojeg su vezane brojne autorove uspomene. Tako su Anka i Janez, u onim danima sreće, živjeli u potkrovlju stana na Potoku (nekadašnje ime Tkalčićeve ulice), gospon Blazina vlasnik je trokatnice u gornjoj Ilici, kupleraj je smješten u Visokoj ulici na broju 5, Baraba, koji izaziva požar ne bi li izazvao pomutnju među sajmarima i tako se okoristio blagodatima sa sajmenih stolova, sličnu je psinu napravio i ranije kod Svetog Duha (zagrebački kvart), Štije se prisjeća kako je s Janezom ganjao “rauberu” i “pandura” po Zelenom bregu

<sup>5</sup> Tradiciju pisanja pučkih igrokaza u hrvatskoj dramskoj književnosti započinje 1857. Josip Freudenreich *Graničarima*. Freudenreichova je drama doživjela izniman uspjeh na pozornici te otvorila jedno novo poglavlje u hrvatskoj dramskoj produkciji, ali i kazališnoj praksi. Naime, nakon Freudenreicha javlja se niz sličnih dramskih tekstova koji relativno lako krče put do pozornice, a u kojih se kao stalni element ističe upravo njihova situiranost u prepoznatljive lokalne okvire od kojih su redovito bili i oni sajmeni (proštenje, *vašar*). I u vrijeme objavljivanja *Kraljeva*, pučki su igrokazi i dalje iznimno popularni na zagrebačkoj kazališnoj sceni. Godine 1904. svoje bogato pučko-igrokazno produkcijsko razdoblje započinje Petar Petrović Pecija, dobitnik dvije Demetrove nagrade za najbolje domaće dramsko djelo, i to upravo u vrijeme kada Krleža piše *Kraljevo* i pokušava ga, doduše bezuspješno, dovesti do uprizorenja. Pecija tijekom 20. stoljeća nastavlja Freudenreichom ustanovljenu tradiciju, koja je uspjela u kazalište mobilizirati širi krug gledatelja, koji su u takvim predstavama nalazili dijelove vlastite stvarnosti.

(predio u sjevernom dijelu Zagreba), iz svoga stana pod krovom Janez gleda u Dugu ulicu i vinograde na Šalati, Janez se s bolnom čežnjom sjeća kako se s Ankom, koja ga je i u grob otjerala, vozio maksimirskim parkom, odlazio na Sljeme, šetao Ribnjakom, kako su “na Uskrs nosili jaja i kolača i šunke k fratrima”, kako su ministrirali kod Dizmuša,<sup>6</sup> Janez pokapa mrtvace na Mirogoju, štedi novce u Katoličkoj štedionici (nekadašnja štedionica u Jurišićevoj ulici), Anka je bila “kasafrajla” u Bosanskoj kavani, a sajmaru su se voljeli skupljati u krčmi Crveni nos u Tkalčićevoj ulici.

\*

Osim sajma i narodnih običaja koji su uza nj bili vezani, a koji u *Kraljevu* prerasta “lokalne, narodne okvire i postaje paradigma svijeta, životnih to-kova, kozmosa” (Žmegač 2001: 56), u drami pronalazimo i niz drugih obilježja koja povezuju *Kraljevo* i narodnu kulturu te pučku tradiciju. Prije svega se to odnosi na Krležin odmak od standardnojezičnog idioma kojem su težili književnici šenoinske i postšenoinske ere. Stil, sintaksa, leksik i frazemi, njihovo bogatstvo i plastičnost kojima je jezično diferencirao i lokalizirao svoje likove odgovaraju jeziku zagrebačkoga puka, a koje sam Krleža naziva *agramerskim bučkurišem*. Pet se elemenata miješalo u jezičnom krugu toga vremena, navodi Krleža u svojim zapisima, od kojih većinu možemo naći i u govoru njegovih likova:

- “1. Klasična jambrešićevsko-belostenčevska kajkavština, koju sam slušao od najranijih dana kao glavni motiv u frazi svoje babe.
2. Jezik ulice i kuhinje. Agramerski Kuchenkroatisch.
3. Banskokurijalna fraza Josipa Klobučara sedamdesetih godina.
4. Jezik lektire (Šenoa) i štampanih tekstova zagrebačke štampe. Knjige u izdanju Kugli, ‘Obzor’ i ‘Narodne novine’.
5. Jezik deseterca, narodne pjesme i Zmajove” (Krleža 1972: 86).

“Obični” ljudi iz puka (Dacar, kumek Šestinčan, služnik idr.) jezično su karakterizirani kajkavskim leksikom i kajkavskom pučkom frazeologijom (*frljiti nos, heznuti po glavi, krivo vleći, lokati ko živina, biti nor, čepeti vu luknji, krepiti od gladi, napuniti creva, pasti pure, pluvati u lice* isl.) te raz-

---

<sup>6</sup> Mala crkva u Novoj Vesi, između Kaptola i Griča. Inače, i sam je autor dugi niz godina ministrirao kod fratara o čemu iscrpno pripovijeda u autobiografskom djelu *Djetinjstvo u Agramu*



nim dijalektalnim morfološkim osobitostima.<sup>7</sup> Drugu pak skupinu likova, koja se, doduše tek uvjetno, uzdigla nad obični puk (Madam i njene djevojke, Janez, Štjef, Herkul, Anka) jezično pak karakterizira mješavina kajkavštine i novoštokavskog dijalekta odnosno tzv. urbana kajkavština koja je nerijetko pomiješana s iskrivljenim njemačkim.<sup>8</sup> Priklonivši se jeziku puka, izvornom i autentičnom govoru, Krleža se s jedne strane udaljio od književno-jezične tradicije koju je promoviralo ilirsko i postilirsko razdoblje, a koju je u književnosti svojim djelima osobito proklamirao August Šenoa: distanciranje od lokalnih obilježja i kajkavskih dijalektalnih osobitosti, a u svrhu jačanja i učvršćivanja novostvorenog jezičnoga standarda – onoga zasnovanog na štokavskoj osnovici, a s druge pak približio jezičnoj tradiciji pučkih dramskih formi.<sup>9</sup>

\*

U knjizi *Usmeno pjesništvo u obzorju književnosti*, u kojoj istražuje elemente narodnoga pjesništva i kulture u fiktivnim književnim djelima, Maja Bošković Stulli osvrnula se i na oblike usmenoknjiževne tradicije u strukturi *Kraljeva* izdvojivši tri elementa svojstvena pučkom kazivanju i pučkoj kulturi: pjevanje pučkoga stiha na početku djela: “Ja sam gospon, ti si muž, ti se meni klanjal buš!” (Krleža 2000: 12), citiranje stihova dječje igre zabilježene u narodu: “Došla mama s kolodvora, a-di, a-di, a-de!” (Krleža 2000: 45) i

<sup>7</sup> Tipično je dijalektalno morfološko obilježje obraćanje pojedincu u trećem licu množine umjesto u drugom licu jednine odnosno množine: “A to su oni japica? Pa kak su kaj?” ili “Molil me je gospon da mu nekaj najdem. Oni sami ne vidiju” (Krleža, 2000).

<sup>8</sup> DACAR: Lasen si, lasen si mir! Ih bin kenigliher dacer. Dacer. ja sam gradski činovnik. Und der da ajn gemajner pauer. Ja sam kod dragonera služil. A on ima platfise. Und der hund vil mih. (Krleža 2000: 14)

<sup>9</sup> Jezik *Kraljeva* višestruko je slojevit. Osim što se međusobno razlikuju jezične realizacije pojedine skupine likova, koje unatoč različitostima pripadaju istom jezičnom krugu, jezik didaskalija u potpunosti se razlikuje od jezika likova; on pripada sasvim drugom jezičnom krugu (Donat 1970). Dok je jezični izričaj likova određen zagrebačkom sredinom, agramerskom pučkom kajkavštinom, kajkavskom frazeologijom, purgerskim jezičnim idiomom zahvaljujući kojem se “djelo konkretizira i daje mu se dimenzija stanovite intimnosti i prisnosti” (Donat 1970:66), u didaskalijama se Krleža odmaknuo i od jezika svojih likova, ali i od tradicije. Krležine didaskalijske upute prije svega vrve pjesničkim slikama: ozbiljne sjene kestenova, crvene kolovoske zvijezde što padaju, bujice crvenih lica, zmijuljaste geste, vino što se isparuje u ružičastim parama opijajući živce, golemo ustalasano more, intenzivnost cijele igre sablasno je prenapeta, fantomi i demonsko privenjenje (Krleža, 2000).

dječju brojalicu: “Antantini, saoraka tini, saoraka, tika taka, bija baja bum” (Krleža 2000: 45) koja se i danas često može čuti u dječjim igrama, a kojom su se Janez i Anka prisjećali zajedničkih sretnih trenutaka, prije negoli je Anka svoju prevrtljivu i potkupljivu ljubav darovala mišićavom Herkulesu. Usmenoknjiževnim oblicima koje je M. B. Stulli navela svakako treba pridodati i još neke puku svojstvene oblike kazivanja, primjerice, narodnu poslovicu “Slogom rastu male stvari, a nesloga sve pokvari” (Krleža 2000: 18) te narodnu uzrečicu “Izvana huj – a iznutra fuj” (Krleža 2000: 16). Osim navedenih poveznica s narodnom, tradicijskom kulturom, u tekst *Kraljeva* utkani su i neki elementi koji se ne mogu smjestiti ni u koju od priznatih folklornih vrsta, a ipak su svojstveni pučkoj kulturi (Botica 1995): grubo i prostačko vrijeđanje, rugalice, zdravice, pučke pjesme, ulično uzvikivanje (i kolportažno) – sve to pripada narodnoj kulturi i svakidašnjem folkloru gradskih ulica. Tako se na početku djela, koje svojom svađom započinju Dacar i kumek Šestinčan, dijalog većinom zasniva na rugalačkom tonu i grubim uvredama svojstvenu upravo puku: deca su “šmrkava”, Dacar ima “posranu žutu kopicu”, a uz to je “štakor gracki”, “bogec”, “gladuš bedasti”, “prirepek božji”, “petolizec”, “svinja”, “klatež gracki”, a kumek Šestinčan je “tikvan božji” (Krleža 2000: 12–14). Kraj jednog stola piju purgari i agrarmerske gospe, a jedan od pijanih purgara drži z d r a v i c u: “Ovako fino – ovako lijepo – ovako gospocko društvo, pravo horvacko društvanec. Ovakve fine frajlice (kaj svilica tak fine) i gospe naše, naše gospice, kaj pečene purice – da korica hrusti – pa ovo naše horvacko vince, pa svaki ima svoju kućicu, svoju slobodicu, svaki svoju štalicu i svoju kravicu...”. (Krleža 2000: 15) Za drugim pak stolovima pjevaju se n a r o d n e p j e s m e: “Hej, kraj navade stare, društvo se zestalo je”, “Jesen stiže, dunjo moja”, “Hej, haj, nisam ja sam! Ima nas šest sedam”, “Otkud ideš, Anice?”, “Jesenskih dugih noći”, sve odreda pjesme koje su se u pojedinim našim krajevima održale do danas, a koje se najčešće mogu čuti na svadbama u ruralnim krajevima ili nekim drugim oblicima narodnoga veselja. Dovikivanja i uzvikivanja, specifičnom obliku komunikacije puka, a istovremeno tako svojstvenog sajmenim običajima u drami ćemo naći u velikoj mjeri: negdje u daljini čuju se glasovi fakina koji uzvikuju: “Velika željeznička nesreća! Trista mrtvih! Posebno izdanje! Novine” (Krleža 2000: 21), djeca s cvijećem nude: “Ruže! Ciklame! Za krajcar! Ciklame”, Makedonac nudi: “Boze, friške, ledene boze! Turskoga sira”, a kobasičar: “Kobase, Vruće, masne kobase!” (Krleža 2000: 20)

\*

Ivan Lozica u dvjema knjigama *Folklorno kazalište* i *Izvan teatra* u kojima, između ostaloga, razlaže neka specifična obilježja folklor, običaja i narodne kulture, navodi i znakovni sustav karakterističan za folklorno predstavljanje čije elemente također možemo naći interpolirane u dramskoj strukturi *Kraljeva*. Zadržat ćemo se samo na onim znakovima folklornoga predstavljanja koje pronalazimo u *Kraljevu*: govor, kretanje, ples, glazba, buka, simultanost. Dijalozi folklornih predstava razlikuju se od dijaloga profesionalnih izvedaba upravo po svojoj bliskosti svakodnevnom govoru pa su u tom smislu manje podložni scenskim konvencijama, iako to ne znači da govor u folklornom predstavljanju ne podliježe određenim pravilima. Tako su specifična govorna obilježja mnogih folklornih predstava upravo ona koja karakteriziraju i govor likova u *Kraljevu*: deklamacija, uzvici, kontinuirano povišeni glas, često podizanje tona, kojima se na pozornici, naravno i uz druge predstavljačke oblike, stvara osjećaj buke koja je potencirana i istodobnim (simultanim) govorom likova. Simultanost, kojom Krleža narušava konvencionalan sukcesivan slijed događaja, neizostavan je dio narodnoga veselja (u ovom slučaju sajma): tamo se događaji, kao i dijalozi likova, ne odvijaju u sukcesivnom nizu, već istovremeno, što također pridonosi osjećaju potpunog kaosa koje je, naravno, u Krležinu *Kraljevu* predimenzionirano, ali čije ishodište možemo naći u narodnim običajima toga tipa. U tom kontekstu možemo analizirati i Krležinu didaskalijsku uputu: “Kučaju se. Piju. Žive. Vesele se. Sve to dosada zbilo se je u isto vrijeme. Bez obzira na to da su neki detalji ostali nezapaženi. Ne smeta, ako je sve isprepletano do nemogućnosti. J e r t a k o t o j e s t .” Folklorno je kazalište također sklonije plesu i kretanju cijeloga predstavljačkoga tijela negoli profinjenoj igri mimike i geste na kojima glumci profesionalnih predstava (tradicionalnog kazališta) temelje svoju predstavljačku izražajnost i glumačku uvjerljivost. Kao posebna vrsta kretanja u folklornim se izvedbama često javlja ples – rjeđe ples u parovima, a češće ples u kolu uz pratnju glazbe.<sup>10</sup> Krleža se u *Kraljevu* uvelike oslanjao na narodnu pjesmu i ples, međutim u njima vidi “dionizijsku raspojasanost, praiskonska poganska nadahnuća što je pak izraz opće duhovne situacije u doba iza modernizma” (Stulli 1984: 23), na početku novoga stoljeća obilježenog ratovima i klanjima. Upravo je ples kola dominantni

<sup>10</sup> Korijenje plesa uz pratnju glazbe prvotno pronalazimo u samim začecima antičke drame, Dionizijevim svetkovinama.

predstavljajući znak cijele drame, ono je “elementarno životno čudo, ono luđački tutnji, sve na sceni igra ludu raspojanu, slavjansku melodiju, praiskonsku i pogansku” (Krleža 2000: 11). Sve se to istovremeno čini “silno banalnim” (Krleža 2000: 12), ali opet i “neotkriveno novom objavom” (Krleža 2000: 12). Tradicionalnom folklornom predstavjačkom znaku – plesu kola – Krleža, dakle, daje novu dimenziju, kroza nj “objavljuje” čitateljima/publici svijet kakav on doista jest: svijet otuđenosti, svijet u kojima su ljudi izgubljeni pred naletima novih vrijednosti, u kojem se ratuje za tuđe interese, u kojima se zaboravlja na bližnjega. Folklorno predstavljanje karakterizira i stilska neravnomjernost, piše Lozica, miješanje visokog i niskog stila, tragičnog i komičnog pa su upravo zbog ovih obilježja folklorne predstave, smatra Lozica, vrlo bliske senzibilitetu avangardnih kazališnih smjerova 20. stoljeća kojima pripada i *Kraljevo*. Najznačajniji teoretičar folklornog kazališta, Pjotr Bogatirjov, ustvrdio je da su se mnogi pravci u povijesti kazališta koristili iskustvima narodnog teatra: romantizam, realizam, simbolizam, futurizam, stoga kada govorimo o dramskom izrazu i strukturi Krležine *halucinantne groteske* iz analize ne smijemo ispustiti i doprinose tradicijske kulture i folklornog nasljeđa u ovom najistaknutijem dramskom tekstu hrvatskoga ekspresionizma.

\*

Pučkoj književnosti Krleža se približio i umetanjem nadnaravnih elemenata u dramsku fabulu, a koji se zasnivaju na pučkom praznovjerju o “izlasku mrtvaca iz rake, njegovom ukletom i noćnom lutanju zemljom i ponovnom, nepovratnom silasku u grob” (Senker 2000: 6). Sam je Krleža zapisao da je takve priče često slušao od svoje bake te da su mu obilježile djetinjstvo, ali i zrelu, stvaralačku dob: “Ne podređujući se tiraniji odgoja, tvrdoglaviji pjesnici čuvaju u sebi živu sliku svog slobodnog, sa bilo kakvom snagom nesuglasnog djetinjstva: to su izgubljena, mrtva, davna dječja nadahnuća, sačuvana u srcu samo onih luda, koje puk zove pjesnicima”, piše Krleža u *Djetinjstvu u Agramu* (Krleža 1972: 23). Odraze tih slika, o kojima piše Krleža, umetnutih u avangardno-ekspresionistički okvir *Kraljeva*, naći ćemo u drami u brojnim prizorima. Među nekoliko temeljnih motiva na kojima je sazdana priča o nesretnom zaljubljeniku koji se nakon smrti vraća kako bi razriješio račune sa svojom nevjernom dragom, nalazimo i niz događaja i priča vezanih za autorovo djetinjstvo za koje je sam rekao da će ga *pratiti kroz sav život*. Neke od tih predodžbi vezane su uz kazivanje Krležine bake

Terezije Goričančeve, a neke su žive i neizbrisive slike autorova djetinjstva, prustovske reminiscencije, evokacija prošlosti na kojoj je sazdana autorova sadašnjost, a odraze kojih nalazimo gotovo u svakom autorovu djelu. Odrastajući uz “babicu” Tereziju i njezinu duboku i neupitnu vjeru u jedinoga nam Boga, ali i priča sazdanih na praznovjerju, Krleža dječak, aktivni ministrant i glumac u crkvenoj drami, zarana je pod utjecajem Darwinovih djela i ničeanskog nihilističkog senzibiliteta, razvio svoj osebujan stav i prema kršćanskoj ideologiji, ali i prema bakinim praznovjernim pričama. Ni u jedno ni u drugo nije istinski vjerovao. Međutim, i jedno i drugo obilježilo je njegovo djetinjstvo i duboko se urezalo u sjećanje, a koje je osim u fragmentima u autobiografskim zapisima pohranio i u svojim poetskim, dramskim i epskim ostvarajima. Nabrajajući po sjećanju bakina tumačenja (Krleža 1972) određenih prirodnih pojava, koje su u njezinu praznovjernu, pučku tumačenju dobivale fantastično-proročansku dimenziju, Krleža između ostalog navodi sljedeće: “... Pijevac u sumraku: u blizini mrtvac! Ćuk na krovu: sigurna smrt jednoga od ukućana! Glas sove: smrt! (...) Glas psa koji zavija noću: smrt ili velika nesreća” (Krleža 1972: 74). Elemente bakinih praznovjernih, pučkih tumačenja koje je autor slušao u djetinjstvu, a koji su se redovito tumačili u duhu simbolističke poetike nagovještaja i slutnji, ne povezujući ih s pučkim legendama uz koje je Krleža odrastao, naći ćemo i u tekstu *Kraljeva*. Dok Hajnal, Margit i Lola, tri prostitutke iz Visoke ulice, pričaju o mučnom samoubojstvu u njihovu bordel, u kojem se zbog nesretne ljubavi objesio Janez, sluga kod Pogrebnog zavoda za svečane sprovode “negdje daleko užasno zavija pseto”, pseto za čije zavijanje je već od najranijeg djetinjstva znao da najavljuje smrt.

HAJNAL *se sva strese*: Čuješ li?

MARGIT: P s e t o!

HAJNAL: Užasno! Pseto znači smrt. (Krleža, 2000 : 25)

Uz pseto uskoro se oglasila i ptica smrti:

PRVI GOSPODIN, *prestrašeno*: Pardon! Jesi li čuo? Ć u k! Sasvim slabi znak!(Krleža, 2000: 35) ili “Pjeva ćuk. Pjeva ćuk i nadvikuje sve, cijeli vašar” (Krleža, 2000: 38).

I doista, u duhu “babičinih” tumačenja i ćuk i pseto najavili su smrt. Na sceni se pojavio mrtvi Janez, “blijadi čovjek, crvene brade. U gala uniformi pogrebnog zavoda. Veliki kalpak sa čapljinim perom natukao je na zatipljak. Oko vrata imade uže, pa izgleda kao da visi...” (Krleža 2000: 26).

\*

Uz vjerovanja u razne pojave, redom natprirodne i racionalno neutemeljene, Krležina je baka iskreno vjerovala i u povratak mrtvih, motiv na kojem Krleža zasniva onu iracionalnu, fantastičnu i nadrealnu dimenziju *Kraljeva* i u kojem je otklon od realističnosti i iskustvene provjerljivosti najočitiji. Prema narodnom vjerovanju duše umrlih ne bi našle mir i spokoj ukoliko nisu riješile sve račune na ovome svijetu pa su se javljale “u snu”, “u titraju dušice ili pucketanju ormara” (Krleža 1972: 73), a ponekad bi se “vraćali” i u fizičkom obliku. I Janez, junak ove dramsko-pjesničke groteske, baš kao i junak iz bakinih priča, vratio se “na ovaj svijet” zbog neriješenih računa, zbog neostvarene sreće, zbog ljubavi. Motiv smrti čest je u Krležinim djelima, a u traženju odgovora na pitanje zašto je to tako pomogao nam je i sam autor: “Odnos spram smrti razvio sam u djetinjstvu (na početku Bijaničke, danas Degenova 7), pokraj spremišta Pogrebnog kaptolskog društva, u djetinjstvu koje se razvija u sjeni trajnih, gotovo svakodnevnih sprovoda, baroknih crnih kočija, sa fijakerskim konjima, a fijaker je izvor sviju senzacija vožnje, dinamike, izleta, čak i izleta u smrt” (Krleža 1972: 19). Kada Janez, sluga kod Pogrebnog zavoda, istog onog kraj kojeg je Krleža odrastao, “po drugi put umire”, po njega dolaze “crna, lakirana, kraljevska pozlaćena barokna kola sa svjetiljkama i otmjenim šestoropregom (...) mrtvačka kola tutnje, kao da se kotači valjaju po lubanjama popločenoj kaldrmi. Pijevci pjevaju” (Krleža 2000). Nije li opis fijakerskih kola koja odvoze mrtvace na njihovo vječno počivalište iz autorovih sjećanja, gotovo identičan autorovu opisu iz *Kraljeva*? Janez, kjeog su pokupila ta mrtvačka barokna kola je pak pritom odjeven u crnu svečanu gala-uniformu pogrebnoga zavoda upravo onakvu kakva je ostala zabilježena u Krležinu sjećanju dok su fijakeri s mrtvacima i grobarima tutnjili uz njegovu kuću prema Mirogoju.

Uz doživljaj smrti, “dominantan u mnogim mojim književnim motivima sve do danas”, piše Krleža 1952. kada je prvi put u časopisu “Republika” objavljen tekst pod naslovom “Djetinjstvo u Agramu godine 1902–03”, u Krležinim je fikcionalnim djelima jednako tako dominantan i specifičan lik žene – prevrtljive, nevjerne, bludne. I Anka je tip prostitutke, kakvu možemo naći gotovo u svim Krležinim djelima, jedino što je razlikuje od drugih Krležinih nevjernica i bludnica jest njezin izgled: “Anka je tip ružne prostitutke, koja je ipak već osjetila veliku neviđenu Ženu. Neki njeni nagoni poimlju tu Ženu. Zbog toga je već i pregazila toliko glava. Zbog toga je i survala jadnog Janeza. A i oplela se oko Herkulesa. Pa ga sad pije. Kozičava je. Malena” (Krleža 2000: 39). Kao što razloge snažna doživljava smrti

trebamo tražiti u autorovu djetinjstvu, tako se i “sjenke kupleraja iz Kožarske ulice” u čijoj je blizini Krležina živio, “gdje sve zaudara po razvratu, po preljubu, po zločinu i pijanstvu, po grijehu i bludu” (Krležina 1972: 103), a koje su ga opsjedale već u danima kada je kao školarac u kaptolskoj crkvi ministri-  
rajući sklopljenih ruku bludio mislima pred oltarom nebeskim, javljaju kao refleksija slika iz djetinjstva, onih prustovskih slika i asocijacija koje kao lavina zatrpavaju umjetnikovu sadašnjost i zauvijek žive pohranjene u njegovim djelima.

\*

Kada u pristupu *Kraljevu* potisnemo u drugi plan sve ono *fantazmagorično, dijabolično, ludilo, praiskonsku i pretpotopnu viku, histerično, nervozno, luđačko divljanje*, a koje je autor pjesnički slikovito naznačio u didaskalijama, a utjelovio u razularenom plesu kola, kada bismo samo na tren zaboravili da je Janez mrtav i da uzaludno traži ljubav – onda bismo vidjeli da je *Kraljevo* većma sazdana na slikama iz djetinjstva. Od minucioznog opisa sajma koji je odraz autorove osobna doživljaja, jedinstvenog i naturalistički uvjerljivog, govora likova, motiva smrti, preljuba, kupleraja, bludnica, do konkretnog prostora autorova rodnoga grada – sve je to autor majstorski nenametljivo utkao u književno tkivo svoje pjesničke, fantazmagorične drame. Stoga u analizi *Kraljeva*, uz neosporno avangardne elemente po kojima se ta drama i ubraja u prve ekspresionističke drame ne samo u hrvatskom, već i u europskom kontekstu, svakako treba naglasiti i utjecaj pučke kulture i tradicije te folklornih motiva i elemenata kao i slika i vjerovanja iz autorova djetinjstva koje je autor uspješno ugradio u ekspresionističko-simbolistički okvir drame.

## LITERATURA

- Batušić, Nikola (ur.), *Pučki igrokazi XIX. stoljeća*, PSHK 36, Zagreb, 1973.  
 Bobinac, Marijan, *Puk na sceni*, Biblioteka zavoda za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1991.  
 Botica, Stipe, *Hrvatska usmenoknjiževna čitanka*, Školska knjiga, Zagreb, 1995.  
 Donat, Branimir, *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*, Mladost, 1970.  
 Hećimović, Branko, *Krležino Kraljevo i sajam sv. Stjepana te jedan gramofonski zapis i još ponešto*, u: Zbornik referata sa znanstvenog skupa “Dani hvarškoga kazališta”, “Književni krug”, Zagreb-Split, 2005., str. 240–253.  
 Krležina, Miroslav, *Kraljevo*; *Hrvatski bog Mars*, Katarina Zrinski, Varaždin, 2000.

- Krleža, Miroslav, *Djetinjstvo u Agramu i drugi zapisi*, Zora, Zagreb, 1972.
- Lozica, Ivan, *Folklorno kazalište (zapisi i tekstovi)*, Matica hrvatska (Stoljeća hrvatske književnosti), Zagreb, 1996.
- Lozica, Ivan, *Izvan teatra, Teatribilni oblici folkloru u Hrvatskoj*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1990.
- Muraj, Aleksandra, *The longevity and vitality of Zagreb annual fairs*, “Narodna umjetnost”, br. 45/1, Zagreb, 2008., str. 89–107.
- Senker, Boris, *Dva vrhunca Krležine dramatik*, u: Krleža, Miroslav, *Kraljevo; Gospoda Glembajevi*, Školska knjiga, Zagreb, 1995., str. 5–21.
- Senker, Boris, *Kraljevo: halucinantna groteska*, u: Krleža, Miroslav, *Kraljevo i Hrvatski bog Mars*, Varaždin, 2000., str. 4–6.
- Usmeno pjesništvo u Krležinu obzorju.// Usmeno pjesništvo u obzorju književnosti*  
Maja Bošković-Stulli, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1984., str. 7–68.
- Žmegač, Viktor, *Duh impresionizma i secesije*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1993.
- Žmegač, Viktor, *Krležini europski obzori*, Znanje, Zagreb, 2001.

## SUMMARY

### FOLKLORE, FOLK TRADITION AND CHILDHOOD IN DRAMATIC STRUCTURE OF KRLEŽA'S *KRALJEVO*

Marijana Togonal

In the 95 years since Krleža wrote *Kraljevo*, various dramatic and scenic elements of the play have been analyzed and the author's specific view of the contemporary world was expressed in the form of a play. During that time, the accent was almost always put on the vanguard and expressionist novelties introduced by the author into his work, causing the play to be absent from the stage for a long time. The analyses and the reviews frequently omitted various elements of folk culture and beliefs as well as numerous autobiographical elements, embedded by the author into this play, which pushed the limits of the Croatian dramaturgy and set the new esthetic, dramatic (and stage) boundaries. The paper studies elements which connect *Kraljevo* to the tradition of folk plays, folk culture and folk customs as well as the influences of the author's childhood and images from the past which we come across and which are embedded into the dominantly expressionist structure of the play.

Key words: Krleža, *Kraljevo*, folklore, folk culture, childhood.

Primljeno 18. svibnja 2011.