



Croatica XVII (1986) — 24/25 Zagreb

Izvorni znanstveni članak

Jolanta Sychowska-Kavedžija

**NARUŠAVANJE DRAMSKE FORME EPSKIM
ELEMENTIMA U »LEGENDAMA« MIROSLAVA
KRLEŽE**

UDK 886.2-Krleža



Unutrašnja kriza dramske forme, koja se odražava i u stvaralaštvu M. Krleže urodila je postankom novih interesantnih oblika. Stari oblik klasične dramske forme ne može podnijeti teret novih sadržaja i tema, raspada se i pokazuje izrazito epske osobine. Krležine Legende ne pridržavaju se osnovnog dramskog načela — reproduciranja relacija među ljudima. Prividni dijalog lišen je dramske progresije. Antitetički likovi imaju ulogu epskog subjekta. Svjestan tih činjenica autor nastoji na različite načine prevladati sukob između sadržajnog i formalnog izraza.

Počevši od Aristotela teoretičari dramskog stvaralaštva odbacivali su epske elemente koji su se u njemu pojavljivali. Međutim, tko danas pokušava analizirati razvoj novije drame ne može više postavljati tako visoke zahtjeve.

Ono što je drevnim teoretičarima davalo pravo da zahtijevaju poštivanje određenih normi dramskog oblika bila je njihova posebna koncepcija tog oblika, koja nije poznavala ni historičnost ni dijalektiku forme i sadržaja. Smatrali su da se u dramskom umjetničkom djelu unaprijed data forma drame realizira sjedinjavanjem s temom koja je izabrana s obzirom na tu formu. Ukoliko realizacija unaprijed prihvaćene forme nije uspjela, te je drama ispoljavala neželjene epske crte, pogreška je morala biti u izboru teme.

U Aristotelovoj *Poetici* stoji: »Kao što je često bilo rečeno, pjesnik mora imati na umu da ne izrađuje tragedije na epski način — epskim nazivom onaj s mnogo fabula — kao ako bi tko sastavljao tragediju iz fabule *Ilijade* u njezinoj cjelini.«¹ Ovakvom tradicionalnom viđenju, u osnovi kojega se nalazi prvobitna dvojnost forme i sadržaja, strana je kategorija historičnosti. Unaprijed prihvaćena forma historijski je neutralna. Historična je prvobitno samo tema, dok sama drama, u skladu sa shemom svake »pred-historijske« teorije, predstavlja realizaciju izvanvremenske forme koja je nastala u određeno vrijeme.

Ta veza između izvanhistorijske poetike i nedijalektičke koncepcije forme — sadržaja skreće našu pažnju na vrhunsko dostignuće dijalektičke i istovremeno historijske misli — na djelo Hegelovo; u *Wissenschaft der Logik* nalazi se rečenica: »Istinska umjetnička djela su samo ona čiji su sadržaj i forma u potpunosti identični.«² Ta identičnost dijalektičke je prirode: postoji apsolutna uzajamna ovisnost sadržaja i forme, međusobno prelaženje jednog u drugo, tako da sadržaj nije ništa drugo nego prijelaz forme u sadržaj, a forma je jedino prijelaz sadržaja u formu. Poistovjećivanje forme i sadržaja ukida proturječnost izvanvremenskog i povijesno određenog te dovodi do toga da pojam forme, pa prema tome i sama poetika književnih vrsta, postaje historijski.

Hegelovu liniju slijedili su mnogi istraživači koji su razvijali historijsku estetiku ne samo u poeziji (spomenimo samo G. Lukácsa — *Teorija romana, Historija razvoja moderne drame*; Th. W. Adorna — *Filozofija moderne muzike*.

¹ Aristotel, *Poetika* (u:) *O pjesničkom umijeću*, prijevod Z. Dukat, Zagreb 1983, str. 39.

² Hegel, *Wissenschaft der Logik*, navod prema poljskom izdanju *Nauka logiki*, Warszawa 1967, str. 303.

Drugačiji put izabrali su istraživači koji su smatrali da su tri osnovne kategorije poetike zajedno sa svojim sistematskim karakterom izgubile pravo postojanja (iz toga proizlazi njihovo odstranjivanje iz estetike Benedetto Crocea) ili upravo obratno — da treba odustati od povijesnih u korist izvanvremenskih kategorija poetike — naprimjer Grundbegriffe der *Poetik* Emila Staigera smješta pojam vrsta u pojedine oblike ljudske egzistencije (iz toga proizlazi Staigerovo zamjenjivanje triju osnovnih pojmova: »lirike«, »epike« i »drame« — lirskošću, epškošću i dramatičnošću.

Iz Hegelove dijalektičke koncepcije odnosa forma — sadržaj proizašlo je shvaćanje forme kao (da se poslužim Adornovom metaforom) »voće sazrela sadržaja«. Ta metafora preko postojanosti forme istodobno ukazuje na njezin postanak od sadržaja, dakle njezinu sposobnost izraza. Tim se putem može razviti odgovarajuća semantika forme, dok se dijalektika forme i sadržaja iskazuje kao dijalektička relacija između formalnog i sadržajnog izraza. Ipak, već sa samim tim prihvaća mogućnost da sadržajni izraz s vremenom dođe u suprotnost s formalnim. Ukoliko se u slučaju suglasnosti sadržaja i forme tema sadržaja kreće na neki način u okviru formalnog iskaza, kao problematika unutar nečega neproblematičnog, nastaje proturječnost — iskaz forme kao neosporno određen doveden je u sumnju sadržajem. Ipak, upravo ta unutrašnja autonomija čini, u historijskom smislu, problematičnom formu književnog stvaralaštva, te ovaj osvrt predstavlja pokušaj da se različiti oblici ranih Krležinih drama protumače kao nastojanje da se razriješe i svladaju slične pojave proturječnosti. Te suprotnosti između dramske forme i problema koji predstavljaju sadržaji djela razmatrat će se u okviru konkretnih djela kao formalni problemi, dakle kao »poteškoće«. Terminološku polaznu točku predstavlja pojam drame. Kao povijesni pojam on podrazumijeva određenu pojavu u povijesti književnosti, naime dramu koja je nastala u elizabetanskoj Engleskoj a osobito u Francuskoj u 17. stoljeću, i koja je imala svoju kontinuitet u njemačkom klasicizmu. Pošto iz forme djela proistječe uvijek nešto neosporno, do razumijevanja takvog formalnog iskaza dolazi najčešće tek u epohi u kojoj je ono što je nekad bilo neosporno već postalo sporno, a ono što je bilo očigledno postaje problematično.

Prema tome, ovdje se Krležina rana dramaturgija razmatra iz aspekta njezine suprotnosti s dramskom formom, a definirani pojam drame prihvaća se kao referentna točka za proučavanje problema mogućnosti postojanja čiste dramske forme.

Pridjev »dramski« ne označava u daljnjem razmatranju kvalitativnu kvalifikaciju nego nešto što »pripada drami« (na primjer: dramski dijalog = dijalog u drami).

Razvoj suvremene dramske književnosti (književnosti XX. stoljeća), uključujući i stvaralaštvo autora *Legendi*, udaljuje se od čiste drame, pa pri njezinu razmatranju treba uvesti nekakav suprotni pojam. Tu se nameće pojam »epskosti«; on određuje zajedničku strukturnu osobinu epa, romana, pripovijetke i drugih vrsta, odnosno prisutnost onoga što se zove »subjekt epske forme« (Lukács) ili »epsko 'ja'« (Petsch). Drama koju danas zovemo klasičnom nastala je u periodu renesanse. Predstavljala je pokušaj stvaranja umjetničkog djela koje se temelji na realnosti, u kojoj pokušaj stvaranja umjetničkog djela utemeljenog na realnosti, a u njoj bi se mogao potvrditi i odraziti čovjek, i to isključivo putem oponašanja međuljudske relacije. Čovjek je kročio u dramu u izvjesnom smislu kao sudjelatnik međuljudske situacije. Sferu te relacije smatrao je bitnom sferom svoje egzistencije; sloboda i vezanost, volja i odluka najvažnije su njezine osobine. Trenutak u kojem je postizao vlastitu dramsku realizaciju predstavljao je čin odluke. Kada je odabrao svijet koji ga okružuje pokazala se njegova unutrašnja bit, ona je postala dramska stvarnost. Međutim, prije čina odluke on sâm postao je referentnom točkom za svijet koji ga okružuje, a koje je tek tom njegovom odlukom poprimio dramsku stvarnost. Sve što se nalazilo izvan čina odluke: ono što se ne može izraziti, kao i sam izraz i sakrivena unutrašnjost, odnosno ideja već odstranjena od subjekta, a tim prije ono što je bez izraza — svijet predmeta, koji nije ulazio u međuljudsku relaciju — moralo je dramati ostati strano. Svaka dramska tema formulirala se u ovoj posrednoj sferi »među«.

Isključiva dominacija dijaloga, to jest komunikacije među ljudima u dramu, ukazuje na činjenicu da drama nastaje jedino kao reproduciranje međuljudske relacije.

Razmotrimo bitne osobine drame služeći se kategorijama koje je uveo Peter Szondi.³ Drama je nešto *apsolutno*. Da bi mogla predstavljati čistu relaciju, dakle dramsko djelo, mora biti oslobođena svega što je u odnosu na nju vanjsko.

Dramski pisac u dramu nije prisutan. On ne govori već tvori iskaz. Drama se ne piše, nju se konstruira. Sve riječi izgovorene u dramu predstavljaju odluke, proizlaze iz situacije i traju u njoj. Apsolutni karakter drame može se formulirati drugačije: drama je samostalna. Ona nije (sekundarno) predstavljanje nečega (primarnog), nego se sama prezentira, sama je svoja. Njezina akcija, kao i svaki od njezinih problema, »originalna« je, realizira se spontano. Dramu je citat isto tako stran kao i varijacija. Citat bi svodio dramu, (kao usporednu

³ Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas 1880—1950*, Frankfurt/Main 1956.

točku, na ono što se citira, a varijacija bi dovela u pitanje njezinu samosvojnost. Pri tome bi se pretpostavljalo postojanje nekoga tko citira ili uvodi varijacije.

Zadržimo se sada na konkretnim dramskim tekstovima Miroslava Krleže, i to na dramskom ciklusu *Legende* koji je nastao između 1913. (*Legenda*) i 1922. (*Adam i Eva*). U njega se svrstavaju: *Legenda*, *Michelangelo Buonarroti*, *Kristofor Kolumbo*, *Maskerata*, *Kraljevo*, *Adam i Eva* i *Saloma*.

Već se na prvi pogled može uočiti da ta djela, kako tematski tako i formalno, znatno odstupaju od dramske forme kako je ona definirana u uvodnom dijelu. Njihova prva i najdublja proturječnost leži u nepoštivanju glavnog dramskog principa: reprodukcije međuljudske relacije i akcije koja je posljedica tih relacija. To potvrđuje već i sam izbor junaka i njegov način postojanja, dakle strukturni modus. Krist, Buonarroti i Kolumbo — veliki geniji i znamenite ličnosti ljudskog roda jesu likovi — simboli. lišeni ljudske dimenzije, koji su prerasli prosjenčog čovjeka i postoje na granici dvaju svijetova — zemaljskog i božanskog. Može se učiniti da je izbor takva protagoniste zapravo najpravičniji, jer on predstavlja maksimum svog tipa i sadrži sve mogućnosti i snage tipa. S druge pak strane, pojam veličine je relativan u odnosu na svijet drame. Da bi nastupili konflikt i borba — uvjeti dramske forme, mora postojati stanovita barem prividna ravnoteža između snaga koje vode borbu. I premda je objektivno, u tragediji, ishod borbe uglavnom unaprijed određen, subjektivno ne može biti izvjestan unaprijed. Uostalom ta objektivna izvjesnost ne predstavlja ništa drugo nego osjećaj neizvjesne vjerojatnoće. Borba koja se odvija između protivnika koji međusobno nisu ni u kakvom razmjeru ne može biti dramska, jer se takva borba može izraziti samo jalovom ekstazom, samo riječima, samo intimno, lirski, individualno, kao bespomoćni bijes ili bolna rezignacija.

Međutim između Krležinih Genija i ostalih likova u drami nalazi se ponor koji se ne može premostiti; to čak nisu pojedinci, to je masa, bezimena gomila. Unutar te mase zacrtava se podjela na grupe prema podrijetlu njezinih pripadnika (na primjer: žene iz Galileje), prema raspoloženju ili dominantnom stavu (npr.: Glasovi Slomljeni, Gladni, Beznadni). Ne postoji nikakvo načelo prema kojemu je napravljena ta podjela unutar mase. To je klasifikacija koja treba sugerirati slučajnost i anonimnost likova koji čine gomilu i koji se uzimaju u obzir isključivo kao gomila. U skladu s poetikom ekspresionističke drame, scene s gomilom suprotstavljene su nastupima centralnog lika. Drama *Kristofor Kolumbo* ima neznatno razvijenu fabulu. Sve je u njoj na oratorijski način svedeno na ispreple-

tanje zbornih dionica i osnovne Kolumbove teme. Jedino ona ima uzlaznu liniju, sve ostalo je stalno, ritmičko, zbornsko vrenje iste materije.

Centralni lik je suprotstavljen masi mornara i masi admiralne falange, a ni u jednoj od tih skupina nema istaknutih individualaca — svi su samo zboristi modelirani prema zakonima psihologije mase. Na planu ideja i na planu unutrašnje dramske strukture sve se odigrava kao istodobno postojanje dvaju svjetova: svijet mase posve ravnodušne prema centralnom liku, u kojoj vladaju vlastita pravila i koja ima vlastite probleme i usamljenost Genija, a istodobno njegova nemogućnost kontakta, nemogućnost ulaska u taj svijet za kojim žudi (podsjetimo se neuspjelog odlaska Michelangela Buonarrotija u krčmu — gomila ga odbacuje).

Ponor koji dijeli junake od drugih naglašava prostorna metaforika koja se realizira na rečeničnom planu. Povremeno je, kao u *Kolumbu*, realizirana preko odgovarajuće konstrukcije dramskih događaja («put» nije samo metafora već stvarni put u nepoznato).

Simboličnu sredinu — centar scenskog prostora predstavlja glavni lik. Ostaje očuvana izolacija centralnog lika od vanjskog svijeta — zemaljskog. Drugi likovi koji u metaforičkom smislu pripadaju zemaljskom svijetu uvijek su u scenskom prostoru smješteni ispod centralnog lika. Oni se previjaju, puze i valjaju u blatu, dok osnovnu os kretanja središnjeg lika u unutrašnjem prostoru predstavlja vertikalizam: uzleti, rast itd.

S druge strane, uvođenje u dramu mitskih ili historijskih likova također za sobom povlači određene posljedice formalne prirode. Dramaturška je korist velika, pošto one olakšavaju ugradnju ekspozicije dramske akcije i time joj oduzimaju epsku rezonanciju ili omogućuju da se za podlogu drame uzmu čak i najsloženije akcije, koje u principu uopće ne dolaze u obzir u slučaju dramske forme. Međutim, uvođenje povijesnih likova narušava princip samosvojnosti drame (njezine »istinitosti«), pošto implicira odnos prema povijesti i pretpostavlja postojanje nekoga tko citira. Objektivni uvjeti pomoću kojih bi valjalo obrazložiti odluke povijesnih likova zahtijevaju epski tretman, dok je za dramu jedino moguće njihovo obrazloženje međuljudska situacija. Krleža međutim nije došao u takvu dilemu prenijevši konflikt u sferu unutrašnjeg svijeta. Stvorio je djela koja su sadržavala prikaz i interpretaciju određenog problema — djela koja su daleko nadišla granicu dramske vrste. U njima je prostor scenske akcije sveden na razinu svijesti junaka, u kojoj se odigrava borba vjere sa sumnjom. Ali da bi se to apstraktno mišljenje moglo objektivizirati na sceni uz pomoć statičkog dijaloga, koji vrši funkciju

žive scenske slike, autor uvodi likove konstruirane na principu teze i antiteze, vjere i sumnje, genija i prosječnosti:

Krist — Sjena
 Michelangelo Buonarroti — Nepozati
 Kolumbo — Nepoznati

Dijalozi antitetičkih likova zapravo su unutrašnji monolozi jedne osobe, pošto su Sjena i Nepoznati samo personificirane projekcije unutrašnjih stanja: sumnje, zla, mizernosti. Već sam naziv lika — Sjena, sugerira da između junaka i njegove antiteze postoji organska veza.

Takva dijalektička struktura viđenja i predstavljanja svijeta u antinomijama karakteristična je za cijelo Krležino dramsko stvaralaštvo, u kojemu se može zamijetiti cijeli niz međusobno povezanih antinomičnih pojmova i likova:

Genij — prosječnost
 žena — muškarac
 individualnost — mase

Taj osjećaj unutrašnje proturječnosti razabire se u svim dijalogima i monolozima u tekstovima Krleže. Ovi sporovi, uostalom, najčešće predstavljaju personifikaciju unutrašnje nedoumice, predstavljaju razgovor s alter ego, sa sjenom.

Konstruiranje likova na principu teze i antiteze samo bi djelomično rješavalo problem. Ono, istina, omogućuje očuvanje osnovne forme dramskog iskaza — dijaloga, ali je to prividni dijalog, jer je lišen najbitnije osobine — dramske progresije. Umjesto da svaka replika izaziva određenu reakciju i pokreće akciju, likovi ostaju na svojim pozicijama od početka do kraja. Uostalom to zahtijeva njihov strukturni modus.

Sjena koja predstavlja personifikaciju sumnje, težnje za zemaljskom stvarnošću, ne može naglo promijeniti svoj stav, pošto automatski negira svoju bit. Ipak, autor joj je dao znanje koje znatno premašuje znanje drugih likova u drami. Ona zna budućnost i prošlost, zna završetak. Njezina argumentacija koja treba uvjeriti Isusa ukazuje na status sveznajućeg pripovjedača, koji izlazi iz okvira forme drame. Epska distancija vidljiva je to prije što Sjena ima sposobnost montiranja scena drame — dozivanja slika iz prošlosti i budućnosti u scenskoj formi. I premda autor iznalazi za njih scensko opravdanje, njihovu pojavu objašnjuje snom ili halucinacijom, sam lik Sjene ili Nepoznatog ima istu provenijenciju — dakle pripada istom prostoru istog teatarsko makrokozmosa, pa ipak ima sposobnost i pravo na remećenje jedinstva vremena i prostora.

Nepostojanje vremenskog kontinuiteta scene suprotno je principu apsolutnog slijeda sadašnjosti, pošto svaka scena ima svoju pred-historiju i daljnji tok (prošlost i sadašnjost) izvan igre. Na taj način pojedine scene podliježu relativizaciji. Jedino takav slijed scena, u kojemu svaka proizlazi iz prethodne, ne implicira postojanje nekakvog »montera«. Izrečeno ili neizrečeno: »od tada je prošlo dvadeset godina« — pretpostavlja postojanje epskog »ja«. (Slično je i s postulatom jedinstva mjesta).

I na kraju: problem didaskalija drame. U *Legendi, M. Buonarrota* i *Kolumbu* konstrukcija didaskalija ukazuje na njezin izrazito epski karakter. Ni u kojem slučaju ne može ih se, prema definiciji, tretirati kao smjernice ili razjašnjenja koja se odnose na kretanje scenskih likova, režiju i scenografiju drame. Veoma razrađene, imaju specifičnu i, jednako kao i glavni tekst drame, važnu ulogu; ne može se čak reći da opisuju predstavljani svijet — one ga kreiraju.

Samim tim postojanje epskog pripovjedača postaje činjenica. Štoviše, taj epski pripovjedač savladava ne samo sporedni tekst (didaskalije) — on vlada cijelim dramskim tekstom, na što ukazuju kontinuirani prijelazi s didaskalija na glavni tekst. Intruzije i komentari unutar dijaloziranog iskaza predstavljaju čak ponekad gramatički slijed, npr.:

»Isus: Ti snivaš!

Sjena: Obujmivši zemlju i privinuvši se uz nju:

Zar ja, koji je tako grčevito držim...«

To veoma podsjeća na narativni tekst u kojemu dijalog ima ulogu prividno upravnog govora.

Dakle, može se čak reći da postoje dvije razine naracije — *naracija višega reda* — koja obuhvaća sporedni tekst (didaskalije) i glavni tekst drame — i *naracija nižega reda*, citirana — čiji su epski subjekt dramatis personae (u slučaju *Legende* to je Sjena).

Slično je i kod *Kraljeva* u kojemu također didaskalije ukazuju na postojanje epske distancije, a to potvrđuje sama konstrukcija pojedinih scena među kojima ne postoji uzročna veza, koje ne proizlaze jedna iz druge (što predstavlja uvjet dramske forme), nego predstavljaju slijed elemenata koje odabire jedan centralni »ja« s određenom zamisli. Scene nastaju takvim redom da na najbolji mogući način ilustriraju glavnu misao djela. Epski subjekt ima ulogu montera, izabire određenu scenu, predstavlja, ponekad potiskuje, stišava pozadinu da bi riječima dao veću izražajnost, zatamnjuje, približava i udaljuje kao oko kamere. (S takvim približavanjem već smo se sreli u drami *Michelangelo Buonarroti*, gdje je »objektiv« na-

pravio takvo približavanje da smo bili svjedoci monologa crva u ormaru, ruža, miševa i pauka.)⁴ Osnovni je cilj takve konstrukcije, kao i u ranije spomenutim tekstovima, njezina simbolička izražajnost, simbolika koja se ne ostvaruje na govornom planu, što je mnogo manje scensko, nego na planu dramskih događaja, čiji je ekvivalent na sceni scenski znak — u *Kraljevu* taj znak je *krug*.

Znak se od početnog, prividnog, vremenskog i prostornog ograničenja oslobađa težeći univerzalizmu koji odgovara njegovoj suštini. Međutim, bez cijelog tog procesa ostala bi samo čista apstrakcija, bez mogućnosti komunikacije s čitaocem ili gledaocem, i to je bilo *Krleži* savršeno jasno. Zato *krug* koji se prvi put pojavljuje na sceni ima prilično izrazite folklorne osobine (KOLO).

Mogla bi se iznijeti tvrdnja da *Kraljevo* predstavlja povratak iskustvima simultanih scena srednjovjekovnog theatruma mundi. Upravo je srednji vijek svojom sklonošću da prenosi kategoriju vremena na pokret u prostoru stvorio dvije simboličke predstave života koje se zasnivaju na obliku kruga. Prvi je danse macabre, odnosno jedna njegova varijanta: plesna povorka ljudi različitih grupa s djetetom na kraju, koju vodi Smrt. Drugi je kотаč Sreće (Fortuna), gdje kružna trasa plesa Smrti predstavlja sliku vremenske linije ljudskog života.

Plesno kretanje kao čistu zabavu karakterizira svojstvena nesebičnost, autotelinčnost. Međutim, ukoliko odbacimo ludički kut gledanja, koji je načelno stran kršćanskom finalizizmu, moramo uzeti da ples predstavlja besciljno kretanje koje počinje niodakle i ne vodi nikamo. Uzgred rečeno, plesna povorka kao književni motiv uvijek simbolizira bezizlaznost, ponekad apsurdnost egzistencijalne ili povijesne situacije. Cikličnost, okretna ponovljivost pokreta naglašuje njegovu apsurdnost i određuje referentnu ravninu, ali ne u životu pojedinca nego svih dionika povorke, to jest cijelog naroda, pa čak i roda.

Uvodeći u dramu likove samoubojica — Janeza i Štijeфа, kojima se u fantastičkoj sceni plesa oko Anke pridružuje cijeli kor umrlih, *Krleža* ruši granice stvarnog i fantastičkog prostora da bi do kraja realizirao svoju koncepciju simbola.

Realizirajući sliku simboličkog karaktera istodobno je oduštao od dramske forme, uveo je epsku distanciju, tako da se tu može govoriti jedino o nekom začetku drame. To je naime konflikt između žene i muškarca, koji se susreće u cijeloj *Krležinoj* dramaturgiji.

⁴ Pitanje je kako to ostvariti kod scenske realizacije; međutim moderna je kazališna praksa već odavno dokazala da ne postoji »nescenska« dramaturgija i da se sve može prevesti na jezik teatarskih znakova.

Sa stanovišta dramske forme jedino on ima sve uvjete da se preobrazi u dramu: da bi nastala autentična međuljudska relacija, da izgovorene riječi predstavljaju odluke, da proizlaze iz situacije i da traju u njoj tvoreći akciju. Nažalost, autor nigdje ne izlazi izvan granica samog predstavljanja tog problema i njegova ilustriranja. Njegova se uloga tu završava. Taj je problem tako apstraktan, a likovi predstavljaju simbole na takvoj razini apstrakcije da principi dramske forme nisu realizirani čak ni u dramama kojih je glavna tema konflikt između žene i muškarca.

Likovi, tipovi i simboli lišeni su života, i nisu sposobni da razviju akciju, da se pretvore u dramski događaj. Umjesto igre samih ljudi, drama postaje epska igra na temu tih ljudi — ilustracija problema. Svjedoci smo različitih varijanti iste scenske situacije u različitim prostorima.

Adam i Eva, žena i muškarac, toliko su zaglibjeli u sustavu koji prezentiraju da tek lik izvan tog sustava vrši prezentaciju u njihovo ime, komentira situaciju, a ponekad čak postaje pokretač zbivanja, kao da oni sami nisu sposobni za to. Takvu ulogu u drami *Adam i Eva* ima lik izrazito simboličkog karaktera, koji poprima razna scenska utjelovljenja: konobar u hotelu, susjed u hotelskoj sobi, suputnik u vlaku ili konobar pod zemljom — lik čiji strukturni modus u drami ukazuje na izrazitu crtu epskog subjekta.

Vratimo se jednoj od najvažnijih formalnih kategorija drame — dijalogu. Uvjet je njegova nastanka u stvaranju međuljudske relacije. Likovi koje je Krleža izabrao za svoje dramatis personae često nisu zadovoljavali taj uvjet. Proizlazilo je to iz njihove funkcije u samoj strukturi djela. Likovi Giganata (izuzetnih ljudi) ne dolaze u neposredni dodir s vanjskim svijetom, te prema tome ni ne vode dijalog. Razgovor koji vode sa svojim antitetičkim partnerom prividni je dijalog, pošto je lišen dramske progresije. Dramska forma razbijena je unutrašnjom proturječnošću između monološke teme i dijaloziranog iskaza.

Pokušaje spašavanja drame spašavanjem dijaloga Krleža je izvršio u *Salomi*. Pri tom je upao u drugu zamku. Dok dijalog u klasičnoj drami predstavlja zajedničku razinu objektivizacije unutrašnjeg svijeta likova drame, u *Salomi* se on nekako odcijepio od subjekta i postao nešto samosvojno. Dijalog se pretvorio u konverzaciju. Apsolutizacija dijaloga u konverzaciju osvećuje se ne samo na sadržaju nego i na dramaturgiji. Prenoseći se lako od čovjeka do čovjeka, konverzacija umjesto da ih povezuje postaje neobavezna te samim tim raskida spone koje povezuju scenske likove a, što slijedi iz toga, otežava ili posve onemogućuje dramski konflikt.

Kao što proizlazi iz ovog osvrtu, Krležine *Legende* ne zadovoljavaju uvjete klasične dramske forme. Autor, dovodeći u pitanje odnos subjekta i objekta, doveo je u pitanje samu dramsku formu. Stara forma klasične drame ne može podnijeti teret novih sadržaja i novih tema. Svjestan toga, autor je pokušava »spašavati« na različite načine i s različitim uspjehom. Kada bi se s tog aspekta razmotrilo cijelo dramsko stvaralaštvo Miroslava Krleže mogla bi se u njemu zamijetiti izrazita tendencija ograničavanja tih epskih elemenata i stvaranja sve više »teatarskih« djela. To međutim ne označava povratak tradicionalnim formama klasične drame. Dvadeseto stoljeće i novi pogled na svijet koji je sa sobom donijelo vrijeme, nova situacija čovjeka u tom svijetu, njegova izolacija i nemogućnost kontakta s drugim čovjekom zauvijek su onemogućili povratak na klasičnu dramu.

Sudbina koju su doživjele *Legende* nije svojstvena samo njima. U sličnoj situaciji našla se skoro cijela suvremena dramaturgija.⁵ Dvadeseto stoljeće donijelo je nov način mišljenja, nove sadržaje, a samim time donijelo je drami i novu formu, ali pošto to poglavlje još uvijek nije zatvoreno, ona još nema svoje teorijske podloge. To je zadatak pred kojim se nalazi suvremena teorija drame. U suprotnom slučaju morat će se smatrati da skoro sve drame dvadesetog stoljeća *nisu drame*.

Summary

THE EROSION OF DRAMA FORMS BY EPIC ELEMENTS IN KRLEŽA'S LEGENDS

The inner crisis of drama forms in the literary output of M. Krleža led to the formation of some new and interesting forms. The old shape of the classical drama form cannot stand the burden of the new contents and themes, it falls to pieces and reveals epic features. Krleža's Legends do not follow the basic drama principle — reproduction of relations among people caused by the author's choice of dramatis personae. Introducing historical and symbolic personages breaks the principle of independence — the truthfulness of /the/ drama, because it implies its relation to history and presupposes the existence of the person quoting. Fictitious dialogue is deprived of dramatic progression. Antithetic personages play the role of the epic subject. The epic subject that creates and describes the presented world of the work is found in stage directions. Aware of these and other facts, the author endeavours in various ways and with various results to prevail the conflict between the substantial and formal expression.

⁵ O krizi dramskog oblika u Ibsena, Čehova, Strindberga, Maeterlincka i Hauptmana pisao je Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas 1880—1950*. Poticaj za ovaj rad dala mi je spomenuta knjiga.