

# FANTOMSKI LIKOVI I FANTOMSKI TEKSTOVI U KRLEŽINU *ARETEJU* I OKO NJEGA

*Igor Medić*

UDK: 821.163.42.09KRLEŽA, M.-2

Rad iznosi interpretaciju Krležine drame *Aretej ili legenda o svetoj Ancili, rajskoj ptici* (1959.) povezujući taj tekst s Krležinim *Pogovorom za dvije drame: Areteja i Jurja Križanića*, s njegovim dnevničkim zapisima iz 1942. godine i s drugim intertekstnim sugovornicima čiji se fantomski glasovi razaznaju u dramskome tekstu. Analitički uvidi pritom se oslanjaju na ranije osvrtе na dramu i na njezina uprizorenja, ali i na novija čitanja dijelova Krležina opusa, prije svega na radove L. Čale Feldman, M. Čale, P. Brebanovića i T. Brleka.

Ključne riječi: Miroslav Krleža; *Aretej*; *Pogovor za dvije drame*; *Dnevnik 1942.*

## I.

*Poslije teške besane noći ovim veselim glasovima zagorskog naroda prisluškuje jedno lice koje nema ni doma ni krova, ni s ovu ni s onu stranu Sljemena, lice bez domaje, bez rodnog kraja, lice utopljenika, krezubo, ćelavo, umorno, bijedno, neispavano, dosadno lice, lice žalosno samome sebi i svima oko sebe, lice potpuno suvišno, lice duhom svojim okrenuto spram žljebastog dijela svoje guzate prilike, spram prošlosti koja bi se mogla prozvati zaista, koliko god je to grubo, stražnjicom. Gledajući unatrag od straha pred budućnošću, ovom licu vrat je danteovski zavrnut spram guznog žlijeba, ovo je lice okončalo...*

M. Krleža, dnevnički zapis iz 26. srpnja 1942.

U citiranome ulomku pripovjedač u Krležinu dnevniku paradoksalno se distancira od, čini se, samoga sebe ili od fantomskoga sebe, od svojega tekstnog dvojnika jezivo zakrenuta vrata. Promatra se kako promatra prošlost, sve što je iza njega, straga ili, igrajući se riječima, promatra svoju *stražnjicu*. Zakrenuti vrat tako samoopisane kreature ne asocira samo na Danteove krive proroke iz XX. pjevanja *Pakla*, to je ujedno snažna autoironična gesta i izraz paradoksalne razobličivosti vlastite jadne egzistencije. Pripovjedač, koji promatra samoga sebe, prikazuje se kao groteskno izvitoperen lik na nemoguć način nadvijen nad samoga sebe. Ulomak, premda je citiran u cijelosti, djeluje kao fragment i, nastojat će se pokazati, oprimjeruje tipično paradoksalnu prikazivačku poziciju, tipičnu ne samo za dnevničke zapise nego i za dramu *Aretej*, ali i za neobičan *Pogovor za dvije drame: Areteja i Jurja Križanića*. Iskazno je lice istodobno i pripovjedač i pripovijedano, i promatrač i promatrano, osuđen zakrenute glave gledati u smrdljivu prošlost odvrativši tako pogled od budućnosti. Iako smo skloni (ili namamljeni?) upisati u pripovjedača samoga Miroslava Krležu,

taj isprepisani lik, čini se, i jest i nije on, jer nakazno izokrenuta figura pretvara se u petlju, kojom čitatelj tumara nerijetko privučen prepoznavati autora u pripovjedačevu glasu, no već u sljedećemu trenutku odbijen je od takva pokušaja identifikacije neprestanim bizarnim uvišestručenjima pripovjedača, njegovim prepoznavanjem u nebrojenim drugim likovima, njegovim nezaustavljivim raspršivanjem u mreži dnevničkoga teksta, i u konačnici, upravo njegovim tvrdoglavim otporom da se interpretacijskom pribadačom pričvrsti za jedno jedino, pouzdano mjesto.<sup>1</sup> Osim toga, ne opisuje li se samo to lice i u citiranome ulomku upravo kao posve iskorijenjeno, kao lutajući i plutajući *apatrid*?

U eseju *Evropa danas* (1933.), koji se može čitati i kao jeziva priča, isti je Danteov prizor uporabljen kao kritika nacionalističko-historicističke mitomanije: »svaki taj pojedini evropski narod kreće se naprijed s pogledom

---

<sup>1</sup> U uzbudljivoj interpretaciji snovitoga Krležina *Dnevnika 1943.* Lade Čale Feldman pristup izložen u ovome radu pronalazi svoje najčvršće uporište jer, kako autorica ističe te potom pomnom analizom dnevničkih zapisa sustavno i dokazuje, »Krleža [hipnagogičku] poetiku *konstruirati* ne samo nekim leksičkim i simboličkim signalima, nego i sintaksom, pozicioniranjem subjekta iskazivanja, narativnim diskurzom koji iskustvo snivanja iluzionistički gradi, prividno mu se podređujući u liku puke podaničke ‚registracije‘« (Čale Feldman, 2013: 284), a u prikazu snova u dnevničkim zapisima iz 1943. »umjesto narativnoga kontinuiteta i logičke kohezije, tu će dominirati nasumičnost, nepovezanost i samostalnost fragmenata; umjesto mimetički dočaranih, dramatiziranih epizoda kakve ćemo sresti u *Legendi, Michelangelu Buonarrotiju* ili *Vučjaku*, koje tvore razmjerno konzistentnu i razgraničenu oniričku ontologiju autonomnih akterskih istupa [...] pratit ćemo pripovjedačevu deliričnu, teško razgraničivu smjenu faktografije i fantastike, bezglavi niz radnji u koje je uronjen, odigranih dijaloga i njegovih neizrečenih primisli pod navodnicima, za koje uvijek i ne znamo pripadaju li mislima stanovnika ili tvorca sna, njegova glumca ili gledatelja, protagonista ili pripovjedača« (288-289). Pojedini postupci koje autorica izdvaja u svojoj analizi snova u *Dnevniku 1943.* pokušat će se povezati s pojedinim postupcima koji se javljaju i u dnevničkim zapisima iz 1942., ali će se usporedive figure i načini uobličavanja (ili njihovi ekvivalenti) analizirati i u nekoliko drugih, srodnih tekstova, prije svega u drami *Aretej* i u *Pogovoru*.

uprtim natrag, spram svoje takozvane narodne prošlosti, kao Danteovi krivi proroci s licem zavrnutim spram stražnjice...» (17) Potom slijedi citat Danteova opisa razobličениh grešnika u izvorniku. U eseju motiv se dakle rabi za prikaz kolektiva, a u dnevniku za prikaz pojedinca. Zanimljivo je da dnevnički, paradoksalni preklap promatrača i promatranoga, koji pritom implicira i autora te dodatno komplicira njegov položaj u tekstu, intertekstno uporište pronalazi baš u grotesknoj Danteovoj figuri, jer je i izvorna scena složeni intertekstni i metatekstni spektakl. Naime, još prema tumačenju Benvenuta da Imole iz 14. stoljeća, Dante se i sam zbog svojega interesa za astrologiju, ali i zbog predviđanja budućnosti u *Komediji*, morao prepoznati među krivim prorocima, pa zato i plače dok promatra njihova jezivo izobličena tijela. Prizor iz *Pakla* tako se može tumačiti kao višestruko simbolična figura autora koji, prikazujući drugoga, prikazuje sebe, paradoksalno isprepleten u nerazmrsiv čvor sa svojim tekstom, što je tema kojom se bavi i početak *Pogovora*, a dramatizira je i drama *Aretej*.<sup>2</sup> No i simbolika spomenuta danteovskoga prizora dodatno će se zakomplicirati... Intertekstne reference na Danteovu *Komediju* ne prizivaju samo arhetipski paklenski prostor, u kojemu Krleža pronalazi prikladan ekvivalent svojoj suvremenoj, predratnoj i ratnoj stvarnosti, nego je odabrani prizor ujedno i ogledni primjer problematizacije upisivanja autora u vlastiti tekst, i to ne samo na primjeru Dantea autora i Dantea lika, koji se prepoznaje u drugim likovima, nego još jednoga fikcionaliziranog autora, Danteova fantoma Vergilija, koji u istome prizoru, oštro osuđujući krive proroke i Dantea koji nad njima plače, govori o proročici Manti tako što preinačuje priču o njezinu životu koja se može pročitati u X. pjevanju *Eneide*. Govoreći o osnutku Mantove, Vergilije napominje Danteu da sve druge priče o osnutku njegova rodnoga grada mora odbaciti kao neistinite, iz čega

---

<sup>2</sup> V. tekst Teodolinde Barolini *Inferno 20: Astrology and Determinism, Deflected* dostupan na mrežnim stranicama *Digital Dante*. Također, usp. napomene o naglašenoj autoreferencijalnosti XX. pjevanja *Pakla* i o problematizaciji istinitosti Danteove umjetničke vizije u Rossignoli, 2016: 212. i d.

proizlazi da je neistinita i inačica priče iz njegove *Eneide* (usp. Barolini te Rossignoli, 200. i d.). Dakle, u pjevanju koje započinje tercinom o ispisi- vanju XX. pjevanja i u kojemu se u sedmoj tercini izravno obraća čitatelju, dvojica pisaca pretvoreni su u svoje papirnate, fiktivske fantome i obojica u izmišljenome svijetu teksta (dapače, u paklu) prekravaju i preinačuju, što izravno, što neizravno, vlastite životopise, rušeći tako sve granice između istine i laži, pouzdanoga i nepouzdanoga, pritom preispitujući i narav samoga pripovijedanja, ali i pouzdanost (auto)biografskih elemenata u književnome tekstu. Takvo višestruko metaleptičko preskakanje okvira, koje uprizoruje i usložnjava odabrani primjer, pokazuje da ga Krleža ne odabire samo zbog motiva ili prikaza prostora nego još više zbog složene igre udvajanja i prožimanja pripovjednih instanci te njihova preplitanja u višeznačna i varljiva klupka, koja je i sam Krleža zakotrljao i stranicama svojih dnevnika, i *Pogovorom*, i *Aretejem*<sup>3</sup>...

*Mnogo toga zbiva se oko nas i u nama u svakome momentu naše svijesti a, ipak, oni koji stižu poslije nas i koji će stajati nad našim grobovima, od njih nikada nitko neće saznati kako je to zapravo sve s nama bilo, jer nitko neće imati toliko fantazije da stvarno zamisli kako je s nama doista moglo biti, jer o stvarnoj istini našega života oni koji dolaze neće znati ništa više nego što znamo mi o onima koji su davno već prije nas nestali, a ono što mi o njima znamo, to je ono što mi zamišljamo da znamo o njima, kao da su neke stvari zaista takve bile kao što ih mi zamišljamo. Zamišljajući nešto što je bilo i kako je bilo, mi veoma često udešavamo sebi sliku o prošlosti, o hirovima*

---

<sup>3</sup> Cjelovit naslov drame zagonetno glasi *Aretej ili legenda o svetoj Ancili, rajskoj ptici* i drama je podnaslovom žanrovski znakovito određena kao *fantazija u pet slika*. O simbolici i složenoj povijesti naslovnih motiva *Ancile* i *rajske ptice* iscrpno tumačenje v. u Tartalja, 1967: 63. i d. Iznimno poticajnu analizu raskrinkavanja povijesnih krivotvorina u Krležinu *Areteju* (na podlozi Pirandellova *Henrika IV.*) v. u Čale, 2004. O metaleptičkim preskocima u snovima u dnevniku i u romanu *Banket u Blitvi* v. u Čale Feldman, 2013: 286.

*vlastitog, fiktivnog, lelujavog i nepouzdanog htijenja, to jest mi svjesno ili nesvjesno hoćemo da bi doista tako bilo kako mi hoćemo da je bilo, i to je ono što mi zovemo historijom prošlih, davnih i zaboravljenih dana, jer historija, kako je mi zamišljamo, nije nego jedno ogledalo naših vlastitih briga.*

M. Krleža, *Pogovor* (162-163)

Ulomak iz *Pogovora* privlačan je podjednako zbog svojega semantičkog punjenja kao i zbog svoje dramaturgije – nizanjem i postupnim nagomilavanjem surečenica sve se više distanciramo od polazišnoga motiva, tj. od onoga što se »zbiva oko nas i u nama«, jer jezik, taložeći se, naslojava strukture koje nas polako, ali postojano udaljavaju od neposrednosti događaja i doživljaja, zabašurujući naslagama riječi i fikcije, koju nerijetko olako zamjenjujemo stvarnošću, navodno izvorno iskustvo.<sup>4</sup> Ta misao u nizu parafraza provučena je cijelim dnevnikom iz 1942. godine, a dodatno je pročišćena i ukapljena na stranicama *Djetinjstva 1902–03*, teksta koji se može čitati kao svojevrsno finale dnevničkih zapisa iz 1942. godine. *Aretej* se također može tumačiti kao pokušaj dramatizacije iste ideje. U radu koji slijedi nastojat će se interpretativno premrežiti upravo *Dnevnik 1942.*, *Pogovor* i *Aretej*.

---

<sup>4</sup> U *Dnevniku 1942.* javljaju se tri motiva koja bi se mogla tumačiti kao simboli *nemogućega* bijega iz stvarnosti, onoga nedostupnog onkraj značenja – leptir koji pokušava prodrijeti do izvora svjetlosti u listopadskoj kiši (u zapisu iz 28. VI. 1942.), bijela četvorina ribarske mreže u slici koju pripovjedač skicira u mislima (25. VII. 1942.) i crveno ukoričena knjiga koju je pripovjedaču u djetinjstvu poklonio kanonik Volović, a zaplijenila ju je Terezija Goričančeva (13. VIII. 1942.).

## II.

Prema *Pogovoru Aretej* je produkt ili nusprodukt bavljenja temama starohelenske psihijatrije i neurologije u proljeće 1942. godine, a prema dnevniku iz 1942. zamisao o drami u obliku motiva o pseudohipokratu Areteju i rajskoj ptici seže u 1939. godinu. Ta se drama trebala nadovezati na novelu *Cvrčak pod vodopadom* kao komedija sa pseudohipokratskom scenom, a *Aretej* će se osim u dnevničkim bilješkama iz lipnja te godine spominjati i u srpanjskim zabilješkama, dakle u vrijeme kad je Krleža znakovito zaokupljen i temom Jurja Križanića.<sup>5</sup> Prema dnevniku iz siječnja 1958. godine Krleža se drami vraća 1956., a na tekstu radi od siječnja do ožujka 1958. godine. Smatra se da je rukopis dovršen u rujnu 1958. godine, a revidiran je za tisak u *Mogućnostima* 1959. godine.<sup>6</sup> Popisani dnevnički zapisi, ako im je vjerovati, svjedoče o Krležinu tipičnome opsesivnom preispisivanju tekstova te o višestrukome žanrovskom preoblikovanju prvotnih ideja. Dramski tekst pokušat će se stoga čitati kao presjecište različitih Krležinih interesa, kao križanje kojim su prodefilirali različiti motivi, ideje i likovi te kao dio nepregledne mreže tekstova koje je Krleža isprepleo. Drama o Areteju, kao što je dobro poznato, redovito je tumačena kao znak Krležina distanciranja od kvalitativne dramaturgije, a u više je ranih osvrtu na dramu isticano da je nescenična i teško izvediva, pa su takvi komentari podsjećali na Bachove prigovore upućene ranim Krležinim

---

<sup>5</sup> V. uvide u zanimljivoj studiji Predraga Brebanovića, koja se bavi složenim Krležinim odnosom prema avangardi: Brebanović, 2016: 194-195. Fantom Jurja Križanića javlja se u *Hrvatskoj književnoj laži* (1919.) i posvećen mu je cjelovit esej *O patru dominikancu Jurju Križaniću* (1929.), no u nastavku bavit ćemo se njime na temelju dnevnika iz 1942. i teksta *Pogovora*.

<sup>6</sup> V. *Bibliografiju Miroslava Krleže*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 135.

dramama.<sup>7</sup> Doista, kako pristupiti neobičnomu dramskom tekstu koji, kako je isticano, nalikuje na filozofsku raspravu i koji svojom hermetičnošću podsjeća na Krležinu esejistiku iz 50-ih godina?<sup>8</sup> Zanimljivo je da drama ne obrađuje samo pojedine motive dnevničkih zapisa nego je tekst i samim strategijama svojega oblikovanja usporediv s dnevnikom iz 1942., pa i iz 1943. godine, a neobičan mu par čini tekst *Pogovora*, koji navodno potječe iz 1942. godine, no nije objavljen s dramom u *Mogućnostima* 1959., nego tek 1962. godine. Na podlozi već spominjanih dosadašnjih istraživanja Lade Čale Feldman, Morane Čale i Predraga Brebanovića nastojat će se analizirati upravo ta strategija oblikovanja prisutna u trima izdvojenim djelima kojima se pristupa kao svojevrsnoj složenoj mreži tekstova.

---

<sup>7</sup> Marko Paovica, primjerice, navodni zaokret tumači pohvalno i prihvaća kao analitički izazov svojemu strukturalističkom čitanju: »[o]vaj temeljni zaokret iz jednog veoma uspešnog i toliko hvaljenog prosedeća prema dramaturgiji njegovih ranih drama biće samo još jedna potvrda više Krležinog estetskog i idejnog nonkonformizma. Tako se veliki pisac, suočen sa svojom najkompleksnijom temom – temom čoveka u istoriji i istorije u čoveku – našao u isti mah pred ništa manjim iskušenjem: kako toj temi dati adekvatnu i originalnu dramsku formu« (Paovica, 1986:167). Za Slobodana Selenića, koji o *Areteju* piše nakon predstave Georgija Para na Dubrovačkim ljetnim igrama, »mešanje oprečnih dramaturških konvencija« nije »rezultat Krležinih formalnih istraživanja«, nego posljedica »njegovih filozofskih promišljanja društva, istorije i morala« (150). O *Aretejevoju* sudbini na sceni v. osvrt Anatolija Kudrjavceva koji zaključuje »Zapravo dobar dio kritike uglavnom je hladno dočekao Krležin komad, a bilo ih je koji su žestoko isturili bodlje« (Kudrjavcev, 1984:183) i u nastavku revidira Selenićevo reduktivno tumačenje koje dramu svodi na »dihotomij[u] sastavljen[u] od dva logična člana« (Selenić, 1981: 187-188).

<sup>8</sup> Usp. Tartalja, 1967: 59. i d. te Brebanović, 2016: 55., a o problemu uklapanja *Areteja* i *Salome* u tročlani razvoj krležijanskoga teatra: od simbolističko-naturalističkog, preko ekspresionističkog do mimetičnog, v. također Brebanović, 2016: 89. i d.



### III.

*Godinama sam maštao o tim trepetljivim sjenkama kako su tu među nama, žive, tajanstvene, ne odvaja nas od njih samo tanka koprena fikcije, a sve što znamo, te su nam sjenke namrle. Što su bile njihove tjelesne tajne i brige, o tome nam šute njihove knjige kao i ovi glupi gluhonijemi spomenici.*

Citirana rečenica lako je mogla biti preuzeta iz dnevnika iz 1942. ili iz 1943. godine ili iz *Pogovora*, no preuzeta je iz replike Apatrida A iz prve slike *Areteja* upućujući na jedno od tematskih i problemskih žarišta ovdje navedenih (ali i mnogih drugih) Krležinih tekstova. Motivom sjenke ili fantoma bit će u dramskome tekstu označen, naravno, sam Aretej, a u jednome trenutku, simptomatično, i Apatridi, dok se već na početku *Pogovora* spominje sjenka Jurja Križanića (kao tema romana ili drame iz vremena fantoma *Danas*), koja se navodno gubi pred Aretejevim likom (taj pak i u snu i na javi, tvrdi se, izgovara neprijatne stvari kao duh koji se povampirio na spiritističkoj seansi) ne bi li potom i u *Pogovoru* nastavio proganjati Krležu, pa mu on posvećuje znatan dio toga teksta.

Ljetni dnevnički zapisi iz 1942. godine također su mjesto na kojemu se Križanić i Aretej neizravno prizivaju zajedno da bi se već u prvome dijelu *Pogovora* na neobičan način isprepleli ili preklopili odjekujući jedan u drugome, kao primjeri dvojice intelektualaca u nemogućem položaju koji – u tako različitim, a ipak tako sličnim okolnostima – sumnjaju u svrhu vlastitoga života i pate od moralne migrene. Na taj motivski sklop nadovezuje se problem pisanja, kao jedna od središnjih tema *Pogovora* (a onda, neizravno, možda i *Areteja*?) jer ističe se da bi Križanića i Areteja trebalo prikazati istodobno baš zato što je bitna, kako ističe Krleža, »moja vlastita pozornica« i »brige moje subjektivne drame« (122). *Pogovor* nas upozorava da ne treba zaboraviti na pisca, odnosno na njegova zastupnika

u tekstu, na njegov riječima oblikovan fantom koji začudno i jest i nije on – jer riječ je o triptihu ili o pretapanju trojice likova (122). *Pogovor* stoga, osim što je neobičan jer je i pogovor jednoj nikad napisanoj drami, dakle fantomskomu tekstu o Križaniću, na neobičan način stapa, prožima i metaforički spaja preispisujući jednoga preko drugoga Areteja, Križanića, ali i pripovjedača u prvome licu u Krležinu tekstu, koji je tako primamljivo poistovjetiti s Miroslavom Krležom, premda oni očito nisu isto. Taj žanrovski sklizak tekst *Pogovora*, u kojemu se progovara i o problemu pisanja, tj. pronalaženja izraza, i o snovima te o snovima snova, i o povijesti, i o ulozi pisca općenito, a samo usputno i o tome kako bi trebalo izvoditi dramu *Aretej*, kao i cjelina dnevnčkih zapisa, uprizoruje zapravo složen proces raspisivanja ili razgradnje pisanjem identiteta jednoga *ja*, traženjem odjeka drugih u njemu i pronalaženjem vlastitih odjeka u drugima.<sup>9</sup> Takvu neobičnu igru uprizoruje izravno, naravno, i dramski tekst o Areteju, u kojemu se Apatridi obojica mogu, bar djelomično, prepoznati u Areteju, koji je, kao što i sam postupno osvješćuje, svojevrсни antički parnjak Morgensa, koji svoj odraz povratno i sam prepoznaje u antičkome liječniku, pa jednoga možemo tumačiti kao prefiguraciju drugoga ili drugoga kao parafrazu prvoga. Osim toga, i lik Aretejeve žene Livije i sam Aretej sudaraju se u drami ili bar kontrastiraju s predodžbom o sebi ili s inačicom vlastitoga životopisa koji prepoznaju kao krivotvorine. U konačnici, u samoj izvedbi, ostvaraj didaskalijskoga napatka prema kojemu Liviju i Klaru Anitu glumi ista glumica, a Kaja Severa i baruna van der Blootena isti glumac proizvodi također niz zanimljivih učinaka, koji lako

---

<sup>9</sup> Pišući o snovima u *Dnevniku 1943.*, Čale Feldman ističe »[u]mjesto da tvore bar provizorno usidreni svijet, prostori će plutati i pretapati se, a osobe u njemu sad se javljati, sad nestajati ili se pretvarati u druge, tajnovito podudarne aktere pripovjedačeve životne priče...« (Čale Feldman, 2013: 289) Također, unatoč tomu što »[p]oput duha, Joyce u *Krležijani* nema zasebnu natuknicu« (274), M. Čale uvjerljivo je izdvojila mnoge odjeke Stephena Dedalusa u Filipu Latinoviczu i Filipa u Stephenu te tragove nebrojenih drugih fantoma u obojici. V. Čale, 2016., osobito 272. i d.

mogu podsjetiti na pretapanja svojstvena radu sna. Mnogobrojni snovi i promišljanja o njima izneseni su upravo na stranicama *Dnevnika* iz 1942. i 1943. godine.<sup>10</sup>

Dnevničke zapise iz 1942. s *Aretejem* i *Pogovorom* ne povezuju samo zajednički motivi nego i postupci. Naime, u motivskoj vrteški u *Dnevniku* iz 1942. godine važno mjesto nesumnjivo zaposjeda san, ali i cijeli lanac srodnih pojmova poput fikcije i različitih vrsta obmana, od samozavaravanja do ideoloških zamagljivanja stvarnosti, te mita, halucinacije i jezika koji se vrtlože oko jedne teme koja se nazire u tome bjesomučnom kolopletu – oko teme ukalupljenosti i dresiranosti percepcije, koja se može prepoznati i kao središnja tema *Djetinjstva 1902–03*, teksta koji nastaje iste, 1942. godine. Osim toga, u dnevničkim zapisima iz 1942. godine na zanimljiv se način problematizira i tema životinjskoga u čovjeku te motivi tijela i ruže, što su sve bitni motivi drame *Aretej*, koja se, uostalom, i svojim paratekstom deklarira kao »fantazija u pet slika« ističući odmah vlastitu fiktivnost i ikoničnost, obilježja koja su iznimno važna za dnevničke zapise, ali i za snove (usp. Čale Feldman, 2013.).

Treba istražiti pojedine tekstove koji, više ili manje vidljivi, proviruju između redaka *Areteja* pozvani ili nepozvani na »spiritističku seansu«, o kojoj prije susreta s *Aretejem* razgovaraju Apatridi, koja se spominje i u *Pogovoru*, i na koju nalikuju mnogi dijelovi dnevničkih zapisa iz 40-ih. Uostalom, već uvodna didaskalija opisuje prostor obilježen taloženjem povijesnih slojeva iz kojih proviruju spoliji, protumačivi kao metafora za tekstne fragmente razasute dramom (usp. Čale, 2004: 200-201). Zanimljivo je da se u drami o »današnjoj Europi« (20) govori na način sličan onomu iz eseja *Evropa Danas* (1933.). Naime dva teksta ne povezuje samo kritika zapadnoeuropskoga kapitalizma i konzumerizma te ratnoga pokolja kao naličja europske civilizacije nego i neobičan položaj pripovjedača koji je,

---

<sup>10</sup> Usp. već spominjanu interpretaciju *Dnevnika 1943*. Čale Feldman te autoričinu analizu Nielsenovih snova u istoimenome radu u zborniku *Povratak Miroslava Krležę* (2016.).

kao i Apatridi, ali i pripovjedač u dnevniku, istodobno i pasivan promatrač (uz ostalo, i samoga sebe), ali i sudionik (ili bar suučesnik) u promatranome te kojemu se u eseju pridružuje »čovjek u crnoj pelerini i neobično blijed« (26), »možda je Childe Harold ili Onjegin ili Mickiewicz kada je pisao svoj 'Przeglad wojska'«, »fantom i pustolov, vitez lualica zvjezdoznamac ili prikaza«, koji pripovjedaču prilazi kao da je pogodio njegovu »najskriveniju misao« i koji se predstavlja kao sanjar, tj. pjesnik (»Ja sanjam po svom građanskom zanimanju, jer ja sam pjesnik.«, 27), čiji se identitet gubi pod brzom smjenom niza imena povijesnih ličnosti koje su mogle zaposjesti njegovu povlaštenu perspektivu, što je također zanimljivo iz perspektive ratnih dnevnika, te otkriva pripovjedaču da su pravi fantomi, »zbog kojih su padale Kartage i Carigradi, uvijek odsutni i ne prisustvuju nikad nikakvim javnim priredbama« (30). Potom, taj pripovjedačev fantomski sugovornik »[r]asplinuo se kao neizgovorena riječ i kao težak uzdah u snu« (31), a on se ne sjeća je li »sve to samo sanjao, ili m[u] se ta sjenka javila kao priviđenje, kakvo se javlja ljudima na umoru« (32). U tekst čiji je prvi dio napisan stilom tipičnim za Krležine eseje umeće se ulomak iz Dantea u izvorniku, a nedugo zatim pripovjedaču se obraća fantomski pjesnik koji mu tumači mračnu scenu pred kojom se nalaze, kao što Vergilije paklenske prizore razjašnjava zaprepaštenomu Danteu. Zanimljivo je da se pripovjedač, kojega smo skloni poistovjetiti s Krležom, nalazi u neuobičajenome položaju. Naime, u dnevnicima nerijetko se javljaju situacije u kojima pripovjedač prepričava kako je nešto nekomu bezuspješno pokušavao objasniti (nerijetko i u snu!), no čini se da su uloge u eseju zamijenjene ili je, ako je cijela situacija parafraza prizora iz XX. pjevanja *Pakla*, poanta upravo u prikriivanju i iskrivljavanju uloga pripovjedača i lika, promatrača i promatranoga, posjednika smisla i tragača za smislom osuđena na neuspjeh. (Usput se nameće i pitanje kako čitati taj esej, kao snoviđenje i priviđenje sjenke, pa stoga i kao priču strave?) Čak i ako nas situacija u *Evropi Danas* ne podsjeća na odnos Dantea i Vergilija, Danteovi se stihovi u tekst *Areteja* izravno umeću kao svojevrsna inkantacija prije silaska Apatrida u

podzemlje. Tekst *Areteja* sadrži i mnoge izraze koji se javljaju u *Salomi* (a poneki i u *Pogovoru*), osobito kad Livija razgovara s Kajem (!) i naziva ga psom i vojničkom cokulom, kad se spominje proždiranje malih i velikih riba i kad se spominje pomada od rinocerosova sjemena. Dramom odjekuje i, eksplicitno izražena, kalderonovska misao da je život san (izgovaraju je i Apatrid A i Aretej, a istom su idejom prožeti i ratni dnevници), a osim aluzija na Hamletove dileme, povlačenje paralelizama između spoznaje tajna ljudskoga tijela i drugih oblika znanja podsjeća na zanimljivu argumentaciju iz Krležina eseja povodom obljetnice Shakespeareove smrti iz 1946. godine. Osim citata iz Goetheova *Fausta*, koji su također umetnuti u tekst *Areteja*, motiv naknadnoga preispisivanja čije poruke, učenja ili identiteta ili njihova zlouporaba podsjećaju, naravno, i na *Legendu*, vraćajući nas početcima Krležina dramskoga opusa, pa možda i namjerno varljivo, ali simptomatično, pjesmi *Početka nije bilo*, umetnutoj u tekst *Pogovora*. Krležin tekst jasno signalizira da je dio složene mreže, koja će se teško razdijeliti na pregledne faze i u kojoj će se još teže prepoznati postupni razvoj pojedinih ideja ili kakva teleologija.

#### IV.

Krležini dnevnički zapisi iz 1942. godine započinju polovicom lipnja bilješkama o lektiri, pripovjedač navodi da čita Galena i uz ostalo Deussena, i to opsesivno čitanje i ispisivanje dovodi ga, prema vlastitome priznanju, do narkoze. S pomoću Deussena želi obnoviti atmosferu oko sokratskih procesa kako bi bolje razumio Galena, a prisjećanje na čitanje Marka Aurelija prije dvadeset i šest godina potiče ga na povlačenje paralele između vlastitoga položaja usred Prvoga i Drugoga svjetskog rata te na izdvajanje analogija između tih situacija. Pogled mu pada na sliku Petra Dobrovića i započinje umetak posvećen dragomu prijatelju ili sjenci

dragoga prijatelja, kojemu je u srpnju 1939. govorio »o svome pseudohipokratiku Aretajosu, o motivu rajske ptice, o Anonimusu koji traži na drugome svijetu dokaz o svome identitetu« (46). Motiv Areteja skicira spominjući motive »industrijaliziranog inferna«, koji je doista prikazan na početku dramskoga teksta o Areteju (»Michelinske sablasti i Kalodonti«), a ističe da sve to misli nadovezati na *Cvrčka pod vodopadom* »kao komediju sa pseudohipokratskom scenom iz apoteke i ženom, 'pisoarskom vilom', na nebeskoj šetnji po ljetnim oblačnim predvečerjima, na oblacima kada dozrijeva žito, a čuju se cvrčci i javljaju se prve zvijezde« (46). Zapisi bez datuma iz 1942. započinju još jednom bilješkom o Areteju: »Aretheios, Araeteus, Arethaios, medicus iz Kapadocije pod tiranijom jednog kasnog imperatora. Pomade i otrovi. Kozmetika i kriminal. Politika i katakombe (8. IX 1940, Nürnberg)« (241). Također piše da se Petru taj motiv Areteja nije svidio, a potom navodi još dva živa sjećanja na prijatelja – jedno iz veljače 1932., kad mu je pročitao cijeli *Povratak Filipa Latinovicza*, i drugo iz travnja 1940., kad su se posljednji put rastali. Dok pripovjedač tako intimno preslaguje slike po svojem sjećanju, premrežuje i na neočekivane načine povezuje temu o antičkome liječniku koji ga proganja godinama, i reminiscencije na dragoga prijatelja, i motive iz romana o slikaru koji uzalud pokušava posložiti vlastita sjećanja te razmrsiti klupko vlastitoga identiteta, i sjećanja na suradnju u redakciji časopisa *Danas*, i čežnju za Markom Ristićem, koji, prema dnevniku, zauzima Dobrovićevo mjesto Krležina bliska prijatelja...<sup>11</sup> Pritom se raspršuje u svim tim motivima koji na trenutke začudno odjekuju jedni u drugima. Mrežom dnevničkoga teksta koja sve to upetljava, pokušavajući samo naizgled sve raspetljati i raščistiti, dominira upravo »ideja Haronove korablje s putnicima koji su na odlasku u

---

<sup>11</sup> »Imam osjećaj da bi bilo dobro prijeći Savu, prokrijumčariti se preko Varoškapije do Zmaja od Noćaja, do Rige od Fere, potražiti Marka, a njuške kojima sam okružen su zvjerske« (106). Ili zapis iz 29. kolovoza 1942. O u krležologiji marginaliziranoj temi Krležine suradnje i prijateljavanja s Ristićem v. Brlek, 2016: 22. i d. te Brebanović, 2016.

podzemlje« (46). Snovi, noćne more, ideje koje nemilosrdno proganjaju i ne daju mira, sablasna snoviđenja, sve slabija sposobnost razlikovanja stvarnosti i sna, neka su od motivskih čvorišta u dnevničkome pletivu iz 1942. godine. Slijedi umetnuti zapis *Na grobu Petra Dobrovića* iz 15. ožujka 1946., »lirska pjesma« koja se pretvorila u »slaboumni skandal« (50).<sup>12</sup> U tome zapisu unatražno komentira vrijeme u kojemu nastaju dnevnički zapisi: »Taj grob Petra Dobrovića bio je glavnim motivom mnogobrojnih mojih noćnih bdjenja godine 1942, kada sam se i sam osjećao na propu-  
tovanju kao siguran kandidat smrti. Razmišljajući o grobu Petra Dobrovića noćima i noćima, gledao sam ga uvijek u mračnom nokturnu svojih samoća iz godine 1942, u noći endehazijskoj, apsolutnoj« (56). U prvome sljedećem zapisu u promišljanju o isprepletenosti suvremenoga čovjeka i tehnologije javlja se motiv motoriziranoga gorile, koji podsjeća i na motiv gorile koji telefonira u *Areteju*.<sup>13</sup> Posljednji zapis iz lipnja započinje rečenicom:

---

<sup>12</sup> Petar Dobrović spominje se i kasnije u dnevniku. Okidač za promišljanja o njemu jednom je prilikom njegova slika (13. VIII.), jednom komentar o pogledima osoba koje se susreću u snu (17. VIII.) te opis sna u kojemu su pripovjedač i Petar »[d]va golača, dva beskućnika«, neobično nalik na Apatride u *Areteju* (23. VIII.).

<sup>13</sup> U prvome srpanjskom zapisu pita se: »Gungula zbivanja koja se zove stvarnost bezazleno je praznovjerna, a upravo to što se obmanjujemo fikcijama, to će nas odnijeti dođavola. Nitko ne vodi računa o tome da stanujemo u mraku svoga tijela, da je naše tijelo tajanstveno skrovište četveronošca koji se preuranjeno uspravio na stražnje noge i danas luta svijetom bez smisla. Mi smo još uvijek repate zvijeri. [...] Pred sablasnim tajanstvom ljudske naravi luđaci se obračunavaju nožem. Što znači uzeti nož i razrezati toplo ljudstvo tkivo?« (82). Citirani ulomak isprepliče tri teme koje se provlače i *Aretejem*: besmisao ljudske egzistencije zapretan nizom obmanjujućih fikcija, životinjski atavizmi u čovjeku i tajna ljudskoga tijela, poviješću istraživanja koje se Krleža u isto vrijeme bavi u esejima iz povijesti medicine i za koje su dnevnički zapisi nekom vrstom metateksta. Sami snovi povezani su dapače s čovjekovom krhkom, poetski i gotovo mitski koncipiranom, fiziologijom: »Humoralni motivi sna su često vlažni, jer čovjek i nije drugo nego mjehur pun astralne rose« (92). O psihičkim (a ne samo fizičkim) atavizmima v. također u zapisu iz 14. listopada 1942., u kojemu se nižu sinonimi: čarolija, vjera u vrhunaravne sile, zbrka fantazama, demoni, fantomi,

»Dojmovi u snu i na javi razlikuju se bitno. Sneni mnogo su dekorativniji, a moralne spoznaje mogu da budu neusporedivo preciznije od onih koje nam se javljaju kada razumno razmišljamo o stvarnosti.« (71), a najvećim dijelom posvećen je promišljanju o ruži, koja postaje simbolom sveprisutne smrti, na način koji se može povezati i s motivom ruže u *Areteju*. Temeljna je figura dnevnika iz 1942. godine nadvijanje nad samoga sebe i uvijanje u sebe, i to podjednako kao pripovjedačeva retrospekcija koja povlači paralele i introspekcija koja očajno-sjetno raspoznaje analogije između sadašnjih i nekih prošlih, nerijetko ratnih, trenutaka, te kao preispisivanje samoga teksta. No to nadvijanje posve remeti linearnost, sukcesiju i kronologiju, ono nije samo neočekivano povezivanje dviju udaljenih točaka ili dvaju udaljenih trenutaka u nizu, ono remeti samu logiku slijeda jer jedno se u drugomu prepoznaje, jedno se s drugim prožima, jedno se u drugo upliće, u skladu s uvodno naznačenom figurom danteovskoga pripovjedača i teksta koji nalikuje na petlju ili na pereg.<sup>14</sup> Ne čudi stoga što je jedan od bitnih motiva dnevničkih zapisa i sam proces pisanja kao opsesivnoga traženja izraza te popratni motiv složenoga međudnosa stvarnosti i teksta, obje će teme kulminirati u *Djetinjstvu 1902–03*, ali i u *Pogovoru* i, što valja posebno istaknuti, u *Areteju* te u suodnosu drame i njezina varljivoga »pogovora«, koji je podjednako dramatičan koliko je i *Aretej*

---

preživjele vizije itd. i u kojemu se zaključuje »demonaska opsjednutost uznemirenih gomila poprima zaradni karakter. Nikada još duh nečisti nije tako vladao svijetom kao dan-današnji« (229). »Svastika, ekvivalent za davno već preživjelu magiju – danas u politici glavni izvor nadahnuća masovne psihoze. Pretvara se u vjeru. Halucinantno« (241). O motivu gorile koji telefonira usp. Tartalja, 1967.

<sup>14</sup> Kako u analizi snova u *Dnevniku 1943*, ističe Čale Feldman, »apsolutna sadašnjost« snova i kazališne pozornice u pripovjednome tekstu zahtijeva »radikalna kronološka preoblikovanja simultano stečenih dojmova, jer ipak se ne može bez nekog narativnog prije i narativnog poslije, nametnutih samom linearnošću verbalnog iskaza i, posebice, pisanoga medija...« (292, v. i 300). Tu napetost između bujice najrazličitijih dojmova i pripovjedne linearnosti na različite načine uprizoruju i *Dnevnik iz 1942.*, i *Aretej*, i *Pogovor*.



filozofski traktat (usp. Bogert, 1991: 180 i d.), jer i samo ukrštavanje tih dvaju tekstova dobro oprimjeruje postupak koji je uprizoren na stranicama dnevnika. Drugi središnji motiv koji dnevnik iz 1942. povezuje i s *Aretejem* i s *Pogovorom* svakako je motiv sna, koji se ponovno nadovezuje na temu nemogućnosti neposredne percepcije i izražavanja doživljaja stvarnosti, s kojima se Krleža kontinuirano hvata u koštac na stanicama, i stranicama, i stranicama ratnoga dnevnika te najpregnantnije u (autobiografskome zapisu?, eseju?, gatki?) *Djetinjstvo 1902–03*. Motiv sna nadovezuje se na niz srodnih motiva poput svjetonazorskih sklopova, sustava uvjerenja, ideoloških fikcija: »Sve ono što mi iz naše, ne zna se zapravo zašto ‘progresivne perspektive’ smatramo srednjovjekovnom fantastikom živi i djeluje jednako slijepo i danas kao masovna halucinacija: u ideologijama, u politici, u bezbrojnim fantazmima koje neki pelivani reklamiraju kao ‘pogled na svijet’, u sasvim beznadnoj zbrci pojmova u čovjeku i izvan čovjeka kao takvog« (154).<sup>15</sup>

Kao što je u interpretaciji *Dnevnika 1943.* pokazala Čale Feldman (2013: 293. i d.), u prikazu sna moguće je istodobno biti i izvan i unutar priče, promatrati i biti promatran, kao u opisu odlomka sna u zapisu iz 15. kolovoza 1942. godine, u kojemu pripovjedač ističe »ja snimam, ali istodobno snimam sebe, okrenut sam an fas spram sebe samoga« (185). *Aretej* se stoga može čitati kao pokušaj da se dramskom formom, i osobito njezinim kazališnim ostvarenjem, uprizore iste figure koje su u prozi

---

<sup>15</sup> »Mitos je jedini način kako neuki vjernici tumače zbivanja na ovoj planeti. Biblijski mitos, socijalistički mitos, eskapebe-staljinjski mitos, rosenbergovska imitacija tog mitosa koja je rodila današnju SS-stvarnost i obratno. Uzajamnost kontaminacija. Stoljeća su luckasto ispremiješana, svi problemi istodobno isprepleteni, diluvij i saksofoni, Avicena i Darwin...« (165). »Racionalni elementi Osamnaestog stoljeća potpuno su izolirana pojava, svedena na vrlo tanke slojeve svijesti, jer naše doba još uvijek živi u intelektualnoj kontrareformatorskoj superstrukturi« (217). V. također prvi listopadski zapis 1942: 227-229. S navedenim dnevničkim ulomcima usp. uvodni razgovor Apatriđa u *Areteju*. Usp. također interpretacijom povijesnoga naslojavanja u drami u Čale, 2004.

sputane pripovjednim konvencijama, prije svega linearnošću pripovijedanja. Uostalom, ta se drama već i svojom paratekstnom etiketom deklarira kao *fantazija*, kao san, koji se, inače sputan opisom i pripovijedanjem, pokušava uprizoriti dramski i kazališno.

Ako su snoviti motivi jedno od središnjih tematskih žarišta u lipanjskim zapisima, bilješke iz srpnja 1942. pretvaraju se u pravi katalog snova: »Sni teku čitavu noć« (79), »otvorio se arhipelag sna« (80), »[I]uta čovjek ne snalazeći se, traži živu žilu sna pod svojim nogama« (84)... Osim što se već u prvome lipanjskom zapisu analiziraju eufemistički izrazi u kojima se smrt prikriva krinkom sna i intertekstno prikazuje kao »trajna čežnja: ne biti i ne postojati« (83), smrt je kasnije i »blagotvorna čaša sna« ili »izlet u daleke predjele zrela ljeta« (229), pa se čak i tvrdi »Mrtvi su mi danas jedini prijatelji, i dugi noćni razgovori s njima jedina su mi utjeha« (88).<sup>16</sup> Ističe se izoštrena percepcija koju snivanje omogućuje: »[u]ho sna je budnije od bilo kakvog budnog sluha na javi« (79), analiziraju se pretapanja likova u snovima: »Pojedine ličnosti koje se javljaju u snu zapravo su prepređene kombinacije od nekoliko lica« (88). Potonje se nesumnjivo u *Areteju* nastoji postići uputom da više likova igraju isti glumci i paralelizmima koji se nameću između pojedinaca u različitim povijesnim razdobljima.<sup>17</sup> San prema Krleži omogućuje barem djelomično

---

<sup>16</sup> Usp. Miščin, Daniel (2011.). »Život s mrtvima Miroslava Krleže kao horizontalna eshatologija«, u: *U potrazi za svetim: svjetlo s istoka i imanencija transcendencije*.

<sup>17</sup> Dodatnu razradu procedura preobrazbe stvarnosti u snu pronaći ćemo malo kasnije, kad analiza sna i samu stvarnost raspoznaje kao snovitu obmanu na tipično barokni način: »Neki detalji lude stvarnosti javljaju se kao nesuvisle sjenke u pospanom mozgu koji sve elemente razuma i logike izdvaja iz normalnog sistema mišljenja, izobličujući istinu hirovito, pod impresijom raznih slučajnih dojmova: vina, nikotina, histeričnih glasina, psihotične štampe a pomalo i straha. Dati ovakvim ishlapljenjima oblike sredene, razumne, normalnim kauzalitetom uokvirene shematike znači biti budan u stvarnosti. Biti budan u stvarnosti znači sanjati po isto tako fiktivnim kalupima, znači vjerovati da se može sanjati samo desirano, znači kukavno sklapati oči pred istinom« (103). Na istome tragu kasnije

oslobođanje od doživljajnih i spoznajnih okvira kojima smo, nesvjesni toga, uvjetovani, on je jedini prostor slobode koji možemo dosegnuti. Međutim, problem je kako intenzitet takvih doživljaja prenijeti drugomu i kako ih uobličiti, kad je i sam jezik prožet konvencijama i strukturiran kao niz obmana (čemu su posvećene mnogobrojne analize različitih diskursa u dnevnicima, osobito pomno u *Kalendaru jedne bitke godine 1942*, koji je svojevrsan dnevnik laži). To pitanje pisanja (tko piše, kako pisati) Krležu proganja i u dnevniku, i u *Pogovoru*, i u *Areteju*, a sva tri teksta i njihov složen međuodnos treba čitati upravo kao jedan mogući odgovor na ta pitanja. Naime, taj čudovišni, žanrovski hibridni, stilski multimodalni tekst, promatran kao triptih *Dnevnik 1942. – Aretej – Pogovor*, uprizzoruje samo traženje izraza, pa stoga i zbunjuje, izmiče klasifikaciji, ostavlja nas dezorijentiranima. Na tragu uvida Lade Čale Feldman (2013: 293. i d.), bitna je još jedna napomena – Krleža ne upada u zabludu da je moguće osloboditi se jezičnih obrazaca i svih taloga uporabe koju jezik sa sobom donosi, Krleža je svjestan osuđenosti na stalno kruženje oko stvarnosti ili, kako Barthes tvrdi u *Lekciji*, »književnost [je] kategorički realistična, u tom smislu što je realno uvijek njezin predmet želje; a sad ću reći, ne proturječeći sebi jer rabim riječi u njinu dobro poznatom značenju, da je čitava književnost tvrdoglavo irealistična; ona smatra mogućnom želju za nemogućim« (Barthes, 1985: 65). Krležin je tekst, dakle, Barthesovim riječima, moguće opisati kao *irealističan* jer stalno promašuje realno, no svijest o neizbježnosti promašaja u njega je uvijek već uračunata.

---

se konstatira: »Čovjek u snu može da se uvuče u sebe do nevjerojatnoga zatajenja vlastite ličnosti. Budno i bistro prisluškujući samoga sebe, on u snu vidi jasno kako glumi lakaja kao rođena ulizica« (112). Logično je stoga što kasnije, pod utjecajem Bergsona, izvodi zaključak: »Spontanosti i gledanja i slušanja nema, sve što čovjek promatra ili čuje tumači školovano, sve je sastavljeno od milijarde dresiranih stanica« (134). Ta je misao u tekstu *Djetinjstvo 1902–03* jedan od središnjih motiva. U konačnici se poslovično zaključuje: »Reci mi kako sanjaš, reći ću ti kako stoje tvoje stvari« (144).

Krležina hermeneutika sna temelji se na poznavanju povijesti antičke medicine i na kritici komercijalizacije metoda frojdotske psihoanalize:

*Dojmovi u snu nisu zagonetke. Sve svakodnevne sitnice zapisuje trajno budna svijest, a kada se rasute mrvice lelujavih utisaka pretvaraju u san, onda ih besvjesno tijelo preuzima i tako se slike prosipaju kao na nekoj nesuvislo uzvitlanoj traci, kao kad se javljaju smetnje na kino-projektoru. Osim vanjskih utisaka, san odražava najskrivenije dubljine naših takozvanih nagonskih stanja i zato je ispitivanje bolesničkih snova mudra metoda još od starohelenskih vremena. Da od freudizma nije postao dućan, da se psihoanalizom nije počeo tjerati unosan obrt, moglo se od takozvanog dubinskog zaronjavanja u nepoznato stvoriti nešto što bi se doista moglo prozvati lijekom protiv moralne glavobolje (117).*

Poslije se postavlja i pitanje naknadnoga uobličavanja prisjećanjem i pripovijedanjem: »koji detalji sna bivaju osvijetljeni snopovima budnosti kojom mi prevodimo nerazgovijetnu zbrku sna u logične slike?« (125) Usput, ako je problem psihoanalitičkoga poniranja u nepoznato to što se svelo na obrt, treba li Krležine igre snovima shvatiti kao pokušaj da njegovo pisanje nastavi tamo gdje je Freud stao? Razmišljanje o Marku Ristiću u polusnu u zapisu iz 9. srpnja 1942. znakovito otvara svojevrсно svođenje računa o vlastitome književnom stvaranju, o hrvatskoj moderni i o domaćim književnim prilikama u međuratnome razdoblju te o problemu pisanja, kojim će se opsesivno baviti upravo u *Pogovoru*. To je tema kojoj se stalno vraća – kad uspoređuje jezik iz privatnih spisa i književnih djela (starijih) domaćih pisaca, kad traži živi izraz (no ne na školski shvaćen naturalistički način!), kad ističe da je jezik uvjetovan društvom i društvenim prilikama (v. zapis iz 15. srpnja 1942.) te kad sustavno zamišlja knjigu o jeziku »kao takvom«, tj. prema opisu, neku vrstu sociolingvističke studije (v. završni odlomak zapisa iz 26. srpnja 1942.), a potom i kad se pita kako prozu životinjske i ubilačke suvremenosti pretvoriti u poeziju (14. listopada

1942.), što je pitanje kojim će započeti i *Pogovor*. Motiv kojim započinje dnevnik iz 1942. godine ponovno se javlja u zapisu iz 19. srpnja, prelistava Galena »[u] vezi s Aretejem« (126), dakle aretejski fantom prisutan je očito cijelo vrijeme između dnevničkih redaka, a potom se kao lektira spominje i Bergson, kojega je čitao prije dvadeset i dvije godine da bi potom opisao san o događajima od prije dvadeset godina u kojima je jedan od likova u međuvremenu umro premda je u snu bio živ. Već u sljedećemu zapisu cijeli je odlomak posvećen opisu promjene dekora u drami o Areteju, taj nejasni opis i sam djeluje poput prizora iz sna u kojemu se pretapaju carski Rim i zločini koji ga povezuju s kasnijim razdobljima (127-128). Potom bilježi: »u vezi s Aretejem Hipokratov opis skitskih zemalja gdje su noći pune uzdaha i nesana, njegova idiosinkrazija spram hiperborejskih zemalja nad kojima urlaju okrutni ratovi, gdje zvižduče smrtonosni vihor oko ljudskih snova i gdje je sve prokleta, a naročito posebna izdanja glupih novina...« (146-147) te, nižući aktualne ratne vijesti, ističe da piše svoju »Rajsku pticu o čudotvorcu Aretaiosiu« (147). U zapisu iz 23. kolovoza 1942. godine u snu, koji se prepričava i usput djelomično tumači, jer pripovjedač, opisujući san nerijetko pojedine motive ili prostore uparuje sa stvarnim predlošcima, Petar Dobrović i sam pripovjedač »[d]va [su] golaća, dva beskućnika« (210), nalik na Apatride, koji slušaju kako iz Bakačeve/nirnberške kule odjekuje govor na dan Male Gospe 8. rujna 1938., kao što se ističe, na Dan Marijina rođenja kad se odvija radnja u *Areteju*, a potom im se pridružuje i Guta (August Cesarec) i pripovjedač je, sanjajući, svjestan da sjedi s dvojicom pokojnika. Krleža nastavlja intenzivno iščitavati i medicinske studije, pa 25. kolovoza zaključuje: »Renesansni anatomi i njihova neurološka slika uspoređena sa galenskom pokazuje kako se ljudski mozak polagano kreće kao crv« (212). Sljedeći dan okružuje ga »nepregledna zbrka imena i pojmova iz holandskog anatomskeg kruga sedamnaestog stoljeća« (216), a još dva dana kasnije u bilješki o Shakespeareu, koji se za Hamleta inspirirao Calcarovim kosturom iz Vesalove studije o ustrojstvu ljudskoga

tijela, sadržana je zapravo jezgra eseja iz 1946., u kojemu argumentira analogiju između Shakespearea i renesansnih anatoma (217).

Na jednome mjestu, u zapisu bez datuma iz 1942., Krleža isprepliće čvršće motiv sna, riječi i halucinacije. Započinje varijacijom u ratnim dnevnicima često izražene konstatacije da se »ova poplava ludog snivanja razlila [...] divlje, i tako se dnevno pitamo što je svijest, a što je san?« (249), malo kasnije, razmišljajući o hortenzijama, zaključuje da »[s]ugestija pojedinih riječi može izmijeniti stvarnost o svijetu, o ljudima, o narodima, pa čak i o historijskim epohama. Sugerirane halucinacije vladale su Evropom vjekovima, a danas ništa manje nego u Danteovo vrijeme. [...] Ljudska riječ može mnogo, ona može mnogo više od toga, ona može sve, jer je ona jedna od najelementarnijih snaga svijesti« (249-250).<sup>18</sup> Prilog je tomu i već spomenuti tekst *Kalendar jedne bitke godine 1942*, oblikovan kao pomna analiza jezika propagandne i medijske obmane.

## V.

Vratimo se još jednom, prikladno jer se približavamo kraju, *Pogovoru!* Uvodni odlomak *Pogovora* započinje pitanjem koje će se provlačiti i ostatkom teksta, a opsjeda i Krležine dnevničke zapise nastale iste godine: »Što da se piše i kako, to je pitanje: pisanje – prepisivanja radi, zbog pisarske ljepote rukopisa, ili zbog svjedočanstva o licu koje piše?« (121). Potom spominje i dvojicu fantoma koji ga proganjaju:

*[O]ba fantoma, Križanića i Areteja trebalo bi prikazati na daskama istodobno, jer zapravo nisu važni individualno ni jedan ni drugi, nego*

---

<sup>18</sup> I zaključno: »Čovjek je zaronjen u jezik preko glave, čovjek teče s jezikom, jezik ga kao riječna matica nosi, on pliva ili se davi u jeziku« (257). Zanimljiv je, također, kontekst u kojemu se ponovno spominje Dante.

*ova moja vlastita pozornica ovdje [...] Pitanje je ukoliko bi se stvarna pozornica moje vlastite svijesti na kojoj se javljaju davno već nestale sjenke pokojnika [...], pitanje je ukoliko bi se brige moje subjektivne drame mogle zaista prikazati bilateralno, upravo kao triptih, jer kod ove predstave ne bi trebalo zaboraviti čovjeka koji piše ove retke. (122)*

Kad se prisjeća otkad ga uznemiruje Križanićev fantom, prisjeća se još jednoga, naime »fantoma ‘Danas’«, a Aretej je navodno »produkt ili bolje nusprodukt« (122) opsesivnoga proljetnog čitanja o starohelenskoj psihijatriji i neurologiji.<sup>19</sup> Pitanje o načinu na koji treba pisati nameće zastrašujuća stvarnost pred kojom se svi stilovi i načini uobličavanja čine besmislenima jer su najstrašnije noćne more postale stvarnost i nemoguće ih je razlikovati od fikcije:

*O nepreglednoj masi jučer još suverenih fantastičnih beletrističkih motiva groze, raščovječenja, razularenih strasti i dervišizama svijju vrsta sanjamo na javi kao o svakodnevnim događajima kakvi se pretvaraju u suluda objavljenja zvjerske uobrazilje, prelazeći svaku normalnu granicu i mogućnost normalne ljudske apercipije (126).*

Poticajno je stoga, što se nastojalo i pokazati, čitati ratne dnevničke, pa i *Pogovor*, koji nastaje u isto vrijeme, ali i dramu *Aretej*, koja je rezultat istih promišljanja, kao pokušaj pronalaženja izraza za naizgled neizrecivo. Pritom je bitno istaknuti da su svi ti tekstovi oblikovani ne kao da

---

<sup>19</sup> »Dva lica razmaknuta na ogroman razmak od petnaest vjekova [...] slijevaju se u jedan te isti motiv ukletoga sna, a taj san nije se ugasio i još uvijek traje, večeras, ove guste novembarske noći...« (139). Juraj Križanić »javlja [se] u toj igri fantoma kao fantom, inostranac iz dalekih sibirskih priviđenja, prikaza koja ni po čemu nije manje živa od rimskih fantoma oko Areteja« (140). »Dva lika razmaknuta na ogromnu distancu, jedan u Posilipu godine 270, drugi u Tobolsku 1679, slijevaju se u jedan te isti motiv sna o prolaznosti svih ljudskih obmana« (161).

pretpostavljaju da je u konačnici moguće iznaći taj novi izraz, već tako da uračunavaju u svoja nastojanja da su osuđeni na promašaj, pa je jedino što preostaje stalno pokušavati tako što se nezaustavljivo razgrađuju ustaljene i naslijeđene stilske zalihe, tipične situacije, iskazni modeli, kronologija, pa čak i neizbježna linearnost pripovijedanja te, u konačnici, struktura inherentna samomu jeziku (otud i više dnevničkih refleksija o hrvatskome književnom jeziku i o potrebi za njegovom sustavnom analizom u kontrastu s razgovornim jezikom). Dnevnički zapisi, *Pogovor* i *Aretej* ne nude čitatelju samo semantički štof svojih rečenica, nego podjednako (ako ne i više) način na koji je argumentacija u njima uobličena i uprizorena, uvijek kao dinamična i složena predstava, uvijek kao neobično i heterogeno podrivanje različitih konvencija i čitateljskih očekivanja – ne potvrđuju li to i reakcije na Krležine dnevničke zapise, tumači kojih su se uporno borili s pouzdanošću njihove autobiografičnosti (v. osvrt Čale Feldman na ranija čitanja), ali i reakcije na *Pogovor*, koji je istodobno kolaž i eseja o pisanju i o problemu načina obrade odabrane teme, i izmišljene biografije povijesne ličnosti te varljive intimne ispovijesti pisca tih redaka (koje se porodne prožimaju), i izvedbene upute uz *Areteja*, drame koja se tvrdoglavo opirala različitim pokušajima jasnoga smještanja u preglednu razdiobu Krležina dramskoga stvaralaštva i u priču o evoluciji njegove dramaturgije. Motiv sna središnji je i u jednoj od temeljnih poetičkih misli u *Pogovoru*: »slika sna koju čovjek sanja kao beletrist nije samo opis snimke jedne određene slike nekog sna već je to još i povrh toga subjektivan opis slike više-manje voljno izazvanog sna« (132, usp. Bogert, 1991: 182). Taj subjektivni san sputavaju jezične i izražajne konvencije »jer je jezik po sebi neobično složena auditivno-intelektualna, vještačka pojava, u svakom pogledu konvencionalna, banalno rečeno, društveno uslovljena« (127). Nešto kasnije u *Pogovoru* Križanić, jedan od glavnih fantoma Krležinih snova, i sam sanja i taj san uspoređuje sa svojim životom jer mu ništa drugo nije preostalo, a potom ga i zapisuje. Krleža u *Pogovoru* oblikuje Križanića slično kao pripovjedača u dnevničkim zapisima iz 1942. (ali i 1943.) – to je osamljen



čovjek kojemu je preostalo samo da sanja i zapisuje svoje snove, a razlika između pripovjedača u trećemu licu i Križanićeva lika dodatno se zamućuje posezanjem za slobodnim neupravnim govorom, čime se također oblikuje nerazmrsiv »triptih« spomenut na uvodnim stranicama *Pogovora*, no u Krležinu triptihu te tri pločice uporno se preklapaju, tri slike nisu jasno razgraničene, okviri se neprekidno i nepredvidivo preskaču, slike se, kao u snu, stapaju i prožimaju te se začudni likovi isprepliću u groteskne književne figure, s kakvima smo i započeli ovaj rad.

## VI.

Na što ukazuju izloženi uvidi o Krležinoj drami napućenoj likovima, koji su na različite načine doslovno i metaforički obezdomljeni, i drugim tekstovima, koji se doista i sami čine osuđeni na trajnu izmještenost i na proganjajuće intertekstno odjekivanje jednih u drugima? Nisu li i prvo i drugo metafore za središnju temu nedovršivoga prijepisa razasutoga subjekta koji se u stalnim tekstnim nadvijanjima nad sebe i u začudnim analogijama pokušava upisati u drugoga tako što se stalno iznova raspisuje i ispisuje? U kontekstu novijih istraživanja avangardnih obilježja u Krležinu opusu i Krležina odnosa s Markom Ristićem<sup>20</sup> zanimljivo je istaknuti mogućnost interpretacije ovdje opisana razlistavanja identiteta u mnogobrojnim i sablasnim snovitim udvajanjima i pretapanjima u dosluhu (samo ako je on u ovdje upriličenoj seansi uspješno prizvan?) s fantomom nadrealizma u Krležinu opusu, osobito kad se prisjetimo da je neobičan *Pogovor*,

---

<sup>20</sup> V. svakako studiju Predraga Brebanovića, na koju se u ovome radu već više puta upućivalo. Također, o odnosu Krleže i Ristića v. u tekstu Tomislava Brleka *Povratak Miroslava Krleže*, koji u uvodnome dijelu potiče na višestruke i raznolike interpretacijske povratke Krležinim tekstovima.

i to jednoj napisanoj i jednoj nenapisanoj drami, naslovom neobično sličan Ristićevu *Predgovoru za nekoliko nenapisanih romana* (1936.), te kad se podsjetimo da se pri početku *Pogovora* (navodno nastaloga 1942.) ističe da Aretejev duh autoru ne da mira već desetak godina, dakle od početka 30-ih i od razdoblja Krležine intenzivne suradnje s Ristićem obilježene časopisom *Danas*, što potvrđuju i reminiscencije na dnevničkim stranicama iz 1942. (uostalom, to je zapravo *Dnevnik 1933–42*, koji spaja dvije naizgled udaljene točke). Taj časopis, kao simbol jedne suradnje i jednoga prijateljstva, čini se, vrebava iz teksta *Areteja* ili iza leđa Areteju, kojega je Krleža, ponovno višestruko simptomatično za raspravu o njegovu koketiranju s nadrealizmom, u *Pogovoru* opisao kao svojevrsnoga prethodnika čak i frejdovske psihoanalize, koju, čini se, i sam postupno preoblikuje u posebnu vrstu modernističkoga pisma.

## LITERATURA

- Barolini, Teodolina. *Inferno 20: Astrology and Determinism, Deflected*. Digital Dante. Columbia University Libraries. New York.  
<https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/inferno/inferno-20/> (pristupljeno 3. siječnja 2019.).
- Barthes, Roland. 1985. »Lekcija«. Prev. C. Milanja. *Republika*. 1. 60-73.
- Brebanović, Predrag. 2016. *Avangarda krležijana. Pismo ne o avangardi*. Naklada Jesenski i Turk. Arkuzin. Zagreb.
- Brelek, Tomislav. 2016. »Povratak Miroslava Krleže«. *Povratak Miroslava Krleže*. Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«. Zagreb.
- Bogert, Ralph. 1991. *The Writer As Naysayer. Miroslav Krleža and the Aesthetic of Interwar Central Europe*. Slavica Publishers, Inc. Columbus, Ohio.
- Čale, Morana. 2004. »Rođenje nesuvremenog protagonista iz duha glume: koristi i štete od iskušavanja povijesti na sebi u Pirandellovu *Henriku IV.* i u Krležinu *Areteju*«. *Sam svoj dvojnjak*. Hrvatska sveučilišna naklada. Zagreb.

- Čale, Morana. 2016. »Povratak Zygmusika Dedalusa«. *Povratak Miroslava Krleža*. Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«. Zagreb.
- Čale Feldman, Lada. 2013. »Žanr, subjekt i sjužet Krležina 'somnilokvijskog diskursa'«. *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XV. (Ne)pročitani Krleža: od teksta do popularne predodžbe*. Ur. Pavlović, Cvijeta; Glunčić-Bužančić, Vinka; Meyer-Fraatz, Andrea. Književni krug Split, Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Split–Zagreb.
- Krleža, Miroslav. 1977. *Dnevnik 1933–42*. Oslobođenje. Sarajevo.
- Krleža, Miroslav. 1979. *Evropa danas. Eseji i članci III*. Oslobođenje. Sarajevo.
- Krleža, Miroslav. 1981. *Aretej*. Oslobođenje. Sarajevo.
- Kudrjavcev, Anatolij. 1984. »Značenje Krležina 'Areteja' u kontekstu suvremene hrvatske drame i scenske prakse«. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Ur. N. Batušić. Književni krug. Split.
- Paovica, Marko. 1986. »Iskušanje forme. Strukturalna i tipološka obeležja Krležinog 'Areteja'«. *Književna kritika*. 2-3. 167-179.
- Rossignoli, Claudia. 2016. »Prediction, prophecy and predestination: eternalising poetry in the *Commedia*«. *Vertical Readings in Dante's Comedy*. Sv. 2. Ur. Corbett, George; Webb, Heather. Open Book Publishers. Cambridge.
- Selenić, Slobodan. 1981. »'Aretej' i legende – logička dvopolnost ideja i dramaturgije«. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Ur. N. Batušić. Književni krug. Split.
- Tartalja, Ivo. 1967. »Jedan Krležin aforizam«. *Miroslav Krleža*. Institut za teoriju književnosti i umetnosti. Prosveta. Beograd.

PHANTOM CHARACTERS AND TEXTS IN KRLEŽA'S *ARETEJ*  
AND AROUND HIM

*A b s t r a c t*

The present paper deals with Krleža's play *Aretej ili legenda o svetoj Ancili, rajskoj ptici* (1959). On the grounds of the previous reviews of the play and its different stage performances, finding support in the newer interpretations of different segments of Krleža's literary work (by P. Brebanović, T. Brlek, M. Čale) and particularly in the analysis of *Dnevnik 1943* (by L. Čale Feldman), the paper tries to intertwine the play with the motives from similar texts. The play is analytically connected with *Pogovor za dvije drame: Areteja i Jurja Križanića* and Krleža's writings from 1942. The purpose of this paper is to try to enlighten those interesting historical parallelisms and multiple reflections of characters within the characters of *Aretej* from the perspective inspired by the analysis of narrative strategies in Krleža's texts which deal with wondrous transformations which remind us of a dream, describing the writer's multiannual obsession by the phantoms of historical figures, who reenact almost hallucinating doubling of texts within texts, always bending over each other, displacing and obsessively rewriting each other.

Key words: Miroslav Krleža; *Aretej*; *Pogovor za dvije drame*; *Dnevnik 1942*