

Goya: neobjavljena dramska „vizija“ Miroslava Krleže*

Mnogo mislim o Goyi ovih dana. Pred dvanaest godina, ja sam sanjao o velikoj junačkoj pentologiji (...) Pet giganta hteo sam da nacrtam, pet monumentalnih figura: Hrista, Michelangela, Kolumba, Kanta i Goyu. Kant je ostao zamisao u kasarni Fridrika Velikoga (...), a Francisco José Goya y Lucientes javlja mi se od vremena na vrijeme kao stara rana. (...) Ja sam se izgubio pod tim nadnaravnim koncepcijama (kao što je i prirodno), i ostao sam spram njih u disproporciji, pa ipak pojava Goye često mi se javlja kao napast i često mi taj nesretan gluhi starac govori jasno, da ga čujem svaku pojedinu reč i razumem svaku i najskrivenu misao, i divno osećam svaki potez njegove bakrorezne igle. (...) Goya je za mene danas tihi i smireni glas jednog starca, koji se spremio na svoj poslednji put u progonstvo. (Krleža, 1926: 2)

U rukopisnoj ostavštini Miroslava Krleže, pohranjenoj u Zbirci rukopisa i starih knjiga Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, pronađen je neobjavljeni fragment Krležine dramske „vizije“ pod naslovom *Goya*.¹ Dosad nepoznati rukopis nastao je u sklopu piščeve nedovršene „junačke pentologije“ spomenute u eseju *Francisco José Goya y Lucientes* iz 1926. godine. Premda se o Krležinom tumačenju biografije i likovne poetike Francisca Goye y Lucientesa (1746. – 1828.) pisalo u više navrata,² otkriveni anopistograf, osim što

potiče daljnje promišljanje Krležina odnosa prema španjolskome slikaru, doprinosi razumijevanju najranije faze razvoja dramskog opusa hrvatskoga pisca. U nastavku ćemo stoga, u prijepisu i interpretativnoj obradi, predstaviti do sada nepoznati tekst te opisati njegovu unutarnju organizaciju, istovremeno razmatrajući pitanje datacije te stupanj dovršenosti otkrivenoga rukopisa. Susljedno tome, ovaj je rad zamišljen kao prilog poznavanju Miroslava Krleže povodom 40. obljetnice smrti, ali i svojevrsan uvod u daljnje istraživanje piščeve rukopisne ostavštine koja još uvijek nije sustavno proučena i prezentirana zainteresiranoj javnosti.³

I.

Iz književnopovijesne literature poznato je da Miroslav Krleža 1923. godine najavljuje *Goyu* u opisu tekstova *Sabranih djela* Nakladne knjižare

tvo hrvatskih književnika, 2015., str. 117-125; M. Polić Bobić, *Hrvatska/Španjolska. Kulturne i povijesne veze. Drugo, prošireno i nadopunjeno izdanje Croacia/España. Relaciones historicas y culturales. Segunda edicion actualizada y aumentada*, Zagreb: Društvo hrvatskih književnika 2018., str. 195-203; A. Žmegač, »GOYA LUCIENTES«, u: *Krležijana*, sv. 1, (ur.) V. Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 313-314.

³ Krleža je oporučno odredio pečačenje i zatvaranje svoje rukopisne ostavštine na dvadeset godina od vlastite smrti, a njezino pakiranje i predaju u NSK povjerio je Enesu Čengiću i Krešimiru Vranešiću. Ostavština je otvorena 2001. godine, da bi zatim do 2003. potrajala obrada pohranjenih rukopisa. Usprkos tome što je javnost isprva bila vrlo zainteresirana za Krležinu rukopisnu ostavštinu, o čemu svjedoče i brojni novinski članci iz tog vremena, ona je do danas u cjelini ipak ostala slabo istražena. Od malobrojnih, ali vrijednih doprinosa istraživanju Krležine rukopisne ostavštine valja izdvojiti knjigu *Bela, dijete drago* (ur. Vlaho Bogišić) iz 2015. godine gdje su prvi put priredena i protumačena izabrana pisma iz međusobne korespondencije Miroslava i Bele Krleže.

* Autor je dužan iskazati svoju zahvalnost dr. sc. Tomislavu Brleku s Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta u Zagrebu na kolegijalnome praćenju u raznim fazama nastanka ovoga teksta te povjesničaru umjetnosti Ivanu Viđenu na savjetima oko njegovog stilističkog uobličenja.

¹ Krležina se rukopisna ostavština čuva pod signaturom R7970. Ostavština je podijeljena u tri cjeline: A (Rukopisi Krležinih djela), B (Korespondencija), C (Dokumenti). Dramski tekst *Goya* nalazi se u sklopu prve cjeline pod kataloškim brojem 755. Dalje citirano kao „prijepis KS“ i str. U ovome broju.

² Usp. npr.: B. Kragić, »Krleža i Goya«, u: *Miroslav Krleža: zbornik radova sa simpozija u povodu 120. obljetnice rođenja*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb 28.XI.2013, Zagreb: Društvo

Vinka Vošickog (Senker, 1993: 172).⁴ U prilogu ugovora s koprivničkim nakladnikom od 28. kolovoza 1923. godine *F. Goya* spominje se kao „neizdana vizija u rukopisu“ te kao treći dio ciklusa *Gigantomahija* u koji su još uvršteni *Cristoval Collon* i *Michelangelo Buonarotti* (Kapetanić, 1993:161). Sukladno dataciji ugovora i popisu tekstova najavljenih u izdanju *Sabranih djela* Nakladne knjižare može se pretpostaviti da je rukopis drame nastao u razdoblju Prvog svjetskog rata, a najkasnije do ljeta 1923. godine uoči potpisivanja ugovora s Vošickim. U prilog navedenoj dataciji treba spomenuti da Krležu u *Dijalektičkom antibarbarusu* (1939.), odgovarajući na optužbe Ognjena Price kako ne piše dovoljno angažirano o španjolskoj društveno-političkoj situaciji i Španjolskom građanskom ratu, ističe da već dvadeset i pet godina „piše o tragedijama malih naroda“ te da je o Španjolskoj počeo pisati već s „*Cristobal Colon*“ i s „*Goyom* (1917)“ (Krleža, 1939: 124). Citirani se navod najvjerojatnije ne odnosi na esej *Francisco José Goya y Lucientes* (objavljen 1926. godine), nego na piščevu neobjavljenu dramu koja je predmet ovoga teksta i koja je, prema autorovoj dataciji, nastala desetak godina prije eseja iz *Obzora*. Ipak, kako se u *Dijalektičkom antibarbarusu* izravno ne definira *Goyin* žanrovski predznak, pitanje datacije Krležina autografa u ovome trenutku ostavljamo otvoreno za raspravu, predlažući, međutim, relativni kronološki okvir (1914. – 1923.) u kojem je Krleža stvarao svoj dramski tekst, kao i eventualnu godinu (1917.) kada je rukopis započeo ili kada je dosegao određeni stupanj dovršenosti.⁵

II.

S obzirom na to da nisu poznati naknadni prijepisi rukopisa, karakteristični za većinu Krležinih objavljenih djela, pretpostavljamo da je pronađeni fragment sačinjen u razmjerno kratkome roku nakon čega mu se autor, kako ćemo u nastavku pokazati, ponovno vratio tek prilikom strukturiranja eseja *Francisco José Goya y Lucientes* iz 1926. godine. Analizirajući način oblikovanja rukopisa,

⁴ Od sabranih djela u izdanju Nakladne knjižare izašle su samo tri knjige: *Vučjak* (1923), *Novele* (1924) te pretisak zbirke *Pjesme I.* iz 1918. (1926). Vidi: Radaković-Vinchierutti, »VOŠICKI, Vinko«, u: Krležijana, sv. 2, (ur.) V. Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1999., str. 512.

⁵ Kao dodatni argument u prilog spomenutoj dataciji treba podcrtati da je dramski tekst o Goyi, uobičajeno za ranu fazu Krležina stvaralaštva, pisan ekavicom. Usto, duktus autografa prožimaju tipična obilježja piščeva mladenačkog rukopisa: čvrst pritisak pera, energičan potez ruke, sitna i brzo pisana slova. Više o Krležinom rukopisu i načinu vođenja pera. Vidi: Ž. Sabol, »RUKOPISI MIROSLAVA KRLEŽE«, u: *Krležijana*, sv. 2, (ur.) V. Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1999., str. 290.

primjećujemo da su uvodni dijelovi ponešto dorađeniji, međusobno povezaniiji te iz čitateljske perspektive osjetno razgovjetniji nego središnjica ili završetak teksta. O neujednačenosti između uvodnih i središnjih te završnih dijelova rukopisa svjedoči i diskontinuirana numeracija stranica te sama kompozicija komada koja usporedno s razvojem dramskih zbivanja postaje razmjerno fragmentarna i nedorečena. Iz toga zaključujemo kako pronađeni rukopis nije u cijelosti zgotovljen, odnosno da su pojedini njegovi dijelovi tek nacrt, skica za izgradnju razvijenije dramske strukture. Usprkos nedovršenosti, tekst rukopisa moguće je razdijeliti na tri kompozicijske cjeline koje Krležu u jednoj od marginalija označava kao „dvije figure čežnje“ i „egzodus“ (Krleža, prijepis KS str. 111.). „Figure čežnje“ označuju monološke dionice slikara Francisca Goye, zamišljene kao nosivi element dramske strukture, dok je „egzodus“ nedopisani rasplet komada koji je vjerojatno trebao prikazati Goyino povlačenje sa španjolskoga dvora i emigraciju u Bordeaux 1824. godine. Na sadržajnom planu, razmatrajući ambivalentan odnos između državne vlasti i tragičnoga „umjetnika-genija“, Krležu u svojem autografu tematizira sukob Francisca Goye s vrijednosnim i političkim poretkom španjolskoga dvora u doba vladavine kraljeva Karla IV. i Ferdinanda VII.⁶ Dramska je radnja smještena u palaču El Escorial („kod kraljevskog stola u Madridu“), u barokni ambijent „zlatnouokvirenih ogledala, svile, srebra, svijećnjaka i sagova“ gdje zatičemo i naslovnoga protagonistu:

Goya je starac iznad šezdeset godina, epikurejska pojava, sipljiv i naprasito ugojen, tako da mu se salo sleglo u mastan podbradak i podočnjake. Goya je pijan i neprekidno dalje natače vino i pije, seče pečene i jede, a opet sve to zaliva vinom. U tome da Goya toliko loče i ždere imade nečeg teškog i tužnog. (Krleža, prijepis KS str. 109.)

Usporedbe radi, spomenimo kako sličnu prozopografsku dionicu Krležu varira i u eseju iz 1926. godine:

Goya je bio sipljiv, mekušasto ugojen, sa masnim podbratkom i kesicama ispod podočnjaka, i u tom dvorskom parazitskom životu, ljubakajući sa kneginjama, toveći se kraljevskim paštetama, opijajući se teškim vinom, u onom kolopletu intriga i zakrinskih života, On je svojom iglom mjerio dubljine gluposti, užasa i perfidije ljudske. (Krleža 1926: 2-3)

Uz navedeni citat na većem broju primjera zamjećujemo izravne analogije između eseja iz *Obzora* i neobjavljenog rukopisa iz piščeve ostavštine.⁷

⁶ Francisco Goya bio je od 1789. godine dvorski slikar španjolskih kraljeva i to za vrijeme vladavine Karla IV. (vl. 1788. – 1808.) i Ferdinanda VII. (vl. 1808. i 1813. – 1833.).

⁷ „Goya: (Onda smo svako veče molili litanije za spas jakobinaca!) A što? Došli su neki prostaci, generali, pijani Bona-

Osim konkretnih dramskih iskaza, napomenimo kako su i didaskalije na više mjesta interpolirane u esej iz 1926. godine.⁸ Semantičko-sintaktičke paralele između dvaju tekstova svjedoče da je neobjavljeni rukopis najvjerojatnije poslužio Krleži kao (proto)tekstualni predložak za likovnu studiju objavljenju u *Obzoru*, a potom pretiskanu i u *Književnoj republici* (1927, knj. IV, br. 2). U obama je slučajevima, čini se, autora ponajviše zaokupljala posljednja faza Goyina života kronološki omeđena Francuskom revolucijom i napoleonskim ratovima, to jest razdobljem kada nastaju poznati slikarevi bakropisni ciklusi: *Los caprichos* (1799.), *Los desastres de la guerra* (1810. – 1820.) i *La Tauromaquia* (1816.). Premda u eseju Krleža eksplicitno komentira Goyina likovna djela, iščitavajući u njima političku i moralnu dijagnozu (pred)moderne Europe, u drami se, za razliku od eseja, opisuje tek nekoliko fiktivnih slika u funkciji detaljnije razrade Goyinih intimnih i umjetničkih preokupacija:

Goya: (...) Trebalo bi naslikati ove bolesne žene pod jutro, kada se okna bojadišu modro i kada se ulja i mirisi rastapaju u neko lojano blato, sve se rasprlo u žutu zgnečenu žablju grimasu i ona ženska bedra, žene koje ubijaju plod, i mušketerska mišićava stegna, i svilu, i glazbe, i bubnjeve, sve bi to trebalo zgusnuti u jednu sliku, što bi planula kao vulkan. Kako? Kako? Kako bi to trebalo naslikati? Ah! Sve sam zaboravio! Sve sam zaboravio! Ne sećam se više ničega! Do vra- ga sve! (Krleža, prijepis KS str. 109.)

III.

Ekfrastična imaginacija dramskoga lika, posredovana eksklamativnim iskazima i povišenim, emfatičnim tonom, stvara predodžbu umjetnika koji razapet između egzistencijalnih sumnji i idealističke potrage za trajnim vrijednostima ne prihvaća nametnute društvene i hijerarhijske stege te koji s druge strane, prema kasnijem navodu iz Krležina

partiste i tu se useknjivali u salvete, ostrugama derali stolnjake, a sada opet sedi Ferdinand gde je sedeo Karlo Treći i ja gledam tog slinavog Ferdinanda gde se bali od ženskih pogleda i pijem s njim, i kartam se, i sve je uvek isto!“ (Krleža, prijepis KS str. 109.)

Potom u eseju: „(Onda je čitav dvor svako veće molio litanije za spas jakobinaca!) A onda su došli i ti jakobinci, pijani Bonapartiste, prostaci generali, što su se useknjivali u salvete i ostrugama derali sagove, a sada opet se Ferdinand VII. na onoj istoj zlatnoj stolici na kojoj je sedeo Bonaparte, a pred njim slinavi Karlo III., a Goya uvijek stoji tu sagnut u hrptenici, sa paletom i platnom (...)“ (Krleža, 1926: 3)

⁸ „Izađu dvoranom dva lakaja s mrtvačkim glavama kao skeleti i nose svećnjake. Goya se tim kosturima nasmeje tiho ali značajno (...)“ (Krleža, prijepis KS str. 109.)

Zatim u eseju: „(...) i njemu se na momente pričinja da ovi lakaji u zlatnoizvezenim odorama što raznašaju svećnjake po salonima u predvečerje, imaju lubanje mrtvačke kao kosturi.“ (Krleža, 1926: 3)

eseja, živi u El Escorialu „kao dvorska luda i lakaj“ slikajući portrete španjolske elite (Krleža, 1926: 3). Sukob između kritičke svijesti i konformizma, duhovne zasićenosti i revolucionarnoga impulsa, u više navrata podcrtan u eseju *Francisco José Goya y Lucientes*, označava također središnje protuslovlje Krležina dramskog junaka:

Goya: Dođe tako očajna jedna noć i čovek sve to više ne može da podnese. Sve izgleda tako neizrecivo gnjilo, magleno, pijano (...) Gadno! I Glupo! Da! Najposle i glupo! Deco! Ne vonja li ovde vama po paklu? Što? Po nagasloj lojanici u grobu? Meni su večeras ovde svi kod ovog stola izgledali kao gorile sa krvavim gubicama. Ta njihova kudeljasta kosa, caklene oči ti njihovi razbiti glasovi, sve se to slegne u mozgu na hip i čovek duboko posumnja u to je li to sve kod nas pravi i puni život? Nije li to sve deco ipak ludnica? Eto, ja već četrdeset i sedam godina hodam po tim madridskim ulicama i po tome prokletome dvoru i sve mi se to naprosto samo zato ne pričinja ludnicom, jer već četrdeset i sedam godina svaki božji dan hodam tim istim ulicama i gledam te iste dvorane i jedem te iste pašete i slušam te iste nakaze i bludnice i svinje! (Krleža, prijepis KS str. 109.)

Pored nekoliko sadržajno sličnih, repetitivnih monologa, spomenimo kako Francisco Goya nakon uvodnih, solilokvijskih „figura čežnje“, poput Admirala u *Kolumbu*, Isusa u *Legendi* ili Michelangela, zapodijeva raspravu s vlastitim „alter egom“ koji polemičkim interpelacijama prekida slikareve monološke iskaze. Kako drama nije u cijelosti dovršena, očito je da Krleža na pojedinim mjestima vrluda između mogućnosti da Goyina antagonista-sugovornika prikaže kao njegovo drugo, „skeptično ja“, odnosno da sličan kontrapunkt ostvari u figuri španjolskoga kralja, simboličnog predstavnika državne vlasti. Tako će u središnjem dijelu teksta raspravu s Goyom povesti „Francisco J.[ose] de G.[oya] L.[ucientes] lično“ koji nije više „onaj glupi, bolesni, slaboumni, gluhi idiot, bolestan i prebijen po hrptenici, koji govori kao bogalj za cekin“ (Krleža, prijepis KS str. 112.), dok će potkraj komada, pri vrhuncu protagonistovih halucinacija i snoviđenja, dijaloško-polemičku ulogu preuzeti španjolski kralj, to jest njegov portret, optužujući Goyu za suodgovornost u obračunima s političkim suparnicima postnapoleonskog režima u Španjolskoj. Goyina rasprava sa spomenutim (protu)likovima zamišljena je kao sredstvo preispitivanja društvenopolitičke i etičke pozicije dvorskoga umjetnika, ali i uvod u Goyino svojevoljno izgnanstvo koje Krleža tek implicitno nagovještava u dramskom tekstu:

Goya: Sanjao sam prošlu noć da sam oputovao iz Madrida! U zrakoplovu! Bilo mi je tako, kao da nisam bio ja nego neko drugi, i slušao sam svilu zrakoplova kako je šuštalala i mislio sam o tome kako mora da je užasno živeti dole na kraljevskom madridskom dvoru! Madrid je ostao dole pod nama u blatu, rasvetleni dvor, maršali, domino, karte, glazba, sve je to ostalo

duboko dole i psi su lajali negde u tmini. Izletio sam u prostor na moju poštenu reč, jednako tako realno kao što ovdje sada sedim i govorim, nekamo van u prostor između Orion i Plejada! Vetar je pirkao i slobodno sam disao i tako sam udario štapom po rubu sunaca. Kao po staklenoj čaši da je sve staklovina prsila i rasula se u prostoru, da, udario sam, izletio sam, otputovao sam. (Krleža, prijepis KS str. 110.)

U kolebanju između pripovijedanja somnambulnih vizija i njihova uprizorenja Krleža, inzistirajući na razumijevanju umjetničkoga stvaralaštva kao patnje, ali i utopističke ekstaze za koju ne postoji alternativa, preispituje razliku između stvarnosti i halucinacije, sna i jave, umjetnosti i neumjetnosti, dovodeći protagonista do negativnog samoodređenja, odnosno izvrgavajući ruglu njegovu egzistencijalnu, društvenu, stvaralačku i izvedbenu poziciju:

Ja sam plaćena dvorska luda, lakaj, ništarija! Ja nisam čovek! Jesam li ja moguće čovek? Imam li ja karakter? Kakvim ja to živim životom već punih četrdeset i sedam godina? Ja spavam dvadeset sati na dan, a četiri sata pijem i jedem! Ja se tovim i utapam u rodom svom salu! Slušam ove generale, ova veličanstva i visočanstva i visosti, kartam se i čeznem za samom i nemam snage da pljunem i da odem! Je li to pošteno? Kako ja to izgledam? Ja bi trebao da oderem ovu svoju masku sa lica, da se okupam, da se očistim, ja sam star, ja neću više dugo – baš zato! Nema to sve smisla nikakvog! (Krleža, prijepis KS str. 110-111.)

Djelomično raskrinkavanje dramsko-kazališne iluzije, točnije Goyina namjera da zaustavi „predstavu“ pred dvorskim kulisama, implicira kako je protagonistova polemička akcija, među ostalim, usmjerena protiv predstavljačkih normi i „zamišljenoga reda“ izvedbenoga konteksta u kojemu se nalazi. Autorefleksivna gesta „skidanja maske“ sugerira da je Goyina pobunjenička vizija istodobno moralni, politički, ali i (meta)teatarski istup. Pitanja „jesam li ja moguće čovjek?“, „kako ja to izgledam?“ i „imam li ja karakter?“ potvrđuju rastakanje ustaljenoga modela društvene (samo)reprezentacije te radikalnu sumnju u izvedbene konvencije dvorskoga svijeta. Goyin revolt protiv izopačenoga i lažnoga morala, kao i protiv vlastite uloge u kraljevskom „ansamblu“ dvorskih zabavljača, odredit će, prema Krležinoj interpretaciji, slikarev tragičan egzodus te „emigrantsku smrt“ u Bordeauxu u proljeće 1828. godine (Krleža, 1926: 3). Premda Goyina smrt nije izravno predočena u dramskom tekstu, tragična se aura umjetnikovih egzaltacija u više navrata očituje u fantazmagoričnim priviđenjima, stilski i formalno bliskim ekspresionističkom senzibilitetu koji prožima i druga rana Krležina književna ostvarenja.⁹ Povezano s time, Goyina svijest o

prolaznosti, kratkovječnosti čovjekova života, kao i o vlastitoj ulozi u insceniranoj dvorskoj igri („ja sam plaćena dvorska luda“), daje za naslutiti u kojem je smjeru autor mogao zamisliti konačni rasplet komada:

Što je to? To me opet trga u ušima! Boli me glava! To se meni ne pričinja! To su opet bubnjevi! Opet streljaju! (A ovi plešu! Ovi plešu i smeju se!) Prođe sprovod teatralno, *un ballo in maschera*. Moguće su bile maske s bakljama. *Pojuri za njima*. To je sprovod. Opet nekoga pokapaju! (Krleža, prijepis KS str. 111.)

IV.

U protuslovljima koja razdiru Goyinu ličnost nisu sadržani isključivo psihički i podsvjesni procesi, nego i kontradikcije društva te povijesnoga vremena koje ugrožavaju stvaralačku slobodu pojedinca. Poput tragigrotesknog odjeka historijske zbilje, simultano odvijanje događaja izvan (pogrebi, smaknuća, ulični obračuni) i unutar dvora (ples, terevenke, zabave) stoji u neprekidnoj opreci s projiciranim stanjem duha glavnoga junaka. Goyina svijest o (hiper)teatraliziranosti dvorskoga svijeta podloga je, dakle, za propitivanje slikareve egzistencijalne i izvedbene pozicije, ali i sredstvo raskrinkavanja društvenih razlika i autoritativnoga poretka dvorske hijerarhije. Saznanje o tome da je slikar onaj koji uspostavlja sliku toga poretka, koji gradi reprezentativni prikaz, portret elite, dovodi Goyu do spoznaje kako je španjolski kralj „marioneta“ koju je sam proizveo, fiktionalna tvorevina za čije je postojanje zaslužna njegovu likovna kreacija:

Ugledao je svoj zlatnouokvireni portret Njegova Veličanstva i poklonio se duboko: (...) Vi ste marioneta! Vi ste slika! Senka! Mi smo vas ovamo u taj okvir stavili! Vas zapravo nema! Da ja Vas nisam ovamo postavio, dao vam ovaj vaš mač, vas ne bi ni bilo. (...) ! A znate ko je Vas stvorio Veličanstvo? Ja! Lično ja! I eto ako ushdednem Vas više nema! Vi i niste čovek! (...) Vi ste maneken (...) (Krleža, prijepis KS str. 111.)

Motiv marionete, depersonalizirane figure kojom upravlja viši „režiser“ ili „pokretač“, osim u ovome tekstu, javlja se i u drugim Krležinim neobjavljenim dramskim fragmentima kao što su marionetske igre *Smrt doktora Fausta* i *Krvave bitke* koje potvrđuju da lutkarske izvedbe nisu intrigrirale Krležu samo kao filozofski koncept (*theatrum mundi*), već i kao dramaturški problem.¹⁰ U kon-

osporavanja. Zagreb: Školska knjiga. 1984.; M. Miočinović, *Eseji o drami*. Beograd: Vuk Karadžić. 1975.; B. Donat, *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*, Zagreb: Mladost. 1970.

¹⁰ U katalogu rukopisne ostavštine Miroslava Krleže *Smrt dr. Fausta* nalazi se u odjeljku „A“ pod rednim brojem 742., dok su *Krvave bitke* u istome odjeljku označene naslovom *Kraljevina*

⁹ O avangardnim i ekspresionističkim aspektima Krležina djela usp. npr.: V. Žmegač, *Krležini europski obzori: djelo u komparativnom kontekstu*. Zagreb: Znanje. 2001.; A. Flaker, *Poetika*

tekstu Goyinih vizija i ekstatičnih zanosa optužba da je kralj „marioneta“ ili „maneken“ označava pokušaj da se dehijerarhizira sustav vrijednosti dvorskoga svijeta te uspostavi razlika između autentične i marionetske („inscenirane“) slike vladara:

Goya: Marioneta! Vi ste marioneta! Vas tu nema! Vi ste nitko i ništa! Izadite van iz ovog zlatnog okvira, tu ovamo van, da vidimo mi tu komediju, kako ona to izgleda. Doista! Kakva uloga! Ovaj ovde plašt, skida ga, i zubi, i jezik, nakaza, sve to nije vaše! Sve ste to pokrali! Sve je to krvavo! Sve je to blato! A ovakav goli, bolesni Nitko, ovakav. Ja sam vas stvorio Veličanstvo! A kada ja hoću da Vas nema, Vas doista onda ni nema!

A znate li vi gospodine što ste vi to učinili jutros? Jutros ste potpisali smrtnu osudu, jutros ste ustrelili kavalira...

Zašto?

Zašto? Pitam!

(...)

Odvuku ga. Čuje se kako više očajno. Goya se smije. I probudi se od glazbe. Portret kao i pre.

(Goya): Što je to? Ja sam sanjao! Ja sam to nešto sanjao! (Krlježa, prijepis KS str. 113.)

Snolikost Goyine svijesti, razvidno iz citiranoga primjera, ima funkciju detaljnije razrade protagonistovih duhovnih stanja, ali i intenzifikacije njegovih sukoba s antagonističkim silama dvorske sredine. Ipak, Goyina je borba protiv španjolskoga kralja, kao i konvencionalnih, ispraznih oblika dvorske samoreprezentacije, ujedno i sama privid, iluzija da se učinci slike (kraljeva portreta) mogu kontrolirati i korigirati. To navodi Goyu na daljnje (samo)preispitivanje i na diskusiju s polemičkim glasom njegovoga „alter ega“:

Tvoje su oči lukave, pasji smeđe, ja se stidim tvoga pogleda pred njegovim zlatnim stolcem. To je ona koprena lažljiva i nedostojna koja stoji između tebe i njega, i ta tvoja lukavost mene kao grize već godinama. Nečist nižega stepena, lišaj, svrab, prljavština gnjila i musava, smrdljivo blato! To su ubojice, gnusni krvavi zločinci a ti nemaš snage da na to reagiraš. Zato jer ti njemu zamišljaš magarčevu glavu i u mislima zapličeš papagajsko pero na periku on je svejedno Veličanstvo a ti si nitko i ništa! (Krlježa, prijepis KS str. 112.)

Na posljednjoj stranici autografa nailazimo na prizor u kojemu Goya slika kralja kao grotesknu „krvavu životinju“, prikazujući ga onakvim „kakav [on] doista izgleda“ (Krlježa, prijepis KS str. 114.) da bi se zatim taj isti prizor „rasplinuo“ u još jedno prividenje koje, osim što potencira značenjsku neodređenost posljednjih dionica teksta, otvara pitanje

odvija li se uopće Goyin sukob s kraljem, ali i s drugim (protu)likovima na „osnovnoj“ razini dramskih zbivanja ili je u pitanju neka vrsta kontinuiranoga posredovanja, ostvarena kroz san ili halucinaciju protagonista. Goyina višekratna „poniranja“ i „buđenja“ iz podsvesnih stanja impliciraju, štoviše, da su opisani događaji najvećim dijelom konkretizirani upravo unutar (pod)svijesti samoga junaka što je posredno komentirao i Krlježa u eseju iz *Obzora* napominjući kako su Goyine „paklene“ i „pijane“ vizije dokaz „jednog suverenog mozga“ u kojemu se javlja „sve jače i sve elementarnije (...) gađenje“ iz kojega proizlazi „kategorički imperativ“ koji glasi: „sve to treba naslikati“ (Krlježa, 1926: 3). Goyine su vizije stoga gesta otpora spram vladajućeg autoriteta, ali i *locus* otkrića navlastite stvaralačke snage aktualizirane kroz intimni registar pounutrenih dvojbi i sukoba. Goyina alegorično slikovita očitovanja pokazuju kako su vizije i snovi oblikotvorni element Krlježine „uprizorene halucinacije“ (Senker, 1993: 194), ali i specifična duhovna supstanca tragičnoga umjetnika čije stvaralačko ludilo (*furor poeticus*) postaje jedinim smjerokazom napretka i revolucioniranja postojećih društvenih odnosa. Istraživanjem individualističkih zakona Goyine (pod)svijesti, Krlježa, dakle, rastače društvenu i političku logiku slikareva djelovanja u niz polemičkih i autoreferencijalnih prizora koji sugeriraju kako pojam „vizije“, pridodan podnaslovu neobjavljene drame 1923. godine, treba razumjeti kao generičku žanrovsku oznaku, ali i kao pojam koji unutar svoje bogate konotacijske mreže uključuje ideju o pobunjenom umjetniku – rušitelju krivotvorene slike državnih autoriteta i institucija. Prekoračući tradicionalne okvire dramskoga žanra, spomenimo kako Goyina rubna iskustva (snovi, pijanstva, vizije), osim markacije dubinskih proturječja samoga junaka, ujedno strukturiraju dramska zbivanja, dokidajući jasno razgraničenje između događaja u liku i njegovoga izvanjskog konteksta. Otežano razlikovanje realnoga i irealnoga, doslovnoga i metaforičnoga, izvanjskoga i unutarnjega, prenosi se i na svršetak komada koji ostaje „dosljedan“ ideji vizije kao nepoznatljive duhovne pojave bez jasno zadanih i interpretativno dohvatljivih granica. Formalne reperkusije takve koncepcije očituju se kao izvjesna disperzivnost i nedorečenost zaključnih dramskih segmenata što nije isključivo posljedica nezgotovljenosti rukopisa, nego i žanrovske fature Krlježina djela u kojemu se antinormativnim književnim sredstvima (fragmentacijom dijaloga, alogičnim događajnim skokovima, amalgamacijom didaskalija i govora lika, poništavanjem granica između „svjesnoga“ i „nesvjesnoga“) postiže efekt razlomljenosti, inkohrentnosti dramskoga teksta:

Slika kralja kakav doista izgleda. Užas. Animalizam.

Portret: A zašto si me učinio takvim?

Tko govori?

Eschiavonia pod rednim brojem 732. Interpretativnu obradu spomenutih rukopisa, upravo zbog njihovih složenih dramaturških i teorijskih karakteristika, ostavljamo za neku sljedeću priliku.

Ja!

Jer jesi takav! Jer jesi krvav! Jer jesi životinja!

Oh, da znadeš kako sam bedan. Ja sam potpisao toliko smrti, a nisam vidio nijednog mrtvacu. A ti ih ideš gledati svakoga dana. Obešene! Ti uživaš u njima. Ti si veći zločinac od mene.

Vizija s rekvizitima. Dade ga osuditi na smrt zbog toga. Sve se raspline. Dolazi Kralj gledati portret i divi se! Ples!

Goya – bakunjinska vizija na barikadama, kada se oseti duboko samim! (Krleža, prijepis KS str. 114.)

V.

Na granici između tragedije stvaranja i drame egzistencije Krležin se Goya, kao agon civilizacijske borbe poput Kolumba ili Michelangela, suočava s najzagonetnijim pitanjima čovjekova postojanja, dolazeći do spoznaje o nemoći umjetnika pred imperativima zbiljskoga svijeta. Međutim, upravo u prostoru halucinacije, sna i vizije, u prostoru umjetničke tlapnje postoji, sugerira Krleža, buntovna, elementarna snaga koja prevladava empirijske istine i banalne zadanosti svakodnevnoga života. Premda nedovršena, Krležina drama obračunava se upravo s tom predodžbom, s konvencijama određene jezične i izvedbene (samo)reprezentacije, apostrofirajući povišenim tonom kako putanja budućnosti i progressa, iako nejasna i daleka, ostaje spoznatljiva isključivo zahvaljujući „prometejskoj žrtvi“, odnosno naročito *hibrisu* tragičnoga genija. Razmatrajući intimni, duhovni plan Goyine pobune protiv španjolskoga dvora te izvanjske, političke i izvedbene reperkusije njegova prijestupa, Krleža, dakle, skicira tragigrotesknu viziju koja se nastavlja na opća mjesta njegove mladenačke dramaturgije, a posebice na tematski kompleks „tragičnoga velikana“ kao zasebnoga fenomena u kontekstu najranijega piščeva stvaralaštva.¹¹ Pored toga što Goya pokazuje izrazitu žanrovsku srodnost s dramama iz „pentološkoga ciklusa“, okvirna datacija pronađenoga rukopisa (1914. – 1923.), izvedena na osnovi nekoliko autorovih svjedočanstava i sačuvanih dokumenata, upućuje na to kako je riječ o tekstu iz razdoblja simbolističko-ekspresionističke faze Krležina stvaralaštva što bi moglo sugerirati kako Goya predstavlja osobiti rezultat istog onog kreativnog procesa koji stoji u poetičkim temeljima *Legende* (1914.), *Kristofora Kolumba* (1918.) i *Michelangela Buonarrotija* (1919.), kao i *Simfonija* (1916. – 1919.), *Hrvatske rapsodije* (1917.) i *Kraljeva* (1918.). Nasuprot dosadašnjem uvjerenju, Krleža je, možemo zaključiti, intenzivno pisao

dramu o Goyi, a složenu je povijesnu sudbinu španjolskoga slikara, posluživši se ranijim dramskim predloškom, publicistički razradio u eseju objavljenom 1926. godine u *Obzoru*. Značenijske i formalne veze između neobjavljene drame i eseja *Francisco José Goya y Lucientes* govore o tekstualnoj genezi međuratnoga eseja, kao i o metodi Krležina književnoga rada, odnosno preuzimanju i modifikaciji tekstualnih segmenata iz ranijih, neobjavljenih rukopisa i njihovu inkorporiranju u druge žanrovske cjeline. S obzirom na to da problem Krležinih naknadnih intervencija u vlastite rukopise i objavljene tekstove još uvijek nije detaljno obrađen, ovaj primjer pokazuje u kojoj je mjeri Krležin rukopisni materijal intertekstualno fluidan te koliko je autor smjelo povezivao svoje neobjavljene fragmente prilikom stvaranja novih književnih struktura. Kao prilog ovome članku donosimo integralni prijepis novopronađenoga rukopisa te time najavljujemo daljnje istraživanje Krležine rukopisne ostavštine koje će, nadamo se, pridonijeti razvoju sustavnije rasprave o biografiji i bibliografiji ovoga značajnoga hrvatskoga pisca, ali i uopće o analitičkom i interpretativnom potencijalu rukopisnoga književnog nasljeđa na našem prostoru.

IZVORI

Krleža, Miroslav. 1926. „Francisco José Goya y Lucientes“. U: *Obzor* (25. 2. 1926.), str. 2-3.

Krleža, Miroslav. „Goya“ – A755 (R7970), U: *Rukopisna ostavština Miroslava Krleže – katalog*. Ur. Ivan Kosić. Zagreb: Nacionalna i sveučilišna knjižnica.

Krleža, Miroslav. 1939. „Dijalektički antibarbarus“. U: *Pečat*, 8-9, str. 73-232.

LITERATURA

Donat, Branimir. 1970. *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*. Zagreb: Mladost.

Kapetanić, Davor. 1993. „Bibliografija djela Miroslava Krleže“, U: *Bibliografija Miroslava Krleže*, Ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, str. 1-209.

Radaković-Vinchierutti, Vesna. 1999. „VOŠICKI, Vinko“, U: *Krležijana*, sv. 2. Ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, str. 512.

Sabol, Željko. 1999. „RUKOPIS MIROSLAVA KRLEŽE“, U: *Krležijana*, sv. 2. Ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, str. 290.

Senker, Boris. 1993. „DRAME“, U: *Krležijana*, sv. 1. Ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, str. 171-192.

¹¹ Vidi: K. Čorkalo, Tragični velikani u djelu Miroslava Krleže, Osijek: Revija – izdavački centar Radničkog sveučilišta »Božidar Maslarić«. 1978.

Senker, Boris. 2013. „San, halucinacije i vizije u Krležinim dramama: skica mogućeg istraživanja“, U: *Krležini dani u Osijeku 2012. Kazalište po Krleži*. Ur. Branko Hećimović. Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Osijek : Hrvatsko narodno kazalište, Filozofski fakultet, str. 12-23.

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

SUMMARY

GOYA: MIROSLAV KRLEŽA'S UNDISCLOSED DRAMATIC VISION

The argument deals with the unpublished drama manuscript by Miroslav Krleža, dedicated to the renowned Spanish painter Francisco Goya. Attempting to provisionally date the manuscript, the article offers an interpretation which intends to highlight similarities between the unpublished autograph and Krleža's essay "Francisco José Goya y Lucientes" from 1926. An appendix contains the complete transcription of the unedited manuscript.

Key words: Miroslav Krleža, Francisco Goya, unpublished manuscript, unedited posthumous papers, visual arts