

Marina Biti, Danijela Marot Kiš

PERCEPCIJA, EMPATIJA I PITANJE KREDIBILITETA KNJIŽEVNOGA LIKA: U AGONIJI MIROSLAVA KRLEŽE

dr. sc. Marina Biti, Filozofski fakultet, mbiti@ffri.hr, Rijeka
dr. sc. Danijela Marot Kiš, Filozofski fakultet, dmarot@ffri.hr, Rijeka

izvorni znanstveni članak

UDK 821.163.42.09 Krleža, M.-2

rukopis primljen: 20.1.2014.; prihvaćen za tisak: 15.5.2014.

U radu se istražuju premise tekstualne (literarne) uvjerljivosti identiteta likova Krležine drame U agoniji kroz artikulaciju njihovih međusobnih odnosa, njihova odnosa prema recipijentu te koncepta samorazumijevanja. Ključevi opisane tekstualne provjere pronalaze se u perceptivnim momentima tvorbe identiteta (percepcija; denaturalizirana percepcija; historizirana percepcija) te empatijskom modusu mišljenja koji se istražuje iz perspektive likova drame te odnosa čitatelja i teksta.

Ključne riječi: *identitet; percepcija; denaturalizirana percepcija; historizirana percepcija; empatija; Miroslav Krleža*

Može li se Lauri vjerovati, zapitao se Branko Hećimović, i tome je pitanju, formuliranu u eseju *Krležine nadopune vlastitih dramskih djela i geneza drame „U agoniji”*, dodijelio uistinu emfatično mjesto: naslovio je njime i cjelovitu zbirku rasprava i eseja, odnosno, kako je sam u podnaslovu okarakterizirao svoje tekstove, *književno-kazališnih provjera*.¹ Širi smisao odabira takva naslova, pa i podnaslova, čini se i jasnim i opravdanim: Hećimović, naslovom neizravno a podnaslovom izravno, apostrofira načelo sumnje, a s njime i zahtjev za istraživačkim propitivanjem građe te verificiranim zaključcima. No ne sasvim u skladu s takvim načelom, barem kada je riječ o samoj Lauri, tj. o navodno mogućoj njezinoj *ženskoj samoživosti, agresivnosti i posesivnosti* koja autora dovodi do pitanja *Zar ona (...) doista govori posve iskreno i istinito, kad u svađi s Križovcem tvrdi da je zapravo on prvi čovjek koji je u njoj probudio ženu i da je sve do trenutka dok ga nije upoznala bila još djevojka, udata doduše, tridesetgodišnja djevojka* i do pretpostavke da ona možda i nije takva kakvom je se ustrajno tumači na sceni i u kritičkim i književno-povijesnim tekstovima

¹ Riječ je o knjizi *Može li se Lauri vjerovati. Književno-kazališne provjere* (1982), Znanje, Zagreb

(Hećimović 1982: 154) – Hećimović nas odvodi na teren spekulativnog promišljanja i dovodi do dilema načelne naravi.

Počnimo od sumnje. Postoje, naravno, sumnje i *sumnje*, kao i sumnje koje se same u sebi iscrpljuju, a na pitanje koje je vrste Hećimovićeve sumnja u Laurinu iskrenost možda ćemo moći odgovoriti zapitamo li se s kojih se osnova ona artikulira. Ako je dramski tekst poprište iz kojega se ta sumnja izvodi, onda bismo očekivali da će nam autor skrenuti pažnju na neku nedosljednost unutar Laurinih verbalnih dionica; da će nam razotkriti kakav nesrazmjer između verbalnog i djelatnog očitovanja lika; da će upozoriti na znakovitost neke njezine šutnje; da će dekonstruirati njezine verbalne strategije i ponuditi nam uvid u semantičko naličje izgovorenih riječi; da će uputiti na nekonzistentnost u njezinu odnosu prema drugim likovima, odnosno da će upozoriti na patvorenu, artificijelnu narav njezina identiteta kao maske prave njezine osobnosti. Kako sve to izostaje iz spomenuta eseja, otvara se druga mogućnost da Hećimovića do sumnje nisu dovele indikacije (pa ni *indicije*, da se poslužimo jednom od omiljenih riječi Ivana Križovca) samoga dramskoga teksta, već izvantekstualni pokazatelji koji bi u tom slučaju trebali biti visoko relevantni za odgonetanje tekstualnih značenja. Opredjeljenje za izvantekstualnu argumentaciju potvrdit će referencija na jedan Krležin dnevnički zapis u kojemu, doduše, nije riječ baš o Lauri, no u kojemu sam pisac drame – u sebi svojstvenome ironijskome i gotovo inatljivu modusu – iskazuje iritiranost omasovljenom unisonošću (a indirektno se tu može iščitati i prigovor neizvornosti) kritike koja tumači dramu *U agoniji* vrteći se u krugu uvijek jednog te istoga prosudbenog modela. No kako Krležino referiranje na Mani Gotovac koja se toga jednoga jutra 1969. godine *razglagoljala (...)* o Križovcu kao o *moralno problematičnom tipu* i tako pridružila svoj glas drugim glasovima koji za njega kažu da je *hulja, prepredeni dubiozni tip, karijerist, sumnjivo lice, problematičan karakter, itd., itd.* (Hećimović 1982: 153) više govori o Krležinu stavu spram kritike nego o Križovcu te ne može imati konkluzivnu težinu za utemeljenu obranu Križovčeve moralnosti, a još manje Laurine nemoralnosti, tako ni Hećimovićeve referencija na taj Krležin zapis ne može imati karakter provedene književno-kazališne provjere Laurine iskrenosti. Pretpostavka o Laurinoj moralnoj upitnosti nije zadobila dublje potkrepe ni na drugim Hećimovićevim argumentacijskim poprištima (primjerice, kroz postulatивно prezentiranu, ali problemski neprodubljenu korelaciju s likom barunice Castelli ili kroz poveznicu sa Strindbergom), pa ostaje upitnim ima li u njoj dovoljno elemenata koji bi opravdali samo iskazivanje sumnje. No valja dodati i to da spekulativna dimenzija sama po sebi ne bi bila toliko ni začudna da nije asertivnosti Hećimovićeve odabira motiva sumnje u Lauru za naslov svih devet skupno ukoričenih autorovih *književno-kazališnih provjera*. Posluživši se Laurom da bi iskazao sumnju, ali ne opravdavši dostatno tu sumnju u eseju u kojemu se pozabavio (između ostaloga) samom Laurom, Hećimović je, dijelom zacijelo nehotice, podastro šire pitanje vjerodostojnosti književnih likova i uopće književnoga teksta.

Za razliku od Hećimovića, Ivo Bogner u Lauru ne sumnja. On je, doduše, opisuje kao *krhku ženu bolesno osjetljivog karaktera* (1987: 43), nesposobnu da pobijedi komplikacije, no u njezinu psihološkome očitovanju on ne nailazi na nedosljednosti koje bi

svjedočile o manjku vjerodostojnosti njezinih iskaza. Bognerova se analiza fokusira na funkcije i učinke jezičnih fraza kao temelja iz kojih se pomalja slika osobnoga identiteta te uopće na načine kojima se likovi služe jezikom da bi njime izrazili, prenijeli ili pak prikrili značenja, što je pak metodološki usuglašeno i s njegovom karakterizacijom djela kao psihološke konverzijske drame u kojoj *napregnutost i intenzitet radnje proizlazi izrazito iz unutarnjih psiholoških preokupacija ličnosti* (1987: 42). Bognerova je analiza, sukladno tome, usmjerena na iščitavanje međuzavisnosti dramaturškoga tijeka i psihološke impostacije dijaloga, osobito centralnoga koji se odvija s osnova nepomirljivosti pozicija dvaju glavnih likova: Laure, koja nastoji zaoštriti i time naglasiti sukob težeći njegovu konačnu razrješenju, i Križovca koji ulaže napore u zataškavanje konfliktnih momenata težeći izmicanju od odgovornosti za ishode kojima u drami svjedočimo. *Istinitost* Laurina identiteta u Bognerovoj analizi proizlazi ponajviše iz verbalnih manifestacija njezina lika, kao i iz kontrasta spram obaju suprotstavljenih joj likova: Lenbacha i Križovca. Laurina potreba za istinom nedjeljiva je, naime, od Lenbachove i od Križovčeve lažnosti: Lenbachove, koja proizlazi iz iluzornosti života *u prošlosti i od prošlosti* (Bogner 1987: 43), i Križovčeve, koja je posljedica njegove sposobnosti stalnoga preuzimanja identitetskih maski (*Laurin ljubavnik Križovec, brižno dotjerana maska, to pasivno superiorno lice, portret je neistinitog lica, lažnog do svireposti*). [1987: 43]). Zaključujući kako između Lenbacha i Križovca nema prevelike razlike kada se radi o njihovu odnosu prema Lauri, Bogner upozorava na njihovu neiskrenost, na njihovu usredotočenost na vlastite interese, kao i na njihovu posvemašnju nesposobnost da shvate Laurinu poziciju i da je stvarno, a ne samo deklarativno, uvaževaju.

Iako Bogner, kao uostalom ni Hećimović, ne otvara pitanje kredibiliteta likova na načelnoj teorijskoj razini, ne može se reći da on svoj sud ne nastoji podvrgnuti provjeri i da utoliko ne uvodi i neke indirektno kriterije za ocjenu vjerodostojnosti identiteta književnih likova. Odmičući se od vizura u manjoj mjeri usredotočenih na iščitavanje psihološke motiviranosti likova, a u većoj na situiranje djela u socijalne i prostorno-vremenske okvire (kao što to primjerice čini Marijan Matković tumačeći Glembejeve kao *pokazatelje goruće političko-socijalne aktuelnosti* te atribuirajući Krležinu opusu funkciju zrcala *negativnog dijela naše stvarnosti* [1950: 66]), Bogner provodi analizu Laurinih, Križovčevih i Lenbachovih dijaloških dionica tragajući za njihovom podsvjesnom dimenzijom – onom koja izmiče kontroli dramskih protagonista i u odnosu na koju njihovi iskazi mogu biti iščitani kao istiniti ili kao lažni. No iako Bogner sasvim ispravno poseže za predjezičnim slojem kao za mjestom ovjere onoga što je u drami izrečeno, u samoj sferi predjezičnih očitovanja dramskoga karaktera on ne pronalazi analitičkih i metodoloških uporišta. Stoga on u konačnici do svojih zaključaka dolazi iskustvenim i zdravorazumskim kraticama, što skeptike sklone sumnjati u Lauru i ne mora zadovoljiti. Takvo čitanje, naime, zadovoljit će tek one koji liku – slijedeći svoju čitateljsku odnosno (budući da je riječ o drami) slušateljsku i gledateljsku intuiciju pomoću koje dramsko iskustvo sučeljavaju onom životnom – ionako vjeruju.

Prava Laura, dakako, ne postoji. Laura je, kao što su to i svi drugi literarni likovi, jezična kreacija koja se nada je glumačkome i stoga uvijek potencijalno drukčijem otje-

lovljenju, a i takva njezina uvjetno rečeno tjelesna egzistencija nužno je ograničena trajanjem predstave. Laura je naime, i kada je utjelovljuje glumačka osoba, uvijek *lik* – lik koji sa svakim svojim novim uprizorenjem uvijek iznova, u verbalnome duelu sa svojim ljubavnikom, traži svoju istinu; lik kojega ta istina, nepromjenjivo bezdušna i nepromjenjivo bolna, svaki put iznova dovodi do samoubojstva. Laura živi i Laura uvijek iznova umire u izvedbenoj iteraciji dvaju, odnosno (ovisno o verziji djela za koju se redatelj opredjeljuje) triju činova drame *U agoniji*, tek donekle proširenih naznakama njezine tekstualizirane prošlosti ispisanim u novelističkome dijelu glembajevskoga ciklusa, u didaskalijama i u autorovim *Uputama za redatelje*. Sve što o njoj možemo ili trebamo znati pripada slojevitosti toga tekstualnoga materijala kadra – tijekom čitanja ili, ako je riječ o predstavi, tijekom gledanja i slušanja – proizvesti pričn Laurina stvarnoga postojanja. No kako Laura, ma kako plastična bila njezina literarna invokacija uobličena u literarnu vjerodostojnost njezina identiteta, *ipak nema* realne izvan-tekstualne prošlosti pomoću koje bismo mogli provjeriti je li Križovec uistinu bio *prvi čovjek koji je u njoj probudio ženu i je li uistinu sve do trenutka kad ga je upoznala bila još djevojka, udata, doduše, tridesetgodišnja djevojka* (Hećimović 1982: 154), takvom se njezinom prošlošću pa ni postavljanjem pitanja o njoj, uistinu ne trebamo ni najmanje zamarati. Teren za provjeru može biti samo (u najširem smislu riječi) tekstualne prirode, a na raspolaganju su nam za tu svrhu svi slojevi teksta i svi slojevi jezika.

U drami, zacijelo i naglašenije nego u drugim žanrovima, susret je pisca i čitatelja posredovan susretima između likova čija je tekstualna postvarivost² ujedno i glavni preduvjet ostvarenju literarne komunikacije na razini njezinih vanjskih instancija. Da bi se iz jezika uzmogao izjedriti kao egzistencijalno održiva predodžba nekoga ljudskoga stanja, da bi bio uvjerljiv i komunikacijski djelotvoran, ili da bi bio *stvarnosan* kada već ne može biti stvaran, identitet lika se oprisućuje podjednako jezikom izgovarana teksta koliko i jezikom (stvarna glumčeva ili od čitatelja imaginirana) tijela. Jezik književnosti, a posebice jezik drame koji je i izravno namijenjen scenskome oživotvorenju, svoja značenja stoga kanalizira prema tjelesnim iskustvima recipijenata kako bi zazivanjem osjeta i pokreta uzmogao prisutiti i ispisana i opisana stanja ljudskoga duha. U komunikacijskim okvirima unutar kojih valja motriti svaku, pa tako i literarnu interakciju, tekstualnost poruke čini naime ukupan njezin komunikacijski sadržaj koji u sam jezik (onoliko koliko ga je uopće moguće izolirati od tzv. izvanjezičnih slojeva) uvezuje i sve ono što poruku čini razumljivom i mogućom: životne procese koji tvore tjelesna stanja sudionika komunikacije; parajezične i kontekstualne faktore koji dopunjuju i korigiraju sve ono što je jezikom iskazano; intertekstualne momente koji poruku dinamiziraju; socijalno-kulturne okvire unutar kojih iskazi zadobivaju i svoju povijesnu, no isto tako i

² O tekstu kao o mreži značenja koja nadilazi sam tekst u užem smislu riječi te između ostaloga uključuje i *prakse* teksta piše Peter Barry u studiji *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory* (2002). Tekstualnost i njezina utemeljenost u jeziku, društvenim praksama i interakciji pisca i čitatelja je središnji pojam i sljedećih studija: *Tasking Textuality* Floyd Merella (2001); *The Textual Society* Edwine Taborsky (1996); *Textual Interaction: An Introduction to Written Discourse* Michaela Hoeyja (2013) te *Textual Scholarship: An Introduction* Davida C. Greethama (1994).

neizbježno ideološku dimenziju... U tome pletivu silnica koje jeziku djela pridružuju brojne konceptualne planove koje interpretator u susretu s djelom teži raščiniti i pojedinačno ovjeriti, lik je tek jedna od gradbenih komponenti literarnoga svijeta, no svakako komponenta nosive vrijednosti čija uvjerljivost počiva na sposobnosti jezika da kreira zamisao njegove trodimenzionalne životnosti. Laurin će identitet stoga, kao i identitet bilo kojega drugog lika koji naizmjenice s drugim likovima preuzima na sebe funkciju neposredna opisućivanja literarnoga svijeta, biti onoliko uvjerljiv i onoliko provjerljiv koliko jezik u kojemu je kreiran uzmogne u sebi i kroz sebe odjelotvoriti raznolike planove relevantne za njezino literarno postvarenje.

Lauru, dramski lik, na početku dramskoga zbivanja zatičemo u stanju obuzdana, izvana još uvijek nevidljiva očaja. Njezina agonija koja će se tek nakon Lenbachova samoubojstva otvoreno i obznaniti, a na koncu i kulminirati kroz konačno suočenje s emotivno joj neprihvatljivom istinom, ima naime svoju tekstualnu povijest s kojom se upoznajemo već u novelističkome dijelu glembajevskog ciklusa.³ Laura, saznajemo u noveli *Barunica Lenbachova*, proživljava svoje dane zatvarajući oči pred mučnom istinom koju danomice živi i koja je podmuklo zaposjeda u njezinoj *samotnoj i tihoj noći dok promatrajući (...) istinitost stvarnosti (...) osjeća kako je zalijevaju suze, kako je guši u grlu i kako mora da udahne zrak nosnicama da se ne bi zadavila, kako je davi i kako ona šmrca, te od tog šmrcavog uzdisanja, od tog nervoznog pritiska u grudima, od te praznine u glavi, od tog očajnog polutihog, jastucima prigušenog plača nastaje u njenim grudima jedan piskavi ton pokvarene frule* (Krlježa 1961: 265; novela *Barunica Lenbachova*). Lauru – onu istu koju smo upoznali u zatamnjenoj intimi njezine spavaonice gdje joj se poput migrenskih bljeskova otvaraju uvidi u lažnost njezina odnosa s Križovcem – susrest ćemo unutar njezine *šnajderajske* svakodnevice zaposjednute Lenbachovim parazitskim nastojanjima da iz svoje supruge isiše, i materijalno i emotivno, za golo preživljavanje svu potrebnu joj snagu. To je Laura koja svoju dnevnu energiju ulaže u očuvanje fasade kakva-takva respektabilnoga življenja, no koja se ujedno bori i s vlastitim demonima ne bi li očuvala emotivne resurse nasušno joj potrebne za popunjavanje sviju joj zadanih životnih praznina. Takvoj Lauri – umornoj, prenapregnutoj, podvrgnutoj učestalim Lenbachovim pritisicima, neispavanoj i izmučenoj noćnim sumnjama u Križovčevu iskrenost – na kraju njezina mukotrpnoga dana ponestaje snage za izdržavanje fars i pritisaka kojima biva uvijek iznova podvrgnuta od strane svojega supruga. Svoju vezu s Lenbachom ona naposljetku shvaća kao *perverzno mučenje* kojemu je danonoćno izložena: *Sve je to perverzno! Ja zapravo ne shvaćam zašto ti uživaš u tom perverznom mučenju mene (...) Ta moji su živci totalno uništeni, ja to više ne mogu* (Krlježa 2008: 120; drama *U agoniji*). Pod pritiskom dramske radnje u kojoj će se suočiti najprije s Lenbachovim samoubojstvom, a potom i s bolnim uzmicanjem svojega ljubavnika, Laura – uzmičući pred mórom koja

³ Raznovrsnost predstavljanja perceptivnog iskustva kao domene pretapanja fizičkog i subjektivnog doživljaja svijeta iz koje se pomalja i (ne)sposobnost pojedinca za djelovanje i ostvarivanje intersubjektivnih i empatijskih veza središnja je strategija drame *U agoniji* (1928) Miroslava Krlježe s ekskurzivnim odvojcima u pripovjednom glembajevskom ciklusu (*Sprovod u Theresienburgu, Ivan Križovec, Laura Lenbachova...*).

se iz njezinih noći prelijeva i u njezine dane – hrli ususret svojem dramskome usudu: suočenju s dugo odgađanom istinom, razornom po samu ideju života vrijedna življenja.

Da je Laura zbilja *prava* i da je odista u stvarnosti poznajemo, zacijelo bismo autentičnost riječi koje ona izgovara valorizirali u odnosu na stvarni govor njezina tijela, prateći joj kretnje, boju glasa, geste, znakove umora na njezinu licu. No njezina fizička i psihička iscrpljenost – koja će je nakon posljednjega dramatičnoga pokušaja iznuđivanja makar kakve Križovčeve iskrene ako ne i samokorektivne reakcije na koncu dovesti do odluke da samoubojstvom skonča neizdržljivost stanja kojemu ne uspijeva nikako drukčije izmaći – ne pripada neposredno perceptibilnoj stvarnosti nego *tekstu* koji kodira stanja lika da bi u *recipijenta* proizveo osjete nalik na one koje autor pripisuje samoj Lauri. Taj apel teksta koji se obraća iskustvima tijela kadrima prisvojiti literarno aktualizirana stanja likova, nazivan inače i *apelativnom funkcijom*, Krleža gradi na svim tekstualnim planovima, izravnima i neizravnima, ugrađujući ga u polifoniju ukupnoga glembajevskog ciklusa. U noveli *Barunica Lenbachova*, on će tako skrenuti pažnju na Laurino stanje sugerirajući bolnost njezina disanja koje se očituje kao mučan i nadasve neprirodan *piskavi ton pokvarene frule* (Krleža 1961: 265; novela *Barunica Lenbachova*). Tu će se već pojaviti i drugi simptomi Laurina umora i boli: ona se osjeća kao *stara, ostavljena žena, s gnjilim podočnjacima, s mrtvačkom bojom obraza, sa starim plućnim katarom što je iznutra pali kao tiha vatra* (Krleža 1961: 265; novela *Barunica Lenbachova*). Kada se, dakle, slijedom dramske radnje susretnemo s Laurom koja u jednom od ključnih trenutaka udara po noćnoj leptirici (a čini to *s takvom vanebnom kretnjom da je razbila jedan tanjir i razrezala ruku* [Krleža 2008: 161; drama *U agoniji*]) ne bi li samozljeđivanjem, kada već nije uzmogla argumentom, prekinula bujicu Križovčevih ispraznih a za nju upravo zato i nepodnošljivo bolnih riječi, taj ćemo njezin ispad zasigurno shvatiti kao gestu potaknutu neposrednim scenskim zbivanjem, ali i kao proplamsaj Laurine sazrele boli koja nekontrolirano iz nje provaljuje i eksplodira u trenutku nasušno joj potrebne, a uskraćene joj utjehe. Indikativnost te Laurine iz simultano aktiviranih tekstualnih registara izvedene očajničke geste Krleža dodatno podcrtava i u *Uputama za režisera: To je zaista Laurina krv koja je potekla, to je krv koja i dalje kulja preko poveza kad je omotala svoju ruku svilenom maramom, to nije samo simbolika, to je najteži dvoboj koji svršava samoubojstvom*. (Krleža 2008: 219; drama *U agoniji*) Kada, dakle, Laura svoje stanje i eksplicitno verbalizira (*Boli me, tako me boli kao da ste mi rasparali utrobu, a ne mogu plakati. Hoću da plačem, a ne mogu!* [Krleža 2008: 204; drama *U agoniji*]), njezin se očajnički apelativan iskaz iščitava iz registara stanja prethodno iscrтана njezinim osjetima, gestama i pokretima koji upozoravaju na eskaliranje boli koja postupno preuzima prevlast nad likom, a koja ga – praćena brojnim implicitnim, a postupno i sve eksplicitnijim apelima da bude zaustavljena ili makar ublažena – vodi u pravcu konačnoga samorazornoga čina.

Lauri, dakako, ne trebamo vjerovati zbog nje same, jer znamo da je ona – i kad je najuvjerljivija – uvijek i u svakoj fazi svojega potresnoga scenskog življenja tek autorova literarna konstrukcija, no zacijelo joj povjerenje ne treba uskraćivati ni aktualizacijom trivijalnih modela prijetvorne preljubnice, u potpunosti nesukladnih liku kojega upravo

potreba za istinom dubinski potresa i pokreće na djelovanje. Međutim, možemo joj, ili joj možda čak i moramo vjerovati ovjerimo li njezina scenska očitovanja spram razvojne logike dramskoga teksta. Na tom se planu, naime, pokazuje da Laura, kao lik, dubinsku uvjerljivost vlastita identiteta gradi iz višestrukih nizova jezično posredovanih perceptivnih momenata koji motiv njezine iskrenosti podižu na razinu zahtjeva suvislosti djela kao cjeline, što je razvidno, primjerice, iz Laurina govora o Lenbachovoj smrti u kojemu ona na upravo brutalan način ogoljava ono što stvarno osjeća: *Ja sada neću da lažem! Ni sebi ni tebi! (...)* *Ja sam njemu do dana današnjega već hiljadu puta izjavila da smatram da bi njegova smrt bila najbolje rješenje za njega i za mene!* (Krleža 2008: 153; drama *U agoniji*) Literarna potresnost ove Krležine drame svoje ishodište naime nalazi u tekstualno modeliranoj osjetilnoj sugestivnosti Laurina identiteta jer se ona, upravo u ime istinosne pozicije koju brani ne samo riječima nego i svojim verbalno zazvanim tijelom, sručuje u ponor svojega tragičnoga samookončanja. Posegnemo li za rječnikom kognitivne teorije umjesto za aristotelijansko-poetičkim diskursom koji bi stvarne reakcije sućuti i straha izazvane dijalektikom Laurine scenske egzistencije poistovjetio s pojmom katarze, čitateljsku ćemo odnosno gledateljsku reakciju pripisati fenomenu *simulirane percepcije*⁴ imanentnu *empatijskome modusu mišljenja*,⁵ kao i *otjelovljenoj*, a u kontekst stvarnoga recipijentova iskustva *situiranoj kogniciji*⁶ posredstvom koje se u konačnici verificira i vjerodostojnost Laure kao lika.

Tezu da vjerodostojnost Laurina identiteta, ali i onu ukupnih događanja u dramskome svijetu ovoga djela valja preispitivati na poprištu implicitnih, tekstualno posredovanih perceptivnih momenata, moguće je verificirati i s aspekta perceptivne, posebice zvukovne označenosti drugih dvaju likova, Lenbacha i Križovca, kao i na razini zvukovne uobličivosti dramskoga zapleta u cjelini. U ukupnosti, naime, višerazinski uspostavljena glembajevskoga svijeta, Krleža uvelike eksploatira zvukovnu zasnovanost jezičnoga materijala, izvodeći je i oblikujući je s jedne strane glasovima scenskih izvođača, a s druge njihovim situiranjem u buku i/ili glazbu kao u implicitne označitelje

⁴ Simulirana percepcija (engl. *simulated perception*) je percepcija potaknuta slikovitim (živim) govorom ili prikazivanjem (primjerice govorom literature ili prikazivanjem posredstvom tehnoloških medija) te ju je prema aktivnosti senzornih centara u mozgu vrlo teško razlikovati od izvorne percepcije potaknute zbivanjima, odnosno stanjima stvarnoga svijeta (Northoff 2004: 144).

Simulirana percepcija je dakle dio simulirane zbilje, bliske pojmu virtualne zbilje koja može (ali i ne mora) oponašati iskustvo stvarnosti (Carr and England 1995: 5–6).

⁵ Empatija je bliska pojmu simulacije i predstavlja kognitivno oruđe za razumijevanje drugih. Istraživanja empatije vezana su uz dva temeljna pitanja: kako možemo znati što druga osoba misli ili osjeća te što nas može navesti da s osjećajem brige i interesa odgovorimo na potrebe drugoga? Dok se odgovorom na prvo pitanje nastoji objasniti empatija kao forma znanja, odgovori na drugo pitanje empatijsko mišljenje tumače kao formu djelovanja kojom pojedinac reagira na potrebe drugoga (Decety and Ickes 2009: 3–4).

⁶ Teorije situirane kognicije (engl. *situated cognition*) se temelje na pretpostavci da je spoznaju nemoguće proučavati i razumijevati neovisno o društvenom, organizacijskom i materijalnom kontekstu u kojem se ona ostvaruje. Zato što svaka pojedinačna situacija zahtijeva i oblikuje raznorodne kognitivne procese, kognitivna znanost mora podrazumijevati proučavanje spoznaje u različitim okruženjima u kojima ljudi misle, zaključuju i djeluju (Resnick et al. 1997: 1). Drugim riječima, znanje je nedjeljivo od djelovanja utemeljena u širokom sociokulturnom i materijalnom kontekstu.

književne poruke, pa takav postupak samu dimenziju zvuka legitimira i kao poprište smislene verifikacije književnoga teksta. U takvoj partiturnoj vizuri u kojoj je svaku od triju drama glembajevskoga ciklusa moguće shvatiti kao stavak glazbenoga triptiha koji ozvučuje neku od tema glembajevske kobi, svaki se od pojedinačnih stavaka i sam zvukovno artikulira kao semantički profilirano sazvučje ljudskoga glasa i njegova bilo fizičkoga ili mentalno zazvana zvukovnoga okruženja.

U novelističkoj uvertiri i u redateljским uputama koje se, kao podtekst, semantički utiskuju i u samo tkivo verbalno oprisučenih iskaza drame *U agoniji*, ljudski glasovi nerijetko bivaju usmjeravani prema zadanim zvučnim obrascima, svedeni na zvučanje ili zamijenjeni/popraćeni uvedenim izvanjskim zvučima okrenutim podcrtavanju i/ili razotkrivanju mentalnih stanja likova. Tako će se umjesto Laurina glasa inicijalno prisutiti prigušeni zvuk pokvarene frule (*Barunica Lenbachova*); Laurino će se prisjećanje na nordijski kvartet artikulirati kao bolećiva drhtavost violinske glazbe kojoj, u *svilenome tremoru kantilene* (Krlježa 2008: 166; drama *U agoniji*) zvuk čela kao da izmiče; udarac po leptirici i zvuk razbijena porculana zaživjet će na sceni kao izraz očaja i zamjena za krik; nepovratna kobnost mrske istine bit će izražena kao unutrašnje, u Laurinu tijelu oprisučeno zvučanje njezina srca koje *udara u mozgu u zatiljku, u prstima, u zglobovima sve venoznije, na rubu olovne mučnine (...) kao sat u sudnici, dok kroz koprenu otrovne migrene dopire do nje odjekivanje ogromne, beskrajne, nepojmljive mase riječi, neshvatljive kaskade Križovčevih rečenica* (Krlježa 2008: 175; drama *U agoniji*). Logikom istoga postupka, zvuci će *Lijepog plavog Dunava* najaviti Lenbachov usud prerastajući u neku vrste *pogrebne* njegove pjesme, ali i u melodijsku artikulaciju njegova unutrašnjega raskola koji se ustanjuje u napjev koji se *gramofonski slijeva s melodijom glumačkoga glasa i melankoličnim zviždukanjem punim bolne nostalgije* (Krlježa 2008: 215; drama *U agoniji, Upute režiseru*), dok će zvuk spuštanja roloa negdje na ulici i udaranje ure simbolički najaviti definitivnost njegova kraja: *Još dok je Lenbach bio u govoru, stale su po vitrinama i komodama otkucavati ure sedam sati. I dok je on završio, čuje se izvana zvonjava s gradskih tornjeva. Jedan sat tuče u tišini stanke punih sedam udaraca. Vani je netko na oba izloga i na vratima sve do visine čovjeka spustio rolo. Ta se grmljavina čula u tri pravilna razmaka* (Krlježa 2008, 144; drama *U agoniji*). Križovčevu će pak opsjednost ispraznim simbolima društvenoga prestiža razotkriti njegova vlastita preokupacija praznom zvučnošću riječi zbog koje se, primjerice, odlučio za mađarsku transkripciju svojega imena, ali ne i za njegovu mađarizaciju: za *Iván, sa zvučnim i otvorenim naglaskom na slovu „a”* stoga što je u imenu *Iván s apartnim akcentom na posljednjem slogu bilo (...) nečeg neobičnog, nečeg što je tome imenu davalo jedan strani, slavenski, otmjeni, boljarski prizvuk dok bi mađarizacija zvučala kočijaški vulgarno Janoš* (Krlježa 1961: 248; novela *Ivan Križovec*); u istome ključu, u Križovčevu će se zvučima protkanu prisjećanju na prvi susret s Laurom pojaviti i nešto poput potisnute svijesti o neminovnosti sraza između njega kao osobe zaokupljene statusnom stranom životnih pojava, i nje, simboličkog predmeta njegove žudnje, ali osobe dubinski zaokupljene sadržajnom stranom života: *jasno gledao je on Lauru gdje sjedi za ogromnim crnim Bösendorferom i svira Prokofjeva (...) Da li se to dogodilo od daleke grmljavine topova ili od vibracije klavira ili od nepoznatog kakvog slučaja, dvije su kristalne*

čase na srebrnom pladnju zazvonile same od sebe u oštrom i penetrantnom zvuku punom neke glupe nervozne simbolike što se uvijek javlja u slutnjama uznemirenih živaca kao predznak kakvog neugodnog događaja. Bösendorfer, pun svirke melanholičnog ruskog skerca, tiha grmljavina topova i taj iznenadni zvuk kristala, neke blijeđe maske, utonule u polutmini, sve to gleda on jasno pred sobom do posljednje nijanse (Krleža 1961: 259; novela *Ivan Križovec*).

Dok Lenbach predstavlja iščitljiv slučaj *gospodina od rođenja* koji je međutim po sudbini prosjak i pijanica koji živi u svijetu vinske magle između čistog očaja i nekakvog abnormalnog viteškog elana kao da se nije ništa dogodilo (Krleža 2008: 115; drama *U agoniji*), Križovec je identitetski mnogo manje transparentan. On je zakrinkan bujicama riječi koje izgovara i kojima pravnički vješto žonglira, no može se zapaziti da je on ispod te svoje verbalne krinke – iščitati ćemo to ponajviše s plana upravo istaknutih perceptivnih momenata – tek sofisticiranija verzija svojega oca, Kolomana Križovca, čiju je ispraznu blaziranost Krleža zacijelo neslučajno oslikao upravo njegovim odnosom prema glazbi. Koloman je, naime, običavao isticati da glazbu ljubi, *ne misleći pri tome savršeno ništa. Glazbu je dakle „ljubio” i mnogo i mnogo večeri prosjedio bi on na koncertima, mirišući mirise dekoltiranih dama u polutmini koncertnih dvorana, u svome salonroku, sa svojim zlatnim cvikerom i zgužvanim programom u desnoj ruci, skrštenoj s lijevom iznad pupka, ukočen, nepomičan, slušajući „Mondscheinsonatu” i Chopina, i Sauera, i Casalsa, stegnut svojom fiksnom idejom „ljubavi za glazbu”* (Krleža 1961: 242; novela *Ivan Križovec*). Koloman, sasvim je jasno, nije uistinu ljubio što je govorio da ljubi, već je ponajviše ljubio vlastiti osjećaj ugone i važnosti, te se ta njegova karakterizacija nudi i kao ključ za prodiranje kroz verbalnu zakrinkanost identiteta njegova sina Ivana. Takvo je čitanje u duhu teze o kobi obiteljskoga nasljeđa koja obilježava ukupan glembajevski ciklus: dok Glembajeve poput genetskoga zapisa prati prokletstvo nasilne smrti, Križovčeve rese manje dramatične ali ne i manje zadane osobine egocentričnosti i hipokrizije. Tiče se to podjednako iskonstruirane povijesti njegove obitelji opisane u noveli *Ivan Križovec*, u kojoj se razotkriva lažno Križovčevo plemićko porijeklo, kao i njegovih nastojanja da u suvremenim okolnostima potkrijepi vlastiti plemićki ugled, ponajprije ulaskom u važne državne službe, no zatim i kretanjem u – makar naoko – uglednim društvenim krugovima. Ivanove sentimentalističke monologe u slavu pokojnome Lenbachu kao i njegovu navodnu obranu Laure od Laure same pred policijskim pristavom ponuđeno nam je stoga čitati i kao simptome toga obiteljskoga obilježja kojemu ni uglađeni predstavnik mlađe generacije ne može izmaći, a koje se na koncu razotkriva i potvrđuje njegovim povratkom u postelju Izabele Georgijevne pod izlikom neodgodiva posla na sudu.

Posežući za pojmovima kognitivne poetike, Križovčevu bismo percepciju svijeta mogli okarakterizirati pojmom denaturalizirane percepcije.⁷ On ne može iskreno voljeti

⁷ Križovčev je govor (kao dio njegova identitetskog obrasca) odraz njegova napora dokidanja veze označitelja i označenog, pa tako i fizičke utemeljenosti percepcije koja se zato ostvaruje u kontekstu posvemašnje denaturaliziranosti, odnosno podređivanja izvanjskim, socijalnim i ideološkim uvjetovanostima. U tom je smislu taj govor izokretanje fenomenološke interpretacije govora u djelu Merleau-Pontyja sažete u iskazu „označeno” (*signifié*) premašuje ‘označitelja’ (*signifiant*)” (Merleau-Ponty 1990: 553). Fenomenološka pretpostavka prema kojoj govorno iskustvo svijeta započinje elementarnim tjelesnim iskustvom, u sferi

Lauru, kao što iskreno – sasvim nalik svojemu ocu – on ne voli ni glazbu; njegovo koketiranje s nepoznatom ženom na koncertu svakako je indikativno za oba njegova emotivna manjka. *Križovec – sin visokog banskog činovnika u činu general-majora (...)* kojemu je *već u kolijevci bilo suđeno da postane prvim đakom, odlikašem, da mu ime između tolikih drugih imena uvijek bude štampano dvostruko debelo sa zvjezdicom, da dođe u Francjozefinum, ukratko: da postane karijeristom, magnatom i velikim gospodinom* (Krlježa 2008: 229; drama *U agoniji*) – fokusira reprezentacijsku stranu pojava, a ne na njihov meritum. On svojem karijernom usponu podčinjava svoja druga uvjerenja; on se obazire na statusne simbole bez obzira na manjak njihova stvarnoga sadržaja; on brigu o svojem javnom imidžu plasira pod krinkom brige za druge. Majstor zamjene teza, ali i zamjene stvarnoga sebe za imidž kojemu podčinjava svoje životne relacije, on vješto identificira slabosti svojih sugovornika gradeći svoj diskurs s temelja njihovih žudnji i potreba ne bi li ih stavio u funkciju osiguravanja vlastite društvene i lagodne pozicije. Sukladno tome, on svoj strah od društvenog skandala predočuje kao odanost Lauri (manipulirajući njezinom ljudskom potrebom za stvarnom odanošću), podjednako kao što podilazi egu policijskoga pristava obećavajući mu na koncu čak i prestižnu poziciju ne bi li ga pridobio na lojalnu mu šutnju. Sve to njega samoga u suštini čini emotivno hendikepiranom osobom, neosjetljivom na boli drugih ljudi, dok njegov vlastiti emotivni prostor biva sveden tek na suodnos ego-centričnih osjeta ugođe kojoj teži i neugode kojoj se nastoji izmaknuti.

Za Lenbacha, podjednako neosjetljivog na tuđe boli, mogli bismo pak reći da predstavlja ogledni slučaj tzv. historizirane percepcije⁸ – fenomena koji utječe na sliku svijeta svojega nositelja, budući da je određuje u parametrima minulih iskustava. Lenbach naime neprestano, emfatično i patetično opisuje prošlost ne bi li se obranio od stvarnoga stanja u kojemu ga zatičemo. Da bi sačuvao sliku svijeta iz minulih vremena, on se okreće alkoholu koji mu pomaže izgnati svijest o tuđim potrebama, ne bi li tako ugašene savjesti uzmogao nesmetano posezati za lažima i za fabrikacijama, u konačnici ne prežući čak ni od samoubistvenoga pucnja kao geste kojom će po posljednji put demonstrirati ono što je Krlježa nazvao abnormalnošću njegova viteškoga elana. Lenbachovo je naime obmanjivanje Laure neizbježna posljedica njegove vlastite

percepcije, da bi taj otkriveni smisao zatim dobio svoj izraz u riječi (isto 553) iznevjeruje se u Križovčevim iskazima koji potvrđuju otuđenost govora od proživljena tjelesnog, pa zatim i emotivnog iskustva.

⁸ Uravnoteženost identiteta počiva, među ostalim, na prilagodljivosti jedinke prostorno-vremenskim mijenama. Damasio (2005: 136) ističe taj odnos stabilnosti i fleksibilnosti kao osnovni preduvjet prepoznatljivosti pojedinačnoga bića koje se *tijekom vremena neprekidno polagano mijenja no, nekako uspijeva ostati isto*. Iskustvo sadašnjosti može međutim biti i natkriljeno, pa i u potpunosti zamijenjeno onim prošlim u slučajevima kada realnost poistovjetimo s određenim kulturološki određenim i automatizirano prihvaćenim sustavima vrijednosti i idejama koje podrivaju dimenziju razvoja i promjene. Takvu zamjenu pozicija prepoznajemo u liku baruna Lenbacha, čovjeka koji preživjeli sustav vrijednosti (u kojem je funkcionirao kao cijenjeni vojni oficir) pretpostavlja percepciji sadašnjosti. Takva se percepcija – terminologijom Fredrica Jamesona (1990) – može okarakterizirati kao historizirana. Analogno tome, Paul Ricoeur u studiji *Oneself as Another* (1990) određuje dva pola identiteta osobe: *ipse* predstavlja aktivni dio osobe – što podrazumijeva i otvorenost istovjetnog pojedinca za promjene, dok je *idem* ono što osobu čini istom u kontekstu mijena. Dominacija *idema* nad *ipse* znači poistovjećivanje pojedinca s jednom preuzetom ulogom iz koje ne uspijeva iskoračiti i prilagoditi se promjenama s kojima se suočava.

patološke potrebe za samoobmanjivanjem koja ga stavlja u trajni raskorak sa svakom istinom; on svojoj potrebi da vidi sebe takva kakav je jednom bio ili je mislio da može biti žrtvuje sve vrijednosti, i zato tone prema konačnoj propasti, povlačeći u taj svoj vir i svoju okolinu.

Ni Križovcu ni Lenbachu, kao personama čiji se govor i djelovanje, odnosno sami identiteti izvode iz poremećenih okvira percepcije svijeta, ne bismo trebali biti odveć skloni vjerovati. Lauri pak, egzistencijalno pritiješnjoj između dvaju podjednako za nju pogubnih ponora, vjerovat ćemo ponajprije iz empatijskih pobuda: ona se bori za svoju nepatvorenu emocionalnu istinu kao za dah, i ona na koncu pokazuje i dokazuje da bez te istine ona nema razloga dalje postojati. Dok ih zamišljamo stvarnima, vjerujemo tim scenskim personama – ili im ne vjerujemo – ponajviše se ravnajući vlastitim iskustvenim okvirom i aktiviranim sustavima vrijednosti koji nam omogućavaju ili onemogućavaju identifikaciju s na sceni oprisućenim bićima. No tiče li se uopće ta gledateljska ocjena istinosne vrijednosti izgovorenih replika Laure, Lenbacha i Križovca i njihove vjerodostojnosti kao potencijalno stvarnih bića? Zar je za vjerodostojnost djela uopće presudno vjeruje li netko više Lauri ili Križovcu: ne govori li takvo ne/povjerenje više o momentu poistovjećivanja s ovim ili onim likom kao nositeljem recipijentu bliskijih vrijednosti negoli o kredibilnosti djela i likova koji ga sačinjavaju? Vjerodostojnost identiteta tvori naime suodnos tekstualno posredovane motivacije lika i njegova scenskoga govora, pa lik zacijelo može biti podjednako kredibilan u predstavljanju lažnosti kao i istinitosti kao životnih kategorija; lik pritom postaje „istinit” upravo takav kakav jest, sa svim svojim na terenu stvarnosti neprovjerljivim lažima i istinama. Doznajući stoga pitanju *može li se Lauri vjerovati* težinu tek osobnih recipijentskih preferencija te tvrdeći da su i Lenbach i Križovec – s obzirom na tekstualnu konzistentnost njihove historizirane odnosno denaturalizirane percepcije svijeta – u svojoj reprezentacijskoj dorađenosti podjednako kao i Laura nositelji literarne istinitosti djela, čini nam se relevantnijim zapitati se sljedeće: *može li se uopće (a ako ikako, onda kako – u kojoj mjeri i na kojoj razini) vjerovati Krležinoj opaski da je napisao čitav treći čin u Križovčevu obranu?*

Djela

Krleža, Miroslav (2008) *Glembajevi – drame*, Europapress holding, Zagreb.

Krleža, Miroslav (1961) *Glembajevi – proza*, Zora, Zagreb.

Literatura

Bogner, Ivo (1987) *Književni prikazi*, Zagreb – radna organizacija za grafičku djelatnost i Sveučilište u Osijeku, Samobor – Osijek.

Damasio, Antonio (2005) *Osjećaj zbivanja – Tijelo, emocije i postanak svijesti*, Algoritam, Zagreb.

- Discourse, Tools, and Reasoning. Essays on Situated Cognition* (1997) Edited by Lauren B. Resnick, Roger Säljö, Clotilde Pontecorvo and Barbara Burge, Springer-Verlag, Berlin – Heidelberg.
- Enacting Intersubjectivity: A Cognitive and Social Perspective on the Study of Interactions* (2008) Edited by Francesca Morganti, Antonella Carassa and Giuseppe Riva, IOS Press, Amsterdam.
- Hećimović, Branko (1982) *Može li se Lauri vjerovati? Književno-kazališne provjere*, Znanje, Zagreb.
- Jameson, Fredric (2003) *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press.
- Matković, Marijan (1950) *Dva eseja iz hrvatske dramaturgije*, Zora, Zagreb.
- Merleau-Ponty, Maurice (1990) *Fenomenologija percepcije*, Veselin Masleša – Svjetlost, Sarajevo.
- Northoff, Georg (2004) *Philosophy of the Brain: The Brain Problem*, John Benjamins Publishing Co., Amsterdam.
- Ricoeur, Paul (1994) *Oneself as Another*, University of Chicago Press, Chicago – London.
- Simulated and Virtual Realities: Elements of Perception* (1995) Edited by Karen Carr and Rupert England, Taylor and Francis, London.
- The Social Neuroscience of Empathy* (2009) ur. Jean Decety i William Ickes, Bradford Book – The MIT Press, London, England i Cambridge, Massachusetts.

SUMMARY

Marina Biti, Danijela Marot Kiš

PERCEPTION, EMPATHY AND THE ISSUE OF CREDIBILITY OF LITERARY CHARACTERS

This paper explores the premises of textual (literary) persuasiveness of identity of characters within the textual world of Krleža's play *In Agony* across the articulation of their mutual relations, their appeal to the recipients and the concept of self-understanding. Keys to the described textual verification are found in perceptive aspects of identity construction (perception; denaturalised perception; historicised perception) and within the realm of empathy, seen as a process of thinking, which is analysed from the point of view of characters and from the broader standpoint which takes into account the phenomenon of literary reception.

Key words: *identity; perception; denaturalised perception; historicised perception; empathy; Miroslav Krleža*