

između komedije i tragedije

dževad karahasan

Krežino dramsko djelo se u kritičkoj literaturi i danas interpretira i klasificira uglavnom onako kako je sam Kreža učinio u glasovitom »Osjećkom predavanju« održanom 1928. prije čitanja drame »U agoniji«. To znači da se i danas Krežin dramski rad dijeli na tri faze, koje se razumijevaju kao put od simbolističko-ekspresionističke drame, preko prelazne faze u kojoj se ostvaruje spoj ekspresionizma i realizma, do glemabajevskog ciklusa koji se određuje kao faza psihološkog realizma. 'A to je, istovremeno, put od drame ideja koja bi da objasni univerzum u perspektivi vječnosti formularujući neutralne istine svijeta, preko socijalno angažirane drame koja nastoji razumjeti društvo i objasniti njegove procese i sukobe, do porodice i pojedinca čijim se unutrašnjim dramama i sukobima drame glemabajevskog ciklusa potpuno okreće, dakle put koji je postepeno sužavanjem fokusa i okretanjem od »ekstenzivnoga« prema »intenzivnom«, od općeg prema pojedinačnom, od »objektivne akcije« prema »subjektivnom doživljaju«. Na planu dramske tehnike, to je put od drame u kojoj je radnja zapravo dokazivanje intelektualnog stava, zaplet zapravo suprotstavljanje međusobno različitih stavova, a likovi naprsto otjelovanja tih stavova (kako bi se najkratće mogla definirati dramska tehnika prve faze Krežinog dramskog djela), preko drame u kojoj je radnja ispitivanje nekoga socijalnog konflikta ili procesa, tako da je zaplet već razvijeniji i umjetnički formuliran kao niz događaja, motiviran i realiziran kroz postupke likova koji su individualizirani mnogo više nego likovi drama prethodne faze, do dramskog ciklusa o Glemabajevima, kao treće faze, u kojemu je radnja tjesno povezana sa likovima koji su individualizirani u najvećoj mogućoj mjeri i mogla bi se (radnja) definirati kao razotkrivanje i razumijevanje podsvjesnih (i, naravno, svjesnih) slojeva ljudskog duhovnog bića, što znači da je zaplet u toj drami proizvod odnosa među likovima i njihovog razvoja, zbir njihovih postupaka (koji su redovno psihološki motivirani) i odnosa među pojedinim postupcima pojedinih likova.

Razlike među pojedinim fazama svoga dramskog rada na planu dramske tehnike savršeno precizno je formulirao sam Kreža u spomenutom »Osjećkom predavanju«, uvođeci distinkciju između »kvantitativne i »kvalitativne« dramske radnje: »Dramska radnja na sceni nije kvantitativna. Napetost pojedine scene ne zavisi od izvanskih dinamičkih događaja, nego obratno: snaga dramske radnje je ibsenovski konkretna, kvalitativna, a sastoji se od psihološke objektivacije pojedinih subjekata koji na sceni doživljavaju sebe i svoju sudbinu. Ne može, dakle, biti dobre drame bez unutarnjeg psihološkog volumena, kao glazbala, i dobrog glumca, kao sviraca koji na tom glazbalu svira. Osjetivši tako iskustvom svu suvišnu napravu vanjske, dekorativne, dakle kvantitativne strane suvremenog dramskog stvaranja, ja sam se odlučio da pišem dijaloge po uzoru na nordijsku školu devedesetih godina s namjerom da unutarnji naboj psihološke napetosti raspomen do što jačeg suda, a te sudare da što bliže primaknem odrazu naše stvarnosti. Tako je došlo do mojih posljednjih drama koje nisu i neće da budu drugo nego psihološki dijalozi...«.² Pomerjanje dramske radnje od neutralnih istina svijeta, tako reći »istina po sebi«, u čovjeka, preokret kojim je u središte drame došao lik, Kreža je, dakle, ostvario promjenom dramske tehnike, usvajanjem kvalitativne dramske radnje koja se pokreće unutrašnjim događanjem, energijama koje se oslobođaju u likovima, a ne vanjskim događajima i bukvalnim djevolovanjem likova. Drugim riječima, u ciklusu o Glemabajevima Kreža otkriva svijet u čovjeku, koristeći se Freudovim »otkrivcem« iracionalnih, podsvjesnih slojava ljudskog duha i »otkrivima« nordijske škole (na koju se u citiranom fragmentu eksplicitno poziva).

prije svih Ibsena i Strindberga, na planu dramske tehnike, tako da dramsku radnju usmjerava na ispitivanje motiva, razloga ljudskog djevolovanja i odnosa među ljudima, umjesto na pokazivanje toga djevolovanja i tih odnosa.

Usporedba Krežinove definicije dramske radnje sa njoj veoma bliskom definicijom Gustava Freytaga, pokazuje Krežin primarni interes za likove i otkrivanje onoga nevidljivog i njima samima nepoznatog, što određuje njihovo djevolovanje. Za Kreža je, kao što je rečeno, »snaga dramske radnje ibsenovski konkretna, kvalitativna, a sastoji se od psihološke objektivacije pojedinih subjekata koji na sceni doživljavaju sebe i svoju sudbinu«, dok je za Freytaga dramska radnja »događanje čiji sadržaj pokazuje karakteri«. Kreža u središte drame postavlja likove, drama je proces njihove »psihološke objektivacije«, dakle ospovljavanja njihovog duhovnog bića i, prema tome, dovodenja tog bića da saznači i, što znači da je događanje neposredno u funkciji likova i da je dramska radnja, kao »konstruktivni princip« dramske forme, identična sa »psihološkom objektivacijom likova«, i da se zapravo sastoji iz njihovog samosaznavanja i međusobnog saznavanja i razumijevanja (koje je, naravno, paralelno sa čitačevim i gledaočevim upoznavanjem i razumijevanjem tih likova), dok su za Freytaga, kao što se iz citirane definicije vidi, karakteri u funkciji događanja, instrument za otkrivanje i razumijevanje »sadržaja događanja«.

Drama »Gospoda Glemabajevi«, prva iz ciklusa o Glemabajevima, savršeno jasno pokazuje i objašnjava ovakvo Krežino razumijevanje dramske radnje i upućenosti njegove drame na »psihološku objektivaciju« likova. U toj drami »događanja« gotovo da i nema, svi »vanjski događaji« mogli bi se svesti na smrt Ignjata Glemabaya (koji, uostalom, umire od srčanog udara, tako da je i u smrt teško shvatiti kao posljednicu vanjske, bukvalne akcije nekoga od likova) i smrt njegove druge žene, barunice Castelli-Glembay, koju (izvan scene, dakle i izvan »vidljivog prostora« drame) ubija njegov sin iz prvog braka, Leone. Tu je, kao što kaže Mirjana Miočinović, »misao (reč) – radnja, a radnja – misao (reč)«³. Doduše, Mirjana Miočinović to kaže za drugi čin drame, raspravu između Ignjata i Leona, na čijem kraju Ignjat umire, ali se čini da bi se tako moglo reći za dramu u cijelini, pošto »Gospoda Glemabajevi« zapleta u klasičnom smislu, kao niza međusobno povezanih i uslovljenih događaja i akcija pojedinih lica, doslovno nemaju: drama počinje nizom nagovještaja, od kojih bi se svaki mogao razviti u intrigu i klasičan dramski zaplet (ljudbavna avantura Leonea i Angelike, žene Leoneovoga pokojnog brata i sada časne sestre; propast banke »Glembay« i banket koji su Glemabajevi priredili da prikriju tu propast, o čemu se pogotovo mnogo govorii u nadopunu prvog čina; intelektualni sukob između Leoneovog »činičnog materijalizma« i Angelikinog »dominikanskog spiritualizma«, sukob koji bi sam bio dovoljan da Kreža napiše dramu ideja onoga tipa kojemu pripadaju njegove rane drame, o čemu rječito svjedoči njegova prva drama »Legenda«), ali se svi ti nagovještaji, od trenutka u kojemu postaju jasni kao moguća osnova zapleta, iznevjeruju i »zaboravljaju«, rastaćući se u verbalnoj bujici Krežinovih likova i pretvarajući se u novi nagovještaj nove moguće intrige. Obilje nagovještaja i »neiskorištenih mogućnosti« za stvaranje intrig pruža pogotovo središnja scena prvog čina, rasprava o smrti radnice koja se bacila s prozora kuće Glemabajevih i komentar toga događaja u nekim »socijalističkim novinama«. Moglo bi se reći da bi sama ta rasprava mogla Krežu poslužiti da napiše socijalno angažiranu dramu onoga tipa kojemu pripadaju njegove drame srednje faze, upravo onako kako bi od rasprave između Leonea i Angelike mogao napisati ekspresionističko-simboličku dramu tipa legendi, ali se ta rasprava neočekivano i na izgled nemotivirano prekida na način koji joj oduzima svaki značaj za konstrukciju dramskog sježa – prekida se tako da barunica Castelli odluči prošetati po vrtu, pošto joj je taj razgovor dosadan (i nakon toga se, do kraja drame, slučaj Rupert-Canjeg praktično i ne spominje).

Može li se prepostaviti da Kreža nije imao tehničkih elemenata da iskoristi mogućnosti koje su mu spomenuti nagovještaji intrige nudili, ili da je sve te mogućnosti naprosto previdio? Naravno, ne može, jer napomene u vezi sa raspravama koje praktično čitav prvi čin, to nedovjedno dokazuju: usporedba rasprave Leone i Angelika sa bilo kojom od legendi dokazuje da je Kreža pisac koji bi i tekako mogao i znao iskoristiti mogućnosti koje ta rasprava nudi, kao što usporedba rasprave o slučaju Rupert-Canjeg sa bilo kojom od drama sred-

nje faze (na primjer, sa »Golgatom«) dokazuje isto to, dakle da Kreža savršeno dobro vlasti tehnikom pisanja takve drame i da je svih mogućnosti koje nudi taj slučaj savršeno dobro svjestan. Može li se, s druge strane, pomisliti da je naglašeni nedostatak bukvalnih događaja u »Gospodi Glemabajevima« prouzrokovao nedostatak sježnjog materijala? Također ne može, pošto samo one mogućnosti za konstruiranje zapleta koja su spomenute, mogućnosti koje otkrivaju nagovještaji zapleta u prvom činu, nude sježnjog materijala za nekoliko dinamičnih drama (propast banke, ljudbavna intrigu između snahe i djevera, samoubistvo radnice čiju je svekru pregazila bogatstva...). Kreža, dakle, namjerno destruira zaplet, koristeći se svim onim što bi moglo poslužiti kao osnova za konstrukciju zapleta jedino kao mogućnošću da se likovi otkriju i međusobno upoznaju, da se, kako on kaže, »objektiviraju kao subjekti«. Nakon što je rasprava o smrti radnice otkrila, omogućila »psihološku objektivaciju« nekih likova, prije svih barunice Castelli i Pube Fabriczyja, njezina funkcija u gradnji dramske radnje je izvršena, i njezino dalje razradivanje postaje bespredmetno. Svako kasnije pominjanje tog slučaja samo je podsjećanje na ono što se u vezi s likovima otkrilo tada, ili je otkrivanje novih činjenica u vezi s nekim od likova. A Kreža, kao što sam kaže, radnju gradi kao otkrivanje sakrivenih slojava duhovnog bića svojih likova, a ne kao otkrivanje smisla i razloga nekoga niza dogadaja.

Ovdje se, moglo bi se reći, otkriva temeljna ambivalentnost drame »Gospoda Glemabajevi«, koja stvara mogućnost veoma različitih tumačenja, možda i dijametralno suprotnih: za sježnju osnovu drame čija je radnja zapravo otkrivanje likova, Kreža uzima antičku tragediju, odnosno motiv antičke tragedije, dakle mitološki motiv, koji je, tako reći po definiciji, a-psihološki i koji je, u svakom slučaju, veoma teško psihologizirati i objasniti mehanizmima psihološke motivacije. Naime, »Gospoda Glemabajevi« su varijacija mitskog motiva Edipa: Leone Glembay je raspravom u kojoj je svome ocu dokazao nevjere njegove žene i propast njegove firme, dakle svojom verbalnom agresijom, podstakao srčani udar, što znači da je praktično ubio Ignjata, svoga oca; u toj raspravi se otkriva da je ranije vodio ljubav su barunicom Castelli, svojom machom, čime postaje parodijski model mitskog Edipa koji je ubio svoga oca i oženio se svojom majkom. Naravno, razlike su velike i na njima se i zasniva originalnost Krežinove drame: Edip je sve što je učinio, učinio u neznanju, kao žrtva svemoćne sudbine što znači da se njegov postupci ne mogu psihološki motivirati i objasniti (kosmička sila nema psihu, ili, ako je imao, ona funkcionira na način koji je čovjeku neshvatljiv); Edip je svoga oca ubio bukvalno, braneci svoje doстоjanstvo i svojom agresijom čineći junacko djelo, dok Leone svojom verbalnom agresijom pomaže bolesti, za koju zna, tako da ne djeluje po volji bogova, nego po diktatu svoje podsvijesti, u kojoj očigledno ima mržnje prema ocu s kojim se nikada nije razumijevao (što je veoma očigledan znak duboke veze ove drame sa Freudovom psihoanalizom, tako da bi možda bilo tačnije reći da motiv Edipa Kreža uzima od Freuda, nego povezivati ga sa grčkim mitom); Edip je postao muž svoje majke i s njom izrodio djecu, dok je Leone ljubavnik svoje mačeće s kojom nema ploda. Utoliko se u Leoneovom liku ostvaruje samo model, i to parodijski model mitskog Edipa, ali je upravo zato moguće Leonea izgraditi kao složen lik čiji su postupci psihološki motivirani, čije se duhovno biće (sa svim onim što se pod tim podrazumejava, dakle svijest i najdublji slojevi podsvijesti, najimenitije želje i najprirodnijih nagona) otkriva tokom drame, »objektivirajući se« tim postupcima, dakle dovodeći gledaoča i čitaoca da saznanja njezog lika. Drugim riječima, mitski Edip je mogao i morao biti tragički junak, lik u kojem se pokazuje »bolno radnje poretku u njegova dva vida: u religioznom (sukob čovjeka i nebesa) i političkom vidu (sukob pojedinca i vlasti)«, kako Robert Pignarre definira antičku tragediju.⁴ *Mogao i morao* zato što njegova djela nisu zločin nego grijeh, nisu svjesni prekršaj zakona kojima je reguliran ljudsko ponašanje nego nesvesno djelovanje kojim se sudbina sveti čovjeku (ljudima), ili ga kažnjava za nešto čega nije svjestan, tako da njegova sudbina ima socijalno značenje i govori nešto o ljudima uopće i o njihovoj sudbini uopće. Leone, naprotiv, nije i ne može biti tragički junak jer su njegovi postupci zločin – svjesno ogrešenje o pravila koja zna, jer su ti postupci veoma precizno psihološki motivirani i objašnjeni sadržajima njegove svijesti i podsvijesti, tako da njegov slučaj nema ono socijalno značenje

koje ima Edipov (uostalom, razlika je očigledna i po tome što je Edip vladar, tako da je njegova sudbina nužno javna i tiče se čitavog polisa, dok je Leone bogati slikar čija je sudbina sasvim lična i bez javnog značaja), ne upozorava ljudi na ono što jeste ili može biti sudbina svakoga od njih pojedinačno i svih njih skupa Leoneov slučaj može ponoviti jedino onaj čovjek koji u svijesti i podsvijesti nosi sve ono što nosi Leone Gembay i što je nama jasno pokazano tokom drame.

Rečeno je da bi zbog ovih, veoma očiglednih i značajnih razlika, možda bilo pravilnije model Leonea Gembaya tražiti u Freudovoj psihanalizi nego u mitskom motivu. Međutim, mit i antička tragedija se nipošto ne mogu zaobići, ne samo zato što je i Freud svoj »Edip kompleks« izveo iz mita i antičke tragedije, nego i zato, odnosno još više, što čitavim nizom svojih konstrukcijskih obilježja drama »Gospoda Gembajevi« aludira na antičku tragediju, doslovno ponavljajući neka od njezinih pravila. Dovoljno jasna ilustracija značajne veze sa antičkom tragedijom je dosledno poštivanje pravila o tri jedinstva (jedinstvu mesta odvijanja, jedinstvu vremena i jedinstvu radnje); drama se odvija u kući Gembajevih, u toku jedne ljetne noći (čime je, dođuće, »obrnuto« pravilo o jedinstvu vremena, jer se antička tragedija zbijala »od izlaska do zalaska sunca«, dok se »Gembajevi« zbijaju od jedan u noći do pet utjera, ali to ne umanjuje očiglednost veze s antičkom tragedijom) i s maksimalnom dosljednošću ostvaruje jedinstvo radnje – otkrivači svoje likove svakim njihovim činom i svakim svojim detaljem, pokazujući propust porodice Gembay na svim planovima i prekidajući svaki tok zbijanja onog trenutka kad je izvršio svoju funkciju u odnosu na tako definiranu radnju (o čemu je nešto rečeno u vezi sa »previdanjem« mogućnosti koje nude rasprave pokrenute u prvom činu).

Pored poštivanja pravila o tri jedinstva, na vezu s antičkom tragedijom upućuje i »kosmičko proširenje« zbijanja u drami: u trenutku kad su se nagovijestili istinski sukobi među likovima (za vrijeme rasprave o slučaju Canjeg – Rupert, kad je Leone počeo posredno optuživati barunicu Castelli), »vanj« se nagovijestilo nevrijeme (»U daljnji sjeva«, kaže barunica Castelli na kraju te rasprave); na kraju prvog čina, kad je sukob između Leonea i Ignjata postao neminovan, nevrijeme je počelo (»Čuješ li, Fabriczy? Grmi! Čuješ li?«, kaže Ignat Gembay na samome kraju prvog čina, nakon što je čuo teške optužbe na račun svoje žene); na početku drugog čina, kad je Ignat došao u Leoneovu sobu i kad je sukob koji će se završiti Ignjatovom smrću praktično već počeo, »zavjesi viju se dalje kao da čitava soba plavi u olui. Vjetar, prolom oblaka, gromovi«; tok i dinamiku sukoba između oca i sina sve vrijeme prati »dinamika oluje« koja raste u intenzitetu zajedno sa sukobom i smiruje se zajedno s njim. Nije li to dovoljno jasna aluzija na »sudbinsko određenje« i »kosmičko značenje« gembajevske drame? Oluja u njihovom domu izazvala je olju i u svijetu, nemir Gembajevih istovremeno je nemir elemenata. Vjerljatno ne treba posebno napominjati da su zbijanja antičke tragedije imala kosmički značaj, na šta dovoljno jasno upozoravaju navedene Pignarove riječi.

Slijedeća očigledna srodnost s tragedijom je dramaturško rješavanje scena smrti: Ignatu Gembaju pozli u Leoneovu sobu, dakle na pozornici, ali on između izvan pozornice, u pauzi između drugoga i trećeg čina, tako reći izvan drame; njegovu smrt gledaće ne može vidjeti, kao što ne može vidjeti ni smrt barunice Castelli, koju Leone ubija izvan pozornice i »izvan drame«. »Gospod doktor, zaklali su barunicu«, kaže na kraju drame sluga, neposredno podsjećajući na glasnicu koji su u antičkoj tragedijijavljali sva krvava zbijanja. »Za fizičku smrt nikada nema mesta u tragediji; kaže se da je to radi prikladnosti; u stvari, u telesnoj smrti neprisklan je jedan tragediji stran element, izvesna nečistota, bezobličnost stvarnosti koja je ružna stoga što više ne zavisi od porečka govora, jednog tragičkog porečka: u tragediji se nikada ne umire jer se uvek govori«, kaže Roland Barthes,⁷ objašnjavajući zašto klasički i antički dramatičari nikad nisu pokazali bilo čiju smrt na pozornici. U drami »Gospoda Gembajevi« također se ne umire na pozornici; za sve smrti saznaće se posredno, govorom drugih. (I inače, podrobna dramaturška analiza pokazala bi da u ovoj drami služe imaju onu funkciju koju u antičkoj tragediji imaju glasnici, dok gosti u kući Gembajevih imaju funkciju hora iz tragedije.)

Najdiskretnija, ali možda zato najznačajnija veza s antičkom tragedijom je metatekst ove drame: kao što je tragedija uzimala sižnji materijal iz mita, sve vrijeme se pozivajući na njega i dokazu-

jući »tačnost« svojih značenja i neumoljivu nužnost zbijanja koja prikazuje svetošću mitske priče, ova se drama stalno poziva na »Barbočzy-legendu«, po kojoj su Gembajevi ubice i varalice. Tu legendu spominju već gosti koji odlaze na početku prvog čina, više puta je u toku drame spominje Leone i njome nagovještava ono što će učiniti, istovremeno objašnjavajući njome niz nasilnih smrти u potrođici i time dokazujući njezinu tačnost, o toj legendi Leone žučno raspravlja s Titusom Fabricczyem i sa svojim ocem. Naravno, i ovdje je razlika očigledna jer su mitovi kojima su se koristili antički tragedijski bili općepoznati i prihvaci za svete priče, dakle božanska istina, dok je »Berbočzy-legenda« dio Klerežine drame i postoji jedino u njoj. Zašto je, međutim, Klereži potreblja taj legenda koja nagovještava i objašnjava zbijanja u drami, upravo onako kako mit nagovještava i objašnjava zbijanja u antičkoj tragediji? Zašto tim metatekstom zbijanja u drami pomjera u legendarnu daljinu, pogotovo s obzirom na to da su sva zbijanja i svi postupci svih likova upravo savršeno sižnjeno i psihološki motivirani, tako da ova »motivacija legendom« nipošto nije potrebna? Vjerljatno zato što se time dogadajima koje drama prikazuje pripisuje dignitet sudbinskog, neminovnog, »davno zapisanog«, upravo onako kako se mitom takav dignitet pripisuje tragediji.

kako bi rekao Kraljež. Jer, Leoneovi postupci (dakle, ono kroz što se on »objektivira«) dokazuju da je on čist Gembay: u toku nekoliko dana koje je proveo u roditeljskoj kući, on je izveo pravu istragu o ponašanju i djelima barunice Castelli, tako da i ma zapisane brojeve molbi za pomoć koje je Canjegova pisala dobrotvornom društvu koje barunica vodi; pronašao je bilježnicu sa pjesmama sekretara tog društva, koji se objesio zbog barunice; dočepao se pisama koja je barunica pisala svome ljubavniku Silberbrandtu i otkrio da je i pokojni sekretar Skromrak bio barunici ljubavnik; saznao je adresu Canjegove i već posjetio njezin stan, uspostavio vezu sa novinarima »socijalističkog lista« koji napada barunicu i Gembajevce... Postupao, dakle, kao da je došao na konačni obračun s barunicom, a ne na proslavu jubileja očeve banke, i u tome obračunu se koristio sredstvima koja nipošto nisu »iznad« gembajevskog bleta (o čemu dovoljno goroviti čuvanje tuđih privatnih, čak ljubavnih, pisama). Osim toga, Leone se obračunava s Gembajevima zbog preljuba, prevara, gramzivosti, malogradanštine, a sam je preljubnik (ljubavnik očeve žene), prilično gramziv čovjek (veoma je dobro upućen ne samo u svoje nego i u očeve poslove), ne baš »džentimenskog ponašanja« (prisluškuje ljubavni par barunica-Silberbrant, čita i čuva tuda ljubavna



Može li se govoriti o ovoj drami kao pokušaju da se napiše moderna tragedija? Da li je Leone Gembay tragički junak modernog doba, Edip našeg vremena? Nema li totalni krah porodice Gembay (moralni, ekonomski, čak bukvalni, pošto dvoje umiru) obilježja i potpunost kataklizme, pa prema tome i razmjere tragičkog? Velike razlike između Leonea i bilo kojeg junaka antičke tragedije (odnosno njegovog antičkog modela u Edipu), prije svega razlika u motivaciji koja je kod Edipa sudbinska, dakle nad-psihološka, a kod Leonea psihološka, još uvek nisu dokaz da se Leone ne može smatrati tragičkim junakom, nego su tek dokaz da ga se ne može smatrati tragičkim junakom tогa tipa. Naime, moguća je, naravno, i tragedija druge vrste i Leone je možda tragički junak šekspirovskog tipa, junak koji je, kako kaže Hegel, sam krv za ono što mu se događa, za razliku od antičkog junaka koji je nevina žrtva sudbine.

Odgovor na ovo pitanje dao je, čini se, sam Klerež jednom Leonevom replikom: »To i jest najstrašnije u mojoj vlastitoj sudbinii: ja sam čist, ne-patvoren, stopostotni Gembay! Sva ta mržnja na Gembajevu nije ništa drugo nego mržnja na samog sebe. U Gembajevima ja sam sebe gledam kao u ogledalu!«, kaže Leone u trećem činu Angeliki, a to je ono zbog čega on nije i ne može biti tragički junak. Naime, kao što kaže F. W. J. Schelling, tragičko je u »sukobu slobode u subjektu i nužnosti objektivnoga«, pri čemu su obje strane »istovremeno i pobijednik i pobijedeni – u savršenoj jednokosti«, a Leoneov sukob sa gembajevštinom i Gembajevima nije sukob njegove unutrašnje slobode i »nužnosti objektivnoga«. Nego najdirektnija manifestacija njegove sopstvene gembajevštine, dakle »objektivacija njegovoga duhovnog bića«,

pisma) i izraziti malogradanin koji svima oko sebe čita moralne lekcije kojih se sam ne pridržava.

Dramaturški razlozi nisu dovoljno objašnjenja za Leoneovu istragu o ponašanju barunice Castelli i stanju očevih poslova, odnosno činjenica da Leone »mora znati« sve te pojedinosti i »mora imati dokaze« o baruničinom ponašanju da bi se uspešno obračunao s ocem i imao argumente u sukobu s njim, ne može opravdati insistiranje na Leoneovoj upućenosti u sve tajne i nimalo »uzvišenim« metodama kojima je došao do te upućenosti. Tada pisma, tuda bilježnica s pjesmama, papirići s brojvima molbi i izvanredna upućenost »umetnosti posvećenog slikara« u verzovne tajne (u koje, bez sumnje, spada stanje gembajevskih kredita), sigurne nisu samo Leoneovi argumenti u obračunu s ocem, niti sredstva kojima pišac rješava scenu verbalnog sukoba, nego sredstva kojima se »objektivira« Leoneovo duhovno biće i pokazuje njegova gembajevska priroda. Prema tome, Leoneov sukob s Ignatom i barunicom Castelli zaista nije sukob čovjekove slobode s nužnošću objektivnoga, nego proces njegovoga samosaznavanja, dakle njegov susret (i sukob) sa samim sobom.

Leone Gembay, dakle, nije tragički junak, a to nisu, iz istih razloga, dakle zato što su sve vrijeme jedine u sukobu sa samim sobom, ni Ignat Gembay, ni barunica Castelli, što znači da »Gospoda Gembajevi« nisu i ne mogu biti tragedija. Nemogućnost da se ova drama shvati kao tragedija očigledna je i iz konstrukcije sižea koji, kao što se može vidjeti iz najpovršnije analize prvog čina, funkcioniра po komičkom principu. Na to se ukazalo ranije, spojimanjem brojnih nagovještaja i neiskorištenih sižnih mogućnosti koje ti nagovještaji nude: upravo u trenutku kad nagovještena intrigia postane

očigledna, kada se nasluti ostvarenje naslučenog zapleta, dramski tok se udalji od smjera kojim se do tada krećao, ironizirajući intrigu koja se nagovijestila i srozavajući napetost koju je stvarala u komiku. Preciznija analiza mehanizma po kojemu se kreće siže drame pokazala bi da se njezinim siženjim tokom najdoslovnije što je moguće ostvaruje Kantova definicija smiješnoga, po kojoj smijeh nastaje »na osnovu nagle preobrade nekoga nape-toog iščekivanja u ništa⁹ ali je taj komički mehanizam očigledan i »na prvi pogled«: odlažeći s primjera, gosti nagovještavaju ljubavnu romansu između Leonea i Angelike, a onda se iz grupe izdvajaju njih dvoje, potvrđujući te glasove i pokrećući dramu prema ljubavnom zapletu, sve dok Leone ne progovori o odnosu Eulera i Kanta; potpuno odustvuo korelacije između očekivanja zasnovano na nizu nagovještaja i onoga što uslijedi tim nagovještajima, nužno stvara komičan učinak; sličan zaokret događa se u raspravi o slikarstvu i pojmu lje-poga koju vode Leone, Fabriczy i Silberbrandt, koja (rasprava) preko svetog Tome, Seneke i renesansnog doživljaja lijepog dospije do komposta Foringaševih, srozavajući ne samo učenost likova u gastronomiji, nego i nagovještaje »drame ideja« u ništa. Možda je komika koju proizvodi siženji tok ove drame najočiglednija u centralnoj sceni čitave drame, na početku obračuna između oca i sina: na kon dramatičnih Silberbrandtovih molbi da Leone demantira svoju izjavu o njegovome ljubavnim odnosu s barunicom koju je stari Glembay čuo, u Leonovu sobu ulazi stari Glembay i napetost scene podiže do maksimuma, obećavajući svojim ulaskom dramatičan zaokret zbijavanju; međutim, početak njegovog razgovora s Leoneom donosi izrazito komičan zaokret, pošto Glembay, umjesto velikih riječi, svoj »životni obračun« počinje pitanjem o rasvjeti. Siže koji se kreće na ovaj način, koji nije izgrađen na kauzalnom odnosu niza događaja koji, proističući jedan iz drugoga, grade jedan

tok, nego »meandrira« sastavljen od niza »rukavaca« koji na izgled nemaju međusobne logičke veze, mnogo je primjerenoj komediji nego tragediji; i ako je stvarni odnos tih rukavaca destrukcija prethodnoga narednim, ako drama svaki put kada se naslute konture nekoga mogućeg zapleta krene u pravcu koji taj nagovješteni zaplet razara i ironizira, stvarajući time komičan učinak, jasno je da o tragediji ne može biti ni govora i da je ta drama mnogo bliža komediji.

Komički elementi ove drame postaju pogotovo očigledni ako se uzmu u obzir predmet središnjeg dramskog obračuna, sredstva i način kojim se on izvodi: kakvog socijalnog značaja (a tragedija mora imati prije svega socijalni značaj, mora govoriti o sudbini šire socijalne jedinice i mora nuditi sliku svijeta) može imati ljubavni život jedne žene i poslovni uspjeh jednog čovjeka? kakav »sudbinski značaj« za ljudski rod može imati čovjek koji se služi krajnjem nemoralnim sredstvima u krajnjem malogradanskim obračunima sa članovima svoje porodice? kakov dramski junak može biti čovjek kojemu je jedini stvarni, neprijači zapravo on sam? Komičnost Glembejava, dakle, postaje očigledna kada se shvati da se njihova propast začela i dovršila u krevetu jedne nemoralne žene, a da su do istine o sebi došli prekopavajući ljubavna pisma, privatne bilježnice i zapisne bulevarske novinare.

Ovaj zaključak, međutim, dovodi do zbumujućeg pitanja: zašto je Krleža tako dosljedno gradio paralelu s antičkom tragedijom da bi napisao dramu koja je mnogo bliža komediji? zašto je njegov Leone tako očigledna parodija Edipa, kad se drama mogla napisati upravo ovako i bez tako dosljedne analogije između dva lika (nije li Leoneova vispremnost i promučurnost kojom je vodio istragu o baraničnim ljubavnim avanturama parodija mudrosti kojom je Edip ubio Sfingu i oslobođio grad njezine strahovlade; a analogija, naravno parodijska, postaje potpuna ako se tako shvati njegova logička

dosljednost u razgovoru s Canjegovom: istom onakvom logičkom dosljednošću kakvom je Edip oborio Sfingu, Leone je »oborio« Canjegovu; i kao što je Edip istragom u ubistvu kralja i svoga oca Laja unišio sebe, Leone je istragom o ljubavnim avanturama barunice Castelli uništo Glembajeve, dakle sebe)? Zašto Krleža legendom koja se stvorila oko izreke neke pokojne babe uspostavlja analogiju sa mitom? Tako dosljedno građena analogija sa antičkom tragedijom sigurno nije slučajna i sigurno se može shvatiti kao »uputstvo za čitanje« drama, koje bi »Gospodu Glembajevu« definiralo kao suvremenu repliku na antičku tragediju. Tako čitana, sa antičkom tragedijom kao pred-teksatom i komentatorom, ova bi drama bila svojevrsna slika puta koji je prešla naša civilizacija, puta od junaka koji je nevin žrtva sudbine do malogradanina koji svoju sudbinu, isto toliko okretnu i neminovnu, nosi u sebi, kao mutne slojeve svoje podsvijesti. Jedno ostaje otvoreno pitanje da li bi, tako čitana, ova drama bila bliža komediji ili tragediji.

Napomene:

¹ Vidjeti, na primjer, veoma instruktivan esej »Kralježin dramski krug« Mirjane Miočinović u knjizi »Eseji o drami«, Beograd, 1975.

² »Osječko predavanje«, cit. prema: »Dramaturški uvod iz god.

1928.« Glembajevi, drame», Sarajevo, 1981. str. 357.

³ Gustav Freytag, »Die Technik des Dramas«, cit. prema: »Gesamte Werke«, Leipzig-Berlin, 1863, 2. tom, str. 298.

⁴ Termin Jurij Tynjanov. Konstruktivni princip Tynjanova definira kao »uzajamno djelovanje i, moglo bi se reći, izdizanje jedne grupe faktora na račun druge«, pri čemu oni elementi umjetničkog djela koji imaju konstruktivnu ulogu sebi podređuju i deformiraju (prema sebi određuju) ostale. Vid. »Problema stilhotornogog jazika«, Moskva, 1965. (cit. str. 28.)

⁵ M. Miočinović, »Eseji o drami«, str. 40.

⁶ R. Pignarre, »Povijest kazališta«, Zagreb, 1970. str. 22.

⁷ R. Barthes, »Književnost, mitologija, semiologija«, Beograd, 1971. str. 89-90.

⁸ W. J. Schelling, »Filozofija iskusstva«, Moskva, 1966. str. 400.

⁹ I. Kant, »Kritika moći sudsudja«, Zagreb, 1976. str. 170.

proza polja

zubi

jovanka nikolić

Sedeo je preko puta mene i govorio dugo, polako i samouvereno. Zatim se zagledao negde u stranu i nasmješio. Između usana pojavile su pravilno raspoređene zubi. Ovlaš ih je spustio na donju usnu, i nastavio da gleda negde u stranu. Zureći u tu belinu, osećala sam kako se soba polako ispunjava vlažnim jesenjim mirisima, uspinjući se uz moja listove, kolena, bedra. Spustila sam glavu i čvrsto stegla tašnu: zašto svaki uzrok mora da ima i svoju posledicu – pokušala sam da mislim, ali zubi su već jedan po jedan napuštali svoja ležišta i prelazeći preko sobe, kroz očne duplje uvlčili se u moju levu pretkomoru. Zavukla sam ruku u tašnu i napinila plastiku. Prinela sam je ustima i jezikom namestila očnjake. Imali su ukus mente. Podigla sam glavu. Još uvek je gledao negde u stranu. Pribor je zaista bio veličanstven. Nasmešila sam se. Gde će biti njegov zubi kada se okrene?

proza polja

long island

marijan nakić

Na Long Islandu sve je nekako dugo, duga je zima, duge su kuće i priče, sve same dugonje mimo mene prolaze prema modrim odredištima, da bi se nakon dugo vremena vratile na polazna mesta. Ja sam također dugonja i ta činjenica, uz solidno znanje američkoga pomogla mi je da se odmah uklopim u novu sredinu. Imam dugu kosu koju jednom tjedno perem i dugi crni kaput da mi bude toplo, jer, kako već rekoh, ovdje je duga, ostra zima. Imam dugi jezik i dugi penis, ali to ne zbog topline već valjda zbog uspešnijeg općenja za ženama, kojih ovdje ima neuobičajeno mnogo. Dugo sam stajao, sada koračam glavnom ulicom koja je duža od mojeg kaputa, i s tom činjenicom sam se odmah pomirio, jer to nije Zagreb, to je Long Is-

land. Tamo je sve nekako kraće, izuzev dugih repova za kavu. Koračam ravno, drugi također koračaju ravno, neki majom smjerom, neki suprotnim. Ima i onih koji koračaju poprijeko i onih koji koračaju ukoso, ali su u usporedbi s nama koji koračamo ravno u manjinu. Onda svi stanu i češljaju se na lijevu stranu. Češljam se i ja, jer ne želim stvarati neprilike u stranoj zemlji. Onda se svi češljaju na desnu stranu. Češljam se i ja. Napisljetku, svi su obrigli glavu. Obrijao sam i ja, tako je praktičnije, niješo sam se jedne brige, jer uvijek sam se morao odlučivati na koju stranu da se češljam. Nema više strana, nema češljanja. Sada smo se svih oslobođili jednog krupnog problema. Koračamo dalje u slobodnim smjerovima, mi ravno, ostali poprijeko ili ukoso. Dobro se držimo. Mladi smo, dugi je život pred nama. Kada ostarimo, sve će ići teže. Koračat ćemo sporije, svladavanje uzbrdice zahtijevat će dodatni napor, kaputi će nam postati teži. Ja ću se već nekako snaći, kao što se svi Hrvati umiju snaći. Vratit ću se u Zagreb, gdje je sve kraće, s dugim romanom koji će drugi čitati, a ja ću nositi kratke hlače i kratki kaput. Vodit ću kratke telefonske i druge razgovore. Neću stajati u dugom repu za kavu. Gledat ću najkraci TV program u Evropi. Tako ću se ja snaći, a valjda će se i ovi Amerikanci, koji sa mnom sada koračaju, nekako snaći. Sada smo mladi i koračamo. Nastojim se svakim što duže razgovarati da usavršim svoj američki. Onda su se svih umorili. Pa sam se i ja umorio. Ne želim stvarati neprilike u stranoj zemlji. Onda su svi sjeli, svatko na jednu klupu. Pa sam i ja sjeo pored jedne djevojke, jer za mene nije bilo slobodne klupe. Naime, svaki stanovnik Long Islanda ima svoju klupu, a turisti se moraju uz nekoga stisnuti, nekako se moraju snaći. Ja sam se već snašao, sjedim uz zgodnu djevojkiju duge plave kose i dugih nogu. Ona se zove Pamela, ja se zovem Marijan. Tako smo se upoznali. Dugo smo razgovarali. Ona čita duge romane Thomasa Wolfea, vodi duge telefonske razgovore koje ne poznavam i ljudi plačaju, običava dugo stajati pred zrcalom ili pred izlogom punim dugih bijelih haljina. Tako čine sve žene ovdje i po ničemu se ne razlikujem od ostalih. A ja volim duge filmove, duge putovanja, duge hlače i kapute, ne volim duge repove za kavu. Tako sam se posve razlikovao od ostalih Zagrepčana koji voje suprotno, posebno vole duge repove za kavu. Tek sam se napokon ovdje na Long Islandu ukljio u odgovarajuću sredinu. Dugo smo se milovali, ja sam miloval nju, ona je milovala mene, mi smo milovali nas, nas su milovali mi. Onda smo opet dugo razgovarali. Ovdje na Long Islandu zima je duga. Tamo u Zagrebu zima je kratka.

Ovdje su ulice duge. Tamo su ulice kratke. Ovdje su rijeke i ljubavne veze duge. Tamo su rijeke i ljubavne veze kratke. Ja jedem jaje na oko. A ja jedem kajganu. Ja volim kuće iznutra. A ja volim kuće izvana. Onda smo se opet dugo milovali, ja sam miloval nju, ona je milovala mene, mi smo milovali nas, nas su milovali mi. Sunce je zašlo za oblak. Oblak je zašao za sunce. Netko je ušao u autobus. Autobus je ušao u nekoga. Vrijeme prolazi u milovanju. Milovanje prolazi u vremenu. Ja imam modre čarape. Ona ima roza čarape. Crnac se popeo na bijeli bicikl. Bijeli bicikl se popeo na crnca. Onda je ona predložila da ustanemo. Onda smo ustali. Onda je ona predložila da odemod kod nje. Onda smo otišli kod nje. Njezin stan je kvadratan, pun zraka. Svaka soba ima vrata. Da se može ući unutra, da se može izći van. Svaka soba ima prozor. Da se može gledati van, da se može gledati unutra. Sjedimo u dnevnoj sobi uz prigušeno svjetlo, dok njezina mačka dijagonalno šeta iz kuta u kut. Soba je kvadratna, a mi i mačka smo okrugli. Pilili smo vino dok nismo ispraznili bocu. Sada je soba okrugla, a mi i mačka smo kvadratni. Sjedimo u okrugloj sobi uz prigušeno svjetlo, dok kvadratna mačka kružno šeta iz kruga u krug. Ona mi svači hlače, hlače svačle mene, ja svačim nju. Onda obrnuto. Ja joj svačim haljinu, haljina svači nju, ona svači mene. Tako nalazmjenje sve do jutra. Tako se u Americi vodi ljubav, kaže ona. Tako se u Hrvatskoj ne vodi ljubav, kaže ja. Ujutro je soba opet bila kvadratna, a mi i mačka smo opet bili okrugli. Vani ljudi opet koračaju svojim smjerom. Većina ravno, ostali popriješli ili ukoso. Kao i jučer. Ja sam se odlučio da danas koračam poprijeko. Želim upoznati druge ljudje, jer sam one koji koračaju ravno jučer upoznao. Pamela kaže da će prvo napisati dugo pismo majci u Philadelphiaju, koju nije dugo vidjela, pa će onda koračati ukoso, jer i ona je željna promjene. Već dvadeset godina korača ravno. Dok je ona pisala pismo, ja sam čekao da ona napiše pismo. Potom smo izšli na ulicu i krenuli. Ona ukoso. Ja poprijeko. Poprijeko kao rukopis. Kao Stephen Dedalus. Već nakon nekoliko koraka jasno mi je zašto nas koji koračamo poprijeko ima tako malo. Jedna žena, jedan ja i sedmero crnaca odjevenih u bijelo. Za one koji koračaju ravno. Ravno je simbol za krivo. Nama se na putu priječe kuće i ograde koje moramo bušiti ako hoćemo naprijed. Tako i činimo. Naše kretanje više nalikuje jutarnjoj šetnji svrdala u armiranom