

pravednjim društvenim poretkom. »S jedne strane je veoma nov, a s druge je star, pristar« ovaj kajkavski jezik, i, po Krleži, on »predstavlja jezičku zagonetku« – jedan virtualni kajkavski književni jezik koji, međutim, jedino u ovim Krležinim baladama živi toliko vitalno i robustno, premda je, na primer, jednim ciklusom pesama Frana Galovića (koga je, posthumno, upravo Krleža objavio u *Književnoj republici* 1925. godine) već punom snagom započet proces njegovog modernog pesničkog osvajanja. Posebnu težinu ovom kajkavskom jeziku daje Krležina tendencija. Smatrao je, naiče, da je ovaj kajkavski jezik pogodan da se pomoći njega izraza jedna od najtežih tema lirike, a to je tematika revolucionarno tendencioznih parola, koje treba izricati stvarnim, takozvanim autentičnim lirskim sredstvima.

Kerempuh, taj grabancija, til-ojenšpigelovski (*Thyl Ulenspiegel*) junak, postao je u Krležinim delu "nacionalni pesnik" člju tamburica svira već nekih četirsto godina, i može da svira, jer je i "kerempuhovsko" pesničko držanje većno. On je komentator događaja i raspoloženja, on daje posredstvom svog univerzalnog shvatanja perspektivu pojedinačnom, lokalnom i anegdotском. A univerzalnost ovih pesničkih sadržaja jeste patnja naroda u vreme Derda Dože i Matije Gupca, u doba turskih ratova, u sedmogodišnjem i tridesetogodišnjem ratu, u Četrdesetosmoj – sve do vremena pojave pisane reči, kad nestaju sela, čitavi krajevi, propada cela zemlja i krvari pojedinac, čovek koji hoće mnogo. U međusobnim odnosima ljudi i naroda važi princip "homo homini lupus", jer "ni med cvetjem ni pravice".

Zajček, gumbek, bažulek i slak,
čuli su terpuca, kak punta se bedak.
Pak rekle je gumbek: – ti si bedak,
to je tak vola božja, pak ima biti tak!

Iz te trideset i četiri Krležine balade izranja jedan »svet okrenut naopako«. Jednim delom neposredno, jer kada nastoji da izradi ovo tumbe okrenuto, neprirodno stanje, pribegava omiljenom zahvalu starih književnosti (*Lamentacija o štibri; Sanoborska; Krava na orehu*), a u svojoj velikoj pesmi, u *Keglovichiani*, na anegdotski način, koristi motive "starog vinskog kleta keglovichiani". Kao jedna velika, barokna pozorišna povorka, tako izgleda »vujelek u nebo dominalega gospodina grofa Baltazara Melkiora Gašpara Keglovicha«, i veoma je osovetska gozba na onom nebu, budući da za gospodu »je se vre spremno: kvarter i košta, pinta i kredenac«. Siromasi, međutim, nemaju slobodan pristup rajske vrtovima:

A na repu špalira, da su tu bandu včani,
u zobunu grofovskem, kak grofovski soldat
Imbro Skunkač, piličar i tat,
kak gujšter se prešmugnul črez nebeska vrata
i zrušil se kak klada:
nebeška parada,
tu tri su regemente anđelov trompetale tratarata,
tratarata, erdegata,
nebe je za Grofa, a je ne za tata!

Naravno, uhvate Imbru Skunkača, i budući da je svet okrenut na glavce, njega i na nebu udaraju na muke i bacaju u pakao, nasuprot Keglovicha, jer: »Ti vre su imeli grofovskе paradize na zemli, med nami: ze žmuli i z rablivi mužikalici su muške žule ti smerdlivi lenivci, a sad sediju u nebu, kaštigani vušliči!« U baladama se smenjuju slike velikaških pirovanja i seljačkih smrти, njihovog mučenja, čerečenja, patnji pod rukom krvnika, i u dugim Krležinim nabranjanjima, koja evociraju sumornost i težinu lamentacije jedne tragične litanije, prosti besni ono što mi u ovim baladama, rođenim u inspiraciji forme srednjovekovnih satiričnih pesama putujućih vagabunda, osećamo toliko »brojgelovskim«, ali i tako »krležijanskim«. Reč je o slici sveta »hiljadu i jedne smrти«, u kojem ljudi ne žive već samo umiru, u kojem nisu stigli da nauče ni da se raduju, gde postoji samo jedna nauka, znanje »čerečenja«, sećiranja i mrvarenja ljudskog tela; i istorijska sposobnost trpljenja svih hiljadu načina umiranja. Progovara ova smrt u najrazličitijim oblicima balada – od pesme za igru do lamenta i litanije, logorske pesme, do one koja govori o »takmičenju cvetova«, i Krleža kao da u svom raspoloženju stvaranja novih žanrova želi da se takmiči i s istorijom književnosti i s pesničkim formama, smelo preplićući glasove i forme, staro (npr. vinski

pesmu Frana Krste Frankopana) i novo (npr. sliku Adijeve pesme) *Na grofovskom gumnu* (A grofi szérün), himnu Tome Celanskog i literarne spomnike kajkavske pesme.

Najveća među baladama je svakako ona pod naslovom *Planetarijom*, ta Krležina »stoljetna« pesma koja je istovremeno i predskazanje i prizivanje duhova, na šta u podnaslovu upozorava i sam autor. Pesma je to o hrvatskoj istoriji, sasvim u onom duhu koji se očituje u studiji *Nekoliko riječi o malogradanskem historizmu uopće*. Pojedini delovi kađu da su ispevane misli iz ove studije: »Sve komponente, koje određuju danas hrvatsko zbijanje, bijuju već prije trista godina, u vrijeme prvega Panslavena Jurja Križanića, tipičnoga Hrvata, ocrthane isto tako kobno kao i danas. Sva ta pitanja, danas na žalost još uvijek toliko aktuelna da je potrebno o njima pisati i raspravljati, stajaju prije trista godina isto tako otvorena i maglena...« I dalje: »Uvjjer je hrvatska glava pod sjekirom, a hrvatski džep oplačkan, jer pod hrvatskim krovom stanuju tuđinski ratovi, a gdje rat peče na ražnju strvine, tu se kuga i pomor gosti, kao u litanijama luteranskim. Ta fakta traju i danas. Tko čita historiju, taj vidi još i danas one iste sile koje su pokretale i Vojnomira, i Ljutovida Posavskog, i ninske Saboraše, i borbu protiv narodnih dinasta (kao eksponenata latinskog i romanskog gradskog elementa), pak građanske ratove za Arpadoviće i protiv njih, sve do smrti Krste Frankopana (1527) i Petra Zrinskog (1671), i do Senzermenskog mira 1918.; tu traje jedna te ista predstava: prikazuje se hrvatsko pitanje na točkovima evropske invazije, kao naslovna slika staromodne, romantične opreme Walter Scottovih (Walter Skot) motiva po mučionicama...« U *Planetarijumu*, dakle, ovako peva:

I videl sem v megli,
v megli sem videl:
Zerinski grof črez meglu
kak slepec gre v Beč.
A nazaj ga nebu, a nazaj ga nebu, a nazaj
ga nebu nigdar več.

Redovi ove studije o ilirskom pokretu (»Jelačić i Strossmayer postaju Ilirci kada ni pas ne daje ni prebijene marke za Iliriju i kada se svjetu objasnilo da su i Gaj i Jelačić bili dvorski agenti...«) pak se ovako rimuju u pesmi:

I Jelačića Bana i Gospona Gaja
i Njih sem videl bloditi u Beč:
tam buju svoju, tam buju svoju,
tam buju svoju popluvali reč.

Ova velika pesma – proročnica građena je na tri motiva: na slikama sudbine hrvatskog naroda kroz vekove, na slikama sudbine onih velikana koji su zastupali stvar naroda kao pozitivni primeri Krležinog shvatanja istorije (Križanić, Starčević, Supilo) i na čitavoj masi ljudi osuđenih zbog najrazličitijih vidova izdaje, koji su, doduše, pevali hrvatsku himnu o "lepoj našoj domovini", a u međuvremenu je prodaval na svoj način po istorijskim epohama – kao primeri velike protivrečnosti »malogradanskog«, naopako postavljenog sveta hrvatskog rodoljublja.

U ovoj pesmi reč je o jednom svetu, »gde je pravi čovek: kmet, prosjak i homo«, i u kojem pravi pevač, autentični, angažovani pesnik, kao Kerempuh, biva primoran da peva pod vešalima. I usamljen u istorijskoj tmini: V kmici, u pivnici,
brez ikakšne luči,
čul se je veter
kak u praznini huči,
z krvavemi nokti vdronu, u mozgu, u žuči,
zalajal sam kak samec, kervavi pes vmiruči.

Jedinstvo shvatanja istorije i bogatstvo formi, varijanti umetničkih rešenja, čvrsta istrajnost nadahnula čine *Balade Petrice Kerempuha* delom bez prema, neponovljivim. A ujedno ono predstavlja i krajnju stanicu jednog od pesničkih puteva Miroslava Krleže.

S mađarskog preveo
Arpad VICKO

kraljevo

đerd špido

Do sada pominjane drame* estetski ni izdaleka nisu savršene. Postoji, međutim, među Krležinim ranim dramama i jedno remek-del: *Kraljevo*. Ova drama napisana je 1915. godine, dakle posle *Legendi*, ali pre *Michelangela i Cristovala Colona*, imajući u vidu Krležinog pogled na svet i njegov stil, *Kraljevo* se tačno uklapa u redosled. A zbog čega je baš ova drama ispaljena savršena, na ovo pitanje treba dati nešto detaljniji odgovor.

Po književno-istorijskoj periodizaciji, *Kraljevo* pripada ekspresionističkom razdoblju.¹ Po svojoj formi, međutim, ne samo da odudara od čitavog Krležinog opusa, već jedva da mu ima para u dramskoj literaturi XX veka. To je jedinstven, i kako se kasnije pokazalo, neponovljiv pun pogodak, i poznavajući dosadašnji opus autora, usudili bismo se kazati da nije plod svesnog napora. S druge strane, međutim, *Kraljevo* nije slučajno postal istovremeno i iskorak i čorsokak, jer *Svadba Stanislava Vispanskog* (Stanislaw Wyspianski: *Wesele*, 1901), poljskog dramatičara najradikalijih misli XX veka, pokazuje upadljive podudarnosti s *Kraljevom*. (Da li je Krleža poznao drame Vispanskog, za sada nije sigurno. O simbolističko-ekspresionističkim komadima Pšibjevskog (Stanislaw Przybyszewski) – čija su dela u ono vreme uživala veliku popularnost u Hrvatskoj – Krleža je u svom dnevniku često pisao, i to negativno, međutim, upadljivo nije prisutno ime Vispanskog, koji je tada u Poljskoj već odavno smatran prorokom.)²

Kraljevo – koje nije raščlanjeno na činove i scene, po autorovim instrukcijama, dogada se jedne avgustovske noći u predratnom Zagrebu (dvadesetog avgusta, na dan Sv. Stefana Kralja, budući da su mađarski kraljevi ujedno bili i hrvatski).³ Ideja *Kraljeva* rođena je, po svemu sudeći, iz observacije pravih crkvenih slava, provincijskih, periferijskih vašara koji su ujedno bili i neka vrsta narodnog veselja, jedva modernizovane dionizijske gozbe, pijanke i razuzdana ljubakanja.⁴ Po autorovim instrukcijama, drama se zbiva na skoro sasvim praznoj sceni, gradske kuće se bele u daljinu, mesto radnje je samo vašarište, gde je sve belo, beo je i sjaj reflektora koji obasjavaju ljudi, bela su ljudska lica, beli su rekviziti, a u dubini zjapi mrak koji kao da hoće sve da proguta. Kada se zavesa digne, u prvom trenutku gledač biva ophrven utiskom jednog golemog, intenzivnog haosa, velikim početnim slovom napisanog Ritma »boja, linija i glasova«, i tek polako izranjuju konture ljudi, drveća i improvizovanih prčvarnica. Bući paganska, prastara »slo-

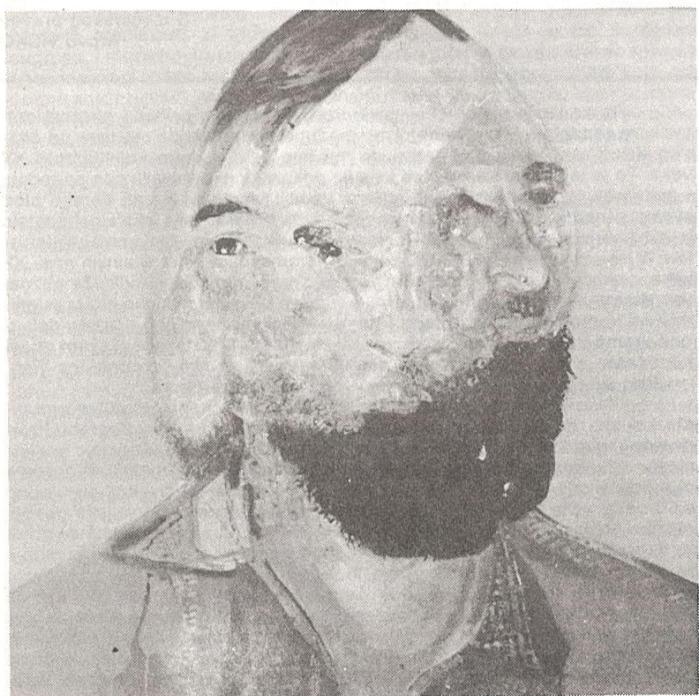
venska muzika u »dimenzijama ludila«, na čijoj površini, »kao na površini ogromnog, ustalašanog mora«, leljuju poput sitnih Čunića kopirane evropske figure. Iza kulisa dopiru zvuci tamburaškog orkestra, ne jednog i ne dva, već bezbroj tamburaških orkestara koji imaju odlučujuću ulogu u uspostavljanju stanja ekstaze. »Tokom cele igre intenzitet je prenapet, kao da sve pleše na jednog visoko razapetoj žici. I sve će da se rasprsne«. Atmosfera, dakle, delom podseća na baladu Janaša Aranja *Pritvorica* (Arany János: *A képmutató*), a delom izrazito na prve scene *Svadbe* Stanislava Vispjanskog. Davolji ples kod Krleža potičnjava ljude kao i kod Aranja i Vispjanskog, a njegova funkcija u drami je identična.

Po autorovim instrukcijama, scenom se kreću velike gomile ljudi, predstavnici svih slojeva i rangova provincialnog gradića, dučandžije, trgovci, majstori, kurve, krčmari, gradani, Makedonci, Cigani, kelneri, deca, vojnici, klovnovi, kasapi, Turci, Cincari – i da bismo se najednom prebacili s periferije hrvatskog gradića u prostore koji simbolisu čitav svet – Kinezi, crnci, čudotvorci, popovi, leševi, samoubice, vešani, skeleti. Svemu tome još su pridodati crni psi – pravo iz jednog od krugova Dantevog (Dante Alighieri) pakla, kao inkarnacije zla – i ptica smrti. Na samom početku, međutim, iz sve te belosvetiske halabuke, senzifikovana je samo vašarska atmosfera na periferiji jednog datog gradića, majstori razgovaraju o običnim stvarima, i to dijalektom koji se lako može lokalizovati (reč je o kajkavskom narečju koje je karakteristično za Zagorje, kraj nedaleko od Zagreba). Dobijamo naturalistički verne žanr-slike o zanatljima, ženama, malograđanima koji politiziraju saobrazno predratnom stanju, ograničeno, glupo i nerazumno. (Na početku *Svadbe* imamo skoro od reči do reči slične razgovore.) Dijalozi teku skoro istovremeno, nezavisno jedan od drugog u sveopštioj zbrici, dok se pleše, peva, svira i piće. Da se koristimo drugom komparacijom: prisustvujemo jednoj sceni *Fausta*, onoj sceni u krčmi. A da asocijaciju nije sasvim samovoljna, pokazuje i to da dvoje od važnijih protagonisti – dve islužene kurve – nose imena Margita i Stela. (Jedino se sam Faust ne pojavljuje na sceni. Dok je Mefisto, kao što smo videli, prisutan u obličju krupnih crnih pasa).

Iz razgovora između Margite i Stele doznajemo da su obe ostavile madame i da su se osamostalile jer ih je madame preko mera izrabljivala. Ubrzo se pojavljuje sama madame s ostalim devojkama. Devojke pričaju da se jedan gost u sobi jedne od njih nočas obesio. Dotična devojka detaljno prepričava događaj, opisuje spoljni izgled gosta – ovaj je imao rđu bradu. Dok priča teče, s vremena na vreme psi grozno zavijaju, i kada protutnj scenom, vašarska halabuka dostiže vrhnac i utom se nad jednom šatrom pojavljuje riđobradi leš. Njegova pojava izaziva istinski užas samo u devojke u čijoj se sobi riđobradi obesio, ostale smatraju da se radi o životu čoveku a ne o lešu, mada se i one izdašno krste. Janez, kako se leš zove, s omčom oko vrata, po svim pravilima lepot pogonašanja stupa u razgovor s devojkama, dok se orgijanje nastavlja nesmanjenom žestinom i dok negde u blizini izbija požar koji čitavu scenu preliva jarko crvenom bojom, pa se narod rasatura, svako juri da posmatra vatrom zahvaćene kuće, cirkuske šatre, bioskope – na veliku žalost krčmara.

Jedino Janez ostaje na sceni, da bi mu se pridružio jedan drugi leš, Štijef. Dvoje samoubica – obojica su se obesili zbog nesretne i neuzvraćene ljubavi – vode šarmantno morbidan dijalog o ozbiljnim teškoćama prvog dana bitisanja u obličju leša. Štijef je iskusniji leš, pa uvedi svog prijatelja u tajne mrtvačkog bitisanja. Priovedaju jedan drugom velike tragedije svojih života. Očajavaju nad pokvarenosću ženskog sveta. Razgovor povremeno prekidaju nailasci prosjaka, vašarskih trgovaca, babuskara i gostiju-radoznalaca. Leševi i živi ljudi kreću se prirodno u istom krugu, i jedino pravi pijanci njuše smrt u blizini. Neki madioničar nudi na prodaju grifon doktora Fausta, ponovo počinje pijani ples, Kinezi prôdaju porculan, majmune i Bude, jedan Talijan krčmi Dantevore relikvije, svemu je cena jedna kruna.

Pojavljuje se Anka, Janezova ljubav, sa svojim novim ljubavnikom, snagatorom zvanim Herkul, ovaj čovek-čelik je nadasve ograničen tip, a Anka je klasičan primer kurve, koji je toliko dobro poznat iz dela drugog



poljskog dramatičara, *Vitkacijia* (Vitkacy). (Kao da je Krleža, pošavši od Vispjanskog, anticipirao Vitkacijeve drame koje su nastale nekih pet do deset godina kasnije). Janez pokušava da ponovo osvoji Ankiju, ali ga Herkul jednostavno oterá i on tužno odlazi na drugi svet; ulični smetlar nastoji da počisti ostatke orgije, ali kao da graja, muzika, ples odnekud ponovo dobijaju novu snagu, teče vino, i vašar nepromjenjenim intenzitetom traje dalje.

Možda će ovaj veoma kratki opis pomoći da shvatimo zbog čega je *Kraljevo* prvi put izvedeno na sceni tek pedeset godina nakon što je napisano, i zbog čega je Krleža morao da se vratí onoj pozorišnoj tradiciji – komadima naturalističke konverzacije – koja je tadašnjoj zagrebačkoj publici bila razumljiva. U *Kraljevu* je Krleža radikalno srušio celokupnu, za njega datu pozorišnu i dramsku tradiciju. Premda pojedini istraživači u vezi s ranim Krležinim dramama upozoravaju na to da je Krleža u prvom redu »izeksperimentas« Strindbergove (Johan August Strindberg) ideje⁵ – mogli bismo da se pozovemo, primera radi, na čuveni predgovor za dramu *Gospodica Julija* (*Fröken Julie*, 1888) – a primenio je i održene rezultate vedeckindovske (Frank Wedekind) dramaturgije – *Kraljevo* je korenito novo i u odnosu na ovu tradiciju. Krleža je postupio slično kao što je Vispjanski učinio u *Svadbi i Oslobođenju* (*Wyzwolenie*, 1903), i nije bitno da li je poznavao drame Vispjanskog. Ova sličnost je u tome da su i Krleža i Vispjanski izabrali takvu situaciju koja se može smatrati *javnom*. Javno mesto je – a ono postoji uključivanjem javnosti i bez nje ga i nema, niti ga može biti – palanački vašar, seoska svadba i samo pozorište, kao sušinski javna ustanova. (Pozorište kao mesto dramske radnje u našem veku prvi put se javlja u *Oslobodenju* Vispjanskog, dosta pre Pirandela (Luigi Pirandello) koji je, uzgred budi rečeno, kao slavista, verovatno poznavao dela ovog poljskog dramaturgije.)

O nužnom nestanku javnosti iz građanskog društva i odlučujućem uticaju ove pojave na dramu od Hebela (Johann Peter Hebel) pa naovamo bilo je mnogo govora, no čini se da je najpodrobnije ovo pitanje analizirao Đerd Lukač (György Lukács) u svojoj teoriji drame⁶. Lukács je predlagao zaobilazne puteve za rešavanje ovog problema, i budući da nije poznavao ni dela Krleže, ni Vispjanskog, nije mogao otkriti da nestanak javnosti nije apsolutan.

Nakon što je građanska drama postala intimnija, nakon što je porodična problematika izbila u prvi plan – kao što su to već mnogi analizirali – drama se suzila na sferu privatnog života, izgubila je svoj svetsko-istorijski značaj, po jednoj drugačioj terminologiji, iz nje je ispalta transcendencija. Građanska drama je na kraju pokušala pomoći »podteksta«, simbolizma, da prokrijumčari nazad svoj izgubljeni totalitet. (Sušinsku istovetnost naturalističke i simbolističke drame otkrio je već početkom ovog veka Đerd Lukač.) Ova evropska tradicija koja je bila data u trenutku nastupu Krleže i Vispjanskog, jeste procvat ibzenovsko-čehovljevske dramaturgije i zlatno doba naturalističkog teatra. Dramska književnost izama u suštini je ostala unutar ove linije, najviše što se desilo bilo je razbijanje vremenskog redosleda. To da je izbor mesta radnje odlučujuća tačka drame, nikakav izam nije otkrio. Nije bilo jasno da moderna drama ima jedno bitno pitanje: pitanje javnih ustanova.

Do opredeljenja da za mesto radnje svojih drama izaberu javne institucije za njih datog društva, Krleža je verovatno došao intuitivno, a Vispjanski svesno. Ona javnost, koja je, recimo, još u Šekspirovoj (William Shakespeare) doba prožimala skoro čitavo društvo, početkom XX veka povukla se u okvire arhaičnih pojava.⁷ Očigledno nije slučajno da su se Krakov i Zagreb, gradići na početnom stepenu kapitalističke organizovanosti, pokazali pogodnim za stvaranje jedne dramaturgije radikalno novog tipa. Ljudska neposrednost, koja je još postojala u takvim provincialnim gradićima, u Zapadnoj Evropi tada nije mogla da bude izvor nadahnуća dramskog stvaralaštva. U jednoj seoskoj kući na krajnjoj periferiji Krakova (*Svadba*), na vašarsku na periferiji Zagreba (*Kraljevo*), u provincialnom krakovskom pozorištu (*Oslobodenje*) još je dato idealno, skoro antičko-grčko jedinstvo prikazanog predmeta i gledalaca.⁸ To znači da su ova mesta radnje, s jedne strane, pogodna da neposredno budu sučeljeni razni slojevi društva, a s druge strane, omogućuju i to da se u pozorištu ponovo pojavi iracionalni, imaterialni svet, prognan od strane pozitivističkih shvatanja sveta građanske drame. Kod Krleže se mešaju sfere živih i mrtvih, kod Vispjanskog dolazi do kontakta i konflikt-a između sveta živih i sveta duhova – fantoma poljske istorije, odnosno javnog mišljenja. Ono pozorište koje se kod Šekspira još sastojalo od dva nivoa, zemaljskog i vanzemaljskog sprata, i koje je nakon Šekspira svedeno na jedan, zemaljski nivo, u ovim dramama, se ponovo raslojio na dva nivoa. Dramaturgije *Kraljeva*, *Svadbe* i *Oslobodenja* razlikuju se od Šekspirovskog dramaturgije po gubitku jedinstva radnje, po tome što su se Krleža i Vispjanski obraćunali s uzročno-posledičnim, dakle vremenski ustrojenim sledom radnje, a prva posledica takvog pristupa je da drama u načelu nemat centralnog junaka, niti je moguće na psihološkoj osnovi rešiti karakter protagonista. O fabuli, sažetom sadržaju, na primer, ne možemo govoriti ni u slučaju *Kraljeva*, ni *Svadbe*, ni *Oslobodenja*. Jednovremeno, paralelno stupaju na scenu odredene pojave, problemi i njihovi nosioci, ali nema toka radnje, postoji samo sadašnjost, situacija je savršeno statična, dakle u principu – antidramatična. Ali nije samo forma statična, već je i samo postavljanje problematike usmereno ka razotkrivanju statičnosti. Kao da forma postavlja pitanje samoj sebi. A ovo pitanje je tipično istočnoevropsko, tipično poljsko i hrvatsko pitanje pred prvi svetski rat. I poljsko i hrvatsko društvo stoje, nepromjenjeni, sve arhaičnije i na sve apsurdniji način u jednom takvom svetu čija je suština u dinamizmu. Oba ova društva su feudalni fosili. Oba su lišena državnosti. Oba životare u polukolonijalnom položaju.

Kraljevo – zajedno s ostalim ranim Krležinim dramama – naravno, nije našlo kupca, trebalo je čekati dugo godina i da se štampa. Mnogo je razloga zbog kojih se Krleža okrenuo od nekadašnjeg remek-dela i počeo da eksperimentiše u drugom pravcu, a to što ga je pozorište odbilo, svakako ne spada među poslednje. S druge strane, međutim, istina je i to da pored jednom pronadene, prirodne javne sredine – realno postojećeg vašara – sličnu sredinu u predratnoj Hrvatskoj jedva da je bilo moguće naći. Krleža nije lako odustao od borbe. U *Hrvatskoj rapsodiji* (1918), delu koje čemo kasnije analizirati, i koji je čudna smesa lirike, drame, novele⁹, na veštački način je pokušao da stvari onu javnost koja je u *Kraljevu* bila unapred data.

Mesto radnje *Hrvatske rapsodije* je voz koji, međutim, slepo juri po hrvatskim prostranstvima, pa je već simboličan i filosofičan – slično Durenmatovoj čuvenoj noveli *Tulen* (Fredrich Dürrenmatt: *Der Tunnel*, 1952) – dakle, posledica je spisateljske samovolje.¹⁶ U svetskoj književnosti – koliko je meni poznato – osim Mickievicke dramske poeme *Dušni dan* (Adam Mickiewich: *Dziady*), nema više nijedne drame koja je u najnovije doba pronašla javnu instituciju. (Kod Mickievicke polazna tačka je jedna prastara litvanska tradicija, takođe narodno slavlje, praznik predaka, neka vrsta dana mrtvih, kada se preživljavaju dela nekadašnjih junaka. Veza s Vispanskim je jasna, a i činjenice potvrđuju postojanje te veze; pola godine nakon što je napisao *Svadbu*, sam Vispanski je postavio na scenu *Dušni dan* u Krakovu, prvi put u istoriji poljskog pozorišta.) Krležin zaokret, dakle, ne može da se objasnjava isključivo krutošću hrvatskog pozorišta, taj zaokret je, po našem mišljenju, bio neminovan i iz drugih razloga.

Po čemu se, dakle, *Kraljevo* razlikuje od ostalih ranih Krležinih drama? To smo već videli, da se odigrava u paklu, isto kao i *Maškerata* i *Adam i Eva*, u jednoj za pisač konvencionalnoj situaciji date sadašnjosti. Samo što se ovde filosofsko polazište ne preobražava u tezu. Doduše, žene i ove – saobrazno srednjovekovnim shvatanjima – mogu da budu samo kurve, a putenost je jednoznačno grešna i loša stvar. Nedostaje, međutim, heuristični krajnji cilj, bilo kakva – religiozna ili ne – utopija, nedostaje iskušenje, jer nema ko i nema koga da iskušava. Premda o realizmu – u stilističkom smislu ovoga pojma – ne može biti govor u ovom slučaju, karakteristično je da Krleža upravo u *Kraljevu* primenjuje prvi put individualizovane dijaloge, u ovoj drami karakterišu prvi put svoje junake njihovim vlastitim jezikom, dijalektom, i raskida sa svojom ranjom, a i budućom, praksom da u usta svojih junaka stavљa svoj, književni, pojmovni jezik. *Kraljevo* je u najvećoj meri ovozemaljsko delo Krležinog ranog perioda. Potpuni nedostatak krajnjeg cilja i pozitivuma neočekivano opterećuje onaj nivo svakidašnjeg života koji je Krleža i pre i posle *Kraljeva* podredio tezi ili odbacio u ime nekog – moguće ili nemoguće – idealnog stanja.

Mada je mesto radnje *Kraljeva* sam svet, veoma je mali broj onih dela koja bi dala toliko tačnih i autentičnih obaveštenja o životu i atmosferi jednog konkretnog razdoblja u Istočnoj Evropi. Veštački zgušnuti svet *Kraljeva* daje precizniju i ubedljiviju sliku o predratnom Zagrebu nego što daju Krležine beleške iz tog perioda, ili njegova kasnije zabeležena sećanja. *Kraljevo* treba nazvati realističkom dramom, u opštijem, dubljem smislu toga pojma. *Kraljevo* je ujedno i svetska drama, pripada onoj liniji razvitka ljudske kulture s kojom se Krleža inače subjektivno nije slagao. Svet *Kraljeva*, lišen boga i u biti negativan, može se bez teškoća uklopiti u modernu gradansku umetnost između Dostojevskog i Kafke, i u usporedbi s dramom Bea Džonsona (Ben Johnson) *Vartolomejski sajam*, koja zrači renesansnom životnom radošću, daje preciznu sliku o kvalitativnoj promeni evropskog života i kulture.

Istovremeno, *Kraljevo* je prvo Krležino zaista plebejsko delo. O tome će biti reči kasnije, budući da je borba za plebejske poglede jedna od odlučujućih elemenata Krležine umetnosti. Za sada jedino toliko: zahvaljujući svojoj intuiciji, Krleža je uspeo da iskoraci iz kulture i tradicije koje su ga odredile, i kao što je Branimir Donat napisao: »*Kraljevo* do danas ostaje

opasan argument pomoću kojeg lako mogu da se razbiju svi žanrovi konvencionalnog pozorišta.«

I na kraju ovog poglavljaja o Krležinim ranim drahama, još samo jedna primedba.

Istraživači Krležinog dela su se neobično malo zadržavali na gore pomenutim dramama, no tim više napora su uložili u analizu njegove poezije iz najranijih perioda njegovog stvaralaštva. Iz tih analiza proizlaze, naravno, slični zaključci. Ima dva razloga zbog kojih sam sredinu i misaonu klimu iz kojih je Krleža polazio, prikazao ipak na osnovu njegovih ranih drama. Jedan je taj što se Krležine pesme mogu čitati u prevodu na madarski jezik, dok ove rane drame još nisu prevedene. Drugi – i značajniji – razlog je sledeći: Krleža je kasnije nastavio da piše drame i romane, a ta dela uvek iznova postavljaju problematike izložene u ranim dramama. Uveren sam da bez poznavanja njegovih drama ni njegovi romani ne mogu biti precizno interpretirani, a bilo bi nejasno i to zbog čega i kako je buntovni pisac, koji je radikalno razarao žanrove, postao najveći predstavnik jugoslovenske konverzacione gradanske naturalističke drame.

S madarskog preveo
Arpad Vicko

NAPOMENE:

¹ Ovaj tekst je odlomak iz monografije Derda Špira (György Spiró) o Miroslavu Krleži, objavljene krajem 1981. u Budimpešti.

NAPOMENE:

¹ Wierzbicki (Jan Wierzbicki) sumnja da je *Kraljevo* napisano 1915. godine, smatra ovaj datum prernim zbog ekspresionističkih stilskih oznaka. Jan Wierzbicki: *Miroslav Krleža*. Profile. Wiedza Powszechna. Warszawa 1975.

² Koliko mi je poznato, Vispanskovo ime – inače, zajedno s Adijevim (Endre Ady) – Krleža prvi put pomije 1922. godine u esaju *Madarska rapsodija* in: *Nova Evropa*, 1922. Vidi: *Eppur si muove, Zagreb 1938. „Umro je Ady početkom devetnaest godine, pokapan, kao i Wyspianski, Krajevski“* – str. 111. Kasnije o njemu piše 1932, ali i tada citirajući svoga protivnika Josipa Baha (Josip Bach). Koga njegovo (Krležine) rane drame podsećaju, između ostalog, na drame Vispanskog. Vidi: *Moj obraćun s njima*, str. 113. Pismo Josipa Baha, koji Krležu citira, napisano je 1914. godine, dakle pre prepostavljenog nastanka *Kraljeva*. Wierzbicki, za mene neobjašnjivo, ne postavlja pitanje sličnosti s delom Vispanskog.

³ Wierzbicki daje datum zvaničnog katoličkog proštenja, smeštajući radnju komada takođe u avgust, ali ne misli na dan Sv. Stefana Krleža. Cilirano delo, str. 54.

⁴ U drami se mogu otkriti i tragovi uticaja Ničeevog (Friedrich Nietzsche) dela *Poreklo tragedije*. To pomije i Branimir Donat. Ničeev studija Krleža je mogao da pročita na madarskom jeziku, budući da je prevod Lajoša Filipe (Lajos Fülöp) objavljen već 1910. godine.

⁵ Ovo mišljenje deli i Branimir Donat. Vidi: *O pjesničkom teatru Miroslava Krieze*, Mladost, Zagreb 1970, str. 16 – 19.

⁶ Na srpskokršćanskom: Derd Lukač: *Istoria razvoja moderne drame*, Nolit, Beograd 1978.

⁷ To je i danas odlučujuće pitanje pozorišne umetnosti. Iz tekstova Pitera Bruka (Peter Brook) o temi citira Tamaš Koltai (Koltai Tamás) u svojoj monografiji: *Peter Brook*, Gondolat, Budapest 1976.

⁸ To jedinstvo ne postoji ni danas. Zbog toga Bruck mora već da ode u Persiju i Atriku, a Bob Wilson (Bob Wilson) među neprekrene invalidi i gluonume.

⁹ Više izvora se slaže da je *Hrvatska rapsodija* prvo napisana u formi drame. Iz ovog perioda, inače, nekim dramama znamo samo naslov *Sodoma* (1915), *Leševi* (1915), *Utopija* (1917).

¹⁰ Voz ima sličnu funkciju priprave na *Umetničkom romanu Veliko putovanje* (Jorge Semprún: *Le Grand voyage*, 1963). Umetnički postupak je i ovde samovoljan. Ovaj motiv se, inače, s vremenom na vreme vraća u evropsku književnost. Jedan od omiljenih motiva klasičnog engleskog romana i ruskog romana XIX veka je svet kočija i gostonja, mesto susreta različitih društvenih slojeva. Samo što raniji, stvarnu neposrednost u XX veku moguće je stvoriti jedino na veštački način. Više nisu vozovi i hoteli ona mesta gde se mogu na spontani način izmešati sve važne društvene klase i slojevi. Ova javnost, na ovim mestima, može da bude samo izveštaćena.

¹¹ B. Donat, cilirano delo, str. 57.

Iako se samo na osnovu iskaza čak i glavnog junaka ne može određivati, i gledište samog autora (jer se autor iskazuje *celinom teksta* i *celinom konteksta*), ipak se na osnovu pojedinih iskaza mogu uočavati stvaralačke osobnosti autora, njegova spisateljska svojstva, ili stvaralačka metodologija uposte, naročito ako se analizira neki iskaz koji se po spoljnjem ili kazanom ili unutarnjem ili potencijalnom značenju uzdiže do kulminativnih značenja, kakav je i ovaj navedeni Leonov iskaz.

Šta on kazuje?

Odmahnemo uočiti da on *iskazuje* mnogo više nego što *kazuje*, jer osvetljava odnos između Leona i njegovog oca, kao što osvetljava i odnos Leona prema samome sebi; dakle, osvetljava ono što je bitno za dramski razvoj radnje.

I pošto je to – u isti mah – i otkrivanje značajne ili središnje istine ne samo lika nego i cele drame, moglo bi izgledati da navedeni tekst sadrži i *najvišu istinu* drame.

Međutim, *najviša istina* navedenog teksta je u njegovom opštelskom značenju, i zato bismo taj nivo istine – u odnosu na onaj prvi ili početni – mogli nazvati *nad-istinom* (jer proizilazi ne samo iz podteksta nego i iz nad-teksta).

Tako se u dobro komponovanoj drami mogu pratiti paralelni nivoi radnje (iskazani i neiskazani, vidljivi i nevidljivi), kao što se mogu pratiti i paralelne istine različitog nivoa.

Pokažimo to na navedenom primeru.

Već prvom rečenicom Leone kazuje kako se bori protiv Glembaja »u samom sebi« – »od prvog dana, kad sam počeo misliti, ne radim drugo, nego se borim protiv Glembaja u samom sebi! To i jest najstrašnije u mojoj vlastitoj sudbinii: ja sam čisti, nepatoren, stopostotni Glembaj! Sva ta moja mržnja na Glembajevu nije ništa drugo nego mržnja na samoga sebe. U Glembajevima ja sam sebe gledam kao u ogledalu!«

(Setimo se svih razmišljanja Raskolnjikova u *Zločinu i kazni* posle ispoljenog dramskog čina – posle ubistva.)

Dakle, mišljenje je unutarnji sukob i unutarnja borba zato što se mišljenje otkriva ili osvetljava kako se zlo ne nalazi samo izvan čoveka, nego kako i to spoljne ili vidljivo zlo ima i svog pritajenog dvojnika skrivenog duboko u svakom čoveku...

Zato je ovo Leonovo saznanje po svojim dimenzijama ravno saznanjima koja su otkrivali likovi antičke tragedije, kao što je Edip, na primer.

Tako navedeni Leonov iskaz osvetljava kako se u njemu sukobljavaju i bore njegovo *ja* (Leone) i *ne-ja* (Glembaj), i kako je *on* (Leone) u toj borbi nemoćan, jer je »čisti, nepatoren, stopostotni Glembaj«.

krležina dramaturgija — dijalektičko suočavanje sa stvarnošću

milenko misailović

U trećem činu drame *Gospoda Glembajevi* – nosilac tragičkih situacija i glavni lik – Leone kaže sestri Anželiki:

»Od prvog dana, kad sam počeo misliti, ne radim drugo, nego se borim protiv Glembaja u samom sebi! To i jest najstrašnije u mojoj vlastitoj sudbinii: ja sam čisti, nepatoren, stopostotni Glembaj! Sva ta moja mržnja na Glembajevu nije ništa drugo nego mržnja na samoga sebe. U Glembajevima ja sam sebe gledam kao u ogledalu!«