

## DRAMSKI OPUS MIROSLAVA KRLEŽE

BORIS SENKER

(Filozofski fakultet, Zagreb)

UDK 886.2.09 Krleža, M.

886.2.09–2

Izvorni znanstveni članak

Primljen: 15. X. 1995.

**SAŽETAK.** Krležin dramski opus dijeli se na nekoliko razvojnih faza, odnosno etapa. U kritici preteže podjela na četiri takve faze/etape.

Primjermi tekstovi za prvu fazu (*Legende*) i treću (*Glembajevi*) u posljednje su vrijeme najčešće *Kraljevo*, odnosno *Gospoda Glembajevi*. Jednočinka *Kraljevo* primjer je ekspresionističkoga dramskog teksta i ekstatičnoga teatra; drama u tri čina *Gospoda Glembajevi* socijalno je angažirani tekst koji se oslanja o tradiciju ibsenovske dramatičke. Unatoč razvidnim stilskim i generičkim razlikama, oba teksta imaju i niz zajedničkih obilježja. Najvažnije je to što, različitim postupcima, problematiziraju posljednje dane Monarhije u zagrebačkoj sredini, *Kraljevo* na pučkoj, a *Gospoda Glembajevi* na aristokratskoj ravni. Rasulo svijeta u oba se primjera prikazuje kao ulazak smrti u svetkovinu.

Velik i raznovrstan Krležin dramski opus, koji premašuje petnaest jednočinki i drama u nekoliko činova ili slika, napisanih i doradenih između 1913./14. (*Legenda*, *Maskerata*) i 1970. (filmski scenarij *Put u raj*, namijenjen i kazališnoj pozornici), književni kritičari redovito dijele na nekoliko razvojnih etapa ili tematskih ciklusa, a potom iz tih etapa, odnosno ciklusa, izdvajaju primjerne tekstove te na njima pokazuju što se u Krležinoj dramatici tijekom desetljeća mijenjalo, a što je ostalo njezinom trajnom značajkom. Uostalom, i Krleža se katkad izravno, katkad posredno priklanjao takvom pristupu. Tako je u osječkom predavanju održanom 1928., uoči javnog čitanja drame *U agoniji*, niz svojih mladenačkih, doglembajevskih drama podosta oštro odijelio od glembajevskih:

»Poslije lirskog, wildeovskog simbolizma u mojim prvim stvarima ('Saloma', 'Legenda', 'Sodoma'), ja sam na sceni počeo raditi s gorućim vlakovima, s masama mrtvaca, vješala, sablasti i dinamike svake vrste: tonule su čitave lađe, rušile se crkve i katedrale, stvari su se odvijale na okopnjačama od trideset hiljada tona, pucale su čitave regimente i umiralo se u masama. ('Hrvatska rapsodija', 'Galicija', 'Michelangelo', 'Kolumbo', 'Golgota' itd.). Sve moje drame iz onog vremena, oni simbolični dance macabrei, bezbrojna umorstva, samoubojstva, priviđenja, ono uznemireno odvijanje slika u furioznom tempu, sva ona jurnjava pokojnika, mrtvaca, bludnica, gorućih anđela i bogova, rovanje po grobovima, oživljavanje podzemlja, sve one vojske na uzmacima, ona krv i požari, zvonjave i palež i ludilo jedne bjesomučne hajke, sve je to bilo traženje takozvane dramske radnje u sasvim krivom smjeru: u kvantitativnom. ('Golgota', 'Adam i Eva', 'Kraljevo'). Dramska radnja na sceni nije kvantitativna. Napetost pojedine scene ne zavisi od izvanje dinamike 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.«<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Nav. prema: M. Krleža, *Moj obračun s njima*, Sarajevo, 1983., str. 297.

Književni i kazališni kritičari godinama su citirali to mjesto iz predavanja i tumačili ga kao Krležino dramaturško obraćenje, kao pokajničko odricanje od mladenačkih zabluda i promašenih radova. Previđali su pritom dvije veoma važne stvari. Prva je, naime, ta da je Krleža taj »dramaturški uvod« izgovorio pred osječkim gimnazijalcima uoči čitanja nove drame koja će im predstaviti i novoga Krležu, Krležu psihologa, ibsenovskog dramatičara, virtuoznog graditelja dijaloga žene i muškarca u prigušenom svjetlu građanskog salona, a ne onoga buntovnog pjesnika, pripovjedača, dramatičara i polemičara koji je dvadesetih godina ovog stoljeća uznemirio i podijelio hrvatsku književnu javnost i kojeg su ti mladići znatizjeljno očekivali. Svjestan svojega iznimnog statusa u hrvatskoj književnosti i kazalištu, nastojao je, vjerojatno, uspostaviti što prisniji odnos s mladim slušateljima, približiti im se, pokazati da nije nikakav bjesomučnik ili mrzovoljni rušitelj svega oko sebe te im je jednostavno, duhovito, s blagom autoironijom govorio o svojim đačkim i mladenačkim nemirima, traženjima, lutanjima i neuspjesima, skicirao je u nekoliko živih poteza portret mladića koji se prije deset-petnaest godina ni po čemu bitnom nije razlikovao od njih, a sad je, eto, jedan od najboljih – ujedno i najžešće osporavanih – hrvatskih književnika. Tek u jeku polemike sa zagrebačkom kazališnom kritikom oko posljednjeg dijela glembajevske trilogije (*Lede*) tiskao je u knjizi *Moj obračun s njima* i to predavanje, ne bi li tako »gospodi kritičarima« pokazao kako se sâm prema svojem dramskom radu odnosi mnogo strože i kompetentnije od njih i kako je sposoban analizirati ga i vrednovati na način njima nepojmljiv i nedostupan. Druga je važna stvar koja se previđala u svezi s ovim razlikovanjem »kvantitativne« od »kvalitativne« dramatike ta da je Krleža ipak prije svega bilo do afirmacije novih drama – *U agoniji*, *Gospoda Glembajevi* i *Leda* – a ne do negacije svega što je prije napisao, od *Legende* preko *Kraljeva do Vučjaka*. Ponesen željom da se pred svojim mladim slušateljima i, poslije, pred književnom i kazališnom publikom opravda zbog odustajanja od traženja »novih formi«, kako bi rekli modernisti i avangardisti, i zbog povratka na tradicionalističku, devetnaestostoljetnu dramaturgiju te da i njih pridobije za ibsenovske i strindbergovske »psihološke dijaloge, što se po prvi puta javljaju u našoj dramskoj književnosti s četrdesetgodišnjim zakašnjenjem«, Krleža je, čini se, izgovorio i previše kritičkih opaski o dinamičnim, ekstatičnim prizorima kakve je stvarao u prijašnjim svojim dramama te je tako pružio obilje argumenata kritici, napose onoj socrealistički orijentiranoj, koja mu je vjerojatno bila zahvalna zbog toga što pri otpisivanju njegova simbolističkoga i ekspresionističkoga teatra kao »formalističkog zastranjivanja« odsad može citirati i njegove riječi o »traženju dramske radnje u sasvim krivom smjeru«.

Privrženicima podjele njegova književnog opusa na tematske cikluse Krleža je, pak, neizravno olakšao posao time što je za prva (dijelom ostvarena) izdanja sabranih djela sve tekstove – pa tako i dramske – razvrstao u nekoliko većih ciklusa, primjerice »biblijski«, »genijski«, »erotički«, o »hrvatskom bogu Marsu« i »zelenom barjaku«, o »tisuću i jednoj smrti«, »glembajevski«... U tomu, međutim, nije bio dosljedan. Od izdanja do izdanja mijenjao je broj, nazive i sastav ciklusa, prebacivao je tekstove iz jednoga u drugi, odlučivao se sad za vrsni, sad za tematski pristup dok onaj prvi, vrsni, nije odnio prevagu. Tako je za zagrebačko i, poslije, za sarajevsko izdanje svojih sabranih djela priređivao knjige pjesama, novela, romana, drama, eseja i dnevnika, a ne knjige o ovoj ili onoj temi – primjerice o I. svjetskom ratu, o odnosu genija i gomile, o »vječnoj« borbi muškarca i žene – koja ga je godinama zaokupljala i kao pjesnika, i kao pripovjedača, i kao dramatičara, i kao esejista. Ostale su, zapravo, samo dvije iznimke: *Hrvatski bog Mars*, gdje se uz niz novela redovito tiska i mladenačka ekspresionistička scenska vizija *Hrvatska rapsodija*, i *Glembajevi*, koji sjedinjuju tri drame i nekoliko prozних fragmenata.

Što se podjele Krležine dramatike na faze odnosno razvojne etape tiče, pretežit dio kritičara i povjesničara opredjeljuje se za četiri. U prvu fazu tako ulaze sve kraće drame sabrane u knjizi *Legende* (*Legenda, Michelangelo Buonarroti, Kristofor Kolumbo, Maskerata, Kraljevo, Adam i Eva, Saloma*), u drugu tri »prijelazne« drame (*U logoru, Vučjak, Golgota*), u treću dramski dio glembajevskog ciklusa (*Gospoda Glembajevi, U agoniji, Leda*), a u četvrtu, koju će jedni nazvati povratkom na ranu dramaturgiju, a drugi Krležinom dramaturškom sintezom, *Aretej i Put u raj*. Prvi se skup drama u takvim podjelama ponajčešće dovodi u vezu sa secesijom, simbolizmom i ekspresionizmom, dakle stilovima što su obilježili srednjoeuropsku i hrvatsku književnost u prvoj četvrtini 20. stoljeća, drugi se drži prijelazom s ekspresionizma, kojeg su tragovi razvidni u prizorima halucinacija i snova, na realizam, odnosno s mita na suvremeni društveni i politički život, a treći, glembajevski, Krležinom inačicom psihološkoga i društvenoangažiranoga dramskog realizma. Dramske »fantazije« *Aretej i Put u raj* pridružuju se, kako je već rečeno, ranim dramama ili se tumače kao pokušaj dramaturške sinteze.

Tematski se, pak, *Legende* razdvajaju na tri drame, o genijima Isusu, Michelangelu i Kolumbu, te četiri jednočinke, koje, unatoč tomu što se stilski i dramaturški podosta razlikuju, sjedinjuje problematiziranje odnosa žene i muškarca; tri su »prijelazne« drame vezane za I. svjetski rat te društvena i politička previranja poslije njega, napose u Hrvatskoj i Srednjoj Europi; glembajevski je ciklus dramska (i prozna) kronika uspona i pada sjeverno-hrvatske trgovačke i novčarske obitelji; *Aretej i Put u raj*, najposlije, pokazuju kako je povijest, barem što se ratovanja i uništavanja tiče, veoma slaba učiteljica života jer čovječanstvo, unatoč svim poukama I. svjetskog rata, nije uspjelo spriječiti drugi.

Dok oko broja i sastava razvojnih etapa odnosno tematskih ciklusa postoji zapravo veoma malo nesuglasica, pri izboru primjernih tekstova kritičari nisu nimalo jednostušni, posebice kad je riječ o ranim Krležinim dramama. Tako će za primjernu dramu »prijelazne« faze dio kritičara držati *Vučjaka*, dio ratnu dramu *U logoru*, a gotovo nitko *Golgotu* ili mladenačku *Galiciju*, koju je i autor isključio iz svojeg opusa kao neuspjelo, početničku inačicu *Logora*. Slično je s glembajevskim ciklusom: odlučuje se između *Gospode Glembajevih* i *Agonije*; malo tko će, osim kazališnih ljudi, *Ledu* staviti na prvo mjesto. Među ranim su dramama, međutim, godinama ponajveću pozornost privlačili *Michelangelo Buonarroti* te *Adam i Eva*, jedine dvije »legende« koje su dvadesetih godina, netom što su bile tiskane, dospjele i do kazališne pozornice, u režiji Branka Gavella i scenografskoj opremi Ljube Babića, potom *Kristofor Kolumbo*, u kojemu su dva-tri naraštaja književnih i kazališnih kritičara prepoznala utjelovljenje sviju vizionara i prevratnika, a istom sedamdesetih i osamdesetih godina, zahvaljujući ponajviše radovima Darka Gašparovića<sup>2</sup> i Viktora Žmegača<sup>3</sup>, *Kraljevo* postaje paradigmatičkim tekstom ne samo prve faze Krležina dramskog rada, nego i svekolikog hrvatskoga avangardnog, ekspresionističkog teatra. Istodobno, *Gospoda Glembajevi* potiskuju dramu *U agoniji* s prvog mjesta u glembajevskom ciklusu te se nameću kao njegovo primjerno djelo. Tako se, osamdesetih i devedesetih godina, sve jače ističu dva vrhunca u Krležinu dramskom stvaranju – »tragični kermes«, kako ga je nazvao Branimir Donat<sup>4</sup>, *Kraljevo* i drama »iz života jedne agrarnerske patricijske obitelji«, kako ju je autor odredio u prvom izdanju<sup>5</sup>, *Gospoda Glembajevi*.

<sup>2</sup> D. Gašparović, *Dramatica krležiana*, Zagreb, 1977.

<sup>3</sup> V. Žmegač, *Krležini evropski obzori*, Zagreb, 1986.; *Duh impresionizma i secesije*, Zagreb, 1993.

<sup>4</sup> B. Donat, *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*, Zagreb, 1970.

<sup>5</sup> Zagreb, 1928.

Žanrovske, stilske i dramaturške razlike između *Kraljeva* i *Gospode Glembajevih* više su nego razvidne. Navest ćemo tri-četiri osnovne. *Kraljevo* je jednočinka koju tvori nekoliko prizora što bi se prema autorovim uputama trebali odigravati sad simultano, sad sukcesivno; *Gospoda Glembajevi* drama je u tri kompaktna čina, od kojih se središnji svodi na dug, pomno vođen i sjajno gradiran dijalog – zapravo subbinski dvoboj riječima – oca i sina. *Kraljevo* se zbiva na otvorenom prostoru sajmišta, među šatorima, tezgama i gostioničkim stolovima; *Glembajevi* u trima bogato namještenim sobama obiteljske trokatnice u Donjem gradu. Na kraljevskom se sajmu prepleću životni – i posmrtni – putovi purgera, malograđana, krčmara, prostitutki, grobara, živodera, kožara, cirkusanata, gradskih činovnika, kume-ka, sitnih trgovaca iz susjednih zemalja, dvorkinja, vojnika, planetarica, džepara, bogalja; u glembajevskoj se pak kući glože članovi zatvorenoga, nepristupačnog obiteljskog kruga: barunice, umjetnici, bankari, doktori filozofije, teologije, prava i medicine, časnici. Iskustveni obzor likova što mimohode kraljevskim sajmom sužen je na Zagreb, točnije: na njegovu periferiju i okolicu; Glembajevi su prošli pola zemaljske kugle: od Cambridgea, gdje je Leone studirao filozofiju i slikao, do Hongkonga, gdje je Angelika u misijskoj bolnici liječila gubavce i tifusare. Na sajam svraćaju Janez, Štjef, Anka, Margit, Stella, Lola, Hajnal; u domu Glembajevih ljudi se zovu Leone, Ignjat, Šarlota, Angelika odnosno Beatrix, Titus Andronicus, Puba, Paul. Među sajamskim šatorima i za gostioničkim stolovima pjevaju se pučke pjesme, slušaju tambure i mehanička glazbala, piju špriceri, gemišti, jeftine rakije i umjetni napici, jede pečenje s ražnja, razgovara o teškim i priljavnim poslovima, traži zaborav u divljem kolu, plaćenju ljubavi, cirkuskim zabavama; u salonima i sobama lica i ruke poređuju se s djelima glasovitih slikara, analiziraju se portreti, citiraju grčki, rimski i srednjovjekovni teoretičari umjetnosti, filozofi i teolozi, razgovara se o ulaganjima, glavnica i dividendama, međunarodnim izložbama i nagradama, visokoj umjetnosti, religiji, pravu, medicini i smislu života, svira se Beethoven, piju skupi konjaci i šampanjac, mirišu tibetanske trave i miluju skupocjene presvlake ili preparirane antilopne kože. Na kraljevskom sajmu odjekuju dijalektalizmi i regionalizmi, iskrivljen njemački, hungarizmi i turcizmi; u Glembajevoj palači poseban »hoh-agramerski« spoj hrvatskoga i njemačkoga protkan latinskim, francuskim i grčkim frazama.

Dva posve različita svijeta, reklo bi se. No, je li zaista tako? Pogledajmo ih svakog posebno i potom usporedimo.

O nastanku *Kraljeva* Krleža je pisao godine 1919. u polemici s Josipom Bachom<sup>6</sup>, ravnateljem Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, koji mu je od 1914. do 1918. odbio prikazati nekoliko drama, a *Kraljevo* i *Kristofora Kolumba* uvrstio je na repertoar, ali ih nije i postavio na pozornicu. Krleža je u to doba, kako kaže, pisao jedan dramski tekst za drugim, nosio ih Bachu i nudio se za redatelja volontera jer mu se »radilo o biti ili ne biti«, o tomu hoće li postati književnik, pjesnik i dramatičar, ili će se izgubiti negdje u nepreglednim kolonama mladića koji su iz pozadine kretali na frontu, a s fronte se iscrpljeni, bolesni, osakaćeni, ili u mrtvačkim sanducima, vraćali u pozadinu. Tako je, kaže, u jednoj jedinoj noći 1915. napisao i *Kraljevo*. Bach ga, rekosmo, nije odbio, ali nije ni znao kako bi ga uprizorio, kako bi redateljski i scenografski »materijalizirao« bujicu Krležinih riječi. Krleža ga je zbog toga 1919. nesmiljeno napao, optužio da »gleda u kazalištu kulise a ne drame«, da kazalište za nj »znači platno i dasku a ne dramu« te da »pobija izvedivost« *Legende, Salome, Sodome, Utopije, Gospođice Lili, Kraljeva, Kolumba, Michelangela* i drugih tekstova što ih je od Krleže primio »sa stanovišta kulisa i platna i daske, a ne sa stanovišta drame«. Bach je u

<sup>6</sup> Usp. o tom: *Moj obračun s njima*

toj polemici bio pobijeđen i ponižen te je, unatoč svim zaslugama za afirmaciju modernizma na hrvatskoj pozornici, ostao u kazališnoj povijesti zabilježen kao konzervativac koji nije pojmio Krležin dramski genij. Krleža je, pak, izrastao u najvećeg hrvatskoga dramatičara te je nakon niza godina, u dnevničkim zapisima, mogao s manje gorčine, a više sućuti i sjete pisati o tim davnim nesporazumima:

»Oko 'Kraljeva' sve je bilo dijabolizirano do najvišeg stupnja razdražljivosti. Mučno pisanje uz petrolejku na Prilazu 5a, prokleti noćturno, koji je trajao već punu godinu, prokleti jalovi razgovori u kazalištu. A što su već – oni tamo – mogli da počnu s mojim rukopisima. Kako da ih igraju, jadni!«<sup>7</sup>

Na Krležino pitanje – i izazov njegova teksta – nisu uspjeli odgovoriti ni Bachovi nasljednici, pa ni prvi Krležin redatelj Branko Gavella, koji je zamišljao izvedbu te jednočinke na ogromnom vrtuljku, ali nikad nije dospio dalje od zamisli i, možda, skica. Problem njezina uprizorenja riješilo je istom studentsko kazalište na prijelazu iz pedesetih u šezdesete godine te profesionalna kazališta sedamdesetih i osamdesetih godina, kad su Bogdan Jerković, Dino Radojević, László Bágyossy i Vito Taufer pronašli svaki svoj način dovođenja *Kraljeva* do pozornice u Zagrebu, Pečuhu, odnosno Rijeci. Pola stoljeća *Kraljevo* je, međutim, bilo primjer dramatičnoga, ali izrazito nesceničnog teksta. Zašto?

Bez obzira na to je li uistinu napisano u jednoj jedinjoj noći i je li tekst što ga je Bach 1915. držao neizvodljivim istovjetan tekstu koji je Krleža 1918. tiskao u knjizi *Hrvatska rapsodija, Kraljevo* u inačici koju poznajemo na čitatelja djeluje poput drame napisane »u jednom vrtoglavom neprekidnom dahu«<sup>8</sup>, poput grozničava opisa ekstatične vizije kaosa, mahnitanja i smrti. Razlog zbuđenosti dramaturga, redatelja i scenografa pred tom jednočinkom stoga valja tražiti upravo u njezinoj ekstatičnosti, u autorovu nepoštovanju ne samo kazališnih (modernističkih) konvencija s početka ovog stoljeća, nego i »materijalnosti scene«, u njegovoj želji da tim tekstom, kako je objašnjavao Bachu i čitateljima svojeg *Plamena*, proširi granice scenske umjetnosti i »dematerijalizira« je. Odlučio se, drugim riječima, za put posvemašnje pjesničke slobode u vođenju radnje, izboru i povezivanju motiva i odnosu prema vremenu, prostoru i likovima. Zadržao je pravo miješanja stilova, oslobađanja didaskalija od instruktivne, pragmatičke funkcije, simultanog vođenja dijaloga, prijelaza s razine realnog na razinu irealnog, pomicanja granica života i smrti, uzvišenog i niskog, tragičnog i komičnog te stvorio dramu koja ne poštuje čak ni strindbergovsku »logiku sna«, nego posebnu – novu i u onodobnoj europskoj dramatici – »logiku ekstaze«, »logiku halucinacije«.

Ukidanje dramaturških pravila nije, međutim, rezultiralo i ukidanjem smisla. Naoko kaotična zbivanja na kraljevskom sajmu u Zagrebu kazališna su metafora bolesnoga, poremećenog društva koje bezglavo srlja u veliki rat i revoluciju što će ga, prema Krležinu sudu, poput »plamenog vjetra« odnijeti sa svjetske pozornice. Prikazani je sajam orgija, velika poganska gozba, kanibalska svetkovina na kojoj se uz zaglušujuću svirku i viku – u jednom trenutku i uz crvenu, infernalnu svjetlost požara i riku zvijeri – zadovoljava niz praljudskih prohtjeva. U ljetnoj noći raspojasana gomila slavi ljudsko tijelo koje poistovjećuje s hranom i pićem. Gostioničar Japica, Madam, Planetarica i Herkules svojevrsni su žreci u tom primitivnom obredu. Oni su vođe skupine prodavača jela, pića, tjelesne ljubavi, snova o sreći, proročanstava, opsjena, cirkuskih atrakcija, senzacionalnih vijesti, jeftinih i neukusnih

<sup>7</sup> *Fragmenti dnevnika iz godine 1942.*, Nav. prema: S. Lasić, *Krleža*, Zagreb, 1982., str. 122.

<sup>8</sup> Usp. o tom: M. Vaupotić, *Siva boja smrti*, Zagreb, 1974.

ureša i druge robe koju za male novce kupuju Dacar, Kumek Šestinčanin, Malograđani, Purgeri i Gospe, Sljepac, Barabe, Cure i drugi koji su radi toga došli na sajam. Premda ih nosi želja za užitkom, te dvije skupine – prodavači i kupci – ne osjećaju gotovo nikakvo zadovoljstvo u razmjeni svega što se nudi i traži. Svi su, naime, na gubitku. Svaki lik za nečim žali, svaki je u nečemu prikraćen – u bogatstvu, ljepoti, mladosti, ljubavi, slobodi, zdravlju, majčinstvu. Svaki je čovjek na sajmištu zapravo sam i usamljen, izgubljen u gomili, i svaki pokušava pred tom istinom zatvoriti oči te se očajnički baca u kovitlac ljudskih i životinjskih tijela, stvari, boja i zvukova, tražeći u njemu tjelesno i, preko njega, duhovno sjedinjenje s drugima. Najdojmljiviji znak – gotovo simbol – tog sjedinjenja u Krležinu je *Kraljevu* divlje pijano kolo koje u nekoliko navrata protutnji pozornicom, usisavajući u sebe poput orkanskoeg vrtloga ljude, konje, crne pse, zvijeri iz zvjerinjaka, šatore, stolove, klupe, krovove te, najposlije, i kor povampirenih mrtvaca, samoubojica s Mirogoja.

Unatoč ocjeni iz osječčkog predavanja, Krleža u *Kraljevu* ne »radi« samo s »masama mrtvaca [...] sablasti i dinamike svake vrste«, ne prikazuje samo »jurnjavu pokojnika, mrtvaca, bludnica«, nego na trenutke zaustavlja gibanje, gasi gotovo sva svjetla, stišava buku te nam u krugu samo jednog reflektora pokazuje dva-tri lika, dva-tri nesretna stvorenja u prisnom razgovoru. Tako se stječe i dojam o pulsiranju dramskog prostora, o njegovu širenju i sužavanju. Sad slušamo prigušen dijalog »onih dama« za jednim stolom, sad se kolo i svirka tamburaških zborova šire »nadaleko uokrug do u nedogled, po cijeloj nam domovini između Save i Drave«. Filmskim rječnikom rečeno – a Bach je, uzgred rečeno, u Krležinu dramskom pismu prepoznao utjecaj filma – vizualni se ritam *Kraljeva* temelji na izmjeni totala i krupnih planova. Nagli, skokoviti prijelazi su, uostalom, jedna od ponajvažnijih odlika te jednočinke. Nprekidno se, u furioznom tempu, izmjenjuju urnebesna buka i sablasna tišina, raspojasani ples i prestravljena ukočenost, udarci i zagrljaji, smijeh i suze, život i smrt, svjetlo i tama, stvarno i nestvarno, snovi o čistim, bijelim i modrim predjelima djetinjstva i svijest o prljavoj, blatnoj i krvavoj zemlji koja će nas na kraju i progutati.

Iz gomile što slavi Kraljevo Krleža u drugom dijelu jednočinke izdvaja četiri lika, četiri neobične pojave: Janeza, Anku, Herkulesa i Štijeja. To je kvartet aktera ironizirane ljubavne drame uklopljene u ekspresionistički zamišljen i oblikovan panoramski prikaz sajmišne orgije. (»Panoramski« ovdje znači na način sajamskih panorama, koje Krleža počesto spominje u didaskalijama i koje su mu, možda i više od nijemoga i crno-bijelog filma, dale poticaj za sklapanje ove drame od niza kratkih simultanih i sukcesivnih prizora.) Uloge četiriju središnjih likova dobro su nam znane iz dramske i kazališne tradicije. Darka Suvina<sup>9</sup>, primjerice, podsjećaju na maske iz renesansne commedije dell'arte, a nisu strane ni salonskoj drami ili komediji. Janez je, tako, utjelovljenje tugaljive, prigušene, ali postojane ljubavi i vjernosti, Anka žena koju vode dva muškarca, Herkules tjelesna ljubav i snaga, Štijej osobno nezainteresirani rezoner. Groteska, međutim, nastaje iz posvemašnjeg nesklada između tradicionalnih i klišetiziranih uloga s jedne te osnovnih značajki likova koji ih u *Kraljevu* preuzimaju s druge strane. Na sajamsku orgiju Janez, naime, dolazi kao povampireni grobar-samoubojica koji s konopcem oko vrata i u crnoj »gali« traži Anku da joj još jedanput progovori o svojoj nesretnoj ljubavi; Krleža u njemu ironično »realizira« staru, izlizanu tvrdnju da je »ljubav jača od smrti«. Anka, njegov ideal, zapravo je mala, ružna, kozičava prostitutka i čedomorka. Herkules je glupa mišićava spodoba s »trobojnih plakata i reklama za hrvanje«, a nekadašnji živoder Štijej utopljenik naduta trbuha i, ako je dopušteno reći, iskusni mrtvac koji zna da »ima i s onu stranu groba discipline i paragrafa«. S takvim

<sup>9</sup> Usp. o tom: D. Suvina, *Dva vida dramaturgije*, Zagreb, 1965.

likovima u ulogama nesretnog zaljubljenika, voljene žene, sretnog ljubavnika i rezonera, ljubavna se melodrama izvrće u grotesknu farsu, a Krležina ekspresionistička »panorama« blagdanskog veselja u slavu svetog Stjepana Kralja ne konstituira se, poput crkvenog misterija, oko stjecanja blaženstva kroz čitav život i mučeničku smrt, nego oko povratka mrtvaca iz rake ili lijesa, njegova ukleta lutanja zemljom i ponovnoga, konačnog silaska u grob, u ništavilo. Umjesto glasa anđela koji vjernicima obznanjuje radosnu vijest da je još jedna duša stekla mjesto u raju, završni akord *Kraljeva* su psovke smetlara i tutanj mrtvačkih kola koja kao da se »valjaju po lubanjama popločenoj kaldrimi«.

Drama *Gospoda Glembajevi* nastaje pak godine 1928. u bitno promijenjenim okolnostima. Krleža više nije početnik. Tijekom deset godina što dijele izlazak iz tiska *Kraljeva* i *Glembajevih* objavio je nekoliko knjiga pjesama, pripovijedaka i drama, izašao je na glas i kao urednik časopisa, esejist, polemičar pa i politički agitator, već je osvojio četiri Demetrove nagrade, više od bilo kojeg hrvatskoga dramatičara dotad, a dramu *U agoniji*, praižvedenu u Zagrebu 14. travnja 1928., kazališni kritičari, isti oni koje će Krleža godine 1930., tri dana uoči praižvedbe *Lede*, u predavanju pred punim Glazbenim zavodom predstaviti slušateljstvu kao nepismene neznalice, ocijenili su prekretnicom u međuratnoj hrvatskoj drami. »Ogroman napredak, ne samo Krležin lični«, piše Rudolf Maixner, »već i cijele naše literature.«<sup>10</sup> Nesretni Josip Bach radi u Hrvatskome narodnom kazalištu kao tajnik, ali Dramu u doba kad Krleža dogotavljuje i tiska *Gospodu Glembajeve* vodi njegov vjenčani kum, književnik Milan Begović. Sve se, dakle, slučilo za siguran uspjeh u kazališnih ljudi, kritike i publike. Međutim, Krleža kao da baš to ne želi. Ne želi ovacije gledališta, panegirike u novinama, »lovor-vijence« pred zastorom, visoke tantijeme, izvedbe u pokrajinskim kazalištima i zajamčenu premijeru sljedećeg teksta, kakav bio da bio. Njemu je i dalje do »drame«, do dijaloga, sukoba i polemika. I stoga nakon *Agonije*, koja je doista sordiniran psihološki dijalog »po uzoru na nordijsku školu devedesetih godina«, 14. veljače 1929. izvodi na zagrebačku pozornicu niz likova u kojih su fiziološka, sociološka i ideološka komponenta mnogo jače naglašene od psihološke. Dakako da neki prizori u toj drami, primjerice dijalozi Leonea s Angelikom, starim Glembajem i Barunicom Castelli, podsjećaju na dijaloge Laure s Lenbachom i Križovcem, ali oni čine samo dio govorne građe tog teksta. Drugi, ne manje važan dio čine razgovori četvorice doktora – doktora filozofije Leonea Glembaya, doktora prava Pube Fabriczy-Glembaya, doktora medicine Paula Altmanna, doktora teologije i filozofije Alojzija Silberbrandta – te jednoga bankara i tajnog savjetnika, Ignjata Glembaya, i jednoga umirovljenog velikog župana, Titusa Andronicusa Fabriczy-Glembaya. Ti se razgovori vode o ljepoti i odnosu umjetnosti i zbilje, o pravnim, političkim i moralnim implikacijama »slučaja Rupert-Canjeg«, o novčarskom poslovanju, o »posljednjim stvarima« kako ih vide pravo, medicina, teologija, filozofija i umjetnost. Premda likovi ne izlaze iz zatvorenoga i zaštićenog prostora Glembajeve kuće, nego samo (u stankama između činova) prelaze iz salona u gostinjsku sobu te, najposlije, bankarovu spavaću sobu, tematska i stilska raznolikost njihovih dijaloga i razgovora – u širokom rasponu od opuštene salonske konverzacije do žestokoga znanstvenog ili ideološkog disputa – znatno pridonosi dojmu neprekidnog gibanja i promjene sredine. Čini nam se, naime, da smo s istim ljudima sad u likovnoj galeriji pred nizom portreta pripadnika zagrebačkoga visokog društva, sad u sudnici gdje se vodi rasprava o odgovornosti barunice Castelli za smrt dviju žena, sad u sveučilišnoj auli gdje predstavnici četiriju temeljnih znanosti daju oprečne odgovore na ista pitanja, sad na burzi gdje se špekulira vrijednosnim papirima, sad u liječničkoj ordinaciji gdje se postavlja dijagnoza. Replike nerijetko prerastaju u gotove

<sup>10</sup> *Obzor*, 16. travnja 1928.

odvjetničke tirade, kratka predavanja ili izgovorene feljtone. Obiluju primjermim imenima, citatima iz stručne literature, datumima, podacima. Rječnik je intelektualan, na granici razumljivosti. Kako se Herkules razmeće mišićjem, tako se Puba, Leone i Silberbrandt razmeću intelektom, kulturom, obrazovanjem.

Pogledajmo još jednu sličnost u razlici između ekspresionističke jednočinke i tročinske društvene drame. Ako smo rekli da u *Kraljevu* prostor prividno pulsira, da mu se ritam temelji na izmjeni totala i krupnih planova, svjetla i tame, dinamike i statike, buke i tišine – dakle intenziteta vizualnih i akustičkih podražaja što s pozornice dopiru u gledalište – u *Glembajevima* kao da riječi pulsiraju. Nakon dubokog prodora u čovjekovu intimu, u skrivene dijelove njegova bića, naglo prelaze na područje umjetnosti, religije, znanosti, gospodarstva, društvenoga i političkog života, a zatim se ponovno usredotočuju na jedan lik, na jedan događaj, analiziraju ga, tumače, vrednuju.

Središnji likovi *Kraljeva* podsjetili su Darka Suvina na maske commedije dell'arte. Dame i gospoda iz glembajevskog kruga, istina, ne nose maske, ali njihova se javna lica znatno razlikuju od privatnih. Ugledni bankar, tajni savjetnik i »stub društva« kradе novac sa ženina računa, a sina obara na pod divljačkim udarcem šake, kao i cirkuski atlet Herkules grobara Janeza. Obožavateljica Beethovenove klavirske glazbe i dobrotvorka barunica Castelli prostituira se kao i Anka, ali s mnogo bogatijom i rafiniranijom klijentelom. Umjetnik europskoga glasa Leone neprekidno izaziva sugovornike, svima proturječi, nikoga ne može saslušati, ničije argumente uvažiti, prekapa grobove mrtvih rođaka, razumije se samo na riječima, a na barunicu nasrće škarama kao Janez nožem na Herkulesa. Baruničin isповjednik i odgajatelj njezina sina Silberbrandt ujedno je i njezin ljubavnik.

Za razliku od *Kraljeva*, u *Gospodi Glembajevima* nema miješanja realnog i irealnog. Svi likovi u prikazanom dramskom svijetu reprezentanti su živih ljudi, Zagrepčana iz godine 1913. Mrtvi, međutim, ulaze u njihov svijet – i, recimo odmah, kvare svečanost, bacaju sjenu na jubilej tvrtke Glembay Ltd. – ali ne na način povampiranih grobara i živodera s kraljevskog sajma, nego kao tematski likovi, dakle ponovno pomoću riječi. Kako smo netom ustvrdili, Leone prednjači u tom verbalnom ekshumiranju predaka, mahom samoubojica. On izgovara njihova imena, on potanko opisuje njihove bolesti i smrti, on neprekidno priziva mrtve članove obitelji te tako žive ne samo da podsjeća na njih i njihov kraj, nego ih i upozorava na to da će uskoro poći za njima, na isti – bolesni i kriminalni – način. Je li, napokon, uopće potrebno spominjati i to da je u cijelom trećem činu mrtvi Ignjat Glembay središnja figura drame, da se govori ponajviše o njemu i njegovoj smrti, da se tek sad osjećaju posljedice njegovih djela, da se krvavi obračun između barunice Castelli i Leonea zapravo odigrava u njegovoj režiji? Sin, koji je riječima dotukao oca i osvetio majku, sad škarama ubija maćehu. Time, reklo bi se, ispunjuje očevu posljednju volju – ili, barem, potisnutu želju – i osvećuje ga. Osvećuje, dakako, posljednje godine njegova života provedene u baruničinu zagrljaju »boe constrictor«, a ne njegovu smrt što ju je sam izazvao.

Premijerna publika, koju su na stranicama dnevnih listova zastupali profesionalni kazališni kritičari, s indignacijom je odvrtila lice od zrcala koje joj je Krleža podmetnuo. Hvalitelj *Agonije* Rudolf Maixner progovorio je drugim glasom:

»Prema *Agoniji*, *Gospoda Glembajevi* ne označuju napredak. Ne imajući uloge koja bi spašavala, ovaj komad u jačoj mjeri angažira autorov 'Weltanschauung'. Pa kako se taj nije mijenjao od domobrana Jambreka to sadašnji 'Einstellung' prema drugim društvenim slojevima otkriva stanovite nedostatke. Jer nema sumnje, da je od domobranske vojarne do Gornjeg grada uspon prilično strm.«<sup>11</sup>

<sup>11</sup> *Obzor*, 16. veljače 1929.



Krleža je na tu poruku, da ostane u granicama svojega društvenog staleža, reagirao spomenutim predavanjem u Glazbenom zavodu i knjigom *Moj obračun s njima*. Dobio je »dramu«, dijalog, sukobe i polemike, ponovno je privukao pozornost kao buntovnik, ali od toga su ponajmanje koristi imala *Gospoda Glembajevi*. Naime, gotovo svi razgovori o toj drami u sljedećim su se godinama vrtjeli u zatvorenom krugu oko pitanja o tome jesu li Krležini prizori »iz života jedne agramerske patricijske obitelji« zaista vjeran, istinit kritički prikaz našeg društva u posljednjim danima Austro-Ugarske, ili je riječ o dramatičarovu tendencioznom izmišljaju. Nezadovoljan pojednostavljuvanjima, Krleža, koji je u Osijeku govorio o nakani da antagonizme svojih likova »što bliže primakne odrazu naše stvarnosti«, sad je kritizirao svoje poslušne kritičare, ali bez nekadašnjega gnjeva:

»Uobičajilo se danas da se o likovima iz trilogije o 'Gospodi Glembajevima' govori kao o nitkovima, o zločincima, o bludnicima, a ja sam se usudio već davno skromno primijetiti: da smo kojom srećom imali našu građansku klasu na visini ove tako 'odiozne glembajevštine', naslijedili bismo bili jednu zamjernu civilizaciju, što nažalost nije slučaj.«<sup>12</sup>

Ako nisu »agramerska patricijska obitelj«, tko su onda Glembajevi? Umjetnina, naravno. Fikcionalna tvorevina – netko će reći i književni mit – kreacije poput Vojnovičevih Dubrovčana ili Demetrovih Ilira, Ibsenovih Norvežana ili Shakespeareovih Grka, Rimljana, Talijana i Engleza, a ne ljudi poput Krleže, njegovih kritičara i gledatelja. Neprijeporno su u pravu oni koji tvrde da u Zagrebu nikad nije bilo takve obitelji, da se ni u jednom zatvorenom, degeneriranom krugu nije namnožilo toliko ubojica i samoubojica, preljubnika i varalica, cinika i paranoika. Točno. Ali nije li ih u tebenskoj, mikenskoj ili elsinorskoj obitelji bilo još više? Jednostavnost i logičnost protupitanja, međutim, mnogima još ne pokazuje svu besmislenost pitanja o »uvjerljivosti« *Glembajevih* jer je razgovor o njima predugo pogrešno vođen. Odgovor na ključna pitanja predugo se tražio, da parafraziramo Krležu, u sasvim krivom smjeru: u (soc)realizmu. Stoga će trebati još podosta vremena i truda te niz radova sličnih po opredjeljenju i dometima već spomenutoj knjizi Darka Gašparovića i nešto novijoj studiji Dževada Karahasana<sup>13</sup>, pa da se *Glembajevi* oslobode svih nepotrebnih veza s »našom stvarnosti« te postanu punopravni i ravnopravni članovi fikcionalnog svijeta, zajedno s likovima *Kraljeva*, od kojih se, kako smo pokušali pokazati, ne razlikuju onoliko koliko se to ponajčešće drži. Uostalom, ne bismo li ih, dopustimo li mašti nešto veću slobodu od uobičajene, mogli vidjeti u istoj noći, nedaleko jedne od drugih? Ne piše li Krleža da se sudbine Janeza, Anke, Herkulesa i Štijeфа posljednji put križaju »jedne kolovoske noći u predratnom Zagrebu«, a Leonea, barunice Castelli, Glembaya i Angelike »jedne noći, kasnog ljeta, godinu dana prije Rata 1914–18« također u Zagrebu? Nije li to ista noć, noć nastupajućega velikog rata koji će konačno progutati sve te likove i njihov – fikcionalni, mitski – slobodni kraljevski grad Zagreb? Možemo si čak dopustiti i drskost da zamišljamo kazališnu predstavu koja bi ispreplela dvije inačice istog rasula – plebejsku (*Kraljevo*) na donjoj i patricijsku (*Gospoda Glembajevi*) na gornjoj pozornici – koja bi pokazala istodoban ulazak Smrti u svetkovinu – u kolo na kraljevskom sajmu, odnosno na jubilej u tvrtki Glembay Ltd. – i njezinu borbu za preuzimanje vlasti nad živima. Među svim dramaturškim spjevima nespojivog u današnjem kazalištu, ovaj jamačno ne bi bio lišen svakog smisla.

## MIROSLAV KRLEŽA'S DRAMAS

**SUMMARY.** There are several phases in the development of Krleža's dramatic work. Critique favours a division into four phases. *Kraljevo* and *Gospoda Glembajevi* have recently been taken up as typical of the first (*Legende*) and

<sup>12</sup> P. Matvejević, *Razgovori s Miroslavom Krležom*, Zagreb, 1969., str. 86.

<sup>13</sup> Dž. Karahasana, *Model u dramaturgiji na primjeru Krležina glembajevskog ciklusa*, Zagreb, 1988.

third (*Glembajevi*) phases respectively. *Kraljevo*, a one-act play, is an example of expressionistic drama and ecstatic theater; the three-act play *Gospoda Glembajevi* is a socially committed text following the tradition of Ibsenian drama. In spite of the obvious generic and style differences, the two texts have many characteristics in common. The most important one is that these texts – although in different ways – both deal with the final days of the Monarchy in Zagreb milieu, *Kraljevo* at the plebeian level and *Gospoda Glembajevi* at the aristocratic one. In both of these instances the disintegration of the world is interpreted as the coming of Death to the feast.