



KRLEŽINI DANI U OSIJEKU  
2012.

Utemeljitelj  
KRLEŽINIH DANA  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

Suutemeljitelji  
Filozofski fakultet, Osijek  
Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU  
Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb

Pokrovitelji  
KRLEŽINIH DANA  
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Razred za književnost, Zagreb  
Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Osijek

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu  
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 861622  
ISBN 978-953-154-191-6

HRVATSKA AKADEMIJA ZNANOSTI I UMJETNOSTI  
HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE U OSIJEKU  
FILOZOFSKI FAKULTET, OSIJEK

# KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2012.

KAZALIŠTE PO KRLEŽI

Priredio  
Branko Hećimović



Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU  
Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek

ZAGREB – OSIJEK 2013.

*Odbor Krležinih dana*  
Antonija Bogner-Šaban, Nedjeljko Fabrio,  
Darko Gašparović, Branko Hećimović (predsjednik),  
Stanislav Marijanović, Krešimir Nemeć, Boris Senker,  
Božidar Šnajder i Zlata Šundalić

*Recenzenti:*  
Nedjeljko Fabrio  
Pavao Pavličić

Objavlivanje ove knjige potpomogli su Ministarstvo kulture Republike Hrvatske,  
Ministarstvo znanosti, obrazovanja i sporta Republike Hrvatske  
i Grad Osijek

# KAZALIŠTE PO KRLEŽI





## MAJSTOR NEIDENTIFIKACIJE

Jedan je od prijeko potrebnih projekata u znanstvenom pristupu Krleži registar njegovih vrijednosnih pridjeva. Već se na temelju čitanja fikcionalnih i publicističkih djela može pretkazati da će u ekstremnoj opreci između pozitivnih i negativnih značenja golem postotak biti na negativnoj strani. Bez obzira na to karakterizira li autor ljudske likove ili ambijente, predmete ili stanja, strelica će gotovo uvijek biti uperena prema negativnom polu, dopuštajući pomake od mraka, turobnosti i živčanog rasapa, do kriminala, bahatosti ili otužne rezignacije. Čistih boja sreće i uznositosti, panteističkih ekstaza sjedinjavanja s prirodom, sa suncem, morem, plavetnilom, ima samo u mladoga Krleže. No već u ranom dramskom djelu *Kraljevo ekstaza* završava u kaosu.

U autorovu cjelokupnom stvaralaštvu riječi poput *slaboumno* i *slaboumnost* imaju zavidnu frekvenciju – u različitim kontekstima i s različitim konotacijama. U općem slaboumlju, slaboumni mogu biti turisti, ratni brodovi, perike, klaviri. Karakteristična Krležina nabranjanja, koja predočuju nepovezanost, *paklenu simultanost* u današnjici, predočuju, u autorovoj vizuri, svijet *na rubu pameti*. U tom kaosu sve je jednako besmisleno: *W.C. školjke, zubarski instrumenti, svečana pogrebna kola, mačke, automobili, topovi, gole žene, orgulje, lađe ...* (5. poglavlje I. knjige *Banketa u Blitvi*). Malo je autora u književnosti dvadesetog stoljeća koji su u tom pogledu usporedivi s Krležom. Uostalom ako i jesu, naprimjer Céline, njihov je kritički odnos prema suvremenoj građanskoj civilizaciji drukčije utemeljen.

Recepcijski put genijalnog psovača imao je uspone i padove. Takozvani glas javnosti, od programiranih čitatelja, kao što su to studenti, do fluidne fame, koja nije točno utvrdiva, najvećem, najvećem hrvatskom piscu nije osobito sklon. Govori se o muzealizaciji, o sudbini pisca koji je postao klasik. Pritom se obično pomišlja na politički ugled vremenog autora, a nedovoljno ističe da je on u razdoblju koje mu politički nije bilo nimalo sklono, dvadesetih i tridesetih godina prošloga stoljeća, postao u kulturnoj javnosti nešto što bi se moglo nazvati klasikom spontanosti: njegovim brojnim čitateljima, među kojima je bilo i mnoštvo doista zanesenih, nitko nije dirigirao, a pogotovo im nitko nije propisivao da moraju čitati njegova djela. Ne

postoji hrvatski pisac koji je izazivao toliko oprečnih, čak krajnje suprotstavljenih reakcija. Receptijski skeptici, koji oprezno odmjeruju životne šanse autorovih djela, suglasni su u tome da status klasika – gotovo bismo morali reći: nažalost – ukida strast pozitivnih ili negativnih sudova. Ostaju temperirane reakcije poput sklonosti ili nesklonosti.

Pri svemu tome treba imati na umu da je riječ o autoru koji je ostavio neobično opsežan opus, u kojemu je toliko raznorodnih i kvalitativno nejednakih tekstova da je uputno prije svakog razgovora o Krleži prvo utvrditi o kojem dijelu stvaralaštva raspravljamo. Mnogi politički članci očituju drukčiji stilski i mentalni rukopis nego naprimjer *Povratak Filipa Latinovicza* ili druga i treća drama iz ciklusa o Glembajevima (*U agoniji* i *Leda*), i ne samo zato što pripadaju različitim tekstualnim vrstama. Paradoks njegova stvaralaštva je u tome što je Krleža, koji je vjerovao u smisao razumne tendencije u umjetnosti, po izrazu najsnažniji u djelima u kojima se tendencija ne očituje neposredno, plakatивно, nego je podređena duhu umjetničke tvorevine.

To uostalom potpuno odgovara stilskoj strasti za nepoistovječivanjem. Izravna tendencioznost, koja nastupa doktrinarno i didaktički, na protuslovan način guši duhovni protest. Drugim riječima, *psovaču* je potreban, upravo u negativnom zamahu, prostor osobne slobode. Inače se zbilja raspada na dvije strane, u dvije boje: crnu i bijelu. Autorov je svijet, ako tako hoćemo, sav crn ili siv, ali središnje značenje ipak pripada činjenici da je trak pozitivnosti upravo u postojanju ljudskog umjetničkog stvaralaštva. Ne razumijemo Krležu ako ne shvatimo da je psovač u isti mah neobičan Orfej. On je uvijek zastupao ljepotu kritike, ali nije smatrao da je smisljena kritika ljepote. Njegov estetičko-teorijski *Predgovor "Podravskim motivima" Krste Hegedušića* (1933.) u tom je pogledu posebno izričit.

*Pračovjek, ljudožder još kosmat kao gorila, prestao je biti majmunom u altamirskoj diluvijalnoj spilji, zaustavivši vrijeme na stijeni, kada je prvi put otisnuo svoju, od ljudske krvi još masnu ruku o kamen svog zvjerskog zaklona. Povlačeći crtu od pračovjeka do svojih dana, Krleža estetsko stvaralaštvo shvaća kao antropološku nit, neuništivu nit. Ljepote traju vjekovima, i u njima odražava se kroz vjekove ljudsko i zemaljsko u nama i upravo ova tendencija tog ljudskog u nama, da se nadživi i potvrdi preko groba, da se opre zakonima nestajanja u vremenu i u smrti, taj nagon koji se opire smrti, to je roditelj svake žive umjetničke zamisli.*

Teškoće koje danas opterećuju čitateljske susrete s Krležom ne temelje se samo na sumnjičavoj nelagodi prema jedinim čvrstim uporištima autorovih vrijednosnih predodžbi (umjetnost, socijalistička humanost), nego i na posve oprečnom odnosu prema duhovnoj praksi. Današnja kultura pretežno je identifikacijska. To je podloga za neke negativne reakcije na Krležino stvaralaštvo. Moglo bi se reći da je suvremeni mentalitet obilježen potragom za novim junacima, nakon što se dvadeseto stoljeće potrudilo da pojam autoriteta temeljito kompromitira. Želja za identifikacijom ističe



se osobito na područjima koja po svojoj naravi ne dopuštaju sublimaciju. Novi junaci nalaze se na nogometnim igralištima (pogotovo ako privlače visoke nagrade), u akcijskim filmovima, među pronalazačima novih elektroničkih naprava, a ponegdje i među ideološkim jurišnicima, samoubojicama-bombašima ili u krugu junaka srednjovjekovnih mitova. Različiti rekordi omiljena su suvremena mjerila, pogotovo ako je riječ o milijunima prodanih diskova koji bilježe nastupe rok-pjevača. Ponašanje publike na koncertima pokazuje da potreba za identifikacijom može dosegnuti ekstatične razmjere.

Sve je to vrlo daleko od Krležine misaone osnove i njegove specifične umjetničke senzibilitnosti, kojoj je bila posve strana pomisao na umjetnost ili zabavu kao jeftin (a zapravo skup) spektakl. Teško je zamisliti žešću opreku nego suprotnost između svih oblika nove mitomanije o figurama iz *jet-seta* i Krležina svijeta u kojemu se kritički marksist stapa s krajnje senzibilnim pobornikom ljepote. Međutim suprotnosti su bile svojstvene i Krležinu osobnom obzoru. Želim upozoriti na dva primjera: jedan svjetonazorni, a drugi umjetnički. Naš majstor neidentifikacijskih pomaka bio je ličnost uvjerena u apsolutnu opravdanost i potrebu socijalističke preobrazbe svijeta u duhu Marxove teorije. Praktičar kojemu se u dvadesetim godinama duhovno priklonio bio je Lenjin. No takvih je pisaca bilo mnogo. Podsjetit ću samo na dva toliko različita autora poput Brechta i Gidea. Za francuskog pisca to vrijedi samo u jednom razdoblju, za njemačkoga do kraja života. Krležina je posebnost u tome što je doduše vjerovao u socijalističku, odnosno komunističku perspektivu, ali je u isti mah cijeloga života bio kulturnofilozofski skeptik i historiozofski agnostik. U zapisima o povijesti kao učiteljici života prevladava duboka dvojba. Krleža je ovdje svojevrstan anti-Hegel. Iako on to izričito ne kaže, iz tih se zapisa nameće zaključak da su stalna protuslovlja i apsurdnosti povijesti kratkoročno rješiva pomoću preobrazbe vlasničkih i proizvodnih oblika, ali da u krajnjoj crti prevladava kontingencija povijesnih zbivanja, u kojima nema linearnog napretka. Istinska konstanta i stalna vrijednost umjetničko je stvaralaštvo. Ono je autentično svjedočanstvo ljudskosti. To uvjerenje Krležu povezuje s Nietzscheovim panestetizmom, s mišlju autora koji ga je, zapisao je u dnevnicima, *ošinuo poput groma*, toliko snažno i korjenito.

Fenomen oprečnosti trajno je obilježio i Krležin odnos prema umjetničkim inovacijama dvadesetog stoljeća. Poput mnogih umjetnika, ni Krleža se nije nimalo trudio usuglasiti svoju osobnu stvaralačku praksu sa svojim sudovima o bitnim suvremenici. Desetak godina nakon što je napisao *Kraljevo*, jedno od vrhunskih djela dramske i kazališne avangarde, antologijski tekst europskog modernizma, autor u osvrtu na izložbu modernog slikarstva u Berlinu gotovo sve ekspresioniste, dadaiste i druge zastupnike estetskog radikalizma naziva slaboumnicima čija bi djela zaslužila progon. Tog se otužnog teksta autor srećom odrekao (pa za njegova života više nije integralno objavljivan), svjestan da je napisao pamflet koji kao da je anticipirao zabrane nacističkih

i boljševičkih propagandnih nadzornika. Paradoks je Krležinih književnih i kritičkih postupaka u tome što je zastupao likovni antiradikalizam, poštujući naprimjer Babića i Dobrovića, a u isti je mah u pojedinim svojim djelima, osobito u romanima, stvorio vrste diskursa koji su bliski modernom proznom radikalizmu. Treba samo podsjetiti na odlomak *o rukama* u *Povratku* ili na vrhunsko inovacijski završetak romana *Na rubu pameti*, gdje radioaparatus, tada nov medij, čitatelju dovodi u svijest kakve se dispartatne pojave događaju istodobno u suvremenom svijetu. Dovoljno je vrtjeti skalu i čuti: utakmicu, tenis, koračnicu, opernu ariju, topovsku salvu, harmoniku, francusku šansonu, politički govor. Malo je pisaca koji su modernističko načelo simultaneizma izrazili tako sugestivno. Poentirano rečeno, Krleža je bio modernist koji je prezirao autentičan iskaz modernizma – inovacijski eksperiment. Činjenica je toliko neobična da se nameće pomisao po kojoj se piščeva odbojnost prema korjenitom modernizmu može također smatrati paradoksalnim oblikom neidentifikacije. I na području književnosti zagrebački je autor podizao oko sebe zid šutnje kad bi se očekivala koja jasna riječ o nekima od najvećih autora stoljeća: Kafki, Joyceu, Musilu, Brechtu, Pirandellu, Beckettu. Pitamo se naposljetku može li neidentifikacija potaknuti identifikaciju. Zamislimo današnjeg čitatelja, pogotovo mlađega, koji stoji pred policom s Krležinim djelima. Idealnotipski čitatelj naših dana, uvjeravaju nas i sveučilišni kroatisti i knjižničari, neće se dugo zadržati pred tom imaginarnom policom. Postoji doduše školski kanon, naprimjer s pojedinim novelama iz *Hrvatskog boga Marsa*, no zahtjevi i preporuke vrlo su često u opreci s čitateljskom spontanošću. Budući da je književnosociološke pokuse s neditigiranim publikom, to jest svojevrsne oblike duhovne vivisekcije, teško ili nemoguće provesti, ne ostaje drugo nego povjerovati aktualnom iskustvu. Pitanje kanona, koji se neizbježno nameće kad god smo suočeni s tako velikim i raznovrsnim opusom, otvara niz novih pitanja koja se tiču današnjih čitateljskih teškoća.

Relativno nepovoljno recepcijsko stanje može se, smatram, dijagnosticirati s dvaju gledišta, internog i eksternog. U vanjskom, eksternom pogledu gotovo je premoćna uloga pripala razmatranjima Krležina političkog profila: je li bio pravovjeran marksist, ili možda revizionist, što mu je značio Dido, a što Đido, što Tito, a što Kardelj, što pozicija “Plamena”, a što stajalište “Pečata”. Sva su ta pitanja legitimna, no ona se mogu postaviti i onda kad je riječ o suvremenicima koji nisu bili Krležina formata. Za recepciju autorovih djela ta je pomalo ishitrena radoznanost nekih povjesničara i kritičara bila posve jalova, pa i štetna. Vjerojatno bi Krleža danas imao mnogo više čitatelja da se u literaturi o piscu manje raspravljalo o aferi *Diamantstein* i sukobima s ovim ili onim suvremenicima, a mnogo više o problemima u duhu onog pitanja engleske književne kritike: *Kolika je literarna vrijednost drame o Hamletu?* Dakle: *Koliko vrijedi roman o Filipu Latinoviczu?* Krajnje je vrijeme (u piščevu interesu!) da iznimnom piscu u povijesti hrvatske književne kulture iskažemo priznanje stalnim čitanjem središnjih djela, a ne motanjem po marginalijama, kulturnopovij-

sno zanimljivima, ali naposljetku prolaznima. Datum valjanosti toj historijskoj robi u dogledno vrijeme istječe.

Specifičnoga Krležina književnog izraza ne bi bilo da se u mnogim njegovim djelima, a osobito u dramskim, ne očituje autorov odnos prema likovima koji kao da je prožet empatijom i gnjevom u isti mah. Glembajevski saloni poprište su zloće i laži, ali mnoge vrednote građanske ili plemićke životne kulture nisu autoru samo objekti poruge nego i svjedočanstva ukusa, rafiniranosti, estetskog ili bonvivanskog doživljavanja luksuza – luksuza koji je pretežno nezaslužena povlastica, no koji po svojim vrijednim fenomenima tvori dio kulturne tradicije koje se nitko ne bi smio odreći. Uostalom, znakovito je da su autori najmarkantniji književni likovi, poput Filipa, Laure, Leonea, Olivera i Križovca, zasnovani također ambivalentno, tako da su neki od njih mogli postati projekcijska ploča za autorovu vlastitu dvojbu i podvojenost.

Današnjem prosječnom čitatelju Krležinih djela bit će dakle mnogošto strano: i ambivalentnost, i mentalitet minule građanske sredine, i borba protiv institucija uglavnom zaboravljene prošlosti, i zalaganje za vrijednosti koje se nikad nisu autentično ostvarile. A naposljetku, kanon istaknutih djela s vremenom se sve više sužava. Gdje su danas čitatelji i kazališni gledatelji koji, naprimjer u *Glembajevima*, mogu s lakoćom pratiti višejezične dijaloge? Glumci također nisu u povoljnijem položaju. Ili teškoće s *Baladama Petrice Kerempuha*. To je remek-djelo otpočetka bilo teže pristupačno, zbog lokalnih obilježja i zbog visoke naobrazbene razine koju zahtijeva od čitatelja. Danas se *Balade* još više sukobljavaju s navikama i spremom publike. Receptijski je paradoks očigledan: kad je bilo više spremne, Krleža je bio sve samo ne favoriziran pisac; no kad je jednog dana dospio u čitanke, publika se počela mijenjati.

A budućnost? Krleža će morati podnijeti sudbinu klasika, koja ima dvije strane. Pojam klasika ponajprije označuje suglasje u sudovima mjerodavnih kritičara, a posredno konsenzus o tome da u Hrvatskoj nema boljih drama od ciklusa o Glembajevima, nema bolje baladne poezije od stihova o Kerempuhu, nema boljih romana od *Povratka* i *Na rubu pameti* te nema novela koje premašuju priču o gubitku ishitrenih iluzija (*Hodorlahomor Veliki*) ili univerzalnu osudu rata u pripovijetki *Bitka kod Bistrice Lesne*. Da je Krleža napisao samo ta djela, bilo bi mu osigurano trajno mjesto među velikim europskim piscima. Postoji međutim i receptijsko naličje. Proglasiti nekog autora klasikom, to je u psihološkom smislu opasna usluga. Riječ klasik budi u mnogih čitatelja takvo strahopoštovanje da je posljedica više strah nego poštovanje. To je jedna od posljedica okolnosti da su u europski svjetski kanon, koji zasad seže od antike do devetnaestog stoljeća, ušla djela koja su, pogotovo za današnjeg čitatelja, iznimno zahtjevna. Homerova epika, Danteovo glavno djelo, većina Shakespeareovih drama, Goetheov *Faust* i većina drugih scenskih djela – svi ti književni vrhunci zahtijevaju vrlo usredotočenog čitatelja, kojemu književnost nije razbibriga, nego vrijednost sama po sebi. I po tom kriteriju Krležina su najbolja djela tvorevina klasika.

## SAN, HALUCINACIJE I VIZIJE U KRLEŽINIM DRAMAMA Skica mogućeg istraživanja

Sudeći prema naslovima knjiga i časopisa te kulturnih manifestacija, zanimanje za san u književnosti i kazalištu te oniričku književnost i oniričko kazalište živo je prisutna na našoj umjetničkoj, znanstvenoj, publicističkoj pa i multimedijskoj sceni. Tako je u svibnju 2012. godine zagrebački nakladnik Disput objavio knjigu teatroloških studija Lade Čale Feldman naslovljenu *U san nije vjerovati*. Isti je nakladnik u listopadu iste godine tiskao zbornik *Prostori snova. Oniričko kao poetološki i antropološki problem*. Uredile su ga Živa Benčić i Dunja Fališevac, a okuplja dvadeset i jedan tekst inozemnih i hrvatskih znanstvenika koji na različitom materijalu, ponajprije hrvatskom /.../ istražuje temu sna i njegovo oblikovanje i značenje u pojedinom djelu.<sup>1</sup> Posljednje, ali ovdje zaista ne i ponajmanje važno, od 10. svibnja do 10. lipnja, također godine 2012., u Beogradu se odvijao Festival jednog pisca *Krleža: San o drugoj obali*. Organizirali su ga tamošnji Kulturni centar i Leksikografski zavod Miroslav Krleža iz Zagreba, osmislila Olivera Stošić-Rakić, a sudjelovao je na njemu dojmljiv broj srpskih i hrvatskih kritičara, književnika, intelektualaca, glazbenika, likovnih umjetnika, redatelja i glumaca.

Toliko o naslovima knjiga i publikacija ili nazivima manifestacija godine 2012. Istina, katalog Nacionalne i sveučilišne biblioteke nudi ih još – primjerice knjigu pjesama *Ljubav i snovi* Antona Brace Fontane i memoare *Liječnički san* Vere Mareš-Bratko, pa treći broj časopisa “Most” / “The Bridge”, koji je kao izbor (i prijevod na engleski) pjesama hrvatskih autora rođenih unutar pola stoljeća, od 1930. do 1980., priredio Damir Šodan i dao mu naslov *Cartographers of Dreams. Panorama of contemporary Croatian poetry*, potom znanstvenu studiju *Bazalino razumijevanje snova* Ivane Skuhala Karasman, u kojoj je riječ o Bazalinu tumačenju pjesama osmorice hrvatskih književnika, i još mnogo toga – ali popis svih tekstova vezanih uz doslovno ili metaforički shvaćen san za ovu je prigodu posve irelevantan. Relevantno je da

<sup>1</sup> Predgovor. U: *Prostori snova. Oniričko kao poetološki i antropološki fenomen*. Ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac. Disput, Zagreb 2012., 11.

li se u njima spominju Krleža i njegov odnos prema snu i, ako se spominju, kako, s kojeg aspekta.

U knjigama *U san nije vjerovati* i *Prostori snova* Krleža je dobio po jedno poglavlje. Lada Čale Feldman uvrstila je u središnji dio svoje knjige, *Varia psychomantia: sorores, matres, filiae et – histriones* kraću studiju *Tegobe tijela, povlastice žanra: glumičina trema u Krležinoj noveli "Pod maskom"*, gdje se, međutim, ne govori o snovima. Urednice zbornika o *oniričkom kao poetološkom i antropološkom problemu* uvrstile su pak u njega tekst *Zelena kutija, crna kutija, kutija snova* Andree Zlatar, također razmjerno kratak. Riječ je u njemu o oniričkom u Bogdanovića i Krleže, točnije u Krležinim *Dnevnica*. Spominje se, uzgred rečeno, Krleža i na drugim stranicama tog zbornika, ali uglavnom ne po snovima i oniričkom. Za opisima snova u Krležinim *Dnevnica* posegnuli su i srpska skladateljica Ivana Stefanović i hrvatski izvedbeni umjetnik Boris Bakal, koji su beogradski Festival jednog pisca otvorili performansom pod naslovom *Istina, nije, istina... Krležini snovi*, a sljedećih je dana isti izbor fragmenata iz Krležinih *Dnevnika*, također u sklopu Festivala i pod istim naslovom, emitiran na Trećem programu Radio Beograda.<sup>2</sup>

Pisalo se i govorilo, dakle, o Krleži i snovima godine 2012. Štoviše, njegovi su opisi ponajčešće tjeskobnih snova iz ratnih godina ušli i u umjetnost performansa. Ipak, o snovima te vizijama i halucinacijama, dakle stanjima sličnim snu, u njegovim dramama nije se u posljednje vrijeme govorilo ni pisalo unatoč tomu što su oni itekako važna komponenta *dramaticae krležianae* i prožimaju je zaista od prvoga do posljednjeg teksta. Evo kratkog pregleda snova i oniričkog u Krležinim dramskim tekstovima.

U prvoj Krležinoj drami, *Legendi*, koja je izvorno bila *novozavjetna fantazija* u četiri slike,<sup>3</sup> a preradbom je svedena na tri, radnja se odvija na dvije razine, *stvarnoj* i *nestvarnoj, snovitoj*. Uočljiv je taj rascjep već na popisu *lica* gdje se uz Isusa, Mariju, Martu, Eleazara, Judu, apostole, farizeje, ljude iz Jeruzalema, Betanije i Nazareta te niz drugih likova koji u prikazanomu dramskom svijetu imaju status živih, realnih ljudi, javlja i jedan irealan, bestjelesan lik: *Njegova / Isusova, nap. B. S. / sjena na mjesecini* (L, 7).<sup>4</sup> Rascjep je uočljiv i u dramskom vremenu jer se između sadašnjosti

<sup>2</sup> Podaci navedeni prema internetskim stranicama:

<http://www.e-novine.com/kultura/kultura-vesti/64020-Miroslav-Krleža-San-drugoj-obali.html>; [http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav\\_category=272&yyyy=2012&mm=05&dd=11&nav\\_id=608217](http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=272&yyyy=2012&mm=05&dd=11&nav_id=608217).

<sup>3</sup> Objavljena je godine 1914. u prva četiri broja tjednika "Književne novosti" (14. i 31. siječnja te 7. i 14. veljače), u svakom broju po jedna slika.

<sup>4</sup> Citate iz Krležinih djela navodim prema ovim izdanjima: *Legende* (L), Zora, Zagreb 1967.; *U predvečerje* (P), "Plamen", 1/1919., 7; *Hrvatska rapsodija*. U: *Hrvatski bog Mars* (HBM), Zora, Zagreb 1965.; *Galicija* (GA), Naklada Ljevak – Matica hrvatska – HAZU, Zagreb 2002.; *Golgota* (GO), Naklada Ljevak – Matica hrvatska – HAZU, Zagreb 2002.; *Vučjak* (V), Naklada

(Isusova učenja i njegova odnosa s učenicima) i budućnosti (povijesnoga razvoja kršćanstva) uspostavlja odnos isključivanja, karakterističan za odnos prostorno i / ili vremenski prisutnog i odsutnog u jednom dijelu onodobne naše dramatike. K tomu se jedan od tih slojeva dramski i scenski realizira kao *java*, a drugi kao *san*. Naime, povijest kršćanstva (s Isusova je stajališta riječ o budućnosti, ali to je ovdje nevažno) objavljuje se Isusu u scenski realiziranim *vizijama* i *halucinacijama*, kako ih Krleža određuje u didaskalijama, a smrt na Golgoti Isus, ali tek u temeljito prerađenoj, trodijelnoj inačici tiskanoj 1933., *sniva* / kao / *posljednju scenu ove drame* (L, 50), uklopljenu u treću, sada i posljednju sliku.

U svibnju iste godine Krleža u istom tjedniku objavljuje i *Maskeratu*. Pokladni i teatralni ugođaj, koji se u njoj ostvaruje uglavnom imenima likova, njihovim kostimima i maskama te, eventualno, glazbom i svjetlom, po nekim je crtama usporediv s oniričkim ugođajem neoromantičkih ili secesijskih jednočinki s mijene 19. i 20. stoljeća, primjerice s Begovićevim *Menuetom*, ali se ipak ne može poistovjetiti s njim. Drukčije je s dramskim svijetom jednočinke *U predvečerje*, kojoj se Krleža nakon objavljivanja u "Plamenu" godine 1919. više nije vraćao, nego ju je bez ikakva komentara isključio iz svih sljedećih izdanja svojih drama. Na početku je taj svijet veristički oblikovan. Ambijent je urbani, sirotinjski: *Nemoguća soba, hladna, pusta, siva, očajna. Soba bez duše. Nered grozni, mnogogodišnji, prljavi, nehigijenski, strašni /.../ U pozadini prozor zavešen nekim čadjavim čipkastim krpama. Soba je prizemno, pa se vidi, gde prolaze ljudi* (P, 26). Likovi Čovjeka i Žene, ljubavnika što se neprekidno svađaju i muče, okarakterizirani su kao tipični predstavnici istoga društvenog staleža – on je, tako, *bedna i odrpana proleterska figura* (P, 27) – te svaki svojega roda. Nenadana pojava Nečastivog, koji Čovjeku otvara pogled kroz *uprizoreni / ! / zid bijedne sobe u krčmu neku zadimljenu i rulju pijanaca i kartaša pri igri*, a potom na *crvena svjetla semafora i rasvetlene kvadrate rapidnih vozova što jure kroz noć i urnebesnom lomljivom i treskotom i grajom ispunjaju tu plesnivu i sivu sobu* (P, 33-34) unosi, međutim, u taj svijet oniričke elemente, koji nisu svojstveni verizmu, nego simbolizmu i ekspresionizmu. Stoga se taj prizor, unatoč velikoj razlici u sadržaju prikazanih *slika*, može usporediti s posljednjim prizorom *Legende*, pa bi se i trebao scenski realizirati na isti način. Isto tako, usporediv je i s posljednjim prizorom Galovićeve *protoekspresionističke* jednočinke *Pred smrt*.<sup>5</sup> Nečastivi *uprizorenjem* zidova Ženina tiješnjog sobička i otvaranjem *novih vidika* neprijeporno želi

---

Ljevak – Matica hrvatska – HAZU, Zagreb 2003.; *Glembajevi II* (GL), Suvremena naklada, Zagreb 1945.; *Aretej* (A), Oslobođenje, Sarajevo 1981.; *Put u raj* (PR), Naklada Ljevak – Matica hrvatska – HAZU, Zagreb 2002.

<sup>5</sup> Već je Radovan Vučković ustvrdio kako je u *specifičnoj idejnoj i dramskoj shemi, u sažetom i dinamičkom dijalogu* ove Galovićeve *dramske vizije*, malo prije Krleže i njegovih prvih drama, naznačena *strukturna shema koja će postati tipična u mističnoj ekspresionističkoj drami* (Radovan Vučković, *Moderna drama*. Veselin Masleša, Sarajevo 1982., 202.

Čovjeku pružiti uvid u područje što se dosad nalazilo izvan njegova domašaja i koje, što je možda još važnije, ne može nikako ući u intelektualni obzor Žene.

Valja na ovome mjestu odmah reći i to da se jedan od najvažnijih razloga zbog kojih je Krleža isključio *Predvečerje* iz svih dramskih ciklusa zove *Adam i Eva*, jednočinka iz 1922.,<sup>6</sup> koja počinje prizorom svađe dvoje ljubavnika gotovo istovjetnom prizoru svađe Čovjeka i Žene u starijoj jednočinki, ali podignutom za jednu socijalnu stepenicu:

*Soba u petom katu velegradskog stjeničavog hotela !...! U cjelini, soba je malena, zagušljiva i antipatična. !...! Kada se zavjesa digla, vidi se, da su se čovjek i žena, gospodin i dama, Adam i Eva, tukli. I to, kako se već tuku ljubavni parovi po hotelima. Grčevito, u stravi, da se ne čuje "prijeko u drugu, susjednu sobu" (L, 249).*

Nakon dvostrukog samoubojstva, radnja se premješta u *golemi crni nepoznati prostor* (L, 261) u kojemu vladaju neobični zakoni, ali to ovdje nije prostor sna, nego prostor smrti, Limb ili Had.

Nakon povratka iz Galicije, Krleža je u dvije godine, 1918. i 1919., objavio četiri ekspresionističke scenske vizije – *Hrvatsku rapsodiju*, poslije bez dobrih razloga premještenu iz dramskog dijela njegova opusa u prozni dio, u zbirku *Hrvatski bog Mars*,<sup>7</sup> *Kristofora Kolumba*, *Kraljevo* i *Michelangela Buonarrotija* – koje se s jedne strane tematski, stilski i dramaturški razlikuju od prvih njegovih drama i dramoleta, a s druge strane imaju niz zajedničkih značajki. Dok u uprizorenim halucinacijama u *Legendi* i *Predvečerju* pozornica treba biti simultano podijeljena na prostor *zbilje* dramskog lika (getsemanski vrt / soba) i njegove *halucinacije* (arene, ratišta, srednjovjekovne ulice / krčma, vlakovi) te su na njoj istodobno prisutni gledatelj (Isus / Čovjek), komentator (Sjena / Nečastivi) i sudionici halucinacijskih zbivanja (pogani i kršćani / pijanci u krčmi), u scenskim *vizijama* novog ciklusa svekoliki je dramski svijet oblikovan strindbergovskom *logikom sna* kao eksteriorizacija svijesti neprisutna spavača, koji bi se uvjetno mogao poistovjetiti s *u tekstu impliciranim*, "idealnim" autorom kao subjektom djela u cjelini,<sup>8</sup> odnosno eksteriorizacija svijesti spavača koji je ujedno i dramski lik uključen u vlastiti san. Na jednom se mjestu, u *Hrvatskoj rapsodiji*, u didaskaliji izrijekom kaže kako se *na hipove čini, da je sve to samo san. Bolesna vizija. A na čas biva opet užasno jasno, da sve to nije priviđenje. Sve to nije vizija, ni scena, ni san, sve to jest. Sve to doista postoji* (HBM, 385). Isto bi se moglo reći i o dobrom dijelu prizora u ostalim trima *vizijama*. Granice izme-

<sup>6</sup> I ovu je dramu Krleža za objavljivanje u knjizi *Legende* godine 1933. preradio, ali, rekao bih, i pokvario dodavanjem nepotrebnog prizora u vlaku. Bez njega, tekst je mnogo kompaktniji, usredotočeniji i logičniji.

<sup>7</sup> Da je *Hrvatska rapsodija* izrazito sceničan tekst, dokazali su njezinim uprizorenjem 1975. ansambl Zagrebačkoga kazališta mladih, redatelj Miro Medimorec i scenograf Drago Turina.

<sup>8</sup> Usp.: Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*. Prev. Marijan Bobinac. Hrvatski centar ITI, Zagreb 1998., 25.

đu realnog i irealnog, jave i sna u njima su poništene. I likovi koji su u dramskom svijetu određeni kao živi ljudi i likovi što u njega ulaze kao mrtvaci, prikaze, projekcije nečije svijesti, simboli ili personifikacije dijele isti prostor, sudjeluju u istim zbivanjima, imaju isti status u dramskom svijetu koji je istodobno realan i irealan, doslovan i metaforičan, vanjski i unutarnji. Granice ne postoje čak ni u *Michelangelu Buonarrotiju*, koji je ovdje posebno zanimljiv jer je središnji dio određen kao san što slikaru sikstinskih fresaka doslovno *dolazi na oči* te ga on u sebe upija, a uvodni i završni prizori funkcioniraju kao java što uokviruje taj san. Dokaz je tomu što Papa i njegova pratnja, koji pripadaju slikarovoj javi, mogu u Sikstini zamijetiti tragove zbivanja što su bila dio njegova sna. Krleža prikazanom snu pridaje zbiljnost i time što u nj unosi prizore halucinacija (samostan, lomača, brodolom), dakle prizore *sna u snu*, koje za Michelangela – spavača koji u snu vidi sebe kako halucinira – komentiraju Glas krvnika nepoznatog.

*Nepoznati se kesi demonski, a stijene se sikstinske rastvaraju i vidi se lomača gdje bukti i sikću i ližu plamenovi, a na stupu u vatri stoji goli čovjek i prži se i viče. Dolje pod lomačom urla gomila i kesi se, ali je čovjek nadvikuje: Vjerujem! Vjerujem! Otvorit će se nebo i ja ću ugledati svoje vlastito uvjerenje, svoj takozvani pogled na svjet gdje sjedi s desne strane Gospodnje! .../ GOMILA se kesi i urla: Ne otvara se nebo! .../ NEPOZNATI nadviče gomilu: Jesi li ga vidio? Već su mu kose planule i oči mu se cijede kao gnjile šljive, a on vjeruje da će se otvoriti nebo! A nebo se ne će otvoriti! Ja tebi kažem! (L, 98). Michelangelo gleda, sluša i šuti.*

Svi su takvi prizori podjednako važni, svaki je svojevrsno *otkrivenje*. Ovomu ipak pripada središnje mjesto zbog toga što je u njemu ogoljen i sažet međuljudski odnos ključan za sve Krležine *vizije*, pa i za drame što će uslijediti, a to je odnos gomile i idealista, genija i / ili sanjara. Gomila, koja u takvu čovjeku ne prepoznaje iznimna pojedinca, redovito se uspoređuje s čoporom što divlje srlja za nekim ciljem, ili na nekog nasrće, a ponekad i sa stadom koje slijepo slijedi predvodnika. Poput čopora ponašaju se razuzdane *crvene snaše* (HBM, 400) i *frontaši* koji okrutno *ravnaju hrptenicu* deformiranom djetetu u vlaku (HBM, 393), kraljevsko kolo koje prerasta u *životno apsolutno ludilo* pa se u nj umiješa i *divlji čopor pobjesnelih pasa* (L, 239), *mornari admiralske galije* što su u strahu pred smrću postali *gomila suludog mesa, divlje životinje, praživotni element* (L, 123) te *raskidane furije crnih / Michelangelovih, nap. B. S. / fresaka na zidovima* (L, 89) i *bezbrojno jedno ludo krdo, koje se već vjekovima valja kroz prostore i rokće i smradi svojim putem* (L, 97) iz riječi Nepoznatog. Sa stadom se pak uspoređuje sirotinja, koja u vlaku *pati .../ ko marva, bolesnici, bakteri i proštenjarke* (HBM, 388, 408- 409), potom *glasovi plahi i pobožni* (L, 124) što na palubi Kolumbove lađe skrušeno priznaju da ih je vodila tuđa volja, a poslije i svekolika momčad koja se, obnovivši lađu, odmara kao *pozaspalo stado* (L, 151) te zbor Fanatika i Papina pratnja koja se na skelama u Sikstini *jati oko njega, samo da bolje uhvati po koju riječ Bezgrešnoga* (L, 116).



Takva gomila nikad ne prepoznaje genija, odnosno sanjara, kao potencijalnog vođu, nego se, naprotiv, izživljava na njemu kao na nezaštićenom i nemoćnoj žrtvi. Groteskno izobličene crte pomahnitala čopora ili pokornog stada koje u *vizijama* poprima svjedoče zapravo o genijevoj percepciji mase, o njegovu *viđenju* ljudske zajednice i o tomu da je svekoliki dramski svijet oblikovan s njegova stajališta, kao projekcija njegove svijesti.

Odnos genija i / ili sanjara spram gomile ipak nije jednostavan i jednostran, nego ambivalentan. On nju s jedne strane mrzi i prezire zbog njezine sebične, agresivne i tupe animalnosti, ali se istodobno i žrtvuje za nju te radi nje želi promijeniti svijet. Admiral, primjerice, posadu svoje lađe naziva *živinama* i *opicama* (L, 157), a ipak je sanjao o tomu da ih *pretvori u potpune, dostojanstvene ljude* (L, 148).

Dakako da se *sanjari*, unatoč jednoj zajedničkoj crti i unatoč tomu što sve druge likove i cijeli dramski svijet gledamo *kroz* njih – ne *njihovim očima*, jer one su zamučene nekom žudnjom – međusobno znatno razlikuju pa se na samo jednoj, osnovnoj razini analize admiral koji se otisnuo na olujno more u potrazi za *Novim* (L, 138 i dalje) i povampireni grobar koji dolazi na malograđansku svetkovinu u potrazi za *prostitutkom, koja je ipak već osjetila veliku neviđenu Ženu* (L, 232) mogu naći na istoj poziciji.

U prvoj polovici dvadesetih godina Krleža tiska i daje na izvođenje u zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište *Galiciju*, *Golgotu* i *Vučjaka*, tri drame koje je jedna od struja u krležologiji (Marijan Matković, Eli Finci, Mirjana Miočinović i drugi) odredila kao *prijelazne*.<sup>9</sup> Odustavši od oblikovanja svekolikoga dramskog svijeta strindbergovskom *logikom sna*, Krleža u ovim dramama ipak nije odustao i od uprizorenja snova i halucinacija s vidljivim gledateljem.

Tako u finalu ratne drame *Galicija*, uvježbane u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu godine 1920. pa na dan premijere zabranjene te objavljene u četiri broja (3, 4, 5 i 6) časopisa “Kritika“ 1922., pred ordonanca Orlovića, u trenutku *kad na mozak padaju sene, kao što to biva pred san* (GA, 195), dolazi lik obješene starice:

*Ulazi žena. Ona izgleda potpuno kao živa, tek joj je glava krvava i vidi se zgrušana krv na obrazima i na zalepljenoj kosi. Žena je starica, i zgrbljeno hoda, kao seljakinje, koje stoje u smrtnom strahu po soldačkim uredima. Orlović je najpre gleda začudjeno, kao da ne veruje. Onda zbaci gunj sa sebe i ustane i podje spram starice.* (GA, 197)

Slijedi Orlovićevo dugo i uporno nagovaranje starice, objašnjavanje vlastite nemoći, molbe da ode, čak i naguravanje s njom, sve dok ona ne *nestane, kao da se rasplinula*, a on se *osupne i kao da se probudio, poskoči unatraske nekoliko koračaja, a onda se osovi i gleda oko sebe kao padavičavi ljudi, kada dolaze k svesti* (GA, 199).

<sup>9</sup> Usp.: Boris Senker, *Bilješke o Krležinim dramskim ciklusima*. U: *Teatrološki fragmenti*, Disput, Zagreb 2011., 125-126.

Iz nove ratne drame, *U logoru*, objavljene 1934. a praizvedene tek 1937. u Osiijeku, izbačeni su svi onirički elementi. Krleža ih, međutim, iako reducirane, vraća u posljednju inačicu te drame, priređenu za izvedbu u beogradskom Savremenom dramskom pozorištu te objavljenu, ponovno pod naslovom *Galicija*, godine 1977. I kadetu Horvatu, kao i njegovoj *prefiguraciji* ordonancu Orloviću, u dramskom se finalu priviđa obješena starica:

*Od prvog trenutka kako je počela da se razlijeva iz klavira njegova suluda pogrebna pjesma i kako je gužva rasla u sve dramatskijem porastu, pojavila se na vratima Ruščukovica, voštano blijeda, ona ista Ruščukovica, u svojoj bijednoj crno-bijeloj ukrajinskoj nošnji sa lipove grane, i kao priviđenje, zaslijepljena tolikom svjetošću, ona, ne snalazeći se kao u snu, silazi polagano niza stepenice i prolazi kroz taj tumult glasova i kretnja kao sjenka koja se javlja s onu stranu dobra i zla. Horvat, /.../ fasciniran pojavom ruščukovice, ostavlja zabezекnutu svitu, zaputivši se spram mrtve seljakinje koja gluhonijemo voštana prolazi kroz gužvu te sulude stvarnosti po dubljoj logici i smislu sablasnog svijeta. /.../ Ruščukovice osim Horvata ne vidi nitko (GA, 115).*

Oniričkih elemenata ne nedostaje ni sljedećoj *prijelaznoj* drami, *Golgoti*. Progonjenom se Pavlu u *ognjičavoj, katastrofalnoj, bolesnoj viziji smrti* ukazuje hajka u kojoj, kao u nekoj karnevalskoj povorci što se otela nadzoru i pomahnitala, sudjeluju predstavnici gotovo svih slojeva društva: *biskupi u gala-ornatu, policajci i policajna pseta, oficiri u paradi i soldati u kacigama, žene, djeca, prosjaci, gospoda u cilindru i bundi, dame u krznu* (GO, 32). Ksaver na groblju, u *imaginarnom prizoru* koji se zakratko *raspline* (GO, 70), ponovno doživljava susret s Pavlom, a Doktor, koji *nosi masku đavolsku* i koji jest *demon sa starih crkvenih slika* i *Deus ex machina*, javlja se, također kao utjelovljeno grizodušje, u *fantaziji Kristijana, pijanog, malog, provincijalnog agitatora kao sjenka jednog nazora o svijetu, koji u ovakvim bijednim glavama još nije umro* (GO, 79).<sup>10</sup>

Posebno mjesto, a i posebnu funkciju, san ima u *Vučjaku*. U prvom susretu sa stvarnošću zaostaloga hrvatskog sela, Krešimir Horvat ima dojam da mu se svi ljudi na koje je naišao *priviđaju. Tako mi se pričinilo kao da sanjam! Kao da sve to nije istina, i ja sanjam! Kao da sve to nije živo, nego načinjeno, izmišljeno, postavljeno, grozno!* (V, 65). I u pretposljednem prizoru prvog čina, Horvatov isprekidani, asocijativni monolog, koji počinje riječima *Troje djece! Tri dječje glave! I tko bi to mogao biti? Veronese? Del Sarto? A ono je po svoj prilici fotografija pokojnog? To je on!* (V, 67-68), ima značajke govora u groznici, snu ili barem polusnu. Ključan je,

<sup>10</sup> U prvoj inačici drame, koja je godine 1922. i praizvedena u Zagrebu, Doktor nije *nosio masku đavolsku*, nego *staru bradatu masku Boga kakav visi na crkvenim slikama* (GO, 100). Vjerojatno zbog prigovora lijevo usmjerene kritike, koja je autoru spočitnula zagovaranje *više pravde*, Krleža mijenja Doktorovu masku i naglašava kako je riječ o alkoholu i *sjenci jednog nazora o svijetu*, dakako kršćanskog.

međutim, veliki *Intermezzo furioso* u trećem činu, u kritici često spominjani *Bjesomučno-skandalozan san Krešimira Horvata* (V, 113). Horvat prvo počinje pričati Evi *Amerikanki* o neobičnom i kompleksnom snu što ga je prethodne noći sanjao: *Sanjao sam noćas o tvojim nigerima! Tako čudan san! .../ Došli su s harmonikama i razbili moj pir! To je sve izgledalo kao da je bio moj pir .../ A opet i nije bilo kao pir, nego kao sprovod, karmine, neka čudna gozba na mrtvačkim suknama i draperijama!* (110). Nakon nekoliko ispriповijedanih potankosti, koje zabavljaju Evu, san se pred njima vizualizira, uprizoruje: *Taj stol, o kome govori Horvat, vidi se* (V, 113).<sup>11</sup> Prvu polovicu uprizorenja *bjesomučno-skandalozna sna* Horvat i Eva promatraju *potpuno pasivno*, a potom i sami stupaju *u okvir ovih događaja* (V, 113, 117, 120), prvo Horvat, a malo za njim i Eva, te dalje sudjeluju u njima na isti način kao i *sanjani* likovi. Kraj tog sna podsjeća na početak *Kraljeva: Portal se otvori i navali iz crkve rulja crnaca u apaškim majama, crvenim frakovima, sivim žaketima, cilindrima, sa crvenim kišobranima, harmonikama .../ orgulje i crnci i harmonike .../ sve se to razlije u kaos i šimi, apsurd i tminu, i svega nestane. Stanka. Gramofon svira negerske melodije kao i prije toga, a Eva i Horvat sjede uz vatru i piju rum* (V, 127). Horvat završi pripovijedanje sna, a zatim izriču oprečne sudove o važnosti snova u ljudskom životu. Horvat, koji će poslije o sebi reći da je *bio iluzionist*, da si je *utvarao* kako će *negdje u vinogradu ležati i oblake gledati*, vjeruje u to da nam snovi pružaju dublji uvid u stvarnost, jer *u snu često puta čovjek mnogo jasnije vidi stvari nego na javi!* Pragmatična Eva drukčije sudi: *Ja nisam nikada vjerovala u snove! Sve je to laž! Sve to nema baš mnogo smisla!* (V, 127).

U kolebanju između *dijegeze* i *mimeze*, između pripovijedanja sna i njegova uprizorenja, koje je za dobar dio kritičara samo potvrda *prijelaznog* značaja *Vučjaka*, *Golgote* i *Galicije*, Darko Suvin pronalazi ključ za razumijevanje Krležina dramskog opusa i njegove dramaturgije. Upravo iz toga sna, koji zapravo i jest ekspresionistička *vizija* inkorporirana u (istina samo naoko) veristički zasnovanu *seosku dramu*, Suvin iščitava Krležinu *nedvojbenu uputu da se svi ovi proturječni karakteri / koje Krleža prvi put oblikuje u Vučjaku / poput bogatog mišićja opliću nad čvrstim kosturom tipova koji čini njihovu osnovnu artikulaciju* i kojima Krleža u snu daje primjerena imena: *Marijana je nazvana Magna Peccatrix, a Polugan Figura misera neurasthenica*, a neimenovana Horvatova nevjesta je *Illusio sacra, Virgo fidelis aeterna ili Sreća*. Stoga je Suvinov zaključak da je baš *vizionarni Intermezzo komada .../ ključni indikator svekolike agenske strukture u Krležinoj dramaturgiji*.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Iz didaskalije *Kad se zavjesa digna, zbiva se ovo* (V, 114) mogu se izvesti dva zaključka o Krležinoj zamisli scenske realizacije tog prizora: ili se on izvodi na *umetnutoj, unutrašnjoj* pozornici ili se predstava prekida spuštanjem i dizanjem glavnog zastora.

<sup>12</sup> Darko Suvin, *Pristup agenskoj strukturi Krležine dramaturgije*, "Forum" 20/1981., 7-8, 74-75.

O snovima i halucinacijama govori se, ali samo iznimno, i u ciklusu o Glem-bajevima.

Leone, primjerice, pripovijeda sestri Angeliki o tomu da je *koliko puta /.../ vidio Varaždince / Glem-baya*, koji je grabežnim ubojstvom obitelji priskrbio početni kapital, nap. B. S. / *gdje hoda po kući s krvavim nožem u ruci /.../ u zimskim noćima, s vjetrom u dimnjaku. Išao je preko glavnih stuba u crveni salon, a jedanput sam ga sastao u sobi moje pokojne mame, ali mi se brzo sakrio pod klavir* (GL, 131). Angelikina reakcija – *Leone dragi, primiri se, to su nervi* (GL, 132) – ni u pripovijedanju o toj mladenačkoj halucinaciji, kao ni u mnogim drugim, uglavnom egzaltiranim Leoneovim replikama, ne vidi neki dublji smisao, da mu ne priznaje bolji, lucidniji uvid u obiteljske i društvene odnose, nego ga smatra živčano bolesnim, prenapetim čovjekom.

U *Ledi* o snu, također u dijalogu sa ženom koju želi privući, pripovijeda pak vitez Oliver Urban. On u finalu postupnog zavođenja Klare, prepričava san nabijen likovnim simbolima, san koji poziva na tumačenje, prije svega psihoanalitičko:

*Zanimljivo je, da ja vas više osjećam kao malog androgenog dječaka nego kao ženu! Ja sam neku noć sanjao o vama, kao o malom, plavokosom dečku, vašu dugoljastu glavu vidio sam na jednoj freski, negdje na jednom crkvenom zidu. Ja sam zaboravio tu vašu dugoljastu glavu, posve sam je zaboravio, a onda mi se javila u snu i ja sam znao, da ste vi bili ona pojava na crkvenom zidu* (GL, 278).

Slijedi promišljeno, dobro komponirano i ciljano nabranje sklopa vizualnih, auditivnih i taktilnih *senzacija*:

*Imali ste mekane ruke, malko toplo znojave, a oči modre kao morska voda, a kosu sasvim pepeljastu. Bili ste nježni, u modrom mornarskom odijelu, trinaestgodišnji dečko: sunce, sjene, golubovi, zvona i tako je bilo kao da je nedjelja prije podne. Bili ste dečko i gledali ste nevino, ali ne sasvim. Bilo je i dubljine u vašem pogledu. Tako je izgledalo kao da ste igrali šah i ja sam vam pokazivao damin gambit, kao malom dečku, a u ruci držali ste ružu, ali staklenu, i tu sam vam staklenu ružu dao ja u ruku, i stisnuo sam vašu ruku s tom staklenom ružom, staklo je zazvonilo oštro, perverzno, i ja mislim da sam osjetio vašu krv na svojim prstima, one vaše bijele androgine ruke, vaše gipko tijelo, vaš vrat, vaša dugoljasta glava, sve je to ostalo u mojim rukama krvavo i gusto kao malaga* (GL, 278-279).

I Klara će, kao i prije nje Eva i Angelika, pokušati s racionalnoga stajališta zanjekati snu bilo kakvu spoznajnu moć, pokušat će mu se oduprijeti – *To nema smisla, Oliver, to nema nikakvog smisla* – ali se nakon toga ipak s Urbanom *izgubi u ljubavi* (GL, 279).

Reklo bi se da ovo kratko, jednominutno prepričavanje sna skriva u sebi više od cijelih jednosatnih *vizija*. Biseksualnost, ako ne i homoseksualnost, pedofilija, žudnja za tim da se bude prvo, nadmoćno, bolno i uništavajuće seksualno iskustvo neke osobe, potreba za samodokazivanjem kroz svetogrđe, kroz skrnavljenje ideala, vjer-

skoga, estetskoga, socijalnog – sve je to upisano u Urbanov *ispripovijedani san*, a sve se to provlači i kroz druge njegove dramske, prozne, pjesničke, esejističke i memoarske tekstove. Ako je *Intermezzo firiuoso*, kako je ustvrdio Suvin, *ključni indikator svekolike agenske strukture u Krležinoj dramaturgiji*, onda je i Urbanov san barem jedan od *indikatora* skrivenih putova seksualne žudnje u svim Krležinim djelima.

Nakon dvadesetogodišnjeg prekida, Krleža se u pedesetim i šezdesetim godinama prošloga stoljeća ponovno posvetio dramskom radu. Dogotovio je, preradio i dopunio niz starijih dramskih tekstova, među kojima su *Saloma*, *Kolumbo*, *U logoru*, *Vučjak*, *U agoniji*, *Gospoda Glembajevi* i *Leda*, te napisao *fantaziju u pet slika – Aretej* (A, 7) i filmski scenarij *Put u raj*, kojeg su *dijalozi*, prema njegovoj napomeni, *pisani /.../ i za normalnu pozornicu i, po subjektivnom mišljenju pisca, mogu biti igrani i na kazališnim daskama* (PR, 116). Premda kritika, u nakani da osamnaest Krležinih tiskanih dramskih tekstova interpretira kao cjelovit, zaokružen i dokraja osmišljen opus, *Areteja* i *Put u raj* (ili smo *Areteja*) ponajčešće naziva *pokušajem sinteze*, *vraćanjem* na teme, stil i strukturu ranih drama ili *zatvaranjem* njegova *dramskog kruga*,<sup>13</sup> ovdje je ipak riječ o dva tematski, stilski i dramaturški podosta bliska teksta što se od prijašnjih Krležinih dramoleta, *vizija*, triju epskih drama i konverzacijskih drama glembajevskog ciklusa, kojima je bliska i ratna drama *U logoru*, razlikuju na način koji dopušta da im mjesto odredimo u novom ciklusu, koji bih nazvao ciklusom scenskih *fantazija* s analognim dramskim situacijama i zbivanjima. Budući da je u *Pogovoru za dvije drame uz fantaziju* o Areteju skiciran i srodan tekst o Jurju Križaniću u sibirskom progonstvu, posljednji Krležin dramski ciklus možemo držati samo započetim, ali ne i dogotovljenim.

O dramaturgiji analognih situacija i zbivanja Krleža raspravlja u spomenutom *Pogovoru*, gdje spominje *dva lika / Areteja i Križanića*, nap. B. S. / *razmaknuta na ogromnu distancu*, koja se *slijevaju /.../ u jedan te isti motiv sna o prolaznosti svih ljudskih obmana* (A, 161). *Krvave istine* likovi u tim *fantazijama* s nizom oniričkih prizora govore *per analogiam historicam* (A, 170-171), a analitičko dijaloško *razmatranje fantastičnog slučaja Aretejeve pojave kao živog bića* (A, 171) u dvadesetom stoljeću ili Bernardova susreta s njegovim *vlastitim mrtvima koji su svi nestali, a ipak svjetlucaju u /.../ pamćenju* (PR, 8) tretira se kao *vrsta autodijagnoze* (A, 171). Istina, Krleža u *Pogovoru* govori samo o analognim situacijama u kojima su se našli Aretej (Posilip, godine 270.), Križanić (Tobolsk, godine 1679.) i on sâm (Zagreb, godine 1942.), odnosno o analogijama između pritisaka kojima su bili izloženi Aretej u Rimu te Morgens i Apatridi u Europi godine 1938., a on u Hrvatskoj za Nezavisne Države Hrvatske, ali je neosporno to da se isto tako i Bernardovo *poigravanje vlastitim halucinacijama za ličnu razonodu* (PR, 7) te njegov i Orlando *put u raj* mogu odrediti kao *vrsta autodijagnoze*, kao prodor u vlastitu podsvijest, kao i to da su u

<sup>13</sup> Usp.: Boris Senker, nav. djelo, 125-126.

*Putu* analogno postavljena i zbivanja na dvije razine, naime na razini jave i razini snova i halucinacija. Tako je više nego vidljiva analogija između zbivanja *na koti 313*, koja se Bernardu neprekidno ukazuju i gdje se u Prvom svjetskom ratu *uništavaju dvije evropske Armade* (PR, 18), s jedne strane, i borbi *na ratištu na Proximi Sanctae Crucis* s koje, kao u nekom znanstveno-fantastičnom filmu, *interastrovizija prenosi reportažu o prodoru Orionske Armade /.../ u smjeru Andromede i Kasiopeje* (PR, 111), s druge strane. Analogija postoji i između dramskih situacija, pa se izjednačuju Bernardova pozicija u društvu, potom u uprizorenim *novelama* što su njegov *dijalog s elementima /.../ vlastitog života* (PR, 7) i, napokon, u završnomu narkotičkom snu. Tu Bernardovu poziciju Orlando ironizira kao *narkotiziranje fiktivnim besmislom* (PR, 82) i *glas vapijućega u opereti* (PR, 112).

Premda Krleža u didaskalijama, *Pogovoru za dvije drame* i uvodnoj napomeni *O glavnim licima Puta u raj* nekolicinu likova izdvaja kao *produkte uznemirene uobrazilje* Apatrida (A, 171), odnosno Bernardove pa i Orlandove *uznemirene fantazije* (PR, 35), upozoravajući istodobno na to da su, primjerice, *Aretejeva svijest, njegovo pamćenje, njegov osjećaj za stvarnost i suviše /.../ živi elementi, a da bi ih Morgens mogao smatrati utvarama* (A, 176), podjela na likove koji u prikazanomu dramskom svijetu imaju status živih ljudi i one koji funkcioniraju kao *fantomi* (A, 122) nije relevantna ni za *Areteja*, ni za *Put u raj*.

Na kraju ovoga kratkog prikaza snova i vizija u Krležinim dramama i Krležinih drama koje slijede *logiku sna*, samo nekoliko riječi o mogućem dramaturškom pristupu toj temi.

Već citirani njemački teoretičar Manfred Pfister u svojoj strukturalistički utemeljenoj teoriji i analizi drame, koja je od 1977. imala više od deset ponovljenih izdanja, nekoliko je stranica posvetio i snu.<sup>14</sup> Govori u šestom poglavlju, *Priča i radnja*, i to u sklopu uže teme: *Slaganje / nadređenih i podređenih, nap. B. S. / sekvencâ na različitim razinama fikcije*.

Evo sažetka njegove analize:

- snovi su sekvence radnji ili događanja koja nastaju u mašti fiktivnih junaka
- kao i svaka druga sekvenca, oni se mogu (1) narativno posredovati ili (2) scenski prezentirati
- narativno je posredovanje češće i tehnički manje zahtjevno
- granični je slučaj monolog u snu – lik sanja i ne prepričava san, nego govori u snu
- kad se na pozornici prikazuje san, ona postaje unutrašnjim prostorom svijesti lika koji sanja.

Razinu jave Pfister određuje kao nadređenu sekvencu, a razinu sna kao podređenu sekvencu. Njihov se omjer kreće u rasponu od potpune odsutnosti nadređene

<sup>14</sup> Manfred Pfister, nav. djelo, 318-322.

sekvence, gdje je cijela drama oblikovana kao strindbergovska *igra snova* do dominacije nadređene sekvence i jednoga kratkog prizora sna. Te su dvije sekvence, razumije se, tematski povezane i u zrcalnom su odnosu, o čemu je uz Krležine drame bilo riječi, doduše samo u naznakama nekih smjerova kojim bi se mogle kretati pomnije analize i teorijski ovako ili onako utemeljene interpretacije. Što se pak načina *sklapanja* nadređene i podređene sekvence i njihova omjera tiče, Krleža je zaista iskušao sve što se, prema Pfisteru, nudi kao mogućnost. Urban *narativno posreduje* svoj san Klari. Krešimir Horvat u prvom činu *Vučjaka* govori u (polu) snu, a u trećem se činu iz *narativnog posredovanja* prelazi u *scensku prezentaciju*. U *Legendi, Golgoti, Galiciji* i još nekolicini drama nadređena je sekvenca dominantna. *Put u raj* primjer je ravnomjerne zastupljenosti fantazija, snova i halucinacija s jedne a jave s druge strane. U *Michelangelu* je podređena sekvenca dominantna, a u *Kraljevu* je nadređena sekvenca izostala.

Istraživanja snova, halucinacija i vizija u Krležinim dramama vrijedilo bi nastaviti, a trebalo bi se kretati u dva smjera. Prvi bi vodio do snova, halucinacija i vizija u drugim Krležinim tekstovima. Drugi bi dakako vodio do snova, halucinacija i vizija u dramama Krležinih suvremenika u našoj i stranoj književnosti.

## GIGANTOMAHIA

### Odjeci Nietzscheove filozofije u Krležinim dramama *Legenda, Kristofor Kolumbo i Michelangelo Buonarroti*

Miroslav Krleža pripada krugu velikih europskih pisaca čije je djelo bitno obilježila filozofija Friedricha Nietzschea (A. Gide, A. Strindberg, M. de Unamuno, G. Benn, Th. Mann, G. D'Annunzio, B. Shaw, A. Camus). Krleža čita Nietzschea već u vrijeme školovanja na vojnoj akademiji Ludoviceum u Budimpešti (1911.–1913.). *Od Schopenhauera do Nietzschea naučio sam misliti kako mislim danas*, zapisao je u *Dnevnik* 19. V. 1916.<sup>1</sup> Pod istim nadnevkom Krleža bilježi da pjesnika *Zaratu- stre mnogi od našeg pokoljenja s pravom smatraju svojim učiteljem*; brojni zapisi iz toga svibanjskog dana *prožeti su Nietzscheovim duhom*.<sup>2</sup> Većina Nietzscheovih djela napisana je i objavljena između 1871. i 1888., ali recepcija je uslijedila tek koncem 19. i na početku 20. stoljeća. Nietzscheov *Zaratu- stra* bio je među najčitanijim knjigama *obrazovanih i poluobrazovanih ljudi prije prvoga svjetskog rata* (A. Wenzl).<sup>3</sup> O odnosu Krleža / Nietzsche govori podatak da se u knjizi Viktora Žmegača *Krležini europski obzori* (drugo, prošireno izdanje, 2001.) Nietzsche spominje čak na tridesetak stranica, daleko više puta nego ikoje drugo ime. S druge strane, u knjizi Branimira Donata *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže* (1970.) Nietzsche se spominje tek usput u jednoj fusnoti, a u knjizi Darka Gašparovića *Dramatica krležiana* (1977.) nijedanput, bez obzira na moguću ogradu da autor piše o Krležinoj dramatici prvenstveno s dramaturško-teatrološkog aspekta. Od malog broja radova koji tematiziraju odnos Krleža / Nietzsche spomenimo *Vrijeme spoznaje. Analitik i pjesnik Krleža* Brune Popovića iz 1966., *Sumrak svijeta i traženje novog čovjeka. Filozofski izvori idejne komponente ekspresionizma* Danila Pejovića iz 1969. godine i članak *Friedrich Nietzsche Viktora Žmegača u Krležijani* iz 1999.

<sup>1</sup> Miroslav Krleža, *Dnevnik 1914-1917, Davni dani I*, Sarajevo, NIŠRO Oslobođenje – IKRO Mladost 1981., str. 181.

<sup>2</sup> Viktor Žmegač, *Friedrich Nietzsche, Krležijana II*, LZ Miroslav Krleža, Zagreb 1993., str. 83.

<sup>3</sup> Vladimir Filipović, *Novija filozofija zapada*, Nakladni zavod MH, Zagreb 1979., str. 44.



U siječnju 1914. počinje izlaziti u “Književnim novostima” *Legenda*, Krležin dramski prvijenac u kojemu su glavna lica Isus iz Nazareta i Njegova sjena na mjesecini. *Pišući o tom Isusu Kristu ja nisam nadbio ni lelujavost Zaratustrine sjenke*, piše Krleža u eseju o Franciscu Goyi.<sup>4</sup> Krležina ujna Pethö prevela je *Legendu* na njemački i poslala je Hermannu Bahru, koji je odgovorio da *dečko ima talenta*. Dva-desetak godina poslije, Krleža će mu uzvratiti: *Kao beletrist nije bio bez talenta*.<sup>5</sup> *Legendu* je Krleža 1927. premjestio iz biblijskog ciklusa pod nazivom *Legende* u nedovršeni ciklus o *pet giganata* (Isus, Kolumbo, Michelangelo, Kant i Goya). Drame o Kolumbu, Michelangelu i Goyi 1923. planirao je objaviti u knjizi pod nazivom *Gigantomahia*. U eseju o Goyi piše:

*Pet giganata htio sam da nacrtam, pet monumentalnih figura: Krista, Michelangela, Kolumba, Kanta i Goyu. Krist i Michelangelo i Kolumbo rasplinuli su se kao oblaci. Kant je ostao zamisao u kasarni Fridrika Velikoga (jakobinac, koji za dugih zimskih noći razgovara sam sa sobom u beskrajnim dugim monolozima), a Francisko Josè de Goya y Lucientes javlja mi se od vremena na vrijeme kao stara rana.*

Riječ γγαντομαχία (*borba giganata*), kako je Krleža kanio nasloviti svoju knjigu, rabi Platon u dijalogu *Sofist* (246a). *Borba giganata* bio je suvremenicima Platona dobro poznati mit. Giganti su sinovi Zemlje (Geje) i zvjezdanog Neba (Urana). Geja je Urana prvog rodila kao sebi jednakoga druga da bi je obavio i bio sigurno sjedište blaženim bogovima. Giganti su se podigli protiv bogova, podigli su planine Pelij, Osu i Olimp jednu na drugu da se uspnu na nebo i otmu bogovima vlast. Od stijena koje su se pritom srušile nastala su brda i otoci. Bogovi se opiru, ali, prema proročanstvu, ne mogu konačno pobijediti ako im u borbi ne pomogne jedan smrt-nik. Atena pozva u pomoć Herakla, koji borbu odluči u korist bogova. Oko 440. pr. Krista Fidija (Pheidias) prikazao je s unutrašnje strane štita svoje zlatno-bjelokosne statue Atene (Athena Parthenos) na Akropoli scene borbe giganata. Kip je bio visok 12 m, a promjer štita 4,8 metara.<sup>6</sup>

Platon kaže da među onima koji se prepiru o bitku *bjesni prava borba giganata* (246a). Jedni ustrajavaju na tome da jest samo ono što dopušta zagrljaj i dodir i drže da je isto bitak i tjelesnost; to su *materijalisti*. Za druge su pak mislive i bestjelesne ideje istinski bitak (246b); njih Platon naziva *idealistima*, to jest *prijateljima ideja* (*eidon filois*, 248a). Termine *idealisti* i *materijalisti* ovdje ne smijemo shvatiti u značenju koje su oni dobili u filozofiji 19. stoljeća Platon u *Sofistu* nikako ne misli na filozofsku doktrinu kad je riječ o *materijalistima*, već na jedno naivno razumijevanje

<sup>4</sup> Miroslav Krleža, *Francisko Josè Goya y Lucientes*, u: Miroslav Krleža, *Eseji, knjiga prva, Sabrana djela*, Minerva, Zagreb 1932., str. 269-278.

<sup>5</sup> Miroslav Krleža, *Hermann Bahr*, u: Miroslav Krleža, *Hrvatska književna kritika*, Matica Hrvatska, Zagreb 1953., str. 327-336.

<sup>6</sup> B. Schweitzer, *Platon und die bildete Kunst der Griechen*, Tübingen 1953., str. 59. i dalje.

bitka i svijeta, zbiljnosti kao samorazumljivo identične s time što daje otpor, što je opipljivo, što se pokazuje osjetilima (slične *materijaliste* opisuje Platon u *Teetetu* 155d i *Fedonu* 81b). Primjereno tome ni *idealiste* ne valja razumjeti u smislu pojma ideje kasnije povijesti filozofije. Oni uopće nisu zastupnici jedne određene filozofije, nego ih Platon uvodi kao one *koji drugačije govore (o biću)* (245e), rekli bismo *pred-filozofski*, a ne *stručno filozofski*, drugačije nego zastupnici općeprihvaćenih filozofskih mišljenja o kojima se u dijalogu govorilo (242c i dalje). Platonov *eidos* nije još u *Sofistu* terminološki fiksiran. *Prijatelj ideja*, ideje nisu još utvrđene kao definicije učenja. Ovi *idealisti* su sasvim općenito prijatelji *ideala*, onoga višeg i trajnog što je uzdignuto nad promjenjivim i prolaznim.

Tema Krležine *Legende* je prijemor o smislu bitka – *gigantomahia*, kako je to prisposobio Platon u *Sofistu*. Isus iz Nazareta i Njegova sjena zastupaju oprečna shvaćanja: ono koje u materiji vidi princip bivstvovanja i ono koje bivstvo vidi u idealnom carstvu. U Platonovoj podjeli Sjena je među onima za koje je isto bitak i tjelesnost (*materijalisti*). Istina je, kaže Sjena, *ono što osjećam u svojim šakama, što držim i ne puštam*.<sup>7</sup> Kod Platona *materijalisti* bitak prepoznaju u onome *što se može dohvatiti rukama*. Sjeni su bliski sinovi Zemlje koji su se pobunili protiv bogova; On, Sjena, u Krleže muški lik, takoreći glasnogovornik je Zemlje i na tome se zasniva analogija s gigantima. Isusa i Njegovu sjenu možemo shvatiti i kao jedno raspolučeno biće. Drugim riječima, *gigantomahia* se odvija u samom Isusu, kao nutarnja borba dvaju oprečnih principa. Isus, nasuprot svojoj Sjeni, pripada onoj drugoj strani koju Platon naziva *prijatelji ideja*, onoga što je uzdignuto nad promjenjivim i prolaznim. Isus je, prema trinitarnoj kršćanskoj filozofiji i teologiji, *strana* Trojednoga kao najviše zbiljnosti. Preko Sjene, kao *zemaljske* strane Isusova lika, izravno nam govori Nietzsche.

*SJENA: Ja, koji pogibam za zemljom! Koji bi svaku njenu mrvu kupao u svojoj krvi, samo da je mogu objumiti. Svu, čitavu pritisnuti je na grudi, zakopati se u njenu utrobu, samo da je svu ispijem, isišem i posrčem svaku njenu* (isticanje M. V.)

*ISUS: Ti snivaš!*

*SJENA*, objumivši **zemlju** i privinuvši se uz nju: *Zar ja, koji je tako grčevito držim? Koji čujem svaki njen šapat, koji uživam u svakom njenom trzaju?* (isticanje M. V.).<sup>8</sup>

Prema Platonu (*Država* 509c – 510a), sjene i odrazi na najnižem su stupnju osjetilnog svijeta. U usporedbi sa špiljom (*Država* 514 – 516) smrtnici vide sjene istinskih bića i drže te sjene za stvarnost. Sjena (*ksia*) ovdje označuje svijet **privida** (*doxa*), a ne istinski bitak. Homer (*Odiseja*, *Mrtvačko carstvo*, XI, 207) o duši mrtve

<sup>7</sup> Miroslav Krleža, *Legende*, Zora, Zagreb 1967., str. 14.

<sup>8</sup> Isto, str. 13.

Odisejeve matere veli da je *nalična sjenci*. Publije Vergilije Maron (*Eneida*, Šesto pjevanje) govori o Tartaru, podzemnom svijetu, kao *kraljevstvu sjena*, a o sjenama da su *duše umrlih ljudi*. Sjene se opisuju kao blijede slike bestjelesnih bića u kojima nema života (VI, 293). Haron, brodar koji prevozi duše umrlih preko Stiksa, kaže: *Ovo je stanište sjena i Sna i sanjonosne Noći* (VI, 390). Izučavanje sjena bilo je u starini (Grčka, Babilon) jedan od temelja proučavanja **prostornih** oblika (geometrija, izvorno: mjerenje zemlje) i mjerenja **vremena**. U kineskoj tradiciji sjena je aspekt *yina* suprotstavljen aspektu *yang*. *Yin* označuje **tamni**, a *yang* **svijetli** aspekt svih stvari ili **zemaljski** i **nebeski** aspekt. Izraz je to univerzalne dvojnosti.

Pojam *sjene* ima bitnu ulogu u analitičkoj psihologiji Carla G. Junga. Sjena što je baca pojedinčev svjesni duh sadrži skrivene, potisnute vidove osobnosti. Ili: sjena je mračna strana *ja*-osobnosti. Ona sadržava nepovoljne i rušilačke stavove, ali i normalne nagone i poticaje. *Ja* i sjena premda odijeljeni, nerazdvojno su povezani na način koji nalikuje na vezu misli i osjećaja. *Ja* je u sukobu sa sjenom koji je Jung nazvao *borba za oslobođenje*. Za većinu ljudi mračna i negativna strana osobnosti ostaje nesusjesna.

Možemo samo pretpostaviti da je na Krležu utjecala i Nietzscheova misao o **podvostručenju** *Ja*. *U moralu se čovjek ne određuje kao individuum, već kao dividuum (In der Moral behandelt sich der Mensch nicht als individuum, sondern als dividuum).*<sup>9</sup> Na istom mjestu Nietzsche kaže da čovjek *razdjeljuje svoju bit i jednom dijelu prinosi kao žrtvu drugi (sein Wesen zerteilt und dem einem Teil den anderen zum Opfer bringt).*<sup>10</sup> U *Also sprach Zarathustra (O prijatelju / Von Freunde)* Nietzsche piše: *Ja i Mene uvijek su prežustro u razgovoru (Ich und Mich<sup>11</sup> sind immer zu eifrig im Gäsprache).*<sup>12</sup>

Motiv razgovora sa sjenom Krleža je mogao naći u odjeljku *Sjena / der Schatten*, četvrtoga dijela *Zarathustre*.<sup>13</sup> Poticajan je mogao biti i fragment iz odjeljka *Na blaženom otočju / Auf dem glückseligen Inseln: Hoću to dovršiti: jer došla mi je jedna sjena – došlo mi je jednom ono najtiše i najlakše od svih stvari! Nadčovjekova ljepota prišla mi je kao sjena (Des Übermenschen Schönheit kam zu mir als Schatten).*<sup>14</sup> Tako se, moguće je, i mladom Krleži kao sjena prikazala ljepota nadčovjeka.<sup>15</sup>

<sup>9</sup> Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, Werke 1, Könenmann, Köln 1994., str. 307-308.

<sup>10</sup> Isto, str. 308.

<sup>11</sup> Prevodioci *Also sprach Zarathustra* na hrvatski prevode *Mich* kao *moje*, malim početnim slovom.

<sup>12</sup> Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Werke 2, Könenmann, Köln 1994., str. 142.

<sup>13</sup> Isto, str. 361-364.

<sup>14</sup> Isto, str. 172-173.

<sup>15</sup> Poticaji koje je Krleža dobio od Kranjčevića ili Renana nisu tema ovoga rada.

*Ich schwöre euch, meine Brüder, **bleibt der Erde treu** (istaknuto u izvorniku, nap. M. V.) und glaubt Denen nicht, welche euch von überirdischen Hoffnungen reden! Giftmischer sind es, ob sie es wissen oder nicht.*

*Verächter des Lebens sind es, Absterbende und selber Vergiftete, deren die Erde müde ist: so mögen sie dahinfahren! Einst war der Frevel an Gott der größte Frevel, aber Gott starb, und damit starben auch diese Frevelhaften. An der Erde zu freveln ist jetzt das Furchtbarste, und die Eingeweide des Unerforschlichen höher zu achten, als den Sinn der Erde.<sup>16</sup>*

*Preklinjem vas, braćo moja, **ostanite vjerni zemlji** i ne vjerujte onima koji vam govore o nadzemaljskim nadama! Trovači su to, svjesno ili nesvjesno.*

*To su oni što preziru **život**, to su oni što umiru i što su samo otrovani, sita ih je **zemlja** ova: mogu stoga da nestanu!*

*Nekoć je grijeh prema bogu bio najveći grijeh, no bog je umro, a tako su umrli i bezbožnici.*

*Sad je ono najstrašnije grijehiti prema **zemlji** i više cijeniti unutrašnjost onog neistraživog nego smisao **zemlje!** (Isticanje M. V.)*

*SJENA: O, ona je divna (Marija, Eleazarova sestra, nap. M. V.) ko ova mjesečna noć, ona je tako divna kao **cjelov života!** Pa kao što je cjelov života, takva je vatra cjelova njenih, takav je život njen, što prebire po harfi tvojoj! I sve je laž, sve je drugo čudna, **nestvarna nezemaljska laž.**<sup>17</sup> (isticanje M. V.)*

*ISUS: Kamo da se vratim?*

*SJENA: **U ŽIVOT!**<sup>18</sup> (isticanje M.V.)*

Za Nietzschea bitak nije ništa drugo nego **život**; biti znači živjeti, više bitka znači više živjeti. *Bitak – o njemu nemamo druge predodžbe no živjeti.* Ili: *Bitak kao poopćenje pojma život.*<sup>19</sup> Za pojmove Zemlja i Život u Nietzschea oslanjamo se na interpretaciju Eugena Finka.<sup>20</sup> Nietzsche ne stavlja čovjeka na mjesto boga; na mjesto boga i platoničkog carstva ideja stavlja on **zemlju**. Mi putem duha nismo članovi nekog duhovnog carstva; mi smo skroz na skroz **zemlja**. Pojam zemlje u Nietzscheovom mišljenju teško je dohvatiti. Nietzsche zemlju ne misli kao nešto puko postojeće, nego kao ono što pušta nicati, kao krilo svih stvari, kao gibanje proizvođenja iz kojeg mnogo upojedinjeno i okonačeno biće izlazi i uvlači se u obris, lik i čas; zemlju Nietzsche misli kao **stvaralačku moć**, kao POIESIS. **Život** pak u Nietzschea ne znači sveukupni pojam organski živog, biljku, životinju i čovjeka. Živuču u smislu ogran-

<sup>16</sup> Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Werke 2, Könnemann, Köln 1994., str. 97-98.

<sup>17</sup> Miroslav Krleža, *Legende*, Zora, Zagreb 1967., str. 37.

<sup>18</sup> Isto, str. 32

<sup>19</sup> Friedrich Nietzsche, *Volja za moć & Slučaj Wagner; Nietzsche contra Wagner*, preveo s njemačkoga Ante Stamač, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb 2006., str. 286.

<sup>20</sup> Eugen Fink, *Nietzscheova filozofija*, preveo Branko Despot, CKD, Zagreb 1981., str. 91. i 94-97)

skog samo je djelomična oblast bića. Što *život* jest, mora se misliti u mnogostrukim odnošajima, a centralni jest baš između **života i zemlje**. Zemlja podaruje svem pojedinačnom biću opstanak; sve stvari, bili to ljudi ili životinje ili puko kamenje, jesu izraštaji iz zemlje, jesu tvorevina njenog proizvodilačkog, darujućeg života. Na samom početku teksta *Legende*, u didaskaliji, Krleža govori o **svetoj vatri života**. (Istaknuo M. V.).

U pogledu Nietzscheova antiplatonizma, ne stoji da Platon negira zbiljnost živome i životu. Ispitujući stajališta *materijalista* i *idealista*, Platon će u *Sofistu* navesti *materijaliste* da prihvate da uz zamjetljiva postoje i nezamjetljiva bića, a *idealiste* da prihvate kako zbiljnost uključuje i živuće i misleće biće, dakle život (249a-b).

*SJENA: Još ima vremena da se vratiš, Gospodine! Isus šuti. U život, Gospodine! Ne u smrt! U život da se vratiš! U malo ograničeni život, gdje mirišu rosnati ćupovi puni kozjek mlijeka, gdje se ljudi znojni i umorni odmaraju na pragu svoga doma. U ono smireno kretanje oko svoga stola, kad čovjek gleda, kako se miče jabučica njegove žene, kad žvače kruh i pije vodu, i čovjek je sretan i smiren!* (Isticanje M. V.)

Na motive zemlje i života, u Nietzschea i analogno u Krleže, nadovezuje se motiv **smijeha**. Isusova Sjena, samo u prve dvije slike *Legende*, desetak puta se *smije*, *nasmije* i tome slično. U jednoj didaskaliji Krleža veli: *Sjena se smije onim istim starim smijehom, koji ruši sve poput bure*.

*SJENA se smije: Pogledaj lice svoje i vidjet ćeš, da ćeš se nasmijati. Smijeh tvoj bit će kao udarac verigama, što će raskinuti spone tvoje, smijeh tvoj bit će kao udarac krilima, za nove polete, kojima ćeš svinuti do novog sunca. Ali dođi i nasmij se smiono, izazovno ljudski!*

U spisu *Vesela znanost / Die fröhliche Wissenschaft* Nietzsche piše: *S tom pretpostavkom u srcu* (naime, život kao sredstvo spoznaje, nap. M. V.) ne postaje se samo hrabriji nego se s njom dapače veselo **živi** i veselo **smije**. *I tko se uopće znade dobro smijati i dobro živjeti ne razumije li se taj prije svega u borbu i pobjedu* (poglavlje 85, *In media vita*). Motiv smijeha u *Zaratuštri* nalazimo na primjer u trećem dijelu (*O starim i novim pločama / Von alten und neuen Tafeln*, 1. i 2) i naročito u četvrtom dijelu (*O višem čovjeku / Vom höheren Mönschen*, broj 18. i 20):

*Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: ich selber setzte mir diese Krone auf, ich selber sprach heilig mein Gelächter.*<sup>21</sup>

*Sebe sam okrunio tom krunom nasmijanoga, tom krunom vijenca od ruža, i sam sam izrekao da je sveto to moje smijanje.*

*So lernt doch über euch hinweg lachen! Erhebt eure Herzen, ihr guten Tänzer, hoch! Höher! Und vergeßt mir auch das gute Lachen nicht! Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: euch, meinen Brüdern, werfe ich diese Krone*

<sup>21</sup> Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Werke 2, Könnemann, Köln 1994., str. 384.

zu! *DAS LACHEN SPRACH ICH HEILIG; IHR HÖHEREN MENSCHEN, LERNT MIR - LACHEN!*<sup>22</sup> (Isticanje M. V.)

*Naučite se konačno smijati i preko samih sebe! Podignite srca svoja, vi dobri plesači, više!*

*Još više! A ne zaboravite mi ni dobro smijanje! Tu krunu nasmijanoga, tu krunu vijenca od ruža: vama, braćo moja, bacam tu krunu! PROGLASIO SAM SMIJEH SVETIM; VI VIŠI LJUDI, NAUČITE MI SE – SMIJATI!* (Isticanje M. V.)

*Und falsch heiße uns jede Wahrheit, bei der es nicht Ein Gelächter gab!*<sup>23</sup>

*I lažna neka nam se zove svaka istina pri kojoj se nije bar jednom smijalo!*

U prvom dijelu Treće slike *Legende* – govor Sjene sasvim je u duhu, a gdje gdje parafraza Nietzschea. Nietzsche kaže da je pojam *bog* izmišljen kao protivni pojam za život (*Der Begriff "Gott" erfunden als Gegensatz-Begriff zum Leben*).<sup>24</sup> Sjena pak kaže Isusu: *Tamo je u tvojim kućama, hladno i neugodno kao u pivnici. Samo rijetko se provuče po koja traka svjetlosti kroz šarena stakla. U njima pale tamjan, piju vino i kradu život, i sve to u ime tvoje!*<sup>25</sup> (Isticanje M. V.). Na istom mjestu, Sjena dalje kazuje ono što Nietzsche naziva *prava povijest kršćanstva* (*Die echte Geschichte des Christentums*)<sup>26</sup> *Obukli su se u svilu i damast i grimiz, a onoga prvoga, koga zovu svojim glavarom i tvojim nasljednikom, kako su istom njega nakitili čipkama kao bijelu voštanu lutku! Ljube mu papuče i nazivaju ga nepogrešivim, dižu ga na svetoj stolici i nose ga kao čudo svetosti i nepogrešivosti i tvrde, da je on otjelovljenje tebe i tvoje nauke na krvavoj i blatnoj zemlji. I sve luđake, koji su se bičevali i živjeli u pustinji i poricali život, sve su ih proglasili svetima. Izdjelali su im kipove od kamena i drva, pred njima padaju na koljena i mole im se kao mrtvim idolima.*<sup>27</sup> (Isticanje M.V.)

Sjena upozorava Isusa na sudbinu uspomene na njega. *Ali da se jednom prošetaš tim svojim kraljevstvom, lice bi ti se zarumenjelo od stida. Da, živjet će, doista, u njihovoj duši živjet će slika jednog silnika, koji će svojom sverazornom rukom uništiti čitav svijet, koji će se danomice udaljavati od tvojih misli i najposlije hodati samo u tvojim krpama; a kasnije, još kasnije, dosadiće mu i to, i on će se početi kititi nakitom lažnim i tebi tako dalekim da to neće biti ni blijeda sjena tvoje sjene!*<sup>28</sup> (Isticanje M. V.). Nietzscheova je teza, koju preuzima Krleža, da je kršćanstvo postalo nečim

<sup>22</sup> Isto, str. 386.

<sup>23</sup> Isto, str. 300.

<sup>24</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, Werke 3, Könnemann, Köln 1994., str. 493.

<sup>25</sup> Miroslav Krleža, *Legende*, Zora, Zagreb 1967., str. 45.

<sup>26</sup> Friedrich Nietzsche, *Der Antichrist. Versuch einer Kritik des Christentums*, Nikol Verlag, Hamburg 2008., str. 74.

<sup>27</sup> Miroslav Krleža, *Legende*, Zora, Zagreb 1967., str. 45.

<sup>28</sup> Isto, str. 41.

iz temelja različitim od onoga što je činio i htio njegov zakladnik Isus iz Nazareta.<sup>29</sup> Nietzsche u *Antikristu* piše da je već riječ *kršćanstvo* nesporazum; u osnovi, postojao je samo jedan kršćanin, a taj je umro na križu. *Evandjelje je umrlo na križu. Ono što se ovog trenutka naziva evandjelje već je bilo suprotnost onome što je on živio (Das "Evangelium" starb am Kreuz. Was von diesen Augenblick an "Evangelium" heißt, war beerits der Gegensatz dessen, was er gelebt).*<sup>30</sup> Zbog toga Nietzsche govori o kobnom udesu (*Das Verhängnis*) Evandjelja.

Mladi Krleža od Nietzschea preuzima i sučeljavanje kršćanstva s helenskim svijetom i budizmom. Sjena će Isusu: *A tvoje nebesko kraljevstvo, što je tek ono spram onog oživotvorenog helenskog sna s onu stranu mora. Čuj, ono je istina i život ... pusti tu zaostalu provinciju Judeju i dođi samnom još noćas. Vidjet ćeš kakvim se opasnim istinama igraju na atenskoj mjesecini!*<sup>31</sup> Sjena je poslije one kupelji u suncu u prekomorskoj helenskoj zemlji stigao u čudnovat indijski kraj.<sup>32</sup> O Budi govori Isusu: *I on, koga je narod prozvao prosvijetljenim, on je tražio putove do onog Ništa. On je tražio putove kao ti, živio je kao i ti.*<sup>33</sup> Buda je, kaže Sjena, spoznao da je ona plava praznina, gdje se te sićušne zvjezdane mrvice šeću ... *zapravo je jedno ogromno ništa! Veliko Ništa!*<sup>34</sup> Za ovu temu instruktivni su odjeljci *Uz povijest kršćanstva i Kršćanski ideali* u *Volji za moć*. I kršćanstvo i budizam su po Nietzscheu *décadence* – religije, a razlika je u tome što budizam ne obećava, već ispunjava, a kršćanstvo sve obećava, ali ništa ne ispunjava.<sup>35</sup> *Kršćanstvo nas je lišilo žetve (die Ernte) antičke kulture.*<sup>36</sup> Po Nietzscheu, antika, i Grčka i Rim, poganski svijet, životu govori *da*, a kršćanski je reći *ne*.<sup>37</sup>

Krležin Isus odgovara Nietzscheovom opisu *psihološkog tipa otkupitelja (psychologische Typus des Erlösers)*.<sup>38</sup> Isusov svijet nema nikakvog dodira s **realnošću**: to je *unutarnji, istinski, vječni* svijet. Božje carstvo je u **nama**. Krleža ga naziva

<sup>29</sup> Friedrich Nietzsche, *Volja za moć & Slučaj Wagner; Nietzsche contra Wagner*, preveo s njemačkoga Ante Stamać, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb 2006., str. 106.

<sup>30</sup> Friedrich Nietzsche, *Der Antichrist. Versuch einer Kritik des Christentums*, Nikol Verlag, Hamburg 2008., str. 74.

<sup>31</sup> Miroslav Krleža, *Legende*, Zora, Zagreb 1967., str. 16.

<sup>32</sup> Isto, str. 18.

<sup>33</sup> Isto, str. 19.

<sup>34</sup> Isto.

<sup>35</sup> Friedrich Nietzsche, *Der Antichrist. Versuch einer Kritik des Christentums*, Nikol Verlag, Hamburg 2008., str. 80.

<sup>36</sup> Isto, str. 133.

<sup>37</sup> Friedrich Nietzsche, *Volja za moć & Slučaj Wagner; Nietzsche contra Wagner*, preveo s njemačkoga Ante Stamać, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb 2006., str. 87.

<sup>38</sup> Friedrich Nietzsche, *Der Antichrist. Versuch einer Kritik des Christentums*, Nikol Verlag, Hamburg 2008., str. 54-68.

sanjarom. Na samom kraju drame Sjena za Isusa kaže: *Ali sada kada ga više nema, sada ti smijem priznati* (govori Mariji, nap. M. V.), *da sam ja, njegova sjena, malo više od njega! On nikada nije priznao samome sebi svoje zemaljske istine, on je bio pjesnik, koji je plakao na mjesecini.* (Isticanje M. V.). Prema Nietzscheu Isus bi se, s izvjesnom tolerancijom u izrazu, mogao nazvati *slobodan duh* jer je bio prema sve-mu konkretnom ravnodušan. On govori naprosto o onome što je najunutarnjije: *život* ili *istina* ili *svjetlost*, njegove su riječi za najunutarnjije, a sve ostalo, cijela realnost, priroda, sam jezik, ima za njega jedino vrijednost jednog **znaka**, figure. On je po Nietzscheu, **simbolist par excellence**. Isus, i Krležin i Nietzscheov, samo unutarnje realnosti uzima kao realnosti, kao *istine*, a sve ostalo vremensko, prostorno, shvaća samo kao **znak**, kao priliku za **parabolu**.

\*\*\*

Isus je Bogočovjek i kao takav, kao što Nietzsche kaže za Eshilovog Prometeja, **dvojno biće** (*Doppelwesen*),<sup>39</sup> njegova je narav u isti mah dionizijska i apolon-ska. Njegov je svijet **sna** (*Des Traumes*) ili **privida** (*Scheins*) i svijet **opoja** (*Des Rausches*).<sup>40</sup> Međutim, u Krležinoj *Legendi* dakako neće doći do saveza Dioniza i Apolona, kao u grčkoj olimpskoj religiji, nego će u Isusu prevladati ili pobijediti apolonski element. Isus odbija vratiti se u *život: Otišao sam daleko na putu istine, a da bih se mogao vratiti u preživljanje i žvakanje i spavanje*.<sup>41</sup> Sjenu će reći: *Ja nosim u sebi meso i krv od tebe, koji pužeš zemljom, ali imam slutnje koje naslućuju vječnost*.<sup>42</sup> (Isticanje M. V.) Krležin Isus izabrao je PUT DO ZVIJEZDA.<sup>43</sup> Glasoviti hrvatski dominikanac, filozof i pjesnik, Rajmund Kupareo u studiji *U potrazi za nadosjetnim u dramama Miroslava Krleže*<sup>44</sup> piše da je Kristov lik u *Legendi – čist i produhovljen*, a Krleža da *majstorski crta rastrganost duše svakog čovjeka između ideala i grube zbilje*. Za lik Sjene kaže da nije važno da li je Krležin *alter ego* ili biblijski demon.

Na Nietzscheovo dvojtvo apolonskog i dionizijskog nastavlja se Max Scheler (začetak te suprotnosti možemo naći u kasnog Schellinga). Prema Scheleru, čovjek je također **dvojno biće** koje se sastoji od **duha i nagona**. Krležin Isus iz Nazareta odgovarao bi duhovnoj strani čovjeka, a Njegova sjena nagonskoj.

<sup>39</sup> Friedrich Nietzsche, *Der Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Werke 1, Könnemann, Köln 1994., str. 65.

<sup>40</sup> Isto, str. 20-25.

<sup>41</sup> Miroslav Krleža, *Legende*, Zora, Zagreb 1967., str. 47.

<sup>42</sup> Isto, str. 49.

<sup>43</sup> Isto.

<sup>44</sup> Rajmund Kupareo, *Umjetnik i zagonetka života, Oglledi iz estetike*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1982., str. 134-162.



\*\*\*

U svanuće javljaju admiralu španjolske flote Kristoforu Kolumbu, u istoimenoj Krležinoj drami, da kopno nije daleko: navješćuju ga jato ptica, a kljun lađe pun je haluga i trave. Admiral se trgne i potom dugo gleda za pticama: *Sve su to samo priviđenja*, kaže bolnim i tihim glasom. *O, kako divno miriše! Po zemlji miriše, pa kako da bude priviđenje*, odgovaraju mu. *Po zemlji miriše? A što se nas tiče zemlja?*, odvratiti. Odlučio je on reći što ga već dugo muči, istinu: naime, da ne vjeruje u Zemlju niti u Staru, niti u Novu Zemlju. U Novu Zemlju ne vjeruje jer je nema na Zemlji, a i sve zemaljsko je gnjilo. Govorio je on doduše o Novom, ali ga nisu pravo razumjeli. Ako Zemlja i je okrugla, njegove misli nisu kružnica; on misli u tangentama! Vama je, kaže, krug nada u povratak, vama je Novo povratiti se neobretenim putem natrag u Staro. Ali: *Novo ne može biti u krugu. Novo ne može biti u vraćanju*. Kolumbo vjeruje u oblike koji se ne vraćaju: *Ja ne ću da se vratim! Ja sam odlučio da otputujemo u Nepovrat! U Nepovrat, do onih crvenih zvijezda i preko njih ...* Odgovaraju mu: *Gasnu ti zvijezde, Admirale. I nema ih! A on će: Nema ih, a ja ipak vjerujem u zvijezde. Eto: u NEDOHVATNO vjerujem i plovim k Njemu!*<sup>45</sup> (Isticanje M. V.)

Putu koji je izabrao Isus u *Legendi* sličan je putu, koji je izabrao Kristofor Kolumbo. Admirala će naposljetku uspaljena gomila razapeti na jarbol njegove lađe i probiti mu, kao i Isusu, debelim čavlima noge i ruke. Krvnici, koji su se popeli na jarbol da ga pribiju podižu krvave ruke k očima i zure u daljinu. Uskoro kao izvan sebe povikaše: *Kopno! Narode! Kopno!* Otkriveno je *Novo Kopno*.

*Život je eksperiment*, osnovni je, po Eugenu Finku, ugođaj koji vlada cijelom drugom fazom Nietzscheove filozofije ili *filozofijom prijepodneva*.<sup>46</sup> Tome ugođaju odgovara duh Krležina *Kolumba*. Sada postaje doživljiv, piše Fink, sasvim nov osjećaj opstanka: velika smjelost duha koju je svoju stvar postavio ni na što, koji je slobodan za sve i sva, koji sam sebi mora dati cilj i put. **Nietzsche sebe više puta uspoređuje s Đenovljaninom Columbom!** K novim morima okreće on lađu čovjeka, od svih čvrstih obala on odvraća u beskonačnost koja sada više ne visi **iznad** čovjeka, beskonačnost se sada otkriva u čovjeku samom – on je biće što propinje sebe sama, zvijezde idealnosti samo su od njega sama napolje izbačene daljine njegova samoprepinjanja.<sup>47</sup>

U *Zarastri* (*Die sieben Siegel* 5) Nietzsche pjeva:

*Wenn ich dem Meere hold bin und Allem, was Meeres-Art ist,  
und am holdesten noch, wenn es mir zornig widerspricht:  
Wenn jene suchende Lust in mir ist, die nach Unentdecktem  
die Segel treibt, wenn eine Seefahrer-Lust in meiner Lust ist:*

<sup>45</sup> Miroslav Krleža, *Legende*, Zora, Zagreb 1967., str. 119-167.

<sup>46</sup> Eugen Fink, *Nietzscheova filozofija*, preveo Branko Despot, CKD, Zagreb 1981., str. 64-65.

<sup>47</sup> Isto, str. 65.

*Wenn je mein Frohlocken rief: "die Küste schwand – nun fiel mir die letzte Kette ab –*

*– das Grenzenlose braust um mich, weit hinaus glänzt mir Raum und Zeit, wohlan!wohlauf! Altes Herz!" –*

*Ako sam naklonjen moru i svemu što je morsko po vrsti, a još najnaklonjeniji kad mi ljutito protuslovi:*

*Ako u meni ima one tragalačke naslade koja upravlja jedra prema neotkrivenom, ako u mojoj nasladi ima naslade pomoraca:*

*Ako sam ikad klicao od radosti: obala iščeznu, sad su mi pali zadnji okovi - Ono bezgranično huji oko mene, daleko ispred sjaji mi prostor i vrijeme, pa hajde! Pođimo! Staro srce!<sup>48</sup>*

Motiv stada, krda, čopora ili gomile pojavljuje se u *Legendi* i posebno u *Kristoforu Kolumbu*. I Nietzsche i Krleža stado ili čopor suprotstavljaju **izuzetnom čovjeku**. Kad čoporska životinja (das Herdentier) blista u sjaju najčistije vrline, onda mora izuzetan čovjek biti snažan do zlog.<sup>49</sup> Nema pastira, postoji **jedno** stado! Svatko hoće isto, svi su jednaki: tko osjeća drugačije, odlazi dobrovoljno u ludnicu.<sup>50</sup> Nepoznati u *Kristoforu Kolumbu* pokazuje nietzscheanski prezir prema gomili: *S majmunima ploviti do zvijezda, to je tebe nedostojno.*<sup>51</sup>

Zaratustra, silazeći s gorja, objavljuje smrt Boga: *Ta je li moguće! Ovaj stari svetac u svojoj šumi još nije čuo o tome da je Bog mrtav.*<sup>52</sup> I Krležin Nepoznati u *Michelangelu Buonarrotiju* pojavljuje se kao glasnik da boga uopće nema. Reći će: *Zar sam ti otkrio nešto novo? Zar ti nije i prije bilo mnogo puta jasno?*, i sasvim nietzscheanski nastaviti: *Tebe treba taj tvoj gospodin bog još više nego ti njega! On bez tebe ne bi mogao da postoji!*<sup>53</sup> Na drugi način, i Isusova Sjena u *Legendi* govori da Boga nema. Ona plava praznina gdje se šeću sićušne zvjezdane mrvice, jedno je ogromno Ništa.<sup>54</sup> Veliko Ništa spoznao je i Gotama Buda, a i Klaudije Galen, koji je *parao crijeva majmunska*,<sup>55</sup> rekao je, kaže Sjena, da je *ono plavetnilo Ništa* i da puteve do toga Ništa ne treba tražiti. Konačno i mi sami doći ćemo u ono veliko Ništa.<sup>56</sup>

<sup>48</sup> Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Werke 2, Könnemann, Köln 1994., str. 321-322.

<sup>49</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, Werke 3, Könnemann, Köln 1994., str. 489.

<sup>50</sup> Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Werke 2, Könnemann, Köln 1994., str. 103.

<sup>51</sup> Miroslav Krleža, *Kristofor Kolumbo*, u: Miroslav Krleža, *Legende*, Zora, Zagreb 1967., str. 148.

<sup>52</sup> Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Werke 2, Könnemann, Köln 1994., str. 97.

<sup>53</sup> Miroslav Krleža, *Michelangelo Buonarroti*, u: Miroslav Krleža, *Legende*, Zora, Zagreb 1967., str. 96.

<sup>54</sup> Miroslav Krleža, *Legenda*, u: Miroslav Krleža, *Legende*, Zora, Zagreb 1967., str. 19.

<sup>55</sup> Isto, str. 20.

<sup>56</sup> Isto.

Smrt Boga, međutim, za Nepoznatog ne znači isto kao i za Nietzschea, naime, da čovjek (kao *Übermensch*) ima neograničene mogućnosti. Npr., dok Michelangelo u stvaralačkom zanosu slika, Nepoznati svemu, pa i umjetnosti, odriče smisao: *Ti jesi, i tvoji snovi jesu, i eto onaj pauk prede ovdje, ali sve to nema smisla i nema opravdanja.*<sup>57</sup> Za Nietzschea religija, moral i filozofija oblici su dekadencije čovjeka, a, kako veli, *protugibanje* je upravo umjetnost.<sup>58</sup> Inače, Nietzscheova tvrdnja da je Bog mrtav ništa ne kazuje o zbiljnosti i opstojnosti Božjoj, ili o transcendentnom biću ili ne-biću.

Sjena u *Legendi* i Nepoznati u *Kristoforu Kolumbu* i *Michelangelu Buonarrotiu* mogu biti shvaćeni kao *alter ego*, ali i kao demon, zloduh, pali anđeo, đavao. Đavao, ontološki gledano, jest lišenost bića, neka vrsta nebića; đavolska volja hoće zlo i kao takva usmjerena je prema ništavilu.<sup>59</sup> Đavao, grč. *diabolos*, isto Žid. *Satan*, znači tužitelj, klevetnik, protivnik, neprijatelj. On je pali anđeo podrezanih krila, koji nastoji slomiti krilo svakom stvaraocu (Michelangelo!). Uloga Krista je da ljudski rod istrgne iz đavlove vlasti *misterijem križa*; Kristov križ oslobađa ljude, vraća im uz milost Božju slobodno raspolaganje njima samima. Đavao nije drugo načelo uz Boga kao apsolutnu dobrotu, nego je stvoren kao dobar, ali se slobodnom voljom odmetnuo u protivnika svega božanskoga. Đavao je načelo razlike i razdvoja stvorenja od njegovga Stvoritelja.<sup>60</sup>

Michelangelo, dok se baca na Nepoznatog i počinje ga daviti, viče: *Đavle! Prokleti!* Nakon što je ubio Nepoznatog pjeva: *Ja nadbijam satansku korotu, / korotu crnog đavla, / đavla koga nema.*<sup>61</sup> U *Kristoforu Kolumbu* Nepoznati se takoreći legitimira kao Sotona iz *Knjige postanka*. *Hoćeš li da i tebi dam jabuku Saznanja? Dao sam je nekoć Ženki, a ona ju je pojela!*<sup>62</sup> Sjena govori o svojim *lutanjima*<sup>63</sup> različitim zemljama, što je jasna aluzija na biblijski motiv. *Jednoga dana dođu sinovi Božji pred Jahvu, a među njima pristupi i Satan. Jahve tad upita Satana: Odakle dolaziš? - Evo prođoh zemljom i obiđoh je. (Job, 1, 6,7).*

Čovjek nagonско u sebi može svladati samo udružen s Bogom. U borbi protiv zemaljskog zla Bogu su potrebni ljudi, jednako kao što je ljudima potreban Bog.

<sup>57</sup> Miroslav Krleža, *Michelangelo Buonarroti*, u: Miroslav Krleža, *Legende*, Zora, Zagreb 1967., str. 94.

<sup>58</sup> Friedrich Nietzsche, *Volja za moć & Slučaj Wagner; Nietzsche contra Wagner*, preveo s njemačkoga Ante Stamać, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb 2006., str. 382.

<sup>59</sup> Marijan Cipra, *Misli o etici*, Školska knjiga, Zagreb 1999., str. 83.

<sup>60</sup> Isto, str. 81.

<sup>61</sup> Miroslav Krleža, *Michelangelo Buonarroti*, u: Miroslav Krleža, *Legende*, Zora, Zagreb 1967., str. 103 i 104.

<sup>62</sup> Miroslav Krleža, *Kristofor Kolumbo*, u: Miroslav Krleža, *Legende*, Zora, Zagreb 1967., str. 150-151.

<sup>63</sup> Miroslav Krleža, *Legenda*, u: Miroslav Krleža, *Legende*, Zora, Zagreb 1967., str. 15 i dalje.

To je duboki smisao mita o gigantima koji nam, na svoj način, posreduju i Krležine drame *Legenda*, *Kristofor Kolumbo* i *Michelangelo Buonarroti*. S druge strane, mit o gigantima i Krležine drame možemo shvatiti **i** kao poziv na **ljudski heroizam**. *Vrijeme je da čovjek posadi klicu svoje najviše nade* (Isticanje M. V.), reći će Zaratustra u svom prvom govoru.<sup>64</sup> *Ne odbacuj junaka u svojoj duši*, poziva Nietzsche; kao i Nietzsche, i Krleža se zauzima za herojski karakter ljudskog opstanka. Čovjek je biće što prevladava sebe sama. Samoprevladavanje može biti onostrano usmjereno kao prevladavanje zemaljskog i počiva na **živućem** Bogu. Drugi oblik prevladavanja, koji se temelji na **smrti** Boga, zagovara Nietzsche; misao nadčovjeka znači ostati vjeran ovostranosti, zemlji. Genij mladoga Krleže kao da želi obuhvatiti oboje.

---

<sup>64</sup> Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Werke 2, Kōnemann, Köln 1994., str. 101-102.

## DEKADENTNA ZAVODLJIVOST KRLEŽINE *SALOME*

Od fragmenata i tročinske strukture, u razdoblju od 1913. do 1918., do jednočine i konačne inačice tiskane 1963., praizvedene 1964. godine, Krležinu *Salomu* /.../ prati sudbina uzastopnog prekrajanja, alegorijskih preimenovanja i smještaja unutar različitih diskurzivnih obitavališta /.../ te se u kritici uvriježilo o njoj raspravljati i mimo užih dramaturških okvira, kao o bezdomnom, nametljivom šablonskom naslovu i imenu što se vraća u različitim Krležinim autointerpretacijskim kontekstima, u kojima mu nositeljica postaje snažno lokalizirana i stoga povijesno pomična, od građanske brbljave i frivolne Hrvatice do kasnije, retrospektivno označene cinične esheazijske Ravijojle /.../.<sup>1</sup> Tijekom tih pedeset godina, u Hrvatskoj se promijenilo nekoliko ukusa, stilskih formacija, (službenih) ideologija, te je u kontekstu prikaza dekadencije *nultoga doba*, vremena u kojemu je živio i djelovao Isus Krist, dekadencije kao biblijskoga i općeljudskoga motiva, zanimljivo usporediti ne samo Krležino poimanje dekadencije u razvoju tijekom više desetljeća stvarateljstva te u kontekstu poimanja dekadencije njegovih uzora i suvremenika, nego i poimanje ženstva koje se u skladu s promjenama duha vremena mijenjalo, ali istodobno i zadržavalo elemente primordijalnoga i arhetipskoga svojstva privlačnosti i zavodljivosti.

S druge strane, dekadencija na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće postaje i stanje umjetničkoga duha, samostalno umjetničko usmjerenje i načelo oblikovanja koje se lako sljubljuje sa suvremenim mnoštvom stilskih formacija i koje traži dekadentne teme, dekadentne junake i dekadentna razdoblja prošlosti. Stoga je razumljivo da je u prvim desetljećima 20. stoljeća, kad u hrvatskoj i svjetskoj književnosti zapadnoga kruga prevladava ukus esteticizma, koji u svojoj kompleksnoj poetici (tj. poetikama) sadrži dakle i sklonost dekadenciji, Krleža zamislio i oblikovao prve skice svoje

<sup>1</sup> Lada Čale Feldman, „*Femmes fatales*“ i njihovi portreti nakon 1910.: od hrvatskog dramskog „artizma“ do analitičkog realizma. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XIII. Poetika i politika kulture nakon 1910. godine*, ur. Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz, Književni krug Split i Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Split – Zagreb 2011., str. 300.

zavodljive Salome, imajući pred očima ponajprije *Salomu* Oscara Wildea, ali i dekadenciju ostvarenu u prikazima ženstva hrvatskih suvremenika, oponirajući im ili ih nadograđujući. No ne može se reći da u takvu dekadentnu esteticističku koncepciju *Salome* ne ulaze oštrije avangardne crte drukčije, silovitije ljepote nova ukusa. Konačno, kontekst kasnoga modernizma sredine 20. stoljeća utjecao je na promjenu kulturne klime i povoljniju recepciju Krležine koncepcije ženstva kojom je *fatalnoj ženi*, uz tradicionalna svojstva *prevrtljivosti, lukavosti, obvezne ljepote* i sl., priznata i nadmoć u *mudrosti*.

Već je ustanovljeno da je legendarna prethodnica Saloma kao jedna od *femmes fatales* u hrvatskoj drami prezentirana kao junakinja čija je vizura kulturno determinirana i posredovana uvjetima i odnosima patrijarhalnoga koda.<sup>2</sup> Krležina Saloma djelomično je zavodnica preuzeta iz tradicije, ali s novom odlikom smjele *polemičnosti*<sup>3</sup> koja prozirnkastim velima zaogrće i zavodljivo djelomično zakriva svoje fatalno tijelo, kao što slojevima riječi *zmijski* zaogrće svoj konačan cilj. *Slikovna anti-teza: žena mačka i boginja, hipertrofirani, animalni nagon i ljepota, ne simbolizira tjelesno-spiritualne razdrtosti, lomove i sudare likova kasnijeg Krležina ratnog i glembajevskog teatra. Salomina dvojnost (to je jedini lik drame koji nije jednodimenzionalno donijet) dvojnost je tijela, kojim dionizijski uživa i mrzi, osvećuje se i ubija. Saloma ne poznaje ljubav kao sublimnu emociju; ona se iscrpljuje u surovom erosu.*<sup>4</sup> *Muškarci kojima manipulira /.../ redom se pokoravaju zapovjednoj magiji njezinih maznih pjesničkih evokacija, ali i spretne političke retorike, no nitko tu nije zatravljen ljepotom koja bi asocirala na neke od priručnih i za lik Salome standardnih likovnih dekorativnosti koliko krajnjim životinjskim, nagonskim motivima samoodržanja u okolnostima nužde proždiranja velikih i malih riba /.../ Ova Saloma nije senzualna nositeljica kostima niti demonski, enigmatični ekran tuđih projekcija, nego britko, intelektualno superiorno biće čija se volja očituje ponajprije u verbalnoj okretnosti i nemilosrdnoj demistifikaciji.*<sup>5</sup> Takva Saloma, na *simbolističko-ekspresionističkom*<sup>6</sup> kraku tadašnjih stilskih tendencija potkresuje inkantacijsku poetsku auru Wildeove prethodnice ekstenzivno iskazanim, racionalističkim salonsko-konverzacijskim nervom.<sup>7</sup> Ideja Salome gnijezdi se u autorovu antagonizmu prema likovnim poetikama dekorativne secesije, apstraktnog ekspresionizma, neoromantičarskog spiritualiz-

<sup>2</sup> Lada Čale Feldman, *ibid.*, str. 297.

<sup>3</sup> Lada Čale Feldman, *ibid.*

<sup>4</sup> Vesna Stančić, „*Saloma*“ u kontekstu Krležine dramske riječi. U: *Dani hvarskog kazališta. Miroslav Krleža*, knj. XVIII, Književni krug, Split 1981., str. 116.

<sup>5</sup> Lada Čale Feldman, *op. cit.*, bilješka 1, str. 300-301.

<sup>6</sup> Vesna Stančić, *op. cit.*, bilješka 4, str. 117.

<sup>7</sup> Lada Čale Feldman, *op. cit.*, bilješka 1, str. 295.

ma, ali i futurističke *lakirane, konjaničke, aristokratske, oficirske čizme*.<sup>8</sup> Povijesna narcistička žena *femme fatale* u protuslovnom spoju *djeteta, divlje zvijeri i kriminalca*<sup>9</sup> u modernističkoj se umjetnosti na taj način prefigurira u simptom civilizacijske – jednako poetičke koliko i političke – krize.<sup>10</sup>

Krležina animalna krotiteljica, kapriciozna lijepa kozerka, usporediva je sa Salomom secesijske stilizacije i simbolističke spiritualnosti u slikarskoj viziji Bele Čikoša Sesije (1864. – 1931.), koja je nastajala u razdoblju 1906. – 1919. godine. U isto je vrijeme Fran Galović u jednom od prvih kazališnih zapisa<sup>11</sup> tvrdio da se u pravoj drami može dogoditi samo dvoje: *ili će to biti drama tzv. Stimmungsstück u stilu Wildeove Salome ili još bolje Vojnovićeva Sutona, ili će se dramaturg držati realnosti i pustiti svoju poeziju nastran*.<sup>12</sup> Slijedom takve podjele, Krležina se *Saloma* može nazvati *komadom ugodaja* i dovesti u vezu s wildeovskom estetikom, kako ju je predstavljao i sâm Krleža. No Krležina je metoda drukčija, a dekadencija – kao *duh vremena* od kojega Krleža možda i kreće – već okrenuta prema avangardnoj rascjepkanosti i fragmentarnosti prikaza totaliteta.

Paradoksi Krležinih dijaloga, ne samo u vremenu prve koncepcije *Salome* nego i u rasponu nastanka konačne inačice u drugoj polovici 20. stoljeća, nalaze se *u tome što u Krležinu dramaturgijskom i umjetničkom napretku nema samo progresije nego i stilske regresije, uzmemo li kao mjerilo standardni obrazac u slijedu modernizma. Oko godine 1915. mladi je zagrebački autor – koji je tek bio prevalio dvadesetu – stilski zaista u prvim redovima prethodnice: prva dramska djela, kojih je mjesto negdje između Wildea, Wedekinda i Shawa, već su iza njega, a time i rani uzori*.<sup>13</sup> Tu je fazu sâm Krleža nazvao razdobljem lirskoga, wildeovskog simbolizma, nakon nje je uslijedila scenska avangarda *s gorućim vlakovima, s masama mrtvaca, vješala, sablasti i dinamike svake vrsti*<sup>14</sup>, da bi se desetak godina kasnije našao *svjesno, štoviše namjerno, ne više u strujanjima tzv. avangarde, nego dosta daleko u dramskoj prošlosti: na tlu upravo one dramske koncepcije protiv koje su bili mladi pisci poslije 1910.*<sup>15</sup>, s povratkom *psihološkom komornom teatru u tradiciji skandinavske*

<sup>8</sup> Lada Čale Feldman, op. cit., bilješka 1, str. 300. Vidi i: Suzana Marjanić, *Glasovi „Davnih dana“: transgresije svjetova u Krležinim zapisima 1914-1921/22*, Naklada MD, Zagreb 2005.

<sup>9</sup> Sigmund Freud, *On Narcissism: An Introduction*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, prev. J. Strachey, 2929-2954, 1957.

<sup>10</sup> Lada Čale Feldman, op. cit., bilješka 1, str. 308.

<sup>11</sup> Fran Galović, *Članci i kritike*, Zagreb 1942., str. 8-9.

<sup>12</sup> Dunja Detoni Dujmić, *Fran Galović*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1988.

<sup>13</sup> Viktor Žmegač, *Krleža u kontekstu evropske dramske književnosti*. U: *Dani hvarskog kazališta. Miroslav Krleža*, knj. XVIII, Književni krug, Split 1981., str. 6.

<sup>14</sup> Miroslav Krleža, *Glembajevi. Drame*, Zagreb 1962., str. 511.

<sup>15</sup> Viktor Žmegač, op. cit., bilješka 13.

drame.<sup>16</sup> I dok s jedne strane kritika o meni piše da sam ekspresionista i futurista, ja, kao najekstremniji dramatičar u očima naše kritike, pišem danas psihološke dijaloge švedske škole sa četrdeset-pedesetgodišnjim zakašnjenjem spram sličnih zapadnjačkih eksperimenata.<sup>17</sup> Strindberg mu je ipak bio uzor već tih davnih dana: iz dnevnika koji evocira jesen godine 1915. saznajemo što mu je, kako kaže, bilo u glavi: Hauptmann, Wedekind, Strindberg, Rodenbach, Verhaeren.<sup>18</sup> Kad Salomu naziva wildeovskom varijacijom<sup>19</sup> sagledajući cjelokupan opus, daje joj donekle negativan prizvuk, no njegova misao o vlastitim novim dijalozima po uzoru na „nordijsku školu“, govori zapravo o postojanju dvije različite dramatike: ekspresionističkoj drami polazište je vizionarno ili paraboličko uopćivanje, poetička sinteza, dok je kasnijoj, naturalističkoj (tj. nordijskoj) fakturi kasnijih drama to postala individualno-psihološka spoznaja.<sup>20</sup> Premda je svaka takva podjela osporiva, pa tako i podjela koju je ponudio sâm autor, za analizu je vrijedno uočiti da je Krleža svoje prve dvije umjetničke faze, onu lirsku simbolističku i onu ekspresionističku, ponekad stapao i zajedno otpisivao<sup>21</sup>, ali ih je ipak rado pratio do praizvedbi i prvotiska.

S obzirom na to da je Krleža dramatiku kojoj pripada *Saloma* bio prevladao u doba kad ona doživljuje praizvedbu i prvotisak, a ipak ona nije izgubila na privlačnosti i polemičnosti, potrebno je upozoriti na moguće preinake kojima je Krleža preoblikovao svoju ideju neodoljiva ženstva i njezino konkretno povijesno i natpovijesno utjelovljenje u dramskoj osobi Salome. Motiv Salome nalazi se i u *Legendi* (s kasnije dodanim podnaslovom *Novozavjetna fantazija u tri slike*), ujedno i prvom tiskanom Krležinom autorskom tekstu uopće.

Napisana sredinom 1913. godine, objavljena 1914. te ponovno 1933., *Legenda* se u prvoj slici u razgovoru Isusa i Sjene koristi motivom glavosjeka Ivana Krstitelja, što odgovara tada već uvriježenomu a izrazito esteticističkom (estetiziranom) prikazu jezivoga prizora nekrofilnoga poljupca, kakav je odgovarao i likovnim rješenjima o odnosu erosa i thanatosa u epohi modernizma. Saloma nije imenovana, no imenovan je Johanaan, *nepismeni pustinjač* koji je ovdje prikazan kao žrtva *pastorke* koja je *plesala svoj ples sa sedam koprena i koraljnim usnama cjelivala Johanaanovu glavu na srebrnom pladnju* pa su ti prepoznatljivi odnosi bili više nego dostatni da se u liku krvožedne divne žene, koja kroči naprijed uz pratnju Sjene, nesumnjivo raspozna Saloma wildeovskoga tipa. U to vrijeme Krleža je taj asocijativni prizor gradio na

<sup>16</sup> Viktor Žmegač, *ibid.*

<sup>17</sup> Miroslav Krleža, *op. cit.*, bilješka 14, str. 512.

<sup>18</sup> Miroslav Krleža, *Davni dani*, Zagreb 1956., str. 121; Viktor Žmegač, *op. cit.*, bilješka 13, str. 8.

<sup>19</sup> Miroslav Krleža, *Davni dani* (11. svibnja 1916), Zagreb 1956., str. 154.

<sup>20</sup> Viktor Žmegač, *op. cit.*, bilješka 13, str. 13.

<sup>21</sup> Miroslav Krleža, *Davni dani*, *op. cit.*, bilješka 18; *Predavanje u Osijeku*, 1928.; u: Vesna Staničić, *op. cit.*, bilješka 4, str. 108-120.



isječcima prepoznatljive skandaloznosti: prorokova odrubljena sveta glava polegnuta je na srebrni pladanj, dok skupocjene Salomine usne *piju ljubav* s njegovih blijedih usnica, a njezini bijeli zubi grizu njegovo meso.

Međutim, u inačicama samostalne drame *Saloma* velik je broj tih prepoznatljivih motiva preoblikovan u drukčijim estetskim odnosima. Krleža zadržava segmente koji se odnose na povijesno-socijalne odrednice Salome i Johanaana, na slikarske nokturalne prizore esteticističke tradicije te na blasfemičan motiv Johanaanova *moralnoga posrnuća*, prorokova pokleknuća pred Salominim erotičkim zovom. U *Legendi* Krleža sugestivno neizravno opisuje: *u onoj svetoj glavi govorila je pjesma nad pjesmama, a na srebrni je pladanj kapnula u krv i jedna isposnikova suza*, a prorokova *predaja* pred Salominom tjelesnošću pojačanom zavodljivošću njezinih riječi postat će okosnica njegovih budućih dramskih prizora. S druge strane, u kasnijim *Salomama* više nema srebrnoga pladnja koji bi sablasno veličanstveno prikazao Johanaanovu krvavu glavu, nema kontrasta Salominih koraljnih krvožednih usana i Johanaanovih blijedih beživotnih usnica. U opisu Salome nema više zubiju koji bi bili slikarski *još bjelji od bijeloga jorgovana u mjesečnoj noći*, no postoji opis animaliziranih očiju (njezine zjenice poprimaju boju fosfora poput zvjerke), baš kao što su tradicionalne životinje koje su opisivale Ivana Krstitelja (hranio se skakavcima i pokrivač kamiljom kožom), a koje se navode i u *Legendi*, u kasnijim fragmentima i varijacijama oblikovanja dramskoga teksta preoblikovane u aktivan, djelatatan faktor, u žive elemente dijaloga pa je Johanaan pretvoren u *goniča kamila* i uspoređen s mnogobrojnim prorocima barbarima koji nadiru iz pustinje *kao skakavci*.

Prva je inačica Salome iz prve slike *Legendi* dakle sukladna simbolističkoj dekadenciji te je izrazito slikarskoga nadahnuća kakvo proizlazi iz povijesnoga razdoblja Svjetskih izložbi i modernističke estetike. Utoliko se ona uklapa u onodobne inačice prikaza, koje ishodište imaju u *Evandjelju po Marku* (6, 21-29) i *Evandjelju po Mateju* (14, 6-11), ali s neizostavnom erotiziranom provokativnom nadogradnjom koju je ustoličio Oscar Wilde svojom francuskom *Salomé* (1893., praizvedba 1896., hrvatska premijera 1905.).<sup>22</sup> U isto vrijeme u hrvatskoj drami primjerice Ante Tresića Pavičić, različito od Wildea, a na tragu Castrove *Belkiss* (1894. godine, hrvatski prijevod 1897.),<sup>23</sup> savjesno (historicistički) kopa po povijesnim knjigama ne bi li što vjernije prenio zamršenu židovsku prošlost u mnogim nijansama društveno-političkih odnosa (*Život kralja Hiruda*, 1910.). No i Tresić Pavičić i Wilde, premda su išli različitim putovima, stremili su istom cilju: željeli su na publiku (gledatelje / čitatelje) ostaviti dojam historijske i geografske egzotike u prikazu moralne krize društva.<sup>24</sup> Teatrali-

<sup>22</sup> Darko Gašparović, *O Wildeovu apokrifu*, "Forum", srpanj – prosinac 1989.

<sup>23</sup> Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame*, I. dio, Disput, Zagreb 2000.; Mirko Tomasić: *Analize i procjene*, Književni krug, Split, 1985., str. 183-205.

<sup>24</sup> Cvijeta Pavlović, *Dekadencija "Života kralja Hiruda" Ante Tresića Pavičića*, u: *Dani hvar-*

zacija materijalizma, u Wildea minimalistička a kondenzirana, u Tresića raspršena i ekstenzivna, počiva na istim pojedinostima. Stoga je daleko važnija (podudarna) funkcija hipertrofirana dekora. Svrstavajući ovu dramu među 'artistička' ostvarenja hrvatske moderne, Boris Senker je uočio kako u njoj *nema Wildeove pervertirane Judeje, ali je prostorni i tjelesni svijet Hirudova carstva teatrološki nadasve zanimljiv*.<sup>25</sup> *Autor Hiruda nije nimalo blizak "dekadentnome" Oscaru Wildeu, koji će naći ljepotu i u pervertiranoj Judeji svoje Salomé. Tresiću se taj svijet gadi*.<sup>26</sup> Ipak, *Tresićev bi Hirud ostao otužno smiješan kazališni anakronizam da ga od poruge i zaborava i danas ne iskupljuju valjani stihovi i bujna, bolesna, dekadentna dekorativnost prikazanog svijeta*.<sup>27</sup>

Krleža se odmiče od svojih prethodnika drukčijim odnosom prema prikazu dekadentne dekorativnosti. Zaključci o Krležinu rješenju lika kao i čitave drame nalaze se dobrim dijelom u njegovu načelnom odnosu prema riječima. Krležin način uporabe riječi s jedne je strane, poglavito u odnosu na tradiciju, reduktivan, a s druge strane, unutar takve svjesno odabrane redukcije, u velikoj mjeri repetitivan. U dramtizaciji dekadentne povijesti čovječanstva Tresićeva ga rješenja nisu zanimala, a Wildeova je uporabio samo kao polazište vlastite dramske ideje u kojoj je ženstvo ogoljeno i elementarno. Krleža pritom ne zanemaruje ugođaj, no u gradnji atmosfere manje se oslanja na dinamizaciju ukrašavanja a više na dinamizaciju logičke argumentacije. Krležina je pozornica pripremljena za prikaz Salome na način sličan Wildeovoj pozornici: ona je ogoljena u prizoru otvorena prostora, na terasi ljetnikovca judejskoga Tetrake. To je prostor koji se proteže od perivoja do samoga dvora, prostor u kojemu je strukturno najvažnija mramorna klupa. U pozadini morska pučina, obrisi planina u daljini s onu stranu pustinje, bujno raslinje, cvrčci, mjesec i zvijezde, i boje neba od sumraka do osvita. Nijanse ljubičaste, kobalt, tamnozeleno, tamnomodro, grimiz, narančasta i boja svijetlosmeđe muštarde. Međutim, ornamentika ostaje takvom tijekom čitave drame, tj. mijenja se u nijansama boja i zvukova na dosljedno reduktivan način. Niti u jednom trenutku Krležina glasovita rječitost neće zakovitlati ornamentiku dekadentnoga prostora, kako je to učinio primjerice Wilde o završnici svoje *Salomé*. On je ukrašen Krleži svojstvenim grozdovima imenica, najčešće nabranjem raslinja koloritne dekorativnosti (magnolije, kamelije, oleandri, lovorika; gusti jorgovanski i oleandrovi bosketi, mračna sjenka stoljetnih čempresa, perivoj). U takav prikaz uklapa se i reduktivna raskoš, umetnuta na nekoliko mjesta u tekstu tek toliko da potvrdi kraljevski status, hijerahijsku superiornost likova koji

---

*skoga kazališta. Književnost i kazalište hrvatske moderne – bilanca stoljeća II.*, sv. XXVIII., Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Književni krug, Zagreb – Split, str. 142-155.

<sup>25</sup> Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame*, I. dio, Disput, Zagreb 2000.

<sup>26</sup> Ibid., str. 159.

<sup>27</sup> Ibid., str. 34.

donose odluke, koji su tvorci Krležine drame (*Saloma, naga kao božica, zaogrnuti srebrnim velom* /str. 253/, *sva u zveketu svojih grivni* /str. 261/, Tetrarka u završnici dijeli svojim *generalima* po jednu zlatnu grivnu s briljantnom zmijskom glavom – skupocjenu indijsku filigranu umjetninu, za trideset i tri talenta zlata po grivni, a svojoj dotadašnjoj ženi / Herodijadi / upućuje crni biser s jedne od svojih orijentalnih naušnica i simbolično ju otprempljuje u smrt te slavi vjenčanje sa Salomom, naređujući neka udare svi bubnjevi, cimbali i harfe u znak radosti / str. 280-281 /).<sup>28</sup>

Egzotika je prisutna u onoj mjeri u kojoj takvima doživljujemo biblijske prostore. Krleža dijaloški fragmentarno gradi svijet biblijske Judeje pod vlašću Rimskoga Carstva znakovima udaljena prostora i vremena, koji su nam istodobno bliski: gong, smokve, pijesak, mramor, paoma na nilskoj obali, već naveden nakit i glazbala, i sl. Niz upotpunjuje velik broj životinja kojima dramske osobe opisuju različita stanja i značajeve, a vrhunac egzotičnosti upleten u opis vrhunca raskoši dodijeljen je samoj Salomi u opisu vlastita života:

*Rekli su mi da ste rođeni na izvorima Nila, gdje su jutra bistra kao najfiniji babilonski kristal. Dok sam još bila djevojčica, meni su donijeli sa nilskih izvora jednog flaminga. Imao je boju današnjega večernjeg neba. Svijetlojubičaste boje, boje melankolične tihe žalosti osamljenika. /.../ Moj flamingo sa nilskih izvora imao je srebrn jezik kao mjesecev srp, jezik tako oštar kao čelik kojim rodilje sijeku pupak novorođenčetu. I zmiju su mi poklonili iz vašeg zavičaja. Njom sam se igrala u svojoj dječjoj postelji: pile smo zajedno mlijeko iz iste čaše i grickale grožđe, bobicu po bobicu. I jednu zlatnu pticu su mi poklonili. Iz te je ptice progovarao glas jednog davno već mrtvog indijskog boga. Bila je od suhoga zlata i izgovarala je čudne riječi... (str. 262-263).*

Nil, flamingo, zmija, zlatna ptica; kristal, srebro, zlato – blještavi su signali iznimnosti i raskoši Salomina habitusa, a istodobno akumulacija egzotičnosti njezina kronotopa.

Životinje Krleži služe za brojne metafore i usporedbe, koje se vrtložno gomilaju i kombiniraju sastavnicama opisa i dijaloga. One nisu promišljene u filigranskoj stilizaciji rečenica, poput Wildeovih ili Tresićevih, već raspršene u uzvicima, uvredama, optužbama dramskih osoba ili pak upletene u gotovo neprimjetnu, atraktivnu, a ljepljivu *paukovu mrežu* zavodljivosti riječi, koje će žrtvu sunovratiti u propast. Dramskim tekstom kovitlaju morski psi, psi prepeličari, kudravci, hrtovi, psi uopće, ribe, pantere, jaguari, pauci, skorpioni, ridovke, čegrtuše, vipere i druge zmije, lavovi, mačke, konji, majmuni, papige, hipopotami, kunići, cvrčci, srne, golubice, kamile, prasci, muhe, žabe i dr., a odsječenost rečenica ili rečeničnih članaka ili pak nizovi nabiranja Krležinu animalistiku čine avangardno prodornom i programatično *razodjevenom, vulgarnom, izazovnom*.

<sup>28</sup> Miroslav Krleža, *Djela Miroslava Krleže. Sv. II. Legende*, Naklada Ljevak, Matica hrvatska, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 2002.

Takvu dramsku strukturu Krleža je ustanovio već u svojim fragmentima u sklopu bilježaka i dnevnčkih zapisa *Davnih dana* 1913.–1918. (X. / 1913., 26. II. 1914., VI. 1914., XII. / 1914., 27. III. 1918.). Kasnija i konačna cjelovita drama uostalom niti ne sadrži znatnije izmjene prvih mikrostruktura: dakle, već je u razdoblju do 1918. godine Krleža *Salomu* oblikovao u odnosima dramskih osoba, u redukciji i emblematičnoj animalistici, kakve će ući u konačnu *Salomu* druge polovice 20. stoljeća. Ili, drugim riječima, nakon prve ideje, umetnute u prvu sliku *Legende* napisane 1913., a objavljene 1914. godine, kad je autor oslonjen na *Salomu* kakvu očekuje esteticizmu sklon europski čitatelj i gledatelj, on već u veljači 1914. vuče odlučne crte drukčije *Salome*, koja se stilski osamostaljuje od wildeovske drame, iako ju Krleža i dalje vidi wildeovskom, u smislu *lirske konverzacijske* drame. Konačna inačica nije bitno izmijenila fragmente nastale pola stoljeća ranije: izmijenjena su tek imena pojedinih dramskih osoba (Kajo je u fragmentu kao dramska osoba označen samo kao Rimljanin, premda mu se Saloma obraća imenom;<sup>29</sup> Atenjani iz prvih zapisa 1914. godine u drugom dijelu 1918. postaju Heleni; izmijenjeni su poneki pokazni pridjevi, i sl.).<sup>30</sup>

Na isti je način postavljena naslovna dramska osoba, Saloma, koja transformaciju doživljuje iz *Legende* u *Salomu*, ali je u svim fragmentima *Salome* postavljena na jednak način, kao žena koja ne zavodi plesom nego riječima. Ipak, i u riječima ima pokreta tijela, kao što i kulminacija kušnji pred koje stavlja Ivana Krstitelja završava u pokretu, u tjelesnosti, u njezinim trepavicama na njegovim usnama. Već je i sâm Krleža naglasio da zavodljivost Salome leži u njezinoj sposobnosti konverzacije, no važan je i kontekst takve njegove odredbe:

*Sve što se govori na sceni o religiji isprazno je brbljanje. Bili bi bolji vicevi nego biblijski patos. Snobizam, to je moda vremena: konverzirati o novim bogovima. Saloma je erotomanka, ali ona to tjera na diskretan način. Saloma konverzira, ona voli*

<sup>29</sup> Miroslav Krleža, *Dnevnik 1918-22. Davni dani II*. NIŠP „Oslobođenje“, Mladost Zagreb, Sarajevo 1977., str. 68.

<sup>30</sup> U ovoj analizi obuhvaćeni su dramski oblici *Salome*. Pripovjedna i pjesnička inačica Krležinih *Saloma* ovdje neće biti predmetom proučavanja, jer ta tema zaslužuje zaseban tekst. *Salomu je Krleža počeo pisati krajem 1913, kad nastaju i Legenda i Maskerata. /.../ Dramski tekst predao je na čitanje J. Bachu 1914, ali ga je on odbio. Krleža je nastavio raditi na toj drami pa je u prosincu 1914. završio drugu, a 1918. treću varijantu teksta. Drama je prvotno imala tri čina, a svrstao ju je u “biblijski ciklus”, smatrajući je “preludeom hebrejskoj pentalogiji”. Tekst drame neće objaviti (...) U popisu djela, koji je priložen uz ugovor sklopljen s V. Vošickim o tiskanju Sabranih djela, Saloma je predviđena za tiskanje u Knjizi legenda zajedno s još jednim rukopisnim tekstom: Smrt dr. Fausta. Međutim, ta se knjiga nije pojavila zbog obustave izlaženja Sabranih djela, a rukopis Salome Krleža nije uvrstio u knjigu Legende 1933. Ovom dramskom tekstu vratio se pedesetih godina kad je dva fragmenta tiskao u dnevničkim zapisima u časopisu “Republika” (1954, 2-3 i 1955, 7), koji su ponovno objavljeni u knjizi Davni dani 1956. Definitivan tekst Salome objavljen je 1963. u časopisu “Forum”, br. 10, a potom je uvrštena u drugo izdanje knjige Legende 1967. u sklopu Zorina izdanja Sabranih djela.“, Miroslav Krleža, op. cit., bilješka 28, str. 301-302.*

*razgovorom osvajati. Zapravo duhovita, frivolna mačka. Svakako pametnija od glasnih vojničkih glupana koji zvekeću kavalerijskim sabljama i ostrugama, dosađujući toj blaziranoj djevojci kao pravi provincijalni kavalerijski oficiri.*<sup>31</sup>

Utoliko je lako razlikovati Krležinu dramsku koncepciju u odnosu na djelo Oscara Wildea i djela brojnih esteticistički usmjerenih autora. Premda je i Krleži (kao i esteticistima) konverzacija u prvome planu, on ju vodi kroz silovite rečenice i silovite slike koje gube na esteticističkoj minucioznosti usporedivoj s onodobnim slikarskim rješenjima, ali je ona usporediva s odrješitim linijama i bojama koje mogu biti i blještave i zagasite, ali koje su uvijek smjele i uvrjednive već u svojim sastavnicama, u Krležinom slučaju u riječima, frazama i figurama (a ne / samo / u uprizorenim djelima dramskih osoba), koje su avangarda, predvodnice koje krče nove putove.

Saloma je svojevrсна zvijer u kavezu vremena u kojemu živi, no i ona u velikoj mjeri pridonosi duhu toga vremena. A to je vrijeme *snobizma*, u kojemu se *konverzira o novim bogovima*, to je biblijsko vrijeme početka naše ere, Kristovo vrijeme, u kojemu *erotomanka* ponizuje i upropašćuje sve oko sebe, ali i sebe samu, nemoćna izbjeci sudbinu svojevršne tragičke (obiteljske) kazne. Njoj su suprotstavljeni *filozofi* Heleni, rimski *generali*, zaljubljeni aristokrat Kajo i prorok Johanaan, ali jedini muškarac koji *dobija* u toj igri riječima, u sjeni drame riječi, zapravo je Tetrarka Herod, dramska osoba protiv čijega se *prava na posjedovanje* Saloma bori (sama sa sabom) tijekom čitave drame. Svi koji su joj izravno suprotstavljeni iskazani su kao inferiorni likovi, a ona je sama odmah na početku razotkrivena u svojoj superiornosti, moglo bi se reći čak i razgolićena: *naga kao božica, zaogrnuta srebrnim velom*. Njezina se zavodljivost sastoji od mladosti i nagosti, no iznad svega intelektualne ili barem verbalne superiornosti kojom vlada nad ostalim dramskim osobama, kao krotiteljica a istodobno i mala neukrotiva zvjerka. Ona je vitka i zvonka jednako u svojim riječima koliko i stoga što kroči kroz dramu (i doslovno i preneseno – kao općenito Žena specifičnoga doba) *okovana* u zveketu svojih grivni, nevina i nesretna djevojka. Ona govori u tonu dame koja rutinirano vlada gestom i riječima, šarmantno, neposredno, srdačno, toplo, himbeno a toliko uvjerljivo da djeluje iskreno, veselo. Ona je osamljena i slomljena, ali i kapriciozna, koketna, razdražljiva i neuračunljiva. No kontrasti i kontradikcije Krležinih tipičnih eksklamacija dopuštaju da ona bude i bludnica, nimfomanka, babilonska kurva nad kurvama, genijalna umjetnica u ljubavi, virtuoskinja tjelesnoga šarma i dr., a opet *čista djevojka* neodoljivoga *anđeoskog krila*. Kad ju na kraju drame oslovljava Tetrarka, ona je pak uznesena epitetima *Pjesme nad pjesmama* te postaje biblijska srna, golubica, nevjesta kao vrhunaravno božanstvo, a prate ju bubnjevi, cimbali, harfe, radost.

<sup>31</sup> Miroslav Krleža, *Dnevnik 1914-17. Davni dani I*, 26. II. 1914., op. cit., bilješka 18, str. 9 (podvučeno označila C. P.).

Tresićeve *Život kralja Hiruda* i Wildeovu *Salomé* bilo je moguće približiti tematskim okvirom, jer je obojici, uopćeno govoreći, bio cilj prikazati portret zvjerskoga egoizma. Nositelj njihove teme nije (biblijska) povijest nego dramska osoba. U tu svrhu drame do potankosti razrađuju psihologizaciju tj. značaj osoba, kroz vanjštinu, govor i djelovanje.<sup>32</sup> Dovoljno je navesti poznatiji primjer, Wildeov prikaz Salomé, da Krležin iskorak od esteticističkoga cilja postane razvidnijim: Wildeova Salomé predivna je djevica, očiju boje ambre, ljupka i mila, malih crvenih usana i sitnih zubi (spomenutih u erotskom kontekstu jela i pića), svjesna svoje neodoljive pojave. Jokanaanovo lijepo tijelo izaziva u Salomi bezumnu želju koja ga odvodi u smrt, a Salomina ljepota privlači u opasnu igru Sirijca (koji ide do samoubojstva) i Heroda (koji ide do nepromišljenih obećanja i Jokanaanove smrti), ali je njezina ljepota, razotkrivena kao *čudovišna, nakazna, zločinačka*, također osuđena na smrt. Uočljiva je Wildeova preokupacija Ljepotom, ali još uvijek u svijetu u kojemu postoje odredbe dobra i zla u tradicionalnoj razdjelbi. Tresićevu Marijammu i Wildeovog Jokanaana možemo prihvatiti kao utjelovljenja Dobra, koje mora doživjeti fizičku smrt da bi potom izazvalo poraz Zla. No izostaje koncentracija Zla u jednoj osobi; zločini su usitnjeni i raspoređeni na nekoliko dramskih osoba, čime su utjelovljenja duhovne čistoće i nevinosti unaprijed osuđeni na katastrofu pod djelovanjem višestrukoga i umnoženoga neprijatelja.

Krleža pak ne posvećuje pretjeranu pozornost Ljepoti – tek ju konstatira te sebi svojstvenom metodom ponavlja s varijacijama. S druge strane, u Krležinoj *Salomi* svi su likovi *zli*, ili barem devijantni, grješni, *posrnuli*, a zapravo esencijalno pokretani nagonima. Krležu Dobro ne zanima, Krleža ne postavlja moralnu vertikalu niti Dobro utjelovljuje u nekoj dramskoj osobi, nego sve likove uranja u dekadenciju i stavlja *na kušnju* da bi dokazao (pokazao) novu teoriju o čovjeku.

Žene su u tom patrijarhalnom ustroju dodatno izvanjski podčinjene (*lutke, inferiorne ženke koje sezonski mijenjaju toalete*), no one imaju moć, one *zmijski* nagovaraju, zavode riječima, vladaju svijetom iz sjene, šaptom donose odluke koje vladari samo glasno izgovaraju.

Salomina je moć na prvi pogled moć tijela: u Krleže čak i Johanaan popušta pred njezinom putenosti i dovoljno je da njezine trepavice dodirnu njegove usne da on postane pasivan i zbunjen, a nakon bujice njezinih *zlih i krvavih* riječi očarano slomljen padne na koljena i ljubi joj sandale, zgriješi i time zapečati svoju sudbinu. No Salomina put samo je katalizator učinka njezinih riječi – njezina je neodoljivost i nadmoć jednako snažna u njezinu tijelu kao i u njezinim riječima, pri čemu Krleža znatnu prednost daje govoru nad uprizorenjem procesa zavođenja, kako je već objašnjeno, te u potpunosti izostaje očekivan prizor plesa sa sedam velova pa čak i njegov spomen, a Saloma mami i budi erotički nagon rječitim vulgarizacijama žen-

<sup>32</sup> Cvijeta Pavlović, op. cit., bilješka 24.

sko-muških odnosa, obavijajući se verbalno oko svojih *žrtava*, pa tako i Johanaana mami kao malu i naivnu ribu na udicu smislenih lukavstava vlastitih Ideja. Ona traga za Istinom, za Idealom, nada se da postoji mogućnost spiritualizacije i bestjelesnih vrijednosti, a kad Johanaan poklekne pred tjelesnim vrijednostima, njezina se projekcija ideala rasplinjuje te ona donosi dvije kobne odluke: odluku o dekapitaciji proroka i o vlastitoj udaji. Njezina rječitost pogađa sve dramske osobe, od filozofa do Tetrarke, oni su svi *ljuske na slapu* njezine rječitosti, ona je ogrezla u sarkazam, njezina logika je nesmiljena, ali je iznad svega ona vrhunski glumac, jer – kako se u tekstu ponavlja, premda se odnosi na Johanaana – često *nije važno što se govori nego kako* ili, drugim riječima, *svejedno je što se govori, glavno je da se vjeruje, a vjeruje se u ono što je dobro izgovoreno*, a Saloma je apsolutna vladarica svojega jezika; u konačnici se vjeruje samo Salomi.

U esteticističkoj je dekadenciji erotika dovedena do perverzije predstavljena kao pokretački motiv, ali sugeriran, u uputama i naznakama, u atmosferi i slutnjama. A tu je Wilde dodao i skandalozan, šokantan, blasfemičan prizor poljupca. *Toga nema u biblijskim izvorima, Mateju i Marku, pa čak ni u literarnim inačicama kao što su Flaubertova, Huysmansova, Heineova ili Laforgueova. U većini verzija Saloma (koja čak nije ni imenovana u Evanđeljima) anonimna je figura, oruđe majke Herodijade. Herodijada nalaže Salomi da zatraži Krstiteljevu glavu /.../, i u nekim verzijama Herodijada ljubi glavu. Samo u Wildeovoj verziji Saloma ubija Ivana zbog neuzvrćene ljubavi i tada ljubi njegovu odrubljenu glavu.*<sup>33</sup> U tom morbidnom blasfemičnom poljupcu, Wildeova Salomé ne samo da ljubi već i gricka usne odrubljene Jokannanove glave. Shodno kompleksu dekadentnoga erotizma, i Tresićeva Saloma ljubi blasfemično (doduše ne nekrofilno već rodoskrvno) – ona (u kontekstu povijesnih zadanosti) ljubi Antipatera.

Krleža u takvim erotičkim kompleksima motiva traga za dekadentnim modernizmom na *naturalistički* način repetitivno ističući hereditarnost i incestuoznost kao djelokrug svojih dramskih osoba koje i na pozornici dovodi do bludnih radnji pa dodatno izvrće wildeovsku zamisao sablažnjivosti i prikazuje ih kao *mačke u klupku*. Naturalistički će se Krležini impulsi lako razgranati u avangardnim mogućnostima modernističkih rukavaca sve do kasnoga modernizma. Stoga u Krležinoj *Salomi* izostaje motiv nekrofilnoga poljupca i *sablasne ljepote* takvoga *ljubavnoga prizora* – potiskuje ga drukčiji način erotizacije odnosa, živa ljudska put, čak i snošaj, ili, apstrahirano rečeno: dramski sukus nalazi se u muškim nagonima puti pred idealistički nadahnutom ženom, koja se svojim malobrojnima ali nadmoćnim prednostima u tom patrijarhalnom svijetu inteligentno koristi prema različitim potrebama. U odmaku od estetizacije, artizma pa i historicizma, Krleži stoga nije bilo bitno zadržati

<sup>33</sup> Oscar Wilde, *The Importance of being Earnest and other plays*, with an Introduction by Sylvan Barnet, New American Library, New York 1985., str. X-XI

srebrni pladanj, pliticu ili sl. rekvizite za prizor prinošenja odrubljene glave Ivana Krstitelja. Štoviše, toga prizora u njegovoj *Salomi* niti nema, a motiv se ponavlja oko supstituiranoga rekvizita: igra Salome, Kaja i Johanaana vodi se oko obične košarice sa smokvama i smokvinim listovima, a Saloma ne gricka Krstiteljeve usne nego jede smokve: za slutnju biblijskoga događaja i avangardnu inačicu esteticističkoga prizora Krleža je posegnuo za osobitim slijedom – Kajo donosi Salomi rosne jutarnje smokve u košarici, ona kasnije prosipa smokve na zemlju, pruža Kaju košaricu, nalaže mu dekapitaciju Johanaana a *nervozno jede* smokve sa zemlje. Ugriz smokve zamijenio je grickanje usana.

Među brojim Krležinim osobitim rečeničnim člancima uočljivu ulogu u dramskome tekstu imaju animalističke figure, u uglavnom reduktivno-repetitivnom fraziranju oslonjenom na asindetonsko nizanje, o čemu je već bilo riječi. No vrijedno je uočiti i da su životinje u određenim figurama također uposlene u stvaranju verbalne erotizacije dekadencije: Eros pobuđuju napadni životinjski motivi i nagoni u sprezi s izricanjem ljudskih osjećaja i djelovanja (*mačke, zmije, lavovi, ljubav, sve je to kaos*, i dr.). Zanimljivo je s druge strane da je primjerice i Ante Tresić Pavičić svojim negativcima bio dopustio modernističko manifestiranje ispuštanjem životinjskih zvukova. Hirudova privlačna vanjšina (*visok, prekrasan čovjek, u četrdesetim godinama*) usporediva je po Tresiću s čudovišnom ljepotom divljih zvijeri grabljivaca:

*Njegova ljepota poprimi ljepotu tigra*

(II, 1)<sup>34</sup>

No u Tresića je životinja na esteticistički način oksimoronski koliko opasna i pogubna toliko i lijepa, i uvijek zadržava poveznicu s Ljepotom, bilo kontradikcijsku bilo simbiotičku, dok se Krleža ne bavi mogućim vidovima životinjske ljepote, nego životinjskim uzorcima nagonškoga ophođenja.

Prema odbijenici Josipa Bacha za izvođenje Krležine *Salome*,<sup>35</sup> nakon Wildeove, ali – ne smije se zaboraviti – i nakon *Salome* Richarda Straussa, problem nije predstavljalo sablazno erotiziranje biblijske legende, nego je problem Krležine nove *Salome* bio upravo u načinu konverzacije, u riječima koje ustrajno odbijaju disciplinu: motivi su repetitivni i rasuti među likovima, a fraze kolažirane iz različitih epoha i konteksta (uz već glasovite Salomine začudne i anakrone izraze (*Noblesse oblige*, i dr.), vrijedno je spomenuti da Saloma i Kajo ne uporabljaju samo francuske fraze nego u jednome trenutku djeluju kao da uistinu konverziraju na francuskome jeziku *Saloma: ... stvari koje su au dessus de la votre aperception intellectuelle et morale, čovječe... Kajo: ... oprostite, je me considère comme un sujet capable d'apercevoir*

<sup>34</sup> Ante Tresić Pavičić, *Odabrana djela II*. Odabrao i uredio Nikola Batušić, Književni krug Split, 1999., str. 196.

<sup>35</sup> Vidi bilješku 30.



sve..., što kao visoki ili barem njegovani stil modernoga vremena, u navodnom Krležinu postupku *osuvremenjivanja* ili približavanja *Salome* novim vremenima, opravdava društveni status tih dramskih osoba, ali drugo opravdanje ne postoji.

Upravo je Krležina montaža s naglašenim rezovima u anakronim dosjetkama i sličnim *osuvremenjivanjima* učinila da Krležina *Saloma* i danas učinkovito djeluje na gledatelje i čitatelje, što potvrđuju novo uprizorenje (Branko Brezovac, 2010.) i veći broj znanstvenih radova novijega datuma, premda su redateljski i znanstvenoanalitički pristupi obratili pozornost na neke druge aspekte teksta i uočili vrijednosti teksta koje ovdje nisu u središtu pozornosti. Iako je tekst u nekoj mjeri povijesno i legendarno uvjetovan, sudeći po odnosima koje Krleža gradi drukčijom logikom, brzim izmjenama i odmjeravanjem snaga ideja, on odgovara recipijentu druge polovice 20. stoljeća i početka 21. stoljeća, naviknutomu na nove medije i mogućnosti mozaičnosti koje nudi suvremena tehnika pa se neće u toj mjeri protiviti onomu što je smetalo Josipu Bachu. Krležini avangardni putovi u drugoj polovici 20. stoljeća više nisu novi. Publika je već navikla na smjele i uvredljive, silovite fraze i figure. No, iznad svega, Krležin je tekst bio lako prilagodljiv duhu novoga vremena, epoхи kasnoga modernizma, zbog segmenta koji je zapravo prisutan i u evanđeoskim zapisima, koliko god je ostatak Krležina teksta velik odmak i od *Biblije* i od wildeovskoga obrasca – tekst je dobio novu kvalitetu, novu zavodljivost, zbog naglašena segmenta *političnosti*.

Koliko lik Salome zavodi riječima, toliko i cjelokupan tekst *Salome* zavodi svojim političkim insinacijama ili provokacijama. Politika kao svojevrsan most između erosa i thanatosa,<sup>36</sup> politika kao topos modernoga čovjeka, upletena u niti općepoznate legende, moguć je supstrat suvremene izazovnosti i živosti *Salome*. U ovoj analizi nije potrebno posebno raščlanjivati političke dimenzije povijesti vremena Ivana Krstitelja i političke dimenzije samoga Krležina fikcionalnoga svijeta, već je dovoljno istaknuti da je jezgra političnosti utjelovljena u ženi, u Salomi, koja djeluje, zagleće i raspleće intrigu, radi vlastitih (i) političkih interesa. Lik Salome usmjeren je prema idealizmu, te ona promišlja, omjerava snage i mogućnosti, ali konačnu dramatičku odluku donosi tek kad se ideali urušavaju pred putenošću. U tom je trenutku njezina odluka politička odluka, s izrazito političkim argumentima (problem ubojstva *gosta* u kraljevskom domu, kao i problem Salomine vlastite pozicije). Salomin problem je politički problem, Saloma je inkorporirana politika; politika je dakle uprizorena žena sa svim suvremenim *epitetima* koji su još uvijek na snazi. Stoga bi se moglo reći da je zavodljivost lika i njezina teksta u tome što provocira politički skandal i prostore za nova tumačenja i rasprave.

<sup>36</sup> O odnosima tih motiva i njihovim tumačenjima u različitim primjerima povijesti književnosti vidi radove Tatjane Jukić, Lade Čale Feldman i dr.

## O DRAMSKOM PROSTORU U KRLEŽINU ROMANU NA RUBU PAMETI

### 1.

Krležin roman *Na rubu pameti* prvi je put objelodanjen u Zagrebu 1938. godine u nakladi Biblioteke nezavisnih pisaca. Ivan Goran Kovačić u "Novostima" 16. veljače 1941. piše članak o Krležinu romanu, naslovivši ga *Najslobodoumnije Krležino djelo*. Istaknuto mjesto u interpretaciji i recepciji romana pripada Aleksandru Flakeru u *Poetici osporavanja*, 1982. godine i u *Krležijani*, 2, 1999. Pritom je autor slijedio interpretaciju Krležina romana iz članka Ivana Gorana Kovačića iz 1941. godine, upozorivši na predložak *Erazma Rotterdamskog u prvom poglavlju romana – "O ljudskoj gluposti" –; pučku kajkavsku inačicu u liku Valenta Žganca u devetom poglavlju – "Lamentacija Valenta Žganca zvanog Vudriga" – prispodobu s modernim europskim romanom (Huxley, Joyce, Proust); s naglaskom posebne vrijednosti upućivanja na Menipovu satiru na koju se kao na model dijalogičnosti evropskog romana već prije pozivao ruski teoretičar Bahtin.*<sup>1</sup>

Problemsko i tematsko načelo u naslovljenom radu *O dramskom prostoru u Krležinu romanu "Na rubu pameti"* podastire i moguću interpretaciju romana unutar literarnih varijacija koje se kao fragmenti pojavljuju unutar cjelokupna Krležina djela u sprezi romanopisca s dramskim autorom kao dijalog suprotstavljenih svjetogleda. Dramski tekstovi samo su mogućnost ili donekle tipičan način izražavanja dramatičnosti. Na potonje Milivoj će Solar upozoriti: *Iz naravi književna stvaralaštva proizlazi dramatičnost kao kategorija kojom se može iskazati posebna kakvoća književnih rodova i vrsta sui generis,*<sup>2</sup> ali uvijek u vrijednosnoj oznaci spoznaje – čovjek je tragično biće koje sebe iskazuje u poetskom jeziku kao tragičnu sudbinu prema Krleži u *raljama povijesti.*<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Usp. Aleksandar Flaker, *Na rubu pameti*. U: *Krležijana*, 2., glavni urednik: Velimir Visković. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 1999., str. 73-76.

<sup>2</sup> Milivoj Solar, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb 1987., str. 184-196.

<sup>3</sup> Usp. Stanko Lasić, *Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži*, I., Zagreb 1989., str. 269-387; Viktor Žmegač, *Europski kontekst Krležina shvaćanja povijesti*. U: *Književnost i filozofija povijesti*. Zagreb 1994.

Kategorija dramskog kao antropološka kategorija priziva u romanu *Na rubu pameti* označnice dramske radnje: tragičnu napetost, uzvišen patos i povijest kao sudbinu u menipejskoj satiri na svim razinama teksta kroz dvanaest poglavlja.

Iako po svom formalnom obliku spada u književnu vrstu romana, *Na rubu pameti* po svojoj strukturalnoj karakterizaciji sastoji se od eseja (I. *O ljudskoj gluposti*, II. *Večera u vinogradu generalnog direktora Domaćinskog*, III. *Vjetar nad malim gradom*, IV. *Zbogom*, V. *Sablasan u hotelu*, VI. *Zločin i kazna*, VII. *I mjesečina može biti pogled na svijet*, VIII. *O kiši, o smrti i o ljubavi, o ratu i o jednom malom vrapcu na postaji Brzezinka*, IX. *Lamentacija Valenta Žganca zvanog Vudriga*, X. *Same neprilike na sve strane*, XI. *Intermezzo u Sikstini*, XII. *Među brodolomcima*). Roman započinje jednom jedinom ličnošću Doktorom šireći se prema krugu likova *homo cylindricusa* (generalni direktor Domaćinski, generalni direktor Bahmajer, generalni direktor Golombek, ministar dr. Marko Antonije Javoršek, ministar Pankracije Harambašić, dr. Atila pl. Rugvaj, dr. Egon pl. Sarvaš – Daljski, dr. Hugo – Hugo, ing. Sinek i dr.), ali i kao njihova suprotnost pojavljuju se likovi Pere Krnete, Marka provalnika, Valenta Žganca, zvanog Vudriga, Jadvice Jesenske i dr. Katančića.

Linearnost radnje romana, koja tvori priču, nema kontinuiran slijed i neprekidani tijek, iz čega slijedi i uočava se opravdanost romana u obliku eseja. Svaki esej se potvrđuje kao zasebna cjelina (što svjedoči i dramtizacija IX. cjeline *Lamentacija Valenta Žganca zvanog Vudriga*). U svakom od eseja, koji se mogu shvatiti kao odjelite situacije, uočavaju se posebna zbivanja koja povezuju sudbinu u liku Doktora. Dijaloški organizirana naracija kao akcija završava se u svakom pojedinom eseju kao pokušaj izlaza iz lažne situacije, ali i kao nemogućnost da se okončaju ti sukobi, te se za prethodne i naredne eseje vezuje tematski. Forma monologa i dijaloga glavnog lika – Doktora, kao i ostalih likova, u službi je značenja djela, a zaplet koji nastaje sudbinom glavnog junaka treba održati u pokretu raznoliko mnoštvo likova. A to je pobuna Doktora kao jednog od *homo cylindricusa* nad svojim životom i sredinom kojoj pripada, nad ljudskom glupošću, lažju, licemjerstvom, ubojstvom i hvalospjevom Domaćinskog, u kojoj *glavni junak* raspravlja u stilu Erazma Rotterdamskog o ljudskoj gluposti, *beznadno lutajući morem gluposti* u potrazi za izgubljenim snovima. Fuga Erasmiana za Krležu ipak ostaje unutar dima prolaznosti u *pamćenju u dostojanstvu ljudske riječi*, gdje *homo cylindricusi* dobivaju stilske osobine groteskne hiperbolike Georga Grosza.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Miroslav Krleža, *Eseji, knjiga prva*. Zagreb 1961., str. 288. Usp. Viktor Žmegač, *Krležini evropski obzori*, Zagreb 1986.; Miroslav Krleža, *O njemačkom slikaru Georgu Groszu*, "Jutarnji list", 29. VIII. 1926.

U fabularnim čvorištima unutar pobune Doktora, misaonog subjekta, nad svojim životom, sredinom homo cylindricusa kojoj pripada, nad ljudskom glupošću, perfidijom grotesknih i rugobnih karikaturalnih groszovskih likova ispisane su dramatične napetosti u sprezi Krleže kao romanopisca s dramskim autorom. Potonje proizlazi i iz Krležina teksta *O svemu. Moj obračun s njima.*, 1932. godine: Dramski aristotelovski elementi u suvremenoj psihološkoj prozi osnova su uporišta čitave epske konstrukcije, a mase opisanih popratnosti samo su instrumentativne pripadnosti. To znači da epsko pripovijedanje kroz dijalogiziranu naraciju i deskripciju sadrži u sebi dramatičnost aktivnog djelovanja glavnog lika u riječima koje predstavljaju svu dinamičnost radnje, a natopljene su osjećajima. Na taj način, verbalni izraz dobiva svu značajku općih i tipičnih osobina gdje su riječi akcije koje pokreću radnju i daju konfliktne prizore iza onog što kazuju.

Likovi izgrađuju svijet u prostorno-vremenskoj situaciji jer kroz vizualnu realizaciju prostora pojedina poglavlja dobivaju ulogu prizora prostora dimenzije vremena. Time se postiže jedinstvo trajanja vremena radnje u linearnom tijeku koji stvara dramsko zbivanje. Razvojni tijek ide kroz sukob prema svršetku koji nosi riječi kao akcija, a svaki prizor – esej, odnosno svako poglavlje romana uvjetuje i izaziva novi prizor kao posljedicu monologa i dijaloga. Vrijeme nutarnjeg doživljaja glavnog lika pokreće akciju. Dramsko zbivanje nastaje u spoznaji da čovjek na kraju ostaje sam. Iza toga slijedi katarza, Krležinom grotesknom mjerilu gluposti, dogme, utilitarizma, pragmatike, pogleda na svijet i ludnice suprotstavljena je estetska uloga teksta kao poetsko načelo u skladu s opetovanim prihvaćanjem Nietzscheova učenja iz *Rođenja tragedije iz duha glazbe* iz 1872. godine, po kojem je svijet opravdan kao estetski fenomen. Otuda Krležin bijeg pod okrilje riječi.

## 2.

Krležino poetsko načelo romana *Na rubu pameti: Svaki čovjek bio bi zapravo po dubljim životnim načelima upravo dužan da od svoga života stvori pjesmu* kao lajtmotiv proteže se cjelokupnim tekstom, o čemu svjedoči i lirsko-poetsko osmo poglavlje romana *O kiši, o smrti i o ljubavi, o ratu i o jednom malom vrapcu na postaji Brzezinka*. Lirski je intermezzo onaj glavnog lika koji sadrži prošlosnu etapu galicijske postaje Brzezinke s likom Vande, mladenačke ljubavi pripovjedača koja je buduća varijacija heroine Ane Borongaj iz *Zastava*, Krležina romana iz 1967. godine.

Iz zagrebačkog prostora romana koji se proteže u sadašnjem vremenu, Krležine lirске reminiscencije u osmom poglavlju s vizualno zapamćenim slikama galicijske postaje Brzezinke nose ikoničnu sliku smrti kao fenomen života u kojoj je subjektivno-individualno umiranje jednog osobnog sna i jedne osobne iluzije isprepletено s etičkom slikom građanskog društva i slikom rata. Fabula postaje samo nit na koju se vežu razmišljanja o temama iz osobnog života sa slikom smrti u okviru osobnih

iskušenja. Slobodno doživljene asocijacije uvjetuju vrijeme u ontološkoj dimenziji subjektivnog doživljavanja vremena. Vrijeme se razbija na najsitnije detalje i slaže u mozaik detalja da bi se zaustavilo u tijeku, što znači da se ono ne pojavljuje u otjecanju, nego u sadržajnoj strukturi romana. Svođenje vremena na prostor je prijelaz iz objektivnog vremena koji traje kao niz trenutaka. Međutim, subjektivno relativno vrijeme ukida objektivnost vremena samo u doživljaju, ali ne i izvan njega. Prostor Doktorovih nutarnjih doživljajnih sadržaja dobiva dinamiku nezaustavljivog vremenskog protjecanja, a vrijeme događanja dobiva polidimenzionalnost i diskontinuitet prostora doživljajnosti u kojoj nema stroge i prostorne podijeljenosti između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Svijet predstava postaje dio estetike zbilje romana u kojoj Doktorov nutarnji i vanjski monolog ispisuje tragično iskustvo boli. Uskrsnuo je čitav jedan svijet nesvjesnog u sukobu s nazočnom zbiljom kao neprestano dramsko suprotstavljanje.

Zapamćena slika Doktorova košmarnog sna Galicije kao fantazmagorična zbilja teatralizira se na predlošku Goyina bakroreza *Les Desastres de la Guerra*,<sup>5</sup> kao danse macabre paklenog simultanizma brueghelovskog *Trijumfa smrti*,<sup>6</sup> i Callotovih bakropisa *Male strahote rata* i *Velike strahote rata*<sup>7</sup> u *sablasno uznemirenoj noći*, s *plaćem parostrojeva s kolodvora* osmog poglavlja romana *Na rubu pameti*<sup>8</sup> iza koje stoji *Galicija* (1920./1922.), *Hrvatski bog Mars* (1922.), *Predgovor "Podravskim motivima"* *Krste Hegeđušića* (1933.), *U logoru* (1934.), *Balade Petrice Kerempuha* (1936.), *Cvrčak pod vodopadom* (1937.) sa slikama *smrti talijanskoga strijelca s mitraljezom na koti 312 pred Goricom i smrtnoranjenog zastavnika... na putu između Galicije i Beča oktobra šesnaeste*. Groteskno snoviđenje u simultanom doživljaju ratne zbilje isprepletено je nutarnjim pripovjedačevim lirskim slikama u kontekstu zbilje unutar *druge zbilje*:

*Šezdeset i šest hiljada misli i slika u bezbroju šarenih krugova, istodobno, trenutčno /.../ Kada sam prvi put doživio topničku vatru na svom vlastitom mesu, bilo je proljeće. Pjevao je potok, veselo su lajali psi, cvrčao je užaren ugljen što su ga izlopatali iz lokomotive na blatan snijeg, bilo je rano proljeće. U žljebovima čulo se kako kaplje voda, a u daljini, nad blistavim šinama, isparivala se svijetloplava maglica masiva šumskih nad vodoravno ustalanim oranicama, u debelom mokrom blistavom snijegu. U jednoj jedinjoj sekundi to mirno pretproljeće podne provalilo se u crnu, masnu konjsku klaonicu... Sve se to strovalo u gusto, krvavo, katranski crno, vatreno vulkansko ždrijelo smrti.*

<sup>5</sup> Usp. Miroslav Krleža, *Francisco José Goya y Lucientes*, "Književna republika", 1927., knj. IV., br. 2.

<sup>6</sup> Usp. Aleksandar Flaker, *Krležin Brabant*, "Književna reč", 1982., 186-187.

<sup>7</sup> Miroslav Krleža, *Evropa danas. Knjiga dojmova i essaya*. Zagreb 1935.

<sup>8</sup> Miroslav Krleža, *Na rubu pameti*, Biblioteka "Jutarnjeg lista" XX. stoljeće, Zagreb 2004. Svi navodi prema tom izdanju.

Monologom pripovjedač bježi iz besmisla egzistencije pod okrilje riječi, gdje dojam tragičnosti raste porastom svijesti o prividu sreće, odnosno uvidom u sliku besmisla svakog oblika *ljudske gluposti* i bolnog problema osobnog identiteta u nizu privida. Raščlamba različitih tijekova svijesti akumulira vrijeme da bi ga kao u prizmi slomilo u nizu odjelitih slika, prizora. Mimohod se smrti u slikama ispunjenog prostora mrtvima znanih i neznanih u poetskim slikama krajolika stapa s intermezzom o kiši:

*/.../ Ratovati znači prije svega biti na kiši i kisluti bez kišobrambenih sredstava: bez sobe, bez krova, bez tople peći... Poderan, blatan, grozničav, gladan, kišobolan, upravo kišomorani...*

koji je kao inačica doživljaja kiše prethodno ispisan u *Cvrčku pod vodopadom* 1937. godine:

*Vani na ulici lijevala je kiša /.../ i tako sve umornije lutati dalekim, blatnim, mračnim ulicama, slušati kako plaču kiše /.../*

*A te jeseni sve je mirisalo na krvavu divljač, na mokre šume i daljine /.../*<sup>9</sup>

ali i u *Pjesmi o smrti*,<sup>10</sup> 1923. godine, u kojoj – kao i u proznim tekstovima, *Cvrčak pod vodopadom* i *Na rubu pameti* – vremenski odmak od ratne zbilje pokreće liriku tuge, iza kojih kao okvir ostaje kota 313 iz dramoleta *Finale. Pokušaj pedesetvijekovne sinteze iz Deset krvavih godina. Refleksija između 1914. – 1924.*<sup>11</sup>

Prostorna jedinica zbivanja odjelitih slika oblikuje svoje vrijeme trajanja, gdje svaka za sebe sadrži osjećajni naboj nutarnjeg vremena pripovjedačeva svijeta sjećanja kao subjektivna zbilja u egzistencijalnom prostoru besmisla, laži, obmana, svakog oblika dogme koji se slijevaju u disonantnim slikama smrti i kiše u kojima je kao poetsko načelo utihnuo cvrkut malog *uspaničenog vrapca* koji je *odlepršao* s telefonske žice male galicijske postaje Brzezinke.

Događaji i doživljaji vremenski i prostorno udaljeni u romanu *Na rubu pameti* isprepleću se u dramskom intenzitetu koji pojačava lirski senzibilitet u asocijativnim slikama umiranja i prekinutog osobnog sna u nesnosnoj zbilji, u simultanoj slici rata, kiše i lika Vande, žene koja nestaje zauvijek:

*S onu stranu Tatre leže mrtvaci u blatu, mase mrtvaca. Vandino je dijete umrlo, Vanda je otputovala na sprovod, Vanda se više neće vratiti.*

*Gdje je ona žena? Tiha, savitljiva, pokorna, bolećiva, s nagnjilim podočnjacima...*

*Ona je treperila od svakog, pa i najnevinijeg dodira ruke, rastapala se u svojim grozničavim zanosima kao vosak, glas joj je bio tih, malko nagnjio, a oči – zelene vode majske, beskrajne, razlivene proljetne daljine.*

<sup>9</sup> Miroslav Krleža, *Cvrčak pod vodopadom. Novele*, Zora, Zagreb 1963., str. 598., 589.

<sup>10</sup> Miroslav Krleža, *Pjesma o smrti*, "Savremenik", 1923., str. 2.

<sup>11</sup> Miroslav Krleža, isto, "Književna republika", 1924., knj. 1., br. 8.

Vizualni doživljaj približavanja prostoru sjećanja istodobno je i udaljavanje poput slike dolaska i odlaska vlaka na kolodvorskim postajama. Pripovjedač je svjestan uzaludna vraćanja koje se razotkrivalo u doživljenom vremenu koje ostaje lirsko-poetski prostor i sadašnji nutarnji pripovjedačev duhovni krajobraz u trenutku zaustavljen kao dramsko zbivanje bez pozornice u prizoru *neizrecive bolne samoće* prekinutog sna:

*Divlje, plave, zvjezdane, zvjerske noći, ratna grmljavina, bubnjevi, lokomotive, stanice. /.../ A onu su noć nad stjeničavim suludim vlakom što tutnji kroz vlažne smeđe šume udarale munje, sve je bilo zeleno od munja, ja sam urlao od ranjavog bola za ženom što mi se objavila kao skupocjen firentinski brokat, kao Brahmsov valcer odsviran na harfi, daleka, čudna, sva u crnom trikou, kao krotiteljica zmija, mirišljive raspletene kose, a topla joj suza klizi po mojoj ruci. Gdje su one naše divne noći na rijeci, noći u čamcu što tiho klizi po crnoj plohi, dodirujući nečujno pladnjaste ogromne listove lopoča na površini vode, noći u rosnoj šumi pod ruševinom staroga grada karpatskog (među sovama, u grmljavini, pod svodovima pivnice stare zapuštene tvrđave), iluzija naša što je buktjela po praznim crkvama, u željeznim kupeima, po konditorajima od Stanislavova do Munkácsa, a svega je nestalo u talasu granata, u količini novih događaja što su ponijeli onu bijednu obmanu kao papirnatu ladicu.*

Lirsko-poetsko načelo iz romana *Na rubu pameti* u liku Vande u osmom poglavlju svoju će vertikalnu dobiti u liku Ane Borongaj – najdubljoj *Krležinoj metafori* – u romanu *Zastave*,<sup>12</sup> u kojoj je utisnut lik Vande na povijesnoj pozornici naspram tragične sudbine pojedinca unutar kojeg se tragično stišava u estetskom fenomenu u potrazi za čistoćom identiteta i bolnoj spoznaji – *nema povratka u Nevinost djetinjstva nakon putovanja Životom*:

*Miriše sijeno, ono isto vlažno, mirišljivo sijeno kao što je mirisalo Anine duhovske noći, pod krovom, u mansardi, sa panoramom mjesečine nad zelenim ogledalom jezera, koje se tu, ispred tihanjske opatije razlilo kao velika voda. Davna lipanjska noć zazvonila je patetično kao svečani preludij sa timpanima i harfama, bolna instrumentacija trogodišnjeg požara gasi se noćas, usred čađavog ludog gvozdеног laveža, u polupraznom vozu, u zadimljenom grimiznom kupeu, povijajući se zloslutno kao siva koprena dima što se vijori kroz zelene zavjese noćurna punog tuge i korote, kao crni barjak obasjan proplamsajima gorućeg ždrijela.*<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Usp. Krešimir Nemeč, *Mađarske teme u Zastavama Miroslava Krleže*, "Književna revija", 1996., 3-4.; Cvjetko Milanja, *Zastave*. U: *Krležijana*, 2., Zagreb; isto, 1999., str. 534-539.

<sup>13</sup> Miroslav Krleža, *Zastave*, IV. U: *Sabrana djela*, Zora, Zagreb, 1967. Svi navodi prema tom izdanju.

### 3.

Krležin poetsko-lirski izričaj nosi oznaku dramske književne riječi unutar ep-skog proznog stvaralaštva, primjerice, u tome kontekstu je i lik *žene brodolomnice*, Jadvige Jasenske, iz petog poglavlja romana *Sablazan u hotelu*. Jadviga Jesenska, bez čvrstog obiteljskog uporišta, bolećiva, krhka, senzualna, osamljena, prati pret-hodne Krležine *žene brodolomnice* iz novela, fragmenata, skica o Glembajevima, drama.

*Žene brodolomnice* nositeljice su Krležine lirske kantilene čija je sudbina *prazna i žalosna*, čiji su snovi prekinuti u ranoj mladosti i odvođe ih u tragične – dramske situacije kao što su sudbine Olge Warronigg, Laure Lenbach, barunice Castelli, Bo-bočke, Jadvige Jesenske:

*Slušala su gospoda moralisti tu ispovijed male djevojčice na policiji i nitko joj nije vjerovao nijedne riječi. Jedan sa zlatnim naočarima zapovjedio joj je da ode u pokraj-nu sobu i da se tamo svuče do gola. Pretražili su je i našli da je netaknuta i tako su je pustili kući. Zgaženu, silovanu, popljuvanu. Tako je zapravo počeo njen život koji, eto, svršava po boljim hotelima za rasonodu otmjenijih inostranaca. Da bude komplikacija još paklena, njena majka, staromodna zbunjena kokoš (udovica geometra iz provin-cije koji je od nje bio 27 godina stariji), pokušala je da se baci pod kotače vlaka, ali se onesvijestila pokraj pruge, i tako su je našli noćni prolaznici gdje leži u blatu. Nije njena majka nakon toga poživjela ni pola godine, a poslije sprovoda, odstranjena iz svih srednjih škola, ostala je Jadviga žigosana i potpuno sama u jednom malom gradu s jablanovima, sa zelenim svjetiljkama na maglenim prugama, s umornim šetnjama uz gradske plotove na periferiji gdje laju psi, a drvene petrolejke žmirkaju na samotne prolaznike. Od crnih stopa njenog slomljenog hodanja sve se zamračilo oko nje i ona nije imala pojma što bi zapravo trebala da počne? Odonda pa do danas taj mali grad predstavlja za nju neizrecivo bolno hodanje uz tuđe plotove, i to se samotno, besciljno hodanje po malom gradu ponavlja uvijek – trista i šezdeset puta između jeseni i jeseni – i to jalovo hodanje raste u nevjerovatnu, tajanstvenu jednosmjernu sliku o zatvo-renom malom gradu, o bezizlaznom lutanju po tome malom gradu ili po malo većim gradovima, u sliku o žalosti jednog ženskog života koji je protekao a da se zapravo ništa nije dogodilo što bi doista zavrijedilo da se proživi.*

Povijesna se sudbina *žena brodolomnica* ponavlja, ispisujući tragičnu napetost, uzvišeni patos u prekinutim snovima u ranoj mladosti koji nestaju buđenjem u kojem se teatralno zableću i raspleću njihove sudbine kao opsjena:

*Kao prva violina u orkestru, slatko, u dugim i senzualnim talasima neke žalosne kantilene, nad gospođom Laurom bruje u noćima u bogatoj instrumentaciji neke svijetle sanje, tiho i nesretno kao zvoneće planete iz neizmernih daljina.*

Potruga za čistoćom identiteta kao dramatičan motiv ispisuje u Krleže tragičnu spoznaju: *Nema povratka u Nevinost djetinjstva nakon putovanja Životom.*



Lik Vande u romanu *Na rubu pameti* i lik Ane Borongaj u *Zastavama* ostaju u beskonačnom prostoru čežnje kao *najdublje metafore* nutarnjeg piščevog krajolika unutar kojeg se tragično stišava u estetskom fenomenu.

#### 4.

U zatvorenom krugu romana *Na rubu pameti* pojavljuju se likovi u prostornom i vremenskom trajanju. Stavljajući naglasak na društveno-povijesnu pozadinu, Krleža je svog *glavnog junaka*, antiheroja, doveo u takvu situaciju preko koje stječe različite mogućnosti egzistencijalnog iskustva, ali na kraju ostaje sam. Odnos je između *glavnog junaka* i likova koji ga okružuju poremećen. Doktoru ne preostaje ništa drugo nego da zbilju pomoću koje komunicira zamijeni ludilom – menipejskom satirom – uspostavlajući novi način sporazumijevanja.

Lirsko ponutrenje vanjskog svijeta u subjektu predstavlja najljepše dijelove romana: V. *Sablazan u hotelu*, VII. *I mjesecina može biti pogled na svijet*, VIII. *O kiši, o smrti i o ljubavi, o ratu i o jednom vrapcu na postaji Brzezinka*, IX. *Lamentacija Valenta Žganca zvanog Vudriga*. U tim lirskim poglavljima kao kontrast slici društva javlja se stilska označnica groteske i menipejske satire koje se u svom naboju pojačavaju što je lirski ugođaj jači.

Primjerice, u VII. poglavlju *I mjesecina može biti pogled na svijet* –

*Odbija ura na katedrali. /.../ plove zvuci nad gradom u srebrnom zvonkom krugu, odjek tajanstvene melodije pline po polumračnoj sobi, protječe vrijeme... ne zaustavlja se ni trenu /.../ Mi smo vremenom prožeti, a ono tek po nama ima svoj smisao. Naša postojana, mesnata, tvrda lična trajnost samo je prividna jer i mi protječemo s prolaznošću, i nestajemo u tome mračnom prostoru punom zvukova i zvonjave satova /.../*

*Teče mjesecina kroz rešetke u moju sobu. Iz zvjezdanih koprena curi bijela, alabastrena, hladna svjetlost po čitavom gradu, po krovovima i po daljinama, tišina je u ovoj ukletoj kući gdje hrču na slamnjačama umorni ljudi i tako hrkanjem skraćuju svoje živote.*

– poetsko-lirska slika prerasta u grotesknu sliku *mjesecine čovjeka koji nema svoga pogleda na svijet* i dolazi kao inačica iz prethodne zbirke pjesama *O snovima, o samoćama i o mjesecini* (1937).

Primjerice, IX. poglavlje *Lamentacija Valenta Žganca zvanog Vudriga*<sup>14</sup> prinosi baroknu kajkavsku inačicu Varaždina i Čakovca u lirskoj označnici riječi *lamentacija* sa sinonimima: *tugovanje, plakanje, jadikovanje, oplakivanje, naricanje, ridanje, plač*; čiji svršetak dolazi iz *stoletnog kalendara pokojne Valentove babice, litanije*,

<sup>14</sup> Miroslav Krleža, *Mizerere Tebi, Jeruzalem*. Baladu je uvrstio u drugo izdanje *Balada Petrice Kerempuha*, 1946.

nekakšna felà lamentacije starinske kaj je imela latinski napisa: *Mizerere Tebi, Jeruzalem*:

*Mi plačemo plačuč i javčemo iduč  
kak čuk čuk huhučujuč, cmizidrimo javčuč.  
V znuternji človeka je zegnjl Božji Križ  
zverh galgah, kuke, jognja i podestinah hiž.*

*Tak je to nekak otprilike bilo s tem mojim Mizerere Tebi, Jeruzalemom, ak ste poslušati izvoleti. Mizerere Tebi, Mizerere Meni, Mizerere Semi Nami, gospon doktor, i lehka im bila noč! Kistijant im želim! Prav veli Kinez: človek se rodi da bi umrl.*

Baladičnost *Lamentacije* prinosi epsko-lirski naboj koji patetično ispunjava prostor uzničke sobe postajući dramskim prostorom unutar uzvišenog stila litanije koja radnju romana *Na rubu pameti* čini još dramatičnijom.

Krležin poetsko-lirski izričaj nosi oznaku dramske književne riječi unutar epskog proznog stvaralaštva. Logičan je slijed zbivanja unutar svih razina romana *Na rubu pameti* u kojima se isprepleću sukobi Doktora, glavnog lika, s dvojbama unutarnje i vanjske zbilje. Dijalog koji izražava suprotnosti među likovima i monolog kao govor jednog lika služe za prikazivanje razmišljanja i idejnih stavova likova koji ispunjavaju prostor romana kao dramski prostor koji se ostvaruje izmjenom kroz dvanaest poglavlja iz suprotstavljenih odnosa među likovima. Produbljuje se tragično, koje završava slikom Doktorova ludila kao jedine mogućnosti opstanka. Tragični svršetak romana *Na rubu pameti* u kojem glavni lik, Doktor, stradava bez vlastite krivnje, bez krivnje je kriv i njegova sudbina može se ispisati samo kao menipejska satira. Lirske digresije u romanu ne služe samo karakterizaciji pojedinih likova naspram postojeće zbilje, nego dobivaju samostalno značenje i kompozicijsku funkciju razbijanja groteske. Tragično kao neprestana opreka u veličini katarze moralnoga pročišćenja ne donosi duševni mir. Krijući se u estetskom fenomenu ljepote umjetničke riječi, ostaje u završnici romana u kakofoniji glasova samo kao utopijski san osamljene egzistencije, kao *scenska metafora dramskog sukoba unutar imaginarnog okvira i realne moralne problematike*,<sup>15</sup> u kojem je antijunak Doktor prošao *kao protagonist na svojoj kalvariji kroz tri karakteristične postaje: sudnicu, tamnicu i ludnicu*.<sup>16</sup>

Dramske situacije u romanu *Na rubu pameti* integriraju se u svome slijedu prema vrhuncu, tvoreći neku vrstu Station drame ili Wanderdrame. Put iz pakla stvarnosti vodi u put obmana i laži, ispisujući Trauerspiel u kojem se ispašta bez tragične krivnje. Protagonist je Čovjek i njegova Patnja, a posljedak je Bol egzistencije. Doktor

<sup>15</sup> Usp. Branimir Donat, *O Miroslavu Krleži još i opet: studije i eseji*. Dora Krupićeva, Zagreb 2002.

<sup>16</sup> Usp. Krešimir Nemeč, *Miroslav Krleža, uspon analitičko-psihološkog i lirskog romana. Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945. godine*. Znanje, Zagreb 1998., str. 245-247.

ostaje na društvenoj sceni kao svijest i komentar, vječno pitanje i dvojba, razaratelj snova u menipejskoj satiri, poetska i filozofska drama svijesti u simultanom iskazu, u vremenu bezvremenom kakofonije glasova u eterskom prostoru u kojem nestaje nada. Jedino krik boli ostaje kao tragično iskustvo, a ludnica postaje posljednja postaja putovanja, što bi u dramaturškom čitanju značilo raskrižje vremena i vječnosti, konačnog i beskonačnog, zatvarajući krug Doktorove kalvarije u kojoj su upisane i utisnute prethodne dvije postaje: sudnica i tamnica. O potonjem svjedoči i VIII. poglavlje *O kiši, o smrti i o ljubavi, o ratu i o jednom malom vrapcu na postaji Brezinka* u naslovljenoj interpretaciji *O dramskom prostoru u Krležinu romanu "Na rubu pameti"*.

## KRLEŽA I RAIĆ

Ivo Raić tri i pol puta je glumački i jedanput redateljski sudjelovao u afirmaciji dramatike Miroslava Krleže. U karakterističnom desetljeću kazališnog proboja (1920. – 1930.) Krleža je u prozama, polemikama i pismima vodio svojevrstni spisateljski dijalog o privatno i kazališno oscilirajućoj relaciji s Raićem o kojoj se potonji nije javno izjašnjavao. Raić ni inače nije reagirao na kritike o režijama ni o glumačkim nastupima uvjeren u svoju umjetničku koncepciju u to vrijeme estetski i izvedbeno već dobro definiranu. Uzbudljivu intonaciju Krležinih zapisa potencira činjenica da se njegova dramatika načelno protivi modelu Raićeve kazališne stilizacije. No, opreke njihovih stajališta ipak imaju i neke srodnosti jer Raićev dotjerani, pa i zaokruženi, glumački i redateljski princip itekako je potreban Krležinim autorskim pobudama u djelima koja svojom tvorbenom fakturom tretiraju unutarnja pregaranja pojedinca u okviru društvene panorame.

Izvedbeni stil Krležinih drama u međuratnom razdoblju, kao i desetak godina poslije Drugoga svjetskog rata obilježavala je, uz razumljiva glumačka odstupanja, *realističko-naturalistička silina, nervoza govora, težnja za perfekcijom u izgovoru dugih i složenih, ali istodobno i tečnih i zvučnih rečenica /.../*<sup>1</sup> Hećimovićeve sinteza scenske interpretacije Krležinoga opusa u naznačenom razdoblju uključuje i Raićev pristup ostvarenim dramskim likovima, osim posljednje postavke jer je upravo vizualnim dojmom nastupa i detaljistički razrađenom izmjenom gesta i mimike često prikrivao manjkavost svog organa, slabooću (unjkavost) glasa i nerazgovjetnost govora. Tu manu koju su osobito isticali inozemni kritičari za njegovog angažmana u Pragu i Hamburgu, danas pripisanu autonomnoj bolesti latinskog naziva mijastenija gravis, napredovali učestalim profesionalnim stresovima, vjerojatni je uzrok Raićevih psihoza i prerane smrti.

Teško je povjerovati da poslije konačnog povratka u Zagreb 1909. Raić nije sreo Krležu niti kontaktirao s njime i da tek drama *Galicija* izravno povezuje nji-

<sup>1</sup> Branko Hećimović, *Miroslav Krleža i kazalište*. U: *Može li se Lauri vjerovati?* Znanje, Zagreb 1982., str. 128.

hov profesionalni interes. Ivo Raić, novopostavljeni ravnatelj Drame zagrebačkoga kazališta, uvrstio je na repertoar *Galiciju*, a Josip Bach, njegov prethodnik na tom položaju, koji je sustavno odbijao Krležine tekstove s obrazloženjem da su scenski neizvodivi, oduševljeno mu javlja tu odluku.<sup>2</sup>

Krleža je objavio tri kazališne kritike koje je *neophodno povezati s njegovim osobnim stvaralačko-književno-kazališnim odnosima u doba kada su pisane*, zaključuje Hećimović,<sup>3</sup> a prikaz Balzacove drame *Mercadet* u Gavellinoj režiji 1919. svjedoči o nesuglasju njegovih i Raićevih stvaralačkih mjerila. Žučljivo polemizirajući s Bachom na stranicama “Plamena” i “Jugoslavenske njive”, Krleža je istodobno i zbog podjednakih razloga osobne i književničke prirode u Šimićevom “Jurišu” napao stanje u zagrebačkom kazalištu, usput se nemilo očešavši o Raićevu, često samofinanciranu, kostimsku eleganciju, u *Mercadetu* /.../ *lack cipele i beli prsluk*, jer je on ionako glumački *potpuno prazan u ulogama* (Brive) *koje rešavaju probleme duše i njenih dubina*.<sup>4</sup> Osobna povrijeđenost i idejno razilaženje s Bachom, odnosno Bachova prijateljska i stručna povezanost s Raićem, očito ga nisu omeli u prijedlogu glumačke podjele *Galicije*. Zanimarivši napisano o Raićevom talentu, koji je faktički zasnovan na umjetničkom svladavanju dekadentnih i sumornih društvenih situacija, Krleža ga vidi kao svog galicijskog Horvata (Orlovića – prema prvoj verziji i tiskanoj cedulji za zabranjenu izvedbu). Za scensku ekspresiju tog psihički nestabilnog lika Krleži je potreban interpret vičan predočenju multiplicirane simultanosti realističke fakture djela i Horvatova grizodušja poslije aktivnog sudjelovanja u vješanju starice. Pitanje na koji bi način ispunio Krležine spisateljske nazore u tekstu lišenom mitske nadgradnje prethodnih *Legendi* i *Hrvatske rapsodije* i koji je, prema kriteriju Darka Gašparovića, dramaturgijski i jezično sveden *na goli dokument prizemnog ratnog životarenja*,<sup>5</sup> razriješeno je Raićevim iznenadnim odricanjem od sudjelovanja u uprizorenju *Galicije*, najavljene za 30. prosinca 1920.

Osobi kojoj je kazalište davalo smisao života i jedino u njemu nalazilo potvrdu intelektualne egzistencije, prisjeća se Mato Grković,<sup>6</sup> sigurno je bilo izuzetno komplicirano odlučiti se na taj korak, tim više što se Raić zalagao i kao ravnatelj Drame i kao glumac za Krležinu *Galiciju*, ugrozivši zbog složenoga društvenog konteksta oko njezinog uprizorenja i piščevih deklariranih ljevičarskih stajališta vlastitu karijeru. Podrobno analizirajući Krležine tekstualne preinake i dopune *Galicije* i njezinu

<sup>2</sup> Miroslav Krleža, *Izlet u Rusiju*. Izdanje “Narodne knjižnice”. Zagreb 1926., str. 113.

<sup>3</sup> Branko Hećimović, *Tri Krležine kazališne kritike*. U: *U zagrljaju kazališta*. Hrvatski centar ITI – UNESCO. Zagreb 2004., str. 158.

<sup>4</sup> Miroslav Krleža, *Mercadet*. “Juriš”, I, 1. Zagreb, 1919., str. 19.

<sup>5</sup> Darko Gašparović, *Dramatica Krležiana*. CeKaDe. Zagreb 1989., str. 67.

<sup>6</sup> Branko Hećimović, *Mato Grković*. U: *Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom*. AGM / Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa. Zagreb 1995., str. 71.

kazališnu sudbinu poslije praižvedbe drame *U logoru*, 1937., Vlaho Bogišić iznosi da je Krleža osim pisma "P. n. Upravi narodnog kazališta u Zagrebu", a datiranog 21. IX. 1920. (u kojem je bio jedinstveni primjerak rukopisa *Galicije*) poslao još neko, što je moguće, pa i vjerojatno "direktoru Drame" Ivi Raiću [...]<sup>7</sup> Premda Bogišić dvoji u njegovu ravnateljsku funkciju koju je, istina, kratko obnašao i u razdoblju od 18. lipnja 1920. do 4. srpnja 1921. forsirao ponajprije hrvatske dramatičare (Vojnović, Begović, Ogrizović, Kulundžić), oskudnost Raićeve ostavštine i gnušanje od medijskih istupa (pristao je na svega pet novinskih razgovora tijekom 22 godine svoga zaposlenja u Hrvatskome narodnom kazalištu) isključuju neko bliže, a nekmoli konzekventno zaključivanje o relaciji između njega i Krleže.

Zabrana *Galicije* nije u stranu odbacila napetost između dramatičara i interpreta jer je između njih, po svemu sudeći, ostalo dosta toga nerazriješeno te je Krleža revoltirano reagirao na Raićev postupak: *Kada sam Vam ono pismom iz Duge Rijeke dao da igrate Horvata, Vi ste to pismo pokazivali svima i svakome, da pokažete kako sam pokleknuo pred Vama. I vi ipak niste hteli da mi oprostite one moje kritike; pa ste onda tri dana pred premijeru vratili ulogu! Sećam se, kad sam Vam kao direktoru drame (posle propasti Galicije) čitao jedan svoj scenski rukopis (početkom januara 1921) u ono Kamberovo vreme, kako je sve to bilo bedno! Jer može biti, da sve ovo što ja radim doista ne vredi mnogo, u paraleli s Vašim ličnim superlativima, da sve to zajedno ne pokazuje baš visok stepen ni književne, a ni etičke kulture! Oprostite mi, ali s Alexander von Gleichen Russwurm mentalitetom ne može se ni shvatiti ali ni ne shvatiti sve ono što ja hoću i što mogu!*<sup>8</sup> Poistovjećenje karaktera podmitljivoga ratnog profitera Gleichen Russwurma, poznatog pod nadimkom Mäusebaron, s Raićevim svjetonazorom i moralom daleko nadilazi uljudbenu tolerantnost, pa je istinski začudan nastavak njihove komunikacije. Ali zato Branko Gavella postaje kazališni posrednik između Krleže i Raića. Gavella je imao osobitu sklonost za Raića još kao kritičar "Agramer Tagblatta" (Raićevom tumačenju Vitalea u Vojnovićevoj drami *Gospođa sa suncokretom* vraćao se nekoliko puta), a kao redatelj uključio ga je u većinu svojih postava Krležinih drama dvadesetih godina. U *Golgoti*, 1922., namijenio mu je Andreja, ali zbog *uzrujanosti srca*,<sup>9</sup> kako eufemistički objašnjava

<sup>7</sup> Vlaho Bogišić, Problem Krležine *Galicije*. U: *Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991*. Priredio Branko Hećimović. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb – Osijek, 1992., str. 28.

<sup>8</sup> Miroslav Krleža, *Ivi Raiću*. U: *Miroslav Krleža. Pisma*. Oslobođenje. Sarajevo 1988., str. 247. – 248. Original pisma M. Krleže upućenog I. Raiću pohranjen je u arhivu Odsjeka za povijest hrvatske književnosti Zavoda za povijest književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Korespondencija M. Krleža.

<sup>9</sup> Ivo Raić koristi se ovom formulacijom u više pisama Josipu Bachu opisujući svoje psihičko stanje, nezadovoljan dodijeljenim režijama i umjetničkim okruženjem u kazalištu poslije odstupanja s mjesta ravnatelja Drame. Podatak prema korespondenciji I. Raić – J. Bach koja je

svoje psihičke krize intimnim prijateljima, Raić je i opet odustao od uloge, koju preuzima Dubravko Dujšin. Naime, Raić je duboko nesretan; režirajući opere, zapustio je dramu, a nekadašnje redateljski dominantno mjesto (razdoblje modernističkog eklekticizma) dijeli sa Strozijem, Gavellom i Verlijem pa izlaz neuspješno traži u ponovnom inozemnom angažmanu (Vitez Gral – Sziros *Vitez Gral*, Budimpešta 1917.; Osvald – Ibsen *Sablasi*, Prag 1918.).

Gavella je redatelj, a Babić autor likovnosti Krležinog *Vučjaka*, 30. prosinca 1923. Krleža se rijetko osvrtao na Gavellin redateljski rad, a njihovo se *prijateljstvo odvijalo godinama u znaku stalne i podjednako strastvene prepirke*.<sup>10</sup> Intelektualni prijepori nisu ometali redatelja u rješavanju inscenacijskih problema dokumentarnog prikaza značajnih fragmenata stvarnosti u *Vučjaku*, *akcentuiranim profilacijama urbano-intelektualnih, odnosno primitivno-lukavih, rustikalnih fizionomija*.<sup>11</sup> Kazališni kritičari Lunaček<sup>12</sup> i Parmačević<sup>13</sup> pomno su komentirali tematiku Krležina *Vučjaka*, dok Nehajev<sup>14</sup> ističe Gavellino rješenje masovnih scena i Horvatovu viziju u intermezzu u kojoj je Babić provincijalnu zagušljivost simbolički izrazio slikom stola oko kojeg sjede gosti, zapravo dugačkoga bijelog lijesa, i do njega smještenu krupnu crnu voštanicu.<sup>15</sup>

Valja pripomenuti da je već Raić, osobito u svojim glazbenim režijama, masovne scene shvaćao kao dramski lik koji najavljuje i povezuje radnju / arije, a taj postupak dramaturgijskog objedinjavanja tematike u dramskom i opernom djelu nastavlja i razvija Gavella, o čemu teorijski razglaba Josip Kulundžić,<sup>16</sup> 1922. godine. Nehajev je suvereno raščlanjivao Raićeve glazbene režije, npr. Modest Petrovič Musorgski *Boris Godunov*, 1918., a zatim i Gavelline (Wagner *Walkira*, 1921.), pa je posve razumljivo da spomenuti redateljski zahvat u inscenaciji Krležinog *Vučjaka* pozdravlja kao suvremeni vid kazališne umjetnosti primijenjen na dramskom području.

---

pohranjena u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

<sup>10</sup> Nikola Batušić, *Gavella književnost i kazalište*. Grafički zavod Hrvatske. Zagreb 1983., str. 74.

<sup>11</sup> Isto.

<sup>12</sup> Vladimir Lunaček, *Miroslav Krleža: Vučjak*. "Obzor", LXIV, 1. Zagreb, 3. siječnja 1924., str. 1-2.

<sup>13</sup> S. / tjepan / Parmačević, *Vučjak*. "Riječ", IV, 289. Zagreb 31. prosinca 1924., str. 3-4.

<sup>14</sup> Milutin Cihlar Nehajev, *Krležin "Vučjak"*. "Jutarnji list", XIII, 4238. Zagreb, 4. siječnja 1924., str. 4.

<sup>15</sup> Scenografska skica Ljube Babića za Krležinu dramu *Vučjak* pohranjena je u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Broj 232.

<sup>16</sup> Josip Kulundžić, *Branko Gavella*. "Teatar", I, 2. Zagreb, 16. decembra 1922., str. 4-8.

# Kazalište

## g r e b u

U nedjelju, 30. decembra 1923. Predstava 155. Izvan predbrojke

### Početak u 7 sati

Prvi put

# V U Č J A K

Matogradjanski događaj u tri čina sa predigrom i intermecom. Napisao **Miroslav Krleža**. Scenska muzika **Oskara Jozefovića**

Redatelj: **dr. Branko Gavella** Scenograf: **prof. Ljubo Babić**

**Lica u predigri:**

|  |  |
|--|--|
| Poligon, saradnik „Narodne Sloge“ . . . . . Strahinja Petrović<br>Zlatko Strožić, saradnik „Narodne Sloge“ . . . . . Tito Stroži<br>Vagner-Ljasković, bivši urednik i osnivač „Narodne Sloge“ . . . . . Josip Papić<br>Šestaklor „Narodne Sloge“ . . . . . Ivo Budalić | Špišić, metleur . . . . . Zvonimir Tkalac<br>Korektor . . . . . Zlatko Eicher<br>Krosimir Horvat, apsolvent filozofije, invalid i saradnik „Narodne Sloge“ . . . . . Ivo Raić<br>Osoblje uredništva i tiskare. — Slagari i korektori |
|--|--|

**Lica u I., II., i III. činu:**

|   |  |
|---|--|
| Kostimir Horvat, dekretom vlade imenovani zamjenski učitelj na mjestu Lazara Margetića na jednorazrednoj pučkoj školi u Vučjaku . . . . . Ivo Raić<br>Marijana Margetićka, mlava učiteljica na jednorazrednoj pučkoj školi u Vučjaku . . . . . Vika Podgorska<br>Ana, Amerikanka, biva vlasnica crnačkog hotela u Gakani . . . . . Nina Vavra<br>Jozef Koller, vođa bijegunac, u čijoj keller pučkanskog hotela . . . . . Predrag Milanov<br>Vjekoslav Hadžević, razmjajući učitelj dvorazredne pučke škole u Svetoj Nedjelji . Hinko Nučić | Pantelija Crnković, narednik postajevođnik crniničke postaje u Svetoj Ani . . . . . Borivoj Rasković<br>Mitar, zandir kapralskog čina . . . . . Emil Karasik<br>Lukač, predsjednik školskog odbora . . . . . Mihaljo Marković<br>Tomerlin, lihtar, odbor školskoga odbora . . . . . Andrija Gerabek<br>Starač, drugi odbornik školskoga odbora . . . . . Franjo Sotošek<br>Perokov Juro, foringas . . . . . Martin Matosević<br>Lazar Margetić, učitelj, koji je nestao u Galiciji . . . . . Dulbečko Đujišin<br>Evin mati . . . . . Milica Mihalić<br>Evin otac . . . . . A. M. Bogović<br>Jedina baba . . . . . Dasa Mahuzinska<br>Jedina cura . . . . . Nevenka Mikšić<br>Margetićkina djeca, baba, cura, seoska ruđa |
|---|--|

**Lica u intermecu:**

|   |   |
|---|---|
| Marijana, iluzio Saara, Virgo aeterna, zvana u obitavnoj školi i Fortuna . . . . . Jelena Lukatella<br>Olo (Pater diabolus, legitimus, lupus) . . . . . Josip Maršić<br>Kati (Mater dolorosa) . . . . . Tanja Savić<br>Vagner-Ljasković (Mentor infernalis) . . . . . Josip Papić<br>Šestaklor (Docteur mysticus) . . . . . Ivo Budalić<br>Poligon (Figura misera neurasthenica) . . . . . Strahinja Petrović | Polugmova žena (Mulier samaritana) . . . . . M. Popović-Mosinger<br>Marijana Margetićka (Magna peccatrix) . . . . . Vika Podgorska<br>Zlatko Strožić . . . . . Tito Stroži<br>Koller Juro . . . . . Predrag Milanov<br>Giga Tomerlin . . . . . Andrija Gerabek<br>Ulasni oficer . . . . . Viktor Lajlak<br>Ruđa crnca |
|---|---|

Radnja se razvija u gradu i provinciji ranoga proljeća godine deset stolina i osamnaeste. Razmak između predigre i prvoga čina je nedjelju dana; između prvog i drugog čina dva mjeseca. Treći čin jedanaest dana poslije drugoga.

Pozornički meštar: **Ivan Kollar** — Sef rasvjete: **Franjo Uršić** — Sef maske: **Josip Ružička**

Navede: **Vukodlak** 19

U ponedjeljak, 31. decembra 1923. Popodne: **U Badnjoj noći** (Ispjeva predstava) izv. predh.

PLAZNE CLJESE: Loka sa stranic i ulaznic D. 209. I. kat D. 180. II. kat D. 80. Cerele I. i II. red D. 50. Parquet I. red D. 40. II. — IV. red D. 36. V. — X. red D. 32. XI. — XII. red D. 28. Balkon I. red D. 28. II. red D. 28. III. — V. red D. 24.

Krležin je *Krešimir Horvat* ponad svega subjekt stanovitog ideološkog i političkog diskurza, akter kojeg je svaki postupak uvjetovan veoma točno određenim "veltanšaugom", utvrđuje Boris Senker.<sup>17</sup> Interpretativno se dovnuvši do srodne spoznaje o psihološkoj i društvenoj antitezi *Vučjaka*, Raić je Horvatov lik izradio neobičnom vještinom, znao mu je dati morbidnu duševnost, prirodnu srdačnost bez patosa i nedosljednu buntovnost. Sažeta analiza izmjena Raićevih raspoloženja po

<sup>17</sup> Boris Senker, *Drame Miroslava Krleže*. U: *Krležijana*, II. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Zagreb 1999., str. 182.



dramaturgijskim sekvencijama *Vučjaka*, dosegla je vrhunac, razmatra dalje Begović, u Horvatovom duelu s Margetičkom u II. činu kada se *Krleža uzdiže do Dosjevakijskih dimenzija*.<sup>18</sup> Iako Jurkas nije uglavnom bio sklon Raiću, sjajno je zapazio njemu svojstveno akcentiranje psihologije lika nizom pomno odabranih detalja koji su bili kadri približiti i razotkriti motivacijsku osnovu njegove interpretacije. Horvatovo odjeljivanje od dvoličnosti uredništva “Narodne sloge” / “Obzora” Raić, prema Jurkasu, ironično predočava ovako: *sjednuvši za stol povukao je obje hlačnice, da mu se na koljenima ne napravi izbočina; njegov si Horvat pregledava pomno nokte i rupčićem ih otire, a kad ga spremi u džep ostavlja okrajak rupčića da visi na kaputu*.<sup>19</sup>

Budući da su Raić i Gavella u teatru sačinjavali tandem, uvažavajući se bez trunke rivalstva, kako svjedoči Slavko Batušić,<sup>20</sup> njihova se suradnja proteže i na Krležinu legendu *Adam i Eva*, 29. svibnja 1925. Gavella je pronikao u Raićevu nepatvorenu i duboku artistsku kulturu,<sup>21</sup> naročito naglašenu pri utjelovljenju složenih, pa i patoloških likova tragične ekspresije (*Neznanac – Begović Pustolov pred vratima*; *Guma i Rajko – Kulundžić Škorpion i Ponoć*), a svoj smisao za umjetničku istančanost primjenjivao je i u vlastitim režijama (*Wedekind, Proljeće se budi*). Fasciniran funkcionalnošću njegovih mimičkih transformacija koje su vodile općem i širem zajedničkom tonu i sadržajno složenim scenskim situacijama,<sup>22</sup> Gavella dodjeljuje Raiću u *Adamu i Evi* ulogu Čovjeka / Adama. Prikazi izvedbe jednočinke uglavnom su negativno intonirani po autora i redatelja. Glumci ili nisu spomenuti (Lunaček)<sup>23</sup> ili je za njihove kreacije upotrijebljena poopćena frazeologija poput: *suvišno je isticati da su glumci tražili sve načine i mogućnosti da ožive komad i njihovoj se igri ne da prigovoriti* (Nevistić).<sup>24</sup> Jedino Begović,<sup>25</sup> okom kazališnog čovjeka – Raić je uložio sav svoj virtuoizitet u svoga Adama – priznaje i podvlači njegovu interpretativnu energiju ne bi li biblijski motiv, preveden u suvremeni odnos muškarca i ženke, ostvario erotski naboj fabularne kružnice ove Krležine legende.

<sup>18</sup> m. b. / Milan Begović / *Krleža: Vučjak*. “Večer”, V, 879. Zagreb, 3. siječnja 1924., str. 4.

<sup>19</sup> Eustahije Jurkas, *Drama o nesavremenom fantasti*. “Hrvat”, VI, 1099, Zagreb, 2. siječnja 1924., str. 2.

<sup>20</sup> Slavko Batušić, *Hrvatska pozornica*. Mladost. Zagreb 1978., str. 294.

<sup>21</sup> Branko Gavella, *Raić, Vavra, Bach*. U: *Hrvatsko kazalište, analiza nastajanja njegovog stila*. Grafički zavod Hrvatske. Zagreb 1982., str. 80.

<sup>22</sup> Isto, str. 82.

<sup>23</sup> Vladimir Lunaček, “*Adam i Eva*”. “Obzor”, LXVI, 145. Zagreb, 30. svibnja 1925., str. 2.-3.

<sup>24</sup> Ivan Nevistić, *M. Krleža: Michelangelo Buonarotti, Adam i Eva, aktovke*. Režija: B. Gavella. “Vijenac“, knj. III, IV, 12. Zagreb, 16. lipnja 1925., str. 362.-367.

<sup>25</sup> Milan Begović, *Premijera: “Michelangelo Buonarotti” i “Adam i Eva” od Miroslava Krleže*. – Režija: Dr Branko Gavella. Inscenator Ljubo Babić. “Večer”, VI, 1361. Zagreb, 4. lipnja 1925., str. 4.

# NARODNO KAZALIŠTE WILSONOV TRG

Zagreb, petak 29. maja 1925.

Predstava 324. B 37.

Početak u 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub> sati

Prvi put

## ADAM I EVA

Napisa MIROSLAV KRLEŽA. Scenska muzika OSKARA JOZEFOVICA.

L I C A:

Čovjek . . . . . Ivo Raić | Gospodin u crnom . . . . . Dubravko Dujšin  
Žena . . . . . Nina Vavra | Kelnor . . . . .

2-gi put

## MICHELANGELO BUONARROTI

Drama u jednom činu od MIROSLAVA KRLEŽE. Scenska muzika OSKARA JOZEFOVICA.

Redatelj: Dr. BRANKO GAVELLA

Scenograf: LJUBO BABIĆ

L I C A:

|                                   |                  |   |                  |
|-----------------------------------|------------------|---|------------------|
| Michelangelo Buonarroti . . . . . | Franjo Sotošek   | Prvi } fratar { . . . . .               | Stjepan Bojinić  |
| Nepoznati } . . . . .             | Josip Papić      | Drugi } kardinal . . . . .              | Martin Matošević |
| Papa . . . . .                    | Stjepan Sulantić | Drugi } jezuita . . . . .               | Alfred Grünhut   |
| Prvi famulus . . . . .            | Amund Alliger    | Prvi } svećenik . . . . .               | Dubravko Dujšin  |
| Drugi famulus . . . . .           | Ančica Kernic    | Drugi } vodja papinske straže . . . . . | Zlatko Eicher    |
| Žena . . . . .                    | Vika Podgoraka   | Paž . . . . .                           | Božidar Drnić    |
| Prva } opatica { . . . . .        | Božena Kraljeva  | Crvena } žena { . . . . .               | Emil Karisek     |
| Druga } . . . . .                 | Bogumila Vilhar  | Jedna } . . . . .                       | Vjekoslav Afrić  |
| Stara } . . . . .                 | Josip Maričić    | Bijela } . . . . .                      | Nada Babić       |
| Prvi } baraba { . . . . .         | Andrija Gerašić  | Jedna } . . . . .                       | Elvira Fallor    |
| Drugi } . . . . .                 | Tito Strozzi     | Kurtizana . . . . .                     | Nevenka Mikulić  |
| Treći } . . . . .                 | Slavko Velić     | Glas krvnika Nepoznatoga . . . . .      | Gizela Huml      |
| Četvrti } . . . . .               | Jozo Laurenčić   |   |                  |
| Peti } . . . . .                  | Mato Grković     |   |                  |
| Prvi } kondotier { . . . . .      | Predrag Milanov  |   |                  |
| Drugi } . . . . .                 | Viktor Lejak     |   |                  |
| Treći } . . . . .                 | Ivan Begović     |   |                  |
| Četvrti } . . . . .               |                  |   |                  |

Događa se na skelama Sikstinske Kapele u Rimu.

ULAZNE CIJENE: LOŽE: Mezzanin i sa strane D 150.—, I. kat D 134.—, II. kat D 67.—; CERCLE: I. i II. red D 89.—; PARKET: I. red D 34.—, II.—IV. red D 28.—, V.—X. red D 22.—, XI.—XII. red D 20.—; BALKON: I. red D 30.—, II. red D 18.—, III.—V. red D 16.—, VI.—IX. red D 12.—; DJACT: D 3.50; GALERIJA: D 3.50.

Blagajna se otvara u 7, početak u 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, a svršetak oko 10<sup>1</sup>/<sub>2</sub> sati

Slavko Batušić iznosi da je Krleža inzistirao da dramu *U agoniji* režira njegov školski kolega Alfons Verli jer *posjeduje pravi teatarski instinkt za podjelu uloga*. To nadaje zaključak da Verli za boravka u Njemačkoj upoznaje, osim Reinhardtova redateljskog modela, i model Leopolda Jessnera, koji nije ni u ekspanzivnoj ekspresionističkoj etapi u berlinskom Neues Theateru napustio svoj postulat o pokretačkoj funkciji glumca u predstavi, istodobno najavivši, prema Viktoru Žmegaču,<sup>26</sup> političko-propagandni kazališni diskurs Piscatora i Brechta.

<sup>26</sup> Viktor Žmegač, *Od Bacha do Bauhauasa. Povijest njemačke kulture*. Matica hrvatska. Zagreb 2006., str. 733.

Raić ne nastupa u Krležinoj *Agoniji*, ali zato po drugi put drži mandat ravnatelja Drame. Zastupljenost dramskog opusa i Raićev administrativni status ne priječi Krležu u sipanju uvrjeda, započetih u doba zabrane *Galicije*, te u pismu s nadnevkom 28. travnja 1928., izjavljuje: *Ja, dragi moj Raiću, drugujem s vrlo uskim krugom ljudi, a kad već drugujem, ja nisam voljan da mislim što mogu da kažem, a što ne! Ja sam zaista davao o Verliju kao režiseru negativne izjave. Ali sam taj fakat da ste Vi te moje izjave kolportirali dalje po teatru to je za mene neshvatljivo /.../ Nisam bio s Verlijem kao režiserom zadovoljan, ali Vi se varate ako mislite da bih ja s Vama kao režiserom bio zadovoljniji. Ja sam Vas doživio kao Krešimira Horvata, gde sam se divno uverio, kako svaka moja ne znam kako krvava reč može da zvuči prazno u ustima čoveka, koji nema ni pojma o onome što govori. /.../ Vi ćete, dragi g. Raiću, još vrlo verovatno postati i intendantom i direktorom drame i budem li Vam opet kao kakvom funkcionaru drame pisao pismo ili došao s rukopisom, nemojte onda to shvatiti krivo: kao trijumf.*<sup>27</sup>

Nasuprot Krležinom obilatom pomanjkanju tankočutnosti Raić je studiozno pratio njegov dramatičarski rad grandsenjerski prelazeći preko izljeva njegove ljutitosti. Želeći potanko prozrijeti u poetičko tkivo Krležine *Lede*, poziva ga k sebi na čitanje dramskoga teksta. Unatoč sentimentom natopljenom stilu Antonija Kassović-Cvijić<sup>28</sup> približava Raićevu hereditarno uvjetovanu okrenutost kazalištu (u mladosti otac mu je glumac u Demetrovom Domorodnom teatralnom društvu), dok Slavko Batušić, iskreni poštovatelj Raićevih umjetničkih pregnuća, oživljava ozračje njegovog doma u Ilici 42, u kojem vladaju podjednaki običaji i ukus kakve obasiže svijet Krležine drame: *Taj se događaj zbio jednoga popodneva u siječnju tridesete, uz uobičajeni čaj u Raićevu domu u tišini i bjelini snijega što je bio prekrrio padinu Rokovca i mali perivoj oko kuće. Krleža je tu čitao svoju novu ljubavnu igru "Leda", a uz Raića bijasmo prisutni toj pra-prapremijeri samo Mato Grković i ja. Nikada neću zaboraviti taj nesvakidašnji uzbudljivi događaj, ni Krležin glas topao poput tona viole, s muzikalno zaobljenim vokalima i mekim konzonantima ni onu sumpornu jetkost dijaloga i skalpelsko raščinjavanje hipokritskih situacija u kojima su se zapletale brodolomne figure te ironične igre jedne karnevalske noći.*<sup>29</sup>

Ivo Raić režira *Ledu*, praizvedba je održana 12. travnja 1930., kada je u životnom naponu (pedesetogodišnjak) te je u uprizorenje Krležine drame unio nataloženo stvaralačko iskustvo. Do toga doba glumački i redateljski realiziravši brojne komade

<sup>27</sup> Miroslav Krleža, *Ivi Raiću*. U: *Miroslav Krleža. Pisma*. Oslobođenje. Sarajevo 1988., str. 247. – 248. Original pisma M. Krleže upućenog I. Raiću pohranjen je u arhivu Odsjeka za povijest hrvatske književnosti Zavoda za povijest književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Korespondencija M. Krleža.

<sup>28</sup> Antonija Kassović-Cvijić, *Fresco-portrait Ive Raića*. "Kazališni list", II, 3. Zagreb, 1923., str. 2.-3.

<sup>29</sup> Slavko Batušić, *Hrvatska pozornica*. Mladost. Zagreb 1978., str. 297.

srodnoga tematskog interesa i razmjenjujući svoja razmišljanja o njima s europskom društvenom i kazališnom elitom (Bang, Kvapil, Stanislavski),<sup>30</sup> Krležino problematiziranje samodostatne i degradirane građanske klase Raiću je izuzetno magnetično u scenskom istraživanju poetičkog volumena *Lede*. Scenografiju *Lede* izradio je Ljubo Babić (kostimi su naručeni iz vodećih krojačkih radnji) *jezikom koji se zasniva na logici scenskoga zbivanja, s naglaskom na prostornost, a ne slikovitost prizora*.<sup>31</sup> U scenskoj realizaciji *Lede* na zid / tapetu salona svijetlozelene boje s tamnijim prugama<sup>32</sup> (prema Babićevoj skici u akvarelu) ovješena je i slika fatalnoga seksualnog izazova, *Lede* s Labudom, ali smještena duboko u lijevu kulisu. Mobilijar (stol i stolci u sredini, trosjed u pozadini, fotelje za odmaranje, klavir ) u stilu je art decoa, što je Babiću, a osobito Raiću, zbog njegove oštroumne kulturne informiranosti, blizak i likovnoj suvremenosti odgovarajući izbor.

Iako je dionikom prve generacije krležijanskih glumaca (Vika Podgorska kao Margaretićka i Nina Vavra kao Eva u *Vučjaku* postižu vrhunac u dotadašnjoj karijeri), a tercet Vavra – Raić – Dujšin *briljantni je nositelj idejnog vatrometa Adama i Eve*,<sup>33</sup> Raić u podjelu *Lede* uzima jedino Tita Strozija (Strelec u *Vučjaku*), dok sam preuzima Aurela, ali tek tijekom pokusa jer se ta uloga *prvobitno određenom glumcu nije činila dosta velika ni efektivna*<sup>34</sup> (riječ je o Ivi Badaliću),<sup>35</sup> nastavljajući tako u Krležinoj dramaturgiji s interpretacijama glumačkog tipa estetiziranog, neurotičnog i tjeskobom obuzetog intelektualca (Horvat i Adam) ili umjetnika (Aurel). Realističko-ekspresionističku sintaksu *Lede* Raić je razradio u okviru dekadentnih reakcija dramskih aktera, pretvarajući igru kao društveni dogovor u perfidnu igru, unaprijed dogovorenu manipulaciju koja zavodi iluzijom istine, a istodobno inzistira na tome da je laž.

Budući da je redateljska knjiga *Lede* zagubljena, treba se pouzdati u recepciju kazališnih kritičara, koji su, ako zanemarimo njihove napade na dramsku temu

<sup>30</sup> Korespondencija Ive Raića s. Hermanom Bangom, Jaroslavom Kvapilom i Konstantinom Sergejevičem Stanislavskim pohranjena je u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Korespondencija I. Raić.

<sup>31</sup> Zdenko Tonković, *Kazališni scenograf Ljubo Babić*. "Prolog", VI, 21. Zagreb, 1974., str. 79.

<sup>32</sup> Scenografske skice Ljube Babića za Krležinu dramu *Leda* pohranjene su u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Broj 357. Osim toga sačuvane su i tri fotografije iz predstave. Atelier Tonka.

<sup>33</sup> Nikola Batušić, *Gavella, književnost i kazalište*. Grafički zavod Hrvatske. Zagreb 1983., str. 75.

<sup>34</sup> Slavko Batušić, *Hrvatska pozornica*. Mladost. Zagreb 1978., str. 297.

<sup>35</sup> Slavko Batušić iznosi da je poslije Krležinog čitanja *Lede* u Raićevom domu odmah određen i njezin redatelj i predložena podjela uloga. Prema kazališnom plakatu s praiizvedbe *Lede*, podjela je ostala ista prema prethodnom dogovoru osim što je izostavljeno ime Ive Badalića, kojeg zamjenjuje Raić u ulozi Aurela. Slavko Batušić, *Hrvatska pozornica*. Mladost. Zagreb 1978., str. 297.

**NARODNO KAZALIŠTE**  
**TRG KRALJA ALEKSANDRA**

Zagreb, subota 12. travnja 1930. Predstava 281. Izvan predbrojke.

**PRVI PUT**

# LEDA

Ljubavna igra u četiri čina. Napisao MIROSLAV KRLEŽA.  
 Redatelj: IVO RAIĆ Scenograf: LJUBO BABIĆ

L I C A :

|   |                        |
|---|------------------------|
| Vitez Oliver Urban, bivši savjetnik kod c. i k. a. u. | Tito Strozzi           |
| postanstva u Sanktpetersburgu                         | Mato Grković           |
| Klanfar, veleindustrijalac                            |                        |
| Melita, njegova supruga, rođena pl. Szlougan-         | Bela Krleža            |
| Szlouganovechka                                       | Ivo Raić               |
| Aurel, akademski slikar                               | Ela Hafner-Gjermanović |
| Klara, njegova supruga                                | Olga Hofer             |
| Fanny   | Ervina Dragman         |
| Prva dama   | Bogumiša Vilhar        |
| Druga dama  | Branko Tepavac         |
| Gospodin  |                        |

Glasovi prolaznika. Prolaznici. Glazba iz kavane.

Zbiva se jedne karnevalske noći. Prvi čin u salonu Melite Szlouganove oko 8 sati na večer. Drugi i treći čin kod Aurelovih između 10 i 2 noću. Četvrti čin sat kasnije na ulici, pred Klanfarovom palačom.

Toalete Ele Hafner-Gjermanović iz salona INA BOJNIČIĆ (Kumičićeva 10), lepeza iz salona KRALJEVIĆ, a toalete Bele Krleže iz salona ŽENKA SINGER (Frankopanska 2). Krzna od tt. VINICKY D. D.

Duža pauza iza I. i III. čina.

---

U nedjelju 13. travnja 1930. popodne GROFICA MARICA. Snižene cijene  
 naveče CARMEN. Izvan predbrojke. (Gostovanje OTONA MASAKA).

U ponedjeljak 14. travnja 1930. TEREZINA. A. 28.

---

**PRETPRODAJA ULAZNICA:** Gramofon-ki salon Edison-Bell Penkala, Ilica 5. Oktogon (Telefon 51-67), trgovina muzikalija R. Roskamp, Praška ulica 10 (Telefon 30-64), i knjižari Gjuro Trpinac Preradovićev trg 1. Pristoište povrh cijena ulaznica iznose u pretprodaji: sjedala u ložama, parketu i I. redu balko va Din 2-, za ostala sjedala Din 1-

**U LAZNE CIJENE** (uključivši prisiojbu za garderobu): LOŽE: Mezzanin i za strance D 200-, I kat: D 160-, II. kat: D 80-, CERCLE I i II. red D 50-, PARKET: I. red D 40-, II.-IV. red D 35-, V.-X red D 30-, XI.-XII red D 25-, BALKON: I red D 25-, II. red D 25-, III. V. red D 20-, VI.-IX. red D 15-, DJACI: D 4-: GALERIJA: D 4-.

**Blagajna se otvara u 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, početak u 8,  
svršetak oko 11 sati.**

uzdignutu do Mesarićeve kozerije *Krleža klafra*,<sup>36</sup> unisono hvalili glumačke kreacije. Većina se koncentrirala na realističnost Klanfarova lika (Mato Grković), dok su vrhuncem uprizorenja proglasili razgolićenje Urbanovih (Tito Strozzi) i Aurelovih (Ivo Raić) karakternih valera. Za razliku od njih, Josip Horvat ušao je u bit ključnog dramskog problema Krležine *Lede*, u pojam *maske* jedne pokladne noći, što implicira punu svijest o dubokom neskladu između bića i njegove društvene uloge: *Gospodin Raić svojim je prokušanim nenatkriljivim ukusom režirao "Ledu", a njegov slikar Aurel, u maski poznatoga jednog našeg starijeg pjesnika po svojoj dubini*

<sup>36</sup> Kalman Mesarić, *Krleža klafra*: "Riječ", XXVI, 46. Zagreb, 19. travnja 1930., str. 91-93.

shvaćanja, plastici, temperamentu, u mimici i glasu, stoji kao umjetnina sasvim za sebe, na istoj visokoj razini kao njegov *Osvald* (odnosi se na Raićevu režiju Ibsenovih *Sablasti*, 1927.; op. A. B.-Š.). *Finale trećega čina, scena pijanke majstorija je bez premca, najsugestivnija scena što smo je do sad doživjeli na našoj bini.*<sup>37</sup> U navedenim rečenicama Horvat aludira na Krležinu anticipaciju Ljube Babića u liku slikara Aurela, a tu postavku, koju podržavaju i sljedeće generacije kazališnih povjesnika i teatrologa, može potkrijepiti još jedan, također poznati detalj, proizašao iz prijateljskog povjerenja i stvaralačkog prožimanja između pisca i scenografa. Raić je očito redateljski podržao Babićevu dosjetku rješenja da se četvrti čin *Lede* odigrava pred kućom u kojoj je Krleža stanovao (završna scena s pometačima ulice).

Uprizorenje *Lede* nadživjelo je svoga redatelja sedam godina (Raić je umro 1931.), mijenjalo je podjelu (Ivan Mirjev tumači Aurela, a Viktor Bek i Dubravko Dujšin naizmjenice, umjesto Branka Tepavca, lik Gospodina) i izvedeno je 20 puta, postupno smanjujući tenziju otpora spram svoje teme i njezinog autora. Time bi *afeta* Krleža i Raić prema Krležinoj možebitnoj formulaciji bila zaključena, da u nekrologu Branku Gavelli 1962. godine nije napisao: *Ivo Raić prvi je oteo zagrebačku scenu od bijedne provincijalne zaostalosti i nostalgичno podsjetio: Ivo Raić u životu našeg teatra nesumnjivo je historijski datum, magla ga je pojela, njegova je mansarda u Mihanovićevoj ulici svijetlila čitav jedan decenij kao svjetionik, i tko ima danas pojma o Raiću da je uopće bio tu s nama kao neka vrsta pionira, desetak, pa i više godina.*<sup>38</sup>

Ambivalentni odnos pisca i kazališnog umjetnika tipičan za intelektualno snažni i individualizirani stvaralački potencijal Miroslava Krleže i deklarirane scenske domašaje Ive Raića u svojoj složenosti i pojedinačnim nijansama osvjetljavaju odlike njihovih naravi i nazora i izvjesna su dopuna dosadašnjih spoznaja o prihvaćanju i interpretaciji Krležine dramatike na zagrebačkoj pozornici.

<sup>37</sup> Josip Horvat, *Ljubavna igra u četiri čina. Napisao Miroslav Krleža. Redatelj Ivo Raić. Scenograf Ljubo Babić*. "Jutarnji list", XIX, 6536. Zagreb, 14. travnja 1930., str. 6.

<sup>38</sup> M. /irolav/ Krleža, *U spomen Branka Gavella*. "Forum", I, 5. Zagreb, maj 1962., str. 737.

## BARUNICA CASTELLI U HRVATSKOM KAZALIŠTU

U proznim *Glembajevima* Krleža je napisao da je barunica Castelli ulazila u onu vrstu žena koje se prepuštaju svom životnom zanosu da ih nosi preko sviju nemogućnosti, egzistencija i sudbina, preko žalosti, pa i preko lešina, kao u kakvoj zlatnoj nosiljci te da je iskreno vjerovala da su užici i životne radosti njene vlastite ličnosti jedino mjerilo stvari i događaja i da na svijetu nema ničega što bi vrijedilo koliko njena, ma i najneznatnija kaprica, da bi već u prvoj rečenici sljedećeg odlomka ustvrdio otužne uvjete u kojima je odrastala djevojka s poderanim cipelama i iznošenom lisicom oko vrata.<sup>1</sup> Sličnu opreku Krleža je proveo i u dramskom tekstu uvodeći u prvom činu baruničinu nonšalantnu aroganciju ilustriranu otmjenom migrenom, *Mjesečevom sonatom* i hrtom u pratnji, na kraju drugog čina najavio je njezin duševni i materijalni rasap, a u trećem ju je činu razobličio dajući joj prigodu da se monologom u prizoru s Leoneom pozove na iznošenu lisicu i svoju otužnu mladost, da bi u finalu drame dobila prigodu reći što misli o svom braku i obitelji u koju je ušla promišljenom udajom.

Istraživanja suvremenih hrvatskih teatrologa u nastojanju da ne podlegnu Krležinim autoreferencijalnim osječkim primjedbama o prelasku na pravu, kvalitativnu dramaturgiju i psihološku objektivaciju pojedinih subjekata koji na sceni doživljavaju sebe i svoju sudbinu,<sup>2</sup> nerijetko se dotiču barunice, ali uglavnom u spletu ostalih problemskih čvorišta izloženih u drami. Kao potvrda vjerodostojnosti baruničinog lika često služi njezin monolog u trećem činu, no rijetko se u takvim analizama postavlja pitanje kakvo je retorički postavio Branko Hećimović pišući o Lauri Lenbach – može li se barunici Castelli-Glembay vjerovati. Kad je riječ o glembajevskom ciklusu, čini se da je Laura ženski lik koji nudi najviše poticaja za analizu, i koji ponajviše zaokuplja hrvatske teatrologe i dramatologe. Nije slučajno Boris Senker zapisao da se u rečeni-

<sup>1</sup> Miroslav Krleža, *Glembajevi. Proza*, Naklada Ljevak – Matica hrvatska – Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 2002., str. 25 i 26.

<sup>2</sup> Miroslav Krleža, *O svemu, Moj obračun s njima*, Svjetlost, Sarajevo, 1983., str. 297.

cama o Lauri Lenbach *sentiment i galantna frazeologija uvlače i u strože znanstvene tekstove*,<sup>3</sup> iako autor i u tom liku vidi kontinuitet Krležine žene, poput Anke, koja prelaskom u glembajevski svijet *nije doživjela toliko fiziološku i psihološku koliko socijalnu, kulturnu i civilizacijsku preobrazbu*.<sup>4</sup> Budući da se većina analitičara Krležinih dramskih djela usredotočila na problem između Leonea i Ignjata Glembaya, pa čak i Leoneova odnosa prema sestri Angeliki, barunicu su Castelli-Glembay – unatoč činjenici da se, zajedno s Ignjatom i Leoneom, nalazi u prototipnom, *trokutnom univerzumu*<sup>5</sup> koji određuje sižejnu strukturu – često puštali da se za svoj status u književnoj kritici i povijesti bori vlastitim replikama uranjajući je u metaforu žene koja se nalazi u opreci s muškarcem, motivom koji se provlači Krležinim cjelokupnim književnim opusom. Analizirajući Krležine ženske likove od Eve do Laure, Ljiljana Ina Gjurgjan istaknula je Krležinu zaokupljenost prikazom muško-ženskih odnosa, *i to bez iznimke kao borbom za prevlast, za afirmaciju vlastitog identiteta*,<sup>6</sup> pri čemu je razdvojila prikaz barunice u prozi i u drami. Dok je, prema mišljenju Lj. I. Gjurgjan, dramska barunica prikazana kao *negativan lik*, u proznim *Glembajevima* ona je opisana *kao lik velike vitalnosti, koji se vlastitom snagom uzdiže*<sup>7</sup> u društvu i u glembajevskoj obitelji. Stoga autorica promatra funkciju dramske barunice kao fetiša i glavnog razloga obiteljskog sukoba. On je zajednički i Ignjatu i Leoneu – ocu da zadrži dojam o vlastitoj vitalnosti, a sinu da raskrinka oca i uzvrati mu udarac.<sup>8</sup>

Ponirući u kritičko-interpretativnom smislu u drame glembajevskog ciklusa, a ostavljajući po strani kazališno-izvedbenu dimenziju, Darko Gašparović *ključnom formulom* u sve tri drame vidi *ženu postavljenu između dva ili više muškaraca*, što je *formula koja se inače konstantno provlači kroz cijeli Krležin dramski (i ne samo dramski) opus*,<sup>9</sup> više ili manje naglašena. Gašparović ističe da je upravo u glembajevskom ciklusu ona najuočljivija i najistaknutija. Razabirući dominantne komplekse u tom dramskom tkivu, autor navodi robno-novčarski, erotično-seksualni, obiteljski

<sup>3</sup> Boris Senker, *Miroslav Krleža. Glembajevi, Hrestomatija novije hrvatske drame*, I. dio, 1895-1940, Disput, Zagreb, 2000., str. 409.

<sup>4</sup> Isto.

<sup>5</sup> Dževad Karahasan, *Modeli u dramaturgiji. Na primjeru Krležina glembajevskog ciklusa*, Cekade, Zagreb, 1988.

<sup>6</sup> Ljiljana Ina Gjurgjan, *Od Eve do Laure, Dani hvarskog kazališta. Hrvatska književnost, kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Književni krug, Zagreb – Split, 2004., str. 313.

<sup>7</sup> Isto.

<sup>8</sup> Ljiljana Ina Gjurgjan, *Fetišizam, vampirizam i pogled drugoga u drami Gospoda Glembajevi Miroslava Krleže, Dani hvarskog kazališta. Hrvatska književnost i kazalište dvadesetih godina 20. stoljeća*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Književni krug, Zagreb – Split, 2003., str. 55-65.

<sup>9</sup> Darko Gašparović, *Dramski ciklus Glembajevi danas, Dramatica krležiana*, Cekade, Zagreb, 1989., str. 122.



i socijalni. Pripadnost barunice Castelli erotično-seksualnom kompleksu Gašparović potkrepljuje i tvrdnjom da se u njoj nastavlja Krležin tip žene iz *Legendi*, što potvrđuje kontinuitet Krležinog dramskog stvaranja, bez obzira na neka tumačenja *Osječkog predavanja*. Baruničin monolog u prizoru s Leoneom i pozivanje na bijedne prilike u kojima se uspinjala do svog sadašnjeg položaja Gašparović čita kao izraz baruničine nepatvorenosti i vjerodostojnosti koja otkriva svu tragičnost tog mučnog uspona i konačnog kraha. Unatoč brojnosti i razvedenosti spomenutih kompleksa, i sklonosti stručne javnosti da se radije usredotoči na socijalno-kritičku dimenziju *Glembajevih* ili čak na Leoneov bolećiv odnos s Angelikom, zanimljivo je da je za svoju *Hrestomatiju novije hrvatske drame* B. Senker odabrao upravo ulomak iz trećeg čina, baruničin i Leoneov dijalog.

Kazališna je sudbina barunice Castelli pošla drugim putem. Ako se književni povjesničari i teatrolozi i nisu morali uvijek baviti samo tim dramskim likom, i mogli su se radije posvetiti dramaturški snažnije oblikovanoj Lauri, Angeliki ili Leoneu, hrvatski su kazališni redatelji morali dovesti barunicu Castelli na pozornicu, i čini se da su joj pristupali s posebnom pomnjom te da je snaga redateljske intervencije bitno mijenjala i položaj tog dramskog lika. Dok su Leone i Ignjat ostajali u svim predstavama dominantni, a sestra Angelika uvijek u interpretativnoj blagosti i skrovitosti, barunica Castelli je – u skladu sa svojim dramskim habitusom – tijekom desetljeća u hrvatskom kazalištu stalno mijenjala svoj profil, kadšto uvjetovan i svojim statusom u hrvatskom kazalištu, javnom mnijenju ili kulturi općenito. S druge strane, kazališna je publika pažljivo pratila kakva je barunica, a glumice su u pravilu rado navodile nastupe u Krležinim dramskim djelima, pa nije neobično da su do sada taj lik u hrvatskim kazalištima tumačili različiti naraštaji i profili glumica – od debitantica poput Bele Krleže, preko glumica kao što su Ida Pregarc, Sava Severova, Ivica Tanhofer i Vera Misita, potom afirmirane glumice kao Neva Rošić i Dubravka Miletić, pa do novijeg naraštaja glumica kao što su Ena Begović, Ana Stanojević, Ksenija Prohaska i Alma Prica, a u ulozi barunice Castelli nastupila je i lakoglazbena pjevačica Severina Vučković.

Osim toga, *Gospoda Glembajevi* doživjeli su i svoju filmsku izvedbu u režiji Antuna Vrdoljaka 1988. godine, kad je u ulozi barunice nastupila Ena Begović prisvojivši na neki način tu dramsku ulogu i za kazalište šest godina poslije u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu u režiji Georgija Para. Zanimljiv je i detalj da je glumica na Pulskom filmskom festivalu odbila primiti nagradu za žensku epizodnu ulogu, založivši se tako za bolji status svoje junakinje u hijerarhiji dramskih uloga. Nasuprot tomu, Nada Subotić nastupila je u monodramskoj predstavi *Tajna barunice Castelli* 1984., uoči premijere *Gospode Glembajevih* u Dramskom kazalištu Gavella, i pritom je istaknula da ona Castelicu igra *samo da je igra*<sup>10</sup> priznajući da nikako ne

<sup>10</sup> *Dva pitanja i dva odgovora*, u programskoj knjižici predstave *Tajna barunice Castelli*, DK Gavella, Zagreb, 1984.

može biti ta žena jer previše o njoj zna i sebe ne vidi u toj ulozi. Na sugestivna novinarska pitanja o eventualnom nastojanju oko rehabilitacije te uloge odrješito je odgovarala da nije baruničina odvjetnica i da samo interpretira književni tekst u svečanoj prigodi. Kako je rekla, razloga je više: intrigantnost činjenice da je Krleža isti lik dao i u proznom i u dramskom tekstu, da kazalište obilježava tridesetu obljetnicu i glumičin rad na sebi, isprobavanje u za sebe atipičnoj ulozi. Iako nije riječ o velikom broju izvedbi, i zapravo ih je zasjenila premijera Večekove predstave nakon nekoliko dana, ovaj je baruničin *ekscerpt* jedinstven primjer kazališnog izdvajanja baruničina lika iz glembajevske galerije, i to ne radi njegova isticanja, nego radi vježbe i svečane prigode.<sup>11</sup> Više od pedeset godina poslije praizvedbe Nada Subotić odlučila se za književni tekst, a ne za dramski lik, no povijest hrvatskog kazališta pamti glumice koje su se, poput Ene Begović, radije odlučivale za baruničin lik prisvajajući ga i upisujući ga u važnija mjesta svoje glumačke biografije.

Barunica Castelli u svakom je slučaju izazovan lik za glumice u povijesti i suvremenosti hrvatskog kazališta. Pojedine od njih svojim su interpretacijama obilježile taj lik zahvaljujući kazališnim ili izvankazališnim okolnostima. Kad je Bela Krleža 14. veljače 1929. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu nastupila u ulozi barunice Castelli-Glembay na praizvedbi drame *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krleže, bila je to i njezina debitantska uloga i prva od nekoliko Krležinih koje je tumačila pa se tek trebala profilirati kao krležijanska glumica. Bez namjere da se ta teatrografska činjenica tumači isključivo u svjetlu privatnog bračnog odnosa, ostaje neprijeporna činjenica da je taj nastup u režiji Alfonsa Verlija dao snažan zamah glumici koju je čekao dug put afirmacije u zagrebačkom kazalištu, gdje su dvadesetih godina prošlog stoljeća već nastupale glumice poput, primjerice, Marije Ružičke-Strozzi, Nine Vavre, Božene Kraljeve, Vike Podgorske i Anke Kernic. Bez formalne glumačke izobrazbe, samo sa satovima privatne poduke kod Milice Mihičić i Ive Badalića, uspjela je realistički oblikovati Castelličin lik i iznijeti ga na scenu. Postigla je scensku ležernost, iskazala se jasnom dikcijom, primjerenom gestikulacijom i sigurnošću pokreta, iako nije, po sudu kritike, umjela dobro kontrolirati glas u prizorima kad je valjalo vikati. Suzdržani kritičari uglavnom su više ili manje hvalili prirodan talent debitantice, a oni manje dobro namjerni predlagali su osiguravanje alternacije ili još koji sat vježbe i poduke. Osim što je na poziv Branka Gavelle nastupila i u njegovoj beogradskoj predstavi u Narodnom pozorištu 1929., tu ulogu u zagrebačkom kazalištu tumačila je u više navrata – 1946. i 1954. u režiji Đoke Petrovića i 1960. u režiji Mirka Perkovića – gotovo do odlaska u mirovinu. Koliko god je Bela Krleža postala mjerilom kao prva interpretatorica barunice Castelli, toliko je i ta uloga obilježila glumicu, pa je, unatoč tome što je interpretirala i druge dramske likove, javnost u raznim prigodama dozivala u pamet upravo tu njezinu kreaciju. Realistička gluma u duhu salonskog konverzacijskog komada, scena i kostimi

<sup>11</sup> Marija Danira izvela je na Splitskom ljetu 1973. *Gospođe Glembajeve*. Riječ je o dramskom kolažu iz glembajevskog ciklusa, u produkciji Narodnog pozorišta u Sarajevu.

koji odaju udoban i bezbrižan život te pouzdani glumački partneri poput Dubravka Dujšina i Božene Kraljeve učinili su da je Bela Krleža kreirala samodopadnu salonsku damu koja na kraju ipak doživi svoj krah. Bela Krleža i barunica dugo su živjele u određenoj scenskoj uzajamnosti, kao u simbiozi: glumica je tumačila barunicu, a barunica je glumici osiguravala ugled i potvrđivala njezinu glumačku vjerodostojnost.<sup>12</sup> U svakoj je kućnoj podjeli *Glembajevih* ta uloga čekala upravo Belu Krležu, pa ne čudi da je barunica Castelli bila okosnica i nekoliko nekrologa u povodu glumičine smrti, tako da se, primjerice, u tekstu Nikole Batušića na prvi pogled teže razabiralo piše li o glumici ili o njezinoj ulozi: *Dominantna scenska pojava u glembajevskom salonu što je pogledom i primisljima slijede svi u kojima tinja zametak sukoba i konačnoga obračuna, Bela Krleža je tek pokojim pogledom i kretnjom znala jasno naglasiti kako je njena suverenost unutar ovakva, i u tom trenutku još čvrste glembajevsko-genealoškijske konstelacije, besprizivna.*<sup>13</sup>

Potrajalo je do 1974. godine da u toj ulozi u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu nastupi druga glumica, Neva Rošić, koja je do tada odigrala veći broj uloga, a iza sebe je imala i Krležinu Lauru i Klaru. Iako je redatelj Vladimir Gerić ostao u realističkom registru ne mijenjajući bitno tradiciju postavljanja *Gospode Glembajevih* na hrvatskoj sceni, Neva Rošić interpretirala je barunicu Castelli nešto drukčije. Uzimajući u obzir i kreaciju Bele Krleže, a unaprijed odustajući od *posvajanja* uloge, ova glumica usmjerila se na baruničinu *erotičku inteligenciju* i izložila je u rasponu od salonske kokete preko frivolnosti uličarke do pobješnjele prevarene prijetvornice koju je imala prigodu scenski realizirati sa suprugom Tonkom Lonzom u ulozi Ignjata Glembaya. Ako režija i jest ostala na poznatom terenu, Neva Rošić učinila je korak prema strastvenijem tumačenju, posebice u svojim promjenama raspoloženja i neurotičnim ispadima. Međutim, dok su Bela Krleža i Ena Begović ulogu barunice prisvojile – prva kao prva i jedina interpretkinja, a druga boreći se za Castelličin hijerarhijski status na ljestvici važnosti dramskih uloga – Neva Rošić sebe je postavila nad ulogu. Dok dvije prethodno spomenute glumice nisu ni isticale ni spominjale redateljski udio u svojoj afirmaciji, Neva Rošić upravo je na pitanje o suradnji s pojedinim redateljima izdvojila Lauru i Charlottu koje je tumačila u predstavama redatelja Vladimira Gerića za kojega je rekla: *On mene – sluti, a meni uz njega ostaje sloboda da budem kakva još i ne znam da sam. Imamo dvije kćeri: Lauru Lenbach i Charlottu Glembay. Žive u egzilu.*<sup>14</sup>

Na tragu realističnog, iako ponešto kraćeg prikaza ostao je i Georgij Paro dvadeset godina poslije, kad je barunicu u istom kazalištu tumačila Ena Begović, glumica

<sup>12</sup> Nešto je manje eksponiran podatak da je i Ivica Tanhofer nastupala u ulozi barunice čak u tri splitske režije, od kojih je dvije potpisao njezin suprug Tomislav Tanhofer.

<sup>13</sup> Nikola Batušić, *Na tragu barunice Castelli*, "Vjesnik", Zagreb, 26. IV. 1981., str. 10.

<sup>14</sup> Branko Hećimović, *Neva Rošić, Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom*, AGM – Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1995., str. 395.

koja je, kako je i sama rekla, tu ulogu priželjkivala i rado ju je igrala. Pomaknuvši središte svog interesa sa sociološke analize glembajevštine prema intimi likova koji se u drami pojavljuju, redatelj je pružio mogućnost i Eni Begović da svoju barunicu oblikuje s manje goropadnosti i proračunatosti, a s više *erotičke inteligencije* koja podrazumijeva profinjeniju zavodljivost i šarm. Dalibor Foretić to je nazvao dosad neviđenim *rafalnim rasipanjem koketnih, zavodničkih osmijeha oko sebe dok govori o mrtvoj ženi*,<sup>15</sup> čime je uspostavljena dihotomija toga lika. Ena Begović oblikovala je barunicu Castelli-Glembay ponešto melodramski, *glasom i suzama*, kako je zabilježio u svojoj kritici Jakša Fiamengo, uočivši da je glumica težište premjestila *s razgoropađene i proračunate dame (što je i ostala) u suptilnu krhku metresu /.../ upavši u zamku razjecane melodrame*.<sup>16</sup> Njezina barunica nije čudovište – ona je ranjena, nesretna žena koja na kraju strada ipak zbog svoje prijetvornosti, a u gledatelja čak može izazvati i simpatije, pa i sućut, ali svakako i još nešto – upozoriti da nije sporedan ženski lik i da se dobro umije nositi s Angelikom Alme Price, koja će tu ulogu tumačiti sedamnaest godina poslije u posve drukčijem registru.

Snažniji su redateljski zahvati uglavnom bitno utjecali i na oblikovanje baruničina lika. U režiji Petra Večeka 1984. u Dramskom kazalištu Gavella učinjen je prvi znatniji iskorak u režiji *Glembajevih*, koje Veček nije oblikovao realistično, nego je prednost dao psihoanalitičkom studiranju intime dramskih likova pa je tako, primjerice, u predstavi izostavio uobičajenu raskoš građanskog salona s početka 20. stoljeća i salon prikazao kao neku vrstu grobnice u kojoj umiru njezini ionako već poluživi ili polumrtvi stanovnici. Glembajevske odaje u Večekovoj su se režiji transponirale u ropotarnicu zastarjelih shvaćanja, a načelom podvojenosti i rascijepljenosti između dotadašnje slike o Glembajevima i novog pogleda na njih redatelj se rukovodio i uspostavljajući odnos među dramskim likovima. U tom je bastardnom okruženju kao barunica Castelli nastupila Dubravka Miletić i bila joj je to prva uloga nakon ulaska u angažman Dramskog kazališta Gavella. Ona je svoj nastup oblikovala kao žena majka, *polu-Jokasta i polu-Klitemnestra, simbolična mater familiae*<sup>17</sup> koja od prvog susreta s Ignjatom Glembayem povlači konce sudbine te obitelji, zanemarujući zaumno Leoneovo uvjerenje da su svi Glembajevi ubojice i varalice, no na kraju – kad se sasvim dobro ukotvila u toj obitelji i povjerovala da može supruga varati i sa sinom i sa svećenikom i sa svima ostalima – stradala u naoko ljubavničkom, ali ipak strastvenom zagrljaju od škara kojima je Leone obrezivao nokte svom preminulom ocu.

Osим što su odlučivali o cjelokupnoj koncepciji predstave, redatelji su često određivali i scensku sudbinu glumica koje su nastupale u ulozi barunice Castelli,

<sup>15</sup> Dalibor Foretić, *Rasap građanskoga salona*, "Vjesnik", Zagreb, 11. III. 1994., str. 33.

<sup>16</sup> Jakša Fiamengo, *Iskliznuće u melodramu*, "Slobodna Dalmacija", Split, 30. IV. 1994., str. 21.

<sup>17</sup> Dalibor Foretić, *Borba sa stvarima*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1986., str. 167.

pa se događalo i da su, iako lijepo odjevene i dotjerane, potisnute u pozadinu skupnog prizora u prvom činu ili sukoba oca i sina u drugom činu. Lea Katunarića 1993. godine u osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu zaokupilo je groteskno oblikovanje prvog čina i veza *Glembajevih s Legendama*, što je Ani Stanojević smanjilo umjetnički prostor i donekle demotiviralo snagu baruničina sloma u trećem činu. Katunarić se poigrao kontrapostiranjem grotesknih skupnih prizora i dramskih sukoba među protagonistima i u svojoj osječkoj predstavi nije dopustio barunici da se razmaše u svojoj koketnosti i bezobzirnosti, dodijelivši joj, unatoč uspjehu u glumačkoj realizaciji s grotesknim elementima, ipak sporednu žensku ulogu u ovoj predstavi. Ni Ksenija Prohaska 2001. u Splitu nije imala mnogo više umjetničkog prostora u afirmaciji svoje kreacije barunice jer je redatelj Aleksandar Anurov tekst znatno skratio, a veću pozornost posvetio videoprojkcijama i iskušavanju operetnog žanra, što je rezultiralo neodobravanjem i, publike i kritike koja – unatoč tome što desetljećima zaziva nov redateljski pogled na *Glembajeve* – ipak tu dramu doživljava mnogo tradicionalnije nego što je ruski redatelj zamislio i, ako ništa drugo, voli čuti cjelovitu Krležinu rečenicu. Kao šarmantna barunica bez pravog pokrića Ksenija Prohaska ostala je, nažalost, u sjeni ostalih glumaca, ponajprije Ignjata Josipa Gende i Leonea Ante Čede Martinića, povučena u pozadinu njihova sukoba, koji je središte ove predstave, u otkrivanju arhetipskog ishodišta glembajevskih grijeha, dok ostali plešu, pjevaju i defiliraju. Redatelj je u predstavu uključio i tri barunice-proročice, moire koje su tijekom predstave prele nit života i okončavale predstavu, a time je i barunici Castelli oduzeo na stvarnosti i konkretnosti, pretvarajući je u sublimat metafizičkog pokretača u rasplitanju glembajevskih tajni. Međutim, bez obzira na to koliko željeli istaknuti baruničinu ulogu, redatelji su često za svoje predstave birali jake ženske glumačke osobnosti. Pritom valja imati na umu da je u svim navedenim primjerima riječ o glumicama koje su obilježile djelovanje svojih matičnih kazališta, poput Ane Stanojević u osječkom ili Ksenije Prohaske u splitskom Hrvatskom narodnom kazalištu. Iz navedenih primjera može se naslutiti da su hrvatski redatelji za ulogu Charlotte Castelli-Glembay rado birali glumice koje ne samo da su bile fizički privlačne, nego su u svom repertoaru često tumačile snažne, dominantne ženske likove koji svojoj volji podvrgavaju tuđe želje i zahtjeve. Vjerojatno su i Leo Katunarić i Aleksandar Anurov, svaki sa svojih umjetničkih pozicija, računali i na kazališni i na izvankazališni dojam koji su njihove barunice ostavljale. Tako je Ana Stanojević bila među vodećim osječkim glumicama, a Ksenija Prohaska barunicu je tumačila kratko nakon povratka iz inozemstva, gdje se istaknula ulogom Marlene Dietrich, a nastavila ju je tumačiti i na splitskoj pozornici u monodramskom obliku.

Posvemašnji zaokret u *Gospodi Glembajevima* prema ironijskom modusu, ali i izboru glumice za baruničinu ulogu, donijela je predstava riječkog kazališta iz 2007. pretvorivši predstavu u groteskni mjuzikl o rasapu suvremenog hrvatskog društva. Osim što je uloga barunice Castelli dodijeljena estradnoj pjevačici Severini Vučko-

vić, koja doduše već jest nastupala u tom kazalištu kao Karolina Riječka, a njezin je nastup jamčio punu blagajnu, redatelj Branko Brezovec napravio je predstavu gomilajući kazališne i nekazališne znakove, što je otvorilo široko polje za raspravu u javnosti. Brezovčeva barunica računala je velikim dijelom na izvankazališni imidž svoje interpretatorice, kao i na neke metatekstualne reference, i opet izvankazališne. Dok su se prethodne predstave *Glembajevih* više ili manje rukovodile tradicijom uprizorenja tog komada u hrvatskom kazalištu, Brezovčeva predstava parodirala ju je, a u glembajevski je salon uvukla i privatni život Ene Begović, pa je Rupertičina smrt pod kopitima baruničine kočije dovedena u vezu s prometnom nesrećom koju je skrivila glumica, no taj je dio naknadno promijenjen, dobrim dijelom i na zahtjev Severine Vučković.<sup>18</sup> Glumičina barunica bila je intrigantan, ali ne i glavni ženski lik – svoje je pjevačke dionice odradila profesionalno, glumačke korektno, a pomalo se i gubila u količini i mnogostrukosti kazališnih znakova. Castelličina ženstvenost parodirana je zamjenom rodnih uloga koja je scenski realizirana zamjenom njezina i Ignjatova kostima, pa tako ona leži na odru ginući podjednako i od Ignjatove i od Leoneove ruke, što je pretvara u žrtvu i dovodi u pitanje njezinu krivnju. Bez obzira na umjetničku kvalitetu predstave, Brezovec je svojom koncepcijom Glembajevih učinio znatan iskorak u oblikovanju baruničina lika: ulogu je dodijelio medijski popularnoj pjevačici, posumnjao je u rodne uloge Glembajevih, napose u baruničinu tako često korištenu ženstvenost, i uspostavio je nedvosmislenu vezu s glumicom Enom Begović kao i s izvankazališnom stvarnosti, odnosno s područjem popularne kulture, ali i žutog tiska. Postigao je da se o toj predstavi govorilo više nego o bilo kojoj predstavi *Glembajevih* i prije i poslije, no razina rasprave bitno je pomaknuta na razinu trača i kiča, baš kao što je i Rupertičina smrt tretirana u salonu glembajevskih skorojevića. Redateljev koncept nadjačao je glumački ansambl, pa je i baruničin lik više bio slika i aluzija – uz nezaobilaznu medijsku galamu zbog popularne pjevačice – a manje se može govoriti o njezinom glumačkom uspjehu.

Brezovec je multiplicirao i Angelikin lik, pa je na sceni riječkog kazališta nastupilo čak šest glumica i ta je koncepcija oduzela snagu tom drugom polu ženskog dijela glembajevske obitelji koji je u svim dotadašnjim predstavama bio značajna suprotnost Castelličinu liku – dvije barunice na početku drame djeluju kao antipodi, pa Angelika kao da zastupa *qualitas occulta*, a Šarlota *qualitas erotica*, no na kraju se sve razotkriva. Od dosad navedenih krležijanskih glumica većina je prije ili poslije Šarlote tu-maćila i ženske likove iz drugih Krležinih drama, posebice u glembajevskom ciklusu, ali od do sada analiziranih ni jedna nije interpretirala obje barunice, osim Alme Price, koja je 1994. u Zagrebu bila Angelika, kao i u Vrdoljakovom filmu, a 2011. bila je

<sup>18</sup> Severina Vučković, *Mrtvu Enu danas brane oni zbog kojih je patila*, "Jutarnji list", 13. III. 2007. Usp. <http://www.jutarnji.hr/-mrtvu-enu-danas-brane-oni-zbog-kojih-je-patila-/216714/> (posljednji put posjećeno 26. II. 2013.)

Šarlota. Vjerojatno je i na to računao slovenski redatelj Vito Taufer dodjeljujući ulogu barunice Castelli tako netipičnoj glumici. Na prvi pogled tamnokosa i tamnooka Alma Prica, poput Dubravke Miletić, odudara od tradicionalnih svjetlokosih glumica, a svojom glumačkom habituom profilirala velikim dijelom tumačeći nježnije i krhke dramske likove. Međutim, redatelj joj je u ovoj predstavi – koja se integralnošću teksta i osnovnim, mračnim ugođajem vraća u tradicionalne okvire – namijenio iskorak. Tako se barunica Alme Price pojavljuje s vidljivom bijelom perikom, ali i sa psom hrtom, a jasne redateljske aluzije o mafijaškoj sredini najvećim dijelom na sceni realiziraju upravo ona i Ljubomir Kerekeš kao Ignjat. Ostajući u realističkom okviru i ne apelirajući ponajprije na svoju zavodljivost i koketnost, Alma Prica tu je ulogu oblikovala suzdržanije od svojih prethodnica, igrajući više na proračunatost i hladnoću. I njezina barunica brine o svom izgledu i privlačnosti, ali i o unosnoj bračnoj transakciji koju je spremna otprijeti do kraja. Zato ona u Tauferovoj predstavi ne zavodi, nego ustraje sve do kraja, koji je obilježen u ovoj predstavi ponajprije financijskim slomom. Nalik parafrazi nekih slavni filmova o mafijaškim obiteljima, ponajprije *Kumu*, Tauferova predstava suptilno ironizira glembajevski prostor koji se udaljio od Krležinog vremena, ali je zadržao istu misao. Skupocjeno namješten salon i luksuzno odjeveni njegovi stanovnici beskrupulozni su zgrtači novca i njihovi pomagači, no Taufer je, za razliku od Brezovca, dopustio gledateljima da stvore vlastite asocijacije. Tako je i barunici Castelli u interpretaciji Alme Price oduzeta fatalna privlačnost, pa se može reći da je nekoversnom promjenom *faha* glumica dostigla razinu ironizacije koju je redatelj želio: ona jest privlačna, ali njezina je privlačnost posve namještena i promišljena, priziva jadne uvjete iz kojih je ta žena ponikla i u koje se nipošto ne želi vratiti. Ona je promućurna udavača i težište je pomaknuto na njezinu posve racionalnu odluku da se dobro smjesti i osigura svoju budućnost u raskoši.

U nekoliko odabranih predstava *Glembajevih* razvidno je da je uloga barunice Castelli-Glembay, unatoč svojoj dramskoj zadanosti, velikim dijelom ovisila o redateljskim odlukama koje su se od realističnog sve više pomicala prema ironijskom modusu. Barunicu su tumačile i početnice, i osvjedočene krležijanske glumice, i glumice kojima krležijanske uloge tek predstoje, kao i jedna pjevačica – no upravo je činjenica da barunica nije središnji ženski lik uvjetovala i baruničinu scensku sudbinu. Hoće li biti zavodnica, koketa, *femme fatale*, arhetip žene-majke, mafijašica ili što drugo, ovisilo je ponajprije o odluci domaćih ili stranih redatelja. Kao što ni u drami nije uspjela u svom naumu doživjevši živčani i financijski slom, a onda i smrt, barunica Castelli Glembay u hrvatskom kazalištu često nije uspijevala zadržati pozornost redatelja i padala je kao žrtva njihovih konceptualnih škara. U nekoliko odabranih predstava moguće je razabrati i nekoliko redateljskih i glumačkih pristupa u insceniranju *Gospode Glembajevih* koji se reflektiraju i u liku barunice Castelli.

Erotičnost i privlačnost bile su vodilje Beli Krleži, Nevi Rošić, Eni Begović i Kseniji Prohaski, pa odatle i njihov izbor za tumačenje tih uloga. I dok je Neva

Rošić nastupala još za života Bele Krleže, i morala je proći provjeru i dobiti svojevrsni prešutni *placet* i od nje i od dramatičara, što je glumičin zadatak nesumnjivo dodatno otežavalo, Ena Begović i Ksenija Prohaska, kao i ostale glumice, imale su privilegij da barunicu oblikuju bez osvrtnja na takve komentare. Dubravka Miletić i Ana Stanojević, pa i Ksenija Prohaska i Alma Prica, nastupale su u predstavama koje su konceptijski bile snažnije obilježene i redateljeva riječ bila je presudna, što je onda ostavilo posljedice i na kreiranje baruničine uloge, no sve su tri nastupale u atipičnim predstavama o Glembajevima, u inscenacijama koje su više ili manje primjenjivale groteskne elemente. Debitantski nastup Bele Krleže na praizvedbi može se dovesti u korelaciju s nastupom Severine Vučković, iako potonjoj nije bio debitantski. Međutim, Bela Krleža je godinama, pa i desetljećima, tumačila istu ulogu osiguravši si (i) time u povijesti hrvatskog kazališta osobito mjesto, da se ostale, buduće uloge s kazališnog repertoara i ne spominju. Severina Vučković rezultat je dobro promišljenog promidžbenog poteza riječke kazališne uprave koja je demonstrirala kako se podiže medijska prašina i puni gledalište, a narušila je i predodžbu o *Gospodi Glembajevima* kao repertoarnoj poslastici za kazališno konvencionalnije odgojenu građansku publiku. Barunica Castelli Alme Price najdalje se odmaknula od erotično-seksualnog kompleksa koji u književnoj analizi drame izdvaja Darko Gašparović, pa se može reći da je u suvremenom hrvatskom kazalištu taj lik zašao na područje robno-novčarskog kompleksa i da je u najnovijoj hrvatskoj predstavi, a vjerojatno i u duhu naše suvremenosti, pozornost pridana ponajprije zgričanju kapitala. Barunici je oduzeta aura privlačnosti i ženstvenosti kojom smućuje muškarce u svojoj okolini, a u središtu se redateljskog interesa našla njezina probitačnost.<sup>19</sup> U kazališnom liku barunice Castelli, kako god možda u dramaturškim klasifikacijama i pripadao skupini sporednih likova, ogledala se redateljska predodžba o tom liku, i često je signalizirana izborom glumice koja je tu ulogu tumačila. Svaka je glumica barunici dodavala ponešto od svoje osobnosti, kazališne ili izvankazališne. Zato su barunicu mogle tumačiti i debitantice, osvjedočene krležijanske glumice i glumice izvan faha. *Gospoda Glembajevi* nesumnjivo su intrigantno mjesto u povijesti, ali i suvremenosti, hrvatskog kazališta koje otvara mogućnosti za nova kazališna propitivanja. Barunica Castelli, možda upravo zbog svoje sporednosti – ali i nezaobilaznosti – ostaje intrigantna točka tog dramskog djela i nesumnjiv je izazov svakom redatelju koji je odabere kao uporište u svojoj koncepciji predstave.

<sup>19</sup> Sličnom se idejom rukovodio i redatelj Jagoš Marković 2011. u predstavi *Gospode Glembajevih* u beogradskom Ateljeu 212 kad je Barunicu tumačila Anica Dobra pomičući težište prema sumnjičavosti i koristoljubivosti. Nasuprot tome, redatelj Ivica Buljan, u predstavi Slovenskog narodnog gledališča u Ljubljani iz 2012., Nataši Barbari Gračner ostavio je da bude i erotična, i razuzdana, i oprezna, i proračunata.



## RITMOVI I BOJE SU U AGONIJI

U mojih prvih sedamnaest godina profesionalog rada u kazalištu više od pola uloga bilo je u stihu, ostali repertoar bio je neka vrsta prozno-poetskih tekstova á la Giraudoux, Lorca, Vojnović uz dva autora čije radove ubrajamo u onaj tip dramskih tekstova koje nazivamo realističnim: Ibsen te – i po formi i načinu pisanja sličan Krleži – Marijan Matković.

Uloge u stihovima uvijek su mi bile posebno drage, a igrajući ih, stekao sam glas *glumca klasike* i u isto vrijeme priskrbio si kritičke primjedbe *da sam u proznim tekstovima premalo realističan*. Do danas nisam točno shvatio značenje te sintagme kad mislim na autore poput Lorce naprimjer ili Vojnovića ni kakva to razlika postoji u govorenju stihova ili proze ako su dramski predlošci dobra literatura, prožeta pravim ritmičkim, poetskim i (u umjerenim količinama) patetičkim vrednotama kao odrednicama neke uloge.

Moj prvi susret s Krležinim dramskim tekstom zbio se na samom početku moje karijere 1953. godine, aktivno, epizodama u dramama *U logoru* i *Golgoti* i, u isto vrijeme i pasivno, kad sam na probama svjedočio nastajanju velikih uloga starijih kolega (pod Gavellinom pedagoško-umjetničkom palicom) i istinski im, kao mlad glumac, zavidio na količini predivnog teksta.

Nakon sedamnaest godina djelovanja u Zagrebačkom dramskom kazalištu odlučio sam na neki način započeti sve ispočetka i prešao sam u Hrvatsko narodno kazalište.

I eto, tu mi se dogodio *pravi* Krleža... dobio sam, iznenađen i polaskan, od Georgija Para ulogu dr. Ivana Križovca; odnosno zadatak da uz Miru Župan, Ervinu Dragman, Fabijana Šovagovića i Borisa Buzančića priprelim *U agoniji* kao dio repertoara koji će se igrati nakon obnove kazališta, koja je upravo bila u tijeku.

Okušat ćemo se dakle u tročinskoj *Agoniji* (treći je čin Krleža dopisao pred desetak godina) već igranoj na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta i upamćenoj po osrednjem rezultatu (osim Tita Strozija, koji je, nakon tolikih godina igranja dr. Križovca, prvi put odigrao baruna Lenbacha).

Otkrivam (mladi tašti prvak) da prepisani tekst ima 199 str. A4 formata, da moj – *in spe* – Križovec pokriva oko 45% čitavog teksta drame i da zbraja sve prozne tekstove koje sam odigrao od početka svoje karijere. – Bit će, nadam se, potrebnih kraćenja, kako bismo komad sveli na primjereno trajanje. – Na početku smo sezone 1968./1969. i do premijere, predviđene za kraj siječnja, imamo dosta vremena. – Čitaće probe započele su u predviđeno vrijeme i spremni nas je Paro znalački uvodio u Krležinu dramaturgiju, posebno se osvrćući na novodopisani treći čin. – Dobro započet rad veoma se brzo razvodnio: s proba izostaju partneri – Šovagović (Lenbach) i Buzančić (policijski pristav) snimaju, gospođa Dragman (Madelaine Petrovna) za Križovca je sporedan partner. Mira Župan (Laura) redovita je na probama i s njome se mogu raditi neke scene i drugi čin u cijelosti. Međutim ona je ulogu već odigrala, pa ne pokazuje pretjeranu potrebu za probama. – U takvim okolnostima, redatelj mi posvećuje punu pažnju – od novih, jedini sam mu ja na punoj dispoziciji, pa se, *via facti*, o meni posebno brine.

Pošto je drugi čin postavio u prostor, i redatelj lagano *isparava*. – Ostajem usamljen, zaglušen bukom prepoznatog i definiranog Krležinog vodopada riječi što šumi u mojoj glavi... – Teško je, jako mi je teško... Kako naprijed? U takvom trenutku i u takvim *bespartnerskim* okolnostima nema gotovo nikakvog smisla tragati za zajedničkim psihološkim posebnostima i vrednotama u komadu – ako i kad ih pronađemo, lako ćemo ih aplicirati

Ni u ulozi dr. Križovca nema izraženih psihološko-emotivnih mjesta koja bi mogla pobuditi moju privatnu emotivnost – pa da mi ona, makar u startu, bude vodičljiva, da me makar orijentira u sadržaju za kojim tragam.

U potrazi za licem proučavao sam iz glembajevskog ciklusa fantastičnu prozu *Ivan Križovec* i pronašao bezbroj podataka o podrijetlu, školovanju, intimnom životu, o njegovom načinu ponašanja i fizičkom izgledu.

No sve to malo će mi pomoći u formiranju uloge dr. Križovca, uloga mi se *ne otvara, ne podaje*, pa zastrašen količinom teksta i zatečen negativnim događanjima u odvijanju pokusa zamalo sam uletio u ozbiljnu krizu, u razmišljanje kako bi se trebalo razboljeti, izvući se iz uloge, možda i iz kazališta, zauvijek...

Međutim, srećom, oglašen je dvotjedni prekid proba, pa sam imao vremena pribrati se i o svemu potanko razmisliti.

Odlučio sam nastaviti s radom *sam* (povjerovavši Ibsenu i njegovom Stockmanu, koji u *Neprijatelju naroda* tvrdi *da je čovjek najjači kad je sam*), a na način da se apsolutno koncentriram na govor...

Krležina je rečenica u čitavom njegovom književnom opusu, odavna je rečeno, preopširna, leksički prebogata, sintaktički zahtjevnija, redundantna, barokna, bujna, vodopadna i sl. U dramskim djelima međutim tekst kao govorni predložak – različit s obzirom na karaktere likova – postaje *zgusnutiji* i time drugačiji, uvjetno rečeno *govorljiviji*, odnosno govorno moguć. Takva je i rečenica kojom se služi dr. Ivan

Križovec. Napisana na standardu hrvatskog književnog jezika, traži da se govorno realizira na urbani način u propisanim kategorijama akcenata i duljina. Sintaksa joj *lagano odstupa* od krutih pravila... kolokvijalno je relevantna, točno onakva kakva se mogla čuti iz usta samoga Krleže, pa bi mi takav model govora mogao biti ozbiljno poticajan u akustičkom oblikovanju rečenica dr. Križovca.

A Krleža je, ako se dobro sjećam, govorio na način kako je u prozi *Ivan Križovec* opisao govor staroga Ivana Adalberta Križovca, djeda našega Ivana... kojemu da je *fraza bila mekana... sa beskrajno mnogo umetaka i digresija, što bi tako tok rečenice usporavale i govoru davale neki viši, na oko dezinteresirani prizvuk.*

Na takav će način, siguran sam, progovoriti i moj Križovec u drugom činu, služeći se govorom *u svoje male i jalove svrhe.*

Usmjeren u smislu navedenih mišljenja, vratio sam se u svoje usamljeničko drugovanje s dr. Križovcem u pokušaju da njega oživim a sebe izvučem iz krize. –

Što moram odigrati u prvom činu? Dogovorit ću se sam sa sobom naknadno. Zasad ga preskačem.

Drugi čin također preskačem, smatrajući ga uvodom u treći, pa nastavljam, zapravo započinjem, s ozbiljnim radom na teškom i glumački veoma provokativnom trećem činu, napisanom da bi se biografski dopunio lik i zaokružilo društveno djelovanje odvjetnika dr. Križovca.

Zadatak je zaista ogroman. – U tom trećem činu, za koji se predviđa da će trajati osamdesetak minuta, više od polovine vremena potrošit će se na replike dr. Ivan Križovca.

Zadatak se pojašnjava u didaskalijama u kojima se na neki način nazire i način *kako pristupiti poslu. Autor upućuje... kad se zavjesa diže on (I. K.) nastavlja jedan od svojih najbriljantnijih plaidoyera što ih je ikad održao, ... u monologu beskrajne, nepojmljive mase riječi, neuhvatljive kaskade rečenica, ... izgovorenih rutinerski, u smislu svog suhoparnog poziva, zaista advokatski, ... u monologu, pomoću koga nastoji izvući ovu ludu ženu iz ukletog bunara Kaznenog zakonika.*

Dakle, Ivan Križovec već nekoliko sati govori bez predaha, nastojeći pobiti bitne verbalne činjenice dviju izjava gospođe Laure: one da *ona nije ustrijelila baruna Lenbacha*, ali da *joj je drago što se on sam ustrijelio* datu u zapisnik na ispitivanju u Policiji i onu drugu, telefonsku, *da je ona ustrijelila svoga supruga*, zamatajući ih u oblande banalnosti, martiromanije, neuračunljivosti, medicine, alogičnosti, fatalnosti, intimnosti, ucjenjivanja, balistike i još koječega, prikazujući Lenbacha – tog deklasiranog kavaljerijskog oficira – negativnim u svim pravcima, nastojeći posebnom paletom *boja* umotati i drugačije osvjetliti štire činjenice te tako smislovno obezvrijediti sadržaje Laurinih izjava. – Sve to on garnira raznolikim i primjerenim ritmovima velikog govorničkog nastupa, u tonovima i načinom advokatskog ustroja.

Križovčev *plaidoyer*, karakterističan prije svega po logičkom sklopu i duljini rečeničnih blokova, bez uzora je u dramskoj literaturi, a njegovu raskošnu posebnost treba započeti rješavati *formalno*, u kompliciranim okvirima za ovu priliku razrađene sintakse i jednostavnim principima kolokvijalne govorne norme.

U svojem dotadašnjem glumačkom trajanju relativno sam uspješno rješavao i riješio mnoge zahtjevne monologe, prije svega koristeći se u njih uključenim emotivnim vrednotama i refleksijama sličnih emocija koje su se kao posljedica *suigre* (Gavellin *mittspile*) vraćale iz gledališta, pa su emocijom popraćeni sadržaji relativno lako zadobivali potrebnu formu. U ovom slučaju radilo se o obrnutom procesu – trebalo je do kraja doraditi raskošnu formu da bi se dosegao škrt prostor banalnog sadržaja.

A ja sam govorno-tehnički bio nespreman. Ono što sam znao i mogao bilo je za Krležine kaskade manjkavo u svim segmentima duž čitave vertikale moga govornog aparata, od ošita do usana. Trebao sam dakle *preoblikovati* svoj govorni aparat, doseći i razraditi potrebnu novu motoriku govorenja, prikladnu ovoj situaciji.

Prvim naporima svakojakih analiza – od gramatičke do smislovne – u okvirima već prihvaćenih *govornih vrednota* Guberine, svega što sam naučio od Gavelle, a i što sam sâm stekao tijekom desetogodišnjeg pedagoškog rada na Akademiji dramske umjetnosti, Krležina se rečenica uspješno odupirala. Međutim ponekad, kad bih slučajno i mimo kontrole uspio neku logički izdvojenu riječ sasvim *prisvojiti* i u smislu vlastitog doživljaja doraditi, preoblikovati, ta bi ista riječ postala zahtjevno čvorište nove smislovne cjeline, tražeći da mu se doda sve što mu – prema gramatičkom, logičkom, leksičkom i inom određenju – pripada da bi se kao proces formalno dovršio i proširio do veličine kruga. – Dvadesetak takvih krugova s istim centrom (izjava Laure da je ona ubila), različitih dimenzija (zbog mnogoznačnih konotacija baruničine izjave iz odvjjetničkog sklopa dr. Križovca) spiralno postavljenih u vertikalu nepravilnih stranica (poradi širine krugova od kojih je sačinjena), predstavljali su razvedenu grafičku sliku monologa, *riješio se problem forme*. – Radeći dalje, poigravajući se vertikalom posloženih krugova na način da sam ih izmicao u stranu, mrtva je vertikala zadobivala nove konture života na bokovima, oživjela je dakle na periferiji, a zatim svoj životvorni dah vratila onom nukleusu iz kojeg je potekla – na taj se način *zavrtilo čarobno kolo zajedništva forme i sadržaja*.

Prema predviđanjima, a na moju radost, govornička mi se motorika dorađivala, izrazito popravljala i postupno – kroz Krležin sklop – postala sadržaj i vrijednost sama po sebi. – Do pune perfekcije koju moram ostvariti u trećem činu ostalo još puno posla, ali i vremena da ga uradim.

I tako...

Postignuti tehnički rezultati jednostavno su se prelijevali na govorne probleme prvog čina i činili ih beznačajnim.

U govornom smislu drugi čin Križovca ne obvezuje osim u početnom monologu (onom o *dogadaju* smrti i *dogadanju* samoubojstva), na način da bude izgovoren bez ikakvog intenziteta, gotovo antigovornički, u *intimnoj meditaciji*. Križovec, *govoreći sam sebi* – pabirči po detaljima nekih uspomena zaostalim za čovjekom čije se truplo još nije valjano ni ohladilo, on plovi po meandrima svoga solilokvija sporo i drjemljivo, on je zapravo neprisutan, on je negdje drugdje...

Monolog traje zahtjevnih petnaestak minuta...

Uspio sam pronaći način da monolog ostvarim u sasvim *dorađenim formalnim okvirima* i postigao da ostane upamćen kao svetkovina forme po načinu *kako* je bio izgovoren....

Rezultate iz Krležine *Agonije* mogao sam ubrzo primijeniti u *Glembajevima* i *Areteju*, a kroz sve uloge u preostalim godinama moga glumačkog djelovanja govorne vrednote iz Krležinih dramskih rečenica uveliko su doradile i promijenile moj glumački profil te ostale u meni kao model treninga do današnjih dana.

## DILEME IZ GLUMAČKE PRAKSE

Imala sam doista izuzetnu sreću što u niz odigranih uloga mogu uvrstiti barunicu Castelli, Lauru Lenbach, Klaru, Liviju Ancilu i Klaru Anitu, barunicu Meldegg-Cranensteg, te Salomu u radioizvedbi. Dovoljno za jedan cjeloviti glumački život. I za bezbroj pitanja – dilema – koje se nužno nameću tijekom rada i brojnih predstava.

Od većeg broja vlastitih dilema ja bih ovom prilikom ukazala na one koje bi mogle biti od nekog šireg interesa. U pitanju su nadopune, izmjene, pa i nastavljanja, što ih je Krleža unosio u vlastita dramska djela. Naši vrsni dramaturzi, pa i kazališni kritičari, pisali su obilno i studiozno o novonastalim cjelinama, kakve su im se ukazale nakon autorovih intervencija. Moj doprinos sastojao bi se u tome što sam imala priliku osvjedočiti se kroz izgovorenu riječ, krvotok i emociju scenskog lica u čiji je život unijeta intervencija, i koliki je impuls time dat za sagledavanje i provedbu drugačijeg odnosa među licima na sceni. I još nešto. Igrajući u Krležinim dramama pred publikom Zagreba, Rijeke, Siska, Imotskog, Zenice, Novog Mesta, Novog Sada, Rovinja, Leskovca, Trebinja (da ne nabrajam dalje) više od tristo puta, mogla sam osjetiti jesu li, i koliko su, Krležini tekstovi i njihove preinake korespondirale s publikom. Jer, kako točno pretpostavlja Branko Hećimović, jedan od razloga tih izmjena i nadopuna jest i *Krležina sumnja u razinu doživljajne moći publike, a i u njezinu razumsku doraslost*.

Krležine nadopune nastale su u vremenskom rasponu od nekih jedanaest godina, od početka 1953. pa do 1964. godine. Od tada pa do njegove smrti obveza kazališnih kuća bila je da se pri izvođenju služe posljednjom autorskom verzijom. Pa ako su se neka kazališta oglušila na taj zahtjev autora, to si zacijelo nije moglo dozvoliti zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište. Na Gvozdu su se amenovale ili rušile koncepcije, a ponekad i podjele uloga. Kako sam u periodu nakon objavljenih izmjena odigrala uloge kojima sam se pohvalila na početku, a nisam vidjela predstave u kojima su te izmjene već bile prihvaćene, imala sam potpuno *nevin* odnos bez predrasuda o njihovoj svrhovitosti. Neke su me oduševile, neke ostavile ravnodušnom, a neke – valjda – nisam shvatila.

Ciklus Glembajevih – *Gospoda Glembajevi* – Castella – Hrvatsko narodno kazalište 1974. godine. Jedina autorova intervencija jest uvodni prizor, odlazak gostiju i fragmenti njihovih dijaloga u prolazu. U njima je autor *ukazao na krizna ishodišta, probleme, moguće konflikte i postojeće suodnose*. Prema dobrom glumačkom običaju, s najvećim interesom potražila sam gdje sam u tome ja, što je s barunicom. Ništa, nema je! Ali nema ni bilo kakve aluzije na nju. Kao da njezin bitak nije utkan u probleme, konflikte i suodnose te glembajevske drame. Je li uopće fizički prisutna u tom prizoru? Ja – Castella – bila sam negdje u pozadini u prelijepoj tirkiznoj haljini, svečana i otmjena. I iskoristila sam dosta dugu pauzu do ponovnog ulaska u salon da se presvučem u nešto mnogo intimnije, mekše, ženstvenije, jer sad smo, zar ne?, u domaćem krugu, već smo zašli dobrano u noć, dosta nam je pompe, imamo pametnijeg posla, itd. ... Možda me ponukalo na takav stav i to što sam se sjećala Charlotte koja ulazi ogrtnuta dugačkim mantilom obrubljenim krznom i velikim mufom. Odakle dolazi? Pa svečanost je u susjednim prostorijama, a i ljeto je, sparina. O tome se govori. Sve u svemu, mislim da je taj uvodni prizor zanimljiv redatelju ako ima na dispoziciji prostor i ljudstvo. I ako – naravno – ne preferira intimniji pristup s naglaskom na unutarnja događanja. Možda treba poslušati skeptičnog autora i publici odmah skrenuti pažnju na neuralgična mjesta. Pa i na vrijeme, na sate u kojima započinje radnja. Ali likovima, glumcima koji ih interpretiraju ne donosi ništa novo ni bitno. Mislim ja. I nadam se da ne mislim krivo.

Drugi dio ciklusa Glembajevih – *U agoniji* – Laura – Hrvatsko narodno kazalište, 1969. i Teatar u gostima, 1980. Obje predstave u tročinskoj verziji. I vječite polemike oko toga da li je bolja dvočinska ili tročinska verzija. Ja, Laura, tu nemam nikakvu dilemu. Meni je dvočinska Laura preuska. Mojoj Lauri treba treći čin.

*Agoniju* sam prvi put gledala kad sam imala dvanaest godina, za prijamni ispit na Akademiji dramske umjetnosti spremila sam monolog Laure (ne, nikako *holandski kvartet* već nešto iz prvog čina) i do svog nastupa u toj ulozi vidjela sam nekoliko sjajnih, ali i loših glumačkih ostvarenja. Naravno, u dvočinskoj *Agoniji*. U mom pamćenju ostalo je mnogo mutnih, neobjašnjenih trenutaka u ponašanju Laura, mnogo patnje u kojoj nisam mogla sudjelovati, neke hirovitosti u postupcima. Takvim mi se činilo i Laurino samoubojstvo. U mlađahnim sam godinama mislila *a što me ti postariji ljudi gnjave svojim ljubavnim natezanjima, neka se dogovore*. A onda sam, kasnije, na oglasnoj ploči pročitala: Laura Lenbach – Neva Rošić. Imala sam trideset i četiri godine, Laurine godine. I tu bih sada dotaknula jednu od dilema. Da li se time što se za protagoniste tekstova glembajevskog ciklusa često bira glumce čije godine života bitno odudaraju od godina likova koje prikazuju, mijenja, pa i razara, od autora tako brižno odmjeren odnos dramskih silnica? Znam da problem leži u tome što je potrebna glumačka zrelost, apsolutno vladanje zanatom i izgrađena osobnost, pa da se onda nekog takvog pošalje na pozornicu po *diplomu*, ali ipak? Križovec – karije-

rist – u trideset šestoj godini života čini mi se razumljiviji od nekog gospodina pred penziju. Castellica izgleda kao da ima trideset pet godina (kaže Krleža), ali u njoj su sva iskustva, pa i panika, žene u godinama, i to je baza njezinog ispada u zadnjem prizoru. Što dakle žrtvovati, ako se ne može imati sve? Čini se da ja taj problem nisam imala. I zato sam mogla autorovu indikaciju da je Laura u odnosima izravna, neposredna ili – kako kaže – *ustvari još uvijek naivna i potpuno neiskusna* prihvatiti kao glavnu karakteristiku lica. Učinilo mi se da bi put Laure u drami mogao biti put sazrijevanja, odrastanja, bolnog, tragičnog, put za koji nije spremna. Kao glumica osjećala sam se zaštićena svojim mladim godinama i postojale su pretpostavke da budem uvjerljiva. Eto, možda nisam u pravu, ali ipak se pitam: imaju li smisla sva ta zadiranja u dob lika? Te mlade Castellice, prestari Leoni?

Vratila bih se vlastitom uvjerenju kako je tročinska *Agonija* dragocjena i za Lauru, a ne samo za Križovca, u čemu su suglasni mnogi kritičari. U drugom činu Laura još vapi: *istinu, Ivane, istinu!* U trećem rezignirano zaključuje: *sve je laž!* Tu nade više nema, ne samo za njihov odnos nego za život kako ga ona shvaća. Križovec o Laurinim postupcima slikovito veli: *kad se već razbila jedna čaša, zašto da se ne uništi čitav servis.* Eto, meni je to *razbijanje servisa* u trećem činu dramatičnije od *leptirice* i mnogočega prije toga. I još nešto: Laurina šutnja! Šutnja duga dugih trideset i šest stranica. Ja ne znam ni za jedan slučaj kad glavni dramski lik samo govorom tijela sudjeluje u vlastitom biti ili ne biti. Tko bi se odupro tom izazovu?!

Klara u *Ledi* – zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište, 1972. – Narodno kazalište Rijeka, 1974. I umetak u trećem činu, proširenje već napisane scene. Igrala sam Klaru s proširenjem i bez njega, ovisno o autorovoj kontroli. I nisam nikad shvatila čemu služi taj nadopisani dio. U njemu su neke informacije koje se nikako ne reflektiraju na četvrti čin, a teške riječi Aurela i Klare izgovorene u toj sceni (*ova mizerija nikada nije blistala svojom bistrinom* ili *bit će mi drago da se ne sretne nikada više*) čine još neuvjerljivijom Klarinu kratku intervenciju na kraju komada kad (didaskalija) *obradovana i mirna otrči u tminu za pijanim i suludim Aurelom.*

Još jedna barunica – barunica Meldegg-Cranensteg u *Galiciji* – Hrvatsko narodno kazalište, 1982. Nekoliko godina prije, točnije 1976., u riječkom kazalištu izvedena je drama *U logoru* pod naslovom koji je zatražio autor, tj. *Galicija* s prologom i izmjenama koje su u međuvremenu nastale. Zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište izvelo je ovu zadnju autorovu verziju. Barunica je tako dobila nastupnu scenu u prologu koja mi se za stolom svidjela, ali je na pozornici stvarala niz problema. Scena je krajnje intimna s predviđenim fizičkim kontaktima, ali u pozadini grme topovi, u susjednoj sobi traje kralj babe Russcukove, a baruničin partner svira na klaviru. Nije to scena prikladna za pozornicu velikog teatra. I sve se svelo na to da se tekst koji se ionako ne čuje – križa. Šteta! Možda bi se danas uz tehničke inovacije (mikrofon, ekrani) našlo dobro rješenje. No, na stranu što mi nismo našli prikladan način,



moj je problem bio što nisam nalazila zajednički nazivnik između barunice u prologu, koja je podsjećala na drugu barunicu – Castelli, i hladnu, neugodnu, arogantnu osobu na kraju komada.

O *Areteju* i *Salomi* nemam komentara jer nije bilo preinaka. U *Areteju* sam igrala s velikim zadovoljstvom trinaest sezona. A Saloma mi je došla kao radio-dar u godinama kad je ne bih mogla igrati na sceni.

Evo i jedne autorove intervencije u tekst, ali s drugim predznakom. Krležina rečenica koja se često citira glasi: *O, da mi je oputovati, ma i na mrtvačkim kolima.* Kada smo 1972. igrali *Ledu* na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta, autor je tražio da se ta rečenica izbací. Dramaturški razlozi, ili...? Mislim da dileme nema.

## AKTUALNOST KRLEŽINI<sup>Ž</sup>NIH *LEGENDI*

### Osobno postavljanje problema

Dakle, ovako: jesu li Krležine dramske legende danas još idejno, kulturološki, dramaturški, kazališno, uopće aktualne? Nose li u sebi naboj kojime mogu, ovako ili onako, nekako ući u suvremeni svijet ili su ostale, idejno i dramski, u vremenu svoga nastanka, dakle od 1914. do 1922., odnosno, teatarski, u razdoblju svoga scenskoga otkrića i mnogih interpretacija od kasnih šezdesetih do početka devedesetih godina 20. stoljeća? U sklop legendi valja dodati i dva posljednja, kasna, Krležina djela namijenjena izvedbenoj umjetnosti: *Aretej ili Legenda o Svetoj Ancili Rajskej Ptici* (1959.) i filmski scenarij *Put u raj* (1970.). Nameće se i usporedba s glembajevskim ciklusom, koji je, dijakronijski motreno, bio i ostao u najvećemu dijelu gotovo stoljetnoga razdoblja života Krležine dramatike na hrvatskoj i europskoj pozornici nesporno dominantnim. Čini se, a to potvrđuje kazališna praksa, da politički i socijalni sindrom koji nose *Glembajevi*, k tome s jakom dubinskom podlogom u mitskome arhetipu obiteljskih i erotskih odnosa, kudikamo više govori o današnjem čovjeku negoli tematika ranih i kasnih legendi o sukobu iznimnoga pojedinca s masom i ljudskom glupošću, odnosno dijaloško-ekstatičnih scenskih ploha kolektivnih prizora.

No prije nego što se upustim u raščlambu tog problema, naumih načas izaći iz neutralna znanstvenog diskursa i prijeći u subjektivni govor. Moram stoga uskočiti u prvo lice jednine. Htio bih, naime, nešto reći o svojim susretima s Krležinim *Legendama*. Pritom ću iznijeti neke podatke koji su dosad ostali javnosti nepoznati, a odnose se na genezu prvoga poglavlja u knjizi *Dramatica krležiana*, koja je prvotiskom izašla u ediciji Biblioteka Prolog godine 1977. (drugo izdanje 1989.).

U pogovoru knjizi o njenoj genezi stoji, šturo, sljedeće:

*Knjigu o Krležinoj dramatici, koja bi ovu obuhvatila u njenu totalitetu prvenstveno s dramaturško-teatrološkog aspekta, zamislio sam u bitnim crtama prije pet godina. Tijekom tog razdoblja ta je zamisao zrela do svoje konačne tvorbe koja je, eto, ukoričena u ovoj knjizi.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Darko Gašparović, *Dramatica krležiana*. Biblioteka Prolog. CKD, Zagreb 1977., str. 197.

Iz ovog je razvidno da sam promišljanje problema, pa i određene predradnje, započeo godine 1972. Svi koji ne pate od povijesne amnezije više nego dobro znaju što ta godina znači na općehrvatskome planu. Doba grube političke i policijske represije poslije sloma hrvatskoga proljeća, nasilno gašenje listova i časopisa koji su pronosili ideju slobodn(i)je Hrvatske, kao i Matice hrvatske, vrijeme neslobode (*olovno*, kako ga se točno odredilo), početak dvadesetogodišnje hrvatske šutnje. Svaki je hrvatski čovjek to osjetio i proživio na koži individualne sudbine. U ime toga općeg iskustva, dopustite mi da sad posve kratko iznesem svoje osobno.

Od dana 7. siječnja 1972. bio sam u Vojnom zatvoru u Skoplju, optužen kao vojnik JNA u Pirotu po famoznom članku 118. KZ bivše države zbog *neprijateljske propagande i pokušaja rušenja društvenoga i državnog uređenja SFRJ*. I baš je tu začeta ideja o knjizi posvećenoj Krležinoj dramatici, tu su napisana i prva dva poglavlja buduće knjige: o dramaturško-scenskim osobitostima *Legendi* i o mitskoj dimenziji povijesti i politike u Krležinim dramama tzv. *međufaze*, kojoj prethode dramske legende a slijedi glembajevska dramska trilogija – *Hrvatska rapsodija, Galicija, Golgota, Vučjak*, s kasnim odjekom u drami *U logoru*. I kao što je Krleža pišući svoj prvi objavljeni književni tekst, novozavjetnu scensku fantaziju *Legenda*, tu *priču punu mjesečine i biglisanja slavuja iz dalekih daljina*, maštao pod wildeovskom mjesečinom, tako sam ja, čitajući tu istu *Legendu* i druge legende, kroz usko prozorsko okno uzničke ćelije u Skoplju hvatao tanani tračak mjesečine, koja, kako reče Krleža, *može biti pogled na svijet*.<sup>2</sup>

Ovoj kratkoj intimnoj reminiscenciji na početke moje kritičke, dramatološke i teatrološke relacije s Krležom koja traje do danas, zgodno je dodati jednu zanimljivu koincidenciju. Prije stotinu godina, usred balkanskoga rata, mladi se Krleža u rano ljeto 1913., kao bjegunac iz budimpeštanske vojne akademije Ludoviceum i politički emigrant iz Austro-Ugarske, bio zatekao u Skoplju, s namjerom da se kao dragovoljac priključi srpskoj vojci u balkanskome ratu. Osumnjičen da je austrijski špijun, umalo bi bio izgubio glavu da ga nije spasio jedan srbijanski časnik.

Tako je, eto, igrom slučaja, Skoplje prije Zagreba bilo, u smislu moga bavljenja Krležom, mjestom našega duhovnog susreta.

Da bih pokušao odgovoriti na upit o aktualnosti (ili neaktualnosti) dramskih legendi, moram iznijeti sažetu rekapitulaciju stajališta i analiza iz svoje davne knjige. Umjesto da parafraziram, navest ću bitne navode koji analizom pojedinih partikula dotiču cjelinu.

## **O legendama u knjizi *Dramatica krležiana* 1977.**

*I ne može biti slučajno da tako iznimno uzbudljivo, ekspresivno i moderno kazališno djelo Krleža ostvaruje u trenutku kad napušta okvire Biblije, odnosno tali-*

<sup>2</sup> Poglavlje iz romana *Na rubu pameti*.

*janske komedije, te izravno uranja u svijet prostora i vremena koje sam živi i, prema tome, najbolje poznaje i osjeća.*

\*\*\*

*U konceptu svijeta i kazališta kakav predlaže Kraljevo vrijeme naprosto prestaje postojati, jer se sve zbiva bez početka i kraja, u jedinstvenu kolopletu stvari, ljudi i pojava, te je logično da i kontinuiteta nestaje da bi bio zamijenjen simultanošću.*

*Očito je da Krleža, književnik iznikao iz maloga porobljenog naroda, dvadesetak godina prije no što je Artaud teoretski formulirao zahtjev za čistim, autohtonim, kazališnim jezikom, koji je bez sumnje presudno utjecao na pojavu novoga kazališta, u Kraljevu ostvaruje baš takav jezik.*

\*\*\*

*Naravno da se utjecaj ekspresionizma, koji tih godina snažno djeluje u europskoj umjetnosti, ne može previdjeti, no isto je tako jasno da Krleža u Kristoforu Kolumbu dalje razrađuje dramaturško-scenske vidike koji su mu se otvorili već u Kraljevu. To da se u Kraljevu i Kristoforu Kolumbu (pa i kasnije, u dramama Golgota, Vučjak, U logoru) svijet otkriva svojevrsnom metaforom pakla ili ludnice, daleko je više posljedak Krležina osobnim iskustvom potvrđena osjećanja pravog stanja stvari u svijetu, nego prihvaćanja tada modernih stilskih strujanja.*

*Sučeljavanje i borba između Michelangela i Nepoznatog predstavlja klimaks ne samo te drame, već i toposa koji pratimo počev od Legende. U Michelangelu Buonarrotiu taj se sukob prvi put rješava u korist iznimne osobe, jer Michelangelo na kraju divovske borbe ubije Nepoznatog slikarskim djetlom (uočimo simboliku toga sredstva!), a iz te krvi koja se puši izranja Čudo Umjetnosti. /.../ Krleža tako uspostavlja mit o Umjetnosti kao jedinoj podobnoj da u borbi s kaosom i ništavilom, izađe pobjednikom i uozbilji utopiju čovjekove vertikale spram zvijezda i vječnosti.*

\*\*\*

*Legende ukazuju nam se danas u dramaturško-scenskom smislu prije svega kao grčevita borba za dramski i kazališni izraz jednog osebujno doživljena svijeta koja je mjestimice donijela izvanredno plodonosna i vrijedna dostignuća. U njihovoj strukturi otkrivamo primjenu dvaju vidova dramaturgije: konverzijsko-dijaloškog i ekstatično ritualnog. /.../*

\*\*\*

*Međuratno razdoblje, koje bijaše tek priprema za novo svjetsko klanje, definitivno je dovelo Krležu do uvjerenja da se o tom i takvu vremenu baš ništa bitno ne može reći brižljivim estetičkim njegovanjem književne forme. /.../ Krleža već u tim godinama nosi u sebi klice i zamisli oblikovanja dvaju posljednjih scenskih djela. Premda su napisane i realizirane na pozornici, odnosno na filmskom platnu, znatno kasnije, scenske fantazije Aretej i Put u raj neprijeporno su duhovni produkt onih ne-*

obično burnih i u stvaralačkome smislu plodonosnih godina. A nastale su te fantazije iz vječite upitanosti pjesnika pred zbiljom vremena, iz potrebe, upravo silne nužnosti da na nju reagira živom, humanistički angažiranom riječi.

Aretej i Put u raj dramske su fantazije u kojima se putovanjem kroz vrijeme i prostor oblikuje ključna tema o sumraku europske civilizacije. /.../ Sve to zato da bi se podcrtala temeljna ideja vodilja djela: ukazivanje na fatalno ponavljanje u biti istih procesa tijekom ljudske povijesti, s nepoštednim sukobom između brahijalnog političkog nasilja, koje opstoji zahvaljujući ljudskoj gluposti, te zdrave ljudske pameti i dostojanstva.<sup>3</sup>

### **Dramsko pismo i kazališna praksa na primjeru *Legendi* u doba nastanka**

Krležin put do izlaska na kazališne daske bijaše dug i mukotrpan. Više je nego znan i više puta opisan njegov odnos s ravnateljem drame Hrvatskoga narodnog kazališta Josipom Bachom koji je kulminirao polemičkim obračunom godine 1919., kad su s Krležine strane, pale teške riječi, pače uvrjede.<sup>4</sup> Koliko god naše intimne simpatije bile na strani vehementnoga mladog pjesnika, danas je posve jasno da je Bach bio u pravu kad je prosudio da su njegove rane drame, koliko god pjesnički genijalne, za ondašnje kazalište bile neizvedive.

To je, uostalom, potvrdila teatarska praksa. Kad su poslije *Golgote* i *Vučjaka* u Hrvatskom narodnom kazalištu izvedeni *Michelangelo Buonarroti* i *Adam i Eva* u

<sup>3</sup> Gašparović 1977. o.c. str. 19-22 et passim.

<sup>4</sup> Nakon što je, s obrazloženjem da su neizvedive, odbio redom sedam Krležinih dramskih tekstova od proljeća 1915. do kraja 1918. – *Saloma*, *Sodoma*, *U predvečerje*, *Kraljevo*, *Utopija*, *Cristoval Cokon*, *Michelangelo Buonarroti* – Josip Bach je, ničim izazvan, objavio u „Obzoru“ 24. siječnja 1919. laudu Krleži kao *najsmionijem dramskom pjesniku*. Na to je Krleža grubo odgovorio u svome časopisu „Plamen“ br. 8 / 1919, pod naslovom *Gospodin Bach. Dokument za historiju jugoslavenske drame*. Polemika se na stranicama „Plamena“, odnosno „Jugoslavenske njive“ protegla kroza cijelu godinu, pri čemu je Bach iskazao priličnu dozu političke puzavosti, a Krleža grubosti koja je mjestimice prešla u prostaštvo. Danas, s dovoljne distance, moguće je složiti se s presudbom koju donosi *Krležijana* 1993. da je *Krleža Bacha ocijenio odveć jednostrano, jer je on nedvojbeno poslije Miletića najvažniji reformator HNK, te jedan od začetnika modernog kazališta i dramaturgije u nas*.

Ovome valjda dodati da je broj ponuđenih drama vjerojatno bio devet, a ne sedam kako bi proizašlo iz Krležina teksta u „Plamenu“. Naime, godina 1913. i 1914. nastale su *Legenda* i *Maskerata*, te iz aspekta Krležine upornosti da svojoj dramskoj riječi utre put na pozornicu izgleda nevjerojatno da i njih ne bi bio ponudio Bachu za izvođenje. Krleža to sam potvrđuje u svome Osječkom predavanju od 12. travnja 1928.:

*Pred samu objavu rata (četnaeste u junu) štampao sam još jednu aktovku, Maskeratu o Kolumbini i Pierrotu, ali ta Maskerata i ta Legenda propale su u košu gospodina Bacha, tada direktora drame na zagrebačkom teatru.*

(Miroslav Krleža, *Pogovor iz god. 1928*. U: *Glembajevi*. Zora, Zagreb 1962., str. 510.)

režiji Branka Gavelle i scenografiji Ljube Babića<sup>5</sup> s lošom recepcijom publike i negativnom prosudbom kritike, teatar je na nekoliko sljedećih desetljeća ukinuo problem legendi tako da ih nije izvodio. U međuvremenu je i s nekim svojim politički i socijalno angažiranim dramama Krleža imao problema drukčijega karaktera – suočio se s državnim cenzurom koja je spriječila premijeru *Galicije* 30. prosinca 1920. radi *generalnog štrajka i komunističkih ispada*. Tako je došlo do, estetički paradoksalnog a praktički logičnog, obrata. U doba prijelaza iz mladenaštva u ranu zrelost Krleža odbacuje ekstatični ekspresionizam kao i izravni društveno-politički angažman, te se priklanja pisanju realističko-psiholoških dijaloga po uzoru, kako je sam kazao u famoznom osjećku predavanju iz 1928., na nordijsku školu s kraja 19. i početka 20. stoljeća. U estetsko-poetičkom smislu sunovratio se iz anti-kanonske avangarde u kanon kritičke građanske drame, ali si je time – zadržavši kritičku socijalnu oštricu – osigurao neprekinutu trajnu nazočnost u teatru sve do danas.

Postoji, međutim, još jedan paradoks u tome obratu, a tiče se odnosa dijakronije i sinkronije. Krleža je bio u pravu kad je bio ustvrdio da ga se optužuje zbog modernizma, a on sad piše dijaloge s 40-godišnjim zakašnjenjem prema Europi. No istodobno je u sinkronijskome pogledu savršeno točno pogodio duh vremena. Kako?

Sredinom 20-ih godina 20. stoljeća ekspresionizam je već bio definitivno iscrpio svoju kreativnu energiju. Ruski bi formalisti rekli: postao je potrošenom formom, a time ispražnjen od estetskoga sadržaja, dakle – mrtav. Umjesto njega dolazi ponovno u prvi plan politička i socijalna funkcija književnog djela koja sad uzima naziv *nova stvarnost* (*das Neue Sachlichkeit*). Tako biva svaki put kad se društvena kriza zaoštri do te mjere da razlike između društvenih slojeva postaju sve veće i nepodnošljivije, a pogotovo u vremenima globalne krize, kakva je bila svjetska gospodarska katastrofa kraja dvadesetih i početka tridesetih godina. Legende i alegorije postaju neaktualne i nezanimljive, a angažirani tekstovi dolaze u žižu interesa publike i podržava ih i kritika, i to čak bez obzira na ideološki predznak. Upravo paradigmatički je za to u hrvatskoj književnosti primjer pisanja kritičara katoličke orijentacije Ljubomira Marakovića o Krleži. U vrijeme kad su pisci i kritičari građanskoga svjetonazora žestoko napadali Krležu Maraković je o njegovim dramama, od *Golgote* i *Vučjaka* do *Glembajevih*, pisao izrazito afirmativno.

A *Legende* su, kojih se *nota bene* sam pisac, napisavši *Glembajeve*, usputno i olako bio odrekao kao svojevrsna *poroda od tmine*,<sup>6</sup> odložene u prašnjave arhive i

<sup>5</sup> Praizvedba *Michelangela* bila je 19. svibnja 1925., a *Adama i Eve* 29. svibnja 1925. Prva je doživjela tri, a druga dvije reprize.

<sup>6</sup> Dana 12. travnja 1928. autor je prije čitanja svoje drame *U agoniji* kao uvod izrekao osobne tvrdnje o svome dramskom radu, gdje je postupke u ranim dramama po načelu kumulacije izvanjskih efekata proglasio traženjem dramske radnje u posve krivom smjeru, odakle potječe pojam *kvantitativne dramaturgije* kojoj je suprotstavljena *kvalitativna*, primijenjena u glembajevskom ciklusu. Te zapravo usputne, posve subjektivističke, opaske kasnije je kritika

ostale jako dugo zaboravljene od teatarske prakse. *Kraljevo*, *Kristofor Kolumbo* i *Michelangelo Buonarroti* jesu anticipirali Artaudovu teatarsku revoluciju idejom razvoja radnje kao neprestana dinamičkog kovitlaca scenske sinergije koji udara na čula gledatelja. Ali o Artaudu i njegovoj ideji žestokoga fizičkog teatra neverbalne ekspresije u nas se gotovo ništa nije znalo sve do 60-ih godina, pak se ta anticipacija nije ni mogla prije prepoznati. Ni Gavella nije pronašao ključ za to najbolje Krležino dramsko djelo, ranoga razdoblja zasigurno, a možda i uopće, i tek je Dino Radojević kultnom predstavom 1970. pokrenuo proces uključenja *Legendi* u tijelo suvremenoga teatra. Tad počinje revitalizacija ranoga Krležina teatra koja će u sljedećim dvama desetljećima dovesti do izvedbi svih dramskih legendi.

Prijelomna točka u kazališnom čitanju Krležinih legendi dogodila se zacijelo Gavellinim neuspjehom da scenski realizira *Kraljevo*. Gavella se tog pokušaja poduhvatio poslije realizacije *U logoru*, kojom je 1953. otvoreno Zagrebačko dramsko kazalište. O neuspjehu je otvoreno progovorio rekavši da mu se čini da je *Kraljevo* (i *Golgotu*) moguće adekvatno izraziti jedino medijem crtanoga filma.<sup>7</sup> Koliko je točno, upravo avangardnom osjetilnošću, teorijski prodro u samu bit svijeta Krležinih legendi, svjedoči sljedeća misao:

*Zamislite samo simbolične grupacije scenskih elemenata i figura Kraljeva i Golgote, kako se ogledaju i kreću u krugu ogromnog horizonta, na kojemu se kovitla sablasno kolo crtanih projekcija uz ritam konkretne glazbe (u pravom smislu riječi koji dolazi iz zvučnika i koji su kadri da reproduciraju ogromnu zvučnu skalu potrebnu da se uglazbi ta „sabrasna simfonija“.*<sup>8</sup>

Činilo bi se da je stari Gavella bio na putu da prepozna bit poetike legendi, ali scensku formulu za to nije uspio pronaći. Ipak, takav zaključak relativizira nes/p/retna ideja da bi se ta dramska djela mogla teatarski izvesti uvođenjem čitača kao scenske supstitucije lika Nepoznatog koji se često pojavljuje kao *alter ego* glavnoga junaka. Gavella je tu očito bio prihvatio Krležinu tezu iz 1928. o nepotrebnome gomilanju simbolističkih elemenata i okrenuo se mogućnosti čiste ekspresivne riječi. To jest posve u skladu s njegovim shvaćanjem režije u službi književnoga djela – uvijek se smatrao zastupnikom književnosti u kazalištu. Ali, legende se iz dubine svoga poetičkog bića opiru takvome razumijevanju i tumačenju. One su, u svojim najboljim emanacijama (*Kraljevo*, *Michelangelo Buonarroti*), vazda u izvornoj ekspresiji krik, vapaj, simultani pojmovno neartikulirani zov za smislom i nadom u svijetu kaosa i beznađa. A to je nemoguće prenijeti u izvedbeni čin isključivo transpozicijom ma koliko umjetnički vrijedne riječi.

---

uzdigla na pijedestal neprikosnovene i neupitne istine, sve dok je sam Krleža nije relativizirao u razgovorima s Predragom Matvejevićem 1969. godine.

Miroslav Krleža, *Pogovor iz god. 1928*. U: *Glembajevi*. Zora, Zagreb 1962., str. 509-512.

<sup>7</sup> Branko Gavella, *Književnost i kazalište*. Zagreb 1970., str. 28.

<sup>8</sup> Gavella. O.c. str. 30.

U razdoblju između 1925. i 1950. to je savršeno bio formulirao Antonin Artaud sa svojim kazalištem okrutnosti.<sup>9</sup> Danas je više nego očito da je taj i takav teatar okrutnosti i mahnitosti anticipirao mladi Krleža, dakako u dosluhu s poetikom ekspresionizma ratnoga i neposredno poratnoga doba.

### Promjena forme i životna drama poslije *Glembajevih*

Otkako je *Glembajevima* – kojima se nešto kasnije pridružila drama *U logoru* kao izvanredno novo djelo, napisano na temelju promašene *Galicije* iz 1920. godine – napokon postigao dugo žučeni potpuni teatarski trijumf, Krleža je svoje avangardne legende posve zaboravio. U svakom slučaju, o njima nije više govorio ni pisao, nakon što ih je otpisao u osječkom predavanju 1928. godine. Poslije *Lede* kojom je 1930. godine zaokružio trilogiju prestaje s pisanjem drama i posvećuje se romanu, političkoj esejistici i stvaranju temeljnoga djela cijelog opusa – *Baladā Petrice Kerempuha*. U esejima se uglavnom opsesivno bavi politikom, kao i u romanu *Banket u Blitvi*. U *Baladama* je u formi pučke groteske, što se u srednjoj Europi bila objavila u vidu humora pod vješalima (*Galgen-humor*), a po uzoru na kasnosrednjovjekovne vijonovske sarkastične balade, postavljena izrazito angažirana socijalna kritika onodobne hrvatske i europske društveno-političke situacije. Po svojoj naravi polemičan duh, Krleža svoj angažman u krucijalnim problemima epohe zaoštava i vodi prema vrhuncu kako se bliži nova europska kataklizma. Upušta se u riskantnu igru u sukobu na književnoj ljevici, te u najkritičnijem trenutku, neposredno pred izbijanje sveopćega rata 1939. godine, u časopisu “Pečat” okuplja oponente direktivnoj partijskoj politici, gdje – osobito *Dijalektičkim antibarbarusom* – dovodi sukob s partijskom politikom u kulturi do usijanja. Bijaše to dvostruka igra. S jedne strane, obrana autonomije umjetnosti kao estetske činjenice u tome posve nesklonu vremenu totalitarizma, s druge pak strane vjerojatno i rezultat grozničava promišljanja kako sačuvati živu glavu u žrvnju dvaju po metodama i političkoj filozofiji jednakih a u političkoj zbilji u nesmiljenoj borbi za svjetsku supremaciju suprotstavljenih ideologija. Tako je i u ovom slučaju groza političke zbilje presudno utjecala i na smjer pisanja, koje se, uostalom, uskoro, dolaskom ustaštva na vlast u Hrvatskoj, više ne će moći oglasiti u javnosti. Poslije vehementnoga sraza s komunističkom partijom oko pitanja umjetnosti i kulture, nastupit će četverogodišnji muk. Pisac će biti zatvoren u svoju radnu sobu, prepušten beskonačnim noćima neumoljiva ustroja misli i osjećaja, u stalnome strahu hoće li i kad po njega doći *Dido ili Đido*.<sup>10</sup> Kao jedinka u krugu mislećih

<sup>9</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Paris 1938. Hrvatski prijevod: *Kazalište i njegov dvojnik*. Pr. Vinko Grubišić. Hrvatski centar ITI, Zagreb 2000.

<sup>10</sup> Aluzija, dakako, na Krležin odgovor Milovanu Đilasu godine 1946., kad ga je ovaj upitao zašto nije otišao u partizane:

*Bilo mi je svejedno hoće li mi glavu skinuti Dido* (Eugen Kvaternik, glavni ravnatelj Ravnatelj-



osoba, sučeljenih u ekstremnome vidu s vremenom nevremena, Krleža je u moralnoj dilemi što učiniti odlučio pod svaku cijenu sačuvati živu glavu. Prihvatio je kompromis, za razliku, primjerice, od Augusta Cesarca i Mile Budaka, koji su, opredijeljeni radikalno za boljševizam, odnosno ustaštvo, platili glavom.

U samoći dugih noći piscu se kao najpogodnija forma nudi dnevnik. Tako i Krleža, sklon ispisivanju dnevničkih zapisa još od mladenačkih dana, ispisiuje u doba Drugoga svjetskog rata svoje intimne promisli i snove. Pjesme, drame, romani, eseji, pa i polemike, ispisani su i objavljeni, čak dva puta pokrenuto je izdavanje sabranih djela tada još mladog pisca, a sad je od svega ostalo sjećanje na ljude i događaje iz prohujalih desetljeća i list papira na radnome stolu noću. Sve kanonizirane književne forme su iščezle, ostalo je tek grozničavo nizanje slobodnih asocijacija, te je nemoguće da se išta uobliči u neki konkretni književni uradak. Osim skokovita sjećanja na prošle događaje i umrle prijatelje, među kojima središnje mjesto zauzima slikar Petar Dobrović,<sup>11</sup> opaski o svemirskoj ljudskoj gluposti, svenazočna motiva straha i pedantna bilježenja ratnih zbivanja na ruskome frontu ujesen 1942.,<sup>12</sup> spomenuta je u reminiscenciji na razgovor s Dobrovićem početka lipnja 1939. usputno i anticipirajuća pojava rimskoga arhijatra i pseudohipokratika Aretajosa. Prva je to najava toga budućeg lika Krležine kasne legende koji će oživjeti na sceni dvadeset godina kasnije.

*Bila je pasja žega, rolete spuštene, pili smo hladno vino i pušili, a ja sam mu govorio o svome pseudohipokratiku Aretajosu, o motivu rajске ptice, o Anonimusu koji traži na drugome svijetu dokaz o svome identitetu.*<sup>13</sup>

Na to se odmah nadovezuje protoideja buduće *nebeske operete Put u raj*.

*Uglavnom na to mislim nadovezati Cvrčka pod vodopadom kao komediju sa pseudohipokratskom scenom iz apoteke i ženom „pisoarskom vilom“, na nebeskoj šetnji po ljetnim oblačnim predvečerjima, na oblacima kada dozrijeva žito, a čuju se cvrčci i vide se prve zvijezde.*<sup>14</sup>

U tim noćima javlja se, raste i sazrijeva spoznaja o konkretnoj stravi stvarne stvarnosti. Asocijacija na Platona, uz nikad dokazanu hipotezu da je, ušavši kao dvadesetogodišnjak pod plašt Sokratove majeutičke filozofije, spalio sve svoje pjesme, vodi do pojma *deinós*. Δεινός ὁ βίος – što će reći da život je strašan, užasan, nepodnošljiv, tvrd, opak. Dakle, sve što je stvarno, stvarno kao što je stvarna današnja stvarnost, to je *deinós!*<sup>15</sup>

---

stva za sigurnost u NDH, op. D.G.) ili *Didó* (Milovan Đilas, u ratu i prvome desetljeću, prije radikalnog razlaza s njegovom politikom, jedan od glavnih Titovih suradnika, op. D.G.).

<sup>11</sup> Miroslav Krleža, *Na grobu Petra Dobrovića*. U: *Djetinjstvo i drugi zapisi*. Zora, Zagreb 1972., str. 420-464.

<sup>12</sup> Miroslav Krleža, *Kalendar jedne bitke godine 1942*. U: Krleža, 1972. o.c. str. 567-580.

<sup>13</sup> Krleža, 1972. o.c. str. 414.

<sup>14</sup> Ibidem. str. 415.

<sup>15</sup> Ibidem.

Kao slabša, no ipak nekakva, mogućnost da se utekne toj strahotnoj zbilji nudi se ideja bijega u snove, bilo da se očituju u snu ili na javi. Naime, valja razlikovati: sanjati se može jedino u snu, ali snivati se može i na javi. I tako u književnu svijest ulaze sjene. Dvije su dugo opsjedale Krležu: već spomenuta rimskog liječnika Areteja iz 3. stoljeća p. K., i sveslavenskoga idealista, hrvatskoga svećenika i polihistora Jurja Križanića iz 17. stoljeća. Opširno se o tome javno oglasio tek 1962., tri godine poslije tiskanja i praizvedbe fantazije u pet slika *Aretej ili Legenda o Svetoj Ancili, Rajskej Ptici*.<sup>16</sup> Nada da bi se možda mogla pronaći drama o Križaniću u ostavštini ugasila se definitivno poslije njene temeljite pretrage, potvrdivši tako piščev iskaz da ju nikad nije napisao. Ali je zato iz usputne pripomene u razgovoru s Dobrovićem godine 1939. nastao filmski scenarij *Put u raj*.<sup>17</sup>

Krleža je žanrovski završio ondje gdje je bio i počeo: u legendi. Tako se i u književnosti obistinila spoznaja o kružnome tijeku životne putanje koju je izrekao u zapisima iz djetinjstva:

*Na kraju puta, u jednu riječ, vratio sam se na ono što sam vidio i čuo na početku dok o tome nisam ništa mislio, pak prema tome ni znao, i tako, saznajući sve što se može izgovoriti, ja sam, obezglavivši svoje znanje, opet sve sveo na naivnu, djetinjstvu svježinu prvotnog dojma, to jest na mjesječinu ili na loptu...*<sup>18</sup>

Ali postoji razlika, i to bitna. Svoju je spoznaju o legendi kao formi imanentnoj djetinjstvu Krleža sad uobličio na bitno drukčiji način nego što je to učinio u mladenačkim dramama.

## Od inicijalnoga bunta do kasnog enciklopedizma

Osim što je na putu od mladosti do zrele dobi vehementnu neobuzdanost ekspresionističke geste, disharmonije i trajno jake riječi već u *Glembajevima* zamijenio, te je dalje u drami *U logoru* i romanima razvijao, izražajnom ali odmjerijom i skladnijom poetikom, poslije rata stubokom je promijenjena i Krležina društvena pozicija. Oporbenjak monarhističkoj Jugoslaviji, uvjereni komunist (unatoč svim polemičkim ogradama i distancama kojima kao da je iskušavao dokle može ići, do smrti je ostao odani sljedbenik Partije i Tita) i žestoki kritičar građanskoga društva i njegovih institucija, pobjedom i uspostavom apsolutne vlasti komunističke stranke postao je prešutno priznatim vrhovnim arbitrom *in artibus* u jugoslavenskoj umjetnosti i kulturi, što je obilato i koristio. Proporcionalno opadanju stvaralačke moći rasla je njegova moć u jednopartijski uređenom društvu. Onda je 28. prosinca 1959. dvadeset

<sup>16</sup> Miroslav Krleža, *Pogovor za dvije drame (o Areteju i o Jurju Križaniću)*. "Forum", god. I. br. 5. Zagreb 1962., str. 663-715. Također u: *Aretej*. Zora, Zagreb 1963., str. 229-332.

<sup>17</sup> Miroslav Krleža, *Put u raj*. "Forum". Zagreb, januar-februar 1970.

<sup>18</sup> Miroslav Krleža, *Djetinjstvo 1902 – 1903 i drugi zapisi*. Zora, Zagreb 1973., str. 12.

tri godine poslije izvedbe dotad posljednjega novoga piščeva dramskog teksta,<sup>19</sup> u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu doživjela praiizvedbu *fantazija u pet slika Areteje ili Legenda o Svetoj Ancili, Rajske Ptici*.<sup>20</sup>

Komad ima legendarnu podlogu, a također kao i inicijalna *Legenda*, u jednome značenjskom sloju predstavlja nastavak autorove kritike povijesnoga kršćanstva kojemu je sad eksplicitno suprotstavljen *oživotvoreni helenski san*. Radnja je razvijena putovanjem kroz vrijeme, kraj 3. stoljeća p. K. i godina 1938. neposredno pred Drugi svjetski rat prikazani su u horizontalnome presjeku. Još jedan aktant neprilagođenih izopćenika iz društva tu je rascijepljen u dva aktera, Apatride, koji iz sedamnaeste godine fašističke ere u negdašnjem Aretejevu ljetnikovcu u Castelcaprinu kraj Rima a sad svetištu njegove žene, kršćanske mučenice Ancile, izravno ulaze u svijet već uznapredovale agonije Rimskoga Carstva.

Tema je vječni, univerzalni sukob između brahijalne sile vlasti i mislećeg pojedinca u rascjepu između moralnog imperativa savjesti i prirodnog instinkta održanja života. To je pokazano u doslovnome paralelizmu moralnih dvojbi rimskoga arhijatra Areteja i *slave europske medicine* Raoula Sigurda Morgensa koje imperijalna, odnosno fašistička, vlast krajnjom ucjenom prisiljava na ovjerovljenje notornoga političkog umorstva. Ispod svih tih dugih dijaloga, a zapravo moralističkih rasprisa o naravi vlasti i moralnome zakonu u nama, trajno je provučena temeljna ideja, eksplicitno iskazana u patetičnim i hiperboličkim riječima glavnoga junaka *Put u raj*, Bernarda.

*Pitamo se, gospodo, što se to zbiva s čovjekom danas i ovdje? Evo ga gdje se snizio do kanibala, kulturna sramota, a to traje već pet hiljada godina, pedeset hiljada godina, petsto hiljada godina, iz dana u dan, pet stotina hiljada dana, a knjige se pišu i knjige se pale već sedamdeset hiljada godina, osuđuje se na smrt dostojanstvo ljudske pameti, pjevaju se ditirambi zločinu i tiraniji.*<sup>21</sup>

Umjesto postupka totalnoga teatra u ranim legendama, gdje se koriste sva izražajna sredstva za postignuće sinergijskoga učinka na gledatelje, Krleža se u starijim godinama sav predao verbalizmu. Njegovi likovi izgovaraju ne uvijek kontrolirane bujice riječi, kao što biva često u njegovoj literaturi, samo što je u živome kazalištu učinak takve metode pogubniji. Opterećen ne samo silnim znanjem, nego i kompleksom da to znanje stalno dokazuje,<sup>22</sup> sav uronjen u enciklopedizam otkako je

<sup>19</sup> *U logoru*. Praizvedba 12. siječnja 1937. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku u režiji Đoke Petrovića. Važno je napomenuti da je u postavljanju na scenu važnu ulogu imao sam pisac. To je još jednim dokazom da je Krleža imao pritajene redateljske ambicije koje, međutim, nikad nije realizirao.

<sup>20</sup> Redatelj Mirko Perković, scenograf Zvonko Agbaba, kostimografkinja Inge Kostinčer-Bregovac; u glavnim ulogama Emil Kutijaro (Areteje) i Bela Krleža (Livija Ancila / Klara Anita).

<sup>21</sup> Miroslav Krleža, *Put u raj*. 1970. O.c. str. 83.

<sup>22</sup> To se, što je bivao stariji, sve više očitivalo u beskonačnome monologiziranju i dociranju o svemu i svačemu adorantima na Gvozdu. Bijaše u tim slapovima rječotvorja, dakako, i mnogo

1950. godine postao ravnateljem Leksikografskoga zavoda, on nije mogao a da sve to ne unese i u svoja nova, uostalom prije monumentalnoga romana rijeke *Zastave*, sve rjeđa književna djela. Od tog kompleksa, koji bi se najtočnije mogao odrediti moralističkim enciklopedizmom (ili, enciklopedijskim moraliziranjem), pate i dvije njegove kasne legende. Unatoč zanimljivoj i relevantnoj temi odveć je u njima sceniski mrtva teksta koji bilo kakvo redateljsko umijeće teško da može oživjeti, osim kad se dogodi čudo, kao u pogođenoj specifičnoj scenskoj višeprostornoj lokaciji kakvu je bio pronašao Georgij Paro za izvedbu *Areteja* u tvrđi Bokar u Dubrovniku ljeta 1972. Isto se može reći i za *Kristofora Kolumba*, koji je svoju istinsku teatarsku inkarnaciju doživio jedino na replici broda Santa Maria u plovidbi od dubrovačke luke oko Lokruma i natrag u ljeto godine 1973. također u Parovoj režiji. Zanimljivo je kako ista riječ zvuči papirnato i neuvjerljivo u kazališnoj kutiji, a uzbudljivo, teatarski izražajno i uvjerljivo u točno pronađenu prirodnome ambijentu. Toj začudnoj istini uči nas, uostalom, cijela povijest kazališta. Tek jedan, za europski teatar inicijalni, primjer. Nigdje osim u autentičnu prostoru helenskoga amfiteatra nije genijalna poetsko-dramska riječ velike trojke tragičara zazvučala dokraja uvjerljivo u punoj izražajnosti svih sastavnica izvedbenoga čina.

### ***Legende u današnjem vremenu***

Kako, napokon, stoje Krležine dramske legende u današnjemu dramskom i kazališnom vremenu? Imaju li – bar hipotetski kad već ne i realno, jer se još izvode vrlo rijetko – što kazati suvremenom čovjeku, koji živi u globalnome selu koje se zove svijet? Pokušajmo nakratko promisliti to pitanje.

Glede tematike, sve o čemu se govori i na čemu se temelji radnja kako ranih tako i kasnih legendi, danas je nepovratno anakrono. Problem sukoba iznimnog pojedinca s masom postao je irelevantnim kad je pojedinca kao vođu zamijenila anonimna, nevidljiva, globalna vlast nad čovjekom. U suvremenome dobu pokazalo se da pobune masa udaraju u prazno, baš stoga jer nemaju adresata. O toj i takvoj vlasti vidovito je pisao Kafka, kasnije pisci negativne utopije od Aldousa Huxleya do danas. Toj tendenciji Krležina literatura ne pripada ni idejno ni tematski ni stilski. Njegov koncept humanističkoga kritičkog opisa svijeta i prosvjeda protiv njega nema više uporišta, jer govori o nekad postojećim stvarnim kategorijama ljudske egzistencije koje su danas postale pukim fantazmama. Glede forme, i ekspresionistička afektivna gesta i visokointelektualna konverzacijska dijaloška formula s pomoću koje se postavlja teza i antiteza, da bi se pokušala izvući sinteza, beznadno su zastarjele. Ostaje uvijek relevantna istina o ljudskoj gluposti kao fatalnoj i vječnoj svemirskoj sili. No, to je nedovoljno da se osovi i razvije suvremen kazališni čin. Što, dakle?

---

lucidnih promišljanja, osobito o fenomenu umjetnosti i stvaralaštva te svjetske povijesti, ali i podosta pukog razmetanja memoriranjem raznoraznih faktografskih podataka.

Usuđujem se poslije brojnih čitanja i ponovnih iščitavanja ustvrditi da su od svih Krležinih legendi, kako ranih tako i kasnih, danas još potencijalno žive i aktualne samo dvije: *Kraljevo* i *Michelangelo Buonarroti*.

\*\*\*

*Kraljevo*, nastalo u drugoj godini Prvoga svjetskog rata, jedinstveno je čudo kreativnoga vidovita uma koji iz magme prvobitna kaosa uobličuje konkretan životni ljudski svijet. Istodobno lokalan i univerzalan, fantastično aktualan u trenu nastanka, a naknadno se pokazalo i u svakome vremenu. Predratni zagrebački kraljevski sajam od prvobitne namisli kaleidoskopa jednoga košmarnog dana na provincijalnoj pučkoj fešti postao je teatarskom metaforom svijeta kakav je oblikovan u 20. stoljeću. Odbačene su sve dotadašnje dramske konvencije, počevši od strukturiranja dramske radnje do likova koji nisu, s djelomičnom iznimkom protagonističkoga trokuta Janez – Anka – Herkules, nikakve *dramatis personae* nego u vremenu i prostoru slobodno lebdeće audio-vizualne jedinice bez identiteta (Žmegač 1993.). *Kraljevo* je uistinu istinski *Gesamtkunstwerk*, totalno umjetničko djelo nastalo u jednom dahu stvaralačkoga grča,<sup>23</sup> koje se služi svim izražajnim sredstvima moderne umjetnosti, uključivo i film. Načelo simultanosti, koje je otkrio i primjenjivao još kasno srednjovjekovni sakralni teatar, ovdje je prvi put uvedeno kao bitan prostorni i dramaturgijski ugaoni kamen. I eto opet spoja ranoga, mladenačkog i kasnoga Krležina teatra! U važnoj napomeni uz filmski scenarij *Put u raj*, koji je, podsjećamo, posljednje izvorno Krležino djelo namijenjeno izvedbenoj umjetnosti, piše i ovo:

*Sve je pisano po uzoru crkvenih Prikazanja na eshatološku temu: uboga ljudska duša kleči pred tajnom posljednjih stvari.*<sup>24</sup>

Ako Krleža *Kraljevom* anticipira ne samo Artaudov ekstatični teatar okrutnosti, nego i teatar groteskne simultanosti Georga Kaisera, Ernsta Tollera i Michela de Ghelderodea, valja uočiti i sinkronost njegove pojave s glasovitom Reinhardtovom postavkom Hofmannsthal inačice srednjovjekovnoga moraliteta *Jedermann* u Salzburgu godine 1910. To dokazuje koliko je mladi Krleža bio u dosluhu s avangardnim duhom umjetničke Europe toga doba. Već s pojavom dezintegracije realizma krajem 19. stoljeća pojedinca se povlači iz vanjskoga svijeta u vlastitu duševnu nutrinu, da bi s Musilom i Kafkom definitivno postao *čovjekom bez svojstava*. To je osobito uočljivo u liku Janeza. Dok su Anka i Herkules naturalistički postavljeni tipovi vulgarne bludnice i primitivna alfa mužjaka, Janez ostaje trajno lebdećom figurom između

<sup>23</sup> U prvome polemičkom odgovoru Josipu Bachu u "Plamenu" 8 / 1919., Krleža tvrdi da je *Kraljevo* napisao u jednoj jedinoj noći ujesen 1915., nakon što mu je Bach bio odbio jednočinku *U predvečerje* i *veliku dramu iz zagrebačkoga nižeg činovničkoga života Leševi* (oba su teksta izgubljena). Ako i moramo uzeti tu tvrdnju *cum grano salis*, iz duha samoga teksta razvidno je da je nastao tako reći u jednome dahu.

<sup>24</sup> Miroslav Krleža, *Put u raj*. 1970. o.c. str. 6.

fantazije i zbilje. On je lik-poveznica između svijeta mašte i svijeta realnosti i bez njega bi se cijela struktura raspala u niz nepovezanih kaotičnih sličica, bez ikakva smisla i reda. U jednu riječ, Janez je ključna figura u tome kaosu beskonačna kola kao globalne metafore. Osvoljena *dramatis persona* u svijetu gdje takvo što više ne egzistira, i zato je njegova pojava kao živoga mrtvaca krajnje začudna. Anka je pak krajnje groteskna prefiguracija *vječno ženskog*, Štiješ dijaloški i predstavljajući par kakav postoji još od helenističke komedije (Menandar), a Herkules, rekosmo, neka kva moderna inačica alfa mužjaka.

I zato, zaključno. *Kraljevo* nije samo prijelomni čin u ranoj Krležinoj dramatici i u hrvatskoj dramskoj književnosti 20. stoljeća, nego i značajni stilski model i anticipirajuće djelo u europskoj drami novijega doba.

*Michelangelo Buonarroti*<sup>25</sup> posljednja je među dramama *genijskoga niza* ili *gigantomahije*, koja se od prvobitne zamisli pentalogije (Isus Krist, Kristofor Kolumbo, Michelangelo, Kant i Goya) svela na trilogiju. Prva je od legendi ugledala svjetlost dana na daskama zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta godine 1925. u režiji Branka Gavella i ujedno dosad posljednja, premijerno izvedena na festivalu u Cividale dei Friuli u srpnju 2013. te u Hrvatskome narodnom kazalištu 1. rujna 2013. u režiji Tomaža Pandura. Utjecaj lektire Nietzschea tu je najuočljiviji. Krležin Michelangelo u prvome je dijelu apsolutna inkarnacija Nadčovjeka koji poslije iskušenja sa silaskom u obični život poželi sunovratiti se u Veliko Ništa, ali ga bijele zvjezdane magle, eterični glasovi s nebesa i užarena kozmička os koja se *probila kao stup plameni preko scene*, vrata u božanski zanos stvaranja puna zanosa i snage. Pred zidovima Sikstine, gdje nastaje njegovo veličajno djelo, on svlada materiju, pobijedi *sveživotnu zvijer*, te napokon niječe Boga i sam sebe proglašava Bogom.

*O utrobo sveživotne zvijeri,  
Što gutáš ljude  
I krvavi rađaš plod,  
Sad je svanulo podne,  
sad je plameni god.  
S gorućim stijegom na kljunu,  
Jedri moj kraljevski brod.  
O sveživotna zvijeri,  
Ja sam ti satro rog,  
Ja plešem ko bog.<sup>26</sup>*

<sup>25</sup> "Plamen", 1,2,3 / 1919. Posveta slikaru Ljubi Babiću, kao i ona Lenjinu u *Cristobalu Colonu* i Janku Poliću Kamovu u noveli *Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlič prebolio Pariz*, u kasnijim je izdanjima izbrisana.

<sup>26</sup> Miroslav Krleža, *Michelangelo Buonarroti*. U: *Legende*. Minerva, Zagreb 1933., str. 74.

Kao što se u *Kraljevu* nadahnio mračnim Strindbergovim vizijama makabresknih snova, tako je u *Michelangelu Buonarrotiu*, mladi Krleža upio magično privlačnu snagu Nietzscheove prevratne filozofije. I u jednome i u drugom djelu dovodi se na poetski zamišljenu scenu strašna kaotična masa (Veliko Bezglavo Ništa), no *Michelangelo* je poseban jer u njemu čovjek-stvaralac prvi put u gigantskoj borbi nadvlada svoj kobni alter ego u obličju Nepoznatoga. On ga ubije kiparskim dlijetom, što znači da umjetničko sredstvo kao simbol kreacije i konstrukcije ipak može biti jače od antikreativnog i destruktivnog nihilizma. Dakako, Krleža ne bi bio Krleža da u epilogu ne izvede izravno suočenje umjetnosti i vlasti. Pohod Pape i njegove svite karijerista i puzavaca prouzroči slom umjetnika. On koji je svladao materiju i *sveživotnu zvijer* prignut će se pred silom autoriteta vlasti i pokorno, poput Jude pred svećenicima židovskim, pobrati trideset cekina. A da se i ovdje radi o modernoj transpoziciji modela srednjovjekovnoga prikazanja, uvjerljivo tumači Nikola Batušić:

*Legenda Michelangelo Buonarroti dramaturgijski je organizirana poput srednjovjekovnoga prikazanja u vertikalnome scensko-prostornom rasporedu, pri čemu skele Sikstine čine apscisu. Slikar se tako nalazi u srednjoj mansiji života. Papa i njegova pratnja predstavljaju gornju, nebesku mansiju, dok se u okomici ordinate smješta pakao životnoga svakodnevlja. U tek prividnoj jedinstvenosti mjesta i vremena, drama po načelu ekspresionističkoga dramaturgijskog koda rastvara zakonitosti klasične dramaturgije i po uzoru na Strindbergovu Igru snova (1902) uvodi u okvire temeljne scenske dispozicije nove prostore u kojima se odvija radnja potaknuta fantazmagoričnim snom glavnoga junaka.<sup>27</sup>*

Ta legenda, dakle, nije aktualna po svojem dramaturgijskom ustroju, niti po koliko god ekspresivno izvedenome agonu iznimnoga pojedinca i njegova alter ega (Nepoznati), nego po moćnoj ideji da umjetnost i ljepota mogu spasiti svijet. U tom smislu *Michelangelo Buonarroti* se uz *Kraljevo* pokazuje kontrapunktnim primjermom aktualnosti Krležina ekstatično-mitskoga teatra danas.

## IZVORI

Miroslav Krleža, *Legende*. Minerva, Zagreb 1933.

Miroslav Krleža, *Legende*. Zora, Zagreb 1967.

Miroslav Krleža, *Michelangelo Buonarroti*. "Plamen", br. 1, 2, 3. Zagreb 1919.

Miroslav Krleža, *Aretej ili Legenda o Svetoj Ancili Rajskoj Ptici*. Zora, Zagreb 1963.

Miroslav Krleža, *Put u raj*. "Forum", Zagreb, januar-februar 1970.

Miroslav Krleža, *Gospoda Glembajevi*. Minerva, Zagreb 1933.

<sup>27</sup> Ni(kola). B.(atušić). "Michelangelo Buonarroti". U: *Krležijana*.

- Miroslav Krleža, *Djetinjstvo 1902 – 1903 i drugi zapisi*. Zora, Zagreb 1973.
- Miroslav Krleža, *Galicija (Kroaten-Lager)*, fragment u četiri čina iz ciklusa *Hrvatski bog Mars*. "Kritika" br. 3,4,5 i 6. Zagreb 1922.
- Miroslav Krleža, *U logoru*. Čin prvi. "Danas", br. 1, Beograd 1934. str. 6-39.

## LITERATURA

- Miroslav Krleža, *Pogovor iz god. 1928*. U: *Glembajevi*. Zora, Zagreb 1962., str. 509 – 512.
- Miroslav Krleža, *Pogovor za dvije drame (o Areteju i o Jurju Križaniću)*. "Forum". Zagreb 1 / 1962., str. 663 – 715.
- Branimir Donat, *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*. Zagreb 1970.
- Branko Gavella, *Krleža i kazalište*. U: *Književnost i kazalište*. Zagreb 1970.
- Branko Hećimović, *Fragmenti o Krležinoj dramaturgiji*. U: *13 hrvatskih dramatičara*. Zagreb 1976.
- Mirjana Miočinović, *Krležin dramski krug*. U: *Eseji o drami*. Beograd 1975.
- Darko Gašparović, *Dramatica krležiana*. Zagreb 1977., drugo dopunjeno izdanje 1989.
- Josip Lešić, *Slika i zvuk u dramama Miroslava Krleže*. Sarajevo 1986.
- Dalibor Foretić, *Kraljevo*. U: *Borba sa stvarima*. Zagreb 1986.
- Stanko Lasić, *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914-1924)*. Zagreb 1987.
- Nikola Batušić, *Michelangelo Buonarroti*. U: *Krležijana*. Zagreb 1993.
- Viktor Žmegač, *Krležini europski obzori*. Zagreb 1986.
- Viktor Žmegač, *Kraljevo*. U: *Krležijana*. Zagreb 1993.
- Adriana Car-Mihec, *Krležino Kraljevo*. U: *Pogled u hrvatsku dramu*. Rijeka 2001.
- Zoran Kravar, *Sukobi u Krležinu Michelangelu. Krležini dani u Osijeku 2001. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*. Drugi dio. Zagreb – Osijek 2001.
- Sibila Petlevski, *Dvije Krležine godine: dramaturgija utopije i dramaturgija vizije*. U: *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*. Prvi dio. Zagreb – Osijek 2001.
- Nikola Batušić, *Tri Krležina slikara*. U: *Riječ mati čina*. Zagreb 2007.



## SCENOGRAFSKA ČITANJA KRLEŽINA *KRALJEVA*

*Kazališna se pozornica ne treba smatrati materijalizacijom problematičnih scenskih uputa. Ona odbija igrati ulogu običnog statista u odnosu na neki unaprijed postojeći i determinirajući tekst*, istaknuo je Patrice Pavis već u uvodnom odjeljku jedinice posvećene scenografiji u svome kazališnome pojmovniku (P. Pavis 2004: 331) signalizirajući brojne promjene u poimanju scenografije, suodnosa dramskoga djela i predstave te uopće kazališta i kazališne izvedbe od trenutka kada je *Kraljevo* napisano preko vremena njegovih prvih scenskih uprizorenja do razdoblja njegovih posljednjih kazališnih izvedbi u novome mileniju. Štoviše, recentni osvrti na scenografiju redovito upozoravaju kako je razvoj scenografije na mnogo načina bio motiviran istraživanjem odnosa između likovnoga/vizualnoga i tekstualnoga materijala (J. McKinney, Ph. Butterworth 2010.).

Iako su se i prilikom posljednje hrvatske izvedbe *Kraljeva* 2009. godine, začudo, mogle čuti kritičke primjedbe o nesceničnosti i neizvodivosti Krležine jednočinke *kako je zamišljena* (S. Miović Kočan 2009: 20), gotovo deset hrvatskih izvedbi *Kraljeva* – pa i nekoliko inozemnih – učinilo je Krležino djelo scenski ovjerenim i provjerenim. No zbog njegova prolongiranoga prvoga susreta sa scenom, ipak se valja vratiti na početak njegova scenskoga puta i već poslovičnoga koša ravnatelja Drame Josipa Bacha, koji mu je taj put otegnuo i otežao zapriječivši postavljanje Krležinih mladenačkih drama na scenu zagrebačkoga Hrvatskoga narodnoga kazališta u vrijeme njihova nastanka. Premda je Josip Bach bio veliki zagovornik suvremene hrvatske dramske riječi, pa i dramatičara Krleže, kako je napisao u “Obzoru” prozvavši Krležu *najsmionijim dramskim pjesnikom* (J. Bach 1919: 1), njegov pogled na Krležine *Legende*, pa tako i na *Kraljevo*, bio je usko vezan s njegovim pragmatičnim pogledima na kazališnu praksu i produkciju kao i na možda suviše doslovno čitanje Krležinih didaskalija i suviše doslovno, ilustrativno i opisno shvaćanje uloge scenografije u kazališnoj predstavi. Iako je u polemici s Krležom o kojoj je kasnije mnogo pisano Bach dijelom i ne posve zasluženo gotovo redovito izvlačio kraći kraj, čini se da je Krležina opaska iz “Plamena” (1919.) kako *Bach gleda u kazalištu kulise a*

*ne drame* i kako je Bach njegove drame odbacio *sa stanovišta kulise i platna i daske* (M. Krleža 1983: 18) zapravo dobrim dijelom pogađala bit njihova nesporazuma. Opravdavajući svoje neprihvatanje Krležinih mladenačkih kazališnih djela, Bach je ekstenzivno citirao didaskalijske odjeljke iz Krležinih *Legendi*, među ostalima i *Kraljeva*, koji se velikim dijelom odnose i na problematiku scenografskoga rješavanja izvedbenoga prostora. Od tada su teatrologija i književna povijest svojim brojnim analizama, među kojima se osobito ističu studije Branimira Donata, Darka Gašparovića, Viktora Žmegača, Anatolija Kudrjavceva i Borisa Senkera, pokazale kako je jedan od temeljnih preduvjeta za razumijevanje, a onda i kazališno uprizorivanje, *Kraljeva* upravo odnos prema Krležinim didaskalijskim dijelovima, i to ne kao prema doslovnim scenskim uputama nego kao prema integralnome pjesničkome tekstu, *poetskoj prozi* (V. Žmegač 1993: 487) koja daleko nadilazi puku informativnu ulogu, odnosno pjesničkim slikama koje su sugestivne i konotativne, a ne deskriptivne i denotativne (B. Senker 2000: 237). Izvođenje i izvodivost te redateljske postave – a time i scenografska čitanja Krležina *Kraljeva* – stoga su usko povezana i s načinima iščitavanja i shvaćanja Krležinih didaskalijskih uputa i nakana. Također, književno-povijesna, teatrološka i dramaturška tumačenja Krležina *Kraljeva* pokazala su kako je u samu osnovu Krležina djela upisana i kategorija prostora – na više mjesta o tome posebno piše Viktor Žmegač, a dramaturg druge varaždinske postave *Kraljeva* Goran Sergej Pristaš u svojim bilješkama s predstave iznio je ideju kako je *Kraljevo* ovisno više o karakterizaciji prostora nego o karakterizaciji likova koja je temelj cijeloga kasnijega ciklusa o Glembajevima (G. S. Pristaš 1995.). Pojednostavnjeno bi se moglo reći kako je jednim dijelom i zbog scenografskih pitanja – otvorenih Bachovim odbacivanjem Krležinih *Legendi* – Krležina drama čekala četrdesetak godina na svoju prvu izvedbu – koja to, kako ćemo vidjeti, možda i nije bila. Drugim riječima, problematika scenskoga prostora i njegova rješavanja čini se važnim dijelom svojevremene teze o neizvedivosti Krležina *Kraljeva*, koliko i jednim od temeljnih preduvjeta za interpretaciju navedene drame i za njezin scenski život, stoga se i načini praktičnoga rješavanja toga pitanja čine i vrlo relevantnom temom u retrospektivnom promatranju suodnosa Krleže i kazališta.

Scenski život *Kraljeva* započeo je sredinom pedesetih godina 20. stoljeća, režijom Miroslava (Minje) Dedića, a kao scenograf naveden je Dušan Ristić. Spomenuta je praizvedba, međutim, iziskivala neznatne scenografske intervencije, jer je uprizorenje *Kraljeva* 1955.<sup>1</sup> zapravo bilo svojevrсна koncertna izvedba bez scenografije i kostima, na kojoj su glumci odjeveni u privatnu, ali svečanu odjeću (smokinzi za glumce, večernje toalete za glumice) izgovarali dijaloge imajući pred sobom tekst na notnim stalcima, a dva čitača izgovarala su Krležine didaskalije. No, upravo zbog

<sup>1</sup> Praizvedbom se obično smatra izvedba koju je prilikom gostovanja u Ljubljani 26. svibnja 1955. prikazalo Beogradsko dramsko pozorište u režiji M. Dedića.

posve pojednostavnjene i reducirane likovne – pa zapravo i kazališne – komponente, navedenoj se izvedbi u pojedinim tumačenjima propituje ili čak osporava status kazališne praiizvedbe. Daljnje izvedbe *Kraljeva* pred scenografe su ipak postavljale nešto zahtjevnije zadaće, a u desetak hrvatskih postava *Kraljeva* rješavali su ih neki od najistaknutijih predstavnika hrvatske scenografije druge polovice 20. stoljeća. Scenograf prve hrvatske izvedbe *Kraljeva*, one varaždinske iz 1957. godine u režiji Slavka Andresa, bio je Vladimir Gerić – tada zaposlen kao scenograf u Varaždinu, a kasnije kao redatelj. Dvije godine potom, *Kraljevo*, prvi put u Zagrebu, režira Bogdan Jerković u sklopu Studentskoga eksperimentalnoga kazališta, a scenograf je Želimir Zagotta. Scenografiju jedne od najpoznatijih izvedbi *Kraljeva*, Radojevićeve u Dramskom kazalištu Gavella iz 1970., rješava Zlatko Bourek. Nakon predstave koja je igrala desetak godina slijedi desetak godina scenskoga mirovanja *Kraljeva*, da bi u devedesetima u Hrvatskoj doživjelo čak nekoliko izvedbi. Godine 1990. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu baletnu postavu Papandopulova *Kraljeva* na libreto Josipa Lešića koreografira Drago Boldin, a scenski postavlja Drago Turina. Iste godine *Kraljevo* je igrano i u Pečuhu u scenografiji Zoltána Bachmanna. Već 1991. *Kraljevo* režira slovenski redatelj Vito Taufer, a kao scenografa odabire svoga stalnoga suradnika, kojeg je Gogoljevim *Revizorom* uostalom i uveo u svijet kazališne scenografije, Dalibora Laginju; scenograf druge varaždinske izvedbe *Kraljeva* u režiji Borne Baletića 1995. je Goran Petercol. Nakon Tauferove druge riječke obnove *Kraljeva* 1999. s istim scenografom, *Kraljevo* u Zagrebačkom kazalištu mladih režira Paolo Magelli, a scenografski mu je suradnik Miljenko Sekulić. Prvi hrvatski scenograf *Kraljeva*, Vladimir Gerić, 2002. u Osijeku preuzima ulogu redatelja, a ulogu scenografa prepusta Vladimiru Androiću. Naposljetku, scenografiju zasada posljednjega hrvatskoga *Kraljeva*, prvog u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu ne računamo li baletnu verziju, zajedno sa scenografkinjom Martom Crnobrnjom supotpisuje njegov posljednji redatelj, Ozren Prohić. Scenograf je postao redatelja redatelj scenograf – i tako se zakratko zatvorio ne slučajan krug koji ukazuje na jednu od temeljnih pretpostavki scenskoga uprizorenja *Kraljeva* na koje smo već upozorili, a to je izrazita međupovezanost, pa i stanovita ovisnost režije o scenskoprostornom rješenju i obrnuto.

Prije prve realizirane scenografije ipak je potrebno načas se vratiti jednoj zamišljenoj i priželjkivanoj, ali nikada ostvarenoj realizaciji, važnoj ako ni po čemu drugom a ono zato što joj je idejni tvorac prvi Krležin redatelj i prvi redatelj Krležinih *Legendi*, Branko Gavella. Kako je ostalo zabilježeno u kazališnoj memoriji glumaca Pere Kvrgića i Drage Krče (P. Kvrgić 2004), Gavella je po osnutku Zagrebačkoga dramskoga kazališta sredinom pedesetih počeo pripremati izvedbe *Legende* i *Kraljeva*, ali je nakon nekoliko čitaćih proba od njih odustao. Potencijalni scenograf potencijalne predstave nije zabilježen, no prema sjećanjima svjedoka, Gavella je za *Kraljevo* priželjkivao veliku pozornicu s ringišpilom, šatorima i puno većim ansam-

blom no što mu je tada stajao na raspolaganju. U svojim je pak napisima o Krleži i kazalištu te o hrvatskoj književnosti i kazalištu Gavella također iznosio ideje o vlastitom scenskom viđenju *Legendi* općenito i *Kraljeva* zasebno, odbacujući neka vlastita rješenja kao *naivne scenske parafraze* (B. Gavella 1970: 102) i pledirajući za manje doslovno i materijalno shvaćanje Krležinih djela, stavljajući u optjecaj ideju o čitaču / lektoru kojim bi se nadišao problem nekih Krležinih djela, a kada je izravno govorio o *Kraljevu* referirao se iznova na *ringlšpil*, ali i na crtani film kao na potencijalnoga saveznika (B. Gavella 1970: 29-30). Premda nije svaka od navedenih ideja izravno vezana za oblikovanje scenskoga prostora u *Kraljevu*, zanimljivo je da se svaka od njih može povezati s nekim od budućih scenskoprostornih rješenja kasnije postavljenih *Kraljeva*. Ideja čitača u Dedićevoj je predstavi riješila problem Krležinih didaskalija, a slična se ideja pojavljuje i kasnije u Baletićevoj režiji u kojoj didaskalije kroz razglas izgovara jedna glumica. Odbljesci ideje o crtanom filmu (kao uostalom i Bachove o filmu kao preporoditelju kazališta koje će blagotvorno utjecati i na buduće postave Krležinih *Legendi*) prepoznaju se u Bourekovim panovima za Radojevićevo *Kraljevo* te uvođenju filmskog ekrana i crno-bijelih filmskih projekcija prvo u Magellijevu i poslije u Prohićevu *Kraljevu*, dok je ideja ringišpila doslovno realizirana u Turininoj scenografiji kojom dominiraju tri velika vrtuljka, odnosno u upotrebi funkcionalne i simbolične zaokretne pozornice u osječkoj Gerićevoj / Androićevoj i zagrebačkoj Prohićevoj i Crnobrnjinoj zamisli.

Scenografsko rješenje prve hrvatske izvedbe Krležina *Kraljeva* – igranog iste večeri kad i *Maskerata* pod objedinjujućim nazivom *Dvije ljubavi* (1957.) – nije bilo suviše često komentirano, kao uostalom ni sama režija Slavka Andresa o kojoj je poznato vrlo malo i koja se zbog toga nerijetko i previđa. Predstava je igrana u komornome okružju, u maloj koncertnoj dvorani s ansamblom od svega petnaestak glumaca. Osnovu scenografskog rješenja činio je pozadinski pano u vrlo živim bojama (crvena, plava, žuta, zelena) s geometrijski stilizirano oslikanim sajmišnim figurama (Herkules) i *citatima* ambijenta (vrtuljak, ljuljačka) uokviren žaruljicama koje su naizmjenice i u raznovrsnim kombinacijama treperile stvarajući atmosferu sajmišta, te nekoliko raštrkanih drvenih stolaca, stol i jedna klupa, a komornu i nerealistički zasnovanu scenu pratili su i odgovarajući glumački i mizanscenski postupci, kao i jarkosti panoa sučeljeni koloristički suspregnuti kostimi.<sup>2</sup> Kritika je – iako bez detaljnijeg opisa – apostrofirala scenografiju kao važno uporište ističući njezinu jednostavnost, prinos ugođaju svečanosti i groteske te utjecaj na ritam scenske igre.<sup>3</sup> Za shvaćanje režije i posredno scenografije koristan je i Andresov članak pod

<sup>2</sup> Na dragocjenim podacima o izgledu scene zahvaljujem razgovoru sa scenografom predstave Vladimirom Gerićem (razgovor vođen 3. prosinca 2012. godine).

<sup>3</sup> *Pojednostavnjena verzija scene realizirana je prilično vješto u režijskom i scenskom pogledu. Potrebno je istaći inscenaciju Vladimira Gerića, koja je pridonijela adekvatnijoj inscenaciji*

naslovom *Kvantitativni Krleža*, u kojem se Andres zalaže za razmatranje Krležinih tekstova sa stanovišta suvremenoga teatra prema kojemu je autopoetička podjela na kvantitativno i kvalitativno stvaralaštvo arhaična, odnosno za igranje *Kraljeva bez mase*, anticipirajući ujedno i režiju Borne Baletića, ali i uopće Krležinih drama bez prenaplašenoga regionalnoga i / ili vremenskoga lokaliziranja i folklora, anticipirajući također neke buduće režije *Kraljeva* (S. Andres 1957: 5).



Miroslav Krleža, *Kraljevo*. Sc. Vladimir Gerić.

Kada se potkraj pedesetih godina *Kraljeva* laća Bogdan Jerković u Studentskom eksperimentalnom kazalištu, koje se u prethodnim predstavama već istaknulo odbacivanjem mimetičnosti, priklonom stilizaciji u glumi i sceni te iskušavanjem novih odnosa između glumaca i gledatelja, scenografiju potpisuje tada već stalni SEK-ov scenograf Želimir Zagotta i glavni nositelj likovnog aspekta scenskoga antimimetizma, stilizacije i igre s manjim brojem osnovnih gradbenih elemenata njihovih predstava, uključujući i *Dunda Maroja*, na kojeg se i njegovo rješenje *Kraljeva* dijelom nadovezuje. U kazališnim kritikama te zapisima i sjećanjima SEK-ovaca Jerkoviće-va je režija upamćena kao dinamičan spektakl s atraktivnim masovnim scenama (za razliku od Andresovih petnaestak, Jerkovićev ansambl brojio je četrdesetak članova) koji je u prvom redu pokazao kako se *Kraljevo* i može i mora izvoditi (D. Suvin 1964: 157), ali kritika je zabilježila i da *Kraljevu* nisu pristajali iskoraci u realistička

---

*groteskni okolnosti i atmosferi svečanosti. Ona je ponekad isticala čak i ritam gotovo sablasne scenske igre, koje je živost forsirana, kao jedan traženi, ali ljudima, koji slave jedne kolovozne noći, neostvarivi karakter.* (T. L., 1958: 4)

i naturalistička tumačenja. No, upravo poželjan bijeg od takvih shvaćanja – točnije direktnoga opisivanja – *Kraljeva* prepoznat je u scenskom rješenju Ž. Zagotte.<sup>4</sup> Scenografiju predstave koja je igrana i u zatvorenom prostoru Zagrebačkoga dramskoga kazališta (od 1970. Dramsko kazalište Gavella) i na otvorenom prostoru Markova trga kritike predstavljaju kao jednostavnu i funkcionalnu, a sačuvana likovna građa – skica Ž. Zagotte – ukazuje da je mnoštvo naznaka iz Krležina teksta pretočeno u geometrijski stilizirane trokutaste oblike likovno podcrtane *mondrianovskim* odabirom boja – crvene i žute te crne i bijele za šatore – i modre za pozadinu, a takav koloristički ugođaj dodatno je podcrtan i ispresijecanim crnim linijama, asocijativnim na stupove sajamskih šatri. Krležinu didaskalijsku napomenu o *sijasetu platnenih* čadorova i modrome *ništavilu* (M. Krleža 1981: 177) Zagotta reinterpreтира kroz optiku već uspostavljene vlastite poetike i onoga što će kasnije biti prepoznato kao likovna i scenografska tendencija vremena prema apstrahiranju, redukciji i pročišćavanju scenskoga prostor od u prvome redu realističkih scenskih konvencija (A. Lederer 2004: 295).

Iz cjeline Krležina teksta, mnoštva Krležinih pjesničkih slika, pa i poneke izravnije scenskoprostorne sugestije, Gavella je u svojoj imaginiranoj predstavi izdvojio ringišpil i šatore, a Zagotta je realizirao šatore – ali pročišćenim likovnim rukopisom neopterećenim potrebom za izravnim, mimetičnim oslikavanjem zbilje u skladu s općim pomacima u scenografiji pedesetih kojima je i sam bio jednim od predvodnika i provoditelja. U kasnijim se predstavama sajamski šatori javljaju tek kao naznaka u razapetim platnima u pozadini Bourekove višepplanske konstrukcije, kao krvavo crveni sajamski šator nabačen preko grana stabala ljetne pozornice u Pečuhu te kao Petercolove dvije velike geometrizirane bijele plohe u pozadini gologa i prostranoga pozorničkoga prostora varaždinskoga Baletićeva *Kraljeva*.

U Zagottinu rješenju *Kraljeva* na neki su način sublimirana scenografska nastojanja pedesetih sadržana u redukcionizmu oslonjenom na likovnu apstrakciju. U idućoj postavi *Kraljeva* – onoj Radojevićevoj iz 1970. – sadržana su pak mnoga iskustva kolektivnoga teatra i teatra tijela karakterističnog za šezdesete. Predstava je, kako je poznato, postigla golem uspjeh i igrajući desetak godina postala prepoznatljivim proizvodom ne samo Dramskoga kazališta Gavella nego i hrvatskoga teatra na brojnim inozemnim gostovanjima te je o njoj stoga dosta i pisano. Sam scenografski udio u predstavi, međutim, iako nije prošao nezamijećeno, nije suviše često bio predmetom kazališnokritičkih pa ni teatroloških analiza, ostajući u sjeni Radojevićeve režije i Kvirgićeve interpretacije, a ako je o njemu i pisano, onda se uglavnom govorilo o Bourekovim panoima koji predstavu uokviruju. Scenografija Zlatka Boureka, međutim, tvorila je bitnu komponentu i režije i glume omogućujući

<sup>4</sup> U svakom slučaju, jedna komponenta predstave, dekor (scenograf Želimir Zagotta) bila je lišena direktnog opisa. (Lj. Krelius 1959: 5)

je, potencirajući je i podcrtavajući je. Radojevićeva režija uvelike se oslanjala na pozoričko rješenje Zlatka Boureka, koji je, za potrebe ideje da ansambl od pedesetak ljudi cijelo vrijeme boravi na sceni pod uglavnom jarkim osvjetljenjem, stvorio *konstruktivističku* (P. Kvrđić 2004: 128), višepansku pozornicu koja se na tri nivoa uzdizala prema pozadini i omogućavala stvaranje sajmišne vrepe i istodobnosti sajmišnih događanja.<sup>5</sup> Konstrukcija scene omogućila je Radojeviću da cijeli ansambl bude scenski prisutan, a omogućila je i masovne skupne scene kao primjer dotada nedosegnute kolektivne igre i fokusiranje/kadriranje pozornosti na pojedine manje skupine – uz zamrznute, usporene i/ili do u tančine osmišljene i koreografirane scene u pozadini – te na intimne susrete i osobna ispovijedanja četvero pojedinaca. Nerijetko simbolično korišten scenografski element, kosine i različiti nivoi scene, u smislu uspinjanja ili borbe sa sudbinom, ovdje nisu toliko funkcionirali kao globalna metafora – to je prepušteno panoima – koliko kao tvorac scenske dinamike. Bourekovu scenografiju obilježili su i drveni stolovi i klupe i kao sugestija realnoga prostora krčme/sajma u kojemu se i jede i pije i slavi i kupuje i prodaje i ljubi i umire, i kao metafora čovjekova bivanja koje se uvijek iznova obnavlja i ponavlja. Desetak pomičnih panoa kao pokretnih scenografskih elemenata na kojima su prepoznatljivim autorovim stilom hiperboliziranja, karikiranja i izobličavanja likova i oblika iscrtane dijabolične i groteskne prikaze makabreske tematike, s kojima se predstava i otvara i zatvara (implicirajući kružno kretanje upisano i u provodni motiv kola), i koji tvore trajno prisutnu pozadinu scenskih zbivanja, bitno od početka do kraja intoniraju i metaforiziraju scensku radnju dajući joj ugođaj nalik na srednjovjekovni *ples smrti* koji predstavnike sviju staleža i društvenih skupina odvodi u neumitnu smrt. Stoga se mogu smatrati i svojevrsnim ključem za čitanje predstave odmičući je od doslovnog realizma neposrednog prenošenja atmosfere povijesnoga Kraljevskoga sajma.<sup>6</sup>

Analizirajući *dimenzije sceničnoga* u Krležinim *Legendama*, Anatolij Kudrjavcev apostrofirao je avangardnost Radojevićeve režije i ravnopravnost slike i riječi, ali je napomenuo i kako se Radojevićeva predstava još uvijek *stidljivo* (A. Kudrjavcev 1981: 275) koristi prostorom scene s obzirom na njezine tehničke mogućnosti. Naime, jedan od problema koji se javljao kod inscenacije *Kraljeva* bilo je pitanje stvaranja ili otvaranja što je moguće većeg i funkcionalnijeg prostora za igru ansambla s obzirom na to da je mahom bila riječ o masovnim predstavama s velikim brojem izvođača, a onda i za ostvarivanje priželjkivane simultanosti zbivanja. Primjeri za takvu vrst otvaranja prostora svakako su Sekulićevo rješenje Magellijeva *Kraljeva*

<sup>5</sup> Neki će reći da je žudena simultanost Radojevićevom režijom ipak ostala nedosegnuta u smislu u kojem ga je zacrtao Krleža, pa tako, primjerice, Darko Gašparović smatra kako je Radojević prikazao radnje u kontinuitetu i na taj način dokinuo osnovnu strukturnu nit *Kraljeva*.

<sup>6</sup> Zbog toga bi možda trebalo i redefinirati Zidićevu tvrdnju, prema kojoj je Bourek naklonjeniji slikarskom nego arhitektonskom oblikovanju pozoričkog prostora, jer u ovoj predstavi sažima i jedno i drugo načelo. (I. Zidić 1993: 75)

u Zagrebačkome kazalištu mladih – u kojem je prostor igre podignut i na trapez, te Androićevo multiprostorno i dinamičko rješenje za Gerićevo osječko *Kraljevo* unutar kojeg je bilo teško, pa i nemoguće, pohvatati sve što se na sceni događa.<sup>7</sup>

Zanimljivo je primijetiti i da velikim dijelom lokalno, nacionalnomentaliteto, ako ne i folklorno, utemeljeno Radojevićevo *Kraljevo* tek vizualnom sastavnicom kostima dobiva stanovitu povijesnu patinu, dok mu scenografija tu vrstu obavijesti *uskraćuje*. Upravo na povijesni Kraljevski sajam te na folklor i nacionalnu motiviku oslanjalo se spektaklu blisko *Kraljevo* koje je Hrvatsko kazalište u Pečuhu u režiji Lászla Bagossyja i scenografiji Zoltána Bachmanna uz potporu golemoga glumačkog i plesnog ansambla od 140 glumaca, plesača i glazbenika smještenih u krošnje stabala izvelo na otvorenom, u spoju s lokalnim ambijentom *situiranim usred pozornice* (Z. Ivković 2012: 44) na velikoj ljetnoj pozornici u povijesnoj ulici Káptalan 1990. godine. Slične asocijacije – čemu su svakako pridonijeli i motivima narodnih nošnji iz okolice Zagreba nadahnuti kostimi Ike Škomrlj – pa i poneki negativni komentar na račun pretjerane realističnosti scene, izazvalo je i Boldinovo baletno *Kraljevo* u scenografiji Drage Turine, izvedeno 1990. u zagrebačkome Hrvatskome narodnome kazalištu.

Ideja ringišpila, prisutna i u Krležinu tekstu i u Gavellinoj nerealiziranoj izvedbi *Kraljeva*, jedan je od provodnih motiva i Lešićeva libreta napisana još 1983. godine, koji kao i Papandopulova glazba Krležin tekst uzima tek kao polazište za vlastitu umjetničku viziju. Ta je ideja u scenografiji Drage Turine dobila svoj materijalni odraz u vidu triju scenskih vrtuljaka, jednog u dubini scenskoga prostora, po dva sa svake strane, s kojih su, ovisno o potrebi pojedinoga prizora, visjela licitarska srca, šarene zagorske marame, stilizirani pereci, krigle s pivom, vrčevi, poderane crne zavjese ili na središnjem vrtuljku velike oslikane figure grabancijaša, biskupa, kraljeva i gospode. U kombinaciji s rotiranjem triju vrtuljaka i karakteristikama elemenata na njima te podizanjem i spuštanjem vanjskog i unutarnjeg zastora dobivani su različiti prostori i ostvarivani različiti ugođaji, a na simboličnoj razini značenja Turinini vrtuljci posredovali su i ideju sveopćega životnoga vrtloga. Dapače, vrtuljak se, kako zbog svojih mehaničkih mogućnosti u izmjeni prostora, tako i zbog svoga simboličkog potencijala, u svojim najrazličitijim vidovima i oblicima, nametnuo i kao jedna od stalnih i rado korištenih okosnica brojnih Turininih scenografskih projekata, pa i ne iznenađuje što je u njegovoj monografiji (trenutno u pripremi) jedno cijelo poglavlje posvećeno scenografskim rješenjima kojima je polazište i uporište upravo – vrtuljak. Dinamički, koliko i simbolički potencijal vrtuljka usko je povezan i sa srodnim svojstvima koje nudi njegova bliska srodnica, zaokretna pozornica, a kojom su se

<sup>7</sup> Dojam masovnosti narušavao je tek osjećaj da je osječka pozornica bila prostorno premala za realizaciju Gerićeve i Androićeve zamisli, odnosno za golemi ansambl od sedamdesetak izvođača.



kao doslovnom i simboličnom okosnicom koristili redatelji i scenografi u nekoliko kasnijih izvedbi *Kraljeva* (Gerić / Androidić, Prohić / Crnobrnja).



Miroslav Krleža – Boris Papandopulo: *Kraljevo*. Sc. Drago Turina.

Za razliku od pečuškoga ili baletnoga *Kraljeva*, dvije po radikalnosti pristupa srodne ali po sredstvima radikalizacije umnogome antipodne scenske inačice *Kraljeva* koje su obilježile devedesete, Tauferova riječka i Baletićeva varaždinska, ipak su dijelom bile (pr)očišćene od usko lokalnih mitema i ideologema, usmjeravajući scenska čitanja *Kraljeva* prema globalnim metaforama što će kulminirati s izrazito konceptualnim čitanjima *Kraljeva* u predstavama P. Magellija i O. Prohića.

Prvo Tauferovo *Kraljevo*, ono iz 1991., izvođeno je u ratnim okolnostima i nosilo je mnoga neskrivena obilježja vremena u kojem je nastalo – od raspada svih civilizacijskih vrijednosti preko apostrofiranja policijske strahovlade, neslobode i uniformnosti mišljenja i ponašanja do, primjerice, Klauna sa strojnicom. U programskoj knjižici znatno, rekli bismo, postmodernistički presložene i ludistički zaigrane predstave, njezin dramaturg, ujedno i teatrolog zaslužan za reafirmiranje Krležina ranoga teatra, Darko Gašparović, naglasio je kako je prostor igre *univerzalan*, ali vezan za paradigmatiska mjesta građanske civilizacije kao što su krčma, bordel ili borilište, a kako je predstava svojevrsno kazališno uprizorenje *univerzalna* ludila u kojem valja živjeti (D. Gašparović 1991.). Scena Dalibora Laginje asocira spomenuta parabolna mjesta, a osnovnu metaforu predstave – krug koji se neprestano obnavlja

i ponavlja – prenosi i u scensko rješenje u portalu i tlocrtu, začinjeno elementima varijetetskoga kiča i motivike kao što su sajamska svjetla ili zvjezdano nebo. U razgovoru prije predstave Laginja je pojasnio: *Sve što smo radili do sada, najkraće rečeno, bio je proces sažimanja, redukcije ideja, sve dok nismo došli do ringa (kao metafore svih zbivanja), koji je i arena i trg, mjesto svih konflikata i cijelog tog apokaliptičnog kaosa* (G. Milić 1991: 17).<sup>8</sup> Predstava koja je mnogo polagala na svoju vizualnu komponentu i u sceni, i u kostimu, i u maski, i u svjetlu, i u koreografiji, i u mizansceni, međutim, svoje je najistaknutije scensko uporište dobila u velikom limenom ražnju koji je Laginja smjestio u sredinu pozornice i iz kojega je neprestano kuljao dim obasjan dijabolično crvenom ili sablasno plavkastom rasvjetom, ponudivši ga i kao ishodište, i pozadinu, i stjecište scenskih događanja iz kojega sve izvire i u koje sve uvire, i s jedne strane kao simbol *sajamsko-ćevabdžijske kulture* (D. Foretić 1991: 80), a s druge kao neskrivenu aluziju na pakao, koji naposljetku u jednome trenutku u opisu sajmišnih događanja *jedne kolovoske noći* izrijekom spominje i sam Krležu.

Kao što je Laginjina scenografija posvema izgrađivala, pratila i nadograđivala Tauferovu režiju u kojoj je Krležina riječ umnogome pretvorena u song, a scena ispunjena brojnim vizualnim znakovljem, Petercolovo je naglašeno minimalističko, reduktivno, pročišćeno i ogoljeno scenskoprostorno rješenje, sastavljeno od dviju bijelih geometrijski pravilnih ploha u pozadini scene kao simbolična sugestija Janezova i Krležina *bijelog* i kao prostor za karakterističnu umjetnikovu igru svjetla i sjene, korespondiralo s Baletićevom komornom, statičnom, smirenom, preciznom i utišanom režijom *Kraljeva* usredotočenom na unutarne umjesto izvanjskoga, bez mase i buke (na sceni nastupa 16 izvođača podijeljenih u tri glavne skupine – središnji četverac, prostitutke i zbor), sadržanom u rečenici koju je, parafrazirajući Herkulesovo/Krležino *Što se ne vidi, toga nema*, istaknuo dramaturg predstave Goran Sergej Pristaš – *Što se ne vidi, toga ima*. Iako je tada izrečen s negativnim vrijednosnim predznakom, naslov jednog od osvrta na predstavu *Kraljevo bez Kraljeva* na stanovit način dobro ukazuje na namjere redatelja i scenografa i tima predstave (B. Vukšić 1995).

Nulte godine novoga tisućljeća obilježile su još tri vizije Krležina *Kraljeva* u Hrvatskoj – Magellijeva 2000., Gerićeva 2002. i Prohićeva 2009. – kao i prvo *Kraljevo* na afričkome kontinentu u režiji hrvatskoga redatelja Ivica Buljana, također 2009., za koje scenografiju – nalik na neku ljetnu terasu na otvorenom sa živom glazbom i niskom ukrasnih žarulja na žici, a zanimljivu i po tome što se Janez prilikom prvoga dolaska na scenu uspinje iz prostora gledališta – potpisuje likovni umjetnik Koné

<sup>8</sup> Uz reprodukciju scenografske skice i fotografije iz *Kraljeva* Laginja u katalogu izložbe svojih scenografija bilježi: *Kraljevo, hrvatsko-balkanski sajam. Manji trg ili livada, vrti se odojak. Pijane duše bauljaju kroz dim. Zgodno mjesto za ubojstvo. Mjesec na nebu punom zvijezda mogao bi biti od krzna divlje svinje.* (D. Laginja 2012: 60-61)

Walgnelba. Mnoga scenska obilježja prve, milenijske, izvedbe *Kraljeva*, one u Zagrebačkome kazalištu mladih – posut pod, dugačak stol kao središnje mjesto okupljanja izvođača i prostorni centar predstave, igranje u *zraku*, teatar u teatru – mogu se povezati sa stalnim redateljskim mjestima Paola Magellija, redatelja i inače sklonoga sugestivnim, metaforičnim i eksperimentalnim scenskoprostornim rješenjima te vizualnoj spektakularnosti. Scenograf predstave Miljenko Sekulić za Magellijevu je viziju *Kraljeva* izraslu na metaforičnom povezivanju sajmišta i globalnoga sela otvorio golem pozorički prostor sastavljen od nekoliko doslovnih i simbolično nadograđenih prostora igre: u prednjem planu pozornice dominira pod posut kukuruzom (u bogotskoj verziji predstave bilo je to kamenje i školjke), a na njemu već spomenuti vrlo dugačak plavi stol, s lijeve strane pozornice nalazi se video platno i stolci kao sugestija kina, u pozadini se iza crvenog i cirkuskog i kazališnog zastora koji se po potrebi rastvara i zatvara krije pozornica na pozornici, a dio radnje – točnije Anka i Herkules – podignut je i u visine, na cirkuske trapeze i ljuljačke (zametak čega već možemo pronaći u Radojevićevoj režiji u prizoru s cirkuskom asistenticom koja se na opće iznenađenje prisutnih, koji su je posljednje vidjeli kako ulazi u koš kasnije probijan mačevima, spušta na ljuljački iz nadstroplja). Pritom obavijesne i primarne funkcije pojedinih prostora padaju u drugi plan u odnosu na njihovu simboličnu vrijednost. Slično kao i kod Radojevića, za Magellijevim se stolom, na njemu te ispod njega jede, pije, pleše, pjeva, ljubi, svadi, ponižava i očajava; u kinu se snatri, a video projekcije na platnu trenutak izvedbe ironično sučeljavaju sa crno-bijelim snimkama staroga Zagreba i sajmišnim prizorima srodnim predmnijevanom starom Kraljevskom sajmu i karakterističnim Krležinim *kraljevskim* punktovima (sajmište, vrtuljak, vatrogasna kola, zvjerinjak, kupalište ...); pozornica na pozornici prostor je koji obezglavljenom i zatupljenom konzumentu lake zabave i bespotrebnih proizvoda prodaje tlapnje i pijesak bilo u obliku spektakularnih cirkuskih atrakcija poput skakanja kroz vatreni obruč koje izvode Herkules i Anka kao, u ovoj inačici, njegova cirkuska asistentica, bilo u obliku niza potrošačkih proizvoda koje nutka Edvin Liverić kao utjelovljenje trgovaca i trgovine svake vrste, a ujedno i prostor odakle na scenu dolaze živi mrtvaci poput Janeza i Štjefa, odnosno duhovni mrtvaci poput Herkulesa, i na kojem se, tek naizgled paradoksalno, odvijaju neke od najintimnijih scena. Napokon, kukuruzom posuti pod na kojem se slavi, ali i na kojem se konačno razrješava Janezova sudbina, može sugerirati pokoru, kako to interpretira Dubravka Lampalov u svojem ogledu, ali može sugerirati i kontinentalni štih sajmišta nasuprot mediteranskom, kakav je ponuđen u bogotskoj inačici. Obuhvaćajući sva bitna mjesta zapadne civilizacije i suvremenoga potrošačkoga društva – krčmu, sajmište, cirkus, kazalište, kino, a prizorima na trapezu i žuđena nebesa, scenografija je, u odnosu na drugi važan vizualni segment predstave – kostimografiju – te glazbu, možda ipak manje pridonijela iščitavanju predstave iz vizure globalizacije i etničkoga,

vjerskoga i kulturnoga *melting pota* suvremenoga društva kojoj je Magelli između ostaloga smjerao, koliko svekolike teatralizacije života.

Za Gerićevo osječko *Kraljevo* 2002. Androić je osmislio veliku metalnu konstrukciju s elementom mosta kojom je u kombinaciji sa zaokretnom pozornicom i rasvjetnim efektima stvoren prostor s mnoštvom prizorišta pogodan za multiplansku i simultanu igru golemoga ansambla i kojom je scenska igra dinamizirana po horizontali i vertikali. Konceptualnost osječke predstave sadržana je u prvom redu u svojevrsnom uokvirivanju *Kraljeva* koje se iščitava kao *priča iz prošlosti* rastvorena pred očima gledatelja i ponovno zamrznuta dolaskom dvojice mladih *skejtera*, a njezin osnovni provodni motiv stalne vrtnje u krug – upečatljivo podcrtane koreografskim korom mrtvaca Milka Šparembleka – prenosilo je i scenografsko rješenje, ponajprije uz mehaničku pomoć, a onda i metaforičku nadgradnju zaokretne pozornice: od *pijane ošamućenosti* (M. Tatarin 2005: 361) do vječitog ponavljanja istog.

Nakon Magellijeva globalizacijskog, multietničkog i konzumentskog *Kraljeva*, korak dalje čini Ozren Prohić pronašavši uporište za svoje viđenje *Kraljeva* u fenomenu masovne kulture i masovnih medija te manipulacije masama, a u izražajnom smislu i u čvrstom oslanjanju na glazbu i na pomno razrađen i osmišljen scenski pokret i skupnu igru. Govor prostora razvija se na dva osnovna prizorišta – na goloj crnoj platformi koja se, s obzirom na radnje koje se odvijaju na njoj, po potrebi može tumačiti kao sportska ili plesna dvorana, trg ili stadion, odnosno bilo koji prostor masovnoga okupljanja (a koja se u pojedinim trenucima i podiže, prilikom primjerice skupnog pjevanja), te u kinogledalištu, također poprištu prodaje zabave i zaborava za mase – ono što je u nekim prethodnim inačicama *Kraljeva* bila krčma. Kao treći prostor u dijaloga s dva prethodna nameće se i filmsko platno, na kojem se projiciraju crno-bijele snimke multimedijalnog umjetnika Ivana Faktora, a kojima dominira ponavljajući motiv lubanje i odbrojavanja kao neuvijeni komentar scenskih zbivanja. Pritom je i za prostorna rješenja ovoga *Kraljeva* važno napomenuti njegovu neskrivenu citatnost, odnosno svjesno manje ili više čitljivo i otvoreno – nerijetko i ironično markirano – referiranje ili vizualne tragove prethodnih kazališnih čitanja *Kraljeva*. U scenografskom pogledu to je najuočljivije u spušanju golemog okvira – inače repetitivnoga elementa u režijama O. Prohića – s prenaplašenim motivima pletera i licitara za karikiranu scenu *staroga Kraljeva*.

Sada već brojne režije Krležina *Kraljeva* bitno se razlikuju u načinu odnosa prema Krležinu tekstu i dramaturgiji, od manjih ili većih kraćenja i sažimanja preko preslagivanja do *dekonstruiranja* i punjenja drugim Krležinim (i ne-Krležinim) tekstovima, od naglašavanja sajmišne vreve do isticanja drame pojedinca i redosljeda, omjera ili ritma njihova uključivanja, a sve se to odrazilo i na koncepcije scenografije i scenskoga prostora. Nesumnjivo, scenografija je umnogome i likovni izraz režije te su sva spomenuta scenografska čitanja *Kraljeva* usko povezana s temeljnom idejom režije, u mnogim je slučajevima takoreći čineći mogućom, a brojna od njih, primje-

rice Zagottino, Bourekovo ili Petercolovo, nose i snažan likovni pečat umjetnika scenografa. Krležino *Kraljevo*, može se reći, držano je neizvodivim dokle god su se didaskalije tumačile kao doslovne scenografske upute, a scenografija, pa i izvedba u cjelini, tretirana kao doslovno prenošenje teksta na scenu. Scenografije *Kraljeva* u svakom su slučaju pridonijele rješavanju problema simultanosti kazališnih događanja i paraboličnih scenskih prostora nadilazeći puku obavještajnu razinu značenja prema onoj, barthesovski rečeno, drugoj simboličnoj, pa i posljednjoj trećoj razini koja nudi obilje značenja iako je nije uvijek lako ili moguće definirati riječima. Ili, drukčije rečeno, scenografije *Kraljeva* pridonijele su rješavanju široko shvaćene ideje o *dematerijalizovanju scene* (M. Krleža 1983: 18) na koju se Krleža pozivao polemizirajući s Bachom.

S obzirom na dinamiku dosadašnjih uprizorenja *Kraljeva* izdvaja se nekoliko vrsta odnosa prema *Kraljevu*. Pedesetih godina, kada ga postavljaju Andres i Jerković, čini se najvažnijim ovjeriti scensku izvodivost Krležina teksta, i to iz aspekta prevladavanja dotadašnjih scenskih i inscenatorskih konvencija kroz razbijanje prostorne mimetičnosti ili, u širem smislu, promjenama u shvaćanju ne samo scenografije nego i kazališta – o čemu je govorio još Josip Bach kao o temeljnoj pretpostavci za izvođenje Krležinih *Legendi* – te stvaranjem drukčijeg pristupa odnosu teksta i izvedbe, što je kulminiralo u Radojevićevoj, uvjetno rečeno, *osamljenoj* izvedbi *Kraljeva* 1970. koja je po mnogočemu predstavljala i zbroj izražajnih postignuća kazališne avangarde šezdesetih, u prvome redu kolektivnosti igre i barem jednakovrijednosti teksta i ostalih kazališnih izražajnih sredstava. Kasnija *Kraljeva*, napose u devedesetima, nerijetko su se pozicionirala prema dvjema krajnostima oličanim u principu lokalnog i folklornog ili univerzalnog i nadnacionalnog, odnosno masovnog i komornog, te riječi i ostalih izražajnih sredstava, pa tako i naglaska na vizualnom segmentu, što se nesumnjivo odrazilo i na prostorne/scenografske koncepcije, postupno prema novom mileniju sve izraženije prerastajući u naglašeno konceptualna ostvarenja koja prostor shvaćaju i rješavaju kao globalnu metaforu prikazanog i razmatranog pozorničkog svijeta, a posredno i onoga izvan pozornice, odnosno redateljskoga stava prema suvremenoj zbilji, s time da se kraljevski sajam kod Taufera i Magellija doima više kao metafora svijeta, a kod Prohića više kao metafora Hrvatske. Ukratko, i za scenografska čitanja Krležina *Kraljeva* može se protegnuti opća tvrdnja o scenografiji kao o potentnom sredstvu interpretacije i reinterpretacije koje ponekad slijedi piščeve namjere, a ponekad radikalno revidira ili revitalizira tekst stavljajući ga u kontekst i dijalog sa suvremenim kazališnim i društvenim trenutkom.

## LITERATURA

- 2012., *Pozornice. Katalog izložbe scenografija Dalibora Laginje*, HNK Ivana pl. Zajca, Rijeka.
- Andres, Slavko [-as], 1957., *Kvantitativni Krleža*, "Nova scena", Varaždin, br. 3, str. 5.
- Bach, Josip, 1919., *Najsmioniji dramski pjesnik*, "Obzor", Zagreb, god. LX, br. 19, 24. siječnja, str. 1.
- Foretić, Dalibor, 1991., *Kraljevo, post mortem*, "Danas", Zagreb, god. X, br. 504, 15. listopada, str. 80-81.
- Gašparović, Darko, 1970., *Nedosegnuto Kraljevo*, "Prolog", Zagreb, god. II, br. 11, str. 41-46.
- Gašparović, Darko, 1977., *Dramatica Krležiana*, Cekade, Zagreb.
- Gašparović, Darko, 1991., *Planetarijum hrvatskoga kazališta, Programska knjižica Kraljeva*, HNK Ivan Zajc, Rijeka.
- Gavella, Branko, 1970., *Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti*, u: *Književnost i kazalište*, pr. Nikola Batušić, Georgij Paro i Božidar Viočić, Matica hrvatska, Zagreb, str. 15-45.
- Gavella, Branko, 1970., *Miroslav Krleža i kazalište*, u: *Književnost i kazalište*, pr. Nikola Batušić, Georgij Paro i Božidar Viočić, Matica hrvatska, Zagreb, str. 97-108.
- Hećimović, Branko, 2004., *Josip Bach. Moje kazališne uspomene. (Bach i Krleža)*, u: *Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnosti i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, pr. Branko Hećimović, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, HNK u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek, str. 213-224.
- Hećimović, Branko, 2007., *Članci, feljtoni i polemike Josipa Bacha*, u: *Dani hvarskog kazališta. Prešućeno, zabranjeno, izazovno u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, knj. 33, HAZU, Književni krug, Zagreb, Split, str. 330-341.
- Ivković, Zvonimir, 2012., *Kazališne veze Osijeka i Pečuha / Eszék és Pécs színházi kapcsolata*, Matica hrvatska Ogranak Osijek, Hrvatsko kazalište u Pečuhu, Osijek.
- Krelius, Lj., 1959., *Kraljevo Miroslava Krleže u Studentskom eksperimentalnom kazalištu*, "Večernji vjesnik", Zagreb, god. III, br. 664, 8. lipnja, str. 5.
- Krleža, Miroslav, 1981., *Kraljevo*, u: *Legende*, NIŠRO Oslobođenje, Sarajevo, str. 175-211.
- Krleža, Miroslav, 1983., *Moj obračun s njima*, NIŠRO Oslobođenje, Sarajevo.
- Kudrjavcev, Anatolij, 1981., *Dimenzija sceničnog u Krležinim Legendama*, u: *Dani hvarskog kazališta. Miroslav Krleža*, Književni krug, Split, str. 271-277.
- Kvrgić, Pero, 2004., *Kraljevo u ZDK 1970.*, u: *Stilske vježbe*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 125-129.

- Lederer, Ana, *Hrvatska scenografija pedesetih: nova likovnost*, u: *Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, HNK u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek 2004., str. 288-296.
- McKinney, Joslin; Butterworth, Philip, 2010., *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Mijović Kočan, Stijepo, 2009., *Tek pola Kraljeva*, "Školske novine", Zagreb, god. LX, 10. ožujka, str. 20.
- Milić, Gordana, 1991., *Predstava za vrijeme rizika*, "Novi list", Rijeka, god. XLV, br. 247, 9. rujna, str. 17.
- Pavis, Patrice, 2004., *Pojmovnik teatra*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb.
- Pristaš, Goran Sergej, 1995., *Uz premijeru Kraljeva M. Krleže*, "Kazalište", Varaždin, br. 4, 17. lipnja, str. 31-32.
- Senker, Boris, 2000., *Miroslav Krleža: Kraljevo*, u: *Hrestomatija novije hrvatske drame, I. dio, 1895.-1940.*, Disput, Zagreb, str. 235-250.
- Suvin, Darko, 1964., *Dva vida dramaturgije*, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, str. 157-159.
- T. L., 1958., *Značajno ostvarenje*, "Varaždinske vijesti", Varaždin, god. XIV, br. 619, 9. siječnja, str. 4.
- Tatarin, Miroslav, 2005., *Koreografija Milka Šparembleka izuzetan je sloj Kraljeva*, u: *Potpisnik ovih redova. Književne i kazališne kritike*, Matica hrvatska Ogranak Osijek, Osijek, str. 359-365.
- Vukšić, Branko, 1995., *Kraljevo bez Kraljeva*, "Vjesnik", Zagreb, god. LVI, br. 17274, 11. studenoga, str. 17.
- Zidić, Igor, 1993., *Bourek, Zlatko*, u: *Krležijana*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, str. 75.
- Žmegač, Viktor, 1993., *Kraljevo*, u: *Krležijana*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, str. 486-489.
- Žmegač, Viktor, 1993., *Miroslav Krleža – motritelj u glumištu života*, u: Miroslav Krleža, *Glumište života*, Mladinska knjiga Zagreb, str. 5-21.

## KAZALIŠTE PO KRLEŽI

Moje bavljenje književnim djelom Miroslava Krleže počelo je rano, u osnovnoj školi. Isprva sam ga strastveno čitao, bila je to književnost koja se u ratnim novelama, njegovim ekspresionističkim komadima i *Baladama Petrice Kerempuha* nastavljala na iskustvo, govor i promišljanje moga djeda Đure, školskog prijatelja Frana Galovića, kajkavca i austrougarskog vojnika čije priče sam obožavao slušati. U osmogodišnjoj školi pisao sam referat o romanu *Povratak Filipa Latinovicza*, dok se u gimnaziji pod utjecajem profesora hrvatskog jezika i razrednika Drage Rubina, direktora drame Hrvatskoga narodnog kazališta za vrijeme NDH koji je pokrenuo i vodio Dramski studio, kod mene pojavilo zanimanje za Krležinu dramatiku. Sklonost kazalištu pojačala se nakon uključivanja u rad Studentskog eksperimentalnog kazališta u kojem su se sredinom pedesetih na novi način scenski tumačili *Kraljevo*, *Leda*, *Maskerata*, *Michelangelo Buonarroti*. Profesor Rubin nas je učio ljubavi za kazalište, na satovima hrvatskoga jezika mnogo smo se bavili Krležinom prozom i dramaturgijom, u tek otvorenom Zagrebačkom dramskom kazalištu vidjeli smo predstavu *U logoru*, pa su neki od nas, poput dramskog pisca Ivana Bakmaza, kazališnog kritičara Tomislava Kurelca i mene, postali kazališni profesionalci. *Povratak Filipa Latinovicza* pratio me na fakultetu, još jednom sam o njemu govorio 1981. na Danima hvarskog kazališta, sličnome skupu poput ovoga, na kojem sam govorio o dramatici u Krležinim romanima i novelama<sup>1</sup> da bih 1986. dramaturgiju tog romana postavio na scenu varaždinskog Narodnog kazališta "August Cesarec". Prije premijere u razgovoru s mladom kazališnom kritičarkom Sanjom Nikčević prisjetio sam se izlaganja na Hvaru:

*Zapravo sam se za nju (predstavu Povratak Filipa Latinovicza – op. p.) dugo pripremao. Ostao mi je u sjećanju jedan osnovnoškolski referat o tom romanu, na Akademiji sam s kolegama pokušao dramaturgirati neke dijelove romana, a na Danima hvarskog teatra podnio sam referat o mogućnostima njegove teatarske realizacije.*

<sup>1</sup> Miroslav Međimorec, *Dramatika u Krležinim romanima i novelama, Dani hvarskog kazališta, Miroslav Krleža, Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*, Književni krug Split 1981.



*Tako se to moje nošenje s ovom Krležinom prozom sretno poklopilo s Armaninijevom<sup>2</sup> dramaturgijom koju mi je ponudio.<sup>3</sup>*

**Miroslav Krleža, *Leda*, Akademija za kazalište i film, Zagreb, ispitna predstava, 4. veljače 1971.**

Moje prvo pravo iskustvo dramaturgije i redateljskog čitanja jednog Krležinog komada dogodilo se na Akademiji za kazalište i film (AKiF). U zimskom semestru 1969. / 1970., kao student druge godine režije, dobio sam zadatak da sa studentima glume postavim Krležinu *Ledu*. Moje dotadašnje kazališno iskustvo, poprilično različito od starijih kolega redatelja pa i studenata režije na Akademiji, utjecalo je na moje promišljanje o dramaturgiji i kazalištu. Uz gledanje mnogobrojnih i najrazličitijih predstava na Internacionalnom festivalu studentskih kazališta (IFSK) i sâm sam stvorio dvije uspješne studentske predstave,<sup>4</sup> sudjelovao na Brechtovom seminaru u Berlinu, otkrio Jarryja i Artauda, čitao o iskustvu projekta LAMDA, koji su vodili Peter Brook i Charles Marowitz, uživo vidio predstave Jerzyja Grotowskog i pisao o tjelesnom teatru. Sve to je formiralo moj redateljski rukopis i odnos prema kazališnom tekstu. Tekst nisam mislio kao nedodirljivu vrijednost već kao podlogu, predložak, pretekst za predstavu. Predstavi je bilo podređeno sve, pa i nova dramaturška struktura. Neopterećen čitanjem Krležina djela kao nedodirljive dogme prilazio sam mu kao istraživač koji razgrće naslage značenja kako bi u dubini pronašao samu suštinu, samu bit, zapretenu vrijednost odnosa među licima, njihovu muku i kob, napetost i razrješenje. U intervjuu koji sam dao Dubravki Vrgoč uoči svoga drugog uprizorenja *Lede* 1987. u Dramskom kazalištu Gavella rekao sam o svom mladalačkom tumačenju tog teksta sljedeće:

*Leda je bila moj ispit na zagrebačkoj Akademiji koji sam vrlo smiono i neobično postavio. To je bilo vrijeme zanimanja za ekspresionističku Krležinu dramaturgiju i bilo je čudno da mladi student izabere dramu iz ciklusa građanskih, realističnih Krležinih tekstova. Neposredno prije toga u Dubrovniku sam radio Brechtova Baala pa sam bio pod utjecajem otvorene i pomalo filmske dramaturgije. Tako sam radikalno premontirao tekst u nove spojeve, ubacio montažni postupak s flash-backovima, ponavljanjima, fizičkom radnjom, stilizacijom i na taj način pokušao prodrijeti u dubinu teksta ispod naslaga Krležine retorike. Eto, zbog toga sam se tako dugo plašio postaviti Ledu da ne ponovim postupak koji je bio vrlo autorski.<sup>5</sup>*

<sup>2</sup> Ante Armanini, dramaturg Narodnog kazališta "August Cesarec".

<sup>3</sup> Sanja Nikčević, *Dramatske su Filipove muke*, "Večernji list", 11.VI. 1986.

<sup>4</sup> John Arden, *Ars longa, vita brevis*, SEK 1967. i Megan Terry, *Vietrock*, SEK 1968.

<sup>5</sup> Dubravka Vrgoč, "Vjesnik", 22. prosinca 1987.

Zamisao predstave zahtijevala je dramaturšku intervenciju u strukturu te Krležine komedije i prepletanje nove tekstovne podloge, preteksta s redateljskom maštom. U tom prvom projektu na Krležinom djelu naznačio sam sve svoje daljnje dramaturško-redateljske postupke u svezi s njegovim proznim djelima u kojima sam otkrivao i razvijao dramske osobine. Jedno bez drugog, zamisao dramaturške od redateljskog nauma, nije funkcioniralo, čak i u prilikama kad je netko drugi dramaturgizirao Krležinu prozu poput Ante Armaninija u slučaju *Povratka Filipa Latinovicza*. I on je podređivao svoju dramaturšku intervenciju mom redateljskom zamašljaju. Naravno da je u kasnijim projektima spajanje jednog i drugog, dramaturga / adaptatora i redatelja, pomoglo da se dramaturška intervencija redateljski misli i obratno, da se redatelj podredi zahtjevu novonastale dramaturgije. Misleći tako *Ledu*, u novome sam se slijedu, koji više nije bio pravocrtan već je poput filma *miješao* vremena, vraćao u prošlost, dopuštao istovremenost, slagao scene ljubavnih dijaloga, paralelno ih montirao, kako bih što više pokazao sličnost, rutinu i lažnost odnosa među likovima te komedije. Sva sam lica od početka smjestio na scenu, služio sam se brehtovskim efektom razotkrivanja i začudnosti, poticao tjelesnu izražajnost glumaca, ubrzao govor, ponavljanjima i vraćanjima upućivao na istovjetnost odnosa. Usporednim nizanjem scena ljubavnih parova Olivera i Melite, Olivera i Klare, Aurela i Melite, Aurela i Klare, koji su se stilizirano razodijevali, lijegali u krevet, ponovno se oblačili, razodijevali i oblačili, razotkrio se novi psihološki i fizički odnos likova te komedije, razobličila se njihova dvoiličnost i pojavila su se nova značenja i komičnost odnosa i situacija.

Danas mogu potvrditi kako je moj postupak bio ne samo vrlo smion već i kazališno izazovan. Tako sam se drznuo dramaturški premontirati *Ledu* da bi je Krleža, da ju je vidio, sigurno zabranio. Do njega su doprle samo novinske pohvale nakon kojih me pozvao k sebi. Zahvalio mi je što se kao mladi redatelj zanimam za njegovu dramaturšku intervenciju. Nakon političkog (partijskog) zahlađenja zbog potpisa na *Deklaraciji o hrvatskom jeziku*, i odmicanja jednog dijela hrvatske inteligencije od njega bilo mu je jako važno da ga mladi ponovno čitaju i izvode. Naša *Leda* bila je prva lasta ponovnog zanimanja za Krležu i on se tome iskreno radovao.

*Leda* je bila jedini Krležin dramski komad koji sam dramaturški tako odlučno preoblikovao i kojem sam se drugi put kao redatelj vratio. U suradnji s dramaturgom Vjeronom Zupom *Leda* je 1987. u Dramskom kazalištu Gavella doživjela ozbiljne dramaturške intervencije (kraćenja, ubacivanje sažetka *Maskerate*) i drukčije redateljsko čitanje (postmoderni), no o tomu ću pri kraju ovog izlaganja.

## **Miroslav Krleža, *Lamentacija Valenta Žganca*, Teatar ITD, Zagreb, 2. veljače 1974.**

*Lamentacijom Valenta Žganca*, zvanog *Vudriga* započeo je moj dramaturški rad na Krležinoj prozi. Sam Krleža progovorio je o pitanju dramatičnosti u prozi:

... Ima u raznim epskim evropskim prozama napisanim u formi takozvanog psihološkog ili socijalnog romana partija, koje postoje same za sebe, bez ikakvih pomoćnih opisnih sredstava, kao teme same po sebi iznutra tako zaokruženo napete da prestaju biti opisom i pretvarajući se u samu direktnu radnju, mogu da postoje same za sebe kao dramski događaj. Po mom iskustvu i uvjerenju ovo iznalaženje takvih, da se tako izrazim, aristotelovskih scenskih prereza u prozi Dostojevskoga, najveći je uspjeh moskovske škole Stanislavskoga, koja je dokazala da u Dostojevskom, tom tipičnom predstavniku suvremenog psihološkog eposa, ima masu dramskih elemenata. Ti dramski aristotelovski elementi u suvremenoj psihološkoj prozi su osnovna uporišta čitave epske konstrukcije, a mase opisnih popratnosti samo su instrumentativne sporednosti.<sup>6</sup>

A onda se osvrnuo i na svoju prozu:

*Pisalo se o tim mojim stvarima da su više novele nego drame i da su romani bez scenske vrijednosti. Ako se to što pišem zove novelom ili romanom, onda su to novele ili drame, a kako se to zapravo zove, meni je savršeno svejedno. No po svemu se čini da se taj tekst može govoriti na daskama, a da može da se govori, to se ovjerilo iskustvom posljednje tri godine.*<sup>7</sup>

I Branko Gavella se bavio odnosom književnosti i scene:

*... Literatura ili mora težiti prema sceni tj. biti uvijek manje ili više potencijalna drama, pa prema tome mora i scena stalno biti spremna da u sebi traži sredstava materijalizacije tih dramskih mogućnosti, ili pak prima na sebe ogromnu odgovornost da u sebi nađe zamjenu za ispovijednu iskrenost i oštrinu i životnu značajnost svojih dijaloga.*<sup>8</sup>

Gavella se kao mlad redatelj mučio pitanjem kako Krležinu mladu, ekspresionističku dramatiku, koju su mnogi doživljavali kao kazališno neizvodljivu prozu, redateljski pretvori u materijalni svijet scene i glumačkog tumačenja. Dugo je tražio ključ za *Kraljevo*, paradigmatički komad hrvatske dramske književnosti, u kojem se isprepleću stvarno i nestvarno, mrtvo i živo, realno i irealno. Rješenjem toga pitanja hrvatsko kazalište se naposljetku trebalo osloboditi okova realizma i slobodno zaploviti prostorom poezije i mašte. Taj ključ Gavella nije našao, započeo je rad na *Kraljevu*, ali je nakon nekoliko pokusa odustao, *jer nije čini mi se nitko, pronašao one teške vidljive niti koje na primjer u Kraljevu (a to je djelo po mome mišljenju stilski tipično za cijelog Krležu) povezuje scenski realizam kontakata mrtvoživih sa živo-mrtvim s koreografijom razularenog kovitlanja orijaškog ringšpila što se okreće po ritmu muzike kojoj je teško naći normalnu instrumentalnu podlogu.*<sup>9</sup> Potragu za rješenjem

<sup>6</sup> Miroslav Krleža, *Moj obračun s njima*, NIŠRO "Oslobođenje", Sarajevo i "Mladost", Zagreb 1983., str. 299.

<sup>7</sup> Isto, str. 300.

<sup>8</sup> Branko Gavella, *Književnost i kazalište*, Biblioteka Kolo, Zagreb 1970., str. 29.

<sup>9</sup> Branko Gavella, *Književnost i kazalište*, Biblioteka Kolo, Zagreb 1970., str. 29.

ostavio je svojim nasljednicima, dao im je i neke naputke za koje je mislio da vode do njega. *Mislim kako bi crtani film, ta još nikako iscrpno iskorištena umjetnička realizacija, mogao u tom pogledu doći u obzir kao novi scenski suradnik.*<sup>10</sup> Kad je kipar, slikar i redatelj Zlatko Bourek prema motivima *Balada Petrice Kerempuha* napravio crtani film, potvrdio je tu Gavellinu slutnju. Krležino jezično bogatstvo bilo je poticaj za raskošan Bourekov crtački dar, ali filmski medij nije mogao dostići onu osjećajnost i puninu koju je postiglo Radojevićevo kazališno *Kraljevo* (u kojem je Zlatko Bourek sudjelovao kao scenograf).

Miroslav Krleža se u svom slavnom osječkom predavanju odrekao svoje mlade, ekspresionističke, kvantitativne dramaturgije i dovršio zatim Glembajevsku trilogiju, koja je za daljnjih tridesetak godina odredila stil hrvatskog kazališta. Tek šezdesetih godina prošlog stoljeća, pod snažnim političkim, društvenim i estetskim mijenama, hrvatsko kazalište se više nije obaziralo na tu Krležinu ocjenu i stalo je posezati za njegovim mladenačkim dramskim komadima i prozom.<sup>11</sup> *U toj likvidaciji kazališnog duga prema Krleži stvoren je cijeli niz važnih kazališnih predstava koje su promijenile hrvatsko kazalište. Nekoliko scenskih realizacija Krležinih tekstova u šezdesetim i sedamdesetim godinama neprijeporno su u krugu predstava što su najviše pridonijele stilskoj preobrazbi našeg kazališta, napose režije, oblikovanja scenskog i svekolikog kazališnog prostora i glume: Kraljevo (DKG 10. 10. 1970.) Dina Radojevića; Kristofor Kolumbo (Dubrovačke ljetne igre 17. 8. 1973.) Georgija Para; Golgota (tvornica Rade Končar 3. 5. 1973.) Bogdana Jerkovića; Michelangelo Bounarroti (Splitsko ljeto 3. 5. 1973.) Ljubiše Ristića; Aretej (Dubrovačke ljetne igre 20. 8. 1972.) Georgija Para.*<sup>12</sup> U vremenu nastanka, ali i dugo nakon toga, Krležina mladenačka dramaturgija djelovala je kao društvena i estetička subverzija. Usprkos Krležinu odricanju od svoje *druge dramaturgije*, ona je bila latentno prisutna u hrvatskom kazalištu. Neovisno o sklonosti, tradiciji, iskustvu i društveno-političkim okolnostima ta dramaturgija je čekala trenutak svoje scenske materijalizacije. Kad je taj trenutak došao, svi su postali svjesni da je moderno hrvatsko kazalište godinama bilo skriveno u Krležinu djelu; *uprizorenje Krležinih drama i scenske adaptacije njegovih romana, novela ili zapisa važan su segment našeg međuratnog i poratnog kazališnog života, pa ne će biti posve neutemeljeno kažemo li da su vidne promjene odnosa teatra spram Krležinih tekstova (u dvadesetim, pedesetim i osamdesetim godinama primjerice) gotovo redovito bile jedan od važnijih indikatora korjenitih*

<sup>10</sup> Isto, str. 30.

<sup>11</sup> Boris Senker, *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, Biblioteka Mansioni, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 1996., str. 76-77: *Zanimanje za prozu i dramske tekstove koje je Krleža ocijenio kao traženje takozvane dramske radnje u sasvim krivom smjeru: u kvantitativnom, može se barem jednim djelom dovesti u vezu s dominantnom kazališnom poetikom na prijelazu iz šezdesetih u sedamdesete godine.*

<sup>12</sup> Isto, str. 76.

*promjena u našoj kazališnoj praksi, a posredno su ukazivale i na promjene u politici, društvu i kulturi.*<sup>13</sup>

Nakon Radojevićeva *Kraljeva* u proljeće 1973. započeo sam projekt *Hrvatske rapsodije* u Dramskom kazalištu Gavella. Napravio sam dramatizaciju, sačinio podjelu, već su bile otpočele probe, rad sam trebao nastaviti nakon povratka sa stipendije u RSC u Londonu i Stratfordu, ali nove okolnosti su zauvijek prekinule taj privlačan projekt u Dramskom kazalištu Gavella. Ostvario sam ga nekoliko godina kasnije u Zagrebačkom kazalištu mladih (1975.). Po povratku iz Engleske s glumcem Mladenom Budiščakom-Budilicom u Teatru ITD poduhvatio sam se Krležina Valenta Žganca.

Pri dramatizaciji devetog poglavlja Krležina romana *Na rubu pameti Lamentacija Valenta Žganca zvanog Vudriga* skratio sam doktorovo čitanje Budhinog govora, napravio manja sažimanja Valentova monologa na koji se vezao kraći dijalog između Doktora i Valenta te poantirao s Valentovom molitvom-lamentacijom. Osnovna zamisao adaptacije bila je pretvoriti taj odlomak romana u živi scenski izraz, zaseban i odvojen od romana. Kako se taj razgovor vodio u ćeliji zatvora, dopisao sam nekoliko zapovijedi stražara koji kroz *špijunku* na zatvorskim vratima zapovijeda da uznici gase svjetlo i počnu spavati. Zapovijedi su bile ujedno i cezure, rezovi, stanke u ritmu gustog Valentovog monologa. Gustoća i nabijenost tog monologa i doktorova usredotočenost na Valentovu životnu ispovijed bili su dovoljni da uz Budiščakovu briljantnu kajkavštinu i osvajanje Valentove životne filozofije cjelina dramatizacije bude podloga za sjajnu kazališnu predstavu. Bilo je malo mojih dramaturških intervencija, snaga i moć kajkavskog jezika kojim je Krleža, kao i u *Baladama*, izražavao složene psihološke i filozofske ideje i darovitost glumca da ih otkrije u dubini svoje izražajnosti bili su dovoljni za snažnu i dojmljivu predstavu. Miroslav Krleža je došao na generalnu probu u ITD. Nakon probe pozvao je Budilicu i prvo što mu je rekao bilo je: *Čuj mali, nemreš to tak igrat*. I odmah je dodao: *Takav s tom dugom kosom. U Austrougarskoj ni u zatvoru vojnici nisu mogli biti s takvom frizurom*. A onda je Budilici rekao i ovo: *To kaj si ti u ovoj predstavi napravio, to je nešto najboljega što sam ikad vidio od svega moga u teatru.*<sup>14</sup>

Kazališni kritičar Dalibor Foretić nakon premijere napisao je u "Vjesniku":

*Redatelj i adaptator Miro Međimurec hvata monolog tog stubičkog seljaka /.../ To čudesno otkrivanje izgovorene riječi u napisanoj, njezine dramske snage najveći je i izvanredni domet ove predstave. I to ne samo u Budiščakovoj interpretaciji, već u čitavoj strukturi i ritmu predstave koja se izvanredno poklapa sa strukturom i ritmom Krležinih rečeničnih tokova i sklopova.*<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Isto, str. 66-67.

<sup>14</sup> Vjeran Zuppa, *Nekrolog Mladenu Budiščaku*, "Vjesnik", 17. lipnja 2006.

<sup>15</sup> Dalibor Foretić, *Lamentiranje u jednom dahu*, "Vjesnik", 14. veljače 1974.

## Miroslav Krleža, *Hrvatska rapsodija*, Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb, 19. travnja 1975.

Nakon cijelog niza mojih dramatisacija / adaptacija u Teatru ITD (Dostojevski, Marinković, Majdak, Kušan) Zagrebačko kazalište mladih prihvatilo je 1975. moj projekt *Hrvatske rapsodije*. S već provjerenim iskustvom dramatisacija i postavljanja Krležinih dramskih cjelina na scenu (*Leda*, *Valent Žganec*), imao sam i osam proba s ansamblom Zagrebačkoga dramskog kazališta po istom predlošku, vratio sam se tekstu *Hrvatske rapsodije* i podredio ga svojoj redateljskoj zamisli i mašti.

*Hrvatska rapsodija* dugo je držana za neizvodljiv tekst, tek su mu nova izražajna sredstva kazališne avantgarde 20. stoljeća, od Jarryja, preko ekspresionista, Brechta i Artauda do velikih kazališnih reformatora Brooka i Grotowskog otvorila put k izvođenju. Darko Gašparović se u svojoj knjizi *Dramatica krležiana* bavio i pitanjem postoji li u *Hrvatskoj rapsodiji* ... mogućnost da se ta proza pretvori u dramsku strukturu, nosi li taj tekst dramsku napetost i potencijal materijalizacije na sceni?

*Teza koju smo u prethodnom poglavlju pokušali dokazati, da se u slučaju Hrvatske rapsodije radi o drami, istina potpuno nekonvencionalne strukture, u smislu literarnom naturalističko-alegorijske, a u smislu dramaturškom fragmentarne i montažne, pak time teško scenski iskazive, doživjela je svoju praktičnu potvrdu u dvije izvedbe. /.../ Otvorenost te dramaturgije koja se očituje u njenoj podatnosti za različite pristupe i interpretacije neobično se zorno iskazala u redateljskim ostvarenjima Ljubiše Georgievskog i Mire Međimorca.*

I nakon što je raščlanio osobine režijskog pristupa Ljubiše Georgievškoga Darko Gašparović razložio je i drugi dramaturško-redateljski postupak.

*Međimorec je kušao sačiniti čvršću dramaturško-scensku strukturu no što je posjeduje tekst u piščevoj zamisli i književnoj realizaciji. U tu svrhu izvukao je anti-tetski par Borbeni –Rezignirani /.../ koji je u Međimorčevoj režiji /.../ postao bitnom okosnicom dramaturške strukture. Gašparović je zaključio da su obje predstave raspršile dvojbu o mogućnosti scenske izvedbe te Krležine ekspresionističke proze i da su /.../ svaka na svoj način (predstave Georgievškoga i Međimorca – op. p.) otkrile u gustom dijaloško-didaskalijskom tkivu Hrvatske rapsodije znatne mogućnosti teatralizacije, te time definitivno stavile točku na raspre oko izvedivosti i kazališnosti i ovog posljednjeg teksta Krležine rane dramatike što je još u tom pogledu vukao za sobom dvojbu.<sup>16</sup>*

Dramatisacija *Hrvatske rapsodije* počinjala je mojom kratkom dopisanom scenom idiličnog dolaska Hrvata u novi zavičaj i njihovom fascinacijom morem: *Thalassa! Thalassa!* koja se spretnom scenografskom zamisli (scenograf Drago Turina-

<sup>16</sup> Darko Gašparović, *Dramatica krležiana*, "Prolog", CKDO, Zagreb 1977., str. 189., 190., 191.

Charlie) u tren pretopila u scenu pretrpanog vlaka u ratnoj 1917. *Stroj za igu* Drage Turine bio je ono rješenje koje je bogatstvo Krležinih povijesnih, pučkih, vašarskih, vjerskih, ratnih slika i halucinogenih vizija pretvaralo u stvarnost, tjelesnost, u materijalizam scene, a redateljskoj mašti omogućavao da se služi svim nerealističnim postupcima – miješanjem prostornih određenja i vremena, flash-backovima, istovremenošću, realnim – nerealnim, živim – mrtvim, čarobnim ringišpilom na kojem je sve moguće. Kazališni kritičari su isticali vrijednosti dramatizacije i predstave koje su dokazale scensku održivost i važnost projekta *Hrvatske rapsodije*:

*I Zagrebačko kazalište mladih daje vrijedan prilog ostvarenju Krležinih mladenačkih djela, koja su se dugo smatrala neizvodivim. [...] zagrebačka predstava teži za velikim, dinamičnim, povijesnim lukom od evokacije iluzije i legende daleke prošlosti do sumnja i nemira pred nesagledivom budućnošću. [...] Opći ton predstave ostaje sarkazam, rafinirano samomučenje, agresivna rezignacija, bez vertikalne težnje za izlazom koja bi osmislila kaotičnu viziju patnje.*<sup>17</sup>

Nasko Frndić je u svojoj kritici pohvalio upravo to nastojanje dramaturga/redatelja da obrani dramsku vrijednost djela koje se, kako je naznačila u svojoj kritici Marija Grgičević, *dugo smatralo neizvedivim*.

*Redatelj Međimorac je upravo na tom dramskom ritmu gradio predstavu Hrvatska rapsodija do detalje obrazlažući vrijednosti teksta u cjelini. Međimorčeva Hrvatska rapsodija je scensko ostvarenje koje ide u red uspjelih realizacija Krležinih tekstova koji nisu isključivo dramski.*<sup>18</sup>

I Vlado Krušić je u svojoj kritici predstave prepoznao i pohvalio čvrstu liniju dramaturgije.

*Košmarska Krležina vizija vagona, što sumanuto juri kroz povijesne magle, našla je u Međimorcu dostojnog interpretatora koji je upečatljivim kazališnim jezikom tekst bogat slikama i smjerovima uobličio u predstavu razbarušenu, no koja ima čvrstu liniju razvitka, početak i kraj, svoju poantu.*<sup>19</sup>

I Dalibor Foretić ističe isto:

*Upravo taj postupak omogućio je Međimorcu da iz pregršti replika, kraćih i dužih dijaloga koji zapravo sačinjavaju dramsko tkivo Krležinih snova i vizija i kojima on nepogrešivo dijagnostičira stanje nacionalnog duha, stvori vrlo koherentnu i gledljivu predstavu.*<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Marija Grgičević, *Kaos koji putuje Hrvatska rapsodija u izvedbi Zagrebačkog kazališta mladih*, "Večernji list", 13. svibnja 1975.

<sup>18</sup> Nasko Frndić, *Maštovit mozaik*, "Borba", 13. maja 1975.

<sup>19</sup> Vlado Krušić, *K otocima šutnje*, "Studentski list", 7. svibnja 1975.

<sup>20</sup> Dalibor Foretić, *Dinamična freska nacionalne povijesti*, "Vjesnik", svibanj 1975.

## Miroslav Krleža, *Emerički*, Narodno kazalište “August Cesarec”, 10. veljače 1978.

Nakon izvedbe *Valenta Žganca* Miroslav Krleža mi je dao slobodu da iz njegovog književnog opusa režiram što god budem htio i ja sam varaždinskom kazalištu predložio projekt *Zastave*, dramaturgiju i režiju tog romana-kronike. Čim je roman izašao, pročitao sam ga u dahu. Bio sam zadivljen njegovim velikim povijesnim lukom, njegovom slojevitošću, bogatstvom likova, radnje, dramske napetosti, dijaloznog bogatstva, osjećao sam da ta proza otvara mogućnost velike i važne kazališne predstave. Krleža mi je dopustio adaptaciju i režiju romana uz uvjet da se ne zove poput izvornika nego po prezimenu obitelji – Emerički. Odmah sam se uhvatio u koštac s tim velikim književnim djelom, povijesnom kronikom, romanom-rijekom, hrvatskim Bildungsromanom koji je kroz kazalište trebao sintetizirati i problematizirati hrvatsko dvadeseto stoljeće. Opet su se pojavile stare dramaturške prepreke, pitanja kako riješiti vrijeme, kako ga sabiti u zbijeno kazališno trajanje od *fien de siècle*, pred Prvi svjetski rat sve do 1925., kako riješiti scenski prostor kad se roman događa od Beograda do Pešte, Beča i Zagreba, Skoplja i Pečuha. Rješenje problema je opet bilo u zajedništvu dramaturške i redateljske zamisli, prostorne mašte i sposobnosti da se povezivanjem dijelova kojima je jedina čvrsta poveznica bio odnos oca i sina, dobije snažna dramaturška cjelina. Imao sam dva odlična glumca, Darka Ćurdu, s kojim sam nešto ranije imao sjajnu suradnju u Marowitzevom *Artaudu ludi*, on je igrao Kamila Emeričkog, i Ljudevita Gerovca kao njegova oca. U stanci, kad je kazalište otišlo na gostovanje i nismo imali probe, Darko i ja smo otišli na svojevrsno studijsko putovanje u Budimpeštu. Pokušavali smo pronaći tragove Kamila Emeričkog i Ane Borongay, osjetiti bar malo atmosferu i upoznati grad, mjesta koja spominje Krleža, Mađare, njihovu povijest. Na malom groblju u Budimu, kraj Ribarske kolibe ispod Kraljevskog dvorca pronašli smo nadgrobni spomenik na kojem je pisalo: Filip Latinovicz. Obradovali smo se tom nalazu, dodatno nas je potaknuo na stvaranje predstave. Izvedba *Emeričkog* Miroslava Krleže zbilja se u Narodnom kazalištu August Cesarec u Varaždinu 1978. Kako su kazališni kritičari vidjeli, doživjeli i ocijenili moj dramaturški postupak? Marijan Draganić je prepoznao teškoću sabijanja tako velikog djela u kazališnu predstavu:

*Stisnuti u dva i pol sata kazališne predstave četiri podebela toma Zastava romaneskne proze Miroslava Krleže, pa uza sve to usredočiti radnju na dva stalno sukobljena lika, sina i oca, Kamila i Presvetlog, nije lak ni jednostavan zadatak. Pa i rizičan. Jer, iako je Krležina proza nabijena dramskim nabojem podobnim uprizorenju, tj. igranju na pozornici – Međimorec je kao redatelj krenuo sada u neistraženo područje: gradió je cijelu predstavu, koja nužno mora biti fragmentarna u odnosu na romanesknost Zastava gotovo filmskim kadriranjem, montažom i pretapanjem scena. Lišio se pri tome dragovoljno svega onog što je dosad iskušavao radeći slične predstave u kojima je bio dramaturg i režiser. Nema ovdje velikih scena u kojima*



je pozornica poput mravinjaka, nema velikih mizanscenskih rješenja u kojima pozornicom naprosto kuljaju mase, rekviziti i razigrana scenografija /.../ Međimorec je Emeričkog odsvirao jedino na bogatoj glumačkoj imaginaciji varaždinskog glumačkog ansambla.<sup>21</sup>

Kazališna kritičarka “Večernjeg lista” Marija Grgičević ovako je ocijenila rad na dramaturgiji:

*Dakako ono što nam glumci daju samo su sažeci iz romana, kratki pregled političkih gibanja inspiriran motivima iz Krležine najopsežnije romaneskne proze, no i taj Međimorčev dio Zastava unatoč svim pojednostavljenjima i fragmentarnostima izaziva živo zanimanje za Krležinu misao. /.../ Okosnicu scenske kronike koju u pomalo ravnom, ali ritmički ujednačenom slijedu kratkih, tehnikom filmske montaže raspoređenih prizora razvija ta predstava čine tri isprepletene političke biografije. /.../ Stroža, jednostavnija i smirenija od drugih Međimorčevih kompozicija političkog teatra, ne tražeći pomoć glazbe i eksplozivnog skupnog gibanja predstava, doduše povezuje svoje prizore lajtmotivom marševa i zastava, ali joj glavna snaga izbija iz prizora u kojima su u prvom planu pojedinac i riječ.*<sup>22</sup>

Dalibor Foretić je točno primijetio da je dramaturgija bila jedna od mogućih tumačenja ove povijesne kronike, što je kasnije dokazala dramaturgija i režija Zastava Georgija Para u Zagrebačkom kazalištu mladih 1990.: *I da odmah uočimo nešto na što nas sam naslov upućuje: kao i u slučaju svih velikih romana, to nije dramaturgija Zastava već samo jedna od njegovih mogućih dramaturgija, koja se dosta naslanja na glavni tok romana, ali mu ne robuje, ostavljajući dosta slobodnog prostora za razmah režijskih i glumačkih mogućnosti. /.../ Gradeći dramaturgiju kroz niz filmski montiranih epizoda koje se kroničarski ravnomjerno, bez izvanjske dramaturgije, ali s unutrašnjim dramskim intenzitetom smjenjuju jedna za drugom, Međimorec prave dramske sukobe koji se kao fina nit provlače kroz čitavu dvoipolsatnu predstavu postiže upravo u scenama između Kamila i ove trojice (Presvetlog, Joje i Amadea).*<sup>23</sup>

Anatolij Kudrjavcev je istaknuo uspješnost osnovne zamisli dramaturga:

*Miro Međimorec latio se doista ambiciozna plana vragometna zadatka. Dramaturgirati nepreglednu Krležinu prozu očito je posao dostojan najžešćeg borca. A Međimorec je stvar ipak izveo decentno, inzistirajući na liniji koja se crveno provukla kroz sve slojeve predložka i tako iznijela na vidjelo glavnu autorovu zamisao, ako je to to.*<sup>24</sup>

Darko Gašparović je pak govorio o opredjeljenju dramaturga za osnovni odnos koji povezuje predložak za predstavu u čvrstu i scenski moguću cjelinu:

<sup>21</sup> Marijan Draganić, “Studio” br. 725. Program od 25. II. do 3. III. 1978.

<sup>22</sup> Marija Grgičević, *Putem političkog teatra*, “Večernji list”, 1978.

<sup>23</sup> Dalibor Foretić, *Iznad mogućnosti*, “Vjesnik”, 17. veljače 1978.

<sup>24</sup> Anatolij Kudrjavcev, *Animiranje prostora*, “Slobodna Dalmacija”, 20.VII. 1979.

*Dramatizacija koja ulazi u takvo prozno tkivo mora se odlučiti koju će dihoto-  
miju postaviti u središte adaptacije i kasnijeg teatarskog uprizorenja. [...] Miro je  
Međimorec već samim naslovom svoje dramatizacije jasno upozorio na svoje opre-  
djeljenje, Emerički je naslov. Međimorcu se dakle, u njegovom čitanju i scenskom  
viđenju Zastava, kao temeljan i bitan problem nametnuo odnos Kamila i Presvetlo-  
ga, sina i oca.<sup>25</sup>*

### **Miroslav Krleža, *Povratak Filipa Latinovicza*, Narodno kazalište “August Cesarec”, 22. veljače 1986.**

Nakon uspješne dramatizacije i scenskog uprizorenja velikog Krležina romana u  
Varaždinu ponovno radim dramatizaciju Ante Armaninija, koji je dramatisirao ro-  
man *Povratak Filipa Latinovicza*. Posebice sam bio zadovoljan idejom te konceptom  
dramatizacije i predstave koja je nastala na osnovi te dramatizacije. U intervjuu Sanji  
Nikčević prije premijere govorio sam o dugom zrenju zamisli te predstave:

Sanja Nikčević: *Krležina proza vrlo često slovi kao nedramatska, a to s vremena  
na vrijeme uvijek pobije neka uspješna scenska dramatizacija.*

Miro Međimorec: *Vidite, ta Filipova muka, njegovo probijanje kroz magluštinu  
djetinjstva, traženje identiteta oca, činilo mi se silno dramatskim. Tako predstava  
kreće vrlo široko, razbijeno u tri Filipova vremena i lika da bi se kroz različita mi-  
ješanja vremena i lica sužavala prema kraju, prostorno i vremenski sabijala u prvi  
gorki dijalog.<sup>26</sup>*

Već u svom izlaganju na Hvarskim danima kazališta 1981. naslovljenom *Drama-  
tika u Krležinim dramama i novelama* jasno sam iznio zamisao predstave koju sam  
želio postaviti:

*Povratak Filipa Latinovicza je roman koji postavlja najteže zadatke dramatisa-  
toru i redatelju, on kao da se jedino i moguće realizira u svoj svojoj višeslojnosti tek  
u mašti čitatelja. Mora postojati način i vizura kroz koju će se to bogato osjećanje  
života u svoj pojavnosti – slikovnoj, zvučnoj, ritmičnoj, dinamičnoj – izraziti isto  
tako bogatim scenskim jezikom. Govori se o prenošenju tog romana na scenu, neka  
kazališta već dulje vrijeme pripremaju taj projekt, a ovdje iznosim dio jedne od mo-  
gućih interpretacija. Dva lica, dva glumca, dva Filipa, sedmogimnazijalac i onaj  
koji se vratio nakon dvadeset i tri godine izbjivanja, istovremeno žive dva udaljena i  
ista vremena, vremena koja se miješaju, sve je sadašnjost, a opet se sve ponavlja. [...] /  
Stvari koje vezuju dva vremena su uvećane, predimenzionirane...<sup>27</sup>*

<sup>25</sup> Darko Gašparović, *Pismo i scena dramaturški analekti*, Izdavački centar Rijeka, Biblioteka  
Dometi, Rijeka 1982., str. 108-109.

<sup>26</sup> Sanja Nikčević, *Dramatske su Filipove muke*, “Večernji list”, 11.VI. 1986.

<sup>27</sup> Miroslav Međimorec *Dramatika u Krležinim romanima i novelama*, Dani hvarskog kazališta,  
*Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*, Književni krug Split 1981.

Umjesto dva Filipa, u varaždinskoj predstavi su bila tri, dječak, mladić i odrastao čovjek, igrali su ih dječak-amater, Ljubomir Kerekeš i Zlatko Vitez. Baločanskog je glumio Drago Meštrović, bio je sjajan, posebice kad je pokazivao razvratani dio njegova karaktera. Za ulogu Baločanskoga dobio je godišnju nagradu Udruženja dramskih umjetnika, predstava je proglašena najboljom hrvatskom predstavom te sezone kao i režija. Vremena događanja u predstavi su se miješala, istovremeno se događala prošlost i sadašnjost, predimenzionirani ormar je bio jedini scenografski element, rješenje za igru, svojevrsan stroj koji je otvarao mogućnost odlaženja i vraćanja kroz vrijeme i prostor. Predstava je sva bila natopljena zvukom, pokretom, bojama.

### **Miroslav Krleža, *Leda*, Dramsko kazalište Gavella, 22. prosinca 1987.**

Dugo sam se dvoumio hoću li u nekom profesionalnom kazalištu ponoviti svoju prvu uspješnicu *Ledu* s Akademije. Nakon ulaska u stalni angažman u Dramsko kazalište Gavella odlučio sam se ponovno upustiti u novo tumačenje te Krležine komedije s mladom generacijom glumaca, Sretenom Mokrovićem, Anjom Šovagović, Minjom Majurec, Vilijem Matulom, Mladenom Budiščakom. Kazališna kritičarka Marija Grgičević prepoznala je tu namjeru:

*Redatelj Miro Međimorec ne postavlja se prema ovoj komediji i njenoj tradiciji na hrvatskoj sceni onako polemički kao u najmlađim danima kad je maksimalno konciznom i drsko podrugljivom izvedbom na Kazališnoj akademiji 1970. izazvao šok.*<sup>28</sup>

Vjeran Zuppa se pridružio projektu kao dramaturg. Uz sabijanje i kraćenje teksta dodao je svojevrsan sažetak Krležine *Maskerate* kao kratak prauzor *Lede*. Kako bi to tumačenje *Lede* povezali s tradicijom igranja Krleže u Dramskom kazalištu Gavella, u završnom prizoru kao prolaznici na ulici pojavili su se glumci Krešimir Zidarić i Vjeročka Žagar-Nardelli, prijašnji protagonisti u toj komediji. No osnovna dramaturška i redateljska zamisao i dalje je ostala ista kao u prvoj *Ledi*, razobličavanje i ironija građanskih muško-ženskih odnosa, kako je to zapazio kritičar Želimir Stublja:

*Kad se naime Leda liši eksplicitnih i impliciranih veza s prve dvije drame i prozom iz glembajevske galaksije te kulturološke aparature i retoričkih bravura iz samog teksta, ostaje još jedino (van)bračni trokut. [...] srž mu je elementarni odnos muškarca i žene s vječitim satelitom, a sve ostalo je zapravo civilizacijska naplavina.*<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Marija Grgičević, *Slikovita obnova, kazališna premijera Lede*, "Vjesnik", 24. prosinca 1987.

<sup>29</sup> Želimir Stublja, *Geometrija erotike*, "OKO", 31. prosinca – 14. siječnja 1988.

## Miroslav Međimorec, *Zastave, barjaci, stjegovi*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek, 7. prosinca 2007.

U ljeto 2005. iznenadila me ponuda kolega redatelja Joška Juvančića i Georgija Pare da se kao autor izvornog teksta priključim obilježavanju stogodišnjice Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku. Ponudili su mi da napišem tekst-predložak za nastavak *Zastava* koji će režirati Georgij Paro, dramaturg i redatelj uspješne predstave Krležinih *Zastava* 1990. u Zagrebačkom kazalištu mladih. Dobro su poznavali moj dramaturški i redateljski rad na Krležinim dramskim i proznim djelima, posebice na tumačenju romana *Zastave* u predstavi *Emerički* i vjerovali su da na osnovi karaktera, odnosa lica, njihovih nagona i stremljenja, snažnih suprotstavljanja, cikličkog kretanja povijesti i njenih određenja ja mogu napisati komad, tekstovnu podlogu za predstavu koja će današnjim gledateljima progovoriti o hrvatskom povijesnom usudu, o sličnostima i razlikama sudbina lica koja personificiraju osnovne značajke aktera hrvatske povijesti, politike, društvenih i kulturnih događaja prošlog stoljeća. Joško Juvančić i Georgij Paro pred premijeru osječkih *Zastava, barjaka, stjegova* u intervjuu Želimiru Ciglaru upravo su istakli moje iskustvo i očekivanja koja imaju od tog svojevrsnog nastavka Krležina romana:

Joško Juvančić: *Međimorec je svojevremeno radio Zastave kao sukus hrvatske savjesti, pa sudeći po novom tekstu koji je oblikovao tako će biti i u ovoj novoj suradnji koju potpisuje zajedno s Georgijem Parom.*

Georgij Paro: *Nastavak je mogao napraviti samo Krleža [...]. Međimorec je napisao dalje, ovo su Međimorčeve Zastave. No sve je u Krležinu ključu, likovi su nastavili život u ovom vremenu i to od Obznane. [...]. Međimorec je nastavio zamišljeni život likova i napisao što bi bilo s njima. [...]. Dodan je još samo jedan lik, a to je Krleža, koji je zapravo duhovni otac Kamila, on mu se tako i obraća.<sup>30</sup>*

Komad sam nastavio tamo gdje je Krleža prekinuo svoje *Zastave*, u godini zabrane njegove *Galicije* u osječkom kazalištu. Počeo sam ga scenom u kojoj se u trenu policijske zabrane na osječkoj pozornici susreću Kamilo, oduševljeni poklonik pisca-buntovnika i Krleža. Njihov odnos, svojevrsni *hommage* Krleži, provlači se do kraja komada. Krležinim licima sam *produžio* život, stavio sam ih u ključne povijesne situacije koje su odredile hrvatsku povijest i sudbinu tisućama i tisućama hrvatskih građana poput atentata na Stjepana Radića, rađanja fašizma, Drugoga svjetskog rata, NDH, dolaska partizana u Zagreb i sloma NDH, Bleiburga, Informbiroa, Hrvatskog proljeća, okupljanja političke opozicije (Tuđman, Savka, Tripalo), Krležine smrti, vremena pred demokratske promjene i raspad Jugoslavije. Kroz određenja karaktera kako ih je postavio sam Krleža pokušao sam razviti narav osnovnih Krležinih lica (otac, Kamilo, Joja, Amadeo). U novim, složenim povijesnim i društvenim

<sup>30</sup> Želimir Ciglar, *Trojni ključ za tajni kod novih Zastava*, "Večernji list" ("Obzor"), 24. studenoga 2007.

okolnostima ta lica su stavljena u teške psihološke dvojbe: ostati dosljedan svojim idealima ili se prilagođavati bezobzirnim silama, dati se slomiti ili se oduprijeti bez obzira na cijenu. Velik vremenski luk od sedamdeset godina i mnoge povijesne situacije tražile su epsku dramaturgiju, niz prizora, slike koje se kronološki redaju i izmjenjuju. Kamilov idealizam suprotstavljao se očevom pragmatizmu i Amadeovom oportunizmu i vodio k logičnom kraju, njegovom pristanku uz demokratske promjene, ali i zadržavanjem slobode da ostane slobodnomisleći i skeptični intelektualac. Čvrsta *skrojenost* Krležinih lica olakšala mi je njihovo vođenje kroz složene situacije i lakšu slutnju što bi ta lica činila u mogućim povijesnim nevoljama.

Iskustvo bavljenja Krležom, njegovim dramskim predlošcima, dramama, dramskom prozom, od *Lede* 1970., preko *Lamentacije Valenta Žganca*, *Hrvatske rapsodije*, *Emeričkog*, *Povratka Filipa Latinovicza* i opet *Lede* 1987. omogućilo mi je da se na osnovi njegovih *Zastava* prihvatim pisanja zasebnog kazališnog komada. Bez slobodnog istraživanja Krležine dramatike, bez smionog rastvaranja i prodiranja u dubinu njegovih romana ne bih mogao, kako je rekao u intervjuu Georgij Paro, u Krležinom ključu napisati *Zastave, barjake, stjegove*, komad oslonjen na Krležu, ali od njega i odvojen, jer je vođen zakonitostima novoga vremena i novog kazališta.

## KRLEŽA PO KAZALIŠTU

### *Gospoda Glembajevi* danas

#### **Pred zalazak u područje novog scenskog života drame**

Drama *Gospoda Glembajevi*, praižvedena je 1929., godinu dana poslije Krležina odbacivanja *kvantitativne* dramaturgije i njegova programskog priklona *kvalitativnoj* (ibsenovskoj) dramaturgiji.<sup>1</sup> Iz dramaturških odrednica te svoje deklarativne poetičke orijentacije Krleža daje na izvođenje Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu tu početnu dramu ciklusa o Glembajevima, prije godinu dana već otvorena dramom *U Agoniji*. Čitav ciklus, kojem još pripada drama *Leda*, pisan je i izveden u rasponu od dvije do tri godine. I prema kritičkim opservacijama sadržajnih tokova ciklusa, počevši već od vremena njegova izvođenja i tiskanja<sup>2</sup> pa sve do sada, istican je Krležin kritički angažman prema buržoaskom društvenom statusu bogataša, što je te drame, uz njihovu kvalitetu, dakako, činilo važnim uporištem lijevo orijentirane inteligencije i vrijednim dosegom hrvatske dramatike. Poslije promjene društvenog ustroja predratne Jugoslavije u socijalistički društveni sustav ciklus je uzdignut na razinu hrvatske kanonske književne vrijednosti u kojem je razobličena asocijalnost i dekadencija ranije povlaštene klase, sve od vremena Hrvatske u sastavu dvojne Austro-Ugarske Monarhije pa do završetka Drugoga svjetskog rata i formiranja novog društvenog ustroja u Jugoslaviji. I na tom refleksu isticanja vrijednosti Krležina angažmana sklona je i danas ustrajati književno-dramska kritika.

Međutim, promijenjeno vrijeme i povijesni odmak od gotovo jednog stoljeća od nastanka ciklusa i vremena zbivanja njegovih dramskih radnji kazalištu nudi kreativno pronalaženje novih vrijednosti drama o Glembajevima, poglavito onih koje su bile zagušene tenzijom socijalističke kritike, pa i samim laviranjem autora između

<sup>1</sup> Krležino osječko predavanje 1928. prilikom čitanja drame *U Agoniji*.

<sup>2</sup> Drama *U Agoniji* izvedena je u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 14. travnja 1928., *Gospoda Glembajevi* 14. veljače 1929., *Leda* 14. travnja 1930. Već godine 1928. *Gospodu Glembajevi* je objavilo Društvo hrvatskih književnika, a iste godine Matica hrvatska objavljivanju u "Književnoj reviji" dramu *U agoniji*. Čitav ciklus objavila je *Minerva* 1932.

svog ljevičarskog nagnuća i nastojanja da *objektivizira* sudbine svojih lica, njihove odnose i samoosjećanja. To autorovo estetsko izdvajanje iz programske *zadaće* lijevih pisaca privodi ga zagledavanju u čovjeka uopće, u nastojanje da iz nutrine dramskih lica preko njihova govora razotkrije opterećenja koja u njima rade, a sve u kontekstu danog socijalnog okružja. To nastojanje se sada, kad je sama povijest (na štetu zanimljivosti našeg zagledavanja u samu dramu) apsolvirala značajke vremena zbivanja dramske radnje, pokazuje kao vrlo važno za daljnji život tih drama i u našem vremenu. Naime, u novim povijesnim okolnostima (sada) i pojavom novog dramskog diskursa Krležino, kako smo kazali, *razotkrivanje govorom svojih lica* njihovih opterećenja dobiva suprotnu semantičku vrijednost. Riječi dramskih lica, mnoštvo govornih tirada u maniri intelektualističkog leksičkog odabiranja i sintaktičke rafiniranosti izricanog, koje se vanjskim tokovima mjestimično doimlju kao improvizirani eseji o umjetničkim i filozofskim pravcima, danas možemo pojmiti kao stavljanje govora u funkciju *prikrivanja*, a ne *razotkrivanja*, one intimne dinamike koja u govornikovoju nutrini radi ispod govorne dekoracije. Pritom je važno primijetiti i to da promijenjeni povijesni kontekst vremena današnjeg izvođenja drame *Gospoda Glembajevi* nudi mogućnost drugačije *motivacije* postupaka i riječi dramskih lica, a to znači da nudi novu energiju realnosti njihovih postupaka, dok na fabulativnoj razini on ostaje isti kao i u izvorniku. I to zahtijeva poseban stavak u ovom napisu u kojem će biti nužno istražiti takvu mogućnost suvremenih konotacija jedne sekvence teksta koja bi nas na sociološkoj razini *sadržaja predstave* mogla privesti do otkrivanja *novog cinizma* u međuljudskim odnosima.

### **Krležini modeli književne tvorbe u funkciji angažmana drame**

No, prije negoli zađemo u to važno područje mogućeg novog scenskog života drame, nužno je razmotriti ostavštinu modela književne tvorbe tridesetih godina, baš kao i studija o čovjekovoj naravi uopće, čijem se utemeljenju u tkivo drame Krleža utječe u vjeri da će takvom razložnošću postupaka glembajevskih lica estetski poduprijeti svoj socijalistički angažman i, u isto vrijeme, izbjeći opasnosti ispisivanja dramskog diskursa s banalnom i tendencioznom ljevičarskom tenzijom. Uskoro ćemo vidjeti da se to njegovo nastojanje danas reflektira mogućnošću drugačijih *motivacija* semantičkog ishoda dramske radnje.

Ponajprije nam valja upozoriti na autorovo učestalo inzistiranje na genetskoj opterećenosti obitelji Glembay, na njoj imanentni ubojiti nagon, a koji se očitovao još u drugoj polovini osamnaestog stoljeća, kad je prvobitni Ignjat Glembay u Križevljanskoj šumi ubio i orobio štajerskog zlatara, pa je, zahvaljujući tom razbojstvu, započelo umnožavanje bogatstva obitelji. To razbojstvo Leone već od prve scene s Angelikom spominje u nekoliko navrata, čak i kao svoje noćne more. Tako ga autor stavlja u funkciju *lajtmotiva* kojim se zloslutno određuje ubojito obiteljsko svojstvo.

Kao zainteresiranost za umnožavanje smrti Leone čak spominje i bankarski ulog svog oca Ignjata u poslovima Pogrebnog poduzeća. Tim ubojitim nagonom objašnjava i Ignjatov fizički nasrtaj na sebe, što se u drami zaista i dogodi. Autor, nadalje, Leoneovo distanciranje od svojstava svoje obitelji izražava i njegovim učestalim strahom od takve predispozicije i u samom sebi kao Glembaju, da bi konačno zatvorio putanju tog djelatnog opterećenja činom dramske radnje koja sama sobom i *dokazuje* to genetsko svojstvo Glembajevih. Naime, Leone Glembay zaista ubije barunicu Castelli. I to je kraj drame. Leoneov dramski strah, tijekom triju činova u funkciji njegova odmicanja od Glembajevih i kritičkog odnosa prema eksploatorskoj bogataškoj obitelji, potvrđuje autorov početni impuls: bogataši, u konkretnom slučaju Glembaji, ubojice su. A postali su bogataši jer su mogli ubiti. Antiburžoaski angažman drame je ostvaren. Leone, pak, koji se intelektualno odmaknuo od bogataša i ubojica, tragična je figura. Nije ubio radi pljačke. Ubio je zbog glembajevske krvi u sebi.

Pa ipak, sam sadržaj sekvencije reflektira i posve drugačiju *motivaciju* ubojstva barunice. I o njoj ćemo morati progovoriti kasnije.

### **Mogućnost zamjene autorove apriorne teze**

Ovaj dramski i dramaturški primijenjeni naturalistički refleks, ma koliko je tridesetih godina prošlog stoljeća bio isplativ u svrhu građenja ideološkog angažmana drame, danas se ipak očituje kao apriorna teza neotpor na kompleksnija socio-psihološka motrišta ljudskih očitovanja. Srećom, u samim dramskim tijekovima drame može se naslutiti i utemeljenost neovisna realiteta o spomenutoj tezi, takva koji nam nudi mogućnost razložna utvrđenja suvremene scenske vjerodostojnosti dramske radnje drugačijim *motivacijama* od uobičajenih, naturalistički i ideološki utemeljenih. Pozabavimo se sada tom mogućnošću.

Zamislimo scenski izraz drame kao događanje koje se razvija neovisno o kontekstu i ishodu genetskih motivacija s njihovim deklarativnim objavama, dakle bez onog ideološkog angažmana koji je iz trenutačnih i jednostranih znanstvenih dosega ugrađen u njezinu društvenu *zadacu*. S kojeg počela početi? Što to iz stranice u stranicu ispisanih riječi može osvijetliti današnji kazališni čin? Što to u njemu može vidjeti gledateljevo oko i dešifrirati njegovo uho kao *sadržaj* činjenog i govorenog u mračnim glembajevskim odajama?

Počnimo ovo istraživanje s osobom barunice Castelli. Ponajprije uočavamo opću erotsku čežnju za njom. Barunica je za dramske osobe pored njih i kad nije pored njih, živa u mirisu udisajnog daha koji širi mužjačke nosnice i obećava oku skori dodir s njezinim oblikom. To je umilno dosluhivanje napeta uha za Šarlotinim smjehovitim vokalima što u nj prodiru iz susjedne sobe. To je kolor-film u mozgu njezina prebiranja po klavijaturi dugim odnjegovanim prstima zvukovlja *Mondsche-*



*in sonate*. Ona – to je zaokupljenost Njome dok se razgovara i o bitnim stvarima, jer sudionik razgovora i tada u svojoj unutarnjoj koncentraciji razgovara tek s Njome. Obigrava oko njezine nedokučive tajne. Tako sam razvija i nadograđuje zamamnost moćna poticaja. Ulazi u svoju vlastitu zamku. Postaje žrtva neotpornosti svoga rastvorena senzibiliteta za ljepotu oblika, ugodu zamišljena zalaženja u prostranstvo duhovne komunikacije, u zaranjanje u mistiku erotskog doživljaja sa samom idejom žene. Barunica Castelli je *okidač* njegova iskoraka iz realnosti osjećanja vlastite pozicije, predavanja prividu realnosti tek željenog, subjektivnog.

### **Barunica Šarlota / Charlottea Castelli-Glembay kao uvjet dramskog realiteta**

Tu otvaramo pitanje: Kakva je ta barunice Šarlota Castelli-Glembay? I kakav je to ona dramaturški uvjet dramskog realiteta?

Da bi se *zamka* - *Šarlota* u koju su upala dramska lica gledatelju posvjedočila kao važna dramaturška odrednica predmeta nove predstave, njezine središnje teme, već prvi Šarlotin ulazak trebao bi biti strukturiran tako da iz svih nazočnih dramskih lica izbija njihov subjektivni naboj prema njoj, pa i pokušaj da prikriju ili ponište spontanost svoje prve reakcije. Riječ je o *izdajničkom očitovanju tijela* na susret s osobom koja je u središtu njihovih misli – čak i u slučaju Leonove reakcije koju uvjetuju njegovi negativni osjećaji prema Šarloti.

U dramaturškoj posljedici takve zaokupljenosti Šarlotom je i Ignjatova šutnja ispod koje vrije sumnjičavo praćenje svakog signala između mladog oberleutenanta Ballocsanskog i barunice. Bankar Ignjat Glembay tijekom prvog čina gotovo i ne pregovara. Tek se mota iz salona u salon pun nekog unutarnjeg nemira. Čas je u klavirskoj sobi zajedno s kavalirima okupljenim oko Šarlotine zamamnosti, čas teži intimnoj koncentraciji u susjednom salonu u kojem stari Fabriczy-Glembay raspreda svoje priče, a Leone suspreže svoju incidentnu narav što se razbuktava iz dinamike konflikta zbog davnog intimnog (moglo bi se reći i incestuoznog) doživljaja s maćehom Šarlotom i njegova osjećajnog odnosa prema majci koja se ubila zbog iste te Šarlote, Glembajeve prilježnice – kako tijekom čitave drame sam sebe uvjerava u tu fabulu koja u njemu radi u analitičkoj dramaturškoj funkciji. Glembay izbjegava Pubin juristeraj kojim bi se obitelj trebala suprotstaviti obračunu socijalističkog tiska s barunicom Castelli, a koji je napad, i Pubina pretpostavljena polemika, važan segment drame jer pozicionira klasne razlike društva i izaziva čitateljev-gledateljev otpor prema samoživom ignoriranju kuće Glembay njoj neravnopravnih društvenih slojeva. S tim razlogom bit će kasnije nužno usredotočiti se na te sadržajne izvore teksta i njihovo konotiranje koje će nas u pretpostavljenoj suvremenoj izvedbi drame privesti do *novog cinizma društvenih odnosa*.

Glembay, dakle, ništa ne komentira. Umjesto sudske i polemičke intervencije predlaže *superiornu gospodsku šutnju*. Njega ponajprije zanima hoće li uhvati-

ti kakav signal između oberleutenanta Ballocsanszskog i Šarlote. On osjeća takvu mogućnost. A sumnjičav je i prema velečasnom doktoru Alojziju Silberbrandtu jer velečasni je njezin ispovjednik. Zalazi, dakle, u Šarlotinu intimu. A Šarlota je tako neodoljiva. Glembay je ljubomoran. Istražuje svoju poziciju među svim tim kavalerima. Traži istinu. Puši i pije viski. Onda od Leonea, jer prisluškuje sve razgovore, čuje da je doktor Silberbrandt Šarlotin ljubavnik. Grom iz vedra neba! I zaista u tom trenutku daleka grmljavina postaje opasno prisutna. Čak se jedan Krleža nije uspio oduprijeti semantičkim motivima simbolizma. To su ipak bile tek tridesete godine prošlog stoljeća.

### **Prema tematskom određenju drame; estetski poticaji u funkciji samoobmane umjesto genetike**

U drugom, dramaturški gotovo savršenom činu (sjetimo se samo *prípreme*, razgovora o neseseu, za kasnije zahuktavanje sukoba) agon se razvija na tenziji Glembajeva očuvanja iluzija o osobnom odnosu sa Šarlotom. Prevareni muž se, pirandellovski rečeno, bori za svoju *masku*, traži, moli, od Leonea imperativno zahtijeva demanti onog što je izgovorio na račun Šarlote. A onda na njega čak i fizički nasrće. I u svemu tomu nije nužno vidjeti nikakav ubojiti glembajevski poriv nego tragično suočavanje prevarena muža s propašću svojih opsesivnih iluzija. Teški boksački udarac u Leoneovo zubalo je samo Glembajev nemoćni, reklo bi se, čin *tragične grješke* za njihovo očuvanje. Nova predstava u novom vremenu postiže punoću svog vjerodostojnog realiteta odbacivanjem banalno-tendencioznog inzistiranja na biološkim deformacijama bogataške obitelji, odnosno *zamjenom* nadiđena naturalističkog refleksa pirandellovskim refleksom *samoobmane* dramskog lice svojom predodžbom sebe, i to jednako sebe samoga kao i drugih o sebi.

Kažimo sada što je konačni rezultat agona Glembay – Leone. Leone svom ocu skida s lica *masku*. Glembay ostaje definitivno razodjeven kad se uvjerio da je i te noći Šarlota boravila u Silberbrandtovoj sobi. A gol ne može živjeti. I Glembay pada. Umro je kad mu je oduzeta iluzija da ima ljubav. I da ima vjernost. Umro je jer mu je oduzeta iluzija da ima ljepotu. Njegova maska *samog sebe* je strgnuta. Taj smisaoni rezultat iznjedren je iz Pirandellove motivike. Biologizam u funkciji ljevičarskog angažmana drama pokazuje se u novom vremenu kao zapreka sadržajnom određenju drame / predstave i izvan / iznad njezine izvorne pragmatične namjere. Srećom, tekst se pokazuje kao rudnik u čijim se dubinskim oknima nailazi na slojeve kvalitetnije rudače.

No, što je s Leoneovim biologizmom? Je li njegovo skidanje maske starom Glembaju čin ubojičkog glembajevskog određenja, kako je sklon samog sebe optužiti. Ako smo biologizam starog Glembaja zamijenili pirandellizmom, čime bi u novoj predstavi novog vremena mogli zamijeniti Leoneov, i tako djelo / predstavu osloboditi

tendencioznosti i uvesti u svježije sadržajne odrednice? Ovdje nam se valja sjetiti Krležina dramatičarskog uzora. To je Ibsen. To su njegova lica u zamci istine čak i onda kad nam se ona čini kontraproduktivnom. To je težnja Ibsenovih lica da obmanute, prevarene, a osobite one koji poradi osobnog probitka skrivaju svoje nepoštenje iza javne predodžbe sebe kao moralnih osoba, suočuju s istinom. I to Leone na kraju sukoba i čini, iako sve do finala postupa, reklo bi se, antiibsenovski. Suzdržava se od toga da odmah iznese nepobitne dokaze o Šarlotinu promiskuitetu, pa se dugo koprca u procjepu istine i svog nastojanja da je ne kaže, ali opet i da ne demantira ono što je već javno kazao. I ta Leoneova dvojnost otkriva muku koja je kao dramski sadržaj znatno dramatičnija od glembajevskog ubojičkog opterećenja. Ta dvojnost, s neurasteničnim senzacijama, puca u Leoneovu trećem činu, što ćemo razmatrati nešto kasnije. No, na razini razvoja dramske radnje u drugom činu ona svakako pridonosi sadržajnom određenju predstave koja se definira, dakako, u trećem činu Leoneovim, Beatrix-Angelikinim i Castelličinim izlaskom iz *samopredodžbe Sebe za Javnost*. No, do toga nam tek treba doći.

Na temelju dosadašnjeg tijeka našeg sadašnjeg viđenja drame, njezina sadržaja, valja nam kazati da je stari Glembay protagonist *ljubavne drame* – ili *drame o čovjeku uhvaćenu u zamku moćnog libida* jer u njemu nije bilo onog arhetipskog Odisejeva opreza da se zaveže dok brodi pokraj neodoljiva zova Sirene.

I on je pošao za Šarlotinim pjevom, za čarolijom njezina glasa, signalima razigrane puti. Pogledajmo kako je on tu svoju Sirenu doživio prije negoli ga je odvukla u propast:

*GLEMBAY* starački nesigurno i umorno: *To su znali svi? A ja sam mislio da to nitko ne zna! Pa dobro! Ako su znali svi, čitav personal, to nisu mogli da znaju, da je ta žena vrijedila više nego sedamdeset i sedam hiljada drugih žena! Ja sam njoj kupio trokatnicu u Beču, da kupio sam, pa što onda, ako sam joj kupio trokatnicu i ako je čitav personal za to znao? Da, za ono srce, za onaj élan vital, za onu kulturu, za onu mladost, dragi moj, jedna trokatnica? A što je to jedna trokatnica za sve ono?*<sup>3</sup>

Na toj razini poimanja *dramskog razloga* drama *Gospoda Glembajevi* postaje drama s *tragičnom krivnjom junakove neotpornosti prema libidionoznim izazovima*.

Upravo smo utvrdili jednu od *temeljnih motivacija* sadržajnog smisla predstave *Glembajevih*.

### **Kreativna izazovnost ljubavnih tabua**

S te osnove možemo pristupiti dramskoj mucu doktora phil. i ak. slikara Leonea Glembaja, sina Ignjatova. Možemo pokušati istražiti njegovo dramsko razdiranje i

<sup>3</sup> Miroslav Krleža, *Glembajevi*, Minerva, Zagreb 1993., str. 94.

odrediti njegov ulog u tematsko određenje drame/predstave. Leone je posljednji put razgovarao s ocem prije jedanaest godina, poslije samoubojstva sestre Alise. A prije sedamnaest godina je definitivno napustio kuću Glembay pošto je i njega, Glembajeva sina, Šarlota *smotala među svoje noge*. Od tada ga progoni grizodušje zbog te svoje davnašnje neotpornosti prema Šarlotinoj libidinoznosti i svom sudjelovanju u njezinu činu koji karakterizira kao *moral insanity*. On zamjera sebi takvu slabost, stidi se pred uspomenom na svoju pokojnu majku, koja se ubila, kako kaže, upravo zbog te Šarlote.<sup>4</sup> Stoga nam valja zaključiti da se grizodušje, zbog kojeg je godinama bježao iz Zagreba, probudilo osvježenim intenzitetom kad se u vrijeme dramske radnje ponovo susreo sa Šarlotom pod krovom očeva doma. Pa ako ustrajemo na logičnom zaključivanju, nemoguće nam je ne uzeti u obzir i sljedeće: Leoneovo samopredbacivanje zbog počinjena grijeha razvijat će se tim intenzivnije što je želja za njegovim ponovnim počinjenjem veća. S tog zaključka o Leoneu možemo promišljati kao o Antihipolitu kojem se suprotstavlja Hipolit u njemu.

Iz tog Leoneova konflikta valja nam slijediti daljnje događaje. Došavši u dom Glembajevih, odmah je ustanovio da Šarlota čitave noći boravi sa Silberbrandtom u njegovoj sobi. A to saznanje mu zasigurno pojačava protuslovnu dinamiku i potiče njegovu i filozofsku i slikarsku narav, uvijek željnu prodrijeti u bit senzacija, u promišljanje o zamamnosti zalaženja u mitski prostor *zabranjena erotskog činjenja*,<sup>5</sup> a koje je u slučaju spolnog odnosa udane Šarlote i katoličkog svećenika višestruko zabranjeno. Taj intrigantni odnos Leoneu je svakako dostatan poticaj za prijenos takvih erotskih izazova na dvostruko tabuiziranu osobu – barunicu Zygmuntowicz, sada časnu sestru Angeliku. I mi, kako smo već kazali, već u prvoj sceni vidimo Leonea kako prema njoj – a naziva je njezinim svjetovnim imenom, Beatrix, što smišljena režija može staviti u sadržajnu funkciju – izbacuje periskop svoje filozofske kombinatorike da bi istražio svoju relaciju prema *zabranjenoj* udovici pokojnog brata, a uz to i *nedodirljivoj dominikanki* koja se po salonima kuće Glembay kreće u *oklopu* svog crkvenog reda.

U kontekstu tih naslućivanja pokušajmo sada dešifrirati prvi dijalog drame. Leone se pojavljuje na sceni zajedno sa smirenom, dostojanstveno lijepom redovnicom i govori joj – što, što joj to govori? Razglaba o Kantu i njegovoj nemoći da riječima proдре u ono *Nepoznato*, dok je to četrdeset godina prije njega znatno uspjelije

<sup>4</sup> Čitav slučaj Glembajevih je pun samoubojstava, ponekad čak i neobjašnjenih, kao, primjerice, samoubojstvo Leoneova brata Ivana, pa činjenica da je imao tako divnu ženu kao što je Beatrix, zaista iziskuje objašnjenje. Dvoje Ignjatove djece se ubilo, ubila mu se i prva žena. Nameće se dojam da se autor tim elementom u funkciji dekadencije bogataške obitelji trebao koristiti suzdržanije.

<sup>5</sup> Denis de Rougemont u svojoj literarnoj studiji o tabu ljubavnim situacijama tvrdi da je upravo društveno zabranjeni ljubavni odnos izazivač snažne ljubavne fiksacije, knjiga *Mitovi o ljubavi*, NIRO, Književne novine, Beograd 1985.

postizao Euler svojim matematičkim izvodima itd. Sad se upitajmo zašto bi njemu bilo važno zametanje takve filozofske rasprave s jednom Božjom službenicom koja svoje (holbeinovske) ruke, jedini dio njezinih ekstremiteta koji nije pokriven, uporno skriva u širokim rukavima svog dominikanskog kostima? Očigledno je, Leone se samo služi svojim filozofskim izvodima da bi detektirao mogućnost dodira s onom skrivenom Beatrice ispod redovničke halje, da bi kroz spekulativni i polemički dijalog otvorio prolaz prema njenu zaklonu u dominikansku *tajnu kvalitetu (qualitas oculta)*, da bi nekako pozicionirao sebe u misli tijela ispod oklopa crkvenog reda i tako zašao u *mitski prostor zabranjene ljubavi* koji, upravo stoga što je takav, obećava njegovu filozofskom i umjetničkom umu izvankonvencionalnu čar i konačan *kreativni* napor. Stoga on postupno i oprezno napreduje otvarajući raspravu o estetskoj nevjerodostojnosti njezina davnog portreta u večernjoj gali i radi usporedbe s detaljem na slikarskom platnu, sada u pravnom smislu sasvim legalno, jer toj sceni pribivaju i druga lica, od Beatrice traži da izloži svoje ruke. No, umjesto nje, iz nje, i za sebe povjerene njoj, reagira časna sestra. Prekida tu raspravu. Leone se povlači. Čak bi se moglo kazati i da je zadovoljan. Sondiranje nije bilo neuspjelo. Uspio je doprijeti do zatvorenih vrata, čak i pokucati na njih.

Sljedeća duga noć, puna prijepora, smrti, laži, licemjerstva i općeg glembajevskog rasula razbuktava u časnoj sestri milosrdne majčinske osjećaje, pa Beatrice, u sebi dvojna, odškrine ta vrata *Sebe dvostruko zabranjene* Leoneu – sada sasvim rastvorena za erotske tabue prethodnom novom Šarlotinom inicijativom njena milozvučnog glasa i uzdrhtala tijela, i to pored odra svog preminulog muža. Krležin podatak prema kojem Leone poslije *kriminalnog skandala s barunicom Castelli pada u ludnicu, a poslije ludnice uzima za ženu udovicu svoga brata barunicu Zygmuntowicz<sup>6</sup>* podupire iznesene semantičke izvode odnosa Leone – sestra Angelika – Beatrix.

Očigledno, i ovaj segment događanja upućuje na *ljubavnu dramu*. Međutim, ona ipak, uza sve naše simpatije za Beatrix i Leonea u odnosu na ostale samožive dramske osobe, upućuje na neuobičajena svojstva svoje izazovnosti. I s tim razlogom svog buđenja kod dvoje članova bogataške obitelji dolazimo i u našem vremenu, odmaknutom od vremena pisanja drame i njezina pragmatičnog angažmana, do zanimljivije, kompleksnije i vremenski otpornije dramske radnje.

\* \* \*

Ali u toj glembajevskoj noći Leone ubije barunicu Castelli. Zašto?

Šarlota iznenada, pošto je napustila svoju *predodžbu sebe za javnost*, rušilački i krajnje prostački zalazi u ono Leoneovo nastojanje prema Beatrix / Angeliki koje je zametnuto već u prvom činu i koje je konačno pokazalo izglednost svog ostvarenja

<sup>6</sup> Miroslav Krleža, *Genealogija Glembajevih, Gospoda Glembajevi*, Minerva, Zagreb 1933.

poslije Castelličina manipulatorskog obraćanja Leoneu, zbog čega se on suočio sa svojom potpunom zbnjenošću i u pojavi i riječima Betrice osjetio obećanje zaštite za davno ugroženog Hipolita u sebi. U kontekstu naših razmišljanja o predstavnim motivacijama dramske radnje djela taj Leoneov vrtoglavi čin ne trebamo, dakle, pojmiti kao izraz glembajevskog ubojičkog nagona nego kao Leoneovo spašavanje čari svog kompleksnog prijenosa Šarlotinih tabu izazova u oazu Beatricine / Angelikine *tajne kvalitete*. I on to čini mahnitim rezom škara po Šarlotinu neočekivanom i rušilačkom prostaštvu.

Ovakvim poimanjem događaja ne dovodi se u pitanje autorovo inzistiranje na dekadenciji članova obitelji Glembaj, već, naprotiv, ono se uspostavlja takvom *motivacijom* njihovih postupaka do koje ih privodi njihova rezigniranost konvencijom interesnog utvrđivanja bračnih veza bez ljubavnog kreativnog uloga u njih.

I to nas privodi do onih općih uvjeta izazivanja ljubavne sreće koji su u razmatranoj drami zaštićeni / skriveni *vanjskom* radnjom: Zalazak u ljubavnu dinamiku postižu njezini dionici obostranom *kreacijom* njezina potencijala. Ljubav se postiže ustrajnom građom, ulogom svoje posebnosti u posebnost drugog, razvijanjem svojih zamišljaja sebe u sreći s ljubavnim partnerom i prijenosom tih maštarija u maštu željenog bića. Jer ljubav se izgrađuje u interakciji s njezinim partnerskim graditeljem da bi u njoj, izgrađenoj, oboje ostvarivali sretno pribježište svoje posebnosti. Događanje ljubavi nije plod koji jednostavno pada sa stabla pod noge slučajnom prolazniku. Za njezino postizanje nužno je posaditi mladicu, dohranjivati je i onda s nje, uzgojene, ubirati plodove svog uzgoja. U drami otkrivamo tu Leoneovu i Beatricinu sadnju. I vidimo kako joj se odupire opora zemlja, ali i sami njezini saditelji. Jer, to je, rekli smo, *tabu* sadnica i za njezin je uzgoj nuždan poseban kreativni ulog u koji se mogu upuštati samo osobe željne stvaranja, spremne na odupiranje. Doktoru filozofije, slikaru-umjetniku Leoneu Glembaju i baronesi Beatrix Zyguntowicz, sestri Angeliki, dominikanki, takvo stvaranje i odupiranje bilo je izazov, bilo je imperativ njihove posebnosti.

Stoga je i dr. phil., slikaru-umjetniku, Leoneu Glembaju, i baronesi Beatrix Zyguntowicz, sestri Angeliki, dominikanki, bio nuždan barem takav *stvaralački* ulog za zalazak u nju.

### **Dodir s novim cinizmom drame uprizorene u našem vremenu**

Budući da smo preko obrazloženih motivacija dramske radnje dolazili do *nepotrošenih* sadržajnih svojstava drame, valja nam se sada usredotočiti na pomicanje sociološke slike vremena od prije stotinu godina u naše vrijeme. Ta je slika u djelu projicirana velikom juridičko-obrambenom eksplikacijom doktora Pube Fabriczy-Glembaja protiv socijalističkog tiska. U njemu je iznesen čitav slučaj smrti stare Rupertice pod kotačima četveroprega barunice Castelli i s tom smrću povezanog sa-

moubojstva Fanike Canjeg, nevjenčane žene pokojnog sina stradale starice, koja je na sudu izgubila odštetni zahtjev za smrt svoje svekrve Rupertove. Našavši se stoga bez sredstava za život, neuspjelo je tražila prijam kod barunice u nadi da će od nje izmoliti Singer-mašinu na kojoj bi kao švelja mogla zaraditi sebi i djetetu za kruh. Pa kako k barunici nije puštena, skočila je u smrt s trećeg kata sa sedmomjesečnim djetetom u naručju.

Puba je ogorčen zbog napada socijalističkog tiska na barunicu Castelli. Štoviše, opovrgava ga drugačijom interpretacijom događaja, citiranjem cesto-redarstvenih propisa i portretiranjem barunice kao osvjedočene humanitarke, pa uz polemički odgovor socijalističkom tisku predlaže i podnošenje tužbe za klevetu. Sve što govori, govori iskreno, s emocionalnim nabojem, s potpunim uvjerenjem u to da je barunica zaista nevina te da se jednim i drugim slučajem socijalistički tisak koristi u svrhu političkog obračuna s njegovom klasom.

Profiliravši takvog, ogorčenog i oratorski ekspresivnog, Pubu, autor kao da se oslanjao na onaj marksistički izvod prema kojem *biće određuje svijest*, pa nam od vjetnikovo uvjerenje valja neizostavno pojmiti kao iskaz njegove pripadnosti. Scena, dakle, ilustrira nepomirljive klasne razlike i autorov kritičan odnos prema vladajućim socijalnim odnosima u vrijeme zbivanja dramske radnje. I ovo razmatranje mogućeg novog života drame *Gospoda Glembajevi* tu njenu funkciju u drami ne dovodi u pitanje. Ono samo, baš kao i u ranijim i već apsolviranim slučajevima, teži njezinu izvedbenom aktualiziranju, odnosno sadržajnom konotiranju u sadašnjem vremenu. Pozabavimo se tom izglednošću osloncem na autonomne semantičke mogućnosti glumačke emisije.

Kroz stotinu godina povijesti – nestankom nekih država sa zemljopisne karte Europe i nastankom drugih, oživljavanjem raznoraznih političkih sustavnih isključivosti s represivnom prisilom i indoktrinacijom čovjeka u cilju poništavanja njegove ljudske individualnosti, a onda, konačno, i njihovim urušavanjem – došli smo do vremena koje je sve *-izme* bacilo na smetlište. I čovjek se našao sam u svojoj *slobodi*, već odavno odviknut od toga da bude obvezan etičkim zasadama jer one su još davno bile mutirale u moralnom kodeksu *bića* propalih sustava.

Pa kad se ideologija oslobođen čovjek (ono mnoštvo njezinih zarobljenika – nasuprot pojedincima koji su uspjeli očuvati sebe) konačno našao u slobodi, našao se i bez *bića* iz kojeg je ishodio njegov klasni moral. Prepušten sam sebi, on ulazi u *novo mitsko vrijeme* u kojem je zaokupljen vlastitim opstankom. Postaje predator i u odnosu na istu vrstu – jer *kupusa je malo, a zečeva mnogo*. Pa kad se nemilosrdno obračunava s Drugim, on to ne čini (poput Pube kakvog znamo) s uvjerenjem da je u pravu. Naime, iza njega više ne stoji klasni moral. Dapače, njega moral i ne interesira jer ga je sa *slobodom* izgubio. I zna da je njegova pobjeda u srazu s Drugim izgledna tek ako postupa mimo etike, nasuprot njoj.

Tako novi Puba i čini. Tako katartički potiče čežnju za sankcioniranjem postupaka koji etici protuslove, osobito upornima i još neposustalima koji se nadaju da će Godot ipak doći u opustošenu zemlju. Ovaj segment drame mogao bi potaknuti takvu nadu. Pogledajmo kako bi to moglo izgledati u našoj predstavi:

Razmislimo o pokojoj Pubinoj rečenici kao uzorku iz kojeg ćemo zaći u *novi cinizam*. Puba izbacuje svoje argumente za pridobivanje vjerovanja javnog mnijenja u baruničinu nevinost. Pritom se vezuje za slušatelje svoje eksplikacije. Znakovima i izgovornim odnosom prema govorenom izaziva signale njihove potvrde i pohvale svojoj nakani da sve iznesene istine socijalističkog tiska o smrti stare Rupertice i samoubojstvu Fanike Canjeg prikaže kao demagoške politikantske laži te da svoju *svjesno lažnu* interpretaciju (a pritom nazočnima namiguje u smislu: *Samo slušajte kako ćemo ih zaje\**) obaju slučajeva prikaže javnosti kao jedinu i apsolutnu istinu.

Zamislimo sada pokoju Pubinu rečenicu, ali s takvim (našim) didaskalijama koje sugeriraju *sadržaj* izgovorenog:

*Treba naglasiti kako je svjedocima* (trijumfalna intonacija sa sadržajem: Dobro, mi znamo da smo te svjedoke potplatili; odobravanje nazočnih) *na sudu utvrđeno da je stara ubogarka redovito pila po rakijašnicama* (– To ćemo naglasiti iako znamo da to nije istina!) *i kako je još nekoliko minuta pred svoju smrt popila svoj obligatni fraklič!* (– Ovo svakako, svakako, pa bila je pijana, i što onda njezino pijanstvo ima veze s tobožnjom nepropisnom vožnjom tete Šarlote).

Ili ovu:

*To treba logično naglasiti, da je iz jednog pukog slučaja, što je tu staru prosjakinja udarila kap* (– Od ovakve interpretacije ne odustajemo iako znamo da je gradski mrtvozornik za tu svoju ekspertizu dobio... Dobro, o tome ne ćemo, to je samo za... in camera caritatis, je li...) *upravo u onom momentu kad je pokraj nje* (– Pazite, reći ćemo ‘pokraj nje’, a nikako ne ‘po njoj’!) *prolazio četveropreg tete Šarlote* (– Pa valjda teta Šarlota ima pravo voziti po ulici, tko joj to može zabraniti!)

Ili ovu:

*Da je ta luda osoba, ta Canjkova* (– Kakvo je to uopće prezime?!) *došla na ideju da iz toga ostvari sebi stalno vrelo prihoda* (– Ovo govorim vrlo ozbiljno, vrlo ozbiljno, mi to moramo kategorički lansirati, to bi moglo upaliti, ljudi se groze ucjenjivača!)...

Itd.

Vidimo, dakle, Pubu, koji uz povlađivanje nazočnih – dok se Leone neurastenično distancira, a sestra Angelika diskretno utječe svojoj molitvenoj koncentraciji – otkriva kako će laž plasirati kao istinu. I to je znatno opakiji Puba od onog znanog. Jer onaj, privezan za svoje klasne istine, govori uvjeren u ispravnost govorenog. Ovaj, pak, Puba, osamljeni predator na teritoriju svačijem, jednako Drugog kao i Svom,



pronalazi način svog opstanka – svoje obitelji Glembay i njezina stečena bogatstva koje *nikome nije samo od sebe prevagnulo*, kako kaže Leone – u novoj areni slobode, poništena moralnog kodeksa ponašanja, a već davno, ranijim društvenim sustavima, i *oslobođen* od bilo kakve obveznosti etici. To je Puba posve sposoban i trijumfalno spreman da u odstupu od etike izgrađuje model za ostvarivanje svog probitka.

Govorili smo o predstavi pod njezinim sadržajnim određenjem: *Drama Gospođa Glembajevi danas*.

\* \* \*

Završit ćemo ovaj napis upravo iznesenim semantičkim slojem predstave koji nas je suočio *s novim cinizmom društvenih odnosa*. Do njega smo došli, kao i u ostalim slučajevima, pristupom Krležinu djelu izvrtanjem sintagme *Kazalište po Krleži* u *Krleža po kazalištu*. Tako smo zašli u područje mogućeg kreativnog priloga kazališta u očuvanje života/aktualnosti njegovih djela.

Ako smo pritom ispisali i koju heretičnu misao u odnosu na utvrđenu književno-kritičku interpretaciju Krležina djela (a vjerojatno jesmo), valja nam se utjecati povijesnim pokazateljima koji otvaraju nadu u to da takva kvalifikacija s vremenom i u vremenu može izgubiti obilježje nedopuštenosti.

## DVA INSAJDERSKA POGLEDA NA DVIJE PREDSTAVE: *GOSPODA GLEMBAJEVI*

*On je tu, on negdje tu čeka iza ormara!*

### 0. Uvod u predstave i legende

U tekstu se analizira predstava *Gospoda Glembajevi* u režiji Petra Večeka, prema Krležinoj istoimenoj drami, premijerno izvedena u Dramskom kazalištu Gavella u Zagrebu, danas Zagrebačkom gradskom dramskom kazalištu Gavella, 10. veljače 1984., i predstava *Gospoda Glembajevi*, premijerno izvedena 25. veljače 2013. u Zagrebačkom kazalištu lutaka kao svjetska studentska praizvedba toga teksta, tj. te Krležine drame u izvedbi studenata Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Analiza polazi od insajderske pozicije (autorica je izlaganja u prvom slučaju bila umjetnička suradnica redatelja i dramaturginja predstave, a u drugom redateljica predstave i dramaturginja teksta i predstave te oblikovateljica svjetla). Predočuje se analiza i nastanak predstave, od odabira suradnika i glumaca i rada na *probama* do premijere, uključujući i autoričin dramaturški dnevnik i redateljsku knjigu. Interpretacija se u prvom slučaju odnosi na predstavu koja je trajala do posljednje reprize 18. svibnja 1991., i doživjela čak 160 izvedbi, uključujući i gostovanja u inozemstvu, npr. u Poljskoj. U taj je život predstave uz protagoniste Krešimira Zidarića (Ignjat Glembay), Radu Šerbedžiju (Leone Glembay), Vlastu Knezović (Sestra Angelika Glembay), Dubravku Miletić (Barunica Castelli-Glembay), Peru Kvirgića (Titus Andronicus Fabriczy-Glembay), Josipa Marottija (Dr. med. Paul Altmann), Božidara Alića (Dr. iuris Puba Fabriczy-Glembay), Zlatka Viteza (Dr. teol. et phil. Alojzije Silberbrandt), Marka Torjanca (Oliver Glembay) i Milana Plećaša (Ulanski oberleutnant von Ballocsansky) te Ankice Dobrić, Ive Ficija, Slavice Knežević, Mirjane Majurec, Ljubice Mikuličić, Zdenke Poje i Zorka Rajčića (Gosti) kao Gost bio uključen i doajen hrvatskoga glumišta Zvonimir Rogoz. U drugom slučaju prati se nastanak i život predstave do trenutka pisanja ovoga teksta, 30. travnja 2013., u procesu nastanka predstave od veljače 2012. i njezina života u dosadašnjih pet izvedbi. Supostavljaju se uži i širi kazališni okvir, od pretpostavljena a intergestualno odzrcaljena

gavellijanskoga stila režije i glume do drugih i različitih redateljskih koncepcija. U estetski i društveni kontekst ugrađena je i recepcija dviju predstava u javnosti i u medijima, uključujući i nagrade koje su im dodijeljene.

## 1. Legende o recepciji Krležina dramskoga djela

Legende o recepciji Krležina dramskog izraza, utemeljene na tzv. *Osječkom predavanju* 12. travnja 1928., uoči čitanja drame *U agoniji*, i na usmenim komentarima kazalištaraca koji su imali jedinstvenu čast družiti se s Krležom i njegovom ženom, glumicom Belom Krleža, počivaju i na legendarnom odbijanju bardovih drama za vrijeme vođenja Drame Hrvatskoga narodnog kazališta Josipa Bacha od 1908. do 1920., koje se podudarilo s prijeratnim, ratnim i poslijeratnim događanjima: *Sa svojom dvadesetom godinom čudio sam se što naše kazalište nije htjelo da prikazuje moga Krista na mjesecini gdje u masliniku ljubi plavu kosu grešnice Marije Magdalene. Pred samu objavu rata (četnaeste u junu) štampao sam samo još jednu aktovku, "maskeratu" o Kolombini i o Pierrotu, ali ta "maskerata" i ta "Legenda" propale su u košu gospodina Bacha, tada direktora drame na zagrebačkom teatru. Te i slijedeće godine petnaeste propalo je u koš tog istog dramaturga šest mojih drama: dvije simbolično-biblijske, a četiri simbolično-socijalne. /.../ jedino "Kraljevo" ostalo je na programu za repertoire zagrebačkog teatra i tako već čeka na izvedbu trinaest godina.*

*Godine sedamnaeste-osamnaeste propale su mi u koš zagrebačkog dramaturga ponovno dvije drame, "Michelangelo Buonarroti" i "Cristoval Colon"...*<sup>1</sup>

I sama je struktura Krležinih drama nerijetko bazirana na pozadini ili figuraciji legende ili maskiranja, pa se autorovi ekspresionističko-simbolistički crvi koje Bach navodi kao glavni razlog nemogućnosti izvođenja Krležine drame o Michelangelu pretvaraju, već kad se poziva na negativne ocjene intendanta Vladimira Tresčeca, u crve sumnje o navodnoj nemogućnosti ili nesceničnosti većine drama koje više od izvorno dramatičnoga imaju ideološki znak. Ali, argumenti su ipak na Krležinoj strani. Miroslav Krleža intenzivno je, od najranije dobi, mislio, prikazivao i uobličivao svijet kao dramu ili kazalište, najčešće u okvirima osvješćivanja i umjetničkoga i izvanumjetničkoga konteksta. U prvom ili trećem razredu gimnazije, kao amater, dramatisirao je i pisao te glumio prizore posvećene ratnim i viteškim temama, od Prijama i Hektora do Ahileja, Grebengrada i plemića Gotali, istodobno gledajući cijeli niz zagrebačkih profesionalnih predstava baziranih na spektakularnom prikazivanju *Zlatarova zlata* i *Teute*, ali i *Putu oko Zemlje za 80 dana*. Nerijetko i institucije

<sup>1</sup> Tzv. *Osječko predavanje* tiskano je kao dodatak ciklusu o Glembajevima, pa i u IV. knjizi Krležinih *Sabranih djela*, Zora, Zagreb 1966. Citat ovdje prema: Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978., str. 342.

koje promatra kritičkim okom, Crkvu, Svijet poistovjećuje s kazališnim ritualom. Kao šesnaestogodišnjak prevodi Ibsenovu *Gospođu s mora*.

Kao profesionalac napisao je, tvrdi se u legendama većine izvora, osamnaest dramskih tekstova. Uz tekstove Miroslava Krležę koje kao teatrofone ili povezane s dramom višeputno navodi Aleksandar Flaker (polemike s Bachom, *Moj obračun s njima*, recenzije Balzacova *Mercadeta* i Strindbergova *Oca*, eseji o Gavelli, Vojnoviću i dramskom repertoaru, zapisi), česte su ekranizacije i inscenacije proznih i lirskih Krležinih tekstova. Koja je vrsta prekretničke uloge Miroslava Krležę, koji se često u glumišnom kontekstu povezuje s Gavellom, a u ideološkom s ljevičarskim stremljenjima, može se vidjeti u smjenama kazališne, političke, društvene i kulturne paradigme što stvaraju nove stilske formacije, ali i nove odnose u kazalištu, kad presjek civilizacijskih kodova uputi na činjenicu da Krležini tekstovi i njihove izvedbe dolaze na mahove u razmaku od trideset godina: ključnih dvadesetih, pedesetih i osamdesetih dvadesetoga stoljeća te na početku drugoga desetljeća dvadeset i prvoga stoljeća, koje nagovješćuje Vitezov *Aretej* 2006. u Gradskom dramskom kazalištu Gavella, a nastavljaju Prohićevo *Kraljevo* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, inscenacije *Balada Petrice Kerempuha* u izvaninstitucionalnim i institucionalnim kazališnim prostorima i, najnovije, izvedbe *Lede* u Leminoj režiji u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku, u Svrtanovoj režiji u Zagrebu u Frankopanskoj i u režiji Anice Tomić u Zagrebačkom kazalištu mladih te *Gospode Glembajevih* u Tauferovoj režiji u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu ili izvedbe te, prve drame glembajevskoga ciklusa u režiji hrvatskoga redatelja Ivice Buljana u Sloveniji (Slovensko narodno gledališće, Ljubljana), u prijevodu Andreja Inkreta, koja je gostovala u Gradskom dramskom kazalištu Gavella.

## 2. Večekova predstava i dramaturška suradnja: dijelovi legende

Kad sam kao dramaturška početnica, studentica dramaturgije na Akademiji dramske umjetnosti i kroatistike i komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, imala čast biti izabrana za umjetničku suradnicu redatelja Petra Večeka i dramaturginju u predstavi *Gospoda Glembajevi* u Gradskom dramskom kazalištu Gavella, zadaća mi je bila osmisliti novi kôd pristupa tom legendarnom tekstu, novi pristup glumi koji je prije toga ingeniozno bila domislila generacija Vanje Dracha, Tonka Lonze i Neve Rošić. Na danonoćnim probama s redateljem i glumcima pokušavali smo preosmisliti ili konstruktivno *razbiti* salon Krležine rečenice, prostora i mišljenja, tj. tadašnjoj publici pokazati da se iza navodno urednoga dramaturškoga i mizanscenskoga salona krije erupcija društvene, obiteljske i ljubavne strasti. Tad su nastale i moje dramaturške bilješke i dnevnik umjetničke suradnice koji ovdje, ponovno povodom jedne godišnjice, i 120-godišnjice Krležina rođenja, donosim u ulomcima.

Prvi ulomak iz moga dnevnika (tadašnje dramaturginje i umjetničke suradnice redatelja): *Ja sam to čuo od jednog kočijaša i to je za mene kroz čitavo moje djetinjstvo bila najstvarnija stvarnost od svega, u čitavoj ovoj kući! Koliko puta sam ja vidio Varaždinca gdje hoda po kući s krvavim nožem u ruci! On je dolazio obično u zimskim noćima, s vjetrom u dimnjaku! Išao je preko glavnih stuba u crveni salon, a jedamput sam ga sastao u sobi svoje pokojne mame, ali mi se brzo sakrio pod klavir! Imao je u ruci veliki kuhinjski nož, sasvim krvav, i onda ga je nestalo najedamput. A noćas, Beatrice, noćas je opet došao u ovu kuću! On je tu, on negdje tu čeka iza ormara!* Tante Marietta govorila je: *Die Glembays sind Mörder und Falschspieler!* Tako je nastala Bárbóczy-legenda. Ta se legenda provlači cijelom dramom *Gospoda Glembajevi* postajući, kao dramska nit, njezinom glavnom strukturnom okosnicom: dijelovi legende konkretiziraju se u razotkrivanju mita o Glembajevima, u odčitavanju legende kao stvarnosti odnosa među osobama. Leoneovim slaganjem komadića mozaika u završnu sliku – spoznavši sebe kao dio legende, kao Glembaja, Leone, u ludilu, ubija. Dramaturški, *drama u tri čina – Gospoda Glembajevi* nadovezuje se na Krležine legende. Ispod površinskoga fabulativnoga sloja u ovoj Krležinoj drami, dubinski vidljiva u prozi o Glembajevima, i izvanjske scenske tehnike izranja drama stanja, složenoga unutarnjeg sukoba, univerzalnih značenjskih odnosa. Ispod oklopa donjogradske patricija *krije se* precizna dramaturgija ljudske sudbine: *građansku dramu – Gospoda Glembajevi* promatramo kao legendu.

### 3. Skidanje slojeva u drami i predstavi: legendarni sudionici

Drugi ulomak iz moga dnevnika: *Gospoda Glembajevi* otvorena su dramska struktura. Tekst je previše slojevit... a da bi bio uguran u zidove, vrata, prozore. Trebamo u predstavi u Dramskom kazalištu Gavella razbiti prostor, razbiti salon, razbiti konvenciju izvođenja i glumljenja ove drame kao salonske, kao građanske dramaturgije. Razbijanjem salona ulazimo u slojevit prostor ljudske sudbine i ljudske strukture. Moramo igrati partituru stanja, zvukova, tišina, pokreta, poetske nadgradnje ljudskih života, mrtvih života. Gledamo dramu kroz Leoneovu leću kroz koju, halucinantnim pomakom, prodiru mrtvi Glembajevi; širi se iracionalan i irealan prostor, prostor opterećenosti naše psihe. U drami se postupno skidaju slojevi: u prvom činu konvencija sociološka, u drugom etička i moralna, u trećem najintimnija ljudska, koja dovodi do ludila, do ponovnoga dolaženja svih mrtvaca – zatvoren je jedan krug, otkriven zrcalni rukopis suvremene dramaturgije. A to je zrcalo smješteno u crnilo pozornice, na kosini pada, s fokusom na ogromnom stolu – znaku okupljanja. Kako igrati, izvoditi, prikazivati, režirati, glumiti, dramaturgizirati, vizualizirati, slušati *Gospodu Glembajevu*? Preciznom mizanscenom, koreografijom pokreta, lomljenjem strukture rečenice, konvencionalne konverzijske forme, iščašenjem, pomakom – igranjem podteksta. Osim toga – vizualizacijom stanja. Cijela je predstava

viđena kroz vizuru Leonea – slikara: fiksirani su odnosi među osobama, nižu se zaustavljeni pokreti – dijelovi jedne velike slike – njezina ekspresija zaustavlja se pravljjenjem očeve posmrtno maske. Slika se raspada, rečenica se raspada. Ostaje tišina halucinacije: *Sve je to još panika u meni! Ja sam jedamput pao s konja, zapeo sam u galopu o stremen i konj me je vukao valjda stotinu metara za sobom po cesti. Nekakve žene su očajno vikale, ja sam čuo jasno te ženske glasove i poslije u bolnici, s prebijenim ključnim kostima, ja sam još dugo, dugo nakon toga osjećao onaj galop, onu crnu konjsku đavolsku snagu, i slušao sam žene gdje viču: čitave noći vikale su žene, dugo-dugo! To je sve još galop, to sve više još uvijek – to je graja!*

Crna scena, crno-bijeli kostimi asocijali su na boje snova, prvi čin na golemi raspad banketa koji prelazi na ulicu ubojstva Fanike Canjeg, drugi čin na infarktni stol sukoba oca i sina, a treći čin na groteskno-tragedijski odar i telefon propasti. Premijera je bila 10. veljače 1984., a zadnja izvedba bila je 18. svibnja 1991. Ukupno je bilo čak stotinu i šezdeset izvedbi.

Uza ingenioznu scenografiju Mete Hočevar, koja je naglašavala crnu kosinu pada i lucidnu, i nepogrešivu, kostimografiju Ike Škomrlj i Danice Dedijer, s istaknutim detaljima glembajevštine i bohemštine u na glumcima slivenim uglavnom crno-bijelim kostimima, uloge kojima su pomakli neke izvedbene stereotipe ostvarili su prije spomenuti glumci, od Krešimira Zidarića kao robustnoga i osjetljivo-ga Nacija, Dubravke Miletić kao strastvene, vehementne i inteligentne Barunice, Rade Šerbedžije kao ironičnoga bohema i emotivca Leonea, Vlaste Knezović kao suptilne, samozatajne Angelike, Pere Kvirgića kao groteskno nasmijanoga staroga Fabriczy-Glembaja, Božidara Alića kao elokventnoga, dominantnoga Pube, Josipa Marottija kao mudro-sarkastičnoga Paula Altmanna, Zlatka Viteza kao ponizno-lukava Alojzija Silberbrandta, Marka Torjanca kao energičnoga Olivera Glembaja i Milana Plećaša kao zavodničko-dojmljiva Ballocsanskoga. Gosti, spoj figura iz proze o Glembajevima i Krležinih *Legendi*, bili su gavellijanski glumci velike snage predvođeni legendarnim Zvonimirom Rogozom, koji je cijelu predstavu vodio legendarnim putovima u više smislova i značenja. Predstava je dobila najveće nagrade i gostovala na mnogobrojnim gostovanjima.

#### 4. Legendarne Dubrovačke ljetne igre

Kao dijete gledala sam na Dubrovačkim ljetnim igrama predstavu *Aretej* u režiji Georgija Para, koja se u prostorima tvrđave Bokar izvodila s dvjema istodobnim glumačkim podjelama koje su kročile prostorima povijesti s različitim publikom, da bi se spojile u scenama utrobe smrti i spoja našega i antičkoga doba, dok smo kao promatrači Castelcaprina, vođeni turističkim vodičem-glumcem, slušali staljinističke govore i gledali ludilo povijesti i svijesti u ljekarni, sve do gornje *tarace*, koja se spajala s fortinbrasovskim topovima na Lovrjencu za vrijeme izvedbe *Hamleta*, dok

su apatridi, Božidar Boban i Relja Bašić, raspravljali na kantovsku temu o ljudskoj civilizaciji: *Ipak je to ruka majmuna!*

U predstavi *Kristofor Kolumbo* na Igrama u Parovoj režiji na Račićевой replici Kolumbova jedrenjaka *Santa Maria* s posadom – glumcima uz mornarsku hranu pratili smo dijalog Kolumba – Bobana i Šovagovića – Nepoznatoga, a nakon plovidbe oko Lokruma – Amerike s razapetim Bobanom, Kristom uz pomoć velikoga razglasa u dubrovačkoj Staroj gradskoj luci slušali: *Laž, narode, sve je to laž!* U istom dubrovačkom portu u kojem je dovoljno taknuti more i spoznati i upoznati cijeli svijet, u kojem danas horde s *kruzera* ulaze u Grad, često ne znajući koji je to grad, o kojoj je državi riječ. *Sve ostalo je šutnja!* Legenda. Razgovor Janeza i Štijeja iz predstave *Kraljevo*, Kvirgića i Marottija, u Radojevićevoj predstavi života i smrti. Portreti Glembajevih u našoj su predstavi bili u publici. Bili su publika. Radojevićevo *Kraljevo* bilo je usporeno i samo. Koja je danas publika Krležinih egzemplarnih drama o padu čovječanstva?

## 5. Legendarni Krleža i današnji studenti kroatistike

Kao mentorica u projektu, nastavnica u Odsjeku za kroatistiku na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, dramaturginja i redateljica predstave *Gospoda Glembajevi*, od veljače 2012. radila sam na nastavi i izvan nastave sa skupinom istaknutih studenata diplomskoga studija kroatistike i drugih studijskih grupa i s njima stvarala umjetničko-znanstveni projekt *100 godina Glembajevih*, koji se sastoji od knjige-zbornika (288 numeriranih stranica) *100 godina Glembajevih: Kako smo vidjeli Agram i Krležu*, drame-teksta predstave *Gospoda Glembajevi* (44 stranice), nastale prema istoimenoj Krležinoj drami, *Legendama* i proznome ciklusu o Glembajevima Miroslava Krleže, i predstave *Gospoda Glembajevi* (140 minuta), koja je premijerno, nakon nekoliko javnih izvedbi u prostorima Filozofskoga fakulteta tijekom 2012. i 2013. godine, izvedena u profesionalnom kazalištu, u Zagrebačkom kazalištu lutaka 25. veljače 2013., kao svjetska studentska praiizvedba toga teksta, i do 30. travnja još četiri puta u profesionalnim zagrebačkim teatrima, uz najavljena gostovanja u zemlji i inozemstvu. Projekt je nastajao četrnaest mjeseci, a u njemu kao autori znanstvenih i umjetničkih tekstova, glumci, umjetnički suradnici, istraživači i urednici sudjeluju studenti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu Matea Andrić, Irena Bočkai, Nika Burđelez (jedina studentica glume na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu), Margareta Đorđić, Vlasta Đurina, Zvonimir Filipović, Tomislav Hrebak, Klara Jakelić, Maja Jukić, Martina Kovač, Petra Krivak, Nevena Kurteš, Saša Lovrić, Tanja Maretić, Tina Marušić, Krunoslav Matošević, Kristina Peršić, Emina Smajić, Mario Šimudvarac, Nina Turić i Mateja Žugec.

Krležinu dramu *Gospoda Glembajevi*, fenomene dramskoga i kazališnoga i razdoblje početka 20. stoljeća s usporedbama na naše, 21. stoljeće i druga razdoblja

moji su studenti četvrte i pete godine (prve i druge godine diplomskoga studija) kroatistike i drugih studijskih grupa proučavali više od godinu dana, u sklopu kolegijâ Drama i kazalište i Kako nastaje kazališna predstava, a zatim i u sklopu kolegija Krasnoslov i gluma u Odsjeku za kroatistiku Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu te u sljedećim hrvatskim znanstvenim ustanovama i umjetničkim institucijama: u Hrvatskoj akademiji znanosti i umjetnosti, u Hrvatskom državnom arhivu, u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu, u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža, u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, u Gradskom dramskom kazalištu Gavella, u Zagrebačkom kazalištu mladih, u Zagrebačkom kazalištu lutaka, u Teatru &TD, u Teatru Exit, na Dubrovačkim ljetnim igrama, u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu, na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, u arhivima, muzejima, na izložbama, u Domu Miroslava i Bele Krleže na Gvozdu, u hrvatskim i europskim kazalištima i kinematografima i na cjelogodišnjoj terenskoj nastavi, u suradnji sa znanstvenicima, teatrolozima, povjesničarima, glumcima, redateljima, dramaturzima, scenografima, kostimografima, glazbenicima, koreografima, plesačima, likovnim umjetnicima, urednicima, novinarima, intendantima kazališta i ravnateljima tih institucija te s dekanom i profesorima domicilnoga Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Kao rezultat ozbiljna i predana znanstvenoga i umjetničkoga rada ovih marljivih, vrijednih, inteligentnih i kreativnih studenata nastala je predstava *Gospoda Glembajevi*, drama-tekst predstave i velika knjiga-zbornik. Studentska praizvedba toga djela, naglašeno je već i prije, dogodila se 25. veljače 2013. u Zagrebačkom kazalištu lutaka (predstava nije lutkarska). U ovoj zahtjevnoj kazališnoj predstavi navedeni studenti i studentice Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu izvode ogromne i zahtjevne uloge i potpisuju umjetnički i producentski dio posla. Golema knjiga, tj. studentski zbornik od gotovo 300 stranica, naslovljen/a je *100 godina Glembajevih: Kako smo vidjeli Agram i Krležu*, i tiskan/a je u Zagrebu (FF-press, Filozofski fakultet) 2013. Tročinom strukturom knjige adekvatnoj tročinoj strukturi drame i predstave, u obliku studentskih znanstvenih, polemičkih i esejističkih te umjetničkih tekstova, autorskih fotografija i autorskih ilustracija predočuje se analiza Krležine drame i nastanak i tumačenje predstave te fenomen Miroslava Krleže u hrvatskoj i europskoj kulturi i znanosti 20. i 21. stoljeća. U uvodnom dijelu, adekvatnom kazališnom prološkom, studentice uvodničarke i urednice istražuju podtekst Krležine drame u kontekstu suvremenog doba, osobne povijesti dramskih osoba i uvidom u kronotop u kojem se drama odvija. U drugom potpoglavlju uvodnoga dijela, naslovljenu *Osobe: tko su Glembajevi?*, autori i autorice iz lucidne prvoosobne perspektive ocrtavaju portrete svih glembajevskih Krležinih dramskih osoba, od Ignjata Glembaja do Leonea i Angelike. U prvom činu knjige, u *Pogledu iznutra*, u jedanaest tekstova ocrtavaju se suvremeni obzori Miroslava Krleže, kazališne izvedbe ciklusa o Glembajevima, daje se psihološka, epistemološka, imagološka,



sociološka i povijesna analiza te analiza pravnoga sustava u *Gospodi Glembajevima*, da bi se jezični sloj teksta interpretirao u prepletu s povijesnim kontekstom i modnim kretanjima. U drugom dijelu prvoga čina knjige, *Književne usporednice*, autori uspoređuju Krležino djelo s opusom Dostojevskog, s Ibsenovim, Strindbergovim i Shakespeareovim dramama. U drugom činu knjige-zbornika donosi se tekst predstave i tekstovi i materijali s priprema za predstavu, od *Knjige zvučnih efekata i glazbe* do plakata, kazališnih cedulja i e-pozivnica. Čin treći ove knjige autori-studenti naslovljuju *Kako smo osmislili našu predstavu?*, kročeći prostorima slikarske i predajne perspektive u predstavi, dramaturgije, režije, glazbe, oblikovanja svjetla, zvukova, scenografije, do određivanja tamnih i grotesknih elemenata. U poglavlju inventivno nazvanu *Nadopuna prvoga čina*, sukladnu Krležinoj *Nadopuni*, autori pišu tekstove o raspadu identiteta i obitelji, bazirajući se na istraživanjima na terenskoj nastavi, na arhivskim i anketnim *istragama*, internetskim pretraživanjima i rezultatima, na gledanju predstava i filmova iz hrvatske i svjetske stvarnosti, od ratnih trauma i apokaliptičnih vizija do pitanja o bitku u svijetu i krhkosti identiteta, obiteljskim odnosima na križanju stvarnosti i fikcije, humora, komike i satire u prikazu nekonvencionalnih obitelji, od utjecaja traume i moralnog rasula do arhetipskih situacija. Nakon potresnoga intertekstualnoga *Pisma Krleži* urednici Saša Lovrić, Klara Jakelić, Tina Marušić i Mario Šimudvarac donose *Indeks fotografija*, 109 numeriranih fotografija, koje su potpisali citatima iz Krležina djela i duhovitim rečenicama, a koje su sami snimili posljednjih mjeseci na *probama* / pokusima i na predstavama. Ilustracije / crteže obitelji Glembay autorski potpisuje Saša Lovrić. Literatura se sastoji od čak 100 knjiga i rasprava na hrvatskom i stranim jezicima i od 15 internetskih izvora. Slijedi *Sažetak* i ključne riječi, na hrvatskom i engleskom, te zahvale mnogobrojnim znanstvenicima, umjetnicima i stručnjacima. Studenti završnih godina kroatistike taj su respektabilni zbornik uredili znalački i domišljeno u svakom elementu, a u njemu potpisuju autorstvo iznimno dobro napisanih, argumentiranih i otkrivateljskih tekstova, uzorno oblikovana hrvatskoga jezičnog izraza i stila, izvrsnih fotografija, pedantno slaganje, grafičko oblikovanje, sadržaju primjeren dizajn i lektorsko-korektorski rad. Ovaj zbornik znanstvenih i umjetničkih tekstova čvrsto je i originalno strukturiran, odlikuje ga preglednost, spoj teorije i prakse, tekstualnosti i vizualnosti, jedinstvena, teatrološko-dramaturška metodologija i edukativna dimenzija. Predstavljen je 30. travnja 2013. u prostorima Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Hrvatski književnik, leksikograf i kulturni djelatnik Miroslav Krleža rođen je prije 120 godina u Zagrebu, 7. srpnja 1893. godine (umro je u rodnom gradu 29. prosinca 1981. godine). Mjesec srpanj povezuje Krležin rođendan i pripojenje Republike Hrvatske Europskoj uniji, koje se dogodilo 1. srpnja 2013. godine. Hrvatski ulazak u EU točno 120 godina nakon rođenja jednoga od najistaknutijih hrvatskih pisaca i osobnosti, Miroslava Krleže, može se protumačiti i kao znak sudbinske igre

i vrijednosti Krležina djela, koje uz hrvatske silnice uvijek pokazuje i europske. To naglašavaju studenti svojim velikim, značajnim i dugotrajnim projektom *100 godina Glembajevih*. Vremensko lociranje radnje Krležinih *Glembajevih* udaljeno je točno 100 godina od ulaza Hrvatske u Europsku uniju. Taj projekt (istodobno nastajanje predstave i knjige) sa zadovoljstvom vodim i mentoriram više od godinu dana, ne računajući intenzivne pripreme za realizaciju projekta, koje smo počeli ostvarivati prije četiri godine. Ovaj projekt znanstveno-umjetničke naravi najdugotrajniji je studentski projekt dosad na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, a njegovo se putovanje nastavlja (na) mnogobrojnim gostovanjima i znanstvenim te kulturnim akcijama i promocijama knjige i drugih materijala, od plakata do cedulja te znanstvenih i umjetničkih portreta. Radnju svoje drame *Gospoda Glembajevi* Krleža smješta u godinu 1913., uoči Prvoga svjetskoga rata (kad je sâm imao dvadeset godina i bio vršnjakom ovim studentima, današnjim pažljivim čitateljima), a prokletstvo Rata koji se naslućuje reflektira se i na financijski slom i bankrot te psihi fiktivne agrarnerske obitelji Glembaj i na uznemirenu psihi njezinih članova, naglašavaju studenti, ispitujući poveznice s korupcijom, mitom, korporacijama, agramerštinom i glembajevštinom u hrvatskom i svjetskom kontekstu, u vrijeme recesije i krize čovječanstva i humanosti.

Prema u Krležinu tekstu raspršenim znakovima, dokazima i indicijama, drama *Gospoda Glembajevi*, nastala 1928. godine, a praizvedena 1929. godine u Zagrebu, osim Agrama i Hrvatske prikazuje i Europu u malom, ne samo u kontekstu Austro-Ugarske Monarhije, od Basela i Pariza do Londona i Venecije, od pravnoga sustava do ekonomskih struktura, školovanja i provođenja slobodnoga vremena, komunikacijskih strategija i suodnosa menadžerskih i umjetničkih poslova i poziva, krize obitelji i institucije braka, svijesti pojedinca i savjesti vremena. Vidljivo je sve to u našoj predstavi *Gospoda Glembajevi* izvedenoj dosad pet puta, koja je putovala od rada na razdoblju i tekstu do *čitaćih proba / pokusa, aranžirki, generalnih proba* i predstava, a u kojoj se prikazuje raspad identiteta osobe, obitelji i svijeta iz slikarske perspektive podvojene osobnosti kao kriza psihe i identiteta naše i Krležine sadašnjosti, u preobrazbi dijela muških u ženske uloge i u blizanačkoj strukturi te u zrcalnim odrazima. Predstava je doživjela zasluženi uspjeh i u publike i u stručne kritike, a zapaženo je i medijski popraćena. U predstavi, u kojoj potpisujem režiju, dramaturgiju i oblikovanje svjetla, studenti – glumci i umjetnički suradnici – ostvaruju krležijansku atmosferu i rečenicu prvi put nastupajući na kazališnoj sceni, u golemim, potresnim i preciznim ulogama kojima se upisuju u zemljovid hrvatskoga glumišta kao najmlađi glumci ikad koji su na pozornici profesionalnoga kazališta ostvarili uloge Leonea, Ignjata, Angelike, Barunice Castelli, članova obitelji Fabriczy i Altmann, Silberbrandta... Funebralna atmosfera, naglašena uvođenjem Tante Mariette iz Leoneova djetinjstva u igru sudbinskim Krležinim silnicama, spaja ovostranost i onostranost u začudnom ključu, crno-bijelom kodu predstave, sa stolom

kao znakom i trostrukim simbolom: okupljanja, igre i raspada, u mizansceni koja se spaja s preciznom matematičkom logikom iz Leoneovih misli i razmišljanja, s jedne strane doktora filozofije, i s njegovom mutnom, zamućenom slikarskom perspektivom, s druge strane, s naglašenom glazbom koja potencira snovitost i sjećanje u crnoj kazališnoj kutiji-grobu suvremene obitelji i radosti s portretima i na pozornici i u publici.

Ova je predstava, ova je drama i ova knjiga-zbornik jedinstvena promocija mladih hrvatskih studenata, intelektualaca, umjetnika i znanstvenika, Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, djela Miroslava Krleže i cijele u njegovu djelu sadržane Europe u Hrvatskoj i svijetu. Mogućnost prikazivanja predstave *Gospoda Glembajevi*, prve studentske predstave u Hrvatskoj utemeljene na ovom djelu Miroslava Krleže, i predstavljanje atraktivne znanstvenoistraživačke i umjetničke knjige, s prepletom tekstova i fotografija, usmjeruju se prema srpnju ove, 2013. godine, u trenutku proslave 120 godina Miroslava Krleže, ulaska Hrvatske u Europsku uniju.

Nemala je vrijednost projekta i njegova edukativna uloga: predstavljen je zagrebačkim i hrvatskim učenicima, studentima i profesorima u više navrata, tako da je s projektom *100 godina Glembajevih* dosad *uživo* poznato nekoliko tisuća ljudi. Kao sveučilišna mentorica i nastavnica, redateljica i dramaturginja mislim da ovaj projekt znatno nadmašuje najveću i najvišu kvalitetu studentskih projekata posljednjih desetak godina. Velikim radom, beskrajnom energijom, entuzijazmom, ljubavlju i stečenim znanjem ostvarili su respektabilan umjetnički, znanstveni i edukativni projekt i snažnu humanu dimenziju, otvorivši širom vrata prijateljima znanosti i umjetnosti i istraživačima dubinâ i ljepotâ hrvatskoga jezika, književnosti, kazališta, umjetnosti i kulture u središtu Europe za cijeli život. U skladu je s ostvarenjem njihovih profesionalnih želja i ljudskih snova i velik poticaj za buduću koji su dobili realizacijom velike knjige i velike predstave.

## **6. Što su nama *Gospoda Glembajevi*? – suvremena legenda**

### **Povodom nastanka, stvaranja i života predstave posvećene stotoj godišnjici Krležinih Glembajevih (1913. – 2013.)**

U našem tekstu predstave i u samoj predstavi dramaturški, redateljski i glumački razbijamo i mijenjamo legendu o načinu izvođenja Krležine drame *Gospoda Glembajevi*, mijenjamo prostor, konvenciju i način prikazivanja, izvođenja i glumljenja ove drame kao predstavnice salonske, građanske dramaturgije, ostavljajući krhotine, sklopove i cjeline i te njezine, psihološko-socijalne dimenzije, i ulazimo u slojevit, a nama danas, 2012. i 2013., suvremen prostor ljudske sudbine, ljudske psihe i ljudske strukture, u prostor, govor i podlogu Krležinih *Legendi* i proze o Glembajevima, u prostor i svijest krležijanskih i naših legendi.



Prizor iz drame Miroslava Krleže *Gospoda Glembajevi* u izvođenju studenata Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

Iz Leoneove slikarske, bohemske i filozofske perspektive, halucinantnim pomakom i sugestivnim vizijama, na našu pozornicu svijesti i savjesti prodiru mrtvi Glembajevi, šireći iracionalan i irealan prostor naše, raznim pritiscima uzdrmane, psihe otkrivajući zrcalo naših života u Krležinu zrcalnom dramaturškom rukopisu, od izvođenja podteksta do trenutka pravljenja očeve posmrtno maske i slikanja mrtvog oca, u viziji Duha Hamletova / Leoneova oca koji kroči prostorima Leoneove svijesti u trećemu činu. Početna Leoneova rečenica *Mutno je sve to u nama, draga moja, dobra Beatrice, nevjerojatno mutno*, kojom dijaloški započinje i Krležina drama i naša predstava, dosljedno zamišljena i ostvarena iz Leoneove slikarske perspektive, koja portrete na zidovima premješta na portrete u gledalištu, a zatim, nevidljivim slikarskim i neurotičnim, psihotičnim ili psihopatskim kistom, preslikava u figuracije dramskih osoba kao skupnih i pojedinačnih portreta na pozornici, stapa se s mutnoćom perspektive u prozi o Glembajevima: *Uzme li čovjek sve Glembajeve, sve te Glembajeve, koji kao povorka od tri stotine lica stupaju od marijaterezijanske cehovske tmine do današnje sinkopirane crnačke glazbe, iz te i takve perspektive javlja se u čovjeku prilično mutno pitanje: a kamo idu zapravo ti Glembajevi, i koja je zapravo svrha tog njihovog obiteljski-organiziranog kretanja preko*

*ovih naših žalosnih provincijalnih prilika?*<sup>2</sup> Zastupnica toga, legendno-predajnog sloja Tante Marietta strukturirana je kao spoj proročanskoga i Ofelijina ludila. A ujedno je i funebralna figura: kao osoba iz (Leoneove, dječje) prošlosti pretvara se u cijeli niz mrtvih osoba koje su nestale s ovoga svijeta tragičnom smrću (utapanje, nesreća, samoubojstvo). U Leoneovim vizijama Tante Marietta dolazi u trenutku njegovih lucidnih slikarskih nadahnuća što se isprepleću s puknućem vlastite psihe. Upravo takvo psihotično stanje proizvodi pokretnu masu *ega* i *altera ega*, svijesti i podsvijesti, višestruko i višeputno zabilježenu u Krležinim dramskim *Legendama*: od razgovora Isusa i Sjene u prvoj *Legendi*, iz 1914., do *glasa vapijućega u opereti iz Puta u raj*, iz 1970.

U našoj predstavi, u mizansceni i ljudskim međuodnosima ocrtanima u meta-portretnom, ovostrano-onostranu okviru, u poveznici sa sjevremenošću viđenom Leoneovim očima, od početne skupne slike-portreta obitelji koja na svom jubileju pleše valcer, do psihotična nasrtaja na barunicu u trenutku bankrota Glembajevih, kraja povijesti psihotične, shizofrene, mitomanske, korupcionačke, aferama, krađama, ubojstvima i samoubojstvima opterećene jedne fiktivne a hrvatske, europske i svjetske obitelji, dok Ignjat bdije nad vlastitim mrtvačkim odrom, temeljna se dramsko-scenska slika raspada istodobno s raspadanjem rečenice, lomom misli i puknućem govora u okviru kojih se širi i prema društvenim i egzistencijalnim raspuknućima, skakanjima u smrt s trećega kata, gaženju poštenih ljudi, skandaloznom korupcionaškom bogaćenju, krađama, prijevarama, grabežnim ubojstvima, monstruoznom odnosu prema nepravedno osiromašenima i siromašnima. U shizofreno-manijakalnoj strukturi svijeta, u portretima otuđenosti od vlastitosti a sljubljenosti s materijalnošću, u prepletu i ludilu podvostručivanja, zrcaljenja, blizanačkih višeznačnosti i lomljenja identiteta na kraju drame i predstave, u trenutku raspada obitelji, preljubničkih afera, materijalne propasti, bankrota i kraha, laži, ubojstava i prijevara (barböczyjevska legenda: *Die Glembays sind Mörder und Falschspieler*), moralne dekadencije, mračne i psihotične prošlosti i sadašnjosti, ljubavi i života ostaje tišina halucinacije: *Sve je to još panika u meni! /.../ To je sve još galop, to sve više još uvijek – to je graja!*

Dok crna scena i crno-bijeli kostimi asociraju na boje snova i boje smrti, u publici se postavlja zrcalo koje se reflektira na fokusima slikara, ali i doktora filozofije, Leonea: u prvom činu promjena fokusa od stola do sjedalice u fiktivnoj sudnici pokazuje golemi raspad banketa koji prelazi na ulicu ubojstva Fanike Canjeg; u drugom činu bilijarski stol na kojem otac i sin igraju infarktni bilijar znak je igre erosa i thantosa i neriješenih odnosa na relaciji otac – sin, a u trećem činu u fokusu je odar koji

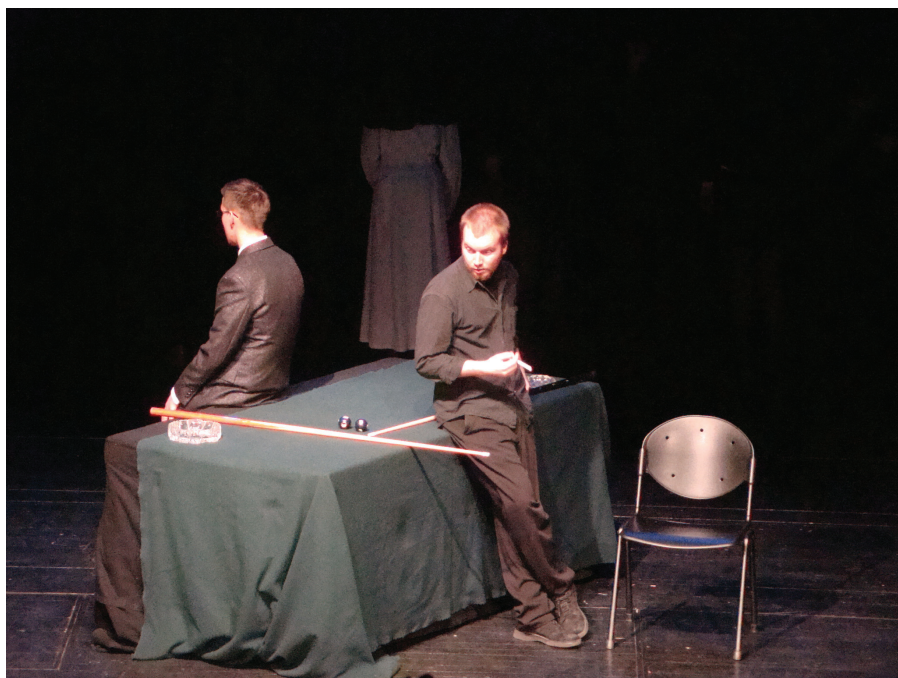
<sup>2</sup> Miroslav Krleža, *Glembajevi, I*, Suvremena naklada, Zagreb 1945.; u: *Djela Miroslava Krleže*, knjiga 1, str. 7.



Prizor iz drame Miroslava Krleža *Gospoda Glembajevi* u izvođenju studenata Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

prikazuje mrtvu i počasnu, grotesknu stražu, s lijesom ili ignjatovskim mrtvačkim krevetom ispod kojega zvoní telefon propasti i raspada ljubavnih / ljubavničkih i obiteljskih, ljudskih odnosa, prestanak života.

Na hamletovsko pitanje *Što je njemu Hekuba?* u kontekstu Shakespeareove mišolovke što treba otkriti istinu uokvirenu skrivanjem svijesti i savjesti jednoga vremena, kao kazališna profesionalka, redateljica i dramaturginja predstave *Gospoda Glembajevi*, kao profesorica koja je imala čast, sreću, zadovoljstvo i povlasticu surađivati s inteligentnim, marljivim, kreativnim i lucidnim mladim ljudima, istaknutim studentima kroatistike i drugih studijskih grupa, a koji se prije nisu bavili ni glumom ni kazalištem, skupa sa svojim studentima – glumcima i sustvaraocima ove predstave koju smo, skupa s knjigom kojom obilježavamo 100 godina Glembajevih, stvarali intenzivno četrnaest mjeseci, s pripremama gotovo pet godina, a zamisao za koju je nastala u okviru kolegija *Kako nastaje kazališna predstava* u Odsjeku za kroatistiku na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, odgovaram(o) protupitanjem: *Što su nama Gospoda Glembajevi?* I: Što su nama Gospoda / gospoda Glembajevi?



Prizor iz drame Miroslava Krleža *Gospoda Glembajevi* u izvođenju studenata Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

Prije stvaranja predstave *Gospoda Glembajevi* tri smo semestra, prvo u okviru kolegija *Uvod u scensku umjetnost i teatrologiju*, zatim u okviru kolegija *Drama i kazalište*, a usporedno s predstavom i nakon predstave i u okviru kolegija *Krasnoslov i gluma*, znanstveno i umjetnički istraživali zakonitosti i tajne kazališne umjetnosti, glume, režije i dramaturgije, hrvatskoga jezika i drugih jezika, hrvatske i svjetske književnosti i povijesti 20. i 21. stoljeća, epistemologije, imagologije, simbologije, teatrologije, znanosti o jeziku i književnosti, Krležina života i stvaranja, mnogobrojnih odgledanih predstava, razgovora s umjetnicima i znanstvenicima, filmova, radijskih i televizijskih emisija, internetske i virtualne stvarnosti, znanstvene literature, dramskih, proznih i pjesničkih tekstova, edukacije, metodologije i metodike hrvatskoga jezika i književnosti i medijske kulture.

Zato, nakon četiri kolegija, bezbrojnih proba, nekoliko predstava i stalnih kreativnih druženja i zajedničkih susreta tijekom nastanka i cijeloga života predstave *Gospoda Glembajevi* i cijeloga projekta o Glembajevima i sljedeća dva stvaralačka mjeseca, možemo odgovoriti i protuodgovorom: *Možda naš i vaš život, udaljen i zbližen sto godina?* Ili: *Kakav je naš Elsinore?* Je li to predajna i legendarna povijest i prošlost jedne obitelji ili naša suvremenost? Je li to dom mrtvacu i kuća živih portreta?

## 7. Dodatak: Legenda ili Nadopuna

ZAGREBAČKO KAZALIŠTE LUTAKA I FILOZOFSKI FAKULTET  
SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

Miroslav Krleža: **GOSPODA GLEMBAJEVI**

Režija i dramaturgija: prof. Mira Muhoberac

Osobe / glumci:

*Naci (Ignjat Jacques) Glembay* – Mario Šimudvarac

*Barunica Castelli-Glembay* – Irena Bočkai, Nika Burđelez, Matea Andrić

*Dr. phil. Leone Glembay* – Saša Lovrić

*Sestra Angelika Glembay* – Tina Marušić

*Tita Andronica Fabriczy-Glembay* – Klara Jakelić

*Dr. iuris Puba Fabriczy-Glembay, Pupina sestra blizanka* – Kristina Peršić

*Dr. iuris Pupa Fabriczy-Glembay, Pubina sestra blizanka* – Margareta Đorđić

*Dr. med. Paula Altmann* – Petra Krivak, Emina Smajić

*Dr. theol. et phil. Alojzije Silberbrandt* – Zvonimir Filipović

*Olivera Glembay*, klaviristica – Maja Jukić

*Anita, sluškinja* – Martina Kovač, Vlasta Đurina

*Franc, sluga* – Krunoslav Matošević

*Tante Marietta, osoba iz prošlosti* – Tanja Maretić, Matea Andrić, Nina Turić

*Gosti, prijatelji i poslovni partneri obitelji Glembay* – publika

Glasovir (uživo, na pozornici), izbor scenske glazbe i zvukova: Maja Jukić

Inspicijentica i šaptačica: Mateja Žugec

Vođenje tona, izbor scenske glazbe i zvukova: Tomislav Hrebak

Dizajn i vođenje svjetla: prof. Mira Muhoberac

Organizatorica umjetničke produkcije, fotografije, izbor scenske glazbe i zvukova:

Klara Jakelić

Slike, ilustracije i crteži izloženi na pozornici, izbor scenske glazbe i zvukova,

grafičko oblikovanje cedulje, knjige i plakata: Saša Lovrić

Organizatorica umjetničke produkcije i voditeljica odnosa s javnošću: Tina Marušić

Grafičko oblikovanje cedulje, knjige i plakata, organizator umjetničke produkcije:

Mario Šimudvarac

Scenografija: prof. Mira Muhoberac

Scenski rekviziti, pjevanje i zvučni efekti, fotografije, kostimi: ansambl



Fotografije s proba i predstave: prof. Vesna Muhoberac, prof. Mira Muhoberac

Studentska praizvedba: 25. veljače 2013., ZKL

Izvedbe: 4. ožujka 2013., 12. travnja 2013. i 21. travnja, ZKL; 14. travnja 2013., KNAP, gostovanje u okviru SKAZ-a

O nastanku predstave i sudionicima:

Zamisao za predstavu nastala je na kolegiju *Kako nastaje kazališna predstava* prof. Mire Muhoberac, dramaturginje, redateljice, teatrologinje, kroatistice, komparatistice književnosti i sveučilišne nastavnice, u Odsjeku za kroatistiku na Filozofskome fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. U realizaciji predstave, koja je nastajala četrnaest mjeseci u prostorima FF-a, ZKL-a i drugim zagrebačkim prostorima, sudjeluju i glume studenti četvrte i pete godine (prve i druge godine diplomskoga studija) kroatistike i drugih studijskih grupa Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, a u jednoj predstavi i studentica pete godine glume na Akademiji dramske umjetnosti Nika Burdelez

## POLIFON(IČN)A SNAGA KRLEŽINA GLASA: glas vapijućeg u opereti

### I.

Godina 1985. – važna je godina za osječku kazališnu scenu. Te se godine otvara temeljito restaurirana zgrada Hrvatskog narodnog kazališta te se postavljaju na scenu dvije Krležine drame, obje u režiji Georgija Para. Krležin *Put u raj* u režiji Georgija Para, naime, svečano otvara scenu Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku te bitno utječe na uvođenje nove paradigme u redateljskim čitanjima Krležinog djela tih godina (osamdesetih godina prošlog stoljeća). Istovremeno, Krležina *Maskerata* (objedinjena s Beckettovom *Igrom* pod nazivom *Dvije trokutne igre*) – također u režiji Georgija Para a pod asistentskim vodstvom Vanje Dracha – otvara novu osječku scenu, scenu mladih.<sup>1</sup>

Kazalište mladih, u radu kojeg sudjeluju tadašnji studenti AKFIT-a,<sup>2</sup> smješteno je u prostoru osječkog TV-centra, u Šamačkoj ulici, gotovo nasuprot Hrvatskom narodnom kazalištu – poput zrcalnog odraza nacionalne kazališne kuće. Taj se teatar mladih formira otvoreno prizivajući *slavu* tzv. starog osječkog Miniteatra (a nastavlja se na rad teatarskih grupa Teatar Bam i Kompa kompanij, koje su uprizorile

<sup>1</sup> Georgij Paro postavlja Krležinu *Maskeratu* i Beckettovu *Igru*, režijski ih objedinjujući pod naslovom *Dvije trokutne igre*. U *Maskerati* igraju Velimir Čokljat (Don Quixote), Damir Lončar (Pierrot) i Dubravka Crnojević (Kolombina), a u *Igri* – Antonija Šmit, Ljiljana Krička i Davor Panić.

<sup>2</sup> Akademija za kazalište, film i televiziju iz Zagreba osnovala je 1. rujna 1979., uz podršku osječke političke i kulturne scene, tzv. Područno odjeljenje Glume u Osijeku. Školovane su dvije generacije studenata. Svaki je student/studentica imao i stipendiju Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku. Svi su se studenti glume vrlo brzo uključili u rad osječkog kazališta, te se obvezali na četverogodišnju *odradu* stipendije. Ove su generacije umnogome obogatile kazališni život Osijeka.

Studenti / ce prve generacije su Ivan Brkić, Velimir Čokljat, Jasna Kovačević, Damir Lončar, Davor Panić, Vlasta Ramljak, Antonija Šmit, te prerano i tragično preminuli Željko Vuknić; studenti / ce druge generacije su Đorđe Bosanac, Dubravka Crnojević, Slobodan Filipović, Darko Milas, Ljiljana Krička i Mira Perić.

predstave u kojima su kao autori i osnivači djelovali primjerice i Damir Munitić te Drago Hedl te koje su naknadno nazvane predstavama TV Miniteatra u osnivanju) koji je iznjedrio značajne figure alternativnog teatra u Hrvatskoj, što su do dan-danas ostale ne samo svojevrsnom legendom već i inicijalnom snagom hrvatskoga alternativnog, ali i institucionalnog teatra. U Miniteatru naime djeluje Krešo Burić, Dunja Koprolčec, Damir Munitić... Ta se scena, mišljena dakle kao alternativna, u ime te ideje naziva TV-Miniteatar.

\*\*\*

U obje sam navedene predstave i sama sudjelovala, ali ću u svom izlaganju tek posredno povezati direktno kazališno iskustvo s dramaturškim značajkama navedenih Krležinih drama.

\*\*\*

Riječ je – dakle – o dvije linije *kazališta po Krleži*, s jedne je strane prizvan glas *zrelog* Krleže kako bi barem osvježio, ako ne i promijenio, dotad dominantnu poetiku institucije od nacionalnog značenja, dok je s druge strane prizvan glas *mladog* Krleže kako bi otvorio prostor novim tendencijama na (alternativnoj) osječkoj sceni. Kako je riječ o dvije faze Krležina rada (*Maskerata* je, podsjećam, prvi put objavljena 1914. godine, u Krležinoj ranoj životnoj dobi, a 1933. godine temeljito doradena i podnaslovljena kao *Karnevalska ljubavna igra*, dok je *Put u raj* nastao u obliku novele 1970. godine), a oba su teksta, svaki na svoj način, bili i u vrijeme svojeg nastanka svojevrsan čin probijanja dotadanih stereotipa kao i poetika koje su se tada doživljavale dominantnima,<sup>3</sup> evidentno je da su oba Krležina glasa (*mladog* i *zrelog* Krleže) bila u tom trenutku procijenjena kao potencijalna snaga, što bi mogla učiniti velik preokret u kazališnom životu grada Osijeka.

No, je li uistinu riječ o dva bitno različita glasa?

\*\*\*

Krleža je, podsjetimo se, s *Maskeratom* svojevremeno doživio *odbijenicu* tadašnjeg direktora drame Bacha te negativne ocjene intendanta Treščeca (Senker 1993: 435), dok je *Put u raj* razmjerno kasan Krležin *pokušaj sinteze* (Darko Gašparović), spajanje *svekolikog dramskog te pripovjedačkog i esejističkog iskustva* – kako piše Branimir Donat. Krleža ga piše kao filmski scenarij: *Krleža je taj nebeski dramolet pisao u toku 1968, a završio ga početkom siječnja 1969.* (Visković 2002:115). Objavio ga je u časopisu "Forum", 1970, 1-2.

<sup>3</sup> *Maskerata*, se odupirala tadašnjim ustaljenim kazališnim normama na način kako to čini ekspresionistička jednočinka, a *Put u raj*, filmski scenarij, *nebeski dramolet*, izmicao je također mnogim ustaljenim uzancama tzv. građanske dramaturgije.

U Sarajevskom izdanju Sabranih djela (1981. godine) pojavljuje se u sklopu dramske zbirke *Legende*. To ističem kao zanimljiv podatak: naime *Put u raj* već je tada povezan s *Maskeratom*, na sličan način na koji ih je spojio ili zrcalno supostavio Georgij Paro 1985. godine u Osijeku.<sup>4</sup>

*Zasigurno je upravo nezadovoljstvo načinom kako su scenaristi i filmski redatelji pristupali priređivanju njegovih dijela za filmski i TV medij potaknulo Krležu da se sam okuša kao filmski scenarist, kaže Velimir Visković (2002: 115), te nastavlja: o tome svjedoči i autorska bilješka objavljena na kraju scenarija u prvotisku toga teksta u časopisu "Forum": Novelu Cvrčak pod vodopadom dramaturški je obradio pisac s namjerom da mnogobrojnim dramaturzima svojih tekstova pokaže, kako bi, po njegovom subjektivnom mišljenju, trebalo da se rade te stvari. Simbolika teme jeste macabre, više-manje na granici crnog humora, ali sama kompozicija, bez obzira na to što se igra po motivu smrti i umiranja, ne treba da djeluje depresivno ni mračno. Partitura svira se duhovito i vatreno, sa živim temperamentom, a, prije svega i nadasve, duhovito. Fantastika između smijeha i luckaste groze raste postepeno, završavajući u rajskoj opereti /.../ Dijalozi ovog scenarija pisani su i za normalnu pozornicu i, po subjektivnom mišljenju pisca, mogu biti igrani i na kazališnim daskama. (Visković 2002: 116)*

Film, koji je režirao Mario Fanelli<sup>5</sup> 1970. godine, nije bio osobito dobro prihvaćen, pa to očito provocira Krležu da protumači svoju koncepciju filma u razgovorima s vodećim novinarima zagrebačkih i beogradskih novina (razgovori s M. Modrinićem, M. Staryjem i S. Ostojićem, prezentirani u časopisu "Filmska kultura", 1973., 87-88, pod nazivom *Krleža i film*).

Autor tematizira odnos riječi i filma, poetskog i verističkog, zalažući se za LITERARNI FILM. Krleža kaže: *Film ne će da bude veristički, ni neorealistički* (Visković, 2002:116), suprotstavljajući nerijetku vulgarnost (verističkog) filma koji je za njega trovač ukusa, opijum masa, žalosna i glupa slika o sreći, naspram ideala literarnog filma, onog filma koji *prestaje biti tek ilustracijom već uspijeva prodrijeti u dubinu poetske riječi* (Sremec – Turković 1993: 254).

## II.

Unatoč godinama koje su protekle između pisanja jednog i drugog teksta (56 ili 57 godina; 1913./14. – 1970.), kad usporedimo jedan i drugi predložak, *pokazuje se niz sličnosti*.

<sup>4</sup> Velimir Visković drži da taj spoj nije bio najsretniji ... jer je poremetio jednu odavno definiranu, kompozicijski zaokruženu cjelinu koja obuhvaća dramske tekstove nastale u najranijem razdoblju Krležina stvaralaštva, tekstove simbolističkog i avangardističkog prosedea. Po dramskoj strukturi i vremenu nastanka, *Put u raj* najbliži je *Areteju*... (2002: 117).

<sup>5</sup> Film *Put u raj* snimljen je 1970. godine. U glavnim ulogama su Boris Buzančić i Ljuba Tadić, a film je produkcija Jadran filma i Radio televizije Zagreb.

Primjerice:

1. Na isti se weiningerovski način tretiraju žene – one i nakon pedeset godina Krležinog životnog i umjetničkog iskustva, i u *Putu u raj* kokodaču (*uz ciku bezazlenih cura koje su se u Orlandovoj pratnji uskokodakale – Put u raj* 2002: 84), guske su (*AMALIJA: ...ja znam vi me smatrate guskom – Put u raj* 2002: 100; *Anadiomena je unebovapijuća guska, Put u raj*, 2002: 106) ili u najboljem slučaju mačke (*Marijana je usnula savijena u klupko kao mačka; Put u raj*, 2002: 81).<sup>6</sup>

2. Muškarci su pak – primarijus Orlando i *nadarena ličnost* Bernardo, na sličan način postavljeni kao i Don Quixote i Pierrot u *Maskerati*. Bernardo jest onaj koji se poigrava vlastitim fantazijama, poetski nadarena ličnost (*Put u raj*, 2002: 7), sanjar (*Put u raj*, 2002: 9), ali i genij, a Orlando, također intelektualno superioran, prividno čvršće priliježe uz svijet svakodnevice...

3. Krleža se i na druge načine dotiče *Maskerate* (kornjača u *Putu u raj*, primjerice, nosi ime Kolombina),<sup>7</sup> te gotovo u potpunosti prenosi neke rečenice iz *Maskerate* u *Put u raj*.<sup>8</sup>

4. Osim toga, i u jednom i u drugom Krležinom djelu **mrtvi** su intenzivno prisutni.

Autor kaže: *naši vlastiti mrtvi koji su svi nestali, a ipak svjetlucaju u našem pamćenju kao iskrice pod pepelom (Put u raj*, 2002: 8), ili pak naši su mrtvi elementi našeg vlastitog bića *a svi su pokojnici simbolične figure naše prošlosti (Put u raj*, 2002: 7), te ih ima više, puno više nego živih (*Put u raj*, 2002: 42).

U *Maskerati* je situacija nešto drugačija, Don Quixote i Pierrot ne pozivaju se direktno na umrle, ali sama njihova imena govore o tradiciji, dakle o svijetu mimo svijeta svakodnevnog života (svijetu simboličkog), na čijim ramenima i na čijoj ener-

<sup>6</sup> Navedene dijelove označila Dubravka Crnojević-Carić.

<sup>7</sup> KRISTLIJAN: *Da, da, sjajno, Kolombina, bravo, pa da popijemo u zdravlje Kolombine!* BERNARDO: *...a i kornjača se zvala Kolombina, točno, kako ste samo mogli da to upamtite, gospođo? (Put u raj*, 2002: 50).

<sup>8</sup> Tako, između ostalog, značenjski se podudaraju lamentacije Krležinih žena, ali i muškaraca u *Putu u raj* i *Maskerati*, kao i u *Adamu i Evi*. Neke od primjera podudarnosti po značenju navodim: A) *Da to je jedina utjeha koju žena može da nam pruži, da nas sakrije u svojoj utrobi! Tražiti od žene nešto više nije mudro, taj idiotski drijemež u ženskoj utrobi, što se užitka tiče, spada još uvijek u zvjerske potreb (Put u raj*, 2002: 81), // *O kako je jadno to vaše ispreplitanje udvoje... (Maskerata*, 2002: 169).

B) AMALIJA: *Pa da, moji kavaljeri nisu pisali sonete, moji kavaljeri su gospodari, vitezovi, moji kavaljeri padaju u ratu kao heroji ili od vlastite ruke kao moj prvi suprug, nisu kukavice, ne dosađuju damama svojim pjesmicama (Put u raj*, 2002: 101) // KOLOMBINA: *A ja sam kraj takvog viteza sanjala o drugom i o nekome tko svira gitaru... (Maskerata*, 2002: 169); KOLOMBINA: *Zar bi vama, možda, palo na pamet da zbog mene skočite s mosta, i to u tako hladnoj noći? (Maskerata*, 2002: 174); *sad razumijem njegov uzvišeni mir! O kako je divno imati sve, kako je otmjeno prezirati Sve, kako je superiorno ne biti čovjek. Ne biti slinavi puž, sluznica, nego orao. (Maskerata*, 2002: 172/173).

giji žive i Don Quixote i Pierrot i Kolombina. Uostalom, dio se radnje odvija na Pepelnicu, kada stupa na snagu imperativ *memento mori!*

Konstrukcija, partitura (kako Krleža kaže) u *Putu u raj* – složenija je, bogatija, kompleksnija, pogotovo što se tiče tretmana prostora, no Krležin glas u *Putu u raj* nosi u sebi, kao pamćenje, i vlastiti *mladi* glas, glas artikuliran u *Maskerati*.

### III.

No, recimo nešto i o odnosu Krleže i Osijeka:

1. Na zanimljiv je način povezan Krleža s Osijekom: prva Krležina drama praižvedena izvan Zagreba odigrana je baš u Osijeku (*U logoru*, Hrvatsko narodno kazalište Osijek, 12. siječnja 1937.)<sup>9</sup>

2. Dobro je poznato i takozvano Osječko predavanje 1928. godine – tj. Uvod prije čitanja drame *U agoniji* u Osijeku 12. 4. 1928. godine, u kojem se Krleža (možda tek isprovociran situacijom u kojoj se toga dana našao, kako se osobito u posljednje vrijeme ističe) odriče kao *poroda od tmine* svojih ranih drama govoreći kako se *tražeći takozvanu radnju, kretao u potpuno krivom smjeru; u kvantitativnom* (Senker, 1993: 438).

3. Kao sljedeći važan moment veze Osijeka i Krleže doživljavam upravo već spomenutu 1985. godinu: kada se poseže za Krležinim glasom koji propituje i osvježava postojeću ustaljenu estetiku i paradigmu koja vlada hrvatskim teatrom. Ovoga puta Krleža više nije živ, ali je njegov glas ponovno onaj koji, i u fizičkom odsuću autora, otvara nova vrata kazališnoj praksi. Krležini glasovi, i u njegovom fizičkom odsuću snažno progovaraju polifonično otvarajući nove mogućnosti te usmjeravaju teatarsku praksu barem u dvama smjerovima, kojih su simptomi prepoznatljivi sve do danas.

Vratimo se osječkoj priči: Te se godine, dakle, u Osijeku otvara temeljito restaurirano kazalište. Pozvan je kao neprikosnoven teatarski autoritet Georgij Paro i pretpostavljam kako je od početka bio dogovor – raditi Krležu. U to je vrijeme bilo standardom igrati Krležinu trilogiju o Glembajevima, ili pak *Vučjak*, ali se tada rijetko uprizoruju njegove drame koje narušavaju tipičnu linearnu dramsku strukturu / arhitekturu. Međutim, Paro povlači zanimljiv potez; otvara nacionalnu kazališnu kuću filmskim scenarijem fragmentarne kompozicije, za kojeg Krleža doduše kaže da se može igrati i na *normalnoj pozornici*, odnosno u kazalištu<sup>10</sup> (Senker, 1999: 244).

<sup>9</sup> *Redatelj i scenograf predstave bio je Đ. Petrović; glumili su V. Maričić (Horvat), M. Furijan (Gregor), J. Martinčević (Walter), M. Radovan (Agramer), P. Udović (Barunica)*. (Senker, 1993: 438).

<sup>10</sup> *Put u raj* igran je već doduše 1973. godine. Točnije: kazališna praižvedba bila je 25. listopada 1973., u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu. Redatelj je Dino Radojević, a glavne uloge igraju Vanja Drach i Jovan Ličina.

Angažiran je glas *starog* ili *zrelog* Krleže kako bi doveo u pitanje tadašnji kazališni *standard*, upravo one *vrijednosti*, tj. osobine i simptome koje je sam Krleža svojevremeno na istom mjestu zagovarao 1928. godine. Predstava je doživjela velik uspjeh. Osobito je snažan bio vizualni identitet predstave (Zlatko Kauzlarić Atač kreirao je začudnu scenografiju a Marija-Maca Žarak izuzetno zanimljive kostime). Dogodio se veliki prevrat u odnosu na vizualni identitet prethodnih predstava. Svi su bili zapanjeni spektakularnošću predstave – baš onim elementom o kojem je Krleža govorio sa zadrškom opisujući film kao medij. Bilo je zapanjujuće, efektno, inovativno, ali ta *inovativnost* ipak nije uključivala visoku razinu rizika.

Naime, imena autorskog tima (Vanja Drach, Georgij Paro, Zlatko Kauzlarić Atač, Maca Žarak, Neven Frangeš, Zvonimir Zoričić) u tadašnjoj su hrvatskoj, ali i jugoslavenskoj sredini bila toliko poznata, a Osječanima istovremeno privlačna i daleka, da bi im se teško bilo što moglo zamjeriti. Osim toga, nositelji glavnih uloga, Bernarda i Orlanda, dakle onih koji misle, fantaziraju, polemiziraju razgovarajući, *pišu esej*, jesu tada afirmirani glumci Hrvatskog narodnog kazališta, ali u Zagrebu (Drach, Zoričić). Osječki prvaci, pak, igraju samo epizode. One koji proganjaju genija, Bernarda. Potencijalni je rizik dakle i na tom planu bio izbjegnut.

\*\*\*

Što se tiče druge linije – osnivanja paralelnog, alternativnog, mladog teatra – strategija je slična.

Već sam naglasila kako se paralelno zbiva još jedna teatarski značajna priča: osniva se paralelni, alternativni teatar mladih,<sup>11</sup> koji je također na određeni način povezan uz novi medij – televiziju (kojoj je Krleža bio navodno skloniji negoli filmu).

Paro izjavljuje u intervjuu za “Glas Slavonije” sljedeće: ... *još prije nekoliko mjeseci, kada je trebalo da dođem u Osijek raditi Put u raj, s Dejanom Rebićem sam se dogovorio da ću zajedno s Vanjom Drachom u slobodno vrijeme napraviti predstavu za tada budući TV - miniteatar. Dakle, njegov osnutak ne potiču mladi, već očevi* – etablirani kulturni radnici kojima je želja obnoviti legendarni osječki Miniteatar. Riječ je o obnavljanju još jedne veličine. (Nacionalnoj je kući kao alter ego potrebna paralelna scena.) Zanimljiv je podatak da *Maskeratu*, odnosno *Dvije trokutne igre*, igraju studenti glume koji kao epizodisti sudjeluju u *Putu u raj*. Nacionalnoj kući,

---

<sup>11</sup> TV-miniteatar djeluje od kraja 1985. pa do proljeća 1987. godine, s početka u prostorijama Hrvatskog radija i televizije, Studio Osijek, a poslije u prostorijama Gradskog podruma te Pravnog fakulteta. TV - miniteatar poživio je još neko vrijeme. Bio je u to vrijeme izuzetno plodan teatar – premijerno su izvedene četiri predstave, a ako uključimo TV - miniteatar u osnivanju, onda je riječ o čak šest premijera.

No nakon dvije plodne godine TV - miniteatar se ugasio. Predstave su igrane ponedjeljkom, slobodnim danom studenata glume koji su tada već stalno angažirani u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku.

dakle, treba još jedna scena, na kojoj igraju mladi glumci za koje repertoar i u tom *alternativnom teatru* biraju *očevi*.

\*\*\*

Jedno od pitanja koje se nameće jest: je li glas mladog Krleže (uistinu) bio subverzivan u odnosu na glas zrelog Krleže? ili je pak bio podržavajući? Čini se da je u igri i jedno i drugo: To je – dakle – ambivalentna, gotovo paradoksalna gesta što u sebi istovremeno nosi elemente društveno-afirmativnog i društveno-subverzivnog čina (pozivam se na dihotomiju koju sam Krleža uspostavlja: politička i društveno subverzivna, politička i društveno afirmativna...). Krleža umnogome citira samog sebe, doduše – razrađujući, usložnjavajući svoje glasove. Krleža se, naime, ne odriče svojih već artikuliranih rečenica; nositelj je svojih mrtvih koji trajno žive i svjetlucaju, to je polifonija od koje nikad nije bježao.

Drugo je moguće pitanje za postavljanje pitanje o naravi *afirmacije* mladih osječkih glumaca. Riječ je također o svojevrsnom paradoksu: Mladi je Krleža trebao, kako su to mislili *očevi* stigli iz centra (Zagreba), otkriti glas nezadovoljstva i *nezadovoljenosti* mladih glumaca. Glumci-studenti AKFIT-a (bila je to njihova, *očinska* pretpostavka) željeli su ozbiljnije uloge a ne samo epizode. Tomu je trebala poslužiti *Maskerata*.

No, smetnuta je s uma vrlo bitna činjenica; upravo su ti mladi glumci (Velimir Čokljat, Damir Lončar, pa – u tom trenutku – i moja malenkost) u to doba već igrali brojne velike i glavne uloge i nosili repertoar u svom tada već matičnom teatru, Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku. Osim toga, tih je godina alternativna osječka scena bila poprilično živa: studenti su sami formirali brojne alternativne grupe, no obično su se te grupe vrlo brzo raspadale, jer nisu imale ni financijsku ni medijsku podršku. O ovome bi se moglo još detaljnije govoriti, no bojim se da bi nas to odviklo predaleko od zadane teme. A nužno je, držim, u svezi s odabranom temom, istaknuti – i specifičnost tadašnje društveno-političke situacije.

\*\*\*

Naime, spomenuta je ambivalentnost, pa i paradoksalnost, bila prisutna na još jednoj razini, na još jednom planu: Te, za osječku kazališnu scenu, znamenite 1985. godine – *otvara* se novo kazalište, otvaraju se dvojica kazališna vrata, ali se gotovo neprimjetno *zatvara* jedan period – približava se devedeseta godina. *Zatvara* se važno društveno-političko poglavlje i sve ide na put ka kraju, tj. raju.

Vjerojatno nije riječ o – u tom smjeru – osviještenoj gesti, kako tadašnje uprave Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku (u tom su trenutku djelovali Zvonimir Ivković kao intendant, Ljubomir Stanojević kao direktor drame te Dejan Rebić – kao značajna figura kulturnog života Osijeka), tako i autorske ekipe analizirane predstave. Međutim, dogodilo se upravo ono o čemu Krleža piše u jednoj od uvodnih



rečenica filmskog scenarija *Put u raj*. On naime kaže: *riječ je ovo moraliste / glavni je junak moralista / nad odrom jedne epohe na samrti*. (*Put u raj*, 2002: 7).

#### IV.

Kao završni komentar, želim na trenutak komentirati današnju situaciju.

Zadnjih smo godina svjedoci obnovljenog interesa za Krležu, osobito za njegovu trilogiju o *Glembajevima*. Ima tu puno afirmiranja ali i ironiziranja Krležinih drama, novih čitanja, dubinskih rezova. Krležu se igra u Osijeku, Zagrebu, Beogradu... No, držim potrebnim istaknuti kako je neka dva tjedna prije ovog skupa (24. studenog 2012.) premijerno izveden upravo *Put u raj*, pod redateljskom palicom Gradimira Gojera u kazalištu u Zenici. Naslućuje li se opet, kao u svakoj – pa tako i gospodarskoj – krizi, proboj k novoj paradigmi, mijenja li se opet duh vremena? Čini se da je ponovno došlo vrijeme za *Put u raj*, odnosno za ontološka pitanja, krajnja pitanja. Krleža i danas govori o fikcijama koje s nama žive življe od bilo kojeg živućeg suvremenika, progovara o postratnom stresu, o odlasku: o svojevrsnom ratu i u raju.<sup>12</sup> Kako bi Darko Gašparović rekao: to je glas Krleže koji sintetizira vlastite glasove. Polifonija je na djelu, brojni glasovi naših mrtvih, pa tako i naših umrlih *ja*, djelatni su elementi našeg vlastitog bića i vibriraju u svakom trenutku našeg života. Glasovi su to koji se nužno ne podudaraju, ali paralelno egzistiraju.

\*\*\*

Završni dijalog Bernarda i Orlanda u *Putu u raj* svjedoči o navedenom: *Put u raj* naime završava sljedećim, znakovitim rečenicama:

*BERNARDO: Kakav je to glas?*

*ORLANDO: Glas vapijućeg u opereti! (Put u raj, 2002: 112)*

#### LITERATURA

- Crnojević-Carić, Dubravka. 2007. *Krleža i vječno žensko*, u: *Krleža danas*, Brijuni.
- Donat, Branimir. 1970. *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*, Zagreb.
- Duda, Dean. 1993. *Legende* (str. 535-536), u: *Krležijana 1.*, glavni urednik Velimir Visković, LZMK, Zagreb.
- Gašparović, Darko. 1977. *Dramatica krležiana*, Zagreb.
- Gašparović, Darko. 2007. *Pomaknuto zrcalo ili o Glembajevima u kazalištu danas*, u: *Krleža danas*, Brijuni.
- Gašparović, Darko. 2012. *Dubinski rez*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.

<sup>12</sup> *ORLANDO: ... i u raju se ratuje! (Put u raj, 2002: 95)*

- Hećimović, Branko. 1992. *Glas za Put u raj, Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991* (Osijek), Osijek – Zagreb.
- Senker, Boris. 1993. *Kazalište* (str. 434-451), u: *Krležijana 1.*, glavni urednik Velimir Visković, LZMK, Zagreb.
- Senker, Boris. 1999. *Put u raj* (str. 244-247) u: *Krležijana 2.*, glavni urednik Velimir Visković, LZMK, Zagreb.
- Sremec, Rudolf – Turković, Hrvoje. 1993. *Film* (str. 253- 260), u: *Krležijana 1.*, glavni urednik Velimir Visković, LZMK, Zagreb.
- Marijanović, Stanislav. 2002. *Studije glume u Osijeku, U: 95. rođendan HNK*, priredio: Ljubomir Stanojević; Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.
- Krleža, Miroslav. 2002. *Maskerata u: Legende, Djela Miroslava Krleže*, svezak jedanaesti, gl. urednik – Velimir Visković, Naklada Ljevak, Matica hrvatska, HAZU, Zagreb.
- Krleža, Miroslav. 2002. *Put u raj*, u: *Djela Miroslava Krleže*, svezak šesnaesti, gl. urednik - Velimir Visković, Naklada Ljevak, Matica hrvatska, HAZU, Zagreb.
- Visković, Velimir. 2002. *Napomena priređivača*, u: *Put u raj, Djela Miroslava Krleže*, svezak šesnaesti, gl. urednik – Velimir Visković, Naklada Ljevak, Matica hrvatska, HAZU, Zagreb.
- Visković, Velimir. 2007. *Krleža danas*, u: *Krleža danas*, Brijuni.

## TRI REŽIJSKA RUKOPISA: PRIMJER KAZALIŠTA POLITIČKE ALEGORIJE, KAZALIŠTA SOCIJALNE AKCIJE I POST / ESTETICIZMA

Na primjeru Brezovčeve režije Krležine *Salome* (Eurokaz, 2011.) kao primjera kazališta političke alegorije, nadalje, na primjeru *Balada Petrice Kerempuha* u režiji Franke Perković (Gradsko dramsko kazalište Gavella, 2009.), koja je sjajno naglasila moćnu Krležinu socijalnu akciju (u redateljichinoj vizuri Petrica i galženjaci figuriraju kao svi oni koji su određeni strategijom sakupljanja plastičnih i staklenih boca po kontejnerima; odnosno, kako je to nedavno sročio Stanislav Marijanović – Hrvatska je preseljena u Sabor, a njezini građani u kontejnere), kao i na primjeru Vučićeve režije *Povratka Filipa Latinovicza* (*Latinovicz, povratak*, MSU, “Gorgona”, 2012.), kojom nas spomenuti redatelj režijski odvlači od političkoga kazališta, čime posredno otvara i pitanje o tome kako danas raditi političko kazalište, pa i političko šmirantstvo kada nas u svemu tome demantira ulica, promotrit ćemo tri redateljske vizure Krležinih djela: dakle, primjer kazališta političke alegorije, nadalje, primjer kazališta socijalnoga aktivizma kao i kazališni post/esteticizam.<sup>1</sup> U navedenim ćemo se etičko/estetičkim odrednicama prisjetiti i nekih drugih režijskih rukopisa spomenutih Krležinih djela.

### **Kazalište političke alegorije**

Već pri prvom pogledu na androginoga Johanaana (Mateo Ravlija, poznat kao finalist Supertalent Showa Nove TV) bilo je očito da Branko Brezovec (*Saloma*, Eurokaz, Avenue Mall, Zagreb, 2011.) u drugačijem modusu od izvornoga Krležinoga Johanaana scenski iščitava tog proroka. Naime, Krležin Johanaan figurira kao

<sup>1</sup> Ovaj je tekst sinteza triju mojih prethodnih radova objavljenih u “Zarezu”. Naime, navedena mi sinteza omogućuje prikaz gore navedenih režijskih praksi, i to u ovom slučaju sljedećih Krležinih djela – legenda *Saloma* (1963.), *Balade Petrice Kerempuha* (1936.) i *Povratak Filipa Latinovicza* (1932.).

politički prorok onodobnoga jugomesijanizma, kojim Krleža, u prvim verzijama drame (onima sačuvanima u *Davnim danima*) aludira na lik i djelo Ivana Meštrovića, koji se na Venecijanskom bijenalu 1914. godine velebno predstavio jugomitotvorbenom maketom *Vidovdanskoga hrama*. Dakle, 1913., 1914., kada Krleža zapisuje prvu varijantu *Salome*, a čijim fragmentom i otvara svoje dnevničke zapise iz Prvog svjetskog rata (dnevnički zapis *Davnih dana* pod datumom 26. veljače 1914.), u liku takvoga zlatoustoga političkoga proroka Krleža uljepljuje Meštrovićev mitotvorbeni jugomesijanizam. Upravo iz tog razloga posrnulom proročkom mesijanizmu Krleža oduzima govor, moć agitacije koju je demaskirao kao laž. Laž jugomitologije Krleža postavlja u afaziju; određuje ga govorom *in absentia* – Johanaan jedino izgovara svoje ime, ali *tako tiho te se jedva čulo. /.../ Više kao uzdah* (Krleža 1977a: 71). I nakon probdjevno-tjelesne noći iza proročke astralne Istine Saloma u završnoj verziji legende konačno spoznaje njegovu duboku sjedinjenost, ukorijenjenost s pasjom Zemljom, apokaliptičnu laž bez astralne strategije: */.../ iz njega je odmah zatim /.../ progovorila gruba, primitivna seljačina: moja žena, moja djeca, moj krov, moj život, moji interesi* (Krleža 1967: 306; usp. Gašparović 1989: 16-22, 1989a).

Dakle, prema prvotnoj Krležinoj zamisli, očito je da je glumac koji je izvedbeno trebao utjeloviti Johanaana morao to proroštvo iskazati samo vlastitom političkom tjelesinom (ne, dakle, i glasom), nešto tipa Sanaderove političke tjelesine koju je Božidar Kalmeta kao vrlo dobar poslušnik cinički opisao u modusu taštine napirlitane megalomanije: *Ušao bi – on, Sanader – onako visok i napuhan u sobu. Tko mu je išta mogao reći?* (prema Nezirović, 2011, http). No, vratimo se na Brezovčeva Johanaana, koji iz redatelju poznatih razloga postaje androgina figura koja jedva može i zdravoseljački hrkati kao Krležin Johanaan, kojega pri jednom takvom proročkom hrkanju Kajo po Salominoj zapovijedi i kolje, i koji (dakle, Brezovčev Johanaan) uostalom i ne ostavlja dojam nepismenoga čovjeka, *koji je naučio jednu jedinu knjigu napamet, od toga živi, uvjeren da je pojeo svu pamet velikom žlicom* (Krleža 1977: 9, usp. Lončar 1967: 257).<sup>2</sup> I tako Brezovčev Johanaan, koji kao da proizlazi iz figuracije simboličkih kastrata dječaćkih zborova, jedino što uspijeva izgovoriti, točnije otpjevati, u toj Brezovčevoj *Salomi* s pjevnim dionicama uz glazbu Marjana Nećaka jest slog *na*, u njegovu pjevnom nizu *na-na-na*, dakle, proročku uspavanku blebebtaljku androginih proroka tehnomenadžera današnjice. U tome smislu, zbog Krležina moćnog demaskiranja političkih proroka, očekivala sam da će Brezovčevog proroka simbolički utjeloviti političkom tjelesinom jedan od domaćih političkih EU proroka ili proročica; dakle, umjesto Krležine kritike onodobnoga jugomesijanizma

<sup>2</sup> Aleksandar Flaker (1988: 353) apostrofira kako je u navedenom konceptu *poseljačivanja svetaca* u prikazu Johanaana riječ o baroknoj metodi koju je Krleža zasigurno preuzeo od Caravaggia. No, i ne mora biti; živa stvarnost živih političkih proroka dovoljno je karikaturno moćno mogla djelovati na mladoga anarhoidnoga Krležu.

očekivala sam kritiku na neupitno prihvaćen euromesijanizam naših političara/ki kao vrlo dobrih EU plaćenika/ica.

Pomalo i začuđuje da svoju inscenaciju Brezovec ne otvara upravo prvim dvjema vrlo moćnim rečenicama Krležine *Salome – Ništa!* Dosadni ste kao mokri psi! (Krleža 1977: 10); Salominim konstativima o stanju ničega i apsolutne dosade među političkim moćnicima, nakon čega Saloma otvara tiradu o vlastitoj astralnoj strategiji. Naime, *Saloma* je Krležina drama, legenda u kojoj Krleža – pored toga što uspostavlja vrlo jasnu analogiju između Hrvatske i Judeje kao balkanske Judeje koju je Meštrović opasno zarazio očekivanjem Mesije – opsesivno rabi zoosimboliku psa, i to u negativnokvalitativnim odrednicama. Nadalje, Brezovec u iščitavanju Krležine *Salome* prvu scenu tjelesno-političkoga trokuta **štriha** i svodi je na razgovor između Kaja Antonija (u izražajnoj interpretaciji Daniela Ljuboje) i Salome (u vrlo jakoj izvedbi Katarine Bistrović Darvaš). Naime, Krleža u toj uvodnoj sceni Salomu postavlja u seksualno-politički trokut između Kaja, kao političko-agresivne strategije, i prvoga Helena koji politira mit uzvišene umjetnosti po kojem umjetnost *nema nikakve druge svrhe nego da oduhovi život*, dakle, između strategije Velikoga Meštra (povijest kao rat) i esteticističke strategije Vječnoga ženskog (povijest kao estetika), pri čemu Saloma u svojoj etičkoj vertikali dakako ne odabire nijednu od tih dviju strategija kao što joj je dosadna i pesimistička strategija drugoga Helena po kojemu život živi od krvi, život je slijepo umorstvo (Krleža 1977: 11-12). Pritom Brezovec tu rečenicu drugoga Helena o životu kao krvi pripisuje Tetrarki (Damir Šaban) koji je tijekom komada nekoliko puta izgovara, i to paluckajući krvi žednim jezikom.

Zadržimo se ukratko i na scenskom i gledališnom prostoru koji ju zamislio Brezovčev stalni scenograf Tihomir Milovac, gdje su se citatno, možemo reći, ponovili kavezi, pomični kontejneri iz Brezovčeve režije *Timona Atenjanina* (u *Salomi* su svedeni na svega jedan kavez) koju smo imali prigode gledati isto tako na jednom od Eurokaza, a likovne detalje ovom je prigodom dopunio Simon Bogojević Narath. Pritom bih posebno izdvojila izniman detalj zrcala kojim se Herodijada (Suzana Brezovec; inače je Herodijada scenski odsutna iz Krležine *Salome*) poput Snjeguljičine majke neprestano *prešetava* scenom, kao žena kojoj je, a jest, jedino stalo do *teinta* (kao i do hipopotamovog sjemena koji se cijeni kao krema za *teint*), za razliku od *Salome*, kojoj je stalo (jedino) do zvijezda, kao uostalom i Krležinom Kolumbu – *alias* Lenjinu ili možda ipak Trockom.<sup>3</sup> Naime, u detalju Herodijadina zrcala ostaje

<sup>3</sup> O tome zašto je izostavio posvetu Lenjinu, tiskanu u prvom izdanju, Krleža pojašnjava u *Napomeni o Kristovalu Kolonu* ("Književna republika", 1924., broj 5-6) (usp. Hećimović 1982: 159-160). Naime, Lenjina je tada doživio na tragu Maxa Stirnera (anarhoindividualizam) i Mihaila Bakunjinina (kolektivni anarhizam): *!...! ja ni Lenjina nisam zamišljao Lenjinom, nego samoubilački očajnim, bakunjinovski bijesnim prodorom glave kroz najtvrđu materiju. !...! Jer Lenjin nije meni već u proljeće osamnaeste mogao značiti ni subjektivizam, ni solipsizam, ni ništavilo, ni sumnju štirnerijansku, nego obratno – kolektiv i volju, i samosvijest i jedrenje punim vjetrom !...!*

zapažen posebno trenutak kada se njegova drška modificira u dršku noža za Johanaanovo klanje.

I tako publika (četdesetak, pedesetak gledatelja / ica) smještena u tom pomičnom kavezu-kontejneru polako klizi tračnicama od jednoga izloga-mansije prema drugom *Avenue Malla na minus 2* (kod podzemne garaže), od prodavaonice čaja preko kladionice i mjenjačnice do frizeraja sa završnom scenom pogleda iza leđa gledališta usmjerenoga u Konzum, gdje osobno kao najuspjeliji format scenskoga izloga doživljavam frizerski salon u kojemu Saloma, nakon što naređuje prorokovo ubojstvo, etički odustaje od astralne strategije i u političkom ludilu prepušta se filozofiji mode *teinta* vlastite majke; Saloma odlazi na frizuru, a u krilu drži stiroporni model glave s perikom nalik Johanaanovoj. Naime, Krleža – koji je svojom *Salomom*, koju je dovršio na nagovor Miroslava Belovića 1963. godine (usp. Belović 1978: 25, Belović 1982: 352),<sup>4</sup> ostvario antibiblijski i antiwildeovski komad (usp. Lončar 1967), kao što je demonstrirao u svojim *Davnim danima* na primjerima njezinih fragmenata – odustaje od scene Salominoga plesa sa sedam velova kao što, naravno, odustaje i od wildeovske nekrofiljske, vampirske, požudne scene ljubljenja odrubljene prorokove glave. Brezovec tom frizerskom scenom – trenutkom u kojemu Saloma drži prorokovu *glavu* – periku – čini mi se da savršeno aplicira namjernu odsutnost te vampirske scene u Krležinoj *Salomi*, kao što je uostalom i Brezovec ples sa sedam velova simbolički dodijelio u završnoj sceni Tetrarki u trenutku kada protjeruje – sada ekskraljicu Herodijadu. Naime, tada njegovi podložnici njegovo političko tijelo zla prekrivaju prozračnim velovima, kao što se uostalom pored njega tada pojavljuje i njegov *alter ego* – umanjeni Tetrarka, dijete Tetrarka (Lovro Brezovec). Postignuto je ono (namjerno ili ne – ne znam) što je jednom prigodom istaknuo Vili Matula da u nô kazalištu na sceni moraju biti nazočni i starac/ica i dijete, stanje i prije i nakon grijeha.

Ukratko, u Brezovčevoj *Salomi* provokacije čini se i nema. Naime, za razliku od *Glembajevih*, sa Severinom i današnjim *naci* Glembajevima, za razliku od drame *U agoniji*, gdje je novoustoličeni politički centar te drame tranzicije Brezovec smjestio u Sinj, u Brezovčevoj *Salomi* kao novi politički centar, s obzirom na EU mitologiju, ustoličen je jedan od naših zaista brojnih *shopping* centara, a u čiju smo se još jednu

<sup>4</sup> Redatelj Miroslav Belović (1978: 25) *korektivno* primjećuje kako je u “Forumu” (10, 1963) objavljena štura i nepotpuna napomena o nastanku *Salome*, gdje je, između ostalih *šturih i nepotpunih napomena*, zapisano kako je *Saloma* objavljena kao *sastavni dio autorova dnevnika za godinu 1914. i 1918.* (Krleža 1963: 521). U drugom tekstu kao varijaciji/metatekstu na istu temu (*i pod istim naslovom – Sećanje na praižvedbu Krležine “Salome”*) Belović ne spominje navedene *šture i nepotpune napomene* već kako je telefonski razgovarao s Krležom i na pitanje *koje bi svoje delo voleo da vidi na sceni našeg teatra*, odgovorio je: *Salomu* (prema Belović 1982: 352), misleći, naravno, na *dnevničku fragmentarnu Salomu*. Međutim, na Belovićevu *bojazan da nedovršeni tekst ne može da zazvuči kao ubedljiva scenska celina*, Krleža preuzima *obavezu* da će je dovršiti za vrijeme godišnjeg odmora (ibid.).

velebnu inauguraciju nedavno mogli ponovo osvjedočiti na primjeru završne pobjede slučaja Horvatinčić. Tu EU mitologiju *shopping* centara, koja je samo preslika velikoga američkoga konzumerističkoga vrlo djelatnoga mita, već je Laibach 2003. godine demaskirao u svom performansu *Einkauf* kada u jedan ljubljanski trgovački centar ta velika crna četvorka ulazi u naci odorama.

Zadržimo se još na Brezovčevu čitanju Salome kao žene, osobe koju je politika privukla kao motiv negativnog zadovoljstva, kako je to redatelj izjavio za “Nacional”. Dakle, kao što će sâma reći – stremi s onu stranu zla, astralnoj strategiji, ali spoznavši i proročku laž, apsolutno se predaje politici trijumfa laži i naručuje Johanaanovu smrt. U potpunosti prihvaća logiku političkoga ludila označenoga ponovnim stavljanjem maske umjetnih očiju (detalj iz Brezovčeve inscenacije koji me podsjetio na sjajnu predstavu *Voćna mušica* u režiji Christopha Marthaler); shvaća da će se obistiniti sibilinsko proročanstvo, da će postati Tetrarkina supruga, dakle, supruga vlastitoga strica, odnosno, supruga vlastitoga “oca” / poočima, i prestravljena tom mogućnošću naređuje još jedno političko umorstvo – ovoga puta Kaja Antonija kao Johanaanova ubojice. Na tom tragu Brezovec u Salominu liku, kao što je naveo u “Nacionalu”, iščitava pripuze tipa Sanader i gradonačelnike tipa Kerum (zanimljivo, Bandića ne spominje), što je etički udaljeno od Krležine vizije Salome iz dnevničkih fragmenata, ali vrlo blisko, gotovo isto kako je Krleža interpretira u *Pijanoj novembarskoj noći 1918*, gdje Saloma postaje negativnokvalitativno određena kao metonimija za *tri eshaezijske Ravijojle* – Zofka Kveder-Jelovšek-Demetović, Zlata Kovačević-Lopašić i Olga Krnic-Peješ (Krleža 1977a: 163, usp. Marjanić 2005).<sup>5</sup> I time je Krleža poništio etiku vlastite Salome iz prvoga dnevničkoga zapisa *Davnih dana* u kojemu kao da stoji Flaubertova izjava, dakako modificirana na Krležin dnevnički materijal, a koja može glasiti *Saloma, to sam ja!*. Hebrejski *shalom* (*miroljubiva* Saloma) – *mir* u svijetu u kojemu, kako to Krležina Saloma sjajno kazuje, vjeruje se u ono što je dobro izgovoreno.

<sup>5</sup> Odnosno riječima Branka Brezovca: *U “Salomi” me najviše privukao motiv politike kao svojevrsnog negativnog zadovoljstva. Tekst je po dojmu dekadentan, a Saloma je prepuštena apsurd, dosadi, zasićena je erotikom. Nakon što je naredila ubojstvo Ivana pod vrlo nejasnim motivima, ona, osigurana proročanstvom, postaje kraljica, protjeruje majku, preuzima kraljevstvo za koje se njen otac više ne brine, kao što ga nije briga ni za Salomine čari. To je Salomino preuzimanje vlasti kao posljednje igre apsurga blisko onome na čemu danas počiva Hrvatska. Političari su dominantno motivirani željom za bogaćenjem, a to ne ide bez korupcije, ali diljelom ih motivira i poigravanje s drugim ljudima i nadstrukturama. Žele vidjeti koliko mogu svoje vlastite nesnalažljivosti i neukosti nametati kao opće dobro. Primjer za to je bivši premijer, ali i splitski gradonačelnik. On je postao gradonačelnikom vođen motivom umnažanja vlastitog probitka, ali s druge strane, kad postavlja intendante i nogometne direktore, to radi iz nimalo površne obijesti, time dodiruje mutne metafizičke ovlasti, iskušava apsurd, pokazujući prezir prema čitavoj višoj sferi.* (Brezovec, 2011., http).

Kada bi se dnevnički zapisi *Davnih dana* iz 1914. godine uzeli kao prvi Krležini zapisi, dakle, ne kao naknadno redigirani zapisi objavljeni 1956. godine, onda bi njegova dramska fragmentarna *Saloma*, a ne dakle *Legenda*, objavljena u Marjanovićem “Književnim novostima” 1914. godine, figurirala kao prvi njegov dramski fragment, dramolet. Naime, poznato je da *Davne dane* Krleža otvara dnevničkim zapisom pod datumom 26. veljače 1914., a u kojemu donosi samo fragment dramske *Salome*; dakle riječ je o pomalo neuobičajenu postupku za otvaranje dnevničkih zapisa. Naime, nikako nije slučajno što *Davne dane* Krleža otvara tim fragmentom dramske *Salome*, koju je dovršio tek 1963. godine, nakon 49 godina, okvirno nakon pola stoljeća od zapisivanja prvoga *dnevničkoga* fragmenta u *Davnim danima*. Inače, za Wildeovu *Salomu* Camille Paglia (2001: 452) zamjećuje da je jedina Wildeova dekadentna žena, i upravo će Krleža tu jedinu Wildeovu dekadentnu ženu dramski modificirati u objavu trijumfa nad političkim heliogabalizmom virilne moći. Naime, od Wildeova *vampirskog* poljupca, ugriza, ljubljenja odsječene Prorokove glave u Krležinoj legendi ostaje samo didaskalijska naznaka u kojoj *Saloma nervozno podiže sa zemlje nekoliko smokava i jede*. U subverzivnim odmacima od Wildeove *Salome* Krleža odustaje i od Wildeove salomomanije, arhetipskoga plesa sa sedam velova, poznatijega kao igra za glavu. Naime, Krležina *Saloma* politička je drama u kojoj se ostvaruje pobjeda vječnog ženskog nad politikom trijumfa laži, ali radi se o pobjedi onog modusa vječnog ženskog kojemu nije važan *teint* već zvijezde, astralna strategija. Odnosno Salominim riječima: *Ten je kod žene najmanje važna stvar! Važne su zvijezde!*

Presudnu inverziju u odnosu na biblijsku Salomu i u odnosu na Wildeovu dramu, u kojoj *Saloma* pada kao žrtva, Krleža ostvaruje utjelovljenjem Johanaana psihemima nijemog provincijalnog klerika, *koji je naučio jednu knjigu napamet, od toga živi, uvjeren /.../ da je pojeo svu pamet velikom žlicom*. I korak dalje – tom posrnutom proročkom mesijanizmu Krleža *oduzima* govor, moć agitacije koju je demaskirao kao laž. Laž jugomitologije i jugomesijanizma Krleža postavlja u apsolutnu afaziju. Jasno je dakle da je koncepcija Krležine *Salome* antiproročka; naime, Krležina *Saloma* otkriva politiku trijumfa laži svih onodobnih političkih proroka, a posebice onih, kako je to vidljivo iz kontekstualizacije dnevničkih zapisa u *Davnim danima*, političkih jugoproroča ujedinjenja pod Srbijom kao južnoslavenskim Pijemontom. Riječ je o političkom konceptu koji je u romanu *Tri kavaljera frajle Melanije*, koji je tiskan 1922. godine, iako na naslovnici stoji nakladnička godina 1920., utjelovio Puba Vlahović u svome dendi engleskom odijelu.

I nadalje što se tiče erotičkoga modusa, u usporedbi s Wildeovom Salomom koja je život modificirala u erotičku ljubav, Krležina *Saloma* u svijetu kakav *jest* može ostvariti samo *pasju ljubav* jer nema nikoga s kime bi mogla ostvariti autonomiju ljubavi, odnosno Salominim određenjem: */.../ ni jedan od vas ne misli drugo*



nego da me onjuši i lizne crvenim pasjim jezikom; zapravo, sve nas to ponizuje do četveronožnosti (Krleža 1977: 12). Ukratko, Krleža Salomin lik kontrapunktira tri- ma kulturogenim konceptima: u prvom redu Bibliji, zatim esteticizmu Oscara Wildea, ali jednako tako i konceptu vječno ženskog (das Ewig-Weibliche) koje ne znači mnogo iz perspektive prljavih ratnih perina ratišta (usp. Krleža 1977: 228; dnevnički zapis pod datumom 17. veljače 1917.). Poput Krležine Šeherezade, koju je Krleža novelistički isto tako uveo u *Davne dane* – koja trijumfom pripovjedačke laži pobjeđuje politički heliogabalizam – Krležina Saloma očituje se kao aktivna volja za ženskom moći, kao feminino koje razara virilnu moć, poništavajući krabuljne mesijanističke ideologeme pučko tribunskih proroka, samožrtvujući se, vlastitom režijom, skandaloznoj pustinji duha.

Istina, malo je tih psihemskih Salominih odrednica ostalo zamjetno u Brezovčevu režijskom čitanju Krležine *Salome*. Dakako, svatko ima stvaralačku dozvolu vlastite interpretacije književnih predložaka, ali pritom je onda potrebno pored naslova nadopisati konstativ tipa *prema Krležinoj Salomi*. Eto, da ne bilo interpretacijske zabune.



Branko Brezovec, *Saloma*. Kotor Art Festival, 2010., Eurokaz, 2011.

## O naškoj *Ars pesjoj Moriendi* ili *Europa za nas ima štrik*

Nikako nije slučajno što je u pomnom čitanju *peklenih Balada Petrice Kerempuha* redateljica Franka Perković (Gradsko dramsko kazalište Gavella, premijera: 10. prosinca 2009., dramaturg: Dubravko Mihanović) odabrala naravno i stih *Evropa za nas ima štrik* balade *Komendrijaši*, koja govori upravo o tome da je bešćutna Evropa oduvijek poput političke *smunje* (= sumnjive žene u ćudorednom pogledu) sa svojim *lažima, norijama, cigumigama* nezainteresirana za sudbinu onih malih i majušnih.

Dakle, ulogu je tog socijalnoga panoptikuma redateljica povjerila svega nekolicini likova – četirima pajdašima i dvjema pajdašicama s ruba bijede (Franjo Dijak, Ozren Grabarić, Đorđe Kukuljica, Ivana Roščić, Sven Šestak i Dijana Vidušin), sakupljačima plastičnih i staklenih boca koje, nažalost, svakodnevno vidamo na ulicama ovoga nimalo bijeloga grada za kojega se sve više govori kao o mrijestilištu korupcijske hobotnice. Dakle, Krležini su kmetovi, galženjaci jednostavnim socijalnim redateljjičinim angažmanom transponirani u patnju onih s ruba bijede danas koji su osuđeni na strategije preživljavanja kopanjem po kontejnerima i koji zasigurno neće pogledati ovu predstavu, bilo iz razloga što kazalište nije na njihovom životnom repertoaru bilo iz razloga što ne mogu platiti kazališnu ulaznicu. Tako će Ozren Grabarić, koji oživljava lik koji je označen ogromnom vrećom u kojoj sakuplja plastične boce od čije prodaje preživljava (očito je glumac imao za *predložak* lik iz svakodnevice), za svoje *pajdaše* i *pajdašice* smoći životne radosti za izvedbu mini satiričnoga igrokaza *Keglovichiana* o grofu Kegloviću (kojega predstavlja plastičnom bocom mlijeka od dvije litre) i Imbri Skunkaču, koji se potajice *kak klada* uvukao u pogrebnu svitu spomenutoga grofa gdje je spoznao da *nebe je za Grofa, a je ne za tata*.

Osim toga, negdje u sredini predstave odvija se i ples s ključnim i sasvim prigodnim stihom *od njih nigdo nigdar je ne imel niš* iz balade *Ni med cvetjem ni pravice* s odličnim pjevanjem pojedinih glumaca / ica u stilu etno Legena, odnosno današnjega Kriesa pod glazbenim vodstvom Mojmira Novakovića i gajdaša Andora Véggha, koji su uostalom i cijelo vrijeme prisutni na pozornici uz etno miks pult. I upravo u tom plesu izdvojila bih posebno socijalnu gestu plesnoga pokreta Ozrena Grabarića, odnosno, njegova životnoga lika iz svakodnevice. U odbačenoj odjeći, koja je označena onom dobro poznatom ogromnom četvrtastom vrećom za sakupljanje plastičnih boca, koja se za manje od dvadesetak kuna može kupiti u carstvu kiča kineskih trgovina, čini mi se da je izuzetno moćno u tom kolektivnom plesu s ruba preuzeo i socijalnu gestu čovjeka, rekao bi Indoš, duševne patnje; dakle, bio je to ples ukočenoga držanja, stisnutih šaka i spuštenih, ovješanih ruku, spuštenoga pogleda u igru vlastitih nogu, pri čemu je samo desnu nogu u etno ritmu glazbe povlačio gore-dolje, točnije, pikao i zabadao o pod, ili bi se pak povremeno ukočeno gibao lijevo-desno, isto tako spuštenoga pogleda sa šilitericom nabijenom preko očiju.

Pored koncepta *Keglovichiane* kao teatra u teatru i tog socijalnoga plesa udruge Zagrebački bokci svakako bih ovom prigodom izdvojila i video rad Miroslava Sikavice. Naime, scenska fikcija tog panoptikuma bijede zrcali se u prizorima stvarnosti, na snimljenim socijalnim prizorima/prozorima gdje se izmjenjuju npr. ponižena lica ispred javne kuhinje u Branimirovoj, zatim – stegnuta lica s Burze u Zvonimirovoj u vječnoj potrazi za kakvim-takvim poslom, utučena lica sa sajmišnoga Hrelića, hrabra lica Roma koji sakupljaju i preprodaju staro željezo... Inače, početak je videoprizora / socijalnoga prozora označen slikama golubova sa zagrebačkoga predgrađa ispred limenih zgrada (pretpostavljam da se radi o neljudskim a ipak stambenim *limenkama* na Borongaju), a cijelo to svakodnevno stratište svih onih odbačenih i prezrenih scenski završava letom galebova, i to iznad jednoga od brojnih deponija smeća na kojemu se stalno komešaju prezrene grupacije za iskoristivim otpadom jer otpad za njih nikako i nikad nije smeće.<sup>6</sup>

Pritom ponekad je sjajno podcrtana i scenska gestikulacija Krležinih stihova; tako npr. već na samom početku predstave stih *I videl sem megle* iz balade *Planetarijom* Franjo Dijak prevodi u scensku gestu razmicanjem ruku duhanskoga dima kada ti okupljeni bokci dijele dim komadićka cigarete.

Pored spomenutoga upada realnoga putem video materijala, redateljica Franka Perković ostvarila je upad realnog u Krležine *smolave – Balade* i citatima svakodnevnih oglasa tih ljudi koji su se izgubili, zagubili u toj socijalnoj magli i blatu. Jer jedina pismena komunikacija prezrenih i odbačenih u društvu u kojemu vladaju samo štibre (= porezi, harač Vlade RH) svedena je na davanje oglasa. Tako ovih šestero zagubljenika paralelno sa stihovima Krležinih *Balada* izgovaraju i oglase, i to samo dvije vrste oglasa – oglase kojima tragaju za poslom, što je temeljno za socijalnu egzistenciju, kao i oglase kojima tragaju za srodnom, intimnom dušom za utopljanje emotivne ranjene egzistencije.

---

<sup>6</sup> Zaustavimo se još ukratko na tim socijalnim prizorima video materijala. Tako prva video slika razotkriva limeno predgrađe ovoga maloga etički zrakopraznoga, uspavanoga grada Zagreba sa sličicama golubova kojima netko ostarjelih ruku s ohabanoga prozora i spuštenih, tek malo odškrinutih (koliko se mogu odškrinuti) roleta baca mrvice kruha, zatim – sličica jednog drugog prozora (bez balkona) na kojemu starija žena vješa rublje; nadalje – sličica zamišljenoga mladoga čovjeka koji puši na prozoru i zamišljeno gleda u daljinu, negdje prema vlakom koji prolazi ispred tih sivih, čini mi se – borongajskih, limenki... Nadalje, upečatljiva je svakako i scenska slika bijelih vrećica za smeće koje *pahuljaju* scenom paralelno s video materijalom koji se zaustavlja na nekom od deponija smeća nad kojim isto tako prozračno lete ti isti bijeli plastičnjaci. Povremeno se slike tih bijelih vrećica pretapaju s kadrovima snimljenih galebova koji su u vječitoj potrazi za ostacima ostataka, a pri pretapanju bijelih plastičnjaka i baršunastih galebova izvođači izgovaraju Krležinu baladu *Stric-vujc* (= jaka studen; imitacija zvuka škripljenja snijega) sa socijalnom porukom o golim ljudima – *biti gol, kak goli bažolek*, o stanju *biti gnjili canjek* (= *krpa*) *zamotanjek*.

Bez ikakvoga pretjerivanja, Krležine *smolave* – *Balade* u režijskoj vizuri Franke Perković sjajno su naglasile uvijek moćnu Krležinu socijalnu akciju za one popljuvane i prebijene, koji sada u ovoj našoj majušnoj državici svjedoče da je ta ista državica potpuno opljačkana i razderana poput kakve jadne, prevarene, silovane i žigosane *smude* (= bludnice). A ta *smuda* tih poniženih i uvrijeđenih svjedoči da se radi o državi, o političkoj strukturi – kako je to nedavno sročio Stanislav Marijanović, nekadašnji rektor Sveučilišta u Osijeku, profesor emeritus – koja je Hrvatsku preselila u Sabor a građane u kontejnere. Nadalje, takva je pak *sprekrizmana* (= premazana svim mastima) politička garnitura omogućena upravo zbog vječnoponavljajuće apatije, fatalizma, bez direktne političke akcije najpotlačenijih, odnosno, Krležinom fiktivnom kajkavštinom – *Kajti: kak bi bilo da ne bi nekak bilo, / kaj je bilo, a je ne, kaj neje nikak bilo* iz njegove najcitiranije, a očito i najpoznatije balade *Khevenhillera*.

Završno, istaknula bih da se radi o svježem scenskom čitanju Krležinih *Balada* koje neće, naravno, puniti stranice tabloida zbog uvođenja novih glumačkih snaga koje to možda i nisu i koje nisu ostale na razini vehementnoga recitala Krležinih stihova s ponekom aluzijom na potpuno jednaku svakodnevicu onih koji su nekoć bili pod gospodskim čizmama a danas pod Guccijevim cipelama ili pak cipelama koje se, kako Milan Bandić opisuje vlastite, *sjaje kao pesja jaja*. Odnosno, sasvim je jasno da predstava Franke Perković traga za kolektivnom pobunom iz posljednjega stiha *Balada* koja je označena tek kao individualna pobuna pasje egzistencije: *zalajal sam kak samec, kervavi pes vmirući* u ovoj sadašnjoj – kako Krleža kaže u *Planetarijumu* – naškoj strategiji *Ars pesja Moriendi*.<sup>7</sup>

### Teatar riječi i slike

Sasvim sigurno, ono što je redatelj Mladena Vukića (predstava *Latinovicz, povratak*, premijera 7. veljače 2012., MSU, Gorgona, Zagreb) privuklo Krležinu Filipu Latinoviczu, postimpresionističko-fovističkom slikaru pomalo začudne grafije,<sup>8</sup> Fi-

<sup>7</sup> Što se tiče novijih režijskih iščitavanja Krležinih *Balada* *Petrice Kerempuha*, možemo spomenuti *stand-up show*, satiričan politički kabaret *Petrica und Militargrenzemusik / Schwartz Kroatische Komedien* Željka Vukmirice (2007.), gdje, među ostalim, Petrica – izvođač ironično apostrofira da je *sveta dužnost Hrvata obraniti se od utjecaja s Istoka i postati budući čuvari europskih interesa*. Odnosno vlastitu je izvedbu-interpretaciju Krležinih *Balada* Željko Vukmirica odredio retoričkim pitanjem: *možemo li se i danas našaliti kerempuhovski, na svoj račun pod vješalima profita?* Kao što je Željko Vukmirica glazbeno (uglavnom je riječ o jazz instrumentalima) i politički interpretirao Krležine *Balade*, jednako ih je tako i bend Satiričkog kazališta Kerempuh *Chishche Lishche* (2012.) odlučio kabaretski interpretirati, ali pritom su kontrapostirali mediteranski i tzv. srednjoeuropski mentalitet nadopunjujući Krležine stihove proznim ironijama Ante Tomića.

<sup>8</sup> Kao što zamjećuje Ralph Bogert, anakrona priroda njegova prezimena očituje se u njegovu ko-



Franka Perković, *Balade Petrice Kerempuha*.  
Gradsko dramsko kazalište Gavella, 2009.

lipovo je slikarsko pitanje koje u predstavi *Latinovicz, povratak* postavlja u početnom hipertrofiranom monologu sastavljenom od različitih fragmentarnih struktura, u trajanju – minuta manje-više – od 25 minuta. Dakle, Filipovo pitanje, a koje sâm redatelj označava kao probijanje estetskoga plafona, glasi – *treba li uopće slikati, a ako bezuvjetno treba, onda kako?*

Prva scena: Filip (Hrvoje Klobučar) s ispruženim dlanom desne ruke stoji izložen ispod crvenoga reflektora usmjerenoga na njegov rastvoreni dlan, dakako, s evokacijom slikarske krvave stigme, s koncentracijom na pitanje kako slikati nakon što su mu u oku sve boje počele sivjeti, i nadalje Krležinim riječima – kada je sve *sivo kao fotografski negativ*. Tako predstava *Latinovicz, povratak* započinje trenutkom, scenom u kojoj Filip nakon povratka na imaginarni Kaptolski kolodvor sjedi u kavani i promatra ljude, mravinjake duha kako prolaze ulicom i misli o tome kako je to micanje, migoljenje zagonetno – naravno, sve je navedeno izloženo redateljskom vizurom kroz dijegezu – Filipov monolog rastvaranja traumatične kraste. Istovremeno duboko u sebi osjeća slikarski zahtjev za akustičnošću i disperzijom mirisa koji bi mogli slikarski zaustaviti ta ulična migoljenja ljudi; odnosno, Krležinim riječima – *Slikati zvukove i mirise je nemoguće, a slike su nezamislive u svojoj savršenoj realizaciji bez zvukova i bez mirisa!* I nakon tog gigantskoga dvadesetpetminutnoga sli-

---

rijenu *Latin*, dok slavenski sufix (-ovicz) sugerira anomaliju što se tiče statusa sina. Ortografijom prezimena – prezime je slavensko, ali latinizirano – Krleža označava kulturni identitet odmetnutoga sina koji simbolizira sve Slavene centralne Evrope čiji je etnički identitet stoljećima bio pod nečijom dominacijom i instrumentaliziran: *Latinovicz je bastard-sin latinskoga Zapada*. (Bogert 1991: 239).

karstvom opsjedajućega monologa slijedi scena s Bobočkom i Baločanskim (dijalog monolozima), i to ponovo strategijom nerealiziranoga, neispunjenoga očekivanja. Naime, i Bobočka i Baločanski pojavljuju se nakon završnoga dijela Filipova monologa u kojemu apostrofiraju kako je Liepach (kao njegov očiti otac) pokazivao prema njemu – Filipu šarmantnu blagonaklonost.

Nadalje, zamjetno je da je redatelja manje zanimao mimezis, mimetski izvedbeni princip, odnosno, ono što je vidljivo da se u adaptaciji Krležina romana kao i u glumi nastojala izbjeći ilustrativnost te da redatelj slijedi, njemu očito jedino prihvatljiv, izvedbeni dijegetički princip, čime se ostvarila situacija vrlo slična onoj u starogrčkoj tragediji s konceptom bezimernih glasnika koji dramatično izlažu o izvanscenskim događajima. I upravo je tim dijegetičkim principom ostvarena kvaliteta sugestivnosti riječi – odnosno, kako Mladen Vukić sâm naziva svoju vrstu teatra – teatar riječi i teatar slike. Predstava se, kao što sam već spomenula, otvara poetikom iznevjerenoga očekivanja; Filip, označen slikarskom stigmom, *ovdje* je na prosceniju pred nama, glumački razapet, *izložen s monologčinom* u trajanju od 25 minuta o pitanjima slikarstva, i to bez početnoga Kaptolskoga kolodvora i s pomaknutom hereditarnom linijom negdje na rub izvedbe – linijom zagonetnoga podrijetla koje označava majka Regina, trafikantkinja iz Fratarske ulice, popovska kurva (kako joj jednom prigodom u romanu dobacuje sâm Filip), i otac Liepach, koji njegovu majku poznaje još iz onog *mračnog biskupskog vremena*. Predstava se, naime, koncentrira na dramatičan četverokut: dakle, Latinovicz (Hrvoje Klobučar), Bobočka (Vesna Tominac Matačić), Baločanski (Tomislav Martić), Bbobočka (Milica Manojlović) i Kyriales (Slavko Juraga), s Bobočkinim udvajanjem na njezin mlađi i nešto stariji životni aspekt, odnosno na onaj ženstveniji (Vesna Tominac Matačić) i onaj dječaćki, androgini aspekt (Milica Manojlović), slijedeći pritom namjerno banaliziranu, svakodnevnu interpretaciju freudovske recepture o ženi kao udvojenoj jedinosti u mužjačkim očima – Bobočka i kao svetica i kao meka kurvica.<sup>9</sup> Nasuprot početnom Filipovu monologu te razgovoru kroz monologe (Bobočka i Baločanski), dijalog u predstavi započinje tek Kyrialesovim dolaskom koji je, za razliku od svih ostalih likova, stranac koji je u panonsku zabit Kostanjevca došao umrijeti. I ništa više; naime, za razliku od ostalih likova ovoga životnoga susrećišta i izlagališta, Kyriales nema drugih životnih potrepiština. Odabir tog *veselog* četverokuta redatelj u programskoj knjižici kontekstualizira Krležinim pismom Vladimiru Pogačiću, koji je

<sup>9</sup> Koliko je Bobočka inspirativan lik, pokazuje npr. i monodrama *Bobočka ili sto drugih stranica Filipa Latinovicza* u izvedbi Ecije Ojdanić i Willema Miličevića, koji tek u nekoliko kratkih scena preuzima Filipovu ulogu. (Kazalište Moruzgva, režija: Ivan Leo Lemo, dramaturgija: Ana Tonković Dolenčić, 2012.). Inače, Willem Miličević, koji, pored toga što je utjelovio Filipa, zaslužan je i u tome što je to prva predstava koja je vođena *bežično*. O tome da je roman *Povratak Filipa Latinovicza* najavljen proznim fragmentom *Bobočka* (“Hrvatska revija”, 2, 1930.) usp. Visković 2008: 157-158.

namjeravao, kako je to uobičavao Krležu govoriti, *filmovati* njegov roman *Povratak Filipa Latinovicza*. U tom pismu iz 1970. godine Krležu vrlo jednostavno, ali i tragom vlastite antitetičke vrteške (kako ju je sjajno formulirao Stanko Lasić), Pogačiću pojašnjava da je Filip u romanu ispao samo prividno kao glavno lice, i to ponajviše isključivo samo zbog naslova.

U adaptaciji Krležina romana, a koji je i Vukićev svojevrsan manifest negacije psihološkoga realizma, redatelj se zadržao na četirima esejima, i to, dakako, dijegetskim načinom: nakon Filipova esej o bojama, odnosno slikarstvu, uslijedio je esej o erotici, nadalje, esej o samoubojstvu i završno esej o smrti u melodrami. Eseg o smrti označen je Kyrialesovom fiktivnom pričom o navodnom ubojstvu zvonareva sina u sumpornozelenoj masi usijane bronce, ali i anticipacijom vlastite smrti. Pritom iznimno je koncipirana scena proslave Rokova, scena ludila, s obzirom da su Filipovi živci u trenutku povratka – kako navodi Krležu – u dekomponiranom stanju, a koju je scenski glumački moćno oblikovala Milica Manojlović, i to prema redateljskom zadatku da Rokovo koncipira kao Krležino *Kraljevo*, ali ovoga puta samo s jednim glumcem, odnosno glumicom.

Rusovski povratak prirodi panonskoga blata, koji će Filip nastojati i racionalizirati dijegezom *slatkoga limuna* o razlici između urbanoga života u kojemu je prehrana određena hladnom pločicom pleha od konzerve i prirodnoga života u Kostanjevcu u kojemu se bere pravi zeleni grašak u vrtu, sâm redatelj ironijski označava sljedećom Krležinom rečenicom: *Sve je puno peluda i vlažnog mirisa zemlje, dobro, tiho, spokojno, jednoličnoplavo*. Filip će upravo u Bobočkinoj krčmi popiti *to* jednolično plavo kostanjevečke zabiti, u simbolizaciji apsinta, a doslovno – plavu boju iz jedne od staklenki smještenih na *goloj* sceni – životu. I upravo je to trenutak kada Kyriales kao Nepoznat Netko preuzima Filipovu funkciju; dakle, nakon što Filipov ispija plavu tekućinu, plavu boju iz staklenke (što je još jedan postupak iznevjerena, ali i uznevjerena očekivanja), Kyriales postaje glavni tragičar. No, zaustavimo se na staklenkama boje koje slove kao scenski pandan kulisama koje predstavlja Seisselova konstruktivistička slika *Pafama*. Naime, od početka predstave na podu se nalazi staklenka s bijelom bojom i staklenka ispunjena vodom (ili možda nekim alkoholnim pićem, zasigurno rakijom s obzirom na prostorni kontekst Bobočkine krčme). I dok je apstraktni pojam boje redatelj u početnoj sceni Filipova monologa riješio crvenom slikarskom stigmom, staklenke ispunjene određenim bojama zasigurno određuje kao svojevrsne scenske rekvizite – pandane pojedinim likovima, a smještenima oko središnjega scenskoga rekvizita – bijeloga stola na kojemu će poput slike biti izloženo jedino scenski nazočno žensko tijelo (Bobočka u interpretaciji Vesne Tominac Matačić). Nadalje, zamjetno je – ako želimo dešifrirati redateljsko pridavanje pojedinih staklenki pojedinim likovima – da Baločanskom pripada crna staklenka, staklenka s crnom bojom iz koje će nešto kasnije izvući nož. Uglavnom, šest je staklenki – žuta, crvena, plava, crna, bijela i prozirna. Pritom i jedina kuli-

sa – Seisselova suprematistička slika *Pafama* (izrada scenografije: Sven Stilinović) – montažom i demontažom kao da u pojedinim trenucima tautologijski podupire scenske razmještaje tih raznobojnih staklenki.

Dobiva se dojam da je riječ o dramaturgiji koja je strukturno slična nô kazalištu; prije svega, riječ je o minimalizmu gdje se radnja odmata vrlo sporo, preko koje redatelj potencira da emocije tutnje i valjaju se u toj hipertrofiji riječi. Odnosno, dok se nô kazalište aforistički određuje kao umjetnost hodanja i sakrivanja, prekrivanja emocija iza maski, u Vukićevoj predstavi to nešto malo scenskih pokreta glumci zatomljuju u konturama tijela. Istina, pridodala bih jedino da se nô gestičkom minimalizmu ponekad svojom učenom glumačkom vehemencijom (ostanimo u Krležinu vokabularu) suprotstavljao Hrvoje Klobučar.

Iako možda zvuči kao radna tema, kao što je zapisano u programskoj knjižici da ovom predstavom kazališne družine Kufer Muzej suvremene umjetnosti u suradnji s Eurokazom nastavlja seriju projekata izvođačkih umjetnosti koji za polazišnu točku uzimaju likovna djela iz zbirke MSU-a te ih postavljaju u novi značenjski kontekst, Mladen Vukić zaista je ozbiljno pristupio estetskom kontrapunktu kojim je Krležinoj estetici suprotstavio Seisselovu sliku *Pafama* koja se uzima, kako to redatelj pojašnjava u programskoj knjižici, kao prva apstraktna kompozicija naše suvremene umjetnosti, konstruiranoj na suprematizmu, odnosno – kako ju je Marijan Susovski odredio – kao remek-djelo hrvatskoga konstruktivizma i kao prvu apstraktnu sliku u ovom dijelu Europe. Poznato je da je Krleža kao avangardist antitetičke vrteške negirao pojedine avangardne tendencije, i tako dok u *Davnim danima* negira npr. Kleea, Kandinskoga, i to iz perspektive ratnih činjenica na koje bi – prema njegovim estetsko-etičkim shvaćanjima i aktivističkom angažmanu – trebalo reagirati po/etikom detalja, a nika-ko ne po / etikom apstrakcije (po / etikom odvajanja od stvarnosti), zamjetno je da u svojim kasnijim likovnim esejima Krleža ne spominje Seissela. Tako režijski sustavno Mladen Vukić sučeljava prvi moderni roman (1932.) u našoj književnosti i prvu našu apstraktnu kompoziciju (1922.), dakle, s razlikom od deset godina s obzirom na godinu nastanka. I kao što je zabilježeno u programskoj knjižnici, redateljeva je namjera, uz distancu od sada točno osamdeset godina, Krležin roman postaviti pred elementarnost teatra riječi i teatra slike, tako da roman *Povratak Filipa Latinovicza*, kao što smo već spomenuli, ovdje zaista nije bitan element inscenacije.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Inače Vladimir Bužančić u monografiji o Josipu Seisselu navodi da je Seissel sa svojom gimnazijskom družinom Traveleri 16. prosinca 1922. u gimnastičkoj dvorani (gombaoni) Prve realne gimnazije u Zagrebu (današnja V. gimnazija, Muzej Mimara), izveo dadaističku, zenitističku predstavu *I oni će doći*. Bužančić dodaje kako je samo nekoliko dana, tjedana ranije (3. studenoga 1922.) bila praižvedena Krležina *Golgota* u režiji Branka Gavelle te zaključuje da su Seissel i drugovi bili daleko neugodniji od Krleže, i to na sasvim neodgovarajućem mjestu, a pritom im je *plaća* bio buran, dug, urnebesni aplauz, ali i neprilike. Kao što je poznato, školovanje su, zbog dovučenoga jedinoga zagrebačkoga magarca u tu gombaonu, morali nastaviti u Beogradu.



Završno možemo postaviti pitanje zbog čega je redatelja izvedbeno ponijela, zaniijela – u ovoj hipertrofiji odvratne političke recesije (gdje radnici otplaćuju doslovno svojim životima političku pljačku) – tematika osrednjega mitteleuropskoga slikara trideset i neke? Čini se da odgovor leži u Vukićevoj postavci nô dramaturgije sugestivnosti riječi, kojom nas režijski odvlači od političkoga kazališta, čime posredno otvara i pitanje o tome kako danas raditi političko kazalište, pa i političko *šmirantstvo*, kada nas u svemu tome demantira ulica, kada je ulica najočitija politika.



Mladen Vukić, *Latinovicz, povratak*. MSU, Gorgona, Zagreb, 2012.

## LITERATURA

- Belović, Miroslav. 1978. *Sećanje na praiizvedbu Krležine "Salome"*. "Scena: časopis za pozorišnu umetnost" 4:23-25.
- Belović, Miroslav. 1982. *Sećanje na praiizvedbu Krležine "Salome"*. "Letopis Matice srpske", 429/2:352-358.

- Bogert, Ralph. 1991. *The Writer as Naysayer: Miroslav Krleža and the Aesthetic of Interwar Central Europe*. Slavica (UCLA Slavic Studies Volume 20), Columbus.
- Brezovec, Branko. 2011. *Politički spektakl u shopping centru*. "Nacional", broj 814, 8. lipnja 2011. (<http://www.nacional.hr/clanak/110550/branko-brezovec-politicki-spektakl-u-shopping-centru>) (pročitano 20. srpnja 2011.).
- Bužančić, Vlado. 1989. *Josip Seissel*. Galerija umjetnina "Branko Dešković", Bol.
- Flaker, Aleksandar. 1988. *Krležin barok*. U: *Književni barok (Proučavanje baroka na Filozofskom fakultetu u Zagrebu)*. (ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac). Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, str. 341-354.
- Gašparović, Darko. 1989. *Dramatica krležiana*. Cekade, Zagreb.
- Gašparović, Darko. 1989a. *O Wildeovu apokrifu*. "Forum", 7-8:73-79
- Hećimović, Branko. 1982. *Može li se Lauri vjerovati? Književno-kazališne provjere*. Znanje, Zagreb.
- Krleža, Miroslav. 1963. *Saloma. Legenda u jednom činu*. "Forum" 10: 499-521.
- Krleža, Miroslav. 1967. *Legende*. Zora, Zagreb.
- Krleža, Miroslav. 1977. *Dnevnik 1914 – 17: Davni dani I*. NIŠP Oslobođenje, Sarajevo.
- Krleža, Miroslav. 1977a. *Dnevnik 1918 – 22: Davni dani II*. NIŠP Oslobođenje, Sarajevo.
- Lončar, Mate. 1967. "Saloma" Miroslava Krleže. U: *Miroslav Krleža*. (ur. Vojislav Đurić). Beograd: Prosveta, str. 249-274.
- Marjanić, Suzana. 2005. *Glasovi Davnih dana: transgresije svjetova u Krležinim zapisima 1914–1921/22*. Naklada MD, Zagreb.
- Nezirović, Vanja. 2011. *Božidar Kalmeta: Sanader? Ušao bi onako visok i napuhan u sobu. Tko mu je ista mogao reći* (<http://www.jutarnji.hr/bozidar-kalmeta--sanader--usao-bi-onako-visok-i-napuhan-u-sobu--tko-mu-je-ista-mogao-reci/952580/>) (pročitano 13. srpnja 2011).
- Paglia, Camille. 2001 (1990). *Seksualna lica. Umjetnost i dekadencija od Nefertiti do Emily Dickinson*. Ženska infoteka, Zagreb.
- Susovski, Marijan. 2000. *Josip Seissel (1904.–1987.) akvareli i tempere, 1918.–1986. godine: donacija Silvine Seissel Muzeju suvremene umjetnosti Zagreb*. Galerija umjetnina, Slavonski Brod.
- Visković, Velimir. 2008. *Od "Bobočke" do "Filipa"*. U: *Dani Hvarškoga kazališta*. 34/1. *Počeci u hrvatskoj književnosti i kazalištu*. (ur. Nikola Batušić ... et al.). Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 157-168.

## KRLEŽINI ČASOPISI

Godine 1918. Miroslav Krleža ima dvadeset i pet godina, već je poznati pisac i aktivist koji iza sebe ima nekoliko knjiga, stotinjak novinskih članaka i nekoliko javnih afera. Na društvenoj sceni ne želi samo sudjelovati već i najneposrednije djelovati te regulirati joj tokove. Zato mu nije dovoljno samo pisati za novine i časopise, već – ako je ikako moguće – i utjecati na njihovu uređivačku politiku, a najbolji način za to je da ima vlastiti časopis. Tako je sa svojim političkim istomišljenikom i prijateljem iz djetinjstva Augustom Cesarcem odlučio pokrenuti prvi svoj časopis – “Plamen”.

Kao polumjesečnik “Plamen” izlazi od 1. siječnja do 1. kolovoza 1919. s ukupno petnaest brojeva na 606 stranica knjiškog formata i stotinjak većinom vlastitih i Cesarčevih priloga. Časopis je financirao nakladnik Tuna Tomašić, a djelomice je bio financiran i novcem mađarskih komunista (afera A. Diamantstein), što “Plamen” stavlja pod policijski nadzor, da bi petnaesti broj bio zaplijenjen zbog Krležina teksta *Eppur si muove*, a časopis potom i službeno zabranjen. Prvi prilog u prvome broju Krležin je manifest *Hrvatska književna laž* u kojem se obračunava s mitovima hrvatske književne tradicije: ilirizmom, modernom i ideologijom integralnog jugoslavenstva te supostavlja kanoniziranoj povijesnoj vertikali *renesansa – preporod – moderna* vertikalu *bogumili – Križanić – Kranjčević*. Iz “Jugoslavenske njive” Dragutin Prohaska poručuje urednicima “Plamena” da *načiniše lomaču za hrvatsku književnost*, a Krleža da piše o pojavama koje ne poznaje, što je izazvalo polemiku. Uskoro će povesti i drugu, s Josipom Bachom, te napraviti incident u Hrvatskom narodnom kazalištu demonstrativnim napuštanjem jedne predstave, čemu se pridružio Ivo Andrić, s kojim se Krleža tada druži te surađuje u Andrićevu “Književnom jugu”, no ubrzo će se i razići zbog Andrićeva monarhizma i unitarizma.

Nakon zabrane “Plamena” Krleža nema svoje tribine, cijelu sljedeću 1920. neće objaviti ni jedan književni tekst, ali se zato sve više politički angažira u radu Komunističke partije, od čega neće odustati ni nakon Obznane 1920. Potkraj 1920. Milan Čurčin ga je bio pozvao na suradnju u “Novoj Evropi”, 1921. surađuje i u “Savremenuku” Društva hrvatskih književnika te u Galogažinoj “Kritici”. Gubitak “Plamena”

ga je mučio, 1922. učlanjuje se u Društvo hrvatskih književnika (DHK) te namjerava navodno spasiti posrnuli “Savremenik” od gašenja tako da ga sada on preuzme i da sindikalno organizira književnike. Tu je spasilačku akciju ipak preuzeo Milan Marjanović dok se Krleža bori s egzistencijalnim problemima s jedne te s oštrim kritikama zbog svoga pisanja s druge strane. Čak je bio prozvan laudatorom habsburške dinastije i lojalnim građaninom, lažnim ekspresionistom, provincijalnim piscem i hrvatskim nacionalistom, frankovcem i boljševikom itd. Na sve ove napade počinje odgovarati tek kad potkraj listopada 1923. pokrene svoj drugi časopis – “Književnu republiku”.

“Republiku” je Krleža počeo planirati mnogo ranije. Već je u “Borbi” 11. siječnja 1923. najavio skoro pojavljivanje prvog broja “Ognja”, pa po samome imenu može se zaključiti da ga je zamišljao kao nastavak “Plamena”. Tiskanje “Književne republike” već je bio ugovorio s Vinkom Vošickim iz Koprivnice, koji je trebao početi izdavati i Krležina sabrana djela. U to doba raskida prijateljstvo i s Antunom Brankom Šimićen zbog njegove suradnje u “Orkanu”, koji je Krležu napadao. Šimić je ipak 1923. Krleži predao tekst *Maškarate i deklamacije* kao svoj prilog za “Književnu republiku”, ali ga Krleža nije objavio uz ispriku da se izgubio. Međutim, objavit će ga nakon Šimićeve smrti 1925.

U “Književnoj republici” Krleža se u svakom broju pojavljuje ne samo kao urednik već i kao autor književnih tekstova te političkih eseja i polemika. Polemizira i s bivšim prijateljem Milanom Ćurčinom razotkrivajući ga kao velikosrpski orijentiranoga jugoslavenskog unitarista, a najoštrije je osudio i Radićev ulazak u vladu kao primjer političkog kameleonstva i oportunitizma.

Iako je “Književna republika” imala veliku nakladu (do 4.000 primjeraka), neprekidno se suočavala s financijskim teškoćama. Krleža je stalno apelirao na pretplatnike da podmire svoja dugovanja. Pokazalo se da Vošicki kao tiskar i nakladnik ne može servisirati časopis, dugovi su se gomilali. Stoga 1926. Krleža prekida poslovne veze s Vošickim. Isprva početkom 1926. pomišlja i na likvidaciju časopisa, a potom ipak odlučuje da ga samostalno, kao jedini vlasnik, nastavi izdavati, pa objavljuje 1926. šest brojeva u smanjenu formatu. Za 1927. bio je planirao povratak na mjesečni ritam izlaženja, namjeravao je početkom iste godine organizirati seriju predavanja (neka je predavanja i održao) nadajući se da će tako utjecati na povećanje naklade i stabilniji prtok novca. Međutim, unatoč svim naporima, nije uspio izbjeći novčane nedaće pa je do srpnja 1927. objavio samo neke brojeve. U ljeto 1927. Kraljevsko državno odvjetništvo zabranilo je dvobroj 3-4 zbog priloga Jurja Libedinskog i Ante Cilige s obrazloženjem da je *posredno, vršenjem komunističke propagande, pozivao građane da silom mijenjaju Ustav i zemaljske zakone*. Premda je na sudu u studenom donesena oslobađajuća presuda, Krleža zbog svih problema odustaje od daljnjeg tiskanja časopisa, te se on gasi nakon nepune četiri godine izlaženja.

Usljedio je sada duže razdoblje u kojemu Krleža nema svoga časopisa, pa se suradnički vezuje za “Književnik” i Matičinu “Hrvatsku reviju”. Krleža je na vrhuncu svoje snage, doživljava i brojna priznanja (za *Gospodu Glembajevu* dobio je i petu Demetrovu nagradu!), ali i napade i to sa svih strana – od katoličkih glasila (Mate Ujević u “Hrvatskoj straži” da *Krleži treba začepiti usta!*), preko građanskih do komunističkih (“Socijalne misli” Stanka Tomašića). Pokušava odgovarati preko “Književnika”, ugledna Matičina “Hrvatska revija” sve mu je manje naklonjena, a i on njoj, nema dogovora ni s Adžijinom “Socijalnom misli”, pribjegava predavanjima na kojima čita ulomke svojih odbijenih tekstova, no njima još više polarizira javnost. Razmišlja i o knjizi u vlastitoj nakladi, a nakon povratka iz Pariza, ponovo suočen s činjenicom da nema časopisa u kojem bi mogao slobodno reagirati i trajnije surađivati – utoliko više što “Hrvatsku reviju” sve više preuzimaju desničari koji nastoje izbaciti Krležu – sada nagovara Vasu Bogdanova da pokrene časopis “Savremena stvarnost”.

“Stvarnost” će izlaziti u prvoj polovici 1933. (potpisivat će je kao urednici B. Drašković i K. Hegedušić). Krleža je u njoj objavio – između ostalih – eseje *Moja ratna lirika*, *Hrvatska smotra* i *Evropa danas*.

Nakon afere u travnju 1933. u Glazbenom zavodu s predavanjem o temi *Kamo ide hrvatska književnost?*, koje je policija naposljetku zabranila, iz tiska izlazi Krležin *Predgovor “Podravskim motivima” Krste Hegedušića* koji će uzburkati duhove, ovaj put na ljevici. Već je pojava *Knjige pjesama* i *Povratka Filipa Latinovicza* pobudila sumnje u Krležinu ideološku pravovjernost, što se izrodilo u sukob na cijeloj ljevici, dok je sam Krleža i dalje trpio žestoke napade i s desnice, tj. iz “Hrvatske straže” i novopokrenute “Hrvatske smotre”. Matičin predsjednik Filip Lukas daje na znanje kako u Matičinim izdanjima više ne bi smjelo biti mjesta za Krležu, na što je Cesarec demonstrativno istupio iz Matičina upravnog odbora, itd.

Nakon gašenja “Savremene stvarnosti” Krleža je ponovo bez časopisa; očito je da su se i planovi o pokretanju međunarodnoga glasila izjalovili. Stoga odlazi u Beograd i pregovara sa skupinom beogradskih prijatelja o pokretanju novog časopisa. Budući da je njegova inicijativa imala povoljan odjek, jesen 1933. uglavnom provodi u Beogradu, traži kredite, tiskaru, suradnike i prostor za redakciju. Nadao se da će u studenom 1933. izići prvi broj, ali je obolio od gripe i išijasa i morao se privremeno vratiti u Zagreb.

Prvi broj “Danasa” izišao je 1. siječnja 1934., a osim urednika Krleže i Milana Bogdanovića najužu suradničku ekipu činili su Marko Ristić, Vaso Bogdanov, Veselin Masleša, Vojo Srzentić, August Cesarec, Petar Dobrović i Krsto Hegedušić. Časopis je bio dobro grafički dizajniran, s vrlo kvalitetnim prilogima. Imao je i visoku nakladu (cca 6.500 primjeraka), čitao se u cijeloj Jugoslaviji, osobito u Beogradu i Zagrebu, tako da gotovo nije bilo remitende. Međutim, izašlo je samo pet brojeva

jer je svibanjski broj najprije odbijen na predcenzuri, a potom policijski zaplijenjen i definitivno zabranjen.

U samo pet brojeva Krleža je u "Danasu" objavio čak tridesetak raznovrsnih priloga: pjesama, dramskih fragmenata (prvi čin drame *U logoru*), eseja, polemičkih tekstova, putopisnih fragmenata te mnoštvo leksikografskih članaka.

Potkraj 1937. Krleža surađuje u kratkotrajnom "Novom listu", koji je bio pod kontrolom KPJ, a nakon samo sedam brojeva obustavljen je zbog stalnih pritisaka cenzure i zapljena naklade. Tu je objavio tri kraća članka, ali je u *Dijalektičkom antibarbarusu* i nekim razgovorima isticao da su mu neki tekstovi u kojima je komentirao Španjolski građanski rat zbog cenzure izbačeni iz sloga (posebno je spominjao tekst *Seviljska madona*).

Ubrzo nakon prestanka izlaženja "Danasa" Krleža iza sebe sada ima i *Djela* u šest knjiga, dvije su knjige iz tog izdanja (*Deset krvavih godina* i *Eppur si muove*) zabranjene, poseban odjek ima roman *Na rubu pameti* objavljen potkraj 1938. Angažiran je u KPH, no i sada osjeća nedostatak vlastite tribine. U pismima Ristiću iz 1936. razrađivao je koncepciju novog časopisa koji bi se dobrim dijelom oslanjao na tradiciju "Danasa". Tu ideju ostvaruje 1939. pojavom četvrtoga časopisa – "Pečata".

Prvi broj "Pečata" izišao je iz tiska u veljači 1939. Službeni izdavač bila je Biblioteka nezavisnih pisaca, a Krleža se u početku (do dvobroja 89) potpisivao samo kao jedan od članova uredništva (u kojem su još bili Slavko Batušić, Drago Galić, Krsto Hegedušić, Mijo Mirković i Marko Ristić), a kao glavni urednik bio je potpisan Drago Ibler. Uz Krležine tekstove profil časopisa uglavnom određuju priloge Marka Ristića, Zvonka Richtmanna i Vase Bogdanova. U "Pečatu" Krleža promovira i nekoliko mladih pisaca – Ranka Marinkovića, Petra Šegedina, Marijana Matkovića i Viktora Vidu.

Već u prvom dvobroju Krleža objavljuje tekst *Svrha "Pečata" i o njoj besjeda* – srodan *Najnovijoj anatemi moje malenkosti* iz prvog broja "Danasa" – te analizira svoj sukob s klerikalnom i nacionalističkom desnicom, ali i sa zagovornicima socijalne umjetnosti s ljevice. Naročito se ruga ljevičarima oko beogradske "Naše stvarnosti" koji pretvaraju Branislava Nušića u idola ljevice. Krležin je tekst odmah izazvao reakciju. Budući da je pojavu "Pečata" i polemičke priloge shvatila kao ozbiljan izazov, KPJ pokreće časopis "Umetnost i kritika" u kojem surađuju vodeći jugoslavenski partijski intelektualci koji se bave uglavnom "Pečatom" i temama koje je on otvorio. U svibnju 1939. u polemiku se upleće i generalni sekretar KPJ Josip Broz. Krleža otvoreno staje na stranu svojih suradnika. Potkraj 1939. ili početkom 1940. dolazi do dramatičnog razlaza Krleže i Cesarca. U zagrebačkom "Izrazu" Ognjen Prica komentira prvih sedam brojeva "Pečata", pita što radi Krleža u društvu Ristića, Richtmanna i Bogdanova. Potaknut na izravan obračun s najvažnijim eksponentima partijske kulturne politike, u prosincu 1939. Krleža piše *Dijalektički antibarbarus*,

koji već potkraj prosinca izlazi u “Pečatu”, i “Pečat” od toga broja ne potpisuje više kolektivno uredništvo već sam Krleža preuzima tako svu formalnu odgovornost na sebe.

Iako Krleža u *Dijalektičkom antibarbarusu* odbacuje optužbu da su on i njegovi suradnici trockisti te čak tvrdi da nije posrijedi političko neslaganje već samo razlika u koncepciji književnosti, u partijskim redovima taj je polemički tekst shvaćen kao znak konačnog raskola. Krležin tekst je zaoštrio i podjele na krležijance i antikrležijance u lijevom pokretu. U partijskome je vrhu zato zaključeno da se moraju poduzeti radikalni koraci, u sve se umiješao Josip Broz, pa iako je najavljivao i nastavak *Dijalektičkog antibarbarusa*, Krleža je od toga ipak odustao, najvjerojatnije za volju mira u stranačkim redovima.

Tijekom rata Krleža je u Zagrebu, odbija svaku suradnju s novim režimom (koji je *obruka hrvatski narod za sva vremena*), pa i poziv Mile Budaka da zajedno pokrenu časopis “Hrvatska”, koji neće biti ustaški. Poslije rata sada ga poziva nova vlast. Štoviše, hrvatskim komunistima glavni je zadatak vratiti Krležu. Obnavlja se rad DKH, Krleža je član Suda časti s vrlo delikatnom zadaćom. Susreće se s Radovanom Zogovićem, starim protivnikom, sada funkcionarom Agitpropa, pada dogovor o pokretanju “Republike”. U redakciji: Krleža, Vjekoslav Kaleb, Joža Horvat. Krleža glavni i odgovorni urednik.

Krležina integracija ne ide bez otpora. Uz Titovu sve očitiju naklonost i zaštitu Krleža stječe svoje mjesto i utjecaj. *Književnost danas* funkcionira u “Republici” kao manifest baš kao i u ranijim Krležinim časopisima. No, “Republika” nije ono što Krleža želi, pa razmišlja o časopisu koji bi povezao autore važnijih jugoslavenskih centara. Zvao bi se “Danas 1952” i bio bi po svemu nastavak predratnog “Danasa”. Potencijalni suradnici već su u Beogradu pokrenuli “Svedočanstva”, Milovan Đilas “Novu misao”, u koju poziva Krležu, on oprezno odbija, ali suradnju prihvaća.

Odlučan da ga više nitko neće posvađati s Partijom i da će izbjegavati polemike, u nekima se ipak našao i uspješno iz njih izišao (npr. uz objavu fragmenata *Na grobu Petra Dobrovića* te uz pitanje zapošljavanja navodno frankovaca i klerofašista u Leksikografskom zavodu). Na kongresu književnika odbacuje poetiku socrealizma i nudi sintezu slobode umjetnosti i socijalističkog angažmana. U mnogome relaksira kulturnu klimu, koju će novi naraštaji brzo iskoristiti, ali neće u Krleži vidjeti svoga uzora kao generacije prije rata.

Nakon Krležina preseljenja na Gvozd, redaju se proslave njegovih rođendana i prigodni simpoziji. Započinje proces Krležine kanonizacije. Potpredsjednik je Akademije i predsjednik Saveza književnika Jugoslavije, dočekuje J. P. Sartrea, a s “Vjesnikom” dogovora suradnju. Unatoč svemu ipak mu se činilo da je na margini, te opet razmišlja o časopisu. Okidač je moglo biti navodno “Vjesnikovo” odbijanje tiskanja nastavka *Banketa u Blitvi*.

I doista, Krleža 1962. u Akademiji pokreće “Forum”. Glavni urednik Marijan Matković, ali Krleža ništa ne prepušta slučaju i doživljava *Forum* kao svoj časopis. Odmah je počeo objavljivati treću knjigu *Banketa u Blitvi* te prvu knjigu *Zastava*, potom dnevničku prozu itd. Oko “Foruma” okupljaju se suradnici iz ranijih Krležinih časopisa, kao i novi, čineći još jedan, ovaj put posljednji, krležijanski krug u kojemu je i nekoliko starih suradnika iz “Pečata” i “Danasa”.

Krleži je 70 godina.

\*\*\*

Iz ovako sažetoga pregleda prvo što pada u oči je činjenica da su časopisi biografski leitmotiv Miroslava Krleže. Najneposrednije vezan uz najmanje osam časopisa, četiri realizirana (“Plamen”, “Književna republika”, “Danas” i “Pečat”), dva nerealizirana (“Oganj” i “Danas 1952”), posredno uz još dva (“Republika” i “Forum”), Krleža je u prosjeku svake pete godine osnivao časopis. Njima je osvajao prostor za vlastita žanrovski raznovrsna djela, u isto vrijeme i alat da kreira atmosferu te dikтира dinamiku književnoga i društvenog života našega modernizma, što nije pošlo za rukom nijednome drugom hrvatskom piscu. Zato je umjesna teza Mate Lončara o Krležinim časopisima kao ravnopravnim dijelovima autorova opusa ili Vaupotićeva da se Krležino djelo ne može shvatiti bez razumijevanja dvostruke funkcije Krležinih časopisa – literarne i političke. Implikacije vode prema mogućoj rekonstrukciji Krležine ideje ne samo književnosti, već i časopisnoga medija. No, dok je o književnosti i drugim umjetnostima, naročito likovnoj, Krleža ispisao najbrojnije stranice svoga opusa, a o filmu, radiju i TV-u kazao također svoje, o časopisima izravno gotovo ništa. Naizgled paradoksalno, pogotovu ako se ima u vidu da Krležini časopisi izlaze u zlatnome dobu toga medija, pa je mogao osjetiti svu njegovu snagu i moć.

Već sami naslovi glavne literature o Krleži i njegovim časopisima – od spomenutih Mate Lončara i Miroslava Vaupotića, preko Stanka Lasića do Vlahe Bogišića i Velimira Viskovića – upućuju na aporiju: za jedne su to književni časopisi, za druge samo časopisi, eventualno općeg tipa, tj. *za sve kulturne probleme*. Sintagma *Krležini časopisi* na književnopovijesnoj razini funkcionira kao emblematsko mjesto jednoga autora jednako kao npr. *Vrazovo* “Kolo” ili *Šenoin* “Vienac”, iako znamo da ni jedan ni drugi nisu bili samo Vrazovi niti samo Šenoini. Ono što ta mjesta zamučuje samo je pitanje karaktera tih časopisa, jer samo se jedan, i to “Danas”, autolegitimira kao književni.

A to je najbolji znak posebnosti karaktera, uloge i strukture ne samo Krležinih časopisa već i književnoga modela koji ti časopisi realiziraju, preko toga i cijeloga modela kulture, jer osim Krležinih paralelno je izlazilo mnoštvo više ili manje srodnih i različitih časopisa s kojima se Krležini različito odnose, a svima je zajednička tek veća ili manja društvena angažiranost bez obzira na ideološki, estetski ili svjetonazorni predznak. Časopisna scena našega modernizma u tome je smislu morfološki



i sintaktički najkompleksnija te će posustati i iscrpiti se tek kada se iscrpi ideja na kojoj počiva, a to je ideja o društvenoj moći umjetnosti, dakle i snazi da utječe na društvo u kojemu nastaje i mijenja ga. U toj raspodjeli moći, dakako, sudjeluju i časopisi.

Časopis je Krleži bio i ostao najbliži medij prema kojemu je gajio trajnu strast potvrđujući se kao eminentno političko biće svjestan stvarnih učinaka svake svoje riječi – baš kako je to lirski očitovao u svojoj mladenačkoj pjesmi *Riječ mati čina*. Njegova časopisna opsesija ne samo da je posve u skladu s poetikom žanra kojemu časopis kao medij pripada, već u dubini otkriva i binarnu strukturu Krležinih časopisa te ideju koja ih je oblikovala. Toj ideji Krleža je dosljedno služio od “Plamena” do “Pečata”, a onda ju je počeo iznevjeravati kad je ušao u kolo urednika “Republike”, pogotovu “Forum”, no nikada je nije i posve napustio. To posljednje bilo je zapravo i nemoguće, jer bi to značilo napustiti i paradigmu koja ga je oblikovala, za nju se zalagao, najuzornije ju protežirao i, napokon, najbolje reprezentirao. Taj novi korak obaviti će neki novi časopisi i neki mladi protagonisti.

## LITERATURA

- Bogišić, Vlaho, *Časopisi*, u: *Krležijana* (ur. V. Visković), Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, sv. 1, str. 110-117.
- Brešić, Vinko, *Čitanje časopisa*, Zagreb 2005.
- Brešić, Vinko, *Od Calendariuma do Knjigomata*: vrlo kratka povijest hrvatskih časopisa, Zbornik radova 40. seminara Zagrebačke slavističke škole, Filozofski fakultet, Zagreb, 2012., str. 183-198.
- Čengić, Enes, *S Krležom iz dana u dan*, 1-4, Zagreb 1986.
- Krleža, Miroslav, *Tri kavalira gospodjice Melanije*, Zagreb 1920.
- Krleža, Miroslav, *Zapisi sa Tržiča*, Sarajevo 1988.
- Lasić, Stanko, *Krleža*. Kronologija života i rada, Zagreb 1982.
- Lasić, Stanko, *Mladi Krleža i njegovi kritičari*, Zagreb 1987.
- Lončar, Mate, *Časopisi hrvatske književnosti od “Vihora” do “Pečata” (1914 – 1941)*, “Književna istorija”, Beograd 1969., br.- 6, str. 413- 427.
- Matvejević, Predrag, *Razgovori s Miroslavom Krležom*, Zagreb 1969.
- Vaupotić, Miroslav, *Časopisi od 1914 – 1963*, u: *Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća* (ur. V. Pavletić), Zagreb 1965., str. 669-853.
- Vaupotić, Miroslav, *Krležini književni časopisi*, u: Krležin zbornik (ur. I. Frangeš i A. Flaker), Zagreb 1964., str. 341-364, i u knjizi: *Siva boja smrti*, Zagreb 1974., str. 69-104.
- Visković, Velimir, *Sukob na ljevici*, u: *Krležijana* (ur. V. Visković), Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, sv. 2, str. 375-402.

## PRILOG

### BIBLIOGRAFIJA\*

Ova je bibliografija dio autorova projekta Hrvatska književna periodika u sklopu kojega je dosad objavljena bibliografija hrvatskih književnih časopisa 19. stoljeća u 5 svezaka te bibliografije nekih časopisa 20. stoljeća (“Luč”, “Savremenik”, “Hrvatska prosvjeta”, “Hrvatska revija”...). Sastavljena je prema jedinstvenim pravilima tako da se prvo daje bibliografski opis časopisa, potom bibliografija godišta, a potom bibliografija priloga. Svaki je prilog zapisan izvorno prema sljedećim elementima: *autor, naslov, podnaslov, godište / godina, broj i strana*. Prilog koji se nastavlja u dva ili više brojeva registrira se uglavnom na mjestu gdje se prvi put pojavljuje. Na kraju bibliografskog zapisa priloga stoji šifra koja određuje njegovu žanrovsku pripadnost, tj:

|                       |                           |
|-----------------------|---------------------------|
| – ab = autobiografija | – n = novela              |
| – ank = anketa        | – nek = nekrolog          |
| – ant = antologija    | – ob = obavijest / vijest |
| – b = biografija      | – p = pismo               |
| – bilj = bilješka     | – pj = pjesma             |
| – čl = članak         | – pjs = pjesma / sonet    |
| – d = drama           | – pol = polemika          |
| – dis = diskusija     | – pp = pjesma u prozi     |
| – dn = dnevnik        | – pri = prikaz            |
| – e = esej            | – proglas = proglas       |
| – felj = feljton      | – put = putopis           |
| – il = ilustracija    | – r = roman               |
| – k = kritika         | – rekl = reklama          |
| – m = memoari         | – s = studija             |

I pokraj niza relevantnih radova o Krležinim časopisima, posebice reprinta “Danasa” 1972. s dodacima Mate Lončara, ovo je njihova prva bibliografija.

\* Budući da je ova bibliografija neobjavljeni dio autorova projekta Hrvatska književna periodika i budući da je sastavljena prema jedinstvenim pravilima, preuzeta je bez pravopisnih i grafičkih ujednačavanja sprovedenih na razini cijelog zbornika. Op. priređivača.

## 1. PLAMEN (1919)

PLAMEN. Polumesečnik za sve kulturne probleme. – Uređuju: Cesarec i Krleža.  
– Odgovorni urednik: Krleža. - Naklada - “Juga”. – “Plamen” izlazi svakog 1. i 15. u mjesecu. – Pretplata 20 K za 12 brojeva. Pojedini broj 2 K, [br. 7:] na pol godine iznaša 20 kruna, [br. 9:] za I. Polugodište 25 K, za drugo 30 K. Pojedini broj 3 kruna. – Štamparija “Hermes” t. d. d.

Zagreb, 1. siječnja – 1. kolovoza 1919.

[Knj. I.]

Br. 1 Zagreb Godina I. Str. 1-40  
Br. 2 Zagreb Godina I. Str. 41-80  
Br. 3 Zagreb Godina I. Str. 81-120  
Br. 4 Zagreb Godina I. Str. 121-160  
Br. 5-6 Zagreb Godina I. Str. 161-240

[Knj. II.]

Br. 7 Zagreb Godina I. Str. 1-36  
Br. 8 Zagreb Godina I. Str. 37-76  
Br. 9 Zagreb Godina I. Str. 77-114  
Br. 10 Zagreb Godina I. Str. 115-162  
Br. 11 Zagreb Godina I. Str. 163-210  
Br. 12 Zagreb Godina I. Str. 211-250

[Knj. III.]

Br. 13 Zagreb Godina I. Str. 1-36  
Br. 14 Zagreb Godina I. Str. 37-76  
Br. 15 Zagreb Godina I. Str. 77-116

Aug. Cesarec: Monolog s kuglom zemaljskom. [I. 1.] 3-6 -pj  
M. Krleža: Michelangelo Buonarroti. Slikaru Ljubi Babiću. [I. 1.] 7-17 -d  
Aug. Cesarec: Veliki komtur pred tribunalom savesti. [I. 1.] 18-20 -n  
Miroslav Krleža: Pisma naših dana. [I. 1.] 21-23 -pj

Aug. Cesarec: Mistifikacija jedne etike. [I. 1.] 24-32 -e  
Miroslav Krleža: Hrvatska književna laž. [I. 1.] 32-40 -e

M. Krleža: Michelangelo Buonarroti. (Nastavak). I. 2. 41-59 -d  
August Cesarec: Veliki komtur pred tribunalom savesti. I. 2. 60-70 -n  
August Cesarec: Dve orijentacije. I. 2. 71-80 -e

Miroslav Krleža: Veliki petak. Karlu Liebknechtu u spomen. I. 3. 81-82 -pj  
August Cesarec: Pobeda duše. I. 3. 82-85 -e  
August Cesarec: Zidanje Novoga Doma. I. 3. 86-104 -n  
Miroslav Krleža: Michelangelo Buonarroti. (Svršetak). I. 3. 104-107 -d  
I. Gorenčević: Cristoval Colon. I. 3. 108-120 -k  
[Karl Liebknecht]: Labudja pesma Karla Liebknechta. (Dan pre Njegove smrti oti-  
snuta u "Rote Fahne"). I. 3. 120 -pp

August Cesarec: Vatromet olujne igranke. Garište vatrometne igranke. I. 4. 121-127  
-pj  
I. Gorenčević: Cristoval Colon. (Svršetak). I. 4. 128-139 -k  
Ivan Putnik: Vojnička glazba njegovog veličanstva kralja Velike Britanije. [Nacijo-  
nalni šovinizam i duša čovječja]. I. 4. 140-145 -e  
M. Krleža: Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz. Uspomeni  
Janka Polića Kamova koji je junački pao sa stegom u ruci. I. 4. 146-159 -n  
[Anonimno]: Gospodinu Prohaska (i svim Prohaskama ove božje kugle). [Na neču-  
veno plitki napadaj na "Plamen" štampan u "Njivi" od 8. Veljače 1919.]. I. 4. 160  
-čl

[Ivan Putnik]: Tri pesme Ivana Putnika. [god. 1916.]. Pisma. (Preveo Krleža).; Pisma  
bogu zlata i banknota. (Preveo Krleža).; Baklje. (Preveo Cesarec). I. 5. i 6. 161;  
161-163; 163 -pj  
Miroslav Krleža: Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz. (Svrše-  
tak). I. 5. i 6. 164-173 -n  
[Erich Singer]: Neprijatelj. (Der Feind). Drama u pet čina. Napisao: Erich Singer. Iz  
rukopisa preveo Ivan Putnik. I. 5. i 6. 174-199 -d  
Iljko Gorenčević: Umetnost Marina Studina. I. 5. i 6. 199-203 -k  
Tito Strozzi: Fragmenti romana. Juriš.; Desetnik Trull.; Uzmak. I. 5. i 6. 203-225 -r  
August Cesarec: O bledome gosp. Tipu. U čast g. dr. D. Prohaske. I. 5. i 6. 225-236  
-k  
[Anonimno]: Internationala aeterna. I. 5. i 6. 237-239 -čl

- Marcel Martinet: Leševi. I. 7. 1-7 -pj  
 [Antun Branko Šimić]: Pesme A. B. Šimića. Pesma bolesnika.; Pesma čoveka s taj-  
 nom. Niki Miličeviću. Bog i gradsko popodne. Gustavu Krklecu.; Radosna noć  
 u gradu. Harry Bresenitzu. I. 7. 7-8; 8-9; 9-10; 10 -pj  
 August Cesarec: Na poslednjim tračnicama. I. 7. 10-24 -r  
 [Ivan Putnik]: Pesme Ivana Putnika. Vreme mostogradnje.; Pesma na Sinaju Čove-  
 čanstva. I. 7. 24-25; 25 -pj  
 Miroslav Krleža: U predvečerje. I. 7. 26-35 -d  
 [Anonimno]: Pismo gospodi od crvene olovke. I. 7. 35-36 -čl
- [Gustav Krklec]: Pesme Gustava Krkleca. Umorno jutro.; Umiranje dana. V. Nazoru.  
 I. 8. 37; 37 -pj  
 Miroslav Krleža: Ulica u jesenje jutro. (Simfonična pesma). I. 8. 38-51 -pj  
 August Cesarec: Na poslednjim tračnicama. (Nastavak). I. 8. 52-66 -r  
 Miroslav Krleža: Gospodin Bach. [Dokument za historiju jugoslavenske drame]. I.  
 8. 67-73 -čl  
 [Anonimno]: Smrt gospodina Prohaske. I. 8. 74-76 -nek
- August Cesarec: Lomača na zapisu.<sup>1</sup> 16. August 1918.. I. 9. 77-81 -pj  
 Tito Strozzi: Sveljudsko bratstvo. I. 9. 82-84 -e  
 Ivan Putnik: O smislu lutanja. Problem jevrejske rase. I. 9. 85-87 -e  
 August Cesarec: Na poslednjim tračnicama. (Svršetak). I. 9. 87-99 -r  
 Miroslav Krleža: Veliki meštar sviju hulja. I. 9. 99-114 -n
- Prospekt za polumesečnik "Plamen". [Anonimno]: Svima koji misle i osećaju u sebi  
 Čoveka!. -čl
- Fran Albrecht: Iz "bojnih ritmov". I. 10. 115 -pj  
 Miroslav Feldman: Poslije sunca.; U brda. I. 10. 116; 117 -pj  
 Gustav Krklec: Podne u šumi.; Ponoć pred prozorima.. I. 10. 118; 119 -pj  
 Guido Tartaglija: Proletni vetrovi. I. 10. 119-120 -pj  
 Tomislav Prpić: Crni dan.; Pogreb. I. 10. 120; 121 -pj  
 [Anonimno]: April, plavi vojnici i ja. I. 10. 122-125 -pp  
 Miroslav Krleža: Veliki meštar sviju hulja. (Nastavak). I. 10. 126-139; 11. 170-189  
 -n  
 August Cesarec: Te hominem laudamus!. I. 10. 140-150 -e  
 Miroslav Krleža: Jedan od hrvatskih Govekarjov. I. 10. 151-158 -čl

<sup>1</sup> Zapis zove se brdo u Srbiji [...]

Tito Strozzi: Nakon kritika. I. 10. 158-160 -čl  
[Anonimno]: Nagrada od 500 kruna. I. 10. 160-162 -čl

Walt Whitman: Duše vojnika. Preveo S. Cihlar. I. 11. 163-164 -pj  
Julije Benešić: Na odlasku. I. 11. 165-166 -pj  
Miroslav Krleža: Noć u lipnju. (Iz ciklusa: Pir iluzija); Pisma bez poante. (Impresije s jednog polit. kongresa); San. (Iz ciklusa: Haos). I. 11. 167; 168; 169 -pj  
August Cesarec: Njihov i njegov jubileum. I. 11. 190-202 -čl  
Tito Strozzi: Colloquium. I. 11. 203-207 -n  
Uredništvo: Na adresu gdje Kveder. I. 11. 207 -čl  
Ljubo Babić: Lažne fraze gospodina Bacha. I. 11. 207 -čl  
Krleža: [Gornja izjava slikara Babića [...]]. I. 11. 207 -bilj  
[Anonimno]: F. Nietzsche o našem stoljeću. I. 11. 208 -čl  
Gustav Krklec: Jutro. I. 11. 209 -pj  
[Anonimno]: Pismo odboru D. H. K.. I. 11. 210 -p  
August Cesarec: Annamu na Balkanu. I. 12. 211-215 -pp  
Miroslav Krleža: Veliki meštar sviju hulja. (Svršetak). I. 12. 216-231 -n  
August Cesarec: Maksim Gorkij ili grof Bobrinski. I. 12. 232-239 -čl  
R-ć.: D. H. K.. I. 12. 229-240 -čl  
Miroslav Krleža: "Antanofil" gospodin Bach. I. 12. 241-244 -čl  
Miroslav Krleža: VI. Izložba hrvatskog proletnog salona. I. 12. 244-247 -k  
Miroslav Krleža: Grobnica u Gundulić-hotelu. I. 12. 248-250 -čl

Miroslav Krleža: Pesme na livadi u lipnju. I. Večernji vetar.; II. Jutro pred kišu.; III. Smrt trave. I. 13. 1-3 -pj  
Aug. Cesarec: Otkriće. Tragedija u tornju i gledana kroz toranj jedne vile. I. 13. 4-23 -d  
Б. Токин: Изложба југославенских уметника у Паризу.<sup>2</sup> I. 13. 24-29 -čl

L. Perković: Kemija. I. 14. 37 -pj  
Tomislav Prpić: Paysage. I. 14. 38 -pj  
Gustav Krklec: Večernje molitve. I. 14. 39 -pj  
Miroslav Feldman: Perspektive. I. 14. 40 -pj  
Franjo Domović: De profundis.; Bura. I. 14. 41; 41 -pj  
Anton Podbevšek: Noćna tragedija s kaptolske ulice. I. 14. 42 -pj  
Miroslav Krleža: Jutarnja pobjeda nad tminom. I. 14. 43 -pj  
August Cesarec: Otkriće. (Nastavak). I. 14. 44-64; 15. 102-114 -d  
Ljuba Babić: Balansa Bahovog sistema. I. 14. 64-68 -čl

<sup>2</sup> Уреднштво је добило [...]

[Ljuba Babić]: [P. S. Verujem u umetnost [...]]. I. 14. 68 -bilj  
Miroslav Krleža: Srbofil i znameniti borac protiv Beča gosp. Bach. I. 14. 68-70 -čl  
[Miroslav Krleža]: [P. S. Tvrđnja gosp. Bacha, [...]]. I. 14. 70 -bilj  
Dr. Mijo Radošević: Tipičan slučaj.<sup>3</sup> I. 14. 71-72 -čl  
August Cesarec: Povodom zaplene mene samoga. I. 14. 72-75 -čl  
Uredništvo: Našem prijatelju Amicusu. I. 14. 75-76 -p

Marcel Marinet<sup>4</sup>: Bojna pesan. I. 15. 77-81 -pj  
Augustin Ujević: Suvršni epitaf. I. 15. 80-83 -pj  
Miroslav Krleža: Epur si mouve!. I. 15. 84-101 -e  
August Cesarec: Jedna konstatacija. I. 15. 115-116 -čl

## 2. KNJIŽEVNA REPUBLIKA (1924-1927)

KNJIŽEVNA REPUBLIKA. Mesečnik za sve kulturne probleme. – Urednik M. Krleža. – Zagreb 1924. – Tisak V. Vošickoga u Koprivnici.

Knjiga prva (od oktobra 1923. - do augusta 1924.)  
Knjiga druga (od septembra 1924. - do decembra 1925.)  
Knjiga treća. (od maja do decembra 1926.)  
Knjiga četvrta. (od marta do jula 1927.)

Zagreb, oktobar 1923 – 15. jula 1927.

### BIBLIOGRAFIJA GODIŠTA

Knjiga prva (od oktobra 1923. - do augusta 1924.)

[1923]

God. I. Broj 1. Str. 1-40  
God. I. Broj 2. i 3. Str. 41-104

[1924]

God. II. Broj 1. Str. 1-36

<sup>3</sup> Ova je izjava odaslana svim novinama na [...]

<sup>4</sup> Marcel Marinet od koga smo mi [...]

God. II. Broj 2. Str. 37-84  
God. II. Broj 3. Str. 85-128  
God. II. April 1924. Broj 4. Str. 129-168  
God. II. Maj 1924. Broj 5.-6. Str. 169-248  
God. II. Jun 1924. Broj 7. Str. 249-288  
God. II. Jul 1924 Broj 8. Str. 289-336  
God. II. August 1924. Broj 9. Str. 337-372

Knjiga druga (od septembra 1924. – do decembra 1925)

[1924]

God. II. Septembar 1924. Broj 1. Str. 1-48  
God. II. Oktobar 1924. Broj 2. Str. 49-94  
God. II. Novembar 1924. Broj 3. Str. 95-142  
God. II. Decembar 1924. Broj 4. Str. 143-190

[1925]

God. II. Januar 1925. Broj 5. Str. 191-238  
God. II. Februar 1925. Broj 6. Str. 239-286  
God. II. Jul 1925. Broj 7. Str. 287-330  
God. II. August 1925. Broj 8. Str. 331-380  
God. II. Septembar i Oktobar 1925. Broj 9. i 10. Str. 143 [381]-478 [468]  
God. II. Novembar i Decembar 1925. Broj 11. i 12. Str. 479 [469]- 556[546]

Knjiga treća. (od maja do decembra 1926.)

[1926]

God. III. 1. maj 1926. Broj 1. Str. 1-52  
God. III. 1. jun 1926. Broj 2. Str. 53-120; Redakcija zaključena 20. V. 1926.  
God. III. 15. jula 1926. Broj 3. Str. 121-168  
God. III. 1. septembra 1926. Broj 4. Str. 169-240  
God. III. 15. oktobra 1926. Broj 5. Str. 241-304  
God. III. 15. decembra 1926. Broj 6. Str. 305-372  
Knjiga četvrta. (od marta do jula 1927.)



[1927]

God. IV. 15. mart 1927. Broj 1. Str. 1-64

God. IV. 15. aprila 1927. Broj 2. Str. 65-128

God. IV. 15. jula 1927. Dvobroj 3-4. Str. 129-224

Knjiga prva (1923-24)

## BIBLIOGRAFIJA PRILOGA

(1923)

Miroslav Krleža: In extremis. (Novela). I. 1. 1-19 –n

August Cesarec: Stjepan Radić u Austriji. Ovaj je članak prvi iz ciklusa, koji ćemo objaviti o slavnom pučkom tribunu. Izvori nekih navedenih citata nisu navedeni zbog pomanjkanja prostora. I. 1. 20-28 –čl

August Cesarec: Pisma o kraljevskom sudbenom stolu i glazbi na Zrinjvcu i Rusiji!. I. 1. 29-32 –pj

August Cesarec: Rusija ili Evropa?. I. 1. 33-35 –čl

Miroslav Krleža: Opet to nesretno D. H. K. Jedno objašnjenje. I. 1. 36 –čl

[Anonimno]: Četiri mrtva književnika. (O mrtvima istinu!). I. 1. 37 –čl

[Uredništvo]: Napomena uredništva. I. 1. 38-40 –čl

August Cesarec: Problem Ruske Revolucije.)<sup>5</sup>. Boljševizam kao rješenje problema: Istok – Zapad. I. 2. i 3. 41-53 –čl

Dragiša Vasić: Pogled na režim u oči 29. maja 1903. u Srbiji. II.; Dvadeset treći mart. I. 2. i 3. 53-61 –čl

[Miroslav Krleža]: Bitka kod Bistrice Lesne. (Fragmenat iz ciklusa: Hrvatski bog Mars.). I. 2. i 3. 61-77 –n

August Cesarec: Stjepan Radić u Jugoslaviji. Nekoliko elementarnih istina o njegovom nacijonalizmu. I. 2. i 3. 77-91 –čl

William Montgomery Brown: Komunizam i Kršćanstvo.<sup>6</sup> V. I. 2. i 3. 91-97 – p

[Anonimno]: Dragiša Vasić. I. 2. i 3. 97 –čl

[Anonimno]: Napomena o biskupu Brownu. I. 2. i 3. 98 –pri

[Anonimno]: Pjesme A. G. Matoša. I. 2. i 3. 98-99 –pri

M.[iroslav] K.[rleža]: Napomena o "Hrvatskom bogu Marsu.". I. 2. i 3. 99-102 –pri

[Anonimno]: Objava spremljenoga materijala. I. 2. i 3. 103 –bilj

<sup>5</sup> Ja znam jedno dete, možda sam to bio sam koje je na Rusiju 1905. g. [...]

<sup>6</sup> Vidi napomenu na kraju lista.

[Anonimno]: Na uvaženje!. I. 2. i 3. 103-104 –bilj

(1924)

[Lj. Babić]: [Franjo Ljuština u mrtvačnici]. -il

Miroslav Krleža: Smrt Tome Bakrana. (Novela). II. 1. 1-21 –n

J. Š.: Kriza građanske demokracije. II. 1. 21-25 –čl

- l – g -: Lenjin o materijalizmu i empiriokracizmu.)<sup>7</sup>. II. 1. 25-30 –čl

M.[iroslav] K.[rleža]: O Kranjčeviću i o g. Dvornikoviću. II. 1. 30-31 –čl

M.[iroslav] K.[rleža]: Još jedamput g. Dvorniković. II. 1. 32 –čl

A.[ugust] Cesarec: Povodom sadašnjeg zatišja u Nemačkoj. II. 1. 32-36 –čl

[Anonimno]: Napomena o crtežu Lj. Babića: Franjo Ljuština u mrtvačnici. II. 1. 36  
–pri

Dragiša Vasić: Zavera protiv kralja Aleksandra Obrenovića.<sup>8</sup> II. 2. 37-43 -r

Problemi Ruske Revolucije<sup>9</sup>. Diktatura proletarijata kao pretpostavka nove civilizacije<sup>10</sup>. II. 2. 44-57 –čl

Lenjin: Najnovija revolucija u prirodnim naukama i filozofski idealizam.)<sup>11</sup> 1. Kriza savremene fizike.; 2. “Materija je iščezla”. II. 2. 57-66 –čl

A.[ugust] Cesarec: Serjožnjikov i njegov teatr čteca. (Prikaz jedne nove umjetnosti u Sov. Rusiji). I.; II.. II. 2. 66-78 -čl

M.[iroslav] K.[rleža]: Lenjin. II. 2. 78-81 –čl

[Anonimno]: Sabrana dela Miroslava Krleže. Knjiga II. Vučjak. II. 2. [82]-[84] -rekl

A.[ugust] Cesarec: Stjepan Radić u Hrvatskoj (Kritika republikanca o republikancu). II. 3. 85-100 –čl

Lenjin: Najnovija revolucija u prirodnim naukama i filozofski idealizam. Može li se zamisliti kretanje bez materije?)<sup>12</sup>. II. 3. 101-105 –čl

J. Šajina: Dijalektika Josipa Dietzegenaa.<sup>13</sup> II. 3. 105-109 –čl

<sup>7</sup> Lenjin je priznat kao političar, socijolog, I državnik, kao genijalni teoretičar [...]

<sup>8</sup> Vidi “Književnu Republiku”, br. 2-3. od god. 1923.

<sup>9</sup> Vidi “Književnu Republiku”, god. I. br. 2-3.

<sup>10</sup> Vidi “Književnu Republiku”, god. I. br. 2-3.

<sup>11</sup> U prošlom broju “Književnu Republiku” objavljen je prikaz Lenjinove knjige o materijalizmu I empiriokriticizmu. [...]

<sup>12</sup> Vidi “Književnu Republiku”, god. II. br. 2.

<sup>13</sup> Vidi napomenu o Dietzegenaa.

- M.[irolav] Krleža: U spomen Lava Grüna.<sup>14</sup> II. 3. 110-112 –nek  
 A[ugust] Cesarec: Od dvoglava orla do Zabavne Biblioteke. II. 3. 112-116 –čl  
 M.[irolav] K.[rleža]: Aleksa Šantić. II. 3. 116-118 –e  
 M.[irolav] Krleža: O dragom bogu, o grofu Luji Vojnoviću. O t. zv. slobodi savesti i o mnogim drugim velikim i malim stvarima. II. 3. 118-121 –e  
 M.[irolav] Krleža: Illustrissimus dominus Battorych. Nobilis sine nobilitae. (S. nob). II. 3. 122-123 –k  
 M.[irolav] Krleža: Zlatna mladost. II. 3. 124-126 –čl  
 M.[irolav] Krleža: Odgovor na odgovor g. urednika samozvanca Mašića. II. 3. 126-127 –pol  
 (J. Š.): Napomena o Dietzgenu. II. 3. 127-128 –čl
- M.[irolav] Krleža: Vetrovi nad provincijalnim gradom. (Novela.). II. 4. 129-137 -n  
 [Karl Marx]: Osamnaesti Brimer Luja Bonaparta.<sup>15</sup> (Odlomci studije Karla Marksa). II. 4. 137-145 –s  
 M.[irolav] Krleža: Ivo Vojnović. II. 4. 146-152 –k  
 Lenjin: Najnovija revolucija u prirodnim naukama i filozofski idealizam.<sup>16</sup> Dva pravca u savremenoj fizici i engleski spiritualizam. II. 4. 152-157 –čl  
 Jerolim Miše: Naša likovna umetnost. II. 4. 158-164 –čl  
 [Anonimno]: Napomena o Osamnaestom Brimeru. II. 4. 164-165 –čl  
 [Anonimno]: Nad grobom socijaldemokrata Vilima Bukšega. II. 4. 165-166 -?  
 M. Krleža: Novele. II. 4. [167] -rekl  
 [Anonimno]: Izvanredna prilika za prijatelje dobre knjige. II. 4. [168] -rekl  
 Ivan Meštrović: Lenjin. II. 4. –il  
 I. Kljaković: Lenjin. II. 4. –il  
 L. Babić: Crvene zastave. II. 4. –il  
 [Anonimno]: Fotografija g. 1887. Lenjin. Knj. Republika 1924.. II. 4. –il
- M. Philips Price: Brest --- Lijtovsk. II. 5.-6. 169-178 –čl  
 Lenjin: Najnovija revolucija u prirodnim naukama i filozofski idealizam.<sup>17</sup> Dva pravca u savremenoj fizici i nemački idealizam.; Dva pravca u savremenoj fizici i francuski fideizam. II. 5.-6. 178-188 –čl  
 Guilbeaux (Gilbo): Švicarske uspomene. II. 5.-6. 189-192 –čl  
 A.(ugust) Cesarec: Dostojevski --- Lenjin. (Dva pola ruskoga antiimperijalizma.). I.;

<sup>14</sup> Lav Grün rodio se u Požegi god. 1896. [...]

<sup>15</sup> Vidi napomenu!

<sup>16</sup> Vidi "Književnu Republiku", god. II. br. 2. I 3.

<sup>17</sup> Vidi "Književnu Republiku", god. II. br. 2. 3. I 4.

II.; III.; IV.; V. II. 5.-6. 193-214 –čl

E. Jaroslavski: Život V. I. Lenjina. 214-222 –b

[Anonimno]: Savremenici o Lenjinu. II. 5.-6. 222-229 –pri

Lenjin god. 1905.: Socijalizam i religija. II. 5.-6. 229-232 –čl

Lenjin: O konferenciji u Štokholmu. II. 5.-6. 232-237 –čl

[Anonimno]: Domobranci Gebeš i Benčina razgovaraju se o Lenjinu. (Iz zapiska jednog ratnika.). II. 5.-6. 237-240 –n

M.[iroslav] Krleža: Napomena o Kristovalu Kolonu. II. 5.-6. 240-241 –bilj

A.[ugust] C.[esarec]: Nekoliko neposrednih dojmova o Lenjinu. II. 5.-6. 241-243 –čl

S. Nelgin: Razvitak društva u ogledalu istorijskog materijalizma. Filip Filipović. (Beograd – izdanje Gece Kona 1924. g.). II. 5.-6. 243-248

Lenjin: Najnovija revolucija u prirodnim naukama i filozofski idealizam.<sup>18</sup> Ruski “fizičar – idealista”; Suština i značenje “fizičkog” idealizma. II. 7. 249-257 –čl

A.[ugust] Cesarec: Stjepan Radić. (Njegovo historijsko mjesto i značenje.). II. 7. 258-271 –čl

Dragiša Vasić: Zavera protiv kralja Aleksandra Obrenovića.\*). II. 7. 272-277 –r

Immanuel Kant: O večnome miru. Prvi odsek koji sadržava preliminarne članke večnoga mira među državama.; Drugi odsek koji sadržava konačne članke večnoga mira među državama.; Prvi konačni članak večnoga mira. U svakoj državi građanski ustav treba da je republikanski.; Drugi konačni članak večnoga mira. Međunarodno pravo treba da se osniva na federalizmu slobodnih država. II. 7. 277-283 –čl

V. Friče: Anatol Frans. II. 7. 283-285 –pri

Dragiša Vasić: Napomena o zaveri protiv Aleksandra Obrenovića. II. 7. 286-287 –bilj

[Miroslav Krleža]: Deset krvavih godina. Refleksije 1914-1924. Dve historije.; Prvi dani apokalipse. Panika i politika. Rodoljubne nade.; O prolaznoj slavi i legendarnom kozačkom kopitu.; U seni genijalnoga biskupa (dijalog o jednoj malo-građanskoj šemi); Karolina slatko dete, Žena Hanibala smionog.; Finale (pokušaj pedesetkovne sinteze). II. 8. 289-305 –e

Dobriša Cesarić: Sedam pesama. Šetnja. Gosp. R. Tudiću; Plesačica; Željeznicom; Jedno jesenje jutro; Ulični doživljaj; Očekivanje ljubavi; Kad slučajno... . II. 8. 306-309 –pj

Immanuel Kant: O večnome miru. “Pravo svetskog građanstva treba biti ograničeno uslovima sveopćeg gostoprinstva.” Treći konačni članak o večnome miru.;

<sup>18</sup> Vidi “Književnu Republiku”, god. II. br. 2. 3. I 4.

- Prvi dodatak. O jamstvu večnoga mira.; Drugi dodatak. Tajni članak o večnome miru. II. 8. 310-315 –čl
- A.[ugust] Cesarec: Umetnost i ruski radnik. II. 8. 315-321 –čl
- Manabendra Nat Roy: Mohandas Karamhand Gandhi. II. 8. 321-326 –čl
- [Anonimno]: Odmaknimo se!. II. 8. 326-328 –čl
- Eme Blan: Dragi družo!. II. 8. 328-329 –p
- [Anonimno]: Bares grobar i krivotvoritelj. II. 8. 329-330 –čl
- A. Vronski: “O momentu sadašnjice” u ruskoj književnosti. II. 8. 330-334 –čl
- M.[iroslav] K.[rleža]: O dvestogodišnjici rođenja Imanuela Kanta. II. 8. 334-336 –čl
- [Miroslav] Krleža: Balkanske impresije. Talas prosperiteta u Beogradu. Pokolj nevinih na jugu.; Knjiga Dimitrije Tucovića.; Albertova pustolovina. Smrt Esad paše. Ustanak škipetarske raje. II. 9. 337-347 –e
- A.[ugust] Cesarec: Suvremeni ruski slikari. Umetnost u revoluciji i apstrakcija u umetnosti. Kandinski, Maljević, Tatljn.; Supermatizam – Maljević.; Konstruktivizam – Tatljn. II. 9. 347-361 –pri
- Ivan Cankar: Slovenski puk i slovenska kultura. (Odlomci fejtona). II. 9. 361-363 –čl
- [Žan Žores]: Poslednji govor Žana Žoresa.<sup>19</sup> II. 9. 364-366 –čl
- M.[iroslav] Krleža: Grof Lujo Vojnović i historijsko – psihički nemoral našega vremena. (Pitanje jedne špionaže.). II. 9. 366-372 –čl

## Knjiga druga

(1924)

- Dragiša Vasić: Zavera protiv kralja Aleksandra Obrenovića. (noć 28./29. maja.). II. 1. 1-7 –r
- A.[ugust] Cesarec: Knjigovođa Mutavac. (Fragmenti romana “Careva kraljevina”). II. 1. 8-16 –r
- [Anonimno]: Severni gradovi (o putovanju uopće). II. 1. 17-22 –e
- M.[iroslav] K.[rleža]: Kriza u slikarstvu. II. 1. 22-28 –e
- Karl Korš: Marksizam i filosofija.\*<sup>120</sup> II. 1. 28-37 –čl
- [Lenjin]: Dva pisma Lenjina Maksimu Gorkome – o Bogu. Prvo pismo.; Drugo pismo. II. 1. 38-41
- M.[iroslav] Krleža: Špijunska afera grofa Luja Vojnovića. II. 1. 42-46 –čl
- Georg Gross: Mesto biografije. II. 1. 46-48 –čl

<sup>19</sup> Ovih dana prošlo je deset godina kako je [...], pao Žan Žores. [...]

<sup>20</sup> 9 Vidi napomenu na kraju lista.

- Slavko Batušić: Zeleni prilaz u Aprilu. II. 2. 49-51 –pj  
 Dobriša Cesarić: Pređi.; Prazan život.; Pesnik. II. 2. 51-52 –pj  
 M.[irolav] K.[rleža]: Lirika. Monolog gnjila čoveka.; Noć u bolnici.; Pesa u prolet-  
 noj noći.; Devojka među zverima. II. 2. 49-54 -pp  
 M.[irolav] K.[rleža]: Mister Vu – San – Pej, zanima se za srpsko-hrvatsko pitanje.  
 II. 2. 55-60 –čl  
 Ante Ciliga: Savremena Rusija u našim školskim knjigama. (Kulturni škandal non  
 plus ultra.). II. 2. 61-64 –k  
 [Mihajlo Karolji]: Poslednja kriza Karla Četvrtoga, Habsburgovca.<sup>21</sup> II. 2. 64-67 –m  
 M.[irolav] K.[rleža]: Otac od Augusta Strindberga. (refleksije o kazalištu, publici,  
 glumcima i kritici prigodom reprize te novouvezbane žalosne igre, dne 10. IX.  
 1924.). II. 2. 67-74 –k  
 M. Robespijer: Govor protiv kralja Luja XVI. (14. jula 1791.). II. 2. 75-77  
 Karl Korš: Marksizam i filosofija. II. 2. 77-85 –čl  
 H. Hinković: Iz pozadine solunskog procesa. II. 2. 85-91 –čl  
 A. S.: O “Zagrebačkom Kvartetu”, “Intimnim muzičkim večerima” i o našoj publici.  
 II. 2. 91-93 –čl
- Dobriša Cesarić: Žena koja pobeže od muža.; Jesenje popodne.; Razneženost. II. 3.  
 95-96 –pj  
 S. Batušić: Ležion Etranžer. II. 3. 96-97 –pj  
 A.[ugust] Cesarec: Svetozar Pribičević. Posvećeno onima koji još u njega veruju. II.  
 3. 97-110 –čl  
 Frano Supilo: Politika u Hrvatskoj (odlomci iz jedne zaboravljene knjige.). II. 3. 110-  
 117 –čl  
 O – O -: Kako se kod nas piše o literaturi?. II. 3. 117-120 –čl  
 S.: Obiteljski koncerat gospođice Nade Auerove. Gospođa Gajger – Ajhorn. II. 3.  
 120-121 –k  
 [Anonimno]: U agoniji. (Novela.). II. 3. 121-128 –n  
 M.[irolav] K.[rleža]: Smrt bludnice Marije. (Riport o svakodnevnom događaju.). II.  
 3. 128-132 –n  
 [Anonimno]: Pogreb Jovana Dučića. (Neverovatan događaj jednog hipohondra). II.  
 3. 132-134 –n
- M.[irolav] K.[rleža]: Jesenji Cvjetovi od Poloniusa. (P. Parmačević: Ad Akta.). II.  
 3. 134-135 –čl  
 [Anonimno]: Bogdan Popović o Ukusu. II. 3. 135-137 –čl

<sup>21</sup> Iz memoara predsednika Magjarske Republike, grofa Mihajla Karoljia.

[Anonimno]: Smrt Anatola Fransa. II. 3. 138-140 –čl  
S.: Isserlis – Weingarten.\* (Paralela napisana u naročitu počast naše kritike i naše otmene, velegradske publike.). II. 3. 141-142 –čl  
Drago Ibler: Nacrt za epidem. institut. Dvorište. Knjiž. Republika.; Nacrt za epidem. institut. Fasada. Knjiž. Republika.; Tloris epid. instituta. I. kat. Knjiž. Republika.; Natječaj Okružne blagajne. Fasada.; Natječaj Okružne blagajne. Perspektiva. Knjiž. Republika. II. 3. -il

Galinec Stjepan: Devet pesama. Kiša.; Ljudi u životu.; Samo radnici.; Samo kao gost.; Bezimeni broj.; Nahod.; Tati i lopovi.; Pisma starim cipelama.; Invalid (1914-1924.). II. 4. 143-147 –pj

Oskar Wilde: O individualizmu i socijalizmu. (Ulomci iz eseja: Čovečja duša i socijalizam). II. 4. 147-151 –e

Lav Grün (Gorenčević): O materijalističkom posmatranju umetnosti. (Ulomci jedne naučno-estetske rasprave). II. 4. 151-159 –čl

Karl Korš: Marksizam i filosofija. (Nastavak). II. 4. 159-169 –čl

M.[iroslav] Krleža: Slučaj arhitekta Iblera. II. 4. 170-173 –čl

Pregled posljednjih glazbenih neuspeha i pokusa. (Gg. Ćiril Ličar, Matz, Grgošević, Šafranek, Širola, Graf et comp.). II. 4. 174-175 –k

A.[ugust] Cesarec: Stanislav Vinaver kao simpatizer ruske revolucije. II. 4. 176-181 –čl

A. S.: Velika Slavenka Ema Destinova. II. 4. 182-183 –čl

Jerolim Miše: Poslednja izložba Proletnog Salona. II. 4. 183-184 –k

M.: Izložba čehoslovačkog likovnog udruženja “Manes”. II. 4. 185-187 –k

M.[iroslav] Krleža: Čovek koji je pročitao dve hiljade i šest stotina knjiga. II. 4. 187-189 –čl

M.[iroslav] Krleža: “Za slobodu književnog stvaranja”. II. 4. 189-190 –čl

(1925)

M.[iroslav] Krleža: Advokat Mijo Radošević kao pučki tribun i pamfletista. I. II. 5. 191-208 –čl

M.[iroslav] Krleža: O generalu Konradu i “najpopularnijem našem dobrovoljačkom oficiru”, g. A. Kovaču. II. 5. 208-215 –čl

A.[ugust] Cesarec: Teatar na novim putevima. Meierhold-Popovin “Cocu magnifique” u Moskvi i Babić-Gavellin u Zagrebu. II. 5. 215-223

M.[iroslav] Krleža: Đure Dimovića Baš Čelik (povodom zagrebačke premijere.). II. 5. 223-233

Dragiša Vasić: Zavera <sup>22</sup> protivu kralja Aleksandra Obrenovića. (Nastavak). II. 5. 233-238 –r

Dobriša Cesarić: Zidari. II. 6. 239 –pj

M.[irolav] Krleža: Lirika. Čeznja.; Nemir.; Mrtvi.; Samoća poslednja.; Pisma umora, tuge, i nesposobnosti. II. 6. 239-241 –pp

Vsjevolod Ivanov: Oklopljeni vlak br. 14-69. (Ulomci.). II. 6. 241-252 –n

Dragiša Vasić: Zavera protivu kralja Aleksandra Obrenovića. (Nastavak). II. 6. 252-259 –r

Karl Korš: Marksizam i filosofija. (Svršetak.). Pogovor umesto predgovora. II. 6. 259-270 –čl

A.[ugust] Cesarec: Povodom jednog glasa iz druge Srbije. (Kritične primedbe na osnovu knjige M. M. Miloševića: "PP"). II. 6. 270-276 –k

A. S.: Marcel Ciampi: Kvartet Miranov-Žepić. II. 6. 277-279 -k

D. Gustinčić: Veronika Deseniška. II. 6. 279-285 –k

A. S.: O našim kompozitorima. II. 6. 284-285 -k

[Antun Branko Šimić]: Tri poslednje pesme A. B. Šimića. Smrtno sunce.; Vraćanje suncu.; Smrt. II. 7. 287 –pj

Dobriša Cesarić: Predgrađe.; Seno.; Mladić u proleće.; Kod vagona. II. 7. 288-289; 290; 290; 290; 291 –pj

Dobriša Cesarić: Devojka noći.; Mladić na uglu. II. 7. 291; 291-292 –pp

S. Batušić: Mi.; Novine. II. 7. 292; 292-293 –pj

M. Mihajlović: Sećanje. I.; II.; Nemir. II. 7. 293-294; 294 –pj

M.[irolav] Krleža: Pisma iz hrvatske krčme.<sup>23</sup> II. 7. 295-296 -pj

[Anonimno]: Stjepan Radić, likvidator Stjepana Radića. I.; II.; III.. II. 7. 296-305 –čl

Dobriša Cesarić: O A. B. Šimiću. II. 7. 305-311 –k

M.[irolav] K[rleža]: Smrt Rikarda Harlekinija. (Misterij našeg književnog života, napisan u obliku novele). II. 7. 311-320 –n

[Anonimno]: Senzacionalna krađa stihova u Beogradu. I. Mudrost Srpske Književne Zadruga.; II. Borba zainteresovanih živih lica.; III. Nepoznato lice iz engleskog kluba.; IV. Skandal raste.; V. Razgovor sa urednikom „Književne Republike“.; Epilog ili konac delo krase. II. 7. 321-326 –i

[Anonimno]: Najnoviji graditelj narodnog jedinstva Baron Benko Bojnički. II. 7. 327 –čl

<sup>22</sup> Vidi "Književnu Republiku" god. 1923. oktobar, god. 1924. februar i jun.

<sup>23</sup> Ova mi pesma izgleda vrlo aktuelnim citatom. [...]



[Anonimno]: O proglasu zagrebačkih gospođa za izbornu pravo. II. 7. 328 –čl  
M.[irolav] Krleža: Zašto šuti gospodin Pfifikus?. II. 7. 329 –čl  
[Anonimno]: Objašnjenje čitateljima “Književne Republike”. II. 7. 329-330 –čl

Stjepan Radić v. r.: Lirika. Pjesma “Jutarnjeg Lista”. II. 8. 331-332 –pj  
M.[irolav] Krleža: Putne impresije iz današnje Rusije. Uvod.; Od Berlina kroz Litvu i Latviju do Rige.; U spavaćem vagonu Riga – Moskva. (Primeri savremene mimikrije.); Kremlj. II. 8. 332-352 –put  
A.[ugust] Cesarec: Svet na stramputici. Novela. I.; II.. II. 8. 352-366 –n  
A. B. Šimić: Maškarate i deklamacije. II. 8. 367-370 –k  
[Anonimno]: Lenjin o Ujedinjenim Državama Evrope. (Povodom Nititi-Kosierove knjige o miru). II. 8. 371-373 –pri  
[Anonimno]: Njeno Veličanstvo Kraljica Marija Rumunjska: O kraljevima, kraljicama i o Lenjinu. II. 8. 373-374 -čl  
M.[irolav] K.[rleža]: Kod majke božje bistričke. II. 8. 374-378 –čl  
M.[irolav] K.[rleža]: O prijateljima “Književne Republike”. (Ultramoderna selekcija istorije, pesme, groteske i satire). II. 8. 378-379 –čl

Dobriša Cesarić: Tri pesme. Cvrčak u crkvi.; Bez zavičaja.; Posle kiše. II. 9. i 10. 143-144 [381-382] –pj  
A.[ugust] Cesarec: Svet na stramputici. (Nastavak novele.). III.; IV.; V.. II. 9. i 10. 144 [382]-401 –n  
Đovani Papini (Preveo B.[ogdan] Radica): Imanuel Kant. I. Čovek.; II. Sistem.; III. Moralka.; IV. A priori.; Neumen. II. 9. i 10. 401-415 –čl  
Ivan Cankar: Kuća Marije pomoćnice. I.; II.; IV.; V.; VI.; VII.; VIII.; IX.. II. 9. i 10. 416-477 [467]–r  
A. S.: Glazbeni pregled. II. 9. i 10. 477[467]-478[468] –k

Fran Galović: Z mojih bregov... Mojemu ocu.; Pramalet. 1. V trsju.; 2. Kopači.; 3. Višnje.; 4. Lastavice.; 5. Plavo nebo.; 6. Mesečina.; 7. Stari grad.; Leto. 1. Pod orehom.; 2. Lepa Kata.; 3. Kostanj.; 4. Pjesma z drugoga brega.; 5. Pred večer.; 6. Pozdravljenje.; 7. Crn-bel.; Jesen. 1. Grozdje.; 3. Pod breskvami.; 5. Jesenski veter.; 6. Kum Martin.; 7. Vu mraku.; Zima. 2. Klet.; 5. Međaš. II. 11. i 12. 479[469]-502[492] –pj  
[Anonimno]: Napomena uz stihove Frana Galovića. II. 11. i 12. 503[493]-504[494] –bilj  
Maksim Gorki: Malogradanin i revolucija. I.; II.; III.; IV.. II. 11. i 12. 505[495]-520[510] –čl  
[Anonimno]: Uz događaje god. 1917.. II. 11. i 12. 520[510]-523[513] –čl

- Lenjin: Kritika Kantijanizma s leva i s desna.<sup>24</sup> II. 11. i 12. 523[513]-530[530] –čl  
S. A. S.: Beethoven, kritičar “Novosti” i naši glazbeni moderniste. II. 11. i 12.  
530[520]-535[525] –čl  
A.[ugust] Cesarec: Svet na stramputici. (Nastavak novele). VI.; VII.. II. 11. i 12.  
536[526]-554[544] –n  
M.[irolav] K.[rleža]: Tri nerešene afere. II. 11. i 12. 555[545]-556[546] –čl

### Knjiga treća

(1926)

- [Miroslav] Krleža: Nekoliko reči o Lenjinu.<sup>25</sup> (Iz knjige putnih impresija: „Izlet u Rusiju“). [III. 1.] [1]-22 –čl  
[Miroslav] K.[rleža]: O Stjepanu Radiću. (Asocijacije prigodom Hikčeve knjige). [III. 1.] 22-45 –čl  
M.[irolav] K.[rleža]: Doživljaj u Metropol - Kinu. [III. 1.] 45-47 –čl  
M.[irolav] K.[rleža]: O pančevačkom mentalitetu M. Čurčina. [III. 1.] 47-51 -čl  
-o: Jedan “Parizlija”. [III. 1.] 51-52 –čl  
  
A.[ugust] Cesarec: Jedno samoubijstvo. III. 2. [53]-64 –n  
E. S.: Prigodom jubileja Milenka D. Gjurića. (Pismo “Književnoj Republici”). III. 2. 64-86 [68] -k  
M.[irolav] K.[rleža]: Kako se kod nas piše o slikarstvu. III. 2. 86 [68]-81 –k  
M.[irolav] K.[rleža]: Polemika sa “Novom Evropom”. I. Pitanje naslovnog lista knjige A. Jelačića.; II. Pitanje je li ta knjiga A. Jelačića napisana protiv Ruske Revolucije.; III. Pitanje “šireg i internacionalnijeg” mentaliteta M. Čurčina u vezi sa akcijom za “Rusiju, koja umire od gladi”; IV. Pitanje ideološke strukture “Nove Evrope” uopće.; Govor M. Čurčina kao akcionara Narodne banke.; Južnoslavenska politika u ratu.; O radu ustavotvornog odbora.; O “Obznani”;.; Iz nekrologa kralju Petru.; O Noelu Bakstonu.; O Tomislavu Krizmanu. III. 2. 82-98 –pol  
M.[irolav] K.[rleža]: Lamentacija prigodom događaja u Engleskoj. III. 2. 98-103 –čl  
M.[irolav] Krleža: Hajka protiv Julija Benešića. III. 2. 103-120 –čl  
  
K. Timirjazev: Bajronovo proročanstvo o Moskvi. (Podatak iz historije). Preveo V. R. III. 3. 121-126 –čl  
K. Timirjazev: Pred Spomenikom “Nepodmitivom”.<sup>26</sup> R. III. 3. 126-135 –čl

<sup>24</sup> Vidi “Književnu Republiku” God. I. [...]

<sup>25</sup> Ovaj članak osim informativnih drugih pretenzija nema. [...]

<sup>26</sup> L'incorruptible (nepodmitivi) – tako je narod prozvaio Robespjera.

- Džek London: Na dan krunidbe engleskoga kralja.<sup>27</sup> (odlomak iz knjige: „Ljudi ponora“). III. 3. 135-143 –e
- [Miroslav] Krleža: Milenko D. Gjurić traži od “Književne Republike” 250.000 (slovima dvestotine i pedeset hiljada dinara) odštete. III. 3. 143-151 –pol
- [Miroslav Krleža]: [Osim toga odgovoru je priložena i ova izjava slikara Ljube Babića [...]]. III. 3. 151-153 –bilj
- [Anonimno]: Jedan Hrvat, koji je zakasnio na Kosovo. III. 3. 153-154 –čl
- [Anonimno]: Nekoliko reči uz pesmu “Mi smo” od M. Marjanovića. III. 3. 154-158 –k
- [Anonimno]: Zašto je Vladimir Nazor umirovljen?. III. 3. 158-159 –čl
- [Anonimno]: Pogl. gospodin doktor Dragutin plemeniti Domjanić de Zelina et Krče, večnik Kr. sudbenog stola, vitez Reda svetoga Save III. stepena “za književne zasluge”, član Jugoslavenske akademije, predsednik Matice hrvatske, itd. itd. misli o Ruskoj Revoluciji ovako. III. 3. 160-161 –k
- Dr. N. M.: Ljubav ptica. III. 3. 161-162 –k
- M.[iroslav] K.[rleža]: Obrat u hajci protiv Julija Benešića.<sup>28</sup> III. 3. 162-166 –čl
- M.[iroslav] K.[rleža]: U spomen polemike sa M. Ćurčinom. III. 3. 166-167 –pol
- M.[iroslav] K.[rleža]: L. Žimberku, kao odgovor na natpis u Hrvatu br. 1953. od god. VII.. III. 3. 167-168 –pol
- [Anonimno]: Poziv pretplatnicima. III. 3. 168 –ob
- Lav Trocki: Velika Britanija tone.<sup>29</sup> III. 4. [169]-181 –čl
- [Anonimno]: Ruski ekonomski problem. III. 4. 181-184 –čl
- [Anonimno]: Govor Zinovjeva na XIV. Sovjetskom partijskom kongresu. O Državnom Kapitalizmu, Kulaku i Seoskim Siromasima.; O Jednakosti.; O Sastavu Partijskog Članstva.; Razlike u shvatanju.; Predlozi. III. 4. 184-190 –čl
- [Anonimno]: Referat Buharina. Sveopća karakteristika nove opozicije. (NOP).; O pitanju izgradnje Socijalizma u jednoj zemlji.; Pitanja Nove Ekonomske Politike.; O Jednakosti. III. 4. 190-198 –čl
- [Anonimno]: Odgovor Staljina. III. 4. 198-205 –čl
- [Anonimno]: Govor Bernara Šao-a na sedamdeseti rođendan. III. 4. 205-208 –čl
- N. Novaković: Antun Barac o Šenoi. III. 4. 208-221 –pri
- O. S.: Iz jedne kritike g. Lunačeka. (V. fejtton V. L. “Knjiga o Šenoi”, Obzor br. 174 o. g.). III. 4. 221-223 –pri
- [Dobriša Cesarić]: Mrtvačnica najbednijih.; Li-Tai-Po.; Na seoskoj cesti.; Pred suprotnom kućom fijaker je stao.; Pogrebna pesma palom aviatičaru.. III. 4. 224-225; 226; 227; 228; 229 –pj

<sup>27</sup> Džek London, napisao je više od četrdeset knjiga [...]

<sup>28</sup> Vidi “Književnu Republiku” br. 2. god. III. str. 103 do 120.

<sup>29</sup> Odlomak iz najnovije knjige L. T. o engleskoj politici [...]

- [Miroslav Krleža]: U magli. (Novela). III. 4. [230]-238 –n  
 D. Es.: Uz liriku Milana Marjanovića. III. 4. 239 –čl  
 [Anonimno]: Podvorenje Ivi Vojnoviću. III. 4. 239-240 –čl  
 [Anonimno]: Milenko D. Gjurić nije dobio 250.000 dinara. III. 4. 240 –bilj
- [Miroslav Krleža]: U magli. (Nastavak novele). III. 5. [241]-274 –n  
 Džek London: Jedna noć i jedno jutro u Londonu. (Iz knjige ljudi ponora).<sup>30</sup> III. 5. 275-283 –n  
 M. M.: Masarik o svetskoj revoluciji. Uvod.; I. Teorija i praksa.; II. Ruska revolucija.; III. Uzroci rata.; IV. Masarik i Jugosloveni. III. 5. 283-300 –s  
 O. ES.: Vladimir Lunaček o Kranjčeviću. (V. "Obzor" br. 225. o. g.). III. 5. 301-302 –k  
 A. S.: Izrezak iz našega vremena. Iz najtamnije provincije. III. 5. 303 –čl
- M.[iroslav] K.[rleža]: O značenju Ruske Revolucije u okviru imperijalizma. (Asocijacije prigodom devetgodišnjice oktobarske pobjede 7. XI. 1917.). Što je imperijalizam?; Ratovi i krize imperijalizma u posljednjih pedeset godina.; Vlast monopola, kartela i finansijskoga kapitala.; Imperijalizam Velike Britanije.; Rivalitet imperijalističkih grupa. Britansko-germanski odnosi.; Rezultat imperijalizma: anarhija.; Problem ruske revolucije. Pozitivna bilansa pothvata.; Stanje obrađene agrarne plohe.; Sve o svemu. III. 6. [305]-327 –čl  
 [Anonimno]: Ante Starčević o Štrossmayeru. III. 6. 327-332 –čl  
 G. V. Plehanov: O razvoju monističkog naziranja historije. I. Francuski materijalizam XVIII. veka. III. 6. 332-343 –s  
 [Miroslav Krleža]: Nekoliko reči o malograđanskom historizmu hrvatstva uopće. I. (Odlomci predgovora jedne studije o hrvatsko-srpskom problemu); II. O malograđanskoj ljubavi spram hrvatstva. III. 6. 344-372 –s

#### Knjiga četvrta

(1927)

- M.[iroslav] K.[rleža]: O našoj inteligenciji. I. Scene iz života našeg hrvatskog odroda. Uvod i kao predgovor.; O idealizmu našega doktora.; Jedna impresija iz prvih dana rata.; Scena u vojnoj sudnici.; Konverzacija u jednom salonu god. 1917.; Doktor u povorci rezervnih oficira.; Rezime u dve reči. IV. 1. 1-21 –čl  
 A. Cesarec, Gj. Cvijić, K. Horvatin: Jukićev atentat i Dragan Bubić u osvetljenju svoga "Atentata". IV. 1. 22-32 –k

<sup>30</sup> Vidi "Književna Republika", br. 3.: Na dan krunidbe engl. kralja.

- [Anonimno]: Tomas Man u Parizu. IV. 1. 32-41
- Vladimir Ilijić Lenjin: O dijalektici. IV. 1. 41-45 –čl
- [Anonimno]: Sergej Aleksandrovič Ivanov novinar i književnik. Careva vizija.; Rasputin i car u grobnici.; Ljubav Kneginje Kutuzove.; Zagonetni konjanik.; Crvena sablast. IV. 1. 45-53 –k
- [Anonimno]: Reč – dve o Kečirasabu i o našoj domaćoj kečirasabovštini. IV. 1. 53-55 –čl
- M.[irolav] K.[rleža]: Interpelacija Grge Angjelinovića o antimilitarizmu. Odgovor Doma.; Odgovor Miškine.; IV. 1. 55-61 –čl
- M.[irolav] K.[rleža]: Ivo Vojnović postao je anarhista. IV. 1. 61-63 –čl
- [Miroslav Krleža]: P. S. [No to još nije sve [...]]. IV. 1. 63-64 –bilj
- [Anonimno]: Jagić o Jovanu Cvijiću. IV. 1. 64 –čl
- M. S. Pijade: Autoportrait. Prilog „Književne Republike“. God. IV. br. 2. IV. 2. –il
- [Anonimno]: Moša S. Pijade. IV. 2. [65]-77 –čl
- E. S.: XXV. Izložba Proletnog Salona. IV. 2. 77-83 –k
- [Anonimno]: O nemačkom slikaru Georgu Grosu. IV. 2. 83-94 –čl
- Francisco Jose Goya Lucientes. IV. 2. 95-103 –čl
- T. B.: Vladimir Lunaček kao kritičar. O režiji.; O Maričiću.; O Titu Strozzi.; O gdji Markovac.; O Dujšinu.; Još jedamput o Dujšinu.; O Muradbegoviću.; Iz kritike “Maskerate iz Potkuplja” od I. Vojnovića.; Frank Wedekind: Proljeće se budi.; Što je gluma?; Joza Ivakić: “Majstorica Ruža”.; O akvarelima Marka Rašice.; O Šekspiru. IV. 2. 103-109 –k
- [Anonimno]: Izvještaj M. Marjanovića o našem književnom vodostaju. IV. 2. 110-111 –k
- [Anonimno]: Grafički prikaz naše književnosti od M. Marjanovića. IV. 2. 111 –k
- [Anonimno]: Što je gotika?. IV. 2. 111-112 –čl
- [Dr. Krenđić]: Dr. Krenđić o Wagneru. IV. 2. 112 –čl
- [Miroslav Krleža]: O Marselu Prustu. IV. 2. 112-125 –s
- M.[irolav] K.[rleža]: Tajna vidovdanskog misterija. IV. 2. 126-127 –čl
- [Anonimno]: Kako se kod nas piše o književnosti (pismo K. Republici). IV. 2. 127-128 –čl
- M.[irolav] K.[rleža]: O Marselu Prustu. Svanova ljubav.<sup>31</sup>; II. Kombrejske uspomenne. IV. 3-4. [129]-150 -s
- M.[irolav] K.[rleža]: Lirika Ljube Wiesnera. IV. 3-4. 150-172 –k
- [D. Rjazanov]: Karl Marks o Kini i Indiji. (Uvod od D. Rjazanova). IV. 3-4. 172-184 –čl

<sup>31</sup> Vidi “Književnu Republiku”, br. 2 od ove godine str. 112.

Juraj Lebedinski: Nedelja. (Odlomci novele).<sup>32</sup> IV. 3-4. 184-159 [195] –n  
 Dobriša Cesarić: Cirkusanti posle predstave. IV. 3-4. 196 –pj  
 Dobriša Cesarić: Uspomeni Sergeja Jesenjina posvećeno. IV. 3-4. 197 –pj  
 Dobriša Cesarić: Jutro u sobi. IV. 3-4. 198 –pj  
 Ante C.: Neruske narodne manjine i narodi Sovjetske Unije. Ukrajinci i Ukrajina.; Bjelorusija.; Turski narodi i Transkavkaska Federacija.; Transkavkaska Federacija.; RSFSR. IV. 3-4. 199-209 –čl  
 [Anonimno]: Slučaj Dragana Bubića. IV. 3-4. 210-214 –čl  
 [Anonimno]: Upit g. Krešimiru Kovačiću predsedniku Jugoslavenskog nov. udruženja. IV. 3-4. 215 –čl  
 [Anonimno]: “Pobjeda krijeposti”. IV. 3-4. 215-217 –čl  
 [Anonimno]: Jugo-akademik gospodin Domjanić prevodilac Verlena i Sokolaš. IV. 3-4. 217-218 –k  
 [Anonimno]: Dogadjaj u zemlji Krobociji “Odbor za pomoć gladnima u Rusiji”. IV. 3-4. 218-219 –čl  
 [Anonimno]: Donadini, Dostojevski i Ivan Nevistić. IV. 3-4. 219-224 –čl  
 M.[iroslav] Krleža: P. E. N.. IV. 3-4. 224 –čl

### 3. DANAS (1934)

Danas. Književni časopis – Vlasnici i urednici Miroslav Krleža i Milan Bogdanović. – Uredništvo i administracija se nalaze u Beogradu u Kralja Petra ulici, 59 (ulaz iz Zmaja iz Noćaja ul. br. 10); [2/1934]: Telefon br. 29-7-22 - [3/1934:] Beograd. Štamparija Glavnog saveza srpskih zemljoradničkih zadruga Beograd. Frankopanova br. 15. (Bl. N. Kovačević, Voje Veljkovića 22) – Izlazi svakoga prvoga na 128 strana velike 8<sup>0</sup>. – Godišnja pretplata 200 dinara (za inozemstvo 250); [2/1934:] (za inozemstvo 270) – Polugodišnja pretplata 110 dinara (za inozemstvo 135); [2/1934:] 105 dinara (za inozemstvo 140) – Četvorogodišnja pretplata 55 dinara (za inozemstvo 70); [2/1934:] (za inozemstvo 80). – Plaćanje na broj u obaveznoj pretplati za godinu dana po 20 din. – U knjižarama broj se prodaje po 24 dinara. - Pretplatu treba slati uputnicom na adresu administracije časopisa ili preko Jugoslovenskog kreditnog zavoda na čekovni račun Poštanske štedionice br. 55.111 sa oznakom časopis “Danas”; [5/1934:] Otvoren je Čekovni Račun časopisa Danas kod Poštanske štedionice br. 56829. – Administracija zainteresovanima šalje prospekte i čekovne uplatnice. Časopis se šalje samo pretplaćanima. Ako se pretplata, po isteku, ne obavi u roku od 30 dana, slanje časopisa

<sup>32</sup> J. L. je jedno poslerevolucionarno književno ime. [...]

se obustavlja. – Rukopise treba slati otkucane na pisaćem stroju ili sasvim čitko prepisane. – Rukopisi se ne vraćaju niti se po njima ne korespondira.

Beograd, 1. siječnja – 1. svibnja 1934.

## BIBLIOGRAFIJA GODIŠTA

I(1934) - Knjiga I. Januar-mart 1934.

[Beograd], 1 januar 1934. Knjiga I. [God. I] [Sv. I] Broj 1. Str. [5]-144  
Napomena: Ovaj broj ima, zbog mnogog materijala, 16 strana više.

[Beograd], 1 februar 1934. Knjiga I. [God. I] [Svezak II] Broj 2. Str. [145]-272

Beograd, 1 mart 1934. Knjiga I. [God. I] [Sv. III] Broj 3. Str. [273]-400

*Ovim brojem završava prvo četvrt godište, i pretplatnici kojima ističe pretplata umoljavaju se da je obnove najdalje do 25. marta. Onima koji pretplatu do toga roka ne obnove, slanje časopisa će se obustaviti.*

*Do polovine marta će izići zasebno objavljen indeks knjige našega časopisa, sa enciklopedijskim tumačenjima objavljenoga materijala. Za pretplatnike će stajati 6 dinara, a u knjižarskoj prodaji 8 dinara.*

*Ovim brojem se završava prva knjiga našeg časopisa, koju smo, zajedno sa indeksom, dali uvezati u solidno englesko platno, sa naslovom u dve boje. Ova povezana knjiga koja sa indeksom zajedno iznosi 430 strana, prodavaće se u knjižarskoj prodaji po 85 dinara. Onima koji je žele nabaviti preko administracije, a uz to se pretplate najmanje još na pola godine, računće se za sumu od 70 dinara.*

*Poštarina plaćena u gotovu.*

Vlasnici i urednici: Miroslav Krleža (Kralja Petra, 56) i Milan Bogdanović (Vojislava Ilića, 34)

Beograd. Štamparija Glavnog saveza srpskih zemljoradničkih zadruga

Beograd. Frankopanova br. 15. (Bl. N. Kovačević, Voje Veljkovića 22)

Danas. Indeks. Registar i tumač imena, knjiga, događaja, pojava i pojmova pomenutih u prvoj knjizi (Januar-februar-mart 1934). Str. [1]-30

*Pretplatnici koji ne primaju naš list uredno, naka uvažuje činjenicu da to nije krivica administracije. Administracija moli za tačnu reklamaciju svake pojedine neuredne dostave.*

Pravo preštampavanja pridržano.

Knjiga II.

Beograd, 1 april 1934. Knjiga II. [God. I] [Sv. IV] Broj 4. Str. [5]-128

Beograd, 1 maj 1934. Knjiga II. [God. I] [Sv. 5] Broj 5. Str. [130]-226  
*Otvoren je Čekovni Račun časopisa Danas kod Poštanske štedionice br. 56829*  
*Poštarina plaćena u gotovu.*

## BIBLIOGRAFIJA PRILOGA

(1934)

Knjiga I.

- [Anonimno]: [Sadržaj]. I. I. 1. [korice] -ob  
[Anonimno]: Napomena. I. I. 1. [korice] -ob  
Miroslav Krleža: U logoru. I. I. 1. [5]-39 -d  
Milan V. Bogdanić: Literatura danas. I. I. 1. [40]-47 -e  
August Cesarec: Slučaj kolportera Ferića. I. I. 1. [48]-60; 2. 154-163; 3. [319]-329 -n  
Dr. Đuro Vranešić: Kriza socijalnog osiguranja. I. I. 1. [61]-69 -čl  
Marko Ristić: Moralni i socialni smisao poezije. I. I. 1. [70]-91 -čl  
Dr. Branko Gavella: Režija, kritika i publika. (Jedan predgovor). I. I. 1. [92]-96 -čl  
Veselin Masleša: Problem zaduženja naše poljoprivrede. I. I. 1. [97]-105 -čl  
Miroslav Krleža: Pojave, događaji, ljudi. Najnovija anatema moje malenkosti. I. I. 1. [106]-[113] -e  
Krstó Hegeđušić: Pred petom izložbom Zemlje. I. I. 1. [113]-116 -čl  
M. V. Bogdanović: Glupost A. D. u beogradskom pozorištu. I. I. 1. 116-118 -čl  
[Anonimno]: Vampiri u Matici srpskoj. (Mali zbornik gluposti). I. I. 1. 118-120 -čl  
V. Masleša: Marksov "Kapital" u našem prevodu. I. I. 1. 121-124 -čl  
[Anonimno]: John Strachey o H. G. Wellsu. I. I. 1. 124-131 -čl  
[Anonimno]: Slučaj Panaita Istratia. I. I. 1. 132-134 -čl  
M. K.: U spomen Adolfa Loosa. I. I. 1. 135-138 -čl  
Vade Živadinović Bor: Uvod u kritiku filma. I. I. 1. 138-142 -čl  
[Anonimno]: Bura nad Mexikom. I. I. 1. 142 -bilj  
V. Ž. B.: Cavalcada. I. I. 1. 143 -k  
[Anonimno]: Kako se kod nas misli i piše o planskoj privredi. I. I. 1. 143-144 -čl  
[Anonimno]: [Sadržaj]. I. I. 2. [korice] -ob  
Miroslav Krleža: Amsterdamske varijacije. I. I. 2. [145]-153 -e



- Milan V. Bogdanović: Deficiti jedne književne epohe. I. I. 2. [164]-170 -čl
- Miroslav Krleža: Nad otvorenim grobom tužni zbore. I. I. 2. [171]-174 -pj
- Velimir Maretić: Socijalni i ekonomski uslovi njemačkog i talijanskog fašizma. (Konrad Heiden: Geburt des dritten Reiches. - Ignacio Salone: Faschismus). I. I. 2. [175]-183 -čl
- Branko Gavella: Gluma. (Kazališni problemi). I. I. 2. [184]-193 -čl
- Miroslav Krleža: Stefan George. 17-VII-1868 - 5-XII-1933. I. I. 2. [194]-263 -e
- Marko Ristić: Moralni i socialni smisao poezije. Materialističko i pseudo-materialističko shvatanje umetnosti. I. I. 2. [204]-219 -čl
- A. Cesarec: Hitlerizam kod nas. I. I. 2. [220]-226 -čl
- Koča A. Popović: Psihoanaliza i marksizam. I. I. 2. [227]-232 -čl
- V. Josipović: Besmisao pod maskom dijalektike. I. I. 2. [233]-239 -čl
- N. Kostin: Ideolozi seljačkog pokreta. I. I. 2. [240]-243 -čl
- Marko Ristić: Jedan nov primer nerazumevanja dialektike. (A. B. C.). I. I. 2. 243-253 -e
- M. Bogdanović: Piscu u senci izdavača. I. I. 2. 254-255 -čl
- Marko Ristić: Dr. H. C. Bogdan Popović sedamdeset godina misli. I. I. 2. 256-261 -čl
- M. K.: Livadić-Wiesner u Sofiji. I. I. 2. 260-261 -čl
- [Anonimno]: [Livadić]. I. I. 2. 260 -il
- M. K.: Dragutin Domjanić. I. I. 2. 262-264 -e
- M. K.: Dolazi Nikolaj Konstantinović Roerich. I. I. 2. 267-269 -e
- [Anonimno]: Anno domini 1934. I. I. 2. 270-272 -čl
- [Anonimno]: [Ilustracija]. I. I. 2. 270 -il
- [Anonimno]: Sadržaj. I. I. 3. [korice] -ob
- [Anonimno]: Našim čitaocima; Indeks prve knjige. I. I. 3. [korice] -ob
- Mijo Mirković: O malom posjedu. Uvod; Kako je nastao mali posjed u našim krajevima; Spasavanje maloga posjeda; Uloga maloga posjeda kod nas. I. I. 3. [273]-283 -čl
- Hasan Kikić: Carska goveda. (Fragmenat iz historije jednog carskog bosansko-hercegovačkog djetinjstva). I. I. 3. [284]-299 -n
- Milan Bogdanović: Slom posleratnog modernizma. I. I. 3. [300]-311 -čl
- Miroslav Krleža: Hermann Bahr. I. I. 3. [312]-318 -e
- [Anonimno]: [Ilustracija]. I. I. 3. [korice] -il
- Miroslav Krleža: Stavisky. I. I. 3. [330]-338 -e
- K. Pavletić: O krizi socijalnog osiguranja. I. I. 3. [339]-346 -čl
- Čedomir Minderović: Seoba. I. I. 3. [347]-349 -n
- Miroslav Krleža: Lunačarski. I. I. 3. [350]- 356 -e

- [Anonimno]: [Lunačarski]. I. I. 3. [350] -il
- Miroslav Krleža: Bečke varijacije. I. I. 3. [357]-365 -e
- Marko Ristić: O modernoj dečjoj poeziji. (Povodom knjige: Podvizi družine “Pet petlića”). I. I. 3. [366]-372 -k
- M. K.: Smrt Jakoba Wassermann. I. I. 3. 372-374 -čl
- M. R.: Srpski književni glasnik. (Uređuje odbor). I. I. 3. 374-377 -čl
- V. Josipović: Pregled zagrebačkih časopisa u godini hiljadudevetstotrideset i trećoj. “Nova Evropa”. Urednik doktor Milan Ćurčin; “Hrvatska Revija”. Urednik doktor Blaž Jurišić. Izdaje Matica Hrvatska; “Socijalna misao”. Urednik doktor Božidar Adžija; “Evolucija”. Urednik: Krešimir Devčić. Izdavač: Milica Vandekar. I. I. 3. 377-382 -k
- Vane Živadinović-Bor: “Put u život”. I. I. 3. 383-385 -k
- [Anonimno]: Knjige u Rusiji. Međunarodne nagrade za proturatnu literaturu; Tisuća i dvjesta gluma; Broj izdanih knjiga; Klasici; Knjige narodnih manjina; M. Gorkij: “Dostjigajev i drugi”; Novi prijevodi H. Balsaca; 350 godina ruske knjige; Novo izdanje pjesama F. I. Tjutčeva; Akademik M. N. Rozanov; “Povijest građanskog rata”; Kongresna izdanja; Potpuni prijevod Heinricha Heinea; Književna bilansa 1932. I. I. 3. 385-392 -čl
- [Anonimno]: Anno domini MCMXXXIV. Događaji u zanku vodolije. I. I. 3. 392-397 -čl
- [Anonimno]: [Ilustracija]. I. I. 3. [392] -ob
- [Anonimno]: [Ilustracija]. I. I. 3. [397] -ob
- [Anonimno]: Sadržaj prve knjige. (Januar-februar-mart 1934). I. I. 3. [398]-400 -ob
- [Anonimno]: Ne uzrujavaj se; Ne buni se; Ne uznemiruj se; Uvaži; Uzmi na znanje; Obrati pažnju; Odbij; Ne povodi se; Čitaj. I. I. 3. [korice] -bilj
- Danas. Indeks. Registar i tumač imena, knjiga, događaja, pojava i pojmova pomenutih u prvoj knjizi časopisa danas. (Januar-februar-mart 1934).
- [Anonimno]: Indeks. Registar i tumač imena, knjiga, događaja, pojava i pojmova pomenutih u prvoj knjizi časopisa danas. (januar-februar-mart 1934). I. I. [1]-[30] -bilj
- [Anonimno]: Napmena. I. I. [Indeks]. [30] -ob
- [Anonimno]: [Komplet prve knjige časopisa Danas, 448 strana sa indeksom...]; [Administracija šalje pretplatnicima na zahtev korice za prvu knjigu...]. I. I. [Indeks]. [korice] -ob

## Knjiga II.

- [Anonimno]: Sadržaj. I. II. 4. [korice] -ob
- V. Srzentić: Pobuna protiv tehničkog napretka. Tehnički progres i savremena privredna kriza; II. Granice tehničkog progressa u kapitalizmu. 4. II. 4. [5]-21; 5. [156]-173 -čl
- Mijo Mirković: Zavisnost naše privrede od stranih tržišta. I. Seljak u novčanoj privredi; II. Uloga domaćih tržišta; III. Uloga stranih tržišta; IV. Zaključak. I. II. 4. [22]-34 -čl
- [Anonimno]: Ilustracija. I. II. 4. [35] -il
- A. V. Lunačarski: Oliver Cromwell. (Historijska melodrama). I. II. 4. [35]-43 -d
- Vane Živadinović-Bor: Talenat i kultura. I. II. 4. [44]-54 -e
- M. Krleža: M. Crnjanski o ratu. I. II. 4. [55]-60 -čl
- M. Krleža: Jedna brošura o socijalnom nacionalizmu i Lendićeva savjest. I. II. 4. 60-62 -čl
- A. Cesarec: "Hrvatskoj straži". I. II. 4. 62-66 -čl
- M. K.: Kuda srlja čovječanstvo. I. II. 4. 66-67 -čl
- P. Kostić: Dragoljub Jovanović o Marksu. I. II. 4. 67-78 -čl
- V. Josipović: Pregled zagrebačkih časopisa. "Književnik." (Vlasnik, izdavač, glavni i odgovorni urednik Miroslav Durman). I. II. 4. 78-84 -pri
- M. Krleža: Uz osudu Milana Durmana. I. II. 4. 85-86 -čl
- Heinrich von Kleist: Michael Kohlaas. I. II. 4. [87]-104; 5. [129]-147 -n
- [Anonimno]: Heinrich von Kleist. I. II. 4. [87] -il
- Hasan Kikić: Moji učitelji. I. II. 4. [105]-109 -n
- Marko Ristić: Komponente jednog samoubistva. I. II. 4. [110]-116 -čl
- V. M.: Marks i Hrvati. I. II. 4. 116-123 -čl
- M. K.: Za građu povijesti književnosti. I. II. 4. 123-124 -p
- [Anonimno]: Ruske književne novosti godine 1934. I. II. 4. 124-125 -čl
- [Anonimno]: Ano Domini MCMXXXIV. I. II. 4. 126-128 -bilj
- [Anonimno]: [Ilustracija]. I. II. 5. 126 -il
- [Anonimno]: Sadržaj. I. II. 5. [korice] -ob
- Miroslav Krleža: Nekoliko riječi o Heinrichu Kleistu. 1778-1881. 1778-1811. I. II. 5. [148]-155 -e
- [Anonimno]: [Ilustracija]. I. II. 5. 155 -il
- [Krstó Hegedušić]: [Ilustracija]. I. II. 5. 173 -il
- Marko Ristić: Društvo za spasavanje evropske kulture. Paul Valéry & Co. I. II. 5. [174]-183 -čl
- Ivan Vuletić: Kako je falsifikovan Eisenteinov film "Bura nad Meksikom". (Prilog izboru Uptoná Sinclaira za gubernera Kalifornije). I. II. 5. [184]-190

- [Anonimno]: [Ilustracija]. I. II. 5. 190 -il  
M. Krleža: Ljudi putuju. I. II. 5. [191]-199 -n  
Branko Gavela: Glumac i publika. (Kazališni problemi). I. II. 5. [200]-206 -čl  
[Ž. Hegedušić]: [Ilustracija]. I. II. 5. 206 -il  
V. Maretić: Uvod za sistematsku kritiku seljačkih pokreta. I. II. 5. [207]-212 -čl  
Karl Marx: Uvod za jednu kritiku političke ekonomije. Predgovor; 1. Proizvodnja uopšte; 2. Opšti odnos proizvodnje prema raspodeli, razmeni, potrošnji; 3. Metod političke ekonomije; 4. Proizvodnja, sredstva za proizvodnju i odnosi proizvodnje. Odnos proizvodnje i saobraćajni odnosi. Oblici države i svojine u odnosu prema odnosima proizvodnje i saobraćaja. Pravni odnosi. Porodični odnosi. I. II. 5. [213]-232 -čl  
Vilim Svečnjak: Pariska izložba lijeve umjetnosti. Izložbu je priredila Asocijacija Revolucionarnih književnika i Umjetnika u Parizu. Januar, Februar 1934 - Dvorana: Porte de Versailles. I. II. 5. 232-239 -pri  
[Vilim Svečnjak]: [Ilustracija]. I. II. 5. 239 -il  
M. R.: "Lepa knjiga G. Petrovića obiluje jasnim sugestijama". I. II. 5. 240-243 -čl  
[Anonimno]: Smrt Andreja Bjeloga. I. II. 5. 243 -nek  
M. B.: Posmrtna počast. I. II. 5. 244-245 -čl  
[Ivan Generalić]: Ilustracija. I. II. 5. 245 -il  
[Anonimno]: Uskršnji prilozi beogradske štampe. I. II. 5. 246-248 -čl  
[Anonimno]: Winaverijada. I. II. 5. 248-249 -pj  
[Anonimno]: [Dječji crtež]. I. II. 5. 249 -il  
Miroslav Krleža: Pjesma čovjeka bez posla; Noć u velegradu; Kamo plove ovi gradovi?; Tolerirana djevojka. (U maniri A. G. Matoša). I. II. 5. 250-251 -pj  
Anno Domini MCXXXIV. Događaji u znaku ovna. I. II. 5. 251-256 -bilj  
[Anonimno]: [Ilustracija]. I. II. 5. 251 -il  
[Anonimno]: Napomena. I. II. 5. 256 -bilj

#### 4. PEČAT (1939-1940)

Pečat. – Književni mjesečnik za umjetnost, nauku i sve kulturne probleme. – Vlasnik i izdavač Biblioteka Nezavisnih Pisaca, Zagreb (Kraljice Marije ul. 33, telefon 51-64). – Odgovorni urednik ing. arhit. Drago Ibler Medveščak 37; [1939:] Ilica 85; [5-6/1939:] Urednik: M. Krleža – Tiskara Dragutin Beker, Zagreb, Gundulićeva 18. - [1940:] Izlazi svakoga mjeseca na najmanje 64 stranice velike osmine – [3/1939:] Prema utanačenim uslovima za pretplatu dospijeva na plaćanje Din 30. – za drugo tromjesečje I. IV. o. g. pa molimo naše pretplatnike, da nam taj iznos priloženom čekovnom uplatnicom što prije doznače - Časopis dobivaju samo oni pretplatnici, koji redovno šalju preplatu; [1940:] Pretplata za cijelu godinu 1940.

dinara 120 – Pretplata šalje se putem čekovnog računa br. 31015 ili uplatnicom na adresu administracije časopisa – Pretplatite se na Pečat jer za 120 dinara (plativih u četiri tromjesečna obroka po Din 30-) pretplatnici dobivaju 12 brojeva po 64 stranice, što čini 2 knjige po 400 stranica, ukupno: 800 stranica

Zagreb, siječanj-prosinac 1939. – 1940.

## BIBLIOGRAFIJA GODIŠTA

I(1939) – Knjiga I.

februar-juni

*Redakcija: Slavko Batušić, Drago Galić, Krsto Hegedušić, Miroslav Krleža, Mijo Mirković, Marko Ristić*

Zagreb, 1939. Knjiga I. [God. I] [Sv. I] Broj 1-2. Str. [5]-128

Zagreb, april 1939. Knjiga I. [God. I] [Sv. II] Broj 3. Str. [129]-208

*S ovim brojem završeno je prvo tromjesečje.*

*Prema utanačenim uslovima za pretplatu dospijeva na plaćanje Din 30. - za drugo tromjesečje I. IV. o. g. pa molimo naše pretplatnike, da nam taj iznos priloženom čekovnom uplatnicom što prije doznače. Časopis dobivaju samo oni pretplatnici, koji redovno šalju preplatu.*

*God. pretplata Din. 120.-*

Zagreb, maj 1939. Knjiga I. [God. I] [Sv. III] Broj 4. Str. [209]-272

Zagreb, juni 1939. Knjiga I. [God. I] [Sv. IV] Broj 5-6. Str. [273]-378

*S ovim brojem završeno je II. tromjesečje. Prema utanačenim uslovima za pretplatu dospijeva na plaćanje Din 30. - za III. tromjesečje I. VII. o. g., pa molimo naše pretplatnike, da nam taj iznos priloženom čekovnom uplatnicom što prije doznače. Časopis dobivaju samo oni pretplatnici, koji redovno šalju preplatu.*

II(1939) – Knjiga II.

septembar-decembar

*Odgovorni urednik ing. arhit. Drago Ibler, Ilica 85.*

Zagreb, septembar 1939. Knjiga II. [God. I] [Sv. V] Broj 7. Str. [5]-72

*S ovim brojem počinje III. tromjesečje. Prema utanačenim uslovima za pretplatu dospijeva na plaćanje Din 30. - za III. tromjesečje 1. VII. o. g., pa molimo naše pretplatnike, da nam taj iznos priloženom čekovnom uplatnicom kod Poštanske štedionice br. 31015 odmah doznače. Časopis redovno dobivaju samo oni, koji uredno šalju preplatu.*

Zagreb, decembar 1939. Knjiga II. [God. I] [Sv. VI] Broj 8-9. Str. [73]-232  
*Administracija B. N. P. javlja pretplatnicima i simpatizerima našega časopisa da je uredništvo Pečata preuzeo Miroslav Krleža.*

*Gospodin profesor V. Bogdanov prestao je biti saradnikom lista, pošto je pokrenuo svoj vlastiti polumjesečnik, protiv jednoglasne volje svih članova uredništva Pečata.*

*Urednički sat za razgovore: svakoga petka između šest i sedam sati poslije podne, u administraciji časopisa.*

*Rukopisi šalju se na upravu lista bez ikakve obveze da će biti vraćeni u slučaju neuvrštenja.*

*Uredništvo Pečata apelira na sve koji smatraju da im je dužnost da sarađuju u takvom listu kao što je Pečat, da se odazovu ovome pozivu i da spremne rukopise za novu knjigu Pečata u godini 1940. najkasnije do prve polovice siječnja.*

*Urednik: M. Krleža.*

Zagreb, 1939. Knjiga II. [God. I] [Sv. VII] Broj 10-12. Str. [233]-417

*Na završetku prve godine našega časopisa administracija Pečata zahvaljuje svima na dobronamjernoj pažnji kojom je Pečat u krugovima pretplatnika i čitatelja bio pozdravljen i primljen već od prvog broja.*

*Uprava našeg lista zahvaljuje svim prijateljima i zagovornicima Pečata što su braneći našu reviju od neopravdanih kritika, postojano i ustrajno poštivali pečatovski krug simpatizera, tako, da je raspoloženje za naš mjesečnik raslo od broja do broja, svim smetnjama i svim nesporazumima usprkos.*

*Unatoč tome što uredništvo i uprava lista često nisu bili u stanju da ispune ni minimum istaknutog programa (iz razloga jačih od Pečatove subjektivne volje) i unatoč tome što kakvoća, a česti i smjer tekstova nisu bili na onome planu na kome smo od početka bili zamišljali pečatovsku liniju, unatoč mnogobrojnim smetnjama koje su se odražavale u samom načinu kako su pojedini brojevi bili objavljeni, pažnja za Pečat još je uvijek u trajnom i postojanom porastu.*

*Uprava Pečata prelazi sa našim časopisom u drugo godišće u uvjerenju da će se tokom sljedeće godine dodir između čitatelja i saradnika lista razviti do one tople i intimne neposrednosti, kakva je oduvijek bila znakom punog razumijevanja za potrebu jednog takvog slobodnog i nezavisnog književnog i umjetničkog lista kakav je Pečat imao namjeru da bude još od prvog dana. Prvih osam brojeva Pečata štampa-*

no je pod redakcijom umjetničkog odbora Šestorice (M. Ristića, S. Batušića, Galića, K. Hegedušića, M. Mirkovića i M. Krleže), a od osmoga broja preuzeo je uredništvo časopisa Miroslav Krleža koji će uređivati list i u sljedećoj godini devetstotinačetrestsetoj. Uz saradnju Marka Ristića, Milana Bogdanovića, Oskara Daviča, Ranka Martinkovića, Krste Hegedušića, Ljube Babića, Petra Dobrovića, Drage Iblera, Hasana Kikića, Petra Kružića, Marijana Matkovića, Z. Richtmanna, R. Podhorskog i t. d. i t. d., Pečat će u godini 1940-toj nastaviti svoj započeti rad objavljivanjem originalne beletristike i grafike, prateći kritički važnije pojave na svim sektorima kulturnog, književnog i likovnoumjetničkog života...

Administracija Pečata moli sve simpatizere i pretplatnike da u krugu svojih znanaica pronađu po jednog novog pretplatnika, jer podvostruči li se taj broj tokom prvog polugodišta (kao rezultat takvih naših zajedničkih napora) Uprava Lista ima namjeru da poveća opseg Lista. Visina takvog časopisa kao što je Pečat može se podići samo brojnim proširivanjem pretplatničke podloge.

Administracija lista upozorava pretplatnike da je Prvo tromjesečje za godinu 1940. dospjelo na plaćanje već početkom ove godine te se pretplatnici umoljavaju da taj iznos putem priložene ček. uplatnice odmah doznače, kako bi se prvi trobroj Pečata za godinu 1940. što prije pojavio.

Svi oni koji Pretplatu za godinu 1939. nisu podmirili, umoljavaju se da to učine kretom pošte, jer su uredni pretplatnici jedinim garantima urednoga izlaženja. Administracija Pečata obavještava sve pretplatnike i simpatizere da su dogotovljene korice za prvu i drugu knjigu Pečata, te da ih svaki pretplatnik može dobiti, ako nam unaprijed doznači Din. 15 - po knjizi, naznačivši pri tome za koju knjigu korice traži, a onima pretplatnicima koji su se već javili, i koji su već novac doznacili, javljamo da će im korice narednih dana biti dostavljene.

Čitajte, širite, propagirajte Pečat.

Pečat je danas jedini nezavisni književni i umjetnički list u zemlji.

Zagreb, 1940. Knjiga III. [God. II] [Sv. VIII] Broj 13-15. Str. [5]-200

Izlazi svakoga mjeseca na najmanje 64 stranice velike osmine.

U godini 1940: 12 brojeva na ukupno 50 araka to jest 800 stranica.

Pretplata za cijelu godinu 1940 dinara 120.

Pretplata šalje se putem čekovnog računa br. 31015 ili uplatnicom na adresu administracije časopisa.

Pretplatite se na Pečat jer za 120 dinara (plativih u četiri tromjesečna obroka po Din 30-) pretplatnici dobivaju 12 brojeva po 64 stranice, što čini 2 knjige po 400 stranica, ukupno: 800 stranica

S ovim trobrojem završavamo I. tromjesečje 1940. god. Već u više navrata upozorili smo naše cij. pretplatnike, da su uredni pretplatnici ujedno i garancija urednog izlaženja Pečata.

*Molimo naše pretplatnike, da uvažē, da se pretplata plaća tromjesečno unaprijed.  
Prema tome: I. I. 1940. dospjelo je na plaćanje Din 30.-  
I.IV. 1940. dospjelo je na plaćanje Din 30.-  
Ispitajte molimo Vas, da li ste nam gornje svote već doznačili!  
Doznačite nam priloženom ček. uplatnicom odmah Vaš zaostatak.*

## BIBLIOGRAFIJA PRILOGA

(1939)

Knjiga I.

[Anonimno]: Sadržaj I. knjige. I. I. [napaginirane stranice] -ob

[Anonimno]: Sadržaj. I. I. 1-2. [korice] -ob

Mijo Mirković: Utjecaj prodiranja novčanog gospodarstva na seljaštvo. Uvod: Sudbina našeg seljaštva je i naša sudbina. Otuda naš interes za seljaštvo. Pitanje koje se postavlja jedan je isječak općeg seljačkog pitanja; I. Što nije novčano gospodarstvo; II. Što je novčano gospodarstvo; III. Kako ulazi selo u novčano gospodarstvo; IV. Utjecaj novca na seljačko gospodarstvo; V. Utjecaj novca na psihologiju seljaka; Zaključak: put natrag nije moguć. I. I. 1-2. [1]-23 -čl

[Krstó Hegeđušić]: Mate Mijesić iz Velike Dubrave. I. I. 1-2. [13] -il

Vaić Fedor: Djevojčica. I. I. 1-2. 23 -il

Slavko Batušić: Joden Bree Straat. I. I. 1-2. [24]-33 -e

Marko Ristić: San i istina Don Kihota. (Odlomci). I. I. 1-2. [34]-49 -e

Ljubo Babić: Pola vijeka hrvatske umjetnosti. Arhitektonski odio; Kiparstvo, Slikarstvo i grafika. I. I. 1-2. [50]-62 -čl

V. Bogdanov: Srbi prema hrvatskom pitanju. I. Jedan od glavnih preduvjeta za uređenje hrvatsko-srpskih odnosa; II. Stav Svetozara Markovića. 1. Značenje Markovićevo za srpski narod; 2. Markovićevo shvaćanje o stvaranju državne zajednice između Srba u Srbiji sa Srbima izvan Srbije i sa Hrvatima; 3. Unutrašnje oslobođenje, unutrašnja sloboda isto je toliko važno kao i oslobođenje tuđinskih ugnjetača; 4. Osnova po kojoj se po Markoviću jedino može dobro izgraditi zajednica Srba i Hrvata; III. Svetozar Miletić i rješenje hrvatskog pitanja. 1. Čitav narod jedna stranka; 2. Miletić prema slobodi i nezavisnosti hrvatskog naroda i prema državnoj zajednici Srba i Hrvata; IV. Amanet što ga je Zmaj Jovan Jovanović ostavio srpskom narodu. I. I. 1-2. [63]-89 -čl



Zvonko Richtmann: Prevrat o naučnoj slici o svijetu. Mehanička slika očiglednosti; Očiglednosti nestaje; Atomi nisu očigledni; (Svršetak).<sup>33</sup> Problem kauzaliteta kroz vjekove; Fizika otklanja postulat apsolutnog determinizma; Savremena naučna kritika. I. I. 1-2. [90]-102; 4. [235]-245 -čl

[Anonimno]: [Ilustracije]. I. I. 1-2. [90]; 91 -il

Vanja Radauš: Crtež. I. I. 1-2. 102 -il

Miroslav Krleža: Varijacija na jednu temu iz maloga oglasnika. I. I. 1-2. [103]-108 -n

Drago Ibler: Jury i arhitektonski natječaji. I. I. 1-2. [107]-118 -čl

[Anonimno]: I. nagrada, geslo "Hospital": Prizemlje. I. I. 1-2. 112 -il

[Anonimno]: II. nagrada, geslo "Hospital": II. kat. I. I. 1-2. 113 -il

[Anonimno]: III. nagrada, geslo "3": Prizemlje. I. I. 1-2. 115 -il

[Anonimno]: III. nagrada, geslo "3": II. kat. I. I. 1-2. 115 -il

[Anonimno]: Nenagrađena radnja pod geslom "A7": Prizemlje. I. I. 1-2. 116 -il

[Anonimno]: Nenagrađena radnja pod geslom "A7": II. kat. I. I. 1-2. 117 -il

Jerolim Miše: Crtež. I. I. 1-2. 118 -il

M. K.: Svrha pečata i o njojzi besjeda. I. I. 1-2. [119]-128 -čl

[Anonimno]: [Ilustracija]. I. I. 1-2. 122 -il

Ernest Tomašević: Crtež. I. I. 1-2. 128 -il

[Anonimno]: Sadržaj. I. I. 3. [korice] -ob

[Anonimno]: Upozorenje našim pretplatnicima! I. I. 3. [korice] -ob

Marko Ristić: Muzika i smisao. (Odjeci jednog nesvršenog dijaloga)<sup>34</sup>. I. I. 3. [129]-139 -čl

Dobriša Cesarić: Mrtvac; Šturak. I. I. 3. 140 -pj

Hasan Kikić: Lole i Hrsuzi. (Odlomci). I. I. 3. 141-147 -n

P. Dobrović: Crtež. I. I. 3. 147 -il

Oskar Davičo: Sedamnaest pjesama. 1 [Da li si sestro rasla na livadi...]; 2 [Između Beograda i Ripnja...]; 3 [Kad maneš okom niz stranu i kosu...]; 4 [U smiraj se goveđih brda čoban javlja čobanu...]; 5 [Nož jeze strmo se strese u živim mogilama...]; 6 [Osećam tu noć...]; [Prolazi ulicama muzika mesinga...]; 8 [On je veliki gazda, on ima puno zlata...]; 9 [Usne mu nemaju zvuka...]; 10 [Tu sam do guše u vremenu, u mljevenju žive ilovače...]; 11 [Pronose rane u peškirimu i glave na nosilima...]; 12 [Ni gorči od soka badema pelini te ne kote...]; 13 [Udahni toplotu letnjih krovova, ti što se kao trava smešiš...]; 14 [Između dve vesti ja tišinu rijem...]; 15 [Noći i noći bleđi telegrafisti...]; 16 [Proleće je počelo bez jednog svog člana...]; 17 [Na ledini plug već otkriva busenje...]. I. I. 3. 148-160 -pj

<sup>33</sup> Vidi "Pečat", broj 1-2.

<sup>34</sup> Uz jedan esej o Romainu Rollandu.

Edo Kovačević: Crtež. I. I. 3. 160 -il  
Slavko Batušić: Na svim evropskim peronima. I. I. 3. 161-168 -e  
Milan Dedinac: pesma koju peva usamljeni putnik. I. I. 3. 169-172 -pj  
Vilim Svečnjak: Strah. I. I. 3. 172 -il  
Petar Kružić: Odlomak proze. I. I. 3. 173-179 -n  
Mate Balota: Budakovo Ognjište.<sup>35</sup> I. I. 3. 180-184 -k  
Smiljan Hegedušić: Petrolej. I. I. 3. 185-190 -čl  
Marko Ristić: Odgovor na anketu o rešenju hrvatskog pitanja.<sup>36</sup> I. I. 3. [191]-192 -čl  
Miroslav Krleža: Lamentacija o našim književnim prilikama u stilu Tomaša Miklo-  
ušića plebanuša stenjevčkog. I. I. 3. [193]-197 -e  
Jožek Vrsek: Crtež. I. I. 3. 197 -il  
M. K.: Enuresis kraygherio-tscanriana. I. I. 3. [198]-199 -čl  
[Anonimno]: Anno Domini MCMXXXIX. Na tom mladom letu veselimo se. Pre-  
gled događaja od 1 januara do 28 februara. I. I. 3. 199-208 -čl  
P. Dobrović: Crtež. I. I. 3. 208 -il

[Anonimno]: Sadržaj. I. I. 4. [korice] -ob  
[Anonimno]: Upozorenje našim pretplatnicima! I. I. 4. [korice] -ob  
O. Davičo: Ljudi u tunelu. I. I. 4. [209]-221 -n  
Petar Kružić: Prilog razumijevanju dječjeg slikarstva. I. I. 4. 221-225 -čl  
Mate Balota: Kako je to zapravo bilo u Puli 1918. I. I. 4. [226]-234 -čl  
V. Bogdanov: Bistrenje političke muteži. (Razmatranja u povodu knjige R. Simeona  
o hrvatskom pitanju). Idejno uskrsivanje šestoga januara; Propagiranje šestoja-  
nuarskih teza o značenju godine 1918-e, o hrvatskoj narodnoj individualnosti i  
o položaju Hrvata za posljednjih dvadeset godina; Što nije važno za Simeone;  
Primjena Simeonove državopravne teorije; Što slabi državu; Karakter, ciljevi i  
okviri hrvatskog narodnog pokreta; Cilj hrvatske narodne borbe; Beskompromi-  
sna narodna borba za oslobođenje je - nemoralna; R. Simeon kao hrvatski narod;  
Demokracija kao ograda u hrvatskoj narodnoj borbi; Urota Zrinjsko-Frankopan-  
ska - ljaga i odstup od morala; Za hrvatski narod je bolje da pobornici njegove  
slobode samo sanjaju o pobjedi i da pomru prije nego što je dožive; Tko je od  
prirode nesposoban za politiku pa ga treba držati dalje od nje; O današnjoj ulozi  
frankovaca; Pitanje sporazuma; Sloboda srpskog naroda; Hegemonija i srpski  
narod; Oslobođilačka borba treba da se završi bez pobjede; Sporazum i vlast;  
Borba na dvije fronte ili ljevičarstvo g. Simeona; Lažna i kriva informiranja;  
Simptomi nezdravog kulturnog stanja. I. I. 4. 245-259 -k

<sup>35</sup> M. Budak: "Ognjište", roman iz ličkog seljačkog života. Izdanje Matice Hrvatske Zagreb 1938, 4 knjige.

<sup>36</sup> Napísano u povodu ankete beogradske "Naše Stvarnosti".

- M. K.: Gdje smo i kako smo. I. I. 4. [260]-262 -e
- Marko Ristić: Nesavremena razmatranja. 1. O proleću; 2. Nušić i “Naša stvarnost”; 3. O kritici i pomutnji ili neosvećeno Kosovo. I. I. 4. [263]-272 -čl
- [Anonimno]: Sadržaj. I. I. 5-6. [korice] -ob
- [Anonimno]: Upozorenje našim pretplatnicima! I. I. 5-6. [korice] -ob
- Marko Ristić: Galaktička sanjarija. I. I. 5-6. [273]-297 -e
- Hasan Kikić: Na Suljetovim klupama. I. I. 5-6. [298]-305 -n
- Mladen Dedinac: U traganju za izgubljenim detinjstvom. Asocijacije s jedne izložbe. Izlagači deca slikara Vladimira Filakovca; Šesnaestogodišnji pesnik: Rimbaud; Deca. I. I. 5-6. 305-330 -e
- Ivan Filakovac: Crtež. I. I. 5-6. [325] -il
- Ranko Marinković: Hilajdu i jedna noć. I. I. 5-6. 330-337 -n
- Petar Kružić: Susretaji. I. I. 5-6. 337-347 -n
- V. Bogdanov: Iz mladosti Milana Mankanca. (Odlomak iz veće studije). I. I. 5-6. 347-360 -st
- Viktor Vida: Fragmenti jedne intimne autobiografije. I. I. 5-6. [361]-365 -ab
- G. N.: Uz izložbu Pabla Picassa. I. I. 5-6. [366]-368 -pri
- [Anonimno]: Starčević i današnji “starčevićanci”. I. I. 5-6. 368-373 -n
- Milan Selaković: Putovi hrvatske novelistike. Marginalija. I. I. 5-6. 373-376 -čl
- Miroslav Krleža: Izjava Miroslava Krleže. I. I. 5-6. [377]-378 -čl

## Knjiga II.

- [Anonimno]: Sadržaj II. knjige. I. II. [nepaginirane stranice] -ob
- [Anonimno]: Sadržaj. I. II. 7. [korice] -ob
- [Anonimno]: Upozorenje našim pretplatnicima! I. II. 7. [korice] -ob
- Davičo: Dnevnik Nikole Lalića. I. II. 7. [6]-29 -n
- Marijan Matković: Smrt Njegove Ekselencije. I. II. 7. [30]-49 -d
- H. Kikić: Dedija. I. II. 7. 49-51 -n
- Davičo: Hana. 1. [Ja sin mutnoga lovca i vidra i ovca...]; 2. [Čim sam joj video prsa nad vagom kraj izloga...]; 3. [Hano, barko moja zaplovimo put tropa]; 4. [Noć umorna od hoda, zmijanja smelosti...]; 5. [Ti ne znaš da mrtvi pod belim kame-  
nom...]; 6. [U ovoj višnjevoj noći ja ljubim u senci busena...]; 7. [Tolko sam video zala...]; 8. [Masakri, masakri...]; 9. [Ja nisam od ića i od kolenovića...]; 10. [Nisam od kraljića, carskih carevića...]; 11. [Pod runom bonace medvedi od leda...]; 12. [Nek tvoje bude sve, daj meni sunovrate...]; 13. [Još laju pred kapijom. Pre istoka...]; 14. [Brojim i gledam zadnje prste zori...]; 15. [Izlaze iz mene crna pokoljenja...]; 16. [Ja ne čujem sunce, njegov biljni savet...]. I. II. 7. [52]-62 -pj

Vid Ribar: "Budele" gospodina Milana Marjanovića. I. II. 7. [63]-69 -k  
[Anonimno]: Cézanne. (Povodom stogodišnjice njegovog rođenja). I. II. 7. 69-72 -čl

[Anonimno]: Sadržaj. I. II. 8-9. [korice] -ob

[Anonimno]: Upozorenje našim pretplatnicima. I. II. 8-9. [korice] -ob

Miroslav Krleža: Dijalektički antibarbarus. Na mrtvoj straži pameti ljudske; Recepti, propisi i dogme Ognjena Price; Prva seminarska varijacija; Prvi intermezzo na motiv "La Quatrieme"; O lirici i o sferskom doživljavanju; Bijeg Pečata u metafiziku. – Na granici dijalektike; Paralela između O. Price i B. Hermanna A. B. C. b. h. m-a; Kako se u nas piše u ime dijalektike. O svrsi pisanja i o umjetnosti uopće; Nekoliko primjera na Pricinu tezu o Receptima sa komentarom o inspiraciji; Strašilo straši gleb europejajnski; Gumbelijum roža fino diši; Galženjačka; Miserere tebi Jeruzalem; Nenadejano bogičje zveličenje; Plač majke Jevrope; O pisanju s namjerom o značenju ljepote i o našoj dijalektičkoj Ateni; Izobličenje dijalektike kod nas; Marksizam nije diletantizam, a socijalna književnost nije opereta; O zvijezdama sub speciae dialecticae; O prošlogodišnjem štimungu oko Münchena; O materijalističko-dijalektičkoj metodi kao podlozi umjetničkog stvaranja; Nasposobnost na djelu ili kako dolazi do trockizma; Gens irritabile vatum; Geneza pečatovskog trockizma; Komentar izjave R. Zogovića; Nagacija negacije; Zbrka oko Pečata; Socijalistički san Jovana Popovića; P. T. T. Pozdravlja Jovana Pricu; Intermezzo o logici i nadrealizmu; Finale. I. II. 8-9. [73]-232 -pol

[Anonimno]: Sadržaj. I. II. 10-12. [korice] -ob

[Anonimno]: Pretplatnicima, prijateljima, simpatizerima i čitateljima Pečata. I. II. 10-12. [korice] -ob

Ranko Marinković: Sunčana je Dalmacija. I. II. 10-12. [233]-263 -n

Petar Kružić: Na povratku iz New-Yorka. Iz putnog dnevnika slabog čovjeka. Svjetska izložba u New-Yorku; Na lađi; U Parizu. I. II. 10-12. 263-300 -put

[Anonimno]: Ilustracija. I. II. 10-12. 300 -il

M. Krleža: Rasulo pameti. Nekoliko riječi uz Symposium gospodina profesora S. Markuša. I. II. 10-12. 301-352 -e

[Anonimno]: Ilustracija. I. II. 10-12. 352 -il

Marko Ristić: Iz noći u noć. I. II. 10-12. [353]-397 -n

[Anonimno]: Ilustracija. I. II. 10-12. 397 -il

Marijan Matković: Zagrebački jesenji fragmenti godine 1939. I. II. 10-12. [398]-403 -n

Krsto Hegedušić: Nagativne pojave našeg književnog života. I. II. 10-12. [404]-417 -e

[Anonimno]: Ilustracija. I. II. 10-12. 417 -il

(1940)

- [Oskar Davičo]: Trideset pjesama Oskara Daviča. Pijanstvo; Dok dišem; Gost; Glad; Čim sam smeh ugledao. 1; 2; Ti si još dete; Dišeš i igraš...; Volim tvoje ruke...; Strujanja; Neznanka; Sličan šumu; Nemir; Noć na dlanu; Baš-čelik. 1; 2; 3; Za Mariju Gorčulan; Nad srcem ubijene; Udovica; Udovica; Prljav sam od bola; Koračnica groblja; Iako je noć; Prijatelj; Nad kamenom; Tragovi; Koračnica sna; Crno podne; Pijanstvo. II. III. 13-15. [5]-21 -pj
- Petar Kružić: Kad se je putovalo početkom hiljadudevetstotina četrdesete godine. II. III. 13-15. [27]-43 -put
- Ranko Marinković: Balonjeri pod balkonom. (Ulomak iz romana). II. III. 13-15. [44]-86 -r
- Anonimno: [Ilustracija]. II. III. 13-15. 86 -il
- Ljubo Babić: Nekoliko napomena o predavanjima povijesti umjetnosti. Uvodna riječ. II. III. 13-15. [87]-102 -st
- [Anonimno]: [Ilustracija]. II. III. 13-15. 102 -il
- Drago Ivanišević: Krvavi sonet. II. III. 13-15. 103 -pjs
- Zvonimir Richtmann: Savremena naučna misao nije idealistička. II. III. 13-15. [104]-166 -st
- Marko Ristić: Nesavremena razmatranja. (Prilog dijalektičkom antibarbarusu). I. Delimičan odgovor na barbarstvo Ognjena Price. II. III. 13-15. [167]-200 -pol
- [Anonimno]: [Ilustracija]. II. III. 13-15. 200 -il

ABECEDNI POPIS SURADNIKA KRLEŽINIH ČASOPISA

|                               |                        |
|-------------------------------|------------------------|
| A.                            | J. Š.                  |
| A. S.                         | Jaroslavski, E.        |
| Albrecht, Fran                | Jores, Jean            |
| Babić, Ljubo                  | Josipović, V.          |
| Balota, Mato / Mirković, Mijo | Kikić, Hasan           |
| Batušić, Slavko               | Kleist, Heinrich von   |
| Benešić, Julije               | Kljaković, I.          |
| Blan, Eme                     | Korolji, Mihajlo       |
| Bogdanić, V. Milan            | Korš, Karl             |
| Bogdanov, Vaso                | Kostić, Petar          |
| Cankar, Ivan                  | Kostin, N.             |
| Cesarec, August               | Kovačević, Edo         |
| Ciliga, Ante                  | Krendić, dr.           |
| Davičo, Oskar                 | Krklec, Gustav         |
| Dedinac, Milan                | Krleža, Miroslav       |
| Dedinac, Mladen               | Kružić, Petar          |
| Dobrović, Petar               | Lebedinski, Juraj      |
| Domović, Franjo               | Lenjin                 |
| E. S.                         | London, Jack           |
| Feldman, Miroslav             | Lunačarski, A. V.      |
| Filakovac, Ivan               | Maretić, Velimir       |
| Friče, V.                     | Marinetti, Marcel      |
| G. N.                         | Marinković, Ranko      |
| Galinec, Stjepan              | Marx, Karl             |
| Galović, Fran                 | Masleša, V.            |
| Gavella, dr. Branko           | Matković, Marijan      |
| Generalić, Ivan               | Meštrović, Ivan        |
| Goya, J. Francisco            | Mihajlović, M.         |
| Grün, Gorenčević Lav          | Minderović, Čedomir    |
| Guilbeaux                     | Miše, Jerolim          |
| Gustinčić, G.                 | Montgomery, B. William |
| Hegedušić, Krsto              | N. M., dr.             |
| Hegedušić, Smiljan            | Nat, Roj Manabendra    |
| Hegedušić, Ž.                 | Nelgin, S.             |
| Hinković, Hinko               | Novaković, N.          |
| Ibler, Drago                  | –o                     |
| Ivanišević, Drago             | O. ES.                 |
| Ivanov, Vsjevolod             | O. O.                  |

O. S.  
Papini, Giovanni  
Pavletić, K.  
Perković, Luka  
Pijade, M. S,  
Podbevšek, Anton  
Popović, A. Koča  
Price, M. Phillips  
Prpić, Tomislav  
Putnik, Ivan  
Radauš, Vanja  
Radić, Stjepan  
Radošević, Mijo  
Ribar, Vid  
Richtmann, Zvonimir  
Ristić, Marko  
Rjazanov, D.  
Robespijer, M.  
S.  
S. A. S

Selaković, Milan  
Srzentić, V.  
Strozzi, Tito  
Supilo, Fran  
Svečnjak, Vilim  
Šajina, J.  
T. B.  
Timirjazev, K.  
Tomašević, Ernest  
Trocki, Lav  
Vaić, Fedor  
Vasić, Dragiša  
Vida, Viktor  
Vranešić, dr. Đuro  
Vronski, A.  
Vrsek, Jožek  
Vuletić, Ivan  
Whitman, Walt  
Wilde, Oskar  
Živadinović, Bor Vane

## OSJEČKI KLUB HRVATSKIH KNJIŽEVNIKA I UMJETNIKA I KRLEŽA

### I.

Klub hrvatskih književnika utemeljen je 3. listopada 1909. godine na poticaj osječkog učitelja, književnika i kulturnog djelatnika, isprva tajnika i urednika, a od 1920. i predsjednika Kluba sve do njegova konačna službena ukinuća 1946. godine, Rudolfa Franjina Magjera. Temeljna intencija, upisana u Pravila Kluba hrvatskih književnika u Osijeku pod točkom dva bila je: *...promicati interese hrvatske knjige i hrvatskoga jezika, izdavati zabavna i poučna djela literarne vrijednosti i priređivati zabavno-literarna posjela.*<sup>1</sup> Sve do smiraja kulturne djelatnosti Kluba 1941. godine, odnosno dokumentiranog, službenog ukidanja 1946. godine,<sup>2</sup> rad Kluba postupno širi opseg svog djelovanja na razne sekcije od kojih valja pozitivnim istaknuti one posvećene izdavačkoj djelatnosti, likovno-izložbenoj djelatnosti te sekciji zaduženoj za postavljanje spomen-ploča zaslužnim hrvatskim kulturno-javnim djelatnicima.

Godine 1910. Klub je objelodanio izrazito suvremeno i kvalitetno grafički dizajniran *secesionistički* almanah klupskih članova "Mi" *da se afirmira pred širom javnosti*. Literarni i poučni prilozi članova Kluba i suradnika, usmjereni na lokalnu problematiku, obnovu proglaša iz doba ilirizma i tradicijske zahtjevnosti, poetički su odudarali od moderno dizajniranih korica časopisa. Vrijednost almanaha, uz tu vizualnu primamljivost, isključivo je vezana za opširne bilješke o utemeljenju i djelovanju Kluba hrvatskih književnika u svojem začetku čija je vrijednost potencirana uništenjem i otuđenjem velikog dijela klupske arhive tijekom Drugoga svjetskog rata, ali i uz opis djelatnosti ostalih osječkih kulturnih institucija, napose Matice hrvatske, Matice srpske te Matice slovenske. Pozitivne reakcije hrvatske kulturne

<sup>1</sup> Pravila Kluba Hrvatskih Književnika u Osijeku, točka 2, str. 2 (rukopis); Rukopis se čuva u ostavštini R. F. Magjera u Državnom arhivu u Osijeku.

<sup>2</sup> Odluka o ukidanju Kluba hrvatskih književnika i umjetnika iz 1946. godine uz potpis R. F. Magjera čuva se ostavštini R. F. Magjera u Državnom arhivu u Osijeku.



javnosti na izdavanje almanaha "Mi" donosi pak druga klupska publikacija "Književni prilog" u kojem nalazimo i popis svih članova Kluba hrvatskih književnika od kojih su najzvučnija imena književnika Frana Galovića i Milana Ogrizovića. Književni prilog izlazio je nepune četiri godine, od 1911. do 1914. godine. Od ostalih izdanja Kluba valja spomenuti pet godišta književnog kalendara "Jeka od Osijeka" (1918. – 1923.) u kojem Stanislav Marijanović pronalazi književnost koja je: ...ušla pod dugu sjenu Adama Filipovića, Mate Topalovića i obnove pučkih programa iz doba ilirizma, napredujući pogledom unazad tamo gdje se jednom već bilo, i nalazeći otpočetak svoje pjesničke uzore, ipak, u Stanku Vrazu, Petru Preradoviću, Franji Markoviću i Silviju Strahimiru Kranjčeviću, a svog prvog predvodnika u Ivanu Trnskom.<sup>3</sup> Klub nadalje potpomaže objavljivanje "Jubilarnog Almanaha" 1926. godine, "Novog osječkog" i "Narodnog kalendara" (1920. – 1922.) te književnih djela niza, većinom regionalnih autora, ali i zasebno objavljena djela Silvija Strahimira Kranjčevića i Milana Ogrizovića.

U godini prestanka objavljivanja "Jeka od Osijeka", 1923. godine, Klub hrvatskih književnika naznačit se širenje svoje kulturne djelatnosti i proširenjem imena *udruženja* u Klub hrvatskih književnika i umjetnika<sup>4</sup> vjerojatno svjestan uspjeha koji je ostvario privukavši u Klub vrsne hrvatske likovne umjetnike te uz njihovu pomoć organiziravši kvalitetne likovne izložbe (Becić, Filakovac, Šantel, Tomerlin i dr.).

Treću uspješnu djelatnost Kluba dokazuju podignute brojne spomen-ploče za služnim hrvatskim kulturno-javnim djelatnicima: J. J. Strossmayeru, D. Neumanu, F. Sudareviću, L. Vargi-Bjelovarcu, Lj. Dlustušu (2), F. Ž. Kuhaču, F. Markoviću, S. Layu, P. Kolariću, M. Dragoliću, F. Barušiću u Osijeku. U Valpovu A. Evetoviću-Miroljubu, u Vinkovcima J. Runjaninu (2), Josipu Kozarcu (2) i Ivanu Kozarcu, u Našicama I. Kršnjavom, u Vuki M. Cepeliću, u Iloku A. Benešiću. Reljefe su izrađivali N. Živić, V. Braniš, D. M. Đurić, M. Rački i R. Švagelj-Lešić.<sup>5</sup>

Isticanjem zasluga osječkog Kluba hrvatskih književnika (i umjetnika) ne može se sakriti činjenica da se primjerice u vremenu kada se i u Osijeku ispisuje hrvatska književnost na njemačkom jeziku visoke estetske kakvoće, predvođena autorima Victorom von Reisnerom, Rodom Rodom, Vilmom Vukelić i Jagodom Truhelkom,

<sup>3</sup> Stanislav Marijanović, *Osijek kao trostoljetno književno središte*. U: *Književni Osijek. Zbornik znanstvenog skupa Književnost u Osijeku i o Osijeku od početaka do danas*, pr. S. Marijanović, Pedagoški fakultet, Osijek 1996., str. 20.

<sup>4</sup> U rukom pisanoj zabilježbi pod naslovom III. Nadopuna pravilima K. H. K. u O. (4. sastanak prosvjetnih radnika u Osijeku od 20. V. 1923.) stoji: *Mijenja se naslov u: Klub hrvatskih književnika i umjetnika u Osijeku*. Dokument se čuva u ostavštini R. F. Magjera u Državnom arhivu u Osijeku.

<sup>5</sup> Vidi u: *Kratka povijest Kluba hrvatskih književnika i umjetnika u Osijeku (1909 - 1939)*, Frankova tiskara, Osijek 1939.

ostavljajući čak po strani vrhunske europske domašaje hrvatskih modernista okupljenih ponajviše u hrvatskom kulturno-političkom središtu, javlja u Osijeku anakronističko književno-kulturno udruženje usmjereno po zapažaju S. Marijanovića *na pokrajnu i na književno-kulturni rad s obilježjem partikularizma, lokalpatriotizma, tradicionalizma, kampanelizma i narcisoidne egocentričnosti* u slučaju Magjer, koja je bila potrebna klupskom osnivaču i pokretaču svih njegovih poduhvata, nego hrvatskoj književnosti,<sup>6</sup> a potvrdi te teze u prilog će ići nadolazeća poglavlja.

## II.

Prvi javni nastupi Miroslava Krleže u Osijeku u bremenitim godinama i za osječko kazalište, ali i za samog Krležu, 1927. / 1928., unatoč obostrano plodonosnoj i bogatoj umjetničkoj suradnji u nadolazećim desetljećima, o čemu nas je izvijestio vrsni osječki kazališni kroničar Dragan Mucić u publikaciji *Krleža i Osijek*<sup>7</sup> te u prvom zborniku Krležinih dana,<sup>8</sup> skončat će nesretno i nespretno, gotovo katastrofom. Naime, koncem 1927. i početkom 1928. godine, uslijed ekonomske krize koja je zahvatila Državu SHS u početnim godinama njezina postojanja, osječko je Hrvatsko narodno kazalište primorano ući u doduše kratkotrajnu, ali neprirodnu simbiozu s novosadskim Srpskim narodnim pozorištem kako bi stvorili novo kazalište za sjeverne oblasti, Osječko-novosadsko kazalište, što je popraćeno žestokim otporom i prosvjedima osječke kulturne javnosti.<sup>9</sup>

Krleža pak u 1927. godini, posljednjoj godini izlaženja “Književne republike”, u godini objave članka *O našoj inteligenciji*<sup>10</sup> kojim se sukobio sa znatnim dijelom hrvatske inteligencije, koncem ožujka održava na poziv osječkoga tzv. Krležina kružoka povodom početka Kineske revolucije u kinu Uranija predavanje naslovljeno *O imperijalizmu*. Osječke radničke novine “Riječ radnika i seljaka” od 2. travnja pišu o velikoj posjećenosti tog događaja, donose sinopsis Krležina predavanja i prepoznaju vrhunac predavanja u trenutku kada Krleža počinje govoriti o povijesnoj važnosti ruske oktobarske revolucije. Baš u tom trenutku policijski pristav uz oštre proteste publike, ali i predavača, naprasno oduzima Krleži riječ i uz ozbiljne prijetnje zabra-

<sup>6</sup> Ibid. 3.

<sup>7</sup> Dragan Mucić, *Krleža i Osijek*, Sveučilište u Osijeku, Osijek, 1979.

<sup>8</sup> Dragan Mucić, *Miroslav Krleža i osječko kazalište*. U: *Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991: Krležino kazalište danas*. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije, priredio B. Hećimović. HNK Osijek, Pedagoški fakultet Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Osijek – Zagreb 1992., str. 95 – 108.

<sup>9</sup> O tome vidi u: Dragan Mucić: *HNK u Osijeku kao kazalište triju banovina u staroj Jugoslaviji 30-ih godina našega stoljeća*. U: *Zbornik radova Prvog znanstvenog sabora Slavonije i Baranje*, ur. V. Radauš, Osijek 1970., str. 849-875.

<sup>10</sup> Miroslav Krleža, *O našoj inteligenciji*, “Književna republika”, br. 1., Zagreb 1927.

njuje nastavak predavanja.<sup>11</sup> Lavoslav Kraus će 1973. godine u Osijeku objaviti memoarsku prozu pod naslovom *Susreti i sudbine. Sjećanja iz jednog aktivnog života* te će ondje zapisati kako je to naprasno prekinuto Krležino predavanje *O imperijalizmu* privuklo mnoge osječke omladince komunističkom pokretu.<sup>12</sup>

Nezaobilazno u teatrološkoj krležijani, popularno i često izrazito seriozno prihvaćano Osječko predavanje iz 1928. godine, 12. travnja, govoreno usred Krležina čitanja drame *U agoniji*, u kojem Krležina kritičko-polemičko-hiperbolički progovara o svojoj dramatici te vrlo šturo o sveukupnoj hrvatskoj (scenskoj) književnosti, a mnogo razlošnije o modernoj nordijskoj, s ovoga će mjesta uz pomoć Krležinih pisma-uputa o realizaciji *Izabranih djela Miroslava Krleže* 1977. godine demistificirati Mate Lončar u priopćenju *Osječko predavanje i Izabrana djela u svjetlu prepiske s Krležom*.<sup>13</sup> Da podsjetimo, Krležina će u pismu Lončaru uz pomoć prisposode o lovu na zečeve pri odlasku iz Osijeka naglasiti kako je u Osječkom predavanju pregazio svoje ranije dramske tekstove koji su solidnije građe od one kasnije *naturalističke* gnjavaže tipa *Ciklusa o Glembajevima*. Lončar uviđa kako je to ograđivanje od osnovnih teza Osječkog predavanja nakon nepunih pedesetak godina uzrokovano: *općim književnim razvitkom Krležina opusa, obnove moderne hrvatske i europske književnosti i umjetnosti, kao i scenske sudbine njegovih drama, te većeg zanimanja za modernističke drame u nas i izvanrednog uspjeha Kraljeva na svjetskim pozornicama*.<sup>14</sup>

Kao potvrdu teze dopišimo kako će Krležina koju godinu prije no što će odaslati pismo Mati Lončaru o epilogu osječke priče izvijestiti i o njezinom podjednako nesretnom uvodu sa sličnim retrospektivnim prevratom. Na pitanje Predraga Matvejevića upisanog u *Razgovore s Krležom* i snimljenog na magnetofonskoj vrpici bi li danas ponovio samooptužbe da je u ranom teatru radnja vođena *u krivom smjeru* koje je izrekao kao neku vrst uvoda u čitanje *Agonije* a koje se uzima često kao obračun s vlastitim teatarskim zabludama ili kao novi dramski program Krležina odgovara: *Pogledajmo najprije kako stvari stoje. Aprila 1928. stižem u Osijek, na predavanje i čitanje u teatru, na sceni koja predstavlja jednu zatvorenu sobu, neku vrst salona. Tu*

<sup>11</sup> Vidi u: / Anonimno / , *Sa Krležinog predavanja o imperijalizmu*, "Riječ radnika i seljaka", br. 12., 2. .IV. 1927. ili u Dragan Mucić, *Krležina i Osijek*, Sveučilište u Osijeku, Osijek 1979., str. 25-26.

<sup>12</sup> Lavoslav Kraus, *Susreti i sudbine. Sjećanja iz jednog aktivnog života*, "Glas Slavonije", Osijek 1973., str. 293.

<sup>13</sup> Mate Lončar, *Osječko predavanje i Izabrana djela u svjetlu prepiske s Krležom*. U: *Krležini dani u Osijeku 2006. Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*, priredio B. Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, HNK Osijek, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb – Osijek 2007., str. 172-186.

<sup>14</sup> *Ibid.*, str. 177.

je stol, stila ne znam kakvog iz 70ih godina prošlog stoljeća, s jednom foteljom. Na stolu lampa. Govori najprije jedan gospodin koji je bio predsjednik društva književnika osječkih, već godinama pod protektoratom ili imenom Rudolfa Franina Madjerra, dakle jedan izrazit madjerovac. Njegovo uvodno izlaganje samo je po sebi imbecilno: o tome kako literature nemamo, kako naša moderna literatura ne vredi ništa; ja kao predstavnik moderne literature dolazim, doduše, u obzir jer sam tu prisutan. Što imamo s tim klimamo, tako otprilike. Toliko da me iznervirao. U svojoj uvodnoj riječi čitanja "Agonije", pred tim auditorijem koji je meni nesumnjivo bio sklon (bio je ljevičarski raspoložen), dajem otprilike repliku na ono što je taj gospodin rekao. Jednu nervoznu repliku: ako nemate nekog drugog, boljeg predsjednika nego što ga imate onda ga niste trebali ni poslati da govori. A nisam imao nikakve iluzije da ćete boljeg predsjednika imati, jer na koncu znam kakve su prilike u Osijeku. Malo izgrdim Osijek i auditorij. Dakle, već je početak loš. U nastavku odgovora Krleža napominje kako je potpuno besmisleno pred velikim auditorijem čitati *Agoniju*, a pogotovo čitati loše kako se njemu činilo, bez osjetnog dodira s publikom. U priču se upliće i gluhi kazališni vatrogasac koji svojim koračanjem iza scene nenamjerno ometa Krležu, toliko da je autor *Agonije* primoran zaustaviti čitanje i s mukom potjerati dokonog šetača. Uslijed svih tih šumova u komunikaciji s publikom Krleža prekida čitanje i odlučuje se improvizirati uvod u tekst *Agonije* kako bi objasnio ljudima o kakvoj literaturi je riječ: ...improviziram sve to o kvalitativnom, kvantitativnom, nordijskom, kao što se improviziraju sve stvari na ovome svijetu, da ispunite neki predgovor kao takav. I, eto, to je sve. To je sve što se može o osječkom predavanju ozbiljno reći, a to je što se onih 40 ili 50 i ne znam koliko godina poslije o tom piše, što svi naši tzv. stručnjaci o tome pišu kao o nekakvom ozbiljnom, ne znam kakvom stavu kulturno-historijskom, estetskom, to je, izvinite, čisti nonsens.<sup>15</sup>

Svjedok Krležine nervoze pri toj interpretativnoj improvizaciji umetnutoj u čitanje *Agonije* bio je i glumac Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku Joso Martinčević, koji u svečanom broju lista "Kazalište" od 7. prosinca 1967. godine zapisuje: *Krleža je 1928. došao u Osijek i tom prilikom je čitao svoju dramu "U agoniji". Na odulji uvod o namještaju, publika je započela škripati stolicama. Na to je Krleža prekinuo čitanje, digao se, rekao da bude pola sata pauza, a nakon toga da će čitati još tri sata.*<sup>16</sup>

Krležina provokacija osječkom auditoriju, ponajviše potaknuta uvodnim govorom o suvremenoj hrvatskoj dramskoj književnosti predsjednika osječkog Kluba hrvatskih književnika i umjetnika Rudolfa Franjina Magjera, neće proteći bez odjeka. Pri najavi osječke premijere *Gospode Glembajevih* za 16. studenog 1929. godine

<sup>15</sup> Predrag Matvejević, *XIII. O posljednjoj premijeri*. U: Predrag Matvejević, *Razgovori s Krležom* (VII. dopunjeno i prošireno izdanje), Prometej, Zagreb 2001., str. 153-155.

<sup>16</sup> Preuzeto iz: Dragan Mucić, *Krleža i Osijek*, Sveučilište u Osijeku, Osijek 1979., str. 26.

osječki Klub hrvatskih književnika i umjetnika upućuje zamolbu policijskoj upravi 4. prosinca da zabrani prikazivanje drame jer u Osijeku kulturno i humanitarno vrijedno djeluje jedna od utemeljiteljica Kluba, Josipa Glembay, pa je jasno *da će naslov i sadržaj rečenog komada zavesti u bludnju općinstvo, a nju i njezino ime izvrći javnoj poruzi bezrazložno*. Predstavku potpisuju predstavnici Kluba I. Zat luka i R. F. Magjer. Tu *Predstavku protiv "Gospode Glembajevih"* objavljenu u Maixnerovu "Obzoru"<sup>17</sup> pretiskava Krleža u tekstu naslovljenom *Pro domo sua (Za svoju kuću: Ciceron)* kako bi ju ironično prokomentirao u "Književniku" u veljači 1930. godine.<sup>18</sup> S tim tekstom otvara Krleža i knjigu *Moj obračun s njima* iz 1932. godine kao uvod u polemičku studiju o hrvatskoj kazališnoj kritici s kojom se kani konačno obraniti *od raznovrsnih kleveta, laži i podvala, od nemoćnih poziva da se već jedamput otpočne protiv moga pisanja s organizacijom bojkota i od svih drugih zaostalosti kakve cvjetaju u lončićima naših javnih glasila kao naročito dragi primjerci naše novinske botanike*.<sup>19</sup>

Nakon uzaludnog vapaja vodstva Kluba hrvatskih književnika i umjetnika osječkoj policijskoj upravi, Krleža će povezati s tim događajem relativno negativnu, ali svakako nelogičnu, nekonzistentnu kritiku osječke premijere *Glembajevih* kazališnog kritičara građanskog "Hrvatskog lista" Ernesta Dirnbacha.<sup>20</sup> Iako će očekivati negativnu kritiku u dotad u više navrata sklonom mu "Hrvatskom listu", napose nakon nezgrapnoga uvodnog susreta s dijelom osječke inteligencije i zasigurno znajući da je utemeljitelj kluba ujedno i jedan od rodonačelnika osječkog dnevnika, Krležu će zaprepastiti paradoks kako u jednom građanskom listu pronalazi kritiku ekstremno ljevičarski orijentiranu: *Ali kada netko tako tipične šturmidrengerske, sto posto romantične stvari, kao što su "Colon" ili "Michelangelo" ili "Kraljevo", uspoređuje sa Sinclairom ili Gorkim, kao što to čini onaj Socijalistički esteta iz osječkog Hrvatskog lista, taj se razumije u književnost kao da je član Kluba hrvatskih književnika u Osijeku ili marksist u uredništvu "Hrvatskog lista."*<sup>21</sup>

### III.

Kao početno od *svjedočanstava žalosne nepismenosti u Obračunu* Krleži dakle služe upravo dva događaja u uskoj sprezi s osječkim Klubom hrvatskih književnika i

<sup>17</sup> / Anonimno /: *Predstavka protiv "Gospode Glembajevih"*, "Obzor", god. LXX., br. 298., Zagreb 1929., str. 5.

<sup>18</sup> Miroslav Krleža, *Pro domo sua (Za svoju kuću: Ciceron)*, "Književnik", god. III., br. 2., Zagreb 1930., str. 58-67.

<sup>19</sup> Miroslav Krleža, *Pro domo sua*. U: Miroslav Krleža, *Moj obračun s njima*, NIŠRO "Oslobodjenje", Sarajevo 1988., str. 42.

<sup>20</sup> Ibid., str. 31-34.

<sup>21</sup> Ibid., str. 33.

umjetnika koji diktatorski obuzdava Franjin Magjer u rijetkim kvalitativnim istupima primjerice Zore Vuksan Barlović, koja je imala prvi javni nastup upravo tijekom jednoga klupskog posijela. Držim da je upravo ignorancija osnovnih suvremenih književnih strujanja, nepripremljenost, nemogućnost razumijevanja s obzirom na nepostojanje jasno definiranoga poetičkog proglašenja, ili pak natruhe potpuno anakronog, neoilirizama, partikularizama, a tada i izolatorska zagledanost u pokrajinu, ruralizam, razlog ogromnog jaza koji je teško i nazvati estetskim sporom, nerazumijevanja jedne lokalne kulturne ustanove s nacionalnim predznakom i jednog od vodećih književnih autoriteta u zemlji. A politički spor može biti utoliko što Magjerov isključivi lokalpatriotizam i tvrdokorno vraćanje zasadama ilirizma eskapistički ne dopušta uvid u suvremena političko-kulturna trevljenja.

U *Kratkoj povijesti Kluba hrvatskih književnika i umjetnika* izdanoj 1939. godine stoji kako je Klub od svog osnutka 1909. godine okupio osječke književnike i umjetnike te istovremeno uspostavio vezu s hrvatskim i srpskim te slavenskim književno-umjetničkim i prosvjetnim društvima. Čitamo kako se u svrhu populariziranja hrvatske i slavenske umjetnosti, *narodne ornamentike, veza i rukotvorine Klub je upriličio preko 90 izložbi...* Saznajemo da se Klub u trideset godina postojanja zalagao za svako *plemenito nastojanje na području idejne kulture uz pomoć svojih članova, koji su radili sve besplatno, hrvatskih rodoljuba.*<sup>22</sup> Iste godine Klub tiska *Rezolucije povodom tridesetogodišnjice opstanka društva* te će se u četvrtoj točki osuditi *ono* novinstvo i štampa koja ni u kojem slučaju ne daje sliku idejnu kulture svojega mjesta, okolice te cjeline, i koja traži da idejna kultura stoji u službi dnevne politike, umjesto da politika pomaže domaću kulturu, u koju se ne smije uvlačiti sitničavost i partizanstvo. U osmoj pak točki oštro se osuđuju publikacije koje sadržajem i ilustracijama daju prednost stranoj kulturi nauštrb domaće jer time iskrivljuju naš književni jezik.<sup>23</sup> Podsjećam da Klub tiska te rečenice 1939. godine i ovom prigodom prilažem samo nekolicinu ilustracija iz perfekcionistički sređene Magjerovom energijom Magjerove ostavštine čuvane u osječkom Državnom arhivu u očekivanju kulturnog povjesničara koji će zastati nad jednim *skromnim, zaboravljenim* imenom, kako priželjkuje pri završetku svoje studije o književnom stvaralaštvu Rudolfa Franjina Magjera Ivo Kozarčanin.

Koji redak prije Kozarčanin će se pohvaliti Magjerovom posvetom koju mu je zapisao pri poklanjanju jedne knjige te u tim rečenicama pronalazi polazišnu točku pri raščlanjivanju Magjerova književnog opusa: *Temelj u svakoj državi izgradili su učitelji – prosvjetni radnici i blago narodu koji izgrađenu kuću gleda odozdo. Šaljem*

<sup>22</sup> Usp. ibid. 5.

<sup>23</sup> *Rezolucije Kluba hrvatskih književnika i umjetnika u Osijeku povodom 30-godišnjice opstanka sa Sedmoga kongresa književnika i umjetnika na dan 8. X. 1939.*, Frankova tiskara, Osijek 1939.

vam ovu knjigu sa željom, da se posvetite izučavanju književnika-učitelja, koji su izgradili hrvatsku i slavensku kulturu, a da zato dobiše hvalu... drugi.<sup>24</sup> A osječka plemenita Glembajeva iste je branše baš kao i taj naš osječki Vjekoslav Hadrović.

## LITERATURA

- Vaso Bogdanov, *Politička i moralna strana lijeve hajke na Krležu*. Prilog historiji desetogodišnjeg književno-političkog sukoba na ljevici. Vlastita naklada, Zagreb 1940.
- Kratka povijest Kluba hrvatskih književnika i umjetnika u Osijeku (1909 – 1939)*. Frankova tiskara, Osijek 1939.
- L. Kraus, *Susreti i sudbine. Sjećanja iz jednog aktivnog života*, “Glas Slavonije”, Osijek, 1973., str. 293.
- Mate Lončar, *Osječko predavanje i Izabrana djela u svjetlu prepiske s Krležom*. U: *Krležini dani u Osijeku 2006. Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*, priredio B. Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, HNK Osijek, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb – Osijek 2007., str. 172-186.
- Stanislav Marijanović, *Osijek kao trostoljetno književno središte*. U: *Književni Osijek*. Zbornik znanstvenog skupa *Književnost u Osijeku i o Osijeku od početaka do danas* priredio S. Marijanović, Pedagoški fakultet, Osijek, 1996.
- Predrag Matvejević, *Razgovori s Krležom* (VII. dopunjeno i prošireno izdanje), Prometej, Zagreb 2001., str. 153-155.
- Dragan Mucić, *Krleža i Osijek*, Sveučilište u Osijeku, Osijek 1979.
- Dragan Mucić, *Miroslav Krleža i osječko kazalište*. U: *Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, priredio B. Hećimović, HNK Osijek, Pedagoški fakultet Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Osijek – Zagreb 1992., str. 95-108.
- Dragan Mucić, *HNK u Osijeku kao kazalište triju banovina u staroj Jugoslaviji 30-ih godina našega stoljeća*. Zbornik radova *Prvog znanstvenog sabora Slavonije i Baranje*, ur. V. Radauš, Osijek 1970., str. 849-875.
- Pravila “Kluba Hrvatskih Književnika” u Osijeku* (rukopis). Rukopis se čuva u ostavštini R. F. Magjera u Državnom arhivu u Osijeku.
- Rezolucije Kluba hrvatskih književnika i umjetnika u Osijeku povodom 30-godišnjice opstanka sa Sedmoga kongresa književnika i umjetnika na dan 8. X. 1939.*, Frankova tiskara, Osijek, 1939.

<sup>24</sup> Ivo Kozarčanin, *Rudolfo Franjin Magjer*. Studija, Tisak Ferde Kittera u Osijeku, 1930., str. 24-25. Studija je prvotno objavljena u: “Jadranska vila”, god. III., br. 1-3., Omiš 1930., str. 11-41.

## KRLEŽIJANA U ZBORNICIMA KRLEŽINIH DANA

Posve očekivano, kao svojevrсни uzvrat duga i znalačka posveta, Krležijana je čest i gotovo nezaobilazan predmet priopćenja s Krležinih dana u Osijeku bilo glavninom sadržaja bilo uzgredno. Izlaganja pritom prate i Krležin književnički put i razvoj, od društvenosvjесnog i zauzetog ratnog pjesništva, znakovitih spjevotvorenina s istančanim misaono-osjećajnim pripovjednim prepletom do dojmljivih uzleta i neponovljivih stranica ispisanih oživljenom starodrevnom kajkavštinom (*Balade Petrice Kerempuha*, 1936.). Poseban naglasak u njima stavljen je, razumljivo, na njegov vrijedan kazališni doprinos, od izražajnih uprizorenja (npr. *Kraljevo*, 1915., *Cristoval Colon*, poslije *Kristofor Kolumbo*, 1917., *Michelangelo Buonarroti*, 1918., *Galicija*, 1920., *Golgota*, 1922., *Vučjak*, 1923., *U logoru*, preradba *Galicije*, 1934., itd.) do znamenitog trodijelnoga epskog ljetopisa o slomu zagrebačke građanske obitelji Glembay (*U agoniji*, 1928., *Gospoda Glembajevi*, 1930., te *Leda*, 1930.) i završnog ciklusa scenskih fantazija *Aretej* (1959.) i *Put u raj* (1970.).

Zanimljivo je primijetiti da obrađeni dapače bivaju i Krležini pozornički prinosi ranijeg nadnevka (npr. *Legenda i Maskerata* iz 1914., *Saloma* iz 1918., *Adam i Eva* iz 1922. i *Deset krvavih godina* iz 1937.), a sudionici se nerijetko poredbeno dotiču i Krležinih dnevnika, ogleda, rasprava i misaonih prisjećanja te suvremenog sloga njegovih pripovijesti, navlastito romanâ *Povratak Filipa Latinovicza* (1932.) i *Banket u Blitvi* (1938; 1939; 1962.), odnosno *Na rubu pameti* (1938.) i, dakako, *Zastava* (1969.).

Osnovu ovoga preglednog rada čini stoga raščlamba priopćenjâ prema sljedećem načelu:

- I. Predmetno o Krleži;
- II. Govori i recitali pred spomenikom Miroslavu Krleži;
- III. O Krleži u ostalim radovima sudionika Krležinih dana;
- IV. Izvedbe Krležinih drama u repertoaru Dana.



## I. Predmetno o Krleži

Osvrnemo li se na prvih deset godina znanstvenih savjetovanja i priopćenja u redovitim izdanjima zbornika *Krležini dani u Osijeku*, knjigopisno ćemo primijetiti da je Krleža u njima živo prisutan već od samih početaka. Predmetna cjelina *Krležino kazalište danas* u prvom zborniku,<sup>1</sup> nastalom dapače još u vrtlogu Domovinskog rata, broji deset radova i dokaz je kako na ovoj slavonsko-baranjskoj ravnici, kao ni na njezinoj pozornici, Muze ni tada nisu zašutjele.<sup>2</sup> Navješćuje to već i sama naslovnica dvaju ovih zbornika kao ratna označnica osječkog kazališta. Na njoj je spomenički lik Miroslava Krleže, kojeg tvorac takve likovno oblikovane zamisli – Ivan Vitez – nadahnuto umeće u izvorni pozlaćeni ukras osječkoga pozoriškog nadsvođa; s njega pak Krleža zabrinuto no odlučno promatra ranjeno gledalište. Nažalost, nekolicina vrsnih priopćavatelja i sudionika Krležinih dana iz toga zadnjeg desetljeća 20. stoljeća, osebujnih glumačkih, redateljskih i / ili znanstvenih ličnosti, u proteklom vremenu nas je napustila: Dragan Mucić, Fabijan Šovagović, Marin Carić, Dalibor Foretić, Miljenko Foretić, Ivo Frangeš, Ivan Supek, Vida Flaker, Dalibor Brozović, Nikola Batušić, Branimir Donat, Aleksandar Flaker, Gordana Gojković i Miroslav Šicel.

Predmetnu cjelinu *Krležino kazalište danas* u prvom, dvodijelnom zborniku otvara priopćenje Branimira Donata *Mit o Krleži: Karneval oko karnevalskog stola* (str. 13–17). Potom: Branka Brlenić-Vujić progovara *O nekim pitanjima Krležina Kraljeva* (str. 18–24); Vlaho Bogišić razmatra *Problem Krležine Galicije* (str. 25–35); Dubravko Jelčić piše *Varijacije o Areteju i oko njega* (str. 36–39); Branko Hećimović daje svoj *Glas za Put u raj*; Tomislav Sabljak pojašnjava *Teoriju drame – Krležin dug prema Kamovu* (str. 45–48); Mirjana Stančić uspoređuje Miroslava Krležu i Huga von Hofmannsthal;<sup>3</sup> Boris Senker iznosi *prijedlog periodizacije* priopćenjem *Krleža i kazalište* (str. 53–63); dok Antonija Bogner Šaban potanko izučava *Krležinu književnu riječ u izvedbi hrvatskih kazališnih umjetnika* (str. 64–94). Valja zapaziti kako je već tada uspostavljena neprekidna predmetna veza zborničkih priopćenja o Krleži i osječkog kazališta, a uvodno ju je obrazložio Dragan Mucić svojim pregledom *Miroslav Krleža i osječko kazalište* (str. 95–108).

I u drugom zborniku Krležinih dana, predmetno naslovljenom *Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest* i tiskanom godinu dana poslije, Krležijana je izrijeком zastupljena u radovima Darka Gašparovića (*Krleža i hrvatska povijest*, str. 137–141) i Zlatka Kramarića (*Povijesni diskurs(i) u opusu Miroslava Krleže*:

<sup>1</sup> *Krležini dani u Osijeku 1987–1990–1991. Krležino kazalište danas – Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*. Priredio Branko Hećimović. Osijek – Zagreb 1992., str. 330.

<sup>2</sup> Zvonimir Ivković, *Za domovinu*, isto, 1992., str. 7–8.

<sup>3</sup> Usp. *Krleža i Hofmannsthal – O smislu aktualizacije salonske konverzacijske drame danas*, isto, str. 49–52.

*Fragmenti*, str. 142–146), ali i njemačkog povjesničara Reinharda Lauera (*Krležine drame i povijest*, str. 147–150). Upravo je ovaj rad, objelodanjen 1993., ljetopisno otvorio prostor Krležinih dana i za poredbena priopćenja inozemnih književnoznanstvenih stručnjaka, inače vrsnih poznavatelja slavenskih književnosti.<sup>4</sup>

Treći zbornik, s priložima iz 1993., naslovljen *Krleža i naše doba*, te naknadno znakovito posvećen svečanom otvorenju obnovljene zgrade Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku, održanom 27. prosinca 1994., tiskan je istom 1995. U njemu o Krleži pišu: Stanislav Marijanović (*Krleža – veliko ime pred velikim silama*, str. 7–11); Nikola Batušić (*Krležine drame i hrvatska dramatika*, str. 12–18); Mirjana Stančić (*O aktualnosti Krležine drame* Gospoda Glembajevi, str. 19–21); Branimir Donat (*Balade*, str. 22–37); Tomislav Sabljak (*Aspekt detektivskog u Krležinoj prozi i drami*, str. 38–46); Miroslav Šicel (*Najnovija dramatizacija Krležina romana Na rubu pameti*, str. 47–51); Ana Lederer (*TV adaptacije Krležinih djela*, str. 52–55); Nedjeljko Fabrio (*D'Annunzio, Mussolini, Lenjin, Krleža: Građa i bilješke za n napisan dio romana i kazališne adaptacije Vježbanje života*, str. 118–128) te Ante Stamać (*Što Dubravko Jelačić Bužimski duguje Miroslavu Krleži?*, str. 132–135). Novost su i zanimljivi prilozi zborniku, i to: *Pozdravna riječ* Dalibora Brozovića, glavnog ravnatelja Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža, prinosnika *Krležijane* (str. 213–214) i osvrt njezina glavnog urednika Velimira Viskovića (str. 215–218).

Sljedeći zbornik donosi prvu knjigu predmetne cjeline *Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*.<sup>5</sup> Priređivački dvojac koji su činili Branko Hećimović i Boris Senker odabire, između ostalog, rad Georgija Para *Tri puta* Gospoda Glembajevi ili *Muka po Krleži* (str. 148–157) te zapise Krležina scenografa i portretista Zlatka Kauzlerića *Atača Predgovor* Podravskim motivima *piše Krleža s poštovanjem prema umjetnosti i ljubavi prema umjetnicima ali uvijek na početku ili na kraju svojim J'accuse optužuje suvremenu stvarnost* (str. 161–164). U drugoj knjizi istog naslova, tiskanoj 1997., nalazimo tekst Branka Hećimovića o ekranizacijama dviju kazališnih izvedbi – Krležinog *Logora* i *Kraljeva*, te redatelj-sko prisjećanje Georgija Para *Banket s Krležom* (str. 266–271).

Godine 1997. tiskan je prigodom 90. obljetnice matičnoga Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku još jedan zbornik, i to za 1996. Posvećen je naslovno *Osijeku i Slavoniji – hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*, a priređivač Branko Hećimović uvrstio je u nj i zanimljivu crticu Georgija Para *Krležin put u Damask*.

*Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu* iduća je zajednička predmetna odrednica dvaju zbornika Krležinih dana u Osijeku. Tiskana pri-

<sup>4</sup> Reinhard Lauer, dopisni član HAZU, znan je kao jedan od glavnih razobličavatelja *sprskohrvatskog jezika* i jedan od vodećih njemačkih krležijanaca. U osječkoj je „Reviji“ objavio ključnu raspravu *Miroslav Krleža i njemački ekspresionizam* (1982.).

<sup>5</sup> Navedeni zbornik tiskan je 1996.

općenja iz ova dva zbornika svjedoče ne samo o Krležinoj prepoznatljivosti unutar širega europskoga književnosnog sklopa, od susjedne Mađarske pa sve do Rusije, nego i o isprepletenosti Krležijane s abelovskim shvaćanjem o izvankazališnom životu osviještenih i stoga nerijetko društveno neprilagođenih likova čiji postupci i usud kod gledateljstva istodobno izazivaju i smijeh i sućut. I Krleža će neke od njih namjerno postaviti u kićene prostore u kojima se ne snalaze, koji su za njih poput prizorâ kakve zakrabuljene pokladne povorke, stoga njihove umjetničke duše, često vrlo svjesne vlastite kazališnosti, uporno tragaju za smirajem, ne čekajući da im život pruži utočište već zamjenjujući stvarnost maštom kadgod im vapaji ostanu neuslišani.

Priređivač opsežne prve knjige,<sup>6</sup> objelodanjene 1998., bio je Branko Hećimović, dok su za zbornik objelodanjen 1999. godine priređivački zaslužni Nikola Batušić i Boris Senker. Adriana Car-Mihec objavila je u prvoj knjizi svoje priopćenje *Krležini dodiri s djelima europske karnevalske tradicije* (str. 108–118), dok István Póth kratko svjedoči o *Dramskom ciklusu o Glembayevima na budimpeštanskim pozornicama* (str. 342–344). Možemo potvrditi da je u razmatranom razdoblju Krleži kao naslovnoj sadržajnoj odrednici najsustavnije dosad posvećena druga knjiga u kojoj o Krleži u Europi i europskome u Krleži progovaraju Darko Gašparović (*Krleža i europski metateatar*, str. 52–65); Branka Brlenić-Vujić (*Krležini dramski – barokni prizori – Sprovod u Theresienburgu*, str. 66–72); Željko Uvanović (*O razgraničenju umjetnik – neumjetnik u drami M. Krleže i G. Hauptmanna u prvoj trećini 20. st.*, str. 73–90); Vlaho Bogišić (*Dramaturški elementi Krležina Izleta u Rusiju*, str. 91–97); Georgij Paro (*Krleža danas i ovdje: (Impresija)*, str. 193–196) i Velimir Visković (*Divlje dijete Krležino*, str. 217–221) te Natalija M. Vagapova (*Miroslav Krleža i rusko kazalište*, str. 98–108).

Zbornik *Krležini dani u Osijeku 1999.* predmetno je posvećen hrvatskoj književnosti i kazalištu i u njemu nema priloga koji raspreda o Krleži, ali već u sljedećem zborniku, tiskanom 2000. godine, Krleži se ponovno okreće Branka Brlenić-Vujić radom *Krležina dekorativna secesijska stilizacija u drami, stihu i prozi* (str. 67–75), u kojem zastupa svoje viđenje umjetničkog sinkretizma u suglasju pjesničkih, likovnih i glazbenih tvorbi, i to od *Legende* i *Maskerate* do *Ljubavi na odru*, poglavlja u romanu *Zastave*.

<sup>6</sup> Sa svoje 392 str. taj je zbornik ujedno najopsežniji u predmetnom desetljeću te ponovno donosi radove i izvorne ogledе znanstvenika s njemačkoga govornog područja, prostora bivše Čehoslovačke te Bugarske i Rusije (v. npr. Andrea Meyer-Fraatz, *Amazonaska borba spolova: Milan Begović i Heinrich von Kleist*, str. 81–87; Ivan Dorovský, *Recepcija hrvatske dramske književnosti u Češkoj i Slovačkoj 1945.–1990.*, str. 268–285; Svetlana Baytchinska, *Uloga hrvatskih redatelja u stvaranju bugarskoga profesionalnog kazališta i recepcija hrvatske drame u Bugarskoj*, str. 300–319; Natalija M. Vagapova, *Hrvatsko kazalište 20. stoljeća i umjetnost Moskovskoga hudoževstvenog teatra*, str. 334–341).

Na prijelazu tisućljeća Branko Hećimović priređuje dva zbornika s priopćenjima sa znanstvenih skupova Krležinih dana u Osijeku 2000. i 2001., kao zanimljiv književnoznanstveni *popis dometa hrvatskog glumišta*.<sup>7</sup> U prvom zborniku teatrologinja Sibila Petlevski razmatra *Dvije Krležine godine: dramaturgija utopije i dramaturgija vizije*, i to ekspresionističkih scenskih vizija iz 1918. i 1919., odnosno Krležin *kreativni oproštaj od strukture utopije* u dotad nedostatno proučenom *Cristovalu Colonu* i njezinu poosobljenu zamjenu stvarateljskom (demijurškom) vizijom u *Michelangelu Buonarrotiju* (str. 164–173). U istom zborničkom izdanju Branimir Bošnjak, istaknuti radijski i televizijski urednik, u instruktivnom eseju *Miroslav Krleža, pisac i mediji* (str. 277–280) posvjedočuje autoritativan stav pisca – demijurga i njegov udio u medijskoj transplantaciji vlastita djela – s pozicije autorske autentičnosti, a očituje intertekstualnu relaciju s prethodnom interpretacijom Sibile Petlevske.

U drugom zborniku, tiskanom 2002., o Krleži pišu Zoran Kravar (*Sukobi u Krležinu Michelangelu*, str. 11–15); Radovan Ivšić (*Krleža izdaleka*, str. 16–18) i Borislav Pavlovski (*Krleža na makedonskim pozornicama*, str. 235–260). Godinu dana poslije, Reinhard Lauer progovara o Kolumbu kod Krleže i Fabrija tiskan je u zborniku 2003. naslovljenom *Žanrovi u hrvatskoj dramskoj književnosti i struke u hrvatskom kazalištu* (str. 117–122).

U zborniku *Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, tiskanom 2004., nalazimo sljedeće krležijanske priloge: Branko Hećimović, *Josip Bach*, Moje kazališne uspomene (*Bach i Krleža*), str. 213–224; Branka Brlečić-Vujić, *Poetološko načelo estetske stilizacije kasne moderne (Wedekind, Gorenčević, Krleža)*, str. 225–234; Jasna Melvinger, *Francuski jezik u Krležinoj drami Gospoda Glembajevi*, str. 248–260; Tomislav Sabljak, *K. u. k. afera: Krleža protiv Kolara*, str. 261–270, te Milorad Nikčević, *Krleža na crnogorskoj kazališnoj sceni (1929. –1941.)*, str. 271–280.

*Zavičajno i europsko u hrvatskoj drami i kazalištu* naslov je zbornika tiskanog 2005. U njemu se Ante Stamać javlja radom *Krleža i Ujević, suputnici i antipodi* (str. 189–194), a Jasna Melvinger poredbom *Krležina Leda u odnosu na Corneilleovu komediju Melita ili lažna pisma* (str. 195–199).

Zbornik za 2005., tiskan 2006. i naslovljen *Tijelo, riječ i prostor u hrvatskoj drami i kazalištu*, jedini u predmetnom razdoblju ne donosi priopćenja izrijekom posvećena Krležinu stvaralaštvu; međutim, priređivač Branko Hećimović već u zborniku za 2006., tiskanom 2007. i naslovljenom *Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*, ponovno uključuje tri takva priopćenja: *Dramsko vrijeme u Gospodi Glembajevima Nikole Batušića* (str. 164–171),<sup>8</sup> *Osječko predavanje i Iza-*

<sup>7</sup> Usp. *Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija: prvi i drugi dio*. (Zagreb – Osijek 2001. i 2002.), 362 str.

<sup>8</sup> Nažalost, bio je to ujedno i posljednji objavljeni zbornički prilog Nikole Batušića o Krleži izložen na Krležinim danima u Osijeku.

brana djela u svjetlu prepiske s Krležom Mate Lončara (str. 172–186) te prilog *Kronotopi cirkusa u Krleže, Horvátha i Marinkovića* Darka Gašparovića (str. 203–213).

U obljetnički zbornik za 2007., objelodanjen 2008. povodom proslave stogodišnjice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku,<sup>9</sup> priređivač Branko Hećimović uvrstio je i rad Željka Uvanovića *Strah od višestruke nelagode: Krleža kao adaptator Cvrčka pod vodopadom (te Finala) i Mario Fanelli kao redatelj filma Put u raj* (str. 324–341), a jedan prilog izrijeком posvećen Krleži ima i zbornik za 2008., tiskan 2009. godine pod naslovnom odrednicom *Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj dramati i kazalištu*. Renate Hansen-Kokoruš raspravlja o suodnosu *Krležinih Glem-bajevih i Donadinija* (str. 71–77).

O *hrvatskoj dramati i kazalištu i društvu* svjedočio je zbornik za 2009. Objavljeni su sljedeći predmetni radovi: Branka Brlenić-Vujić, *Krležin barokni mimohod u slici društvene zbilje*, str. 116–124; Goran Pavlić, *Mogućnost političke subjektivacije u Gospodi Glem-bajevima*, str. 125–132; Jolán Mann, *Odjeci mađarske drame u Krležinoj dramaturgiji*, str. 133–140; te Vesna Kosec-Torjanac, *Krleža na varaždinskoj pozornici kao proces individuacije*, str. 141–148.

Pretposljednji zbornik u ovom pregledu, onaj za 2010. tiskan 2011., priredio je ponovno Branko Hećimović, a naslovljen je *Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*. U njemu se Helena Peričić bavi suvremenim čitanjima Krleže, poglavito u ostavštini Branimira Donata,<sup>10</sup> a u posljednjem, tematskom nastavku prethodnog, objelodanjen je rad Anđelke Tutek *O dramama Miroslava Krleže u mađarskoj periodici*.

## II. Govori i recitali pred spomenikom Miroslavu Krleži

Kazališno-teatrološka manifestacija Krležini dani začeta je 1987., kada je u Osijeku postavljen monumentalni spomenik Miroslava Krleže, rad zagrebačke kiparice Marije Ujević. Tom prigodom upriličen je i trodnevni program koji je, osim otkrića spomenika, sadržavao razgovor o Krleži u osječkom TV-studiju, otvorenje izložbe *Krleža i slikari*, kazivanja Krležinih stihova i šest izvedbi Krležinih dramskih odnosno prozних djela, te su objelodanjene i dvije publikacije: *Krleža ovih dana* i Drago Hedl, *Naši obračuni s Krležom*.

Do ostvarenja, međutim, redovito svakogodišnje kazališno-teatrološke manifestacije Krležini dani u Osijeku koja u sebi uključuje međusobno povezanu kazališnu smotru i znanstveni skup s tematikom iz hrvatske dramske književnosti i kazališta dolazi istom 1990. godine.

<sup>9</sup> Izvorni mu je naslov *100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku / Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*.

<sup>10</sup> Usp. *O Donatovu tumačenju Krleže – četiri desetljeća potom*, isto, str. 219–224.

S vremenom je uvriježena i navada polaganja vijenca podno Krležina spomenika kao i prigodnog govora jednoga od sudionika Dana ispred spomenika, u osječkom Parku kralja Petra Krešimira IV. Zborili su ondje, Krleži u čast i vječni spomen, istaknuti domaći ali i strani znanstvenici, književnici, jezikoslovci, ocjenjivači, prevoditelji, nakladnici i kazalištarci, sami ili u pratnji vrsnih glumaca, osječkih sveučilištaraca, sudionika Dana i novinstva. Obraćali su mu se s poštovanjem, no istodobno i vrlo prisno, oni koji su i sami nezaobilazne ličnosti u književnoj povijesti svojih naroda, ističući njegovu svevremenost i iznimnu stvaralačku snagu i uvjerljivost upravo na *daskama koje život znače*. Govori su redovito popraćeni kraćim recitalima s tekstovima izabranim iz Krležinih djela, bilježeni kronološki u zbornicima Dana istom od 1999. godine, a tiskanima u zborniku od 2003.

Niz je započeo u ime Odbora *Krležinih dana* 1999. teatrolog Darko Gašparović govorom u počast Krleži po već tradicionalnom protokolu (usp. zbornik tiskan 2000., str. 262), i to uz popratni recital, koji redovito izvode studenti Pedagoškog (danas: Filozofskog) fakulteta u izboru, obradi i pod paskom Stanislava Marijanovića, koji će i sam kazivati o Krleži pred spomenikom 2000. (zbornik ed. 2001., str. 311). Stalnu zadaću pripreme i izvedbe recitala povjerit će mu Odbor Dana sve do umirovljenja 2005., a potom, do 2011., Branki Brlenić-Vujić. Prigodno slovo 2001. izgovorit će 5. prosinca Nikola Batušić (zbornik ed. 2002., str. 332). Potom će nastupiti Reinhard Lauer pisanim *Govorom o Krleži* pročitanim u četvrtak, 5. prosinca 2002., a prvi put tiskanom 2003. u zborniku *Krležinih dana u Osijeku 2002.* (str. 235–236). Slijedio je Branimir Donat s obraćanjem *Pred Krležinim spomenikom* u zborniku Dana za 2003. (ed. 2004., str. 393–394), Nedjeljko Fabrio s *Govorom uz polaganje vijenca na spomenik Miroslavu Krleži u povodu XV. Krležinih dana u Osijeku* u zborniku za 2004. (tiskanom 2005., str. 351–352), te Mate Lončar horacijevskom *Riječju trajnijom od mjedi: govorom pred Krležinim spomenikom u Osijeku 6. prosinca 2006.* (zbornik za 2006., tiskan 2007., str. 344–345). Jedinствен je *Pozdravni govor pred Krležinim spomenikom: Dragi Krleža Viktora Žmegača* (zbornik za 2007., tiskan 2008., str. 485–486), a idućih godina besjedili su pod Krležinim okriljem i Renate Hansen-Kokoruš (*Govor uz polaganje vijenca na Krležin spomenik u Osijeku*, str. 277–278 zbornika za 2008., tiskanog 2009.), Velimir Visković (*Govor pred Krležinim spomenikom*, str. 305–306 zbornika za 2009., tiskanog 2010.), potom Božidar Šnajder 2010. (*Govor pred Krležinim spomenikom*, tiskan u zborniku 2011., str. 351) i Dubravko Jelčić 2011. (*Pozdrav Krleži*, tiskan u zborniku 2012., str. 374–375).

### III. O Krleži u ostalim radovima sudionika Krležinih dana

Uz navedene priopćavatelje, Krležu u svojim zapaženijim radovima neizravno spominju i / ili se njegova stvaralaštva predmetno dotiču:

Vlatko Perković, *Kazališni teoretičar i praktičar Kalman Mesarić* (zbornik iz 2001., str. 179–191); Jadwiga Sobczak, *Poljska avangardna drama u hrvatskom kazalištu: Sławomir Mrożek, 1960.–1989.* (zbornik iz 2001., str. 270); Jolanta Dziuba, *Hrvatska psihodrama – o dramskom pismu generacije prologovaca* (zbornik iz 2001., str. 276, 281);

Miljenko Foretić, *Žanrovska raznolikost dramskog i kazališnog djela Petra Kanaavelića* (zbornik iz 2002., str. 67); Stanislav Marijanović, *Kazališna cenzura, zabrane i progoni: O cenzoru i mehanizmu cenzorstva: Ulomak iz veće cjeline* (zbornik iz 2002., str. 102, 105); Milka Car, *Odras njemačkog repertoara zagrebačkog kazališta na žanrove hrvatske dramatike početkom 20. stoljeća* (zbornik iz 2002., str. 108, 114); Danijela Bačić-Karković, *Vizija i stvarnost u dramskome djelu Jure Kaštelana* (zbornik iz 2002., str. 219, 235, 240); Lada Čale Feldman, *Žena i žanr: o Senkeru i Mujčiću, i opet bez trećega* (zbornik iz 2002, str. 252, 256); Ana Lederer, *Hrvatska scenografija u hrvatskoj teatrologiji* (zbornik iz 2002., str. 309);

Dubravko Jelačić Bužimski, *Samilost, pravda i proces* (zbornik iz 2003., str. 8, 9); Dubravko Jelčić, *O drami Josipa Jelačića Rodrigo i Elvira iz povijesne i suvremene perspektive: nacrt za raspravu* (zbornik iz 2003, str. 86); Slavko Šestak, *Radost igranja* (zbornik iz 2003., str. 328–330, 333–335); Sanja Nikčević, *Ivan Kušan, Čaruga ili ozbiljno poigravanje* (zbornik iz 2003., str. 340, 344, 345); Branimir Bošnjak, *Bljesak zlatnog zuba i Anđeli Babilona Male Matišića – modeli uspjele groteske* (zbornik iz 2003., str. 360);

Čedo Prica Plitvički, *Kronika suglasja i sporenja u dramskom prostoru* (zbornik iz 2004., str. 15); Marica Grigić, *Prva drama bez naslova Josipa Kosora i Dostojevski* (zbornik iz 2004., str. 110); Dalibor Paulik, *Hrvatska opera i libreto 20. stoljeća između zavičajnog i europskog* (zbornik iz 2004., str. 233); Ivan Lozica, *Lokalno, regionalno, nacionalno i globalno u folklornome kazalištu* (zbornik iz 2004., str. 242, 245); Ana Prolić Kragić, *Ivšičev prilog teoriji kazališnog nadrealizma* (zbornik iz 2004., str. 256); Igor Mrduljaš, *Teatar u gostima 1974.–2004.: dobro kazalište na lošim cestama* (zbornik iz 2004., str. 287); Ján Jankovič, *Slovački prijevodi hrvatskih drama* (zbornik iz 2004., str. 291–293, 295–296);

Sibila Petlevski, *Mesnate mimoze: rasap tijela, primjer iz hrvatskoga dramskog ekspresionizma* (zbornik iz 2005., str. 154, 162, 164); Anica Bilić, *Slavoničnost dramskih djela Joze Ivakića s prostornoga, egzistencijalnoga, dijalektalnoga i književnopovijesnoga aspekta* (zbornik iz 2005., str. 191); Lucija Ljubić, *Ženski povijesni likovi u hrvatskoj drami druge polovine 20. stoljeća* (zbornik iz 2005., str. 238, 244); Miroslav Međimorec, *Drugo hrvatsko kazalište* (zbornik iz 2005., str. 287); Martina Petranović, *Odjeća čini čovjeka ili o dramaturgiji kazališnoga kostima* (zbornik iz 2005., str. 289); Jelena Lužina, *Recepcija suvremene hrvatske drame u makedonskom kazalištu* (zbornik iz 2005., str. 320, 321, 322, 325, 327, 329);

Divna Mrdeža Antonina, *Identitet i problematika pseudopovijesnoga i povijesnog vremena u hrvatskoj povijesnoj drami 19. stoljeća* (zbornik iz 2006., str. 59);

Tihomir Živić, *Otto Kraus i Thalia Essekiana* (zbornik iz 2007., str. 63), Ivan Trojan, *Političko-kulturne okolnosti pri uprizorenju drama Milana Ogrizovića u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku u prvoj polovici 20. stoljeća* (zbornik iz 2007., str. 97, 98, 106, 107); Antun Petrušić, *Djela hrvatskih skladatelja u 100-godišnjoj povijesti Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku* (zbornik iz 2007., str. 123, 125); Zvonimir Ivković, *Sjećanje na dane u osječkom kazalištu: o tri intendantska mandata* (zbornik iz 2007., str. 200, 201, 202, 203, 204, 208); Mani Gotovac, *Vojnović – Fabrio* (zbornik iz 2007., str. 375); Alica Kulihová, *Povratak Filipa Latinovicza u slovačkim prijevodima* (zbornik iz 2007., str. 419–431); Gradimir Gojer, *Realizacija hrvatskih dramskih tekstova na kazališnim scenama Bosne i Hercegovine: osvrti, iskustva iz prakse, režije i adaptacije* (zbornik iz 2007., str. 432–434, 435); Suzana Marjanić, *Deset godina MMC-a Palach: povijest, praksa i teorija riječke performerske i akcionističke scene* (zbornik iz 2007., str. 451, 453, 469, 470);

Slobodan Šnajder, *Što znači biti – kontroverzan autor?* (zbornik iz 2008., str. 7, 10); Janja Prodan, *Premijerna izvedba Dunda Maroja u pečuškom Narodnom kazalištu 1979.* (zbornik iz 2008., str. 25, 26, 27, 30); Ivica Matičević, *Intertekstualna igra s biblijskim predloškom: Čovjek ne će da umre! Kalmana Mesarića* (zbornik iz 2008., str. 79, 80); Helena Peričić i Grgo Mišković, *Intertekstualnost u hrvatskoj drami druge polovice 20. stoljeća: tipologija* (zbornik iz 2008., str. 104, 105, 106, 107, 109, 111, 112, 113, 114); Matko Botić, *Kazališna intertekstualnost Kola oko Shakespearea u Teatru ITD 1971.* (zbornik iz 2008., str. 152);

Goran Pavlić, *Mogućnost političke subjektivacije u Gospodi Glembajevima* (zbornik iz 2009., str. 128, 132); Adriana Car-Miheć i Iva Rosanda Žigo, *Na tragu modernističkoga režijskog postupka: Anđelko Štimac i izvedbe Shakespearea na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca: W. Shakespeare, Macbeth* (zbornik iz 2009., str. 190, 192); Marijan Varjačić, *Novo kajkavsko kazalište: kazalište i jezik: uspomeni Tomislava Lipljina* (zbornik iz 2009., str. 231); Kristina Peternai Andrić, *Erotski diskurz u službi kazališnog marketinga* (zbornik iz 2009., str. 292);

Boris Senker, *Književnost kao zavičaj* (zbornik iz 2010., str. 8, 9, 10, 11, 13, 15, 17); Zlata Šundalić, *Hrvatska književna historiografija o smješnicama* (zbornik iz 2010., str. 32, 46, 52); Alen Biskupović, *13 godina djelovanja Ernesta Dirnbacha – kazališnog kritičara „Hrvatskog lista“ (1929.–1941.)* (zbornik iz 2010., str. 114, 117, 118, 119, 121, 123, 124, 125, 127, 129, 132, 133); Ivan Bošković, *Kazališno-kritički profil Čire Čičin-Šaina* (zbornik iz 2010., str. 134, 135, 139, 142); Dubravka Brunčić, *Analitičari drame i kazališta u osječkom časopisu Slavonija danas* (zbornik iz 2010., str. 188, 192), te Ozana Iveković, *Što je teatrološko u opusu Dalibora Foretića?* (zbornik iz 2010., str. 309, 311, 313, 314, 315, 318, 321).



#### IV. Izvedbe Krležinih drama u repertoaru Dana

Svaki zbornik *Krležinih dana*, od podignuća spomenika Miroslavu Krleži i prvoga svog trogodišta 1987.–1990.–1991., pa sve do ovog, dvadeset i drugoga, donosi *Kronologiju Dana*, s podacima o ostvarivanju svih svojih programa, ispisanu brižnom rukom Branka Hećimovića, njihova doajena i predsjednika Odbora, kao i *Repertoar* svih izvedenih predstava iz programa kazališne smotre, vođen od njegove ruke pomoćnice, Antonije Bogner-Šaban. U njemu su pomno obrađena i sva uprizorenja Krležinih djela, drama, dramatisacija i adaptacija, predstavljena u Osijeku, nadopunjena podacima temeljenim na kazališnim ceduljama i programima prigodnih manifestacija. Tako *Repertoar*, kao i Krležin spomenik, očituju povezanost grada Osijeka, nas suvremenika i onih koji dolaze, s Miroslavom Krležom, monumentalnom ličnošću hrvatske književnosti i umjetnosti. Malone sve predstave izvedene su u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku.

Repertoarne jedinice o izvođenju Krležinih djela, iz kojih su izostavljene glumačke podjele, preuzete su iz repertoarnih pregleda Antonije Bogner-Šaban te se u njima koriste načela obrade repertoarnih jedinica i kratice primjenjivane u zbornicima.

Uporabljene kratice: Red. – redatelj. Dram. – dramaturg. Sc. – scenograf. Kost. – kostimograf. Kor. – koreograf. Sklad. – skladatelj. Sc. glazba – scenska glazba. Pom. – pomoćnik. Asis. – asistent. Jez. savjetnica – jezična savjetnica. Surad. – suradnik. Obl. – oblikovatelj. Teh. suradnik – tehnički suradnik.

Ovim su preglednim iskazom izvedaba dramskih djela Miroslava Krleže u zbornicima *Krležinih dana* obuhvaćena od 1987. do 2012. trideset i četiri repertoarna djela, koja su na Krležinim danima u Osijeku uprizorila gostujuća hrvatska i strana kazališta.

**Krleža**, Miroslav: PUT U RAJ. Filmski scenarij (dva dijela). Adaptirao Georgij Paro.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. G. Paro. Sc. Zlatko Kauzlarić Atač. Kost. Marija Žarak. Kor. Miljenko Vikić. Sc. glazba Neven Frangeš. Autor skulpture Stjepan Gračan.

17. 6. 1987. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek..

**Krleža**, Miroslav: MASKERATA.

Glumci Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, Osijek.

Red. Georgij Paro i Vanja Drach. Kost. Marija Žarak.

17. 6. 1987. Minateatar. Osijek.

**Krleža**, Miroslav: POVRATAK FILIPA LATINOVICZA. Dramatizirao Ante Armanini.

Narodno kazalište August Cesarec, Varaždin.

Red. Miro Međimorec. Dram. A. Armanini. Sc. glazba suradnik Ladislav Tulač. Izbor sc. glazbe Mladen Bregović i Dragutin Novaković Šarli. Sc. Ratko Janjić Jobo. Kost. Vera Černe-Kordić.

18. 6. 1987. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

**Krleža**, Miroslav: LAMENTACIJE VALENTA ŽGANCA. Adaptirao Matko Sršen.

Narodno kazalište August Cesarec, Varaždin.

Red., sc. i kost. M. Sršen. Sc. glazba Dragutin Novaković Šarli.

18. 6. 1987. Minitatar. Osijek.

**Krleža**, Miroslav: U AGONIJI. Adaptirala Vida Ognjenović.

Zvezdara teatar, Beograd.

Red. V. Ognjenović. Sc. glazba Mladen Vranešević i Predrag Vranešević. Sc. Marina Čuturilo. Kost. Biljana Dragović. Kor. Dragana Ivanji.

19. 6. 1987. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

**Krleža**, Miroslav: KRLEŽIN OBRAČUN S NAMA. Recital. Tekstove M. Krleže izabrao Rade Šerbedžija.

Rade Šerbedžija, Zagreb.

Red. Dino Radojević. Izvodi R. Šerbedžija.

19. 6. 1987. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

**Krleža**, Miroslav: LEDA. Glazba Vlaha Paljetka, Erika Satiea i Johanna Sebastiana Bacha.

Kazalište Marina Držića, Dubrovnik.

Red. Jovica Pavić. Dram. Mani Gotovac. Sc. Geroslav Zarić. Kost. Zagorka Stojanović. Kor. Damir Zlatar Frey.

9. 4. 1990. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

**Prošev**, Toma: ARETEJ. Prema drami ARETEJ ILI LEGENDA O SVETOJ ANCI-LI, RAJSKOJ PTICI Miroslava Krleže operu skladao T. Prošev. Libreto napisao Dušan Jovanović.

Narodno pozorište, Subotica.

Red. D. Jovanović. Sc. Bojana Ristić. Kost. Bjanka Adžić-Ursulov. Kor. Nada Kokotović.

10. 4. 1990. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

**Krleža**, Miroslav: LEDA. Komedija jedne karnevalske noći u četiri čina.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Petar Šarčević. Sc. glazba Karlo Kraus. Sc. Aleksandar Zlatović. Kost. Jasminka Petter-Kalinić.

11. 4. 1990. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

**Krleža**, Miroslav: GOSPODA GLEMBAJEVI. Drama u tri čina.

Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Red. Petar Veček. Dram. Mira Muhoberac. Izbor sc. glazba Jelka Kušelj. Sc.

- Meta Hočevar. Kost. Ika Škomrlj i Danica Dedijer.  
12. 4. 1990. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.
- Krleža, Miroslav:** ZASTAVE. Prema motivima romana M. Krleže ZASTAVE. Scen-  
ski prilagodio Georgij Paro.  
Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb.  
Red. G. Paro. Dram. Igor Mrduljaš. Pom. redatelj Leo Katunarić. Sc. Zlatko  
Bourek. Kost. Doris Kristić. Kor. Miljenko Vikić. Glazba Igor Savin. Izbor sc.  
glazbe Vesna Šir. Pom. kostimografkinje Goranka Močnik. Pom. scenografa  
Stjepan Lončarić. Surad. dramaturga Vesna Đikanović i Pavo Marinković. Jez.  
savjetnica Đurđa Škavić. Savjet. za mađarski Tibor Kutí.  
19. 5. 1991. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.  
KRLEŽIJADA. Krležiana histrionica. Hommage à Miroslav Krleža.  
Glumačka družina Histrion, Zagreb.  
Red. Zlatko Vitez. Dram. Borislav Vujčić. Sc. Drago Turina. Kost. Ruta Kneže-  
vić. Kor. Željka Turčinović.  
7. 12. 1993. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.
- Krleža, Miroslav:** GOSPODA GLEMBAJEVI. Drama u tri čina.  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.  
Red. Leo Katunarić. Dram. Zinka Kiseljak. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Željko  
Nosić. Kor. Ksenija Čorić. Sc. glazba Neven Frangeš.  
8. 12. 1993. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.
- Krleža, Miroslav:** NA RUBU PAMETI. Roman dramalizirao Ozren Prohić.  
Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.  
Red. O. Prohić. Sc. Zlatko Bourek. Kost. Diana Kosec-Bourek. Kor. Katja Šimu-  
nić. Sc. glazba Davor Rocco.  
9. 12. 1993. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.
- Krleža, Miroslav:** KRALJEVO. Dramska legenda. Dram. obrada Darko Gašparović.  
Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka.  
Red. Vito Taufer. Sc. Dalibor Laginja. Kost. Barbara Stupica. Kor. Matjaž Farič.  
Sc. glazba Stanko Juzbašić. Maske Aljana Hajdinjak. Pom. redatelj Alojz Use-  
nik. Pom. koreografa Tereza Dubrović.  
8. 12. 1995. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.
- Krleža, Miroslav:** KRALJEVO.  
Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin.  
Red. Borna Baletić. Dram. Goran Sergej Pristaš. Sc. Goran Petercol. Izbor kost.  
Vesna Stilinović. Sc. glazba Darko Hajsek. Surad. za pokret i sc. efekte Davor  
Butković i Mladen Pričar. Obl. svjetla Marijan Štrlek. Obl. zvuka Mladen Bre-  
gović.  
8. 12. 1995. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

- Krleža**, Miroslav: ADAM I EVA / HRVATSKA RAPSODIJA. Alegorije.  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.  
Red. i dram. Zlatko Sviben. Sc. Drago Turina. Kost. Mirjana Zagorec. Kor. Jasna Frankić-Brkljačić. Sc. glazba Davor Rocco.  
9. 12. 1996. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.
- Krleža**, Miroslav: HRVATSKA RAPSODIJA.  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.  
Red. i dram. Zlatko Sviben. Sc. Drago Turina. Kost. Mirjana Zagorec. Kor. Jasna Frankić-Brkljačić. Sc. glazba Davor Rocco.  
9. 12. 1996. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.
- Krleža**, Miroslav: LEDA. Komedija jedne karnevalske noći u četiri čina.  
Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka.  
Red. Zlatko Sviben. Dram. Magdalena Lupi. Sc. Lara Badurina. Kost. Jasna Bajlo. Sc. glazba Elvis Stanić. Kor. Žak B. Valenta. Obl. svjetla Deni Šesnić.  
9. 12. 1998. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.
- Krleža**, Miroslav: U AGONIJI. Drama u dva čina. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.  
Red. Georgij Paro. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Zlatko Bourek. Izbor sc. glazbe Vesna Šir. Obl. svjetla. Dinka Jeričević i Josip Levačić. Pom. kostimografa Katarina Radošević-Galić. Jez. savjetnica Đurđa Škavić.  
10. 12. 1998. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.
- Krleža**, Miroslav: POVRATAK FILIPA LATINOVICZA. Jedna scenska redukcija romana. Dramatizirao Georgij Paro.  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.  
Red. G. Paro. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Diana Kosec-Bourek. Sc. glazba Pavao Begovac.  
8. 12. 2000. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.
- Krleža**, Miroslav: MICHELANGELO BUONARROTI. Preveo Silvio Ferrari. Pre-radio Gianfranco Pedullá. Glazba Johnatan Faralli.  
Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca – Talijanska Drama, Rijeka.  
Red. G. Pedullá. Sc. i kost. Stefania Battaglia. Svjetlo Deni Šestić. Maska Toni Pleštić.  
5. 12. 2001. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.
- Krleža**, Miroslav: KRALJEVO.  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.  
Red. Vladimir Gerić. Kor. Milko Šparemblek. Dram. Marijana Fumić. Sc. Vladimir Androić. Kost. Ivana Bakal. Glazba Neven Frangeš.  
4. 12. 2002. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

**Krleža, Miroslav: GOSPODA GLEMBAJEVI.**

Hrvatsko narodno kazalište, Split.

Red. Aleksandar Anurov. Sc. Viktor Kharitonenko. Kost. Marija Žarak. Kor. Valerij Miklin. Obl. svjetla Zoran Mihanović. Obl. tona Ivica Bilić.

6. 12. 2002. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

**Krleža, Miroslav: HRVATSKI BOG MARS.**

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu. Varaždin.

Red. Ozren Prohić. Dram. O. Prohić i Lada Martinac-Kralj. Sc. i autor video projekcije Ivan Faktor.

7. 12. 2002. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

**Krleža, Miroslav: U AGONIJI. Drama u tri čina.**

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red., sc. i dram. Petar Veček. Kost. Ida Križ Posavec. As. redatelja Jagoda Kralj Novak. Izbor sc. glazbe Nataša Maričić. Suradnica za ruski jezik Nataša Gotal.

5. 12. 2006. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

**Medimorec, Miroslav: ZASTAVE, BARJACI, STJEGOVI. Po motivima romana ZASTAVE Miroslava Krleže.**

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Dram. i red. Georgij Paro. Sc. i obl. svjetla Dinka Jeričević. Kost. Marija Žarak. Sc. glazba izbor i obrada tonske kulise Davor Rocco. Pom. redatelja i kor. Miljenko Vikić.

11. 12. 2007. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

Sudjeluju zbor Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i studenti Umjetničke akademije u Osijeku (smjer gluma i lutkarstvo).

**Krleža, Miroslav: KRALJEVO.**

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu.

Red. Ozren Prohić. Surad. za scenski pokret Barbara Matijević. Sc. Marta Crnobrnja i O. Prohić. Kost. Petra Dančević. Obl. svjetla Deni Šestić. Sklad. Davor Bobić. Autor video projekcije Ivan Faktor. Jez. savjetnica Đurđa Škavić.

7. 12. 2009. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

**Krleža, Miroslav: VUČJAK.**

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu. Varaždin.

Red. Ivica Kunčević. Sc. Ivica Prlender. Kost. Danica Dedijer. Glazba Neven Frangeš. Kor. i scenski pokret Đurđica Kunej. Obl. svjetla Zoran Mihanović.

10. 12. 2009. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

**Krleža, Miroslav: LEDA. Komedijska jedna karnevalske noći.**

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

Red. Ivan Leo Lemo. Sc. Vesna Režić. Kost. Mirjana Zagorec. Glazba Zvonimir Dusper. Video suradnik Dejan Flajšman. Asis. redatelja Mira Perić Kraljik.

Surad. za scenski pokret Zrinka Stilinović. Obl. svjetla Josip Ružička. Korep. Damir Šenk.

9. 12. 2010. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

**Krleža, Miroslav: GOSPODA GLEMBAJEVI.**

Atelje 212, Beograd. Srbija.

Red. Jagoš Marković. Sc. Miodrag Tabacki. Kost. Zora Mojsilović. Sc. govor Ljiljana Mrkić Popović. Umj. savjetnica Mani Gotovac. Pom. redatelja Biserka Savić. Pom. kostimografkinje Dragoslav Rajičić.

7. 12. 2011. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

**Krleža, Miroslav: BOBOČKA ILI DRUGIH STO STRANICA FILIPA LATINOVICZA.** Adaptacija romana POVRATAK FILIPA LATINOVICZA Ana Tonković Dolenčić.

Kazalište Moruzgva, Zagreb.

Red. i sc. Ivan Leo Lemo. Fot. Filip Čargonja. Teh. suradnik Darko Cončević. Kost. Mirjana Zagorec. Glazba, video, svjetlo Willem Miličević.

6. 12. 2012. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

**Krleža, Miroslav: LAMENTACIJE VALENTA ŽGANCA.** Adaptacija poglavlja iz romana NA RUBU PAMETI Matko Sršen.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu. Varaždin.

Red. Dubravko Torjanac. Sklad. i izvođač songova Dragutin Novaković Šarli. Scena Slaven Edvin Bot. Dizajn svjetla Marijan Štrlek. Izbor kostima Ivan Debeljak.

6. 12. 2012. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, foyer, I. kat. Osijek.

**Krleža, Miroslav: LEDA.**

Zagrebačko dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Red., izbor glazbe, klavir i aranžman Boris Svrtan. Sc. Miljenko Sekulić. Kost. Mirjana Preis. Obl. svjetla Zdravko Stolnik. Surad. za govor Tomislav Rališ. Pom. scenografā Davor Prah.

7. 12. 2012. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

## V. Umjesto zaključka

Glede objave izlaganjā i priopćenjā u obliku tiskovina, uredništva zbornikā *Krležinih dana u Osijeku* postavila su u ovih četvrt stoljeća održavanja međunarodnoga znanstvenog savjetovanja i priznate kazališne smotre općenito vrlo zahtjevna mjerila vrsnoće. Zadatak je bio utoliko opsežniji ukoliko su sudionici za glavni sadržaj svojih izlaganja i nastavnih pisanih priopćenja izabrali upravo lik i djelo Miroslava Krleže.

Valjalo je, naime, predmetno se osvrnuti na Krležine postupne i razvojne stvaralačke mijene, ali i na njegov svjetonazor. Krležijanu su dosadašnji sudionici ovog savjetovanja iznova zbornički obrađivali iz više kutova:

– Krležina početna sklonost naprednjaštvu nadljudskih, preporodnih junaka naspram čudnovate svjetine u više nego izražajnim djelima prožetim zamjetnom životnom snagom;

– opis državotvornih prevrata i stvarnosne slike austrougarskog rasapa;

– znakovito protustrujaški i neuljepšan krležijanski ljetopis velikaške propasti u novom građanskom okruženju, obilno potkrijepljen raščlambama ljudske duševnosti prema skandinavskim uzorima;

– Krležin nezbiljski, prostorno i vremenski mješovit poratni rukopis, uz preplet likova na pozadini državnštva i sukobâ.

U predmetnom razdoblju (1990. – 2011.) Krleža je izrijekom osnovna potka približno šezdeset znanstvenih priopćenja, od kojih je desetak iz pera stranih priopćavatelja. Dapače, budući da je sastav pisaca zborničkih priopćenja strukama doista raznorodan, u radovima je, primjerice, zamijećena i raščlanjena kazališna igra svjetla i sjene, gotovo proglasna glumačka glasnoća nasuprot zagrobnoj pozoričkoj tišini te okrenutost budućnosti kod mladog, ljevičarski nastrojenog i korjenitog Krleže, osokoljenog zbivanjima u onodobnoj Rusiji, kao i razočaranost i zdvojnost nad tupošću ljudskog roda, koju iščitavamo kod njega kao zrelog i moćnog pisca – hegemonâ.

Književno stasali Krleža s pozornice često začudno progovara o životnoj smislenosti posjevši svoje likove na nezaustavljivi vrtuljak povijesti, u kojoj neprestano ponavljaju iste obrasce ponašanja, vuku iste poteze i čine iste pogreške. Zналаčki razmatrajući Krležijanu, čini se i da brojni prilozi na stranicama ovih zbornika neizravno postavljaju sličan upit, nerijetko dajući i iskustvena pojašnjenja za takve ljudske postupke, čime umnogome rasvjetljuju i samog Krležu.

## VI. Popis korištene građe

*Hrvatska književna enciklopedija*. Sv. 1–4. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 2010. – 2012.

*Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*. Priredio Branko Hećimović. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek – Zagreb 1992.

*Krležini dani u Osijeku 1992. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*. Priredio Branko Hećimović. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek – Zagreb 1993.

*Krležini dani u Osijeku 1993. Krleža i naše doba. 27. prosinca 1994., svečano otvorenje obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*. Priredio Branko Hećimović. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet,

Osijek – Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek – Zagreb 1995.

*Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga. Priredili Branko Hećimović i Boris Senker.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek – Zagreb 1996.

*Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, druga knjiga. Priredili Branko Hećimović i Boris Senker.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek – Zagreb 1997.

*Krležini dani u Osijeku 1996. Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište. Znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*. Priredio Branko Hećimović. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek – Zagreb 1997.

*Krležini dani u Osijeku 1997. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, prva knjiga. Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 1999.

*Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, druga knjiga. Priredili Nikola Batušić i Boris Senker. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2000.

*Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost*. Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2000.

*Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*. Prvi dio. Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2001.

*Krležini dani u Osijeku 2001. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*. Drugi dio. Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2002.



- Krležini dani u Osijeku 2002. Žanrovi u hrvatskoj dramskoj književnosti i struke u hrvatskom kazalištu.* Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2003.
- Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila.* Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2004.
- Krležini dani u Osijeku 2004. Zavičajno i europsko u hrvatskoj drami i kazalištu.* Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2005.
- Krležini dani u Osijeku 2005. Tijelo, riječ i prostor u hrvatskoj drami i kazalištu.* Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2006.
- Krležini dani u Osijeku 2006. Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu.* Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2007.
- Krležini dani u Osijeku 2007. 100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku / Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište.* Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2008.
- Krležini dani u Osijeku 2008. Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu.* Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2009.
- Krležini dani u Osijeku 2009. Hrvatska drama i kazalište i društvo.* Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2010.
- Krležini dani u Osijeku 2010. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari, Prvi dio.* Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2011.

- Krležini dani u Osijeku 2011. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*, Drugi dio. Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2012.
- Krležijana*. Sv. I – III Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 1993. – 1999.
- Darko Gašparović, *Dramatica Krležiana*. Cekade, Zagreb 1989.
- Branko Hećimović, *Krležini dani u Osijeku*, u: *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. 100 godina*, urednik Antonija Bogner-Šaban, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek 2007., 169–180.
- Zvonimir Kulundžić, *Tajne i kompleksi Miroslava Krleža, koji su ključ za razumijevanje pretežnog dijela njegovog opusa*. Emonica, Ljubljana 1988.
- Stanko Lasić, *Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži*, sv. I–VI. Globus, Zagreb 1989–1993.
- Viktor Žmegač, *Krležini europski obzori*. Znanje, Zagreb 1986.

## KRITIČKA RECEPCIJA DJELA MIROSLAVA KRLEŽE NA MARULIĆEVIM DANIMA

Kao jedan od najigranijih domaćih dramskih autora Krleža je na splitskoj pozornici prvi put izveden 1. lipnja 1928. Navedenog dana izvedena je drama *U agoniji*, nagrađena Demetrovom nagradom, a prije toga izvedena je u Zagrebu 14. travnja iste godine. Bilo je to u okviru gostovanja zagrebačkoga kazališta – nakon što su ansambl i oprema Narodnog kazališta / pozorišta preneseni u Sarajevo – a u kronici je splitskih kazališnih događanja zapisano da je Krleža *jedna od najjačih vrednota naše kulturne današnjice*. Kritičar Ivo (J.) Lahman napisao je da je predstava bila *jedan veliki duševni užitak*, a u njoj su se, uz Alfonsa Verlija kao režisera, istakli glumci Vika Podgorska (Laura Lenbach), Milica Mihičić (Madelaine Petrovna), Ivo Badalić (Lenbach) i Dubravko Dujšin (Križovec), čineći da u *monotoniji našeg kulturnog života ova vanredno blagdanska senzacija upada kao zraka svjetla u čeliju*.<sup>1</sup>

Od tada pa do današnjih dana Krleža je često prisutan na splitskoj pozornici, bilo u izvedbama splitskoga Hrvatskoga narodnog kazališta ili pak u gostovanjima drugih kazališta. Podatci govore da su najčešće igrani *Gospoda Glembajevi*, pa *U agoniji*, *Leda*, *Vučjak*, *Povratak Filipa Latinovicza*, *U logoru*, *Aretej ili Legenda o svetoj Ancili*. Također su igrani i: *Saloma*, *Maskerata*, *Kraljevo*, *Gospođe Glembajeve* (dramski kolaž prema ciklusu *Glembajevi*), *Krležin obračun s nama*, *Leone Glembay* (adaptirao Sava Komnenović), *Michelangelo Buonarroti*, *Balade Petrice Kerempuha*, *Emerički* (adaptacija Mire Međimorca), *1918 – Miroslavu Krleži* (dramatizirala Borka Pavičević) i dr.

Osvrnut ćemo se na recepciju izvedbi Krležinih djela u okviru manifestacije Marulićevih dana od 1991. do 2010. godine.

1. Utemeljeni 1991. godine, na 490-godišnjicu Marulićeve *Judite*, kao festival hrvatske dramske riječi, Marulićevi su dani imali za cilj *promicanje suvremene hr-*

<sup>1</sup> Ivo Lahman, u: "Novo doba", 2.VI.1928.

vatske drame i autorskog kazališta.<sup>2</sup> Sam festival utemeljio je Rade Perković, tada pomoćnik intendanta Ive Sanadera, koji je ujedno bio i prvi direktor festivala s ovlastima pozivanja predstava, a na njemu je u dvadesetogodišnjem razdoblju prikazano više od 200 predstava (od više od 600 prijavljenih). Godine 2000. festival proširuje podnaslov u Festival hrvatske drame i autorskog kazališta, a o nagradama je, do donošenja Pravilnika 2004. godine, odlučivao poseban žiri, kasnije preimenovan u Ocjenjivački sud. Uz kazališni dio, na festivalu su održavani i znanstveni skupovi, okrugli stolovi i predstavljanja knjiga, a kao organizatori pojavljuju se Zavod za znanstveni rad HAZU, Književni krug Split, Društvo hrvatskih književnika i dr. Od godine 1996. utemeljeno je Festivalsko vijeće, čiji je zadatak bio da *samostalno odlučuje o programu Festivala hrvatske dramske riječi u okviru jedinstvene manifestacije Marulićevi dani*.<sup>3</sup> Festival je 1992. godine proširen i radio-dramskom produkcijom, a iste godine započela je i praksa godišnjih natječaja za suvremeni dramski tekst, pa je tako uz ocjenjivački sud za scenska postignuća djelovao i ocjenjivački sud za radio-dramu.

U dvadesetogodišnjem razdoblju Marulićevi su dani opisali put od, po nekima, najveće kazališne smotre domaćega kazališta do *lokalne smotre zanimljive isključivo lokalnoj publici i muzejske manifestacije* (Boko). Razlog su tomu česte promjene u organizaciji, sukobi i prijepori oko koncepcija, žirija i nagrada te česte intervencije brojnih kazališnih i izvankazališnih (političkih) čimbenika. Sve to, više ili manje vidljivo, pretvaralo je Dane, rekli bi cinici, u *provincijsku smotru* koja je nerijetko u pitanje dovodila i svrhu svojega postojanja, tim više što je kazališna ponuda nerijetko bila *najobičniji estetski jad umotan u pompozni scenski glamur, velikih troškova i nikakve kvalitete* (Boko).

U takvom ozračju izvedbe Krležinih djela imale su različit odjek, od velikih postignuća do jeftinih iskliznuća i neprimjerenih padova u kvaliteti.

U prvim su godinama predstave na festival bile pozivane, da bi od 4. Marulićevih dana (1994.) taj posao preuzeo izbornik/selektor. Prvi je selektor/izbornik bio Joško Juvančić, a zatim: Jakov Sedlar (1996.), Anatolij Kudrjavcev (1997.), Petar Selem (1998.), Darko Gašparović (1999.), Ozren Prohić (2000.; 2001.), Hrvoje Ivančević (2001.; 2002.; 2003.), Jasen Boko (2004.), Ana Lederer (2005.), Sanja Nikčević (2006.), Željka Turčinović (2007.; 2008.), Nenni Delmestre (2009.; 2010.).

U dvadeset godina festivala Miroslav Krleža nije igran samo 1995., 1998., 2000. i 2009.\*

<sup>2</sup> Milan Štrljčić, *Marulićevi dani 1991-2010, dvadeset godina festivala hrvatske drame i autorskog kazališta*, Split, 2010., str. 9.

<sup>3</sup> *Marulićevi dani 1991-2010.*, str.14 (fusnota 4).

\* Vidi: prilog – *Izvedbe Krležinih djela na Marulićevim danima*: na kraju ovog rada.

Podsjetimo: prve godine festivala bitno su obilježene ratnim događanjima. Kako kaže Dalibor Foretić, rat je *bio glavni redatelj*, što se osjetilo i u odjecima nekih predstava, ali i u izostanku teataru, primjerice 1992. Hrvatskog narodnog kazališta iz Osijeka i Kazališta Marina Držića iz Dubrovnika, a vrlo je *dramatično* (rat) *režirao i nedolazak dvaju kazališta iz BiH*.<sup>4</sup> Slično je bilo i u godini 1993., kada su neke predstave na putu do Splita *morale proći kroz ratne zone, a dobar dio njih i nastao je pod granatama*,<sup>5</sup> a izostale su i pozvane predstave iz Bosne i Hercegovine i Slovenije. U takvim okolnostima, stavivši *etičke kriterije ispred estetskih*, uspjehom manifestacije i *pravim pobjednikom*, posve razumljivo, smatrana je i pokazana *vitalnost hrvatskoga kazališta*.<sup>6</sup> Nije stoga čudno da je 1994. direktor festivala Rade Perković svoju uvodnu riječ i naslovio *Kazalištem protiv beznađa*.

2. U prvoj sezoni Marulovih dana (od 1993. ustalio se naziv Marulićevi dani), 1991., na splitskoj su pozornici odigrana dva Krležina dramska teksta: *Kraljevo*, u prijevodu G. Spira i L. Bagossya i u izvedbi (mađarskoga) Pečuškoga ljetnog i malog kazališta, i *Zastave*, koje je prema motivima Krležina romana scenski prilagodio i režirao Georgij Paro. *Zastave* su imale čast da budu na Festivalu prikazane dva puta i uz *Vježbanje života* jedina su takva predstava.

Iako su gosti iz Mađarske dobili priznanje za *uspješno predstavljanje hrvatske dramske riječi izvan Hrvatske*, prema njihovoj predstavi kritika nije bila nimalo blagonaklona. Pače, pod naslovom *Rusvaj na pozornici* i s primjetnom ironijom, kritičar „Slobodne Dalmacije“<sup>7</sup> ističe da takvo što *splitska pozornica još nikada nije doživjela*. Po njemu su gosti iz Pečuha Krležu izveli na *najrasplesaniji mogući način*, a uspoređeno s Radojevićevom *kultnom predstavom*, nije se *štedjelo ni na glasanju ni na kretanju, a svijeta je bilo na predstavi kao da je stiglo pola Mađarske*. Pri tome je režija pokazala stanovito majstorstvo u *organiziranju masovne dinamike*, iako *pola te scenske maštarije nije uspjelo suživjeti i jedno drugome predstavljati uporište*. Kritičaru je predstava puna *silne, razbijačke energije*, a propusti su bili isključivo u *područjima glume*, pa se čulo *neimpostiranih, nedovoljno izraženih, čak i dikcijski neispravnih glasova*, a sve je bilo *mного efektnije za gledati negoli za pojedinačno slušanje*, premda je bilo i *impresivnih replika*. Ukupan dojam tog glumačkog *žestokog orkestra* bila je *površnost* u kojoj su glumci *upili raspojasanost i temperamენტnost glasanja mase*, pri čemu su *izgubili individualna obilježja*.

<sup>4</sup> Dalibor Foretić, *Marulovi dani - Rat i stare boljke*, tjednik „Danas“, 5. V.1992.

<sup>5</sup> *Marulićevi dani*, str. 23.

<sup>6</sup> Sanja Nikčević, *Nakon Marulićevih dana '93 - Rat u glavnoj ulozi*, „Večernji list“, 4. V.1993.

<sup>7</sup> Anatolij Kudrjavcev, *Rusvaj na pozornici*, „Slobodna Dalmacija“, 27. IV. 1991. (Svi citati su uzeti iz navedenoga članka.)

Isti se kritičar osvrnuo i na Parovu prilagodbu i režiju Krležinih *Zastava* u izvedbi Zagrebačkog kazališta mladih. Posrijedi je, navodi kritičar, *razvučena, jednolična parada verbalnih delikata, međusobno labavo povezanih, usmjerenih prema potrošačkim ciljevima i tržišnim cijenama*, a krivicu za to treba tražiti i u *povijesti, politici, Krleži, teatru... naročito u balkanskom mentalitetu*. Razultat je to i komplikacija vezanih za neuspješnost pretvaranja vremena romana u scensko vrijeme, ali i Krležinih likova koji *nemaju dovoljno građe da se preporode u dramske osobe*. Sama dramaturgija kakvu Paro *podmeće* ovome je kritičaru takva da se s njome Krležina ne bi složio, premda je pokazao *iznimnu sposobnost zavarivanja prilikom spajanja bezbrojnih dijelova, pri čemu je jedno neprestance ulazilo u drugo, motivi su se neupadno smjenjivali izvodeći ritmičke bravure*, a pozornica se *posredstvom grupe vještih, elegantnih vragolana* munjevito prilagođavala *diktatima novih pseudoživotnih okolnosti, koristeći dosjetljive fizičke trikove*. U takvoj je redateljskoj impostaciji, prema kritičaru, *trebalo mnogo vještine i duhovitosti da se ne otkrije takva vrsta dramaturškog prekršaja*, a posao je, redateljski zahtjevan, obavljen *manje-više majstorski*, premda je života u „*Zastavama*“ *znatno manje negoli svega ostaloga*. Iako se predstava mogla pratiti sa zanimanjem, na trenutke i s divljenjem, ni glumci (Kvrgić, Tadić, Alić...) nisu bili jamstvo da publika u *gledalištu izdrži više od četiri sata*.<sup>8</sup>

3. U drugoj sezoni Marulićevih dana igrana su dva Krležina dramska teksta: *Kraljevo*, u izvedbi Narodnog kazališta Ivana Zajca u Rijeci, i *Ratni dnevnici (Davni dani:1914.-1922.; Deset krvavih godina: 1914.-1924.; Dnevnik: 1942.-1943.)* u adaptaciji i režiji Georgija Para.

S atribucijom najbolje dramske predstave u Hrvatskoj 1991. godine<sup>9</sup>, riječka je predstava (u dramaturškoj obradi Darka Gašparovića i redatelja Vita Taufera) i u Splitu potvrdila *visok profesionalizam /.../ koji teške okolnosti potiču na sve više izvođačke domete u punoj usredotočenosti umjetničkih kriterija*<sup>10</sup> i kojoj u korpusu Krležina teatra *pripada sasvim izdvojeno mjesto*.<sup>11</sup> U okružujućoj ratnoj zbilji, Krležina je *makabreskna legenda* dobila rječito korespondentan egzistencijalni okvir pa nimalo nije iznenađenje da je na Marulićevim danima proglašena i najboljom predstavom u cjelini. Velikom uspjehu predstave svakako je pridonijela i činjenica da su

<sup>8</sup> Anatolij Kudrjavcev, *Barjatarske zgođe i nezgođe*, "Slobodna Dalmacija", 30. IV. 1991. (Iz istoga su članka uzeti svi citati u tekstu.)

<sup>9</sup> Ingrid Žic, *Teatar koji pobjeđuje. Treću godinu zaredom najboljim kazališnim ostvarenjem u Hrvatskoj proglašena je predstava Hrvatske drame Narodnog kazališta Ivana Zajca*, "Novi list", 10. IV.1992.

<sup>10</sup> Marija Grgičević, *Sjećanje iz daljine*, "Večernji list", 8. X.1991.

<sup>11</sup> Dalibor Foretić, *Kraljevo, post mortem*, "Danas", 15. X.1991.

nagrađeni Vito Taufer za režiju, Žarko Potočnjak za ulogu Janeza, Galliano Pahor za ulogu Herkulesa i Lude, Barbara Stupica za kostimografiju te Matjaž Farič za sceniski prostor. Za Kudrjavceva bila je to *predstava rafiniranog modernog senzibiliteta i europskog kalibra, čarolija majstora Vite Taufera*, čiji je teatar *autentični scenski svjetonazor iznimnih zornih poticajnosti i samosvojni sustav slikovnih simbola što se sastaju u cjeline pune tajanstvena, začudna unutaršnjeg govora ili se raspadaju u krhotine izgubljenih razloga svijeta, na ljekovito šaljiv razlog*, čemu su svoj razlog dali „*vragometni majstori*“ među kojima je *nenadmašiv i naprosto nevjerovatan* Žarko Potočnjak, Galiano Pahor srodan mu u *toj scenskoj mistici bez granica*, ali ni u ostali nisu ostali u sjeni *njihovih veličina*, a visoku dojamu pridonijela su *prava čuda kostimografije* (Barbara Stupica), maske (Aljane Hajdinjak) i scenografija (Dalibora Laginje). Kao zaključak vrijedi istaknuti ocjenu, na atribut škrtooga kritičara, da će na *marulijadi ikome biti moguće nadmašiti riječko taufersko dostignuće*.<sup>12</sup>

Za razliku od *Kraljeva*, Krležini *Dnevnici* u Parovoj prilagodbi i režiji nisu privukli veću pozornost. Konstatirajući da je Krleža *primjereniji čitanju nego govorenju* i da mu dramaturški treba *dopustiti da manje govori, a što više ga prisiljavati na zornosti*, Oreškovićevo glumački nastup / *kazivanje* bilo je takvo da je tek mjestimice uspijevao *zadržati pažnju slušateljstva pretvorenoga u gledalište*. Nedostajali su mu *pravi povodi za spasonosne izmjene ritma i za prirodne opozicije, /.../ a smijeh i uozbiljenost izmjenjivali su se na sceni bez unutarnjih argumenata*...<sup>13</sup>

Godine 1993. glavnu nagradu za najbolju predstavu u cjelini dobila je *Krležijada* Glumačke družine *Histrion* u režiji Zlatka Viteza, koji je nagrađen za režiju, a pridružili su mu se stečenim nagradama glumac Danko Ljuština i Arsen Dedić za glazbu te Borislav Vujčić za dramaturgiju. Posrijedi je *vrlo precizno i nadahnuto scensko tkivo* koje se do *najsitnije pojedinosti uklapalo u misaoni plan krležijanske povijesne, sociološke i filozofske promišljenosti*, a glumačka je ekipa (Potočnjak, Ljuština...) ostvarila *visoku kvalitetu* i postavila ljestvicu koju će teško dosegnuti dolazeće predstave.<sup>14</sup>

Slično je bilo i idućih Marulićevih dana (1994.), kada je najboljom predstavom proglašena *Leda*, u režiji Želimira Oreškovića i u izvedbi splitskoga Hrvatskoga narodnog kazališta, čija je režija također proglašena najboljom, a uspjehu su svakako pridonijeli i nagrađeni: Zdravka Krstulović (Klara), Zoja Odak (Melita) i Mirko Kraljev (Klanfar). Za kritiku, Orešković je *znalački osjetio atmosferu krležijanskoga salona, ispunjenog dosadnim kretnjama i ispraznim verbalizmom, a gluma je također*

<sup>12</sup> Anatolij Kudrjavcev, *Od pločnika do zvijezda*, "Slobodna Dalmacija", 27. IV.1992. (Citati uzeti iz ovoga članka!)

<sup>13</sup> Anatolij Kudrjavcev, *Mjere pristojnosti*, (Marulovi dani 92 – Dan šesti i sedmi), "Slobodna Dalmacija", 2. V.1992.

<sup>14</sup> Anatolij Kudrjavcev, *Šali ne treba psovka*, "Slobodna Dalmacija", 25. IV.1993.

sjajna, gotovo bez mrlje u tumačenju osobnosti.<sup>15</sup> Ističući da je bez ikakvog nasilja nad tekstem i drastičnog odmaka od uobičajenog načina scenske interpretacije Krležina „Leda“ jedne karnevalske noći iskrsnula kao ponovo rođena,<sup>16</sup> nametnula se ocjena da je posrijedi predstava koja je, pogotovo u svojem prvome dijelu, postigla iznimno visoku razinu svih teatarskih kreativnih sudionika<sup>17</sup> i koja bi, da je uspjela sačuvati ugođaj prvoga dijela, bila, možda, senzacija desetljeća.<sup>18</sup> Nažalost, Parovi Gospoda Glembajevi nisu bili takvih odjeka jer su iskliznuli u melodramu, a iz njih nije izbijeno onoliko energije koliko bi, kad su to već podjela i određeni akcenti igre ponudili, bilo potrebno da se izvede prevrat koji bi nas zadovoljio,<sup>19</sup> bez obzira na poticajne glumačke aktere.

4. Nakon izbjivanja s Marulićevih dana (1995.), Krleža se na splitsku pozornicu vratio 1996. godine, i to *Kraljevom* u izvedbi Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu i u režiji Borne Baletića. Za jedne je Baletićeva splitska predstava bila bolja od varaždinske izvedbe,<sup>20</sup> za druge je to bio svojevrсни scenski koncept kojemu uopće nisu potrebni klasični dramski tekstovi, odnosno svako postojeće dramsko djelo može mu podjednako poslužiti kao razlog za travestiranje i za izživljavanje modernističkih antidramskih kompleksa apsurdna te razočaranje i stanovita tuga, kada se uspoređi s Radojevićevim,<sup>21</sup> dok će za treće ostat zapamćeno kao osebujan prinos scenskim interpretacijama Krležina ranog teatra,<sup>22</sup> odnosno najveći događaj prošle kazališne sezone i važan doprinos suvremenome trenutku hrvatskoga glumišta.<sup>23</sup> I na Marulićevim je danima, uostalom kao i mnogo puta do sada, Krleža podijelio kritiku i publiku, pa nisu izostali polemički glasovi; zapisano je da su jedni (ugledni gosti) iz prosvjeda napuštali predstave glasno lupajući vratima, dok su drugi svoje neslaganje izrazili povišenim tonovima na okruglom stolu nakon izvedbe. U predstavi koja se čekala sa zanimanjem nagradu je uspio dobiti tek Ljubomir Kerekeš za ulogu Štijeja!

Godine 1997. za Marulićeve je dane izbornik Anatolij Kudrjavcev pozvao izvedbu osječčkoga Hrvatskog narodnog kazališta s Krležinim alegorijama *Adam i Eva* /

<sup>15</sup> Jakša Fiamengo, *Salonska lakoća*, “Slobodna Dalmacija”, 27. IV.1994.

<sup>16</sup> Marija Grgičević, *Dah komične katarze*, “Večernji list”, 27. IV. 1994.

<sup>17</sup> Anatolij Kudrjavcev, *Grubi prekršaji*, “Slobodna Dalmacija”, 2. VII.1994.

<sup>18</sup> Anatolij Kudrjavcev, *Od pločnika do zvijezda (Od sjaja do tame)*, “Slobodna Dalmacija”, 27. IV.1992.

<sup>19</sup> Jakša Fiamengo, *Iskliznuće u melodramu*, “Slobodna Dalmacija”, 30. IV.1994.

<sup>20</sup> Dubravka Vrgoč, *Bolje nego na premijeri*, “Vjesnik”, 24. IV.1996.

<sup>21</sup> Anatolij Kudrjavcev, *Ništa od Kraljeva*, “Slobodna Dalmacija”, 24. IV.1996.

<sup>22</sup> Dalibor Foretić, *Bljesak nove duhovnosti*, “Vijenac”, 2. V.1996.

<sup>23</sup> Dalibor Foretić, *Što se vidi, toga ima*, “Novi list”, 25. IV.1996.



*Hrvatska rapsodija* u dramaturškom konceptu i režiji Zlatka Svibena. Kudrjavcev ističe da se nije vodio isključivo svojim subjektivnim mišljenjem nego je birao predstave koje odgovaraju na izazov trenutka, ali i govore nešto splitskoj publici,<sup>24</sup> a poziv osječkoj predstavi argumentira činjenicom da je riječ o predstavi uzbudljiva tijekom i izazovnih pojedinosti u kojoj su glumci također dokazali visok stupanj scenske prodornosti.<sup>25</sup> Potvrđuje to i Boko navodeći da se spajanje Krležinih "Adama i Eve" i "Hrvatske rapsodije" u scenski projekt kojega je osmislio i režirao Zlatko Sviben pokazalo još jednom dobitnom kombinacijom. U predstavi koja je između komornosti "Adama i Eve" na početku i kraju uplela raskalašenost "Hrvatske rapsodije" i onu vječitu metaforu o poludjelom vlaku hrvatske povijesti što vodi uglavnom prema paklu, Krležin se samoubojica Adam pretvara u hrvatskoga Dantea vođenoga kroz sve krugove hrvatske nesreće. Osim što je donijela izuzetne scenografske i kostimografske kreacije Drage Turine i Mirjane Zagorec (nagrađene na kraju festivala) osječka je predstava živoga ritma imala i tri izuzetna glumačka ostvarenja, nepravedno zaobiđena u nagradama. Velimir Čokljat kao Adam, Mira Perić (Eva) i mladi Krešimir Mikić (Gospodin u crnom itd.) u ovoj su predstavi bili glumci svjetskog formata, vođeni stručnom rukom Zlatka Svibena i skladno utkani u cijeli poveliki ansambl zavidnih kvaliteta. Kazalište koje je u stanju vlastitim snagama stvoriti ovakvu predstavu ni na koji način ne može biti provincijalni teatar koji životari stvarajući nevažne produkcije, što se prethodnih godina po nekim pokazanim predstavama dalo naslutiti.<sup>26</sup>

Slično mišljenje izražava i Vlatka Kolarović naglašavajući da su glumci pokazali golemu pozitivnu energiju kojom je zračila čitava scena u kojoj je osnažena vizija jednog bolesnog muško-ženskog odnosa u kojem se sve ono arhetipsko uzdiglo na metafizički plan.<sup>27</sup>

Nakon što 1998. godine na Marulićevim danima nije bilo Krležinih djela, 1999. je zastupljen s dvije predstave: legendama: *Michelangelo Buonarroti* i *Kristofor Kolumbo*, u izvedbi Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu i s idejom, adaptacijom i režijom Borne Baletića, te dramom *U agoniji*, u prijevodu Kálmána Dudása,<sup>28</sup> režiji Pétera Vallá i izvedbi kazališta Radnoti színház Budimpešta iz Mađarske. I dok na manifestaciji koja okuplja najzanimljivija scenska ostvarenja što propituju domaću

<sup>24</sup> Anatolij Kudrjavcev, prema knjižici *Marulićevi dani 1991-2010, dvadeset godina festivala hrvatske drame i autorskog kazališta*, Split 2010., str. 49.

<sup>25</sup> Anatolij Kudrjavcev, *Slikovita žestina*, "Slobodna Dalmacija", 30. IV.1997.

<sup>26</sup> Jasen Boko, rukopis.

<sup>27</sup> Vlatka Kolarović, *Osječka rapsodija Krležinih tekstova*, "Glas Istre", 20.IV.1997.

<sup>28</sup> Ovaj mađarski autor prevodio je Krležine stihove i drame, a na Danima hvarskog kazališta 1981. sudjelovao je člankom o Krležinim dramama na mađarskoj pozornici. Usp. Isti, *Krležine drame na mađarskoj pozornici*, Dani hvarskoga kazališta, Književni krug, Split 1981., str. 372-375.

dramsku riječ i pomoću nje zrcale mjesto kazališta u našoj suvremenosti<sup>29</sup> izvedbe Krležinih legendi nisu privukle veću pozornost, mađarska predstava ocijenjena je atribucijama *kreativnog teatra*. Uz vrijedne uloge dvoje glavnih glumaca koji su igrali Lauru i Križovca, kritika je posebno apostrofirala režiju Pétera Vallá kojom je težio za /.../ istraživanjem tekstovnih dubina, njegovih skrovitosti i primisli, svega onoga što u novom vremenu izranja ispod naslage ranijih i već nadiđenih “aktualnosti” i kojom je iskopavao, i sam stvarao, zlato iz dubokog autorova rudnika, pa je zapamćena kao jedna od ponajboljih Krležinih izvedbi.<sup>30</sup>

Nakon što ga nije bilo na *siromašnom festivalu* (2000.), na kojem su isplivale na pozornicu sve *teškoće, apsurdi i klopke u kojima se već dulje vrijeme nalazi hrvatsko glumište*<sup>31</sup> te će *splitska publika svake večeri stizati na svoje, umjesto da se razilazi zbunjenih, čak i nezadovoljnih lica, s upitnicima na smrknutim čelima*,<sup>32</sup> izbornik Ozren Prohić doveo je 2001. Krležino *Kraljevo* u režiji Paola Magellija i u izvedbi Zagrebačkog kazališta mladih. Ističući kako uprizorenje Krležina *veledjela* može reći mnogo o sadašnjim mogućnostima i dometima hrvatskoga teatra, Kudrjavcevu je Krleža *prošao najgore: Bitno nepotrebna dramaturška intervencija, koja je uz redateljske digresije gotovo udvostručila vrijeme trajanja izvedbe, krenula je sporednim stazama što ne vode nikamo i na sudioništvo pozivaju neke tuđe, gotovo zadirkivačke motive. Gotovo ništa u toj predstavi nije ni pokušalo slijediti i dočarati autentični ugođaj njegovom sudbonosnom lokalnošću foklornih znakova. Usto, Krležino zadano prožimanje realnoga i transcendentnoga u ovakvoj svjetonazornosti gubi osnovnu tenziju i poprima privid izjednačenosti, dok izrazite fizičke doskočice, što se već počinju očitovati i kao šablone, djeluju eksibicionistički i dekoncentrirajuće*.<sup>33</sup> Vrijedi istaknuti da je splitska publika iste godine vidjela Leminu Krležinu *Maskeratu*, ali i *U agoniji* i *Gospodu Glembajeve*, obje u režiji Aleksandra Anurova. Za Leminu će predstavu (*ili već što je!*) Kudrjavcev napisati da mu nije *uspjelo banalizirati dramski tekst* iako uporno slijedi *najaktualniji koncept estradne površnosti /.../ kakva se danas prodaje na duhovnim tržnicama*,<sup>34</sup> za *Gospodu Glembajeve* kazano je da je riječ o predstavi u kojoj je *Krleža nokautiran*<sup>35</sup> i koja mu nimalo ne ide u prilog, dok je *U agoniji* vidio *circus nezgrapnosti* u kojem je splitska Drama

<sup>29</sup> Dubravka Vrgoč, prema knjižici *Marulićevi dani 1991-2010, dvadeset godina festivala hrvatske drame i autorskog kazališta*, Split, 2010., str. 65.

<sup>30</sup> Vlatko Perković, *Dan šesti*, u: “Hrvatsko slovo”, 1998. (prema rukopisu autora).

<sup>31</sup> Dubravka Lampalov, *Otužni kraj siromašnog festivala Marulićevi dani*, “Jutarnji list”, 2.V.2000.

<sup>32</sup> Anatolij Kudrjavcev, *Tko je htio, sve je vidio!*, “Slobodna Dalmacija”, 2.V.2000.

<sup>33</sup> Anatolij Kudrjavcev, *Najgore je prošao Krleža*, “Slobodna Dalmacija”, 30.IV. 2001.

<sup>34</sup> Kudrjavcev, *Krleža u zahodu*, “Slobodna Dalmacija”, 23. I.2001.

<sup>35</sup> Kudrjavcev, *Nokautirani Krleža*, “Slobodna Dalmacija”, 16. XII.2001.

doživjela još jedan poraz nagrađen pljeskom njezine kućne Torcide (jer se krenulo u scenski proces koji je najprije lišen bitnih pretpostavki dramatičnosti, da bi zatim uletio u labirint nametljivih, više negoli evidentnih pogrešaka, čak i budalaština.)<sup>36</sup>

Bez obzira na činjenicu o slaboj kritičkoj recepciji, predstava *U agoniji* u režiji Aleksandra Anurova od / igrana je na Marulićevim danima 2002. godine. Na smotri koja sve više postaje lokalnom i na kojoj *dobar broj predstava ne zaslužuje nastup*<sup>37</sup>, naglašeno je kako je riječ o *interpretaciji slobodnim stilom, koja krši osnove kazališta, logike i samog Krleže /.../*.<sup>38</sup> Takvom Krleži vrijednosno je suprotstavljena predstava Krležina *Adama i Eve* u režiji Franke Perković, u produkciji Kazališne udruge frustriranih redatelja (Kufer), kojih bi *furioznih prvih petnaest minuta moglo zaslužiti naziv najbolje izvedbe festivala*.<sup>39</sup> Ovim riječima posve su oprečne Kudrjavcevljeve da je riječ o predstavi *ispunjenoj raznim nepovoljnostima* i gotovo *odbačenoj u duhovno-ekološki sumrak* koja nema nikakvih *izgleda za pristojan doseg!*<sup>40</sup>

Ove dvije predstave, popraćene kritičkim odjecima iz različitih vizura, na dnevni su red manifestacije stavile latentno prisutno pitanje kako scenski čitati Krležu: da li s dužnim poštovanjem prema klasicima, što podrazumijeva *vjernu scensku rekonstrukciju*, ili ga prepustiti *ispitu ovog vremena*. Na *malim noćnim razgovorima* nakon predstava kao mogući zaključak nametnulo se mišljenje da Krleži treba pristupiti kao našem suvremeniku, poglavito po hrabrosti *ulaska u kazališnu polemiku s njegovim dramskim tekstovima i spremnošću da njegove karaktere suočimo s našim vlastitim opsesijama i nemoćima*.<sup>41</sup>

Polemički odjeci obilježiti će i predstavu Krležina *Kraljeva*, u režiji Vladimira Gerića i u izvedbi Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku 2003. godine. Iako najslabije posjećena,<sup>42</sup> polemičke je intonacije predstavi priskrbio Predrag Raos zamjerivši Geriću što je na pozornicu uveo dva mlada skejtera nazvavši ih majmunima, a glumici Aniti Scmidth, koja je liku Anke pripisala atribute snažne i hrabre žene, pojašnjivši kako je riječ o običnoj prostitutki. Prilog tomu zacijelo je bio i Gallov članak u kojem piše i da nitko ne *mora ići na predstave*, posebice ne na predstave kakve su *kaotično Kraljevo Osječana*,<sup>43</sup> a svakako i Kudrjavcevljeva ocjena o *preintenzivnoj predstavi* u kojoj se *sve eksibicionistički podredilo vanjskomu, nimalo ne mareći za doslovnu sustavnost ili za razložnost*, pri čemu su *najteže udarce predstavi zadavali*

<sup>36</sup> Kudrjavcev, *Cirkus nezgrapnosti*, "Slobodna Dalmacija", 17. XII. 2001.

<sup>37</sup> Jasen Boko, *Slabašna lokalna smotra*, "Vijenac", 2. V.2002.

<sup>38</sup> Boko, isto.

<sup>39</sup> Boko, isto.

<sup>40</sup> Anatolij Kudrjavcev, *U kontejnerskom ozračju*, "Slobodna Dalmacija", 16. IV. 2002.

<sup>41</sup> *Krležini nemiri i Ivšičeve smionosti*, "Vjesnik", 18. IV. 2002.

<sup>42</sup> Mira Jurković, *Glumci-pisci nisu slučajnost*, "Vjesnik" (večernje izdanje), 28. IV. 2003.

<sup>43</sup> Zlatko Gall, *Račanovo kontra "Kraljeva"*, "Slobodna Dalmacija", 24. IV. 2003.

prečesti nastupi dekoncentriranosti, pa je prezanemarena riječ naprosto pregažena krdima fizičkih napasti i pogubljenih mjera.<sup>44</sup>

Aktualno pitanje kako scenski čitati i igrati Krležu iznova je otvoreno na Marulićevim danima 2004. godine Prohićevom dramtizacijom *Hrvatskoga boga Marsa* u izvedbi Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu. Riječ je o tekstu u kojem su spojeni dijelovi iz istoimenih pripovijedaka, jednočinke *U predvečerje* te zapisi iz *Dnevnika*, što je, kako ističe Tajana Gašparović, rezultiralo *fragmentarnom dramtizacijom koja je podijeljena u tri dijela*. Vidjevši u tome Prohićevu sklonost k estetiци postmoderne i postmainstreama, navodi kako je na djelu *autorski neautentični manirizam* koji – unatoč činjenici da je ansambl tek u završnom dijelu pokazao svoje nemale mogućnosti – ostavlja pitanje zbog čega *danas igrati predstavu koja je svoje pokriće društvenog konteksta mogla imati tijekom ratnih i poratnih godina* te da je vrijeme da se *okrenu neke nove stranice*.<sup>45</sup>

Polemike, neujednačenost i osporavanje kazališnih predstava na Marulićevim danima – Festivalu hrvatske drame i autorskoga kazališta, nagnali su selektoricu festivala 2005. godine da glasno postavi pitanje: *Zašto se osporavaju Marulićevi dani?* To pitanje je za nju utoliko apsurdnije kada se zna da su se najveći iskoraci u kazališnom životu događali upravo na domaćim dramskim predlošcima jer se upravo na njima *preispituje identitet našega kazališta i naše suvremenosti istodobno*.<sup>46</sup> Majstorski će to pokazati Dragan Despot svojim autorskim (monodramskim) projektom *Na rubu pameti* izvedenom iste godine. Predstava je, kako ističe kritika, pokazala da *za kvalitetnu dramu na pozornici – ne treba dvoje*, a ocijenjena je kao *fascinantan scenski rad, dramaturški promišljen, glumački besprijekoran i bez ikakvog kalkuliranja s kazališnom pseudomodernošću*,<sup>47</sup> što je u konačnici rezultiralo prestižnom nagradom Marul i nagradom čitatelja lista “Slobodna Dalmacija”.

Igrana na Marulićevim danima 1991., 1992., 1996., 2001. i 2003., Krležina drama *Kraljevo* nije se pokazala domišljenim potezom na Danima 2006. U izvedbi Narodnog pozorišta iz Sarajeva i u režiji Gradimira Gojera bila je zanimljivija u kulturnološkom smislu nego po dramaturškim značajkama. Za kritičara i teatrologa Jasena Boku riječ je *o spektaklu koji nema pokrića u nekakvoj ideji*, a glavni njezin i *vrlo bolan* problem je sarajevska *kajkavština koju se nije dalo slušati*.<sup>48</sup>

Gostovanje Litavskog narodnog dramskog kazališta iz Vilniusa s *Elitom (Gospodom Glembajevima)* i u režiji Ivice Buljana bila je *zasigurno najizazovnija i ar-*

<sup>44</sup> Anatolij Kudrjavcev, *Podređenost vanjskome*, “Slobodna Dalmacija”, 24. IV.2003.

<sup>45</sup> Tajana Gašparović, *Isprazni manirizam*, “Slobodna Dalmacija”, 25. IV. 2004.

<sup>46</sup> Ana Lederer, *Krleža u blatu*, “Vjesnik” (večernje izdanje), 15. III. 2005.

<sup>47</sup> Jasen Boko, *Krležin obračun s nama*, “Slobodna Dalmacija”, 29. IV. 2005.

<sup>48</sup> Jasen Boko, *Noć kad se Mirogoj tresao*, “Slobodna Dalmacija”, 24. IV. 2006.

tistički najbremenitija predstava viđena na Marulićevim danima 2007. godine.<sup>49</sup> Režiser Buljan je, s osloncem na visokoprofesionalan ansambl, u kojem je moguće da i u ulogama bez riječi (dakle, njih bi u konkretnom slučaju bilo i pogrešno i uvredljivo nazvati statiranjem) nastupaju izvanredne glumačke osobnosti, upustio doslovno u pustolovinu istraživanja ne samo realnog, vanjskog zbivanja po glembajevskim salonima i intimnim spavaonicama, nego i u podsvjesne vibracije Krležinih dramskih osoba, pri čemu je majstorski iskoristio prva dva čina kao motivaciju onoga što će osobe (Leonea, Castelicu i Angeliku) preplaviti nad odrom staroga Glembaya.<sup>50</sup> I dok je za Boku riječ o jednom od najznačajnijih lanjskih prodora hrvatske drame na strane scene,<sup>51</sup> bilo je i oprečnih ocjena, poput one da zabavni i zanimljivi Buljanovi Glembajevi počinju kao Gavellino čedo, a završavaju kao feministička balada 21. stoljeća.<sup>52</sup>

Ako je suditi po interesu medija i po kritičkim odjecima, Marulićevi su dani izgubili na svojoj zanimljivosti. Godinama jedan od pokrovitelja festivala, lokalni medij ("Slobodna Dalmacija") tek šturim bilješkama prati ono što se na njemu događa, dok posve izostaju prave kritičke ocjene i komentari. U krugovima oko kazališta sve se više postavljaju pitanja kako i kojim putem dalje! U takvom ozračju igrana je (2008.) i predstava *Vučjak* u režiji Ivice Kunčevića, bez ozbiljnijeg i kritički relevantnijeg odjeka.

2010. igrano je *Kraljevo* u režiji Ozrena Prohića. Predstava popraćena vrijednim kritičkim osvrtima u Splitu je (tek) najavljena pod naslovom *Krleža na "operini" način*.<sup>53</sup> Nakon što je umro Kudrjavcev, a Boko prestao pisati kazališnu kritiku, ozbiljnijih osvrti na predstave općenito nije bilo, pa tako ni o ovoj predstavi. Svoju kulturnu misiju lokalni je dnevnik *otplaćivao* tek sporadičnim najavama. Na određeni način i to svjedoči o Marulićevim danima i njihovu značenju i ulozi kako u splitskoj, tako i u hrvatskoj kulturi. Nema sumnje, time se otvara mnoštvo pitanja vezanih kako za samu manifestaciju, tako i za hrvatsko kazalište općenito.

## Zaključak

S ciljem promicanja suvremene hrvatske dramske riječi i autorskog kazališta, Marulićevi su dani u dvadeset godina bili pozornicom na kojoj je odigrano više od 200 kazališnih predstava. Među njima – i brojem i ostvarenom umjetničkom vrijednošću – posebno mjesto pripada Miroslavu Krleži, koji je igran gotovo svake godine.

<sup>49</sup> Vlatko Perković, *Elitni Glembajevi*, "Vijenac", 10. V. 2007.

<sup>50</sup> Isti, isto.

<sup>51</sup> Jasen Boko, *Marulićevi dani najbolji dosad*, "Slobodna Dalmacija", 12. IV. 2007.

<sup>52</sup> Tomislav Čadež, *Gospoda Glambajevi kakve bi postavio i Branko Gavella*, "Jutarnji list" (večernje izdanje), 2. V. 2007.

<sup>53</sup> Jasmina Parić, *Krleža na "operini" način*, "Slobodna Dalmacija", 24. IV. 2010.

Prve festivalske godine bile su obilježene ratnim događanjima, što se ogledalo u izostanku pojedinih kazališta i u odjecima predstava. Iako su etički kriteriji u tim danima nerijetko bili ispred estetskih, vitalnost hrvatskoga kazališta očitovala se i u broju predstava, a još više u njihovim estetskim postignućima, među kojima se, kada je o Krleži riječ, posebno izdvajaju Tauferova predstava *Kraljeva* (1992.), Vitezova *Krležijade* (1993.), Oreškovićeve *Lede* (1994.) te Despotova *Na rubu pameti* (2005.).

Kao i sam festival, i izvedbe Krležih djela pratile su estetske neujednačenosti, polemike i osporavanja. Glasno postavljano pitanje smisla i svrhe samoga festivala je bilo utoliko aktualnije jer se gubila njegova prepoznatljivost, a prijeporna vrijednost pojedinih kazališnih predstava sve ga je više pretvarala u *lokalnu smotru zanimljivu isključivo samo lokalnoj publici*. Štoviše, osim što dobar broj predstava nije zavrjedio nastup, kako se može zaključiti prema kritičkim odjecima, promjene i prijepori oko koncepcija, žirija i nagrada te intervencije kazališnih i izvankazališnih čimbenika utjecale su na to da festival sve više postaje *provincijska smotra koja nudi najobičniji estetski jad umotan u pompozni scenski glamur velikih troškova i nikakve kvalitete*.

Lokalni medij ("Slobodna Dalmacija"), u početku medijski pokrovitelj, s vremenom je sve manje prostora posvećivao festivalskoj manifestaciji, da bi se na kraju svekoliki njezin odjek svodio tek na nekoliko često i usputnih bilješki.

Ni Krleža nije mogao biti pošteđen takvog odnosa, svejedno je li riječ o izvedbama domaćega kazališta ili pak inozemnim gostovanjima. Uz spomenute, koje će biti zapisane u povijesti hrvatskoga kazališta, velik broj predstava Krležinih djela ostat će zapisan tek kao običan historijski podatak. To nimalo ne umanjuje činjenicu da je Krleža – i brojem izvedbi i njihovim estetskim dosezima – gotovo zaštitni znak Marulićevih dana, festivala hrvatske dramske riječi i autorskog kazališta.

## PRILOG

### Izvedbe Krležinih djela na Marulićevim danima

#### 1991.

**Krleža**, Miroslav: *KRALJEVO*. Pečuško ljetno i Malo kazalište (Pečuh, Mađarska). Prijevod: György Spiró. Redatelj: László Bagossy.

**Krleža**, Miroslav: *Zastave*. Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb. Prema motivima romana scenski prilagodio Georgij Paro. Redatelj: Georgij Paro.

#### 1992.

**Krleža**, Miroslav: *Kraljevo* (Dramska legenda). Narodno kazalište Ivan Zajc u Rijeci. Redatelj: Vito Taufer.

**Krleža**, Miroslav: *Ratni dnevnic*. *Davni dani* (1914. – 1922.). *Deset krvavih godina* (1914. – 1924.). *Dnevnik* (1942. – 1943.). Dramsko kazalište Gavella, Zagreb. Adaptacija i režija: Georgij Paro.

**1993.**

*Krležijada. Krležiana histrionica – hommage à Miroslav Krleža.* Glumačka družina Histrion, Zagreb. Redatelj: Zlatko Vitez.

**1994.**

**Krleža**, Miroslav: *Leda. Komedija jedne karnevalske noći.* Hrvatsko narodno kazalište u Splitu. Redatelj: Želimir Orešković.

**Krleža**, Miroslav: *Gospoda Glembajevi.* Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Redatelj: Georgij Paro.

**1996.**

**Krleža**, Miroslav: *Kraljevo.* Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Redatelj: Borna Baletić.

**1997.**

**Krleža**, Miroslav: *Adam i Eva / Hrvatska rapsodija.* Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Redatelj i dramaturg: Zlatko Sviben.

**1999.**

**Krleža**, Miroslav: *Dvije legende: Michelangelo Buonarotti; Kristofor Kolumbo.* Ideja, adaptacija i režija: Borna Baletić.

**Krleža**, Miroslav: *U agoniji.* Radnóti színház Budimpešta (Mađarska). Preveo: Kalmán Dudás. Redatelj: Péter Valló.

**2001.**

**Krleža**, Miroslav: *Kraljevo.* Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb. Redatelj: Paolo Magelli.

**2002.**

**Krleža**, Miroslav: *Adam i Eva.* Kazališna družina *Kufer* iz Zagreba. Redateljica: Franka Perković.

**Krleža**, Miroslav: *U agoniji.* Hrvatsko narodno kazalište u Splitu. Redatelj: Aleksandar Anurov.

**2003.**

**Krleža**, Miroslav: *Kraljevo.* Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Redatelj: Vladimir Gerić.

**2004.**

**Krleža**, Miroslav: *Hrvatski bog Mars.* Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu. Redatelj: Ozren Prohić.

**2005.**

**Krleža**, Miroslav: *Na rubu pameti*. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Redatelj: Dragan Despot.

**2006.**

**Krleža**, Miroslav: *Kraljevo*. Narodno pozorište iz Sarajeva. Redatelj: Gradimir Gogjer.

**2007.**

**Krleža**, Miroslav: *Elita (Gospoda Glembajevi)*. Litavsko narodno dramsko kazalište Vilnius. Litva. Redatelj: Ivica Buljan.

**2008.**

**Krleža**, Miroslav: *Vučjak*. Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu. Redatelj: Ivica Kunčević.

**2010.**

**Krleža**, Miroslav: *Kraljevo*. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Redatelj: Ozren Prohić.



## PRILOZI



## KRONOLOGIJA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2012.

Suočeni sa spoznajom da se 7. srpnja 2013. godine navršava 120. godišnjica rođenja Miroslava Krleže, a i uvjereni da će ta godišnjica biti popraćena pojačanim zanimanjem za njega i njegov golem stvaralački opus te da će dosljedno tome i nastupajuća godina biti ispunjena viševrsnim znanstvenim i umjetničkim manifestacijama, članovi Odbora Krležinih dana u Osijeku odlučili su da će se znanstveni skup već početkom prosinca 2012. posvetiti Krleži pod tematski inverzivnim naslovom *Kazalište po Krleži*. Vremenom održavanja znanstvenog skupa i izabranom krovnom tematikom željelo se unaprijed stimulirati razmišljanja o tomu kakvo se kazalište formiralo i kakvo se formira Krležinim djelima. Krleži su inače već tijekom dvadeset i dvije godine održavanja Krležinih dana u Osijeku bila posvećena dva znanstvena skupa. Prvi, pod naslovom *Krležino kazalište danas 1990.*, i *Krleža i naše doba 1993*. Osim na ova dva znanstvena skupa o Krleži i njegovim dramama i dramaturzijama njegovih drama podnesena su i brojna priopćenja na drugim i drugačije naslovljenim znanstvenim skupovima Krležinih dana u Osijeku. (Vidi u ovom zborniku: Stanislav Marijanović i Tihomir Živić, *Krležijana u zbornicima Krležinih dana*.)

Nedostatak novaca, međutim, primorao je organizatore XXIII. Krležinih dana da ih unatoč tomu što su bili usredotočeni na kazalište stvarano Krležom, čije ime kao amblem nose, smanje, prvi put dosad, broj dana njihova odvijanja, pa je kazališna smotra svedena na tri, a znanstveni skup na dva dana. Sadržajna ispunjenost izvedbama i priopćenjima te popratnim manifestacijama (polaganje vijenca pred spomenik Miroslava Krleže uz prigodni govor i recital, predstavljanje teatroloških izdanja, izložba) ostala je ipak na već dosegnutoj razini.

Pedesetgodišnjica smrti Branka Gavella, koja je u svibnju 2012. komemorirana u Zagrebu izložbom Gavella u "Gavelli" i prvim danom znanstvenog skupa nastavljenog na Danima hvarskog kazališta u Hvaru, bila je istodobno povod i poticaj da se spomenuta izložba o istinskom velikanu hrvatskog kazališta i kulture, redatelju, teatrologu i kazališnom pedagogu Branku Gavelli prenese i u Osijek i otvori u pri-

zemnom foyeru Hrvatskoga narodnog kazališta neposredno uoči otvorenja XXIII. Krležinih dana 5. prosinca 2012. u predvečerje. Izložbu Gavella u "Gavelli", koju su zajednički pripremili Dramsko kazalište Gavella i Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, a na kojoj je bilo izloženo devet panoa o devet Gavellinih režija u Zagrebačkom dramskom kazalištu, kao i njegovi legendarni šešir i štap te njegovi osobni dokumenti, rukopisi i knjige, otvorili su intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku Božidar Šnajder i ravnatelj Gradskoga dramskog kazališta Darko Stazić.

Čast da svojim nastupom otpočne XXIII. Krležine dane pripala je dramskom ansamblu osječkog kazališta, koji je izveo dramaturgiju romana Ivane Šojat Kuči *Unterstadt*, a potom je upriličena proslava umjetničkih jubileja dvoje sudionika izvedbe: četrdesetgodišnjega glumice Branke Cvitković, prvakinje Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, i tridesetgodišnjeg redatelja Zlatka Svibena.

Obje sesije skraćenog, dvodnevna znanstvenog skupa *Kazalište po Krleži* održane su, kao i uvijek dosad u protekle dvadeset i dvije godine, u Svečanoj dvorani Filozofskog fakulteta. Prije početka radnog dijela zasjedanja prvog dana, 6. prosinca, jedan od osnivača Krležinih dana i član njegova Odbora od osnutka, prof. dr. sc. Stanislav Marijanović, izgovorio je riječi dobrodošlice, a pozdravnim riječima u ime Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Sveučilišta J. J. Strossmayera, Društva hrvatskih književnika, Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i domaćina znanstvenog skupa, Filozofskog fakulteta, obratili su se sudionicima simpozija, kao i utemeljiteljima i suutemeljiteljima Krležinih dana te svim nazočnim u dvorani Vladimir Stojšavljević, akademik Krešimir Nemeč, prof. dr. sc. Vladimir Sigmund, prof. dr. sc. Stanislav Marijanović, Vjekoslav Janković i prof. dr. sc. Marija Omazić.

Unaprijed tiskani program znanstvenog skupa revidiran je zbog bolesti i neodgovorne službene spriječenosti nekoliko najavljenih referenata, odnosno zbog kasno pristiglih potvrda o mogućnosti sudjelovanja, pa se lista sudionika simpozija i redoslijed njihova izlaganja razlikuju od objavljene te se stoga devetnaest referenata i jednog koreferenta radi lakšeg i preglednijeg snalaženja navodi abecedno: Antonija Bogner-Šaban, Ivan Bošković, Vinko Brešić, Branka Brlečić-Vujić, Dubravka Crnojević Carić, Darko Gašparović, Tonko Lonza, Lucija Ljubić, Stanislav Marijanović, Suzana Marjanić, Miroslav Međimorec, Krešimir Nemeč, Vlatko Perković, Martina Petranović, Neva Rošić, Boris Senker, Marijan Varjačić, Velimir Visković, Tihomir Živić i Viktor Žmegač.

Prema već tradicionalnom slijedu programa Krležinih dana, sudionici znanstvenog skupa i njegovi slušatelji, većinom studenti, uputili su se poslije prve sesije u Perivoj kralja Držislava, gdje je pred spomenik Miroslava Krleže položen vijenac te je prof. dr. sc. Branka Brlečić-Vujić održala prigodno slovo, a studenti Umjetničke akademije u Osijeku izveli su pod vodstvom Tatjane Bertok-Zupković recital iz

Krležinih djela. U predvečerje pak istog dana u svečanom foyeru osječkog teatra predstavljena su tri teatrološka izdanja. O knjizi Darka Gašparovića *Dubinski rez* govorili su akademik Boris Senker te urednica biblioteke ITI-ja Željka Turčinović i autor, a o teatrografskom izdanju *Repertoar hrvatskih kazališta*, knjiga peta, Lucija Ljubić i Martina Petranović, *Deskriptivna obrada važnijih predstava na hrvatskom jeziku i izvedbi na stranim jezicima hrvatskih izvođača do 1840. godine* prof. dr. sc. Antonija Bogner-Šaban i autorice. Zbornik *Krležini dani u Osijeku 2011., Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*, drugi dio, predstavila je zatim članica Odbora Krležinih dana prof. dr. sc. Zlata Šundalić.

Na repertoaru kazališne smotre 6. prosinca bile su čak dvije izvedbe u dva različita prostora. Prvo je na pozornici nastupilo Kazalište Moruzgva iz Zagreba i izvelo adaptirani dio Krležina romana *Povratak Filipa Latinovicza – Bobočka ili drugih sto stranica Filipa Latinovicza*, a potom je u svečanom foyeru Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu izvelo *Lamentacije Valenta Žganca*, dramatisiranu epizodu iz Krležinog romana *Na rubu pameti*.

Drugo zasjedanje znanstvenog skupa 7. prosinca potvrdilo je već stečeni dojam iz prvog dana da je izbor ovogodišnje krovne tematike bio posve opravdan i da su podnijetim priopćenjima ispunjene stimulativne namjere.

U predvečerje istog dana upriličeno je u svečanom foyeru na prvom katu zgradu Hrvatskoga narodnog kazališta predstavljanje bilingvističkog izdanja *Kazališne veze Osijeka i Pečuha / Eszék es Pécs színházi kapcsolata* Zvonimira Ivkovića (1944.–2010.), glumca osječkog Mini teatra, kazališnog organizatora diplomiranog u Beogradu, jednog od najznačajnijih intendantata Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i jednog od osnivača Krležinih dana, zagovornika i podupiratelja osnutka i rada Hrvatskog kazališta Pečuh, zamjenika intendanta Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci te autora niza tekstova kazališnog sadržaja. Ivkovićevu knjigu u njegovoj kazališnoj kući, za koju je bio životno vezan, predstavili su urednica izdanja teatrologinja Antonija Bogner-Šaban, kazališni publicist i Ivkovićev dugogodišnji prijatelj i suradnik Ljubomir Stanojević, glumica Vlasta Ramljak i u ime nakladnika Matice hrvatske ogranak Osijek književnik Josip Cveniće i Hrvatskoga kazališta Pečuh njegov sadašnji ravnatelj, glumac i redatelj Slaven Vidaković.

Četvrta i zadnja predstava trodnevne kazališne smotre bila je, kao i prethodne dvije, u znaku Krleže. Gradsko dramsko kazalište Gavella izvelo je njegovu *Ledu*. Bio je završni čin XXIII. Krležinih dana, ali ne i kraj bojazni za daljnju sudbinu ove kazališno-teatrološke manifestacije u nemilosrdno doba recesije.

## REPERTOAR KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2012.

Kao i svih dosadašnjih godina od svog osnutka 1990. godine, kazališno-teatrološka manifestacija Krležini dani u Osijeku temeljila se i 2012. na znanstvenom skupu i kazališnoj smotri. Tijekom trodnevne smotre, skraćene zbog recesije, kao što je skraćen i znanstveni skup, na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, odnosno u njegovom foyeru na prvom katu, izvedene su četiri predstave. Osječko kazalište izvelo je dramaturgiju romana *Unterstadt* Ivane Šojat Kuči, Kazalište Moruzgva, Zagreb adaptaciju dijela Krležina romana *Povratak Filipa Latinovicza* pod naslovom *Bobočka ili drugih sto stranica Filipa Latinovicza*, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu Krležine *Lamentacije Valenta Žganca*, a Zagrebačko dramsko kazalište Gavella dramu *Leda* Miroslava Krleže.

Predstave izvedene na kazališnoj smotri Krležinih dana u Osijeku 2012. obrađene su prema već ustaljenim načelima prethodnih zbornika.

Uporabljene kratice: Red. – redatelj. Dram. – dramaturg. Sc. – scenograf. Kost. – kostimograf. Obl. svjetla – oblikovatelj svjetla. Obl. projekcija – oblikovatelj projekcija. Surad. za scensko kretanje – suradnik za scensko kretanje. Pom. scenografa – pomoćnik scenografa. Surad. za esekerski govor – suradnik za esekerski govor. Teh. surad. – tehnički suradnik. Fot. – fotografija.

**Šojat Kuči, Ivana:** UNTERSTADT. Roman jedne osječke obitelji. Prema istoimenom romanu i dramaturgiji Nives Madunić Barišić dramaturgiju priredili Zlatko Sviben i Bojan Marotti.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Zlatko Sviben. Dram. Bojan Marotti. Sc. Miljenko Sekulić. Kost. Katarina Radošević Galić. Sklad. i izbor glazbe Igor Valeri. Obl. projekcija Željka Fabijanić Šaravanja. Obl. svjetla Radomir Stamenković. Surad. za scensko kretanje Alen Čelić. Suradnik za esekerski Velimir Petrović.

Izvođači: *Katarina Pavković* – *Sandra Lončarić Tankosić*. *Jozefina Bittner* – *Branka Cvitković*. *Mama Elza Richter* – *Jasna Odorčić*. *Viktorija Richter udana*

*Meier* – Tatjana Bertok-Zupković. *Rudolf Meier* – Aleksandar Bogdanović. *Francek* – Miroslav Čabraja. *Adolf Meier* – Mladen Vujčić. *Greta Meier* – Marija Kolb / Ivana Soldo Čabraja. *Klara Meier* – Matea Grabić. *Klara Meier, udova Schneider* – Radoslava Mrkšić. *Peter Schneider* – Vladimir Tintor. *Rebeka* – Antonija Pintarić / Katarina Baban. *Marko* – Domagoj Mrkonjić. *Antun Schneider* – Vjekoslav Janković. *Marija Šnajder* – Ljiljana Krička-Mitrović. *Stjepan Pavković* – Aljoša Čepl. *Anđeo* – Petra Blašković. *Partizana, dva stražarska* – Aljoša Čepl i Domagoj Mrkonjić. *Kadet Horvat* – Miroslav Čabraja. *Oberleutnant Walter* – Aleksandar Bogdanović. *Infanterista, dva Krležina* – Aljoša Čepl i Domagoj Mrkonjić. *Romanowicz-Russcukova* – Petra Blašković. *Deda Dragan* – Damir Baković. *Snježana* – Katarina Baban / Antonija Pintarić. *Tito* – Miroslav Čabraja. *Žene, dvije-tri Euripidove* – Katarina Baban, Antonija Pintarić, Matea Grabić. *Pioniri, maleni i Katarinini* – Katarina Baban, Aljoša Čepl, Matea Grabić, Domagoj Mrkonjić i Antonija Pintarić. *Zbor Švabica* – Danijela Božičević, Jasna Komendanović, Snježana Lakotić, Helga Nemet, Martina Puškarić, Mirjana Peteš, Iskra Stanojević i Đurđica Tomaš-Grubešić. *Hor, partizanski i ruski* – Tomislav Binder, Slavko Bogdanović, Ivor Dobrić, Tomislav Horvat i Davor Solanović.

5. 12. 2012. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Ivana Šojat Kuči, *Unterstadt*. Prizor iz predstave.  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Ivana Šojat Kuči, *Unterstadt*. Prizor iz predstave.  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Ivana Šojat Kuči, *Unterstadt*. Anđeo – Petra Blašković. Katarina Pavković – Sandra Lončarić Tankosić. Jozefina Bittner – Branka Cvitković.  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



**Krleža**, Miroslav: BOBOČKA ILI DRUGIH STO STRANICA FILIPA LATI-  
NOVICZA. Adaptacija romana *Povratak Filipa Latinovicza* Ana Tonković Dolenčić.  
Kazalište Moruzgva, Zagreb.

Red. i sc. Ivan Leo Lemo. Fot. Filip Čargonja. Teh. suradnik Darko Cončević.  
Kost. Mirjana Zagorec. Glazba, video, svjetlo Willem Miličević.

Izvođači: *Ksenija Radjajeva Bobočka* – Ecija Ojdanić. *Filip* – Willem Miličević.  
6. 12. 2012. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Kazalište Moruzgva, Zagreb.

**Krleža**, Miroslav: LAMENTACIJE VALENTA ŽGANCA. Adaptacija poglavlja iz romana *Na rubu pameti* Matko Sršen.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu.

Red. Dubravko Torjanac. Sklad. i izvođač songova Dragutin Novaković Šarli. Scena Slaven Edvin Bot. Dizajn svjetla Marijan Štrlek. Izbor kostima Ivan Debeljak.

Izvođači: *Valent Žganec zvani Vudviga* – Zdenko Brlek. *Doktor* – Darko Plovanić.

6. 12. 2012. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, foyer, I. kat, Osijek.



Miroslav Krleža, *Lamentacije Valenta Žganca*. *Valent Žganec* – Zdenko Brlek. *Doktor* – Darko Plovanić. Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu.



Miroslav Krleža, *Lamentacije Valenta Žganca*. *Valent Žganec* – Zdenko Brlek.  
*Doktor* – Darko Plovanić. Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu.

**Krleža, Miroslav: LEDA.**

Zagrebačko dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Red., izbor glazbe, klavir i aranžman Boris Svrtan. Sc. Miljenko Sekulić. Kost. Leo Kulaš. Kor. Mirjana Preis. Obl. svjetla Zdravko Stolnik. Surad. za govor Tomislav Rališ. Pom. scenografa Davor Prah.

Izvođači: *Vitez Oliver Urban* – Ozren Grabarić. *Klanfar* – Janko Rakoš. *Melita* – Bojana Gregorić Vejzović. *Aurel* – Franjo Dijak. *Klara* – Jelena Miholjević. *Leda, druga dama* – Mirela Videk. *Ferenc, prva dama* – Damjan Sabolić Novaković. *Saksofonist* – Marko Gudelj.

7. 12. 2012. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Miroslav Krleža, *Leda*. Prizor iz predstave. *Klanfar* – Janko Rakoš, *Vitez Oliver Urban* – Ozren Grabarić, *Aurel* – Franjo Dijak. Gradsko dramsko kazalište Gavella, Zagreb.



Miroslav Krleža, *Leda*. Oliver Urban – Ozren Grabarić. Klara – Jelena Miholjević.  
Gradsko dramsko kazalište Gavella, Zagreb.



Miroslav Krleža, *Leda*. Prizor iz predstave. Gradsko dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

## PRED KRLEŽINIM SPOMENIKOM

Tri monumentalna luka – spomenik Miroslavu Krleži kiparice Marije Ujević-Galetović postavljen uz ružičnjak u Perivoju kralja Držislava 17. lipnja 1987. u Osijeku i autoričine varijacije Krležina spomenika – u skladu s poetikom Krležinih literarnih varijacija – postavljene na Dubravkinom putu u podnožju Krležina gvozda 29. prosinca 2004. godine u Zagrebu i na Trgu Ludovika ispred Ludoviceuma, vojne akademije austrougarske vojske, sadašnjeg Mađarskog prirodoslovnog muzeja u Budimpešti, 17. lipnja 2011. – povezuju imaginarni most ispisujući zajedništvo srednjoeuropskog zemljovidnog kruga. Krležino je putovanje magličasto lutanje, otisnuće u vanjskom i nutarnjem prostoru u kojem je ispisan i dio osobne povijesti. Melankolični krajolici u plavičastom praskozorju lebde u suzvučju velike i daleke uzbibane skladbe Krležina nutarnjeg krajolika:

*Tiho se ljeska sjaj razlivenih voda,  
vjetar svira na struni gromovoda.*

*Sunce se igra pramenom krošnje: kao igla sine  
iznad krajine modre i zavjesa daljine.*

*Talas za talasom zemlje u modrini gine,  
a sve su stvari plave od plave modrine.*

*Promiču slike: sumraci, vedrine,  
otječe vrijeme u protjecanju stvari.*

*Nad horizontom, kao svjetionik stari,  
jabuka crkvenog tornja zablista i sine,  
ko blistavi odsjaj nad daljinom pline. (Pjesme u tmini, 1937.)*

Krležine vizualne slike poetske imaginacije isprepletene poput ghirlande estetizacija su ljepote u potrazi za izgubljenim vremenom. Otuda vizualno sjećanje koje vraća prošlost i ghirlanda koja poput kazališne zavjese otvara panoramu otvorenog

prostora. Unutar barokne kulise – baroknih veduta raskriljuje se Krležin srednjoeuropski, sjevernohrvatski, poglavito panonsko-podunavski prostor između Zagreba, Požege, Osijeka, Pečuha, Budimpešte, Praga i Beča s upisanom pučkom kajkavskom baroknom atmosferom Čakovca i Varaždina. Zapamćene imaginarne barokne slike panonsko-podunavskog prostora, koje mogu biti i vedute osječke Tvrđe – *akvatinta osječkih veduta sa baroknim kupolama na sivom nebu* u Krležinu *Dnevničkom zapisu*, s nadnevkom 26. 1. 1943. godine; imaginarne barokne slike iz *Djetinjstva u Agramu 1902.–3.*; vedute iz Budimpešte gledane s prozora Ludoviceuma u kojem je boravio od rujna 1911. do svibnja 1913. i ikonična panorama grada sa stare budimske Tvrđave u *nadgrobnoj ljepoti arhitektonskih svodova svedena na patetičnu kulisu u Zastavama*. Hod kroz imaginarni zemljovidni prostor ispisan je lirskom kantilenom Krležina izgubljena sna obojenog melankolijom *plave modrine*. Hod/plovidba kroz javu koja postaje san i san koji postaje java otvara se prostranstvu duha:

*U nebeskom modrom ulju  
eterski plivaju snovi. (Pan, 1917.)*

Prosanjana je slika vlastite čežnje tkana ljepotom sna i pohranjena u optičkim metamorfozama koje dolaze iz *Simfonija*. Lirska je metafora Krležina imaginarnog puta/plovidbe neostvarene čežnje za jednim višim oblikom ljepote koja treptajem oka nestaje u snovidom prostoru u kojem se daljine gledaju s baroknog crkvenog tornja kao *razlistano vrijeme* u prostoru Krležine nutarnje evokacije:

*...Svijetli, plavi anđeli, divniji od najdivnije Izabele, od Beatrice, i od Laure... Sve stvari su tobožnje, razdvajajući se od ovostrane stvarnosti kao lađa kad se odmiče od obale, tu smo još, i lutamo s Izabelom... putujemo na krilima ljubičastog lirizma... (Djetinjstvo u Agramu godine 1902. – 3.)*

Za Krležu život je oduvijek najčišći i najdublji tamo gdje se objavljuje u tajanstvenom trenu ljepote. Žudnja za dosegom neostvarenog apsolutnog trenutka koji izmiče u ironijskoj spoznaji: Nema povratka u Nevinost djetinjstva nakon putovanja Životom, prisiljava književnika hitati prema beskonačnom prostoru vlastite čežnje u nizanju figuralnih snova. U potrazi za tajanstvenim trenutkom ljepote u prosanjanoj slici, nošenoj uspravnicom čistoće djetinjstva, preobraženoj kroz senzibiliziranu nutarnju plovidbu, zrcali se Krležina *najdublja metafora* nutarnjeg krajolika u liku Ane Borongaj u *Zastavama* (1967.). Upisana je u panonsko-podunavsko prostranstvo koju prati ironijska slika barokne inscenacije kojom se poput kazališne zavjese otvara i zatvara barokna ghirlanda u lirskoj kantileni – instrumentalnoj melodiji mitske Eterove prozirne vedrine koja nestaje u Aninom – Kamilovom – Krležinom beskonačnom *apeironskom sanjarenju*.

*... Ana je iznad svega vodoravno povijena koprena čudne fatamorgane, priviđenije stvarnije od stvarnosti, san, po kome se može šetati kao perivojem na oblacima,*



*ustalasila zelena pšenica, smaragdno jezero majskog rosnatog žita, uznemirenog blagim povjetarcem jutarnjim, a nad jezerom iznad kristalno-plavog ogledala bistre vode, cvrkut lastavica. Puknuo je pogled u bujnu radost kakva se više nikada ne će ponoviti, sekunda zanosa kakva se više nikada nije vratila...*

*...Osjetio je grčevit dodir njenih prstiju kao da nisu mogli da se otmu, a onda je sunula i rasplinula se iza onog mliječnog stakla na vratima na kojima je jedan gravirani amoret nad oblacima dekorativno kitio girlandama od bogato rascvjetanih ruža ono glupo sivo mutno staklo, iza kog je nestalo Ane kao sjenke, kao fikcije...*

Svaki doživljen trenutak zrači u boji, mirisu, zvuku, opažaju i osjetu. Melankolične su evokacije virtualnih staza djetinjstva, mladosti i zrelog doba, nutarnje i vanjsko otisnuće u netaknutoj ljepoti sna s buđenjem ili bez buđenja. I ostaje *Sve kao san u bojama – Orkestracija sna iz Davnih dana* (1956.), metafora otvorene drame neprekidnih kruženja i povrataka, koja lebdi iznad imaginarnog mosta koji povezuju tri monumentalna luka – spomenici Miroslavu Krleži kiparice Marije Ujević-Galetović. Raskriljeni prostor Krležine plovidbe unutar vlastite čežnje u suzvučju bolnoga prelijevanja uzbibane skladbe krhko je snoviđenje koje se može oglasiti samo lirskim jezikom koji čuje njegove glasove i u kojem Miroslav Krleža ostaje glas samog poetsko-lirskog jezika. I ovdje, u Osijeku, na otvorenoj pozornici ispred spomenika posvećenog književniku s pogledom na kulise baroknih veduta – kupola osječke Tvrđe u kazališnoj predstavi prije predstave, u mikroviziji malih scenskih prizora, Miroslav Krleža ostaje u ulozi imaginarnog scenografa i redatelja.

## NAPOMENA

Znanstveni skup *Kazalište po Krleži* prvi je znanstveni skup u dvadesetitrogodišnjoj povijesti Krležinih dana u Osijeku, koji je – zbog novčane neimaštine – bio dvodnevni i imao samo dvije sesije. Na skupu je podnijeto devetnaest priopćenja, a ovaj zbornik sadrži dvadeset. Redoslijed priopćenja u zborniku donekle se razlikuje od tiskanog programa skupa jer je ovaj naknadno revidiran i jer je uvid u dovršene i predane tekstove za zbornik naveo na njihov prikladniji raspored. Kao i u svim prethodnim zbornicima i u ovom je maksimalno uvažavana i poštovana integralnost autorskih priloga. Suglasno tomu redaktura i lektura svedeni su uglavnom na korekcije evidentnih grešaka i previda te na usuglašavanje primjenjivanih pravopisnih konvencija (pisanje svih naslova knjiga i svih naslova tekstova / djela objavljivanih u periodici kurzivom te pisanje svih citata u kurzivu, a naslova časopisa u navodnicima...) i na najnužnije intervencije, katkad i u konzultaciji s autorima, bez zadiranja u osobni izraz tekstopisca, kao i na likovno i grafičko ujednačavanje. No ujednačavanja nije bilo moguće uvijek sprovesti jer su pri pisanju bibliografskih jedinica u podrubnicama, literaturi i bilješkama, unatoč dostavljenim *Uputama* priređivača zbornika, korišteni različiti načini.

B. H.

## KAZALO IMENA

- A. S. 206, 208, 209, 212, 230  
Adžić-Ursulov, Bjanka 250  
Adžija, Božidar 189, 218  
Agbaba, Zvonimir 99  
Albrecht, Fran 197, 230  
Alić, Božidar 146, 140, 262  
Andres, Slavko 107-109, 117, 118  
Andrić, Ivo 187  
Andrić, Matea 151, 160  
Androić, Vladimir 107, 108, 112, 113, 116, 252  
Angjelinović, Grga 213  
Anurov, Aleksandar 77, 253, 266, 267, 271  
Arden, John 121  
Armanini, Ante 121, 122, 130, 249, 250  
Artaud, Antonin 92, 95, 96, 121, 126  
Auer, Nada 206
- Baban, Katarina 279  
Babić, Ljubo 10, 63, 65, 68, 70, 94, 102, 196, 198, 199, 202, 203, 207, 211, 223, 224, 229, 230  
Bach, Johann Sebastian 250  
Bach, Josip 44, 48, 49, 61, 65, 93, 101, 105, 106, 108, 117, 118, 147, 148, 163, 187, 197, 198, 199, 244  
Bachmann, Zoltán 107, 112, 113  
Bačić Karković, Danijela 247  
Badalić, Ivo 68, 74, 259  
Bagossy, Lászlo 112, 261, 270  
Bahr, Hermann 25, 217  
Bahtin, Mikhail 50
- Bajlo, Jasna 252  
Bakal, Boris 13  
Bakal, Ivana 252  
Bakmaz, Ivan 120  
Baković, Damir 279  
Bakunjin, Mihail 173  
Baletić, Borna 107-109, 110, 113-114, 251, 264, 265, 271  
Balota, MatE *vidi* Mirković, Mijo  
Balzac, Honoré de 61, 148, 218  
Bandić, Milan 175, 180  
Bang, Herman 68  
Barac, Antun 211  
Barnet, Sylvan 47  
Bartol Indoš, Damir 178  
Barušić, Feliks 233  
Bašić, Relja 151  
Battaglia, Stefania 252  
Batušić, Nikola 63, 68, 75, 103, 104, 118, 147, 186, 241, 242, 243, 244, 246  
Batušić, Slavko 65, 66, 67, 68, 190, 206, 208, 221, 223, 224, 226, 230  
Baxton, Noel 210  
Baytchinska, Svetlana 243  
Bazala, Albert 12  
Becić, Vladimir 233  
Beckett, Samuel 10, 162  
Beethoven, Ludwig von 210  
Begovac, Pavao 252  
Begočić, Ena 73, 75, 76, 78, 79, 80  
Begočić, Milan 14, 62, 65, 243  
Bek, Viktor 70

Belović, Miroslav 174, 185  
 Benčić, Živa 12, 186  
 Benešić, Ante 233  
 Benešić, Julije 198, 210, 211, 230  
 Benn, Gottfried 24  
 Bertok Zupković, Tatjana 276, 279  
 Bijeli, Andrej 220  
 Bilić, Anica 247  
 Bilić, Ivica 253  
 Binder, Tomislav 279  
 Biskupović, Alen 248  
 Bistrovic Darvaš, Katarina 173  
 Blan, Eme 205, 230  
 Blašković, Petra 279, 280  
 Boban, Božidar 151  
 Bobić, Davor 253  
 Bobinac, Marijan 15  
 Bočkai, Irena 151, 160  
 Bogdanov, Vaso 189, 190, 221, 224, 226, 227, 230, 239  
 Bogdanović, Aleksandar 279  
 Bogdanović, Milan 13, 189, 214, 215, 216, 217, 223, 230  
 Bogdanović, Slavko 279  
 Bogert, Ralph 180, 181, 186  
 Bogišić, Vlaho 62, 192, 193, 241, 243  
 Bogner Šaban, Antonija 241, 249, 276, 277, 278  
 Bogojević Narath, Simon 173  
 Boko, Jasen 260, 265, 267, 268, 269  
 Boldin, Drago 107, 112  
 Bosanac, Đorđe 162  
 Bošković, Ivan 248, 259, 276  
 Bošnjak, Branimir 244, 247  
 Bot, Slaven Edvin 254, 282  
 Botić, Matko 248  
 Bourek, Zlatko 107, 108, 110, 111, 117, 119, 124, 251, 252  
 Božičević, Danijela 279  
 Braniš, Vojta 233  
 Brecht, Bertolt 9, 10, 66, 121, 126  
 Bregović, Mladen 250, 251  
 Bresenitz, Harry 197  
 Brešić, Vinko 187, 193, 276  
 Brezovec, Branko 49, 78, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 186  
 Brezovec, Lovro 174  
 Brezovec, Suzana 173  
 Brkić, Ivan 162  
 Brlek, Zdenko 282, 283  
 Brlenić Vujić, Branka 60, 241, 243, 244, 245, 246, 276, 287  
 Brook, Peter 121, 126  
 Broz, Josip 10, 190, 191  
 Brozović, Dalibor 241, 242  
 Brunčić, Dubravka 248  
 Bublic, Dragan 213, 214  
 Budak, Mile 97, 191, 226  
 Budiščak, Mladen 125, 131  
 Buljan, Ivica 80, 114, 148, 268, 269, 272  
 Burdelez, Nika 151, 160, 161  
 Burić, Krešo 163  
 Butković, Davor 251  
 Butterworth, Philip 105, 119  
 Buzančić, Boris 81, 82, 164  
 Bužančić, Vladimir 184, 186  
 Camus, Albert 24  
 Cankar, Ivan 205, 209, 230  
 Car Mihec, Adriana 104, 243, 248  
 Car, Milka 247  
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da 172  
 Carić, Marin 241  
 Castro, Eugénio de 41  
 Céline, Louis-Ferdinand 7  
 Cepelić, Milko 233  
 Cesarec, August 97, 187, 189, 190, 195-199, 201-210, 213, 217, 230  
 Cesarić, Dobriša 204, 206, 208, 209, 212, 214, 225  
 Cézanne, Paul 228  
 Ciampi, Marcel 208  
 Ciglar, Želimir 132  
 Cihlar Nehajev, Milutin 63  
 Cihlar, Slavko 198  
 Ciliga, Ante 188, 206, 230  
 Cipra, Marijan 35  
 Cončević, Darko 254, 281  
 Corneille, Pierre 244  
 Crnobrnja, Marta 107, 108, 113, 253

Crnojević Carić, Dubravka 162, 169, 276  
 Crnjanski, Miloš 219  
 Cveniĉ, Josip 277  
 Cvijić, Gj. 213  
 Cvijić, Jovan 213  
 Cvitković, Branka 276, 278, 280  
  
 Čabreja, Miroslav 279  
 Čadež, Tomislav 269  
 Čale Feldman, Lada 12, 13, 37, 38, 39, 49, 247  
 Čargonja, Filip 254, 281  
 Čelić, Alen 278  
 Čengić, Enes 193  
 Čepl, Aljoša 279  
 Černe Kordić, Vera 250  
 Čičin Šain, Ćiro 248  
 Čikoš Sesija, Bela 39  
 Čokljat, Velimir 162, 168, 265  
 Čorić, Ksenija 251  
 Čuturilo, Marina 250  
 Ćurĉin, Milan 187, 188, 210, 211, 218  
 Ćurdo, Darko 128  
  
 D. Es. 212  
 Dabĉević Kuĉar, Savka 132  
 Danĉević, Petra 253  
 Danira, Marija 74  
 D'Annunzio, Gabriele 24, 242  
 Dante Alighieri 11  
 Daviĉo, Oskar 223, 225, 226, 227, 229, 230  
 Debeljak, Ivan 254, 282  
 Dedić, Arsen 263  
 Dedić, Miroslav 106, 108  
 Dedijer, Danica 150, 251, 253  
 Dedinac, Milan 226, 230  
 Dedinac, Mladen 227, 230  
 Delmestre, Nenni 260  
 Demeter, Dimitrija 67  
 Despot, Branko 28  
 Despot, Dragan 268, 270, 272  
 Destinnová, Ema 207  
 Detoni Dujmić, Dunja 39  
 Devĉić, Krešimir 218  
  
 Dietzegen, Josip 203  
 Dijak, Franjo 178, 179, 284  
 Dimović, Đuro 208  
 Dirnbach, Ernest 237, 248  
 Dlustuš, Ljuboje 233  
 Dobra, Anica 80  
 Dobrić, Ankica 146  
 Dobrić, Ivor 279  
 Dobrović, Petar 10, 97, 98, 189, 223, 225, 226, 230  
 Domjanić, Dragutin 211, 214, 217  
 Domović, Franjo 198, 230  
 Donadini, Ulderiko 214, 245  
 Donat, Branimir 24, 58, 104, 106, 163, 169, 241, 242, 245, 246  
 Dorovský, Ivan 243  
 Dostojevski, Fjodor Mihajloviĉ 123, 126, 153, 204, 214, 247  
 Drach, Vanja 148, 162, 166, 167, 249  
 Draganić, Marijan 128, 129  
 Dragman, Ervina 81, 82  
 Dragolić, Martin 233  
 Dragović, Biljana 250  
 Drašković, Borislav 189  
 Dubrović, Tereza 251  
 Duda, Dean 169  
 Dudás, Kálmán 265, 271  
 Dujšin, Dubravko 63, 68, 70, 75, 213, 259  
 Duroman, Miroslav 219  
 Dusper, Zvonimir 254  
 Dvorniković, Vladimir 202  
 Dziuba, Jolanta 247  
  
 Đikanović, Vesna 251  
 Đilas, Milovan 96, 191  
 Đorđić, Margareta 151, 160  
 Đurić, D. M. 233  
 Đurić, Vojislav 186  
 Đurina, Vlasta 151, 160  
  
 Ejzenštejn, Sergej Mihajloviĉ 219  
 Eshil 32  
 Evetović Miroljub, Ante 233  
 Fabijanić Šaravanja, Źeljka 278

Fabrio, Nedjeljko 242, 246  
 Faktor, Ivan 116, 253  
 Fališevac, Dunja 12, 186  
 Fanelli, Mario 164, 245  
 Faralli, Johnatan 252  
 Farič, Matjaž 251, 263  
 Feldman, Miroslav 197, 198, 230  
 Ferrari, Silvio 252  
 Fiamengo, Jakša 76, 264  
 Fici, Ivo 146  
 Filakovac, Ivan 227, 230  
 Filakovac, Vladimir 227, 233  
 Filipović, Slobodan 162  
 Filipović, Vladimir 24  
 Filipović, Zvonimir 151, 160  
 Finci, Eli 17  
 Fink, Eugen 28, 33  
 Flajšman, Dejan 254  
 Flaker, Aleksandar 50, 53, 148, 172, 186, 193, 241  
 Flaker, Vida 241  
 Flaubert, Gustave 175  
 Fontana, Anton Braco 12  
 Foretić, Dalibor 76, 104, 114, 118, 125, 127, 129, 241, 248, 261, 262, 264  
 Foretić, Miljenko 241, 247  
 France, Anatol 204, 207  
 Frangeš, Ivo 193, 241  
 Frangeš, Neven 167, 249, 251, 252, 253  
 Frankić Brkljačić, Jasna 252  
 Freud, Sigmund 39  
 Friče, Vladimir 204, 230  
 Frndić, Nasko 127  
 Fumić, Marijana 252  
 Furijan, Maks 166  
  
 Galić, Drago 190, 221, 223  
 Galinec, Stjepan 207, 230  
 Gall, Zlatko 267  
 Galogaža, Stevan 187  
 Galović, Fran 14, 39, 120, 209, 230, 233  
 Gandhi, Mohandas Karamchand 205  
 García Lorca, Federico 81  
 Gašparović, Darko 24, 41, 61, 72, 73, 80, 90, 104, 106, 111, 113, 118, 126, 129, 130, 163, 169, 172, 186, 241, 243, 245, 246, 251, 258, 260, 262, 276, 277  
 Gašparović, Tajana 268  
 Gavella, Branko 61, 62, 63, 65, 70, 74, 81, 84, 94, 95, 102, 104, 107, 108, 110, 112, 118, 123, 124, 148, 184, 207, 216, 217, 220, 230, 275, 276  
 Genda, Josip 77  
 Generalić, Ivan 220, 230  
 George, Stefan 217  
 Georgievski, Ljubiša 126  
 Gerić, Vladimir 75, 107-109, 112-114, 116, 252, 267, 271  
 Ghelderode, Michel de 101  
 Gide, André 9, 24  
 Giraudoux, Jean 81  
 Gjurgjan, Ljiljana Ina 72  
 Gjurić, Milenko D. 210, 211, 212  
 Glembay, Josipa 237, 239  
 Glunčić Bužančić, Vinka 37  
 Goethe, Johann Wolfgang von 11  
 Gojer, Gradimir 169, 248, 268, 272  
 Gojković, Gordana 241  
 Gorenčević, Iljko 196, 203, 207, 230, 244  
 Gorki, Maksim 198, 205, 209, 218, 237  
 Gotal, Nataša 253  
 Gotovac, Mani 248, 250, 254  
 Goya, Francisco 25, 53, 213, 230  
 Grabarić, Ozren 178, 284, 285  
 Grabić, Matea 279  
 Gračan, Stjepan 249  
 Gračner, Nataša Barbara 80  
 Graf, Milan 207  
 Gregorić Vejzović, Bojana 284  
 Grgičević, Marija 127, 129, 131, 262, 264  
 Grgošević, Zlatko 207  
 Grigić, Marica 247  
 Grković, Mato 61, 67, 69  
 Grosz, Georg 51, 206, 213  
 Grotowski, Jerzy 121, 126  
 Grubišić, Vinko 96  
 Grün, Lav *vidi* Gorenčević, Iljko  
 Gudelj, Marko 284

- Guilbeaux, Henri 204, 230  
 Gustinčić, G. 208, 230
- Hajdinjak, Aljana 251, 263  
 Hajsek, Darko 251  
 Hansen Kokoruš, Renate 245, 246  
 Hauptmann, Gerhart 40, 243  
 Hećimović, Branko 60, 61, 71, 75, 86, 104, 118, 170, 173, 186, 235, 239, 241, 242, 244, 245, 249, 255, 256, 257, 258, 275  
 Hedl, Drago 163, 245  
 Hegedušić, Krsto 8, 53, 189, 190, 216, 219, 221, 223, 224, 228, 230  
 Hegedušić, Smiljan 226, 230  
 Hegedušić, Ž. 220, 230  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 9  
 Heiden, Konrad 217  
 Heine, Heinrich 218  
 Hermann, B. 228  
 Hikec, Ante 210  
 Hinković, Hinko 206, 230  
 Hočevar, Meta 150, 251  
 Hofmannsthal, Hugo von 101, 241  
 Homer 11  
 Horvat, Josip 69, 70  
 Horvat, Joža 191  
 Horvat, Tomislav 279  
 Horváth, Ödön von 245  
 Horvatin, K. 213  
 Horvatinčić, Tomislav 175  
 Hrebak, Tomislav 160  
 Huxley, Aldous 50, 100
- Ibler, Drago 190, 207, 220, 221, 223, 225, 230  
 Ibsen, Henrik 63, 70, 81, 82, 139, 148, 153  
 Inkret, Andrej 148  
 Istrati, Panait 216  
 Ivakić, Joza 213, 247  
 Ivanišević, Drago 229, 230  
 Ivanković, Hrvoje 260  
 Ivanov, Vsjevolod 208, 230  
 Ivanji, Dragana 250  
 Iveković, Ozana 248
- Ivković, Zvonimir 112, 118, 168, 241, 248, 277  
 Ivšić, Radovan 244, 267
- Jagić, Vatroslav 213  
 Jakelić, Klara 153, 160  
 Janković, Ján 247  
 Janković, Vjekoslav 276, 279  
 Janjić Jobo, Ratko 250  
 Jaroslavski, E. 204, 230  
 Jarry, Alfred 121, 126  
 Jelačić Bužimski, Dubravko 242, 247  
 Jelačić, A. 210  
 Jelačić, Josip 247  
 Jelčić, Dubravko 241, 246, 247  
 Jeričević, Dinka 251, 252, 253  
 Jerković, Bogdan 107, 109, 117, 124  
 Jesenjin, Sergej Aleksandrovič 214  
 Jessner, Leopold 66  
 Jores, Jean 205, 230  
 Josipović, V. 217, 218, 219, 230  
 Jovanović, Dušan 250.  
 Jovanović Zmaj, Jovan 224  
 Jovanović, Dragoljub 219  
 Joyce, James 10, 50  
 Jukić, Luka 213  
 Jukić, Maja 160  
 Jukić, Tatjana 49  
 Jung, Carl Gustav 27  
 Juraga, Slavko 182  
 Jurišić, Blaž 218  
 Jurkas, Eustahije 65  
 Jurković, Mira 267  
 Juvančić, Joško 132, 260  
 Juzbašić, Stanko 251
- Kafka, Franz 10, 100, 101  
 Kaiser, Georg 101  
 Kaleb, Vjekoslav 191  
 Kalmeta, Božidar 172, 186  
 Kandinski, Vasilij 184, 205  
 Kant, Immanuel 140, 204, 205, 209  
 Karahasan, Dževad 72  
 Kardelj, Edvard 10  
 Karolji, Mihajlo 206, 230

Kassovitz-Cvijić, Antonija 67  
 Kaštelan, Jure 247  
 Katunarić, Leo 77, 251  
 Kauzlarić Atač, Zlatko 167, 242, 249  
 Kerekeš, Ljubomir 79, 131, 264  
 Kernic, Anka 74  
 Kharitonenko, Viktor 253  
 Kikić, Hasan 217, 219, 223, 225, 227, 230  
 Kiseljak, Zinka 251  
 Klee, Paul 184  
 Kleist, Heinrich von 219, 230, 243  
 Klobučar, Hrvoje 181, 182, 184  
 Kljaković, I. 203, 230  
 Knezović, Vlasta 146, 150  
 Knežević, Ruta 251  
 Knežević, Slavica 146  
 Kokotović, Nada 250  
 Kolar, Slavko 244  
 Kolarić, Paulus Pajo 233  
 Kolarović, Vlatka 265  
 Kolb, Marija 279  
 Komendanović, Jasna 279  
 Komnenović, Sava 259  
 Kopročec, Dunja 163  
 Korsch, Karl 205, 206, 203, 207, 208, 230  
 Kosec Bourek, Diana 251, 252  
 Kosec Torjanac, Vesna 245  
 Kosor, Josip 247  
 Kostić, Petar 219, 230  
 Kostin, N. 217, 230  
 Kostinčer Bregovac, Inga 99  
 Kovač, Martina 160  
 Kovačević, Edo 226, 230  
 Kovačević, Jasna 162  
 Kovačić, Ivan Goran 50  
 Kovačić, Krešimir 214  
 Kozarac, Ivan 233  
 Kozarac, Josip 233  
 Kozarčanin, Ivo 238, 239  
 Kralj Novak, Jagoda 253  
 Kraljev, Mirko 263  
 Kraljeva, Božena 74, 75  
 Kramarić, Zlatko 241  
 Kranjčević, Silvije Strahimir 27, 187, 202, 212, 233  
 Kraus, Karlo 250  
 Kraus, Lavoslav 235, 239  
 Kraus, Otto 248  
 Kravar, Zoran 104, 244  
 Krča, Drago 107  
 Krelius, Lj. 110, 118  
 Krendić, dr. 213, 230  
 Krička, Ljiljana 162  
 Krička-Mitrović, Ljiljana 279  
 Kristić, Doris 251  
 Krivak, Petra 160  
 Krizman, Tomislav 210  
 Križ Posavec, Ida 253  
 Križanić, Juraj 21, 98, 187  
 Krklec, Gustav 197, 198, 230  
 Krleža, Bela 73, 74, 75, 79, 80, 99, 147  
 Krleža, Miroslav 7-19, 21-75, 78-79, 81-86, 88-135, 138-141, 145-199, 201-230, 232, 234-237, 239-246, 249-278, 281-290  
 Krnic Peleš, Olga 175  
 Krstulović, Zdravka 263  
 Kršnjavi, Isidor 233  
 Krušić, Vlado 127  
 Kružić, Petar 223, 226, 227, 228, 229, 230  
 Kudrjavcev, Anatolij 106, 111, 118, 129, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269  
 Kuhač, Franjo 233  
 Kukuljica, Đorđe 178  
 Kulaš, Leo 284  
 Kulihová, Alica 248  
 Kulundžić, Josip 62, 63  
 Kulundžić, Zvonimir 258  
 Kunčević, Ivica 253, 269, 272  
 Kunej, Đurđica 253  
 Kurelac, Tomislav 120  
 Kurteš, Nevena 151  
 Kušan, Ivan 126, 247  
 Kušelj, Jelka 251  
 Kut, Tibor 251  
 Kutijaro, Emil 99  
 Kvapil, Jaroslav 68  
 Kvaternik, Eugen 96  
 Kveder Jelovšek Demetrović, Zofka 175, 198



Kvirgić, Pero 107, 110, 111, 118, 146, 150, 151, 262  
 Laginja, Dalibor 107, 113-114, 118, 251, 263  
 Lahman, Ivo 259  
 Lakotić, Snježana 279  
 Lampalov, Dubravka 115, 266  
 Lara Badurina 252  
 Lasić, Stanko 50, 104, 183, 192, 193, 258  
 Lauer, Reinhard 242, 244, 246  
 Lay, Felix (Srećko) 233  
 Lebedinski, Juraj 188, 214, 230  
 Lederer, Ana 110, 119, 242, 247, 260, 268  
 Lemo, Ivan Leo 148, 182, 253, 254, 266, 281  
 Lendić, Ivo 219  
 Lenjin, Vladimir Iljič 9, 102, 173, 202, 203, 204, 210, 213, 230, 242  
 Lešić, Josip 104, 107, 112  
 Levačić, Josip 252  
 Ličar, Ciril (Ćiril) 207  
 Ličina, Jovan 166  
 Liebknecht, Karl 196  
 Lipljin, Tomislav 248  
 Livadić, Branimir 217  
 Lončar, Damir 162, 168  
 Lončar, Mate 172, 174, 186, 192, 193, 194, 235, 239, 245, 246  
 Lončarić, Stjepan 251  
 Lončarić Tankosić, Sandra 278, 280  
 London, Jack 211, 212, 230  
 Lonza, Tonko 75, 81, 148, 276  
 Loos, Adolf 216  
 Lovrić, Saša 151, 153, 160, 161  
 Lozica, Ivan 247  
 Lukas, Filip 189  
 Lunačarski, Anatolij Vasiljevič 218, 219, 230  
 Lunaček, Vladimir 63, 65, 211, 212, 213  
 Lupi, Magdalena 252  
 Lužina, Jelena 247  
 Ljubić, Lucija 71, 247, 276, 277  
 Ljuboja, Daniel 173  
 Ljuština, Danko 263  
 Madunić Barišić, Nives 278  
 Magelli, Paolo 107-108, 111, 113-117, 266, 271  
 Magjer, Rudolf Franjin 232-234, 236-239  
 Maixner, Rudolf 237  
 Majdak, Zvonimir 126  
 Majurec, Mirjana 131, 146  
 Maljević, Kazimir 205  
 Mann, Jolán 245  
 Mann, Thomas 24, 213  
 Manojlović, Milica 182, 183  
 Maraković, Ljubomir 94  
 Mareš Bratko, Vera 12  
 Maretić, Tanja 151, 160  
 Maretić, Velimir 217, 220, 230  
 Maričić, Nataša 253  
 Maričić, Veljko 66  
 Marijanović, Stanislav 170, 171, 180, 233, 234, 239, 240, 242, 246, 247, 275, 276  
 Marinković, Pavo 251  
 Marinković, Ranko 126, 190, 223, 227, 228, 229, 230, 245  
 Marjanić, Suzana 39, 171, 175, 186, 248, 276  
 Marjanović, Milan 176, 188, 211, 212, 213, 228  
 Markovac, Zlata 213  
 Marković, Franjo 233  
 Marković, Jagoš 80, 254  
 Marković, Svetozar 224  
 Marotti, Bojan 278  
 Marotti, Josip 146, 150, 151  
 Marowitz, Charles 121, 128  
 Marthaler, Christoph 175  
 Martić, Tomislav 182  
 Martinac Kralj, Lada 253  
 Martinčević, Josip 166  
 Martinčević, Joso 236  
 Martinet, Marcel 199, 230  
 Martinić, Ante Čedo 77  
 Marušić, Tina 151, 153, 160, 161  
 Marx, Karl 9, 203, 219, 220, 230  
 Masleša, Veselin 189, 216, 230  
 Mašić, Branko 203  
 Matičević, Ivica 248

Matijević, Barbara 253  
Matišić, Mate 247  
Matković, Marijan 17, 81, 190, 223, 227, 228, 230  
Matoš, Antun Gustav 201, 220  
Matošević, Krunoslav 151, 160  
Matula, Vilim 131, 174  
Matvejević, Predrag 95, 193, 235, 236, 239  
Matz, Rudolf 207  
McKinney, Joslin 105, 119  
Međimorec, Miro 15, 120, 125-132, 247, 250, 253, 259, 276  
Mejerholjd, Vsevolod 207  
Melvinger, Jasna 244  
Menandar 102  
Mesarić, Kalman 69, 247, 248  
Meštrović, Drago 131  
Meštrović, Ivan 172, 173, 203, 230  
Meyer Fraatz, Andrea 37, 243  
Mihajlović, M. 208, 230  
Mihanović, Dubravko 178  
Mihanović, Zoran 253  
Mihičić, Milica 74, 259  
Miholjević, Jelena 284, 285  
Mijović Kočan, Stijepo 105, 119  
Mikić, Krešimir 265  
Miklin, Valerij 253  
Mikloušić, Tomaš 226  
Mikuličić, Ljubica 146  
Milanja, Cvjetko 55  
Milas, Darko 162  
Miletić, Dubravka 76, 79, 146, 150  
Miletić, Stjepan 93  
Miletić, Svetozar 224  
Miličević, Nikola 197  
Miličević, Willem 182, 254, 281  
Milić, Gordana 114, 119  
Milošević, M. 208  
Milovac, Tihomir 173  
Minderović, Čedomir 218, 230  
Miočinović, Mirjana 17, 104  
Mirjev, Ivan 70  
Mirković, Mijo 190, 217, 219, 221, 223, 224, 226, 230  
Misita, Vera 73  
Miše, Jerolim 203, 207, 230  
Mišković, Grgo 248  
Močnik, Goranka 251  
Modrinić, M. 164  
Mojsilović, Zora 254  
Mokrović, Sreten 131  
Montgomery Brown, William 201, 230  
Mrdeža Antonina, Divna 248  
Mrduljaš, Igor 247, 251  
Mrkić Popović, Ljiljana 254  
Mrkonjić, Domagoj 279  
Mrkšić, Radoslava 279  
Mucić, Dragan 234, 235, 236, 239, 241  
Muhoberac, Mira 146, 160, 161, 251  
Muhoberac, Vesna 161  
Munitić, Damir 163  
Muradbegović, Ahmed 213  
Musil, Robert 10, 101  
Musorgski, Modest Petrovič 63  
Mussolini, Benito 242  
N. M., dr. 211, 230  
Nazor, Vladimir 197, 211  
Nećak, Marijan 172  
Nelgin, S. 204, 230  
Nemec, Krešimir 55, 58, 276  
Nemet, Helga 279  
Neuman, Dragutin 233  
Nevistić, Ivan 65, 214, 230  
Nezirović, Vanja 172, 186  
Nietzsche, Friedrich 9, 24-36, 52, 102, 103, 198  
Nikčević, Milorad 244  
Nikčević, Sanja 120, 121, 130, 247, 260, 261  
Nosić, Željko 251  
Novaković Šarli, Dragutin 250, 254, 282  
Novaković, Mojmir 178  
Novaković, N. 211  
Nušić, Branislav 190, 227  
Obrenović, Aleksandar 202, 204, 205, 208  
Odak, Zoja 263  
Odorčić, Jasna 278

Ognjenović, Vida 250  
 Ogrizović, Milan 62, 233, 248  
 Ojdanić, Ecija 182, 281  
 Omazić, Marija 276  
 Orešković, Želimir 263, 270, 271  
 Ostojić, S. 164  
 Paglia, Camille 176, 186  
 Pahor, Galiano 263  
 Paljetak, Vlaho 250  
 Pandur, Tomaž 102  
 Panić, Davor 162  
 Papandopulo, Boris 107, 112  
 Papini, Giovanni 209, 231  
 Parić, Jasmina 269  
 Parmačević, Stjepan 63  
 Paro, Georgij 73, 75, 81, 82, 100, 118, 124, 129, 132, 133, 150, 151, 162, 164, 166, 167, 242, 243, 249, 251, 252, 253, 261, 262, 263, 264, 270, 271  
 Paulik, Dalibor 247  
 Pavičević, Borka 259  
 Pavić, Jovica 250  
 Pavis, Patrice 105, 119  
 Pavletić, K. 217, 231  
 Pavletić, Vlatko 193  
 Pavlić, Goran 245, 248  
 Pavlović, Cvijeta 37, 41  
 Pavlovski, Borislav 244  
 Pedullá, Gianfranco 252  
 Pejović, Danilo 24  
 Peričić, Helena 245, 248  
 Perić Kraljik, Mira 254  
 Perić, Mira 162, 265  
 Perković, Franka 171, 178-181, 267, 271  
 Perković, Luka 198, 231  
 Perković, Mirko 74, 99  
 Perković, Rade 260, 261  
 Perković, Vlatko 134, 247, 266, 269, 276  
 Peršić, Kristina 151, 160  
 Petercol, Goran 107, 114, 117, 251  
 Peternai Andrić, Kristina 248  
 Peteš, Mirjana 279  
 Petlevski, Sibila 104, 244, 247  
 Petranović, Martina 105, 247, 276, 277  
 Petrović, Đoko 74, 99, 166  
 Petrović, Velimir 278  
 Petrušić, Antun 248  
 Petter Kalinić, Jasminka 250  
 Pfister, Manfred 15, 22  
 Picasso, Pablo 227  
 Pijade, Moša 213, 231  
 Pintarić, Antonija 279  
 Pirandello, Luigi 10  
 Piscator, Erwin 66  
 Platon 25, 26, 29, 97  
 Plećaš, Milan 146, 150  
 Plehanov, Georgij Valentinovič 212  
 Pleštić, Toni 252  
 Plovanić, Darko 282, 283  
 Podbevšek, Anton 199, 231  
 Podgorska, Vika 68, 74, 259  
 Podhorski, R. 223  
 Pogačić, Vladimir 182, 183  
 Poje, Zdenka 146  
 Polić Kamov, Janko 102, 196  
 Popova, Ljubov 207  
 Popović, A. Koča 217, 231  
 Popović, Bogdan 207  
 Popović, Bruno 24  
 Popović, Jovan 228  
 Póth, István 243  
 Potočnjak, Žarko 263  
 Prah, Davor 254  
 Pregarc, Ida 73  
 Preis, Mirjana 254, 284  
 Preradović, Petar 233  
 Pribičević, Svetozar 206  
 Prica Plitvički, Čedo 247  
 Prica, Alma 73, 76, 78, 79, 80  
 Prica, Ognjen 190, 228, 229  
 Price, M. Phillips 231  
 Pričar, Mladen 251  
 Pristaš, Goran Sergej 106, 119, 251  
 Prlender, Ivica 253  
 Prodan, Janja 248  
 Prohaska, Dragutin 187, 196, 197  
 Prohaska, Kesnija 73, 77, 79, 80  
 Prohić, Ozren 107-108, 113-114, 116-117, 148, 251, 253, 260, 266, 268, 269, 271, 272

Prolić Kragić, Ana 247  
 Prošev, Toma 250  
 Proust, Marcel 50, 213  
 Prpić, Tomislav 197, 198, 231  
 Puškarić, Martina 279  
 Putnik, Ivan 196, 197, 231  
  
 Račić, Miše 151  
 Rački, Mirko 233  
 Radauš, Vanja 225, 231, 234  
 Radić, Stjepan 132, 188, 201, 202, 204, 208, 209, 210, 231  
 Radojević, Dino 95, 107-108, 110-112, 115, 117, 124, 125, 151, 166, 250, 261, 264  
 Radošević Galić, Katarina 252, 278  
 Radošević, Mijo 199, 207, 231  
 Radovan, Mario 166  
 Raić, Ivo 60-65, 67-70  
 Rajčić, Zorko 146  
 Rajčić, Dragoslav 254  
 Rajmund, Kupareo 32  
 Rakoš, Janko 284  
 Rališ, Tomislav 254  
 Ramljak, Vlasta 162, 277  
 Raos, Predrag 267  
 Rašica, Marko 213  
 Ravlija, Mateo 171  
 Rebić, Dejan 167, 168  
 Reinhardt, Max 66, 101  
 Reisner, Victor von 233  
 Renan, Ernest 27  
 Režić, Vesna 253  
 Ribar, Vid 231  
 Richtmann, Zvonko 190, 223, 225, 229, 231  
 Rimbaud, Arthur 227  
 Ristić, Bojana 250  
 Ristić, Dušan 106  
 Ristić, Ljubiša 124  
 Ristić, Marko 189, 190, 216-219, 221-229, 231  
 Rjazanov, David 214, 231  
 Robespierre, Maximilien 206, 231  
 Rocco, Davor 251, 252, 253  
 Rodenbach, Georges 40  
  
 Roerich, Nikolaj Konstantinovič 217  
 Rogoz, Zvonimir 146, 150  
 Rosanda Žigo, Iva 248  
 Roščić, Ivana 178  
 Rošić, Neva 73, 75, 79, 86, 87, 148, 276  
 Roterdamski, Erazmo 50, 51  
 Roy, Manabendra Nath 205, 230  
 Rozanov, M. N. 218  
 Rubin, Drago 120  
 Runjanin, Josip 233  
 Ružička Strozzi, Marija 74  
 Ružička, Josip 254  
  
 S. 206, 207, 231  
 S. A. S. 210, 231  
 Sabljak, Tomislav 241, 242, 244  
 Sabolić Novaković, Damjan 284  
 Sanader, Ivo 172, 175, 186, 260  
 Sartre, Jean Paul 191  
 Satie, Erik 250  
 Savić, Biserka 254  
 Savin, Igor 251  
 Scheler, Max 32  
 Schmidt, Anita 267  
 Schopenhauer, Arthur 24  
 Schweitzer, Bernard 25  
 Sedlar, Jakov 260  
 Seissel, Josip 183, 184, 186  
 Sekulić, Miljenko 107, 111, 115, 254, 278, 284  
 Selaković, Milan 227, 231  
 Selem, Petar 260  
 Senker, Boris 12, 17, 21, 41, 42, 64, 71, 72, 73, 106, 119, 124, 163, 166, 170, 241, 242, 243, 248, 256, 276, 277  
 Severova, Sava 73  
 Shakespeare, William 11, 153, 213, 248  
 Shaw, George Bernard 24, 39, 211  
 Sigmund, Vladimir 276  
 Sikavica, Miroslav 179  
 Silone, Ignazio 217  
 Simeon, Rikard 226  
 Sinclair, Upton 219, 237  
 Singer, Erich 196  
 Skuhala Karasman, Ivana 12

Smajić, Emina 151, 160  
 Sokrat 97  
 Solanović, Davor 279  
 Solar, Milivoj 50  
 Soldo Čabraja, Ivana 279  
 Spiró, György 261, 270  
 Sremec, Rudolf 164, 170  
 Sršen, Matko 250, 254, 282  
 Srzentić, Vojo 189, 219, 231  
 Staljin, Josif Visarionovič 211  
 Stamać, Ante 28, 31, 35, 242, 244  
 Stamenković, Radomir 278  
 Stančić, Mirjana 241, 242  
 Stančić, Vesna 38, 40  
 Stanić, Elvis 252  
 Stanislavski, Konstantin Sergejevič 68, 123  
 Stanojević, Ana 73, 77, 80  
 Stanojević, Iskra 279  
 Stanojević, Ljubomir 168, 170, 277  
 Starčević, Ante 212, 227  
 Stary, M. 164  
 Stavisky, Alexandre 217  
 Stazić, Darko 276  
 Stefanović, Ivana 13  
 Stilinović, Sven 184  
 Stilinović, Vesna 251  
 Stilinović, Zrinka 254  
 Stirner, Max 173  
 Stojanović, Zagorka 250  
 Stojsavljević, Vladimir 276  
 Stolnik, Zdravko 254  
 Stošić Rakić, Olivera 12  
 Strachey, John 216  
 Strauss, Richard 48  
 Strindberg, August 24, 40, 103, 148, 153, 206  
 Strossmayer, Josip Juraj 212, 233  
 Strozzi, Tito 63, 68, 69, 81, 196, 197, 198, 213, 231  
 Stublija, Želimir 131  
 Studin, Marin 196  
 Stupica, Barbara 251, 263  
 Subotić, Nada 73  
 Sudarević, Franjo 233  
 Supek, Ivan 241  
 Supilo, Fran 206, 231  
 Sussovski, Marijan 184, 186  
 Suvin, Darko 19, 21, 109, 119  
 Svečnjak, Vilim 220, 226, 231  
 Sviben, Zlatko 252, 265, 271, 276, 278  
 Svrtan, Boris 148, 254, 284  
 Šaban, Damir 173  
 Šafranek, Lujo 207  
 Šajina, J. 203, 231  
 Šantel, Saša 233  
 Šantić, Aleksa 203  
 Šarčević, Petar 250  
 Šegedin, Petar 190  
 Šenk, Damir 254  
 Šenoa, August 192, 211  
 Šerbedžija, Rade 146, 150, 250  
 Šesnić, Deni 252, 253  
 Šestak, Slavko 247  
 Šestak, Sven 178  
 Šicel, Miroslav 241, 242  
 Šimić, Antun Branko 61, 188, 197, 208, 209  
 Šimudvarac, Mario 151, 153, 160, 161  
 Šimunić, Katja 251  
 Šir, Vesna 251, 252  
 Širola, Božidar 207  
 Škavić, Đurđa 251, 252, 253  
 Škomrlj, Ika 112, 150, 251  
 Šmit, Antonija 162  
 Šnajder, Božidar 246, 276  
 Šnajder, Slobodan 248  
 Šodan, Damir 12  
 Šojat Kuči, Ivana 276, 278, 279, 280  
 Šovagović, Anja 131  
 Šovagović, Fabijan 81, 82, 151, 241  
 Šparemblek, Milko 116, 252  
 Štimac, Anđelko 248  
 Štrlek, Marijan 251, 254, 282  
 Štrlić, Milan 260  
 Šundalić, Zlata 248, 277  
 Švigel Lešić, Rudolf 233  
 Tabački, Miodrag 254  
 Tadić, Ljuba 164, 262

Tanhofer, Ivica 73, 75  
 Tanhofer, Tomislav 75  
 Tartaglija, Guido 197  
 Tatarin, Milovan 116, 119  
 Tatljin, Vladimir 205  
 Taufer, Vito 79, 107, 113-114, 117, 148, 251, 262, 263, 270  
 Tepavac, Branko 70  
 Terry, Megan 121  
 Timirjazev, K. 210, 211, 231  
 Tintor, Vladimir 279  
 Tjutčev, Fjodor Ivanovič 218  
 Toller, Ernst 101  
 Tomasović, Mirko 41  
 Tomaš Grubešić, Đurđica 279  
 Tomašević, Ernest 225, 231  
 Tomašić, Stanko 189  
 Tomašić, Tuna 187  
 Tomerlin, Slavko 233  
 Tomić, Anica 148  
 Tomić, Ante 180  
 Tominac Matačić, Vesna 182, 183  
 Tonković Dolenčić, Ana 182, 254, 281  
 Torjanac, Dubravko 254, 282  
 Torjanac, Marko 146, 150  
 Tresić Pavičić, Ante 41, 42, 43, 46, 48  
 Trešćec Branjski, Vladimir 163  
 Tripalo, Miko 132  
 Trnski, Ivan 233  
 Trocki, Lav 211, 231  
 Trojan, Ivan 232, 248  
 Truhelka, Jagoda 233  
 Tucović, Dimitrije 205  
 Tuđman, Franjo 132  
 Tulač, Ladislav 250  
 Turčinović, Željka 251, 260, 277  
 Turić, Nina 151, 160  
 Turina, Drago 15, 107, 108, 112-113, 126, 127, 251, 252, 265  
 Turković, Hrvoje 164, 170  
 Tutek, Anđelka 245  
  
 Udović, Paula 166  
 Ujević Galetović, Marija 245, 287, 289  
 Ujević, Augustin 199, 244  
  
 Ujević, Mate 189  
 Unamuno, Miguel de 24  
 Usenik, Alojz 251  
 Uvanović, Željko 243, 245  
  
 Vagapova, Natalija 243  
 Vaić, Fedor 224, 231  
 Valenta, Žak Branko 252  
 Valeri, Igor 278  
 Valló, Péter 265, 266, 271  
 Vandekar, Milica 218  
 Varga Bjelovarac, Lujo 233  
 Varjačić, Marijan 24, 248, 276  
 Vasić, Dragiša 201, 202, 204, 205, 208, 231  
 Vaupotić, Miroslav 192, 193  
 Vavra, Nina 65, 68, 74  
 Veček, Petar 76, 146, 148, 251, 253  
 Végh, Andor 178  
 Vergilije 27  
 Verhaeren, Emile 40  
 Verlaine, Paul 214  
 Verli, Alfons 63, 66, 67, 74, 259  
 Vida, Viktor 190, 227, 231  
 Vidaković, Slaven 277  
 Videk, Mirela 284  
 Vidušin, Dijana 178  
 Vikić, Miljenko 249, 251, 253  
 Vinaver, Stanislav 207  
 Violić, Božidar 118  
 Visković, Velimir 50, 163, 164, 169, 170, 182, 186, 193, 242, 243, 246, 276  
 Vitez, Ivan 241  
 Vitez, Zlatko 131, 146, 148, 150, 251, 263, 270, 271  
 Vojnović, Ivo 39, 62, 81, 148, 203, 212, 213  
 Vojnović, Lujo 203, 205, 206  
 Vošicki, Vinko 188, 199  
 Vranešević, Mladen 250  
 Vranešević, Predrag 250  
 Vranešić, Đuro 216, 231  
 Vraz, Stanko 192, 233  
 Vrdoljak, Antun 73  
 Vrgoč, Dubravka 121, 264, 266

Vronski, A. 205, 231  
Vrsek, Jožek 226, 231  
Vučković, Radovan 14  
Vučković, Severina 73, 77, 78, 80, 174  
Vujčić, Borislav 251, 263  
Vujčić, Mladen 279  
Vukelić, Vilma 233  
Vukić, Mladen 171, 180, 182, 183, 184, 185  
Vukmirica, Željko 180  
Vuknić, Željko 162  
Vuksan Barlović, Zora 238  
Vukšić, Branko 114, 119  
Vuletić, Ivan 219, 231

Wagner, Richard 63, 213  
Walgnelba, Koné 115  
Wassermann, Jakob 218  
Wedekind, Frank 39, 40, 65, 213, 244  
Wells, Herbert Georg 216  
Whitman, Walt 198, 231  
Wiesner, Ljubo 214, 217  
Wilde, Oscar 38, 39, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 176, 177, 207, 231

Zagorec, Mirjana 252, 253, 254, 265, 281  
Zagotta, Želimir 107, 109, 110, 117  
Zarić, Geroslav 250  
Zatluka, Ivan 237  
Zidarić, Krešimir 131, 146, 150  
Zidić, Igor 111, 119  
Zinovjev, Grigorij Jevsejevič 211  
Zlatar Frey, Damir 250  
Zlatar, Andrea 13  
Zlatović, Aleksandar 250  
Zogović, Radovan 191, 228  
Zoričić, Zvonimir 167  
Zuppa, Vjieran 122, 125, 131

Žagar Nardelli, Vjera 131  
Žarak, Marija 167, 249, 253  
Žic, Ingrid 262  
Žimbrek, Ladislav 211  
Živadinović, Bor Vane 218, 219, 231  
Živić, Mihaelo 233  
Živić, Tihomir 240, 248, 275, 276  
Žmegač, Viktor 7, 24, 39, 40, 50, 51, 66, 101, 104, 106, 119, 246, 258, 276  
Žugec, Mateja 151, 160  
Župan, Mira 81, 82

## SUMMARY

The theatre and scholarly event **Krleža's Days in Osijek** was founded in 1987 when a splendid monument to Miroslav Krleža, a work of Zagreb sculptress Marija Ujević, was erected in Osijek. However, it was not until 1990 that **Krleža's Days in Osijek** took their present form of the theatre conference dealing in the Croatian dramatic literature and theatre as well as the theatre related exhibitions and promotions of recently published plays and academic works. It was at this point that the Department of Theatre Studies, Institute for the Literature and Theatre Studies of the Croatian Academy of Sciences and Arts, today the Department of Croatian Theatre History, Institute for the History of the Croatian Literature, Theatre and Music of the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb and the Faculty of Education, today the Faculty of Philosophy in Osijek joined with the Croatian National Theatre in Osijek in co-organising the **Krleža's Days in Osijek**. Throughout the twenty-three years, from 1990 to 2012, twenty-three conferences were held (**Krleža's theatre today**, 1990; **Tasks and achievements of contemporary Croatian theatre studies**, 1991; **Croatian dramatic literature and theatre and Croatian history**, 1992; **Krleža our contemporary**, 1993; **Contemporary Croatian dramatic literature and theatre since 1968/71 until today**, part one, 1995; **Contemporary Croatian dramatic literature and theatre since 1968/71 until today**, part two, 1995; **Osijek and Slavonia – Croatian dramatic literature and theatre**, 1996; **Croatian dramatic literature and theatre in the European context**, part one, 1997; **Croatian dramatic literature and theatre in the European context**, part two, 1998; **Croatian dramatic literature and theatre and Croatian literature**, 1999; **Croatian dramatic literature and theatre – an inventory of the millennium**, part one, 2000; **Croatian dramatic literature and theatre – an inventory of the millennium**, part two, 2001; **Genres in Croatian dramatic literature and professions in Croatian theatre**, 2002; **Croatian dramatic literature and theatre in the light of aesthetic and historical standards**, 2003; **Native and European in Croatian drama and theatre**, 2004; **Body, word and space in Croatian drama and theatre**, 2005; **Time and space in Croatian drama and theatre**, 2006; **100 years of Croatian national theatre in Osijek / History, theory and practice – Croatian dramatic literature**



and theatre, 2007; **Text, subtext and intertext in Croatian drama and theatre**, 2008; **Croatian drama and theatre and society**, 2009; **Croatian and foreign drama and theatre historians, theatre scholars and critics**, part one, 2010; **Croatian and foreign drama and theatre historians, theatre scholars and critics**, part two, 2011; **Croatian and foreign drama and theatre historians, theatre scholars and critics**, part two, 2012), and twenty-two proceedings of the conference published.

The proceedings of the conference **Krleža's Days in Osijek 2012 – The theatre of Krleža** held in Osijek in December 2012 consist of twenty papers, chronology, theatre repertoire, the speech held in front of Miroslav Krleža's monument, editor's note and index. The authors of the papers are penmen, literary and theatre scholars, and theatre artists.

The 2012 conference was dedicated to the 120<sup>th</sup> anniversary of birth of Miroslav Krleža, a prominent Croatian writer, poet, playwright, essayist, author of numerous polemics and lexicologist (Zagreb, July 7, 1893 – Zagreb, December 29, 1981). The conference examined Krleža related controversies, Krleža's creative potential, reception of his opus, and the questionability of his decanonization, and rediscovered intriguing aspects of his theatre, of the theatre of Krleža.

The paper authors belong to different generations and professions, which is reflected in their starting positions and motivations. Part of them develop scholarly, dramatologic and theatrologic discourse, part of them use contemporary methodology of theatre studies to evoke the past and to discuss the evolution and the present state of the theatre of Krleža; some analyse the reception of Krleža in theatre practice, and some broaden the subject by focusing on various aspects of Krleža's work.

The opening paper delivered by Viktor Žmegač, with greatest concern and erudition discusses the meaning of negative and positive attributes in Krleža's writings revealing Krleža as a master of non-identification. Boris Senker continues his longstanding research of Krleža's playwriting by discussing the role of dreams, hallucinations and visions in Krleža's plays with regard to the scholarly interest in such topics in contemporary Croatian literary and theatre studies. Marijan Varijačić discusses the notion of gigantomachia, the Plato's views on gigantomachia, the notion of shadow/reflection, and the reception of Nietzsche's philosophical writings in Krleža's early plays, especially in *Legend*, *Christopher Columbus* and *Michelangelo Buonarroti*. Comparatively and meticulously, Cvijeta Pavlović studies Krleža's *Legends* placing special emphasis on the seductive decadence of *Salome*. Branka Brlečić Vujčić investigates the real and the associative spatial relations of the novel *On the edge of Reason*, as well as its temporal dimension and poetic expression.

Fourteen papers concentrate on the overall conference topic of Krleža's theatre. Antonija Bogner Šaban is examining one rehearsed and three performed roles of Ivo Raić in Krleža's plays and Raić's production of Krleža's *Leda*. Lucija Ljubić outlines various actresses' interpretations of baroness Castelli, character form the play *The*

*Honourable Glembays*, from the first actress who interpreted it, Bela Krleža, till today, defining the role as a challenge for Croatian actresses and stressing the changing perception of the character in both academic papers and in theatre. In contrast to the scholarly discourse, actor Tonko Lonza and actress Neva Rošić, who often performed roles written by Krleža, offer a personal, empirical approach to Krleža.

One of the first scholars who stressed the importance of Krleža's early plays, Darko Gašparović, reflects on his personal doubts about the living potential of Krleža's *Legends*. Martina Petranović outlines various set designers views of Krleža's play *The Kermes*, introducing a topic seldomly discussed in Croatian theatre studies. With regard to the avant-garde theatre artists such as Jarry and the expressionists, Artaud and Brecht, and finally Brook and Grotowski, writer and stage director Miroslav Medimorec sums up his own input to the theatre of Krleža. Vlatko Perković explains how different historical contexts offer different interpretation of motivations on play in *The Honourable Glembays*, especially on the example of different interpretations of baroness Castelli. Mira Muhoberac also discusses *The Honourable Glembays*, by explaining her participation as dramaturge and artistic assistant in the production directed by Petar Veček in the Gavella drama theatre (1984), and by explaining her pedagogic and creative involvement with students of literature in rehearsing and performing *The Honourable Glembays* in the Zagreb puppet theatre (2013) and in making the proceedings *100 years of the Glembays*. Dubravka Crnojević Carić presents the polyphonic aspect of Krleža's plays with regard to the productions of *The Road to Heaven* and *Masquerade*, performed in Osijek and staged by Georgij Paro. Suzana Marjanić analyses three different stage directing approaches to Krleža: by Branko Brezovec who approached *Salome* as political allegory, by Franka Perković who directed the *Ballads of Petrica Keremepuh* as theatre of social action, and by Mladen Vukić who produced *The Return of Filip Latinovicz* as post / aesthetical theatre of word and image.

The last four papers divert somewhat from the overall proceedings topic. Vinko Brešić presents six Krleža's magazines. Showing that Krleža used magazines both as space for the publication of his works, and as space for the creation of atmosphere and dynamics of contemporary literary and social life, Brešić reinforces the thesis that the magazines were Krleža's life-long obsession and leitmotif. Ivan Trojan reinterprets the relation of Miroslav Krleža and Osijek Literary Club. Stanislav Marijanović and Tihomir Živić offer an overview of papers on Krleža or related to Krleža in the conferences and the proceedings of *Krleža's days in Osijek* over the last two decades. Finally, Ivan Bošković gives an outline of the performances of Krleža's plays in theatre festival *Marulić's days* in Split.

In conclusion, the proceedings about Krleža and the theatre of Krleža is a significant contribution to Croatian theatre studies, since it opens a range of new topics, applies new methodologies and approaches to Krleža, and focuses of the theatre of Krleža as it once was and as it today is.

# SADRŽAJ

## KAZALIŠTE PO KRLEŽI

|   |     |
|---|-----|
| Viktor Žmegač: Majstor neidentifikacije .....   | 7   |
| Boris Senker: San, halucinacije i vizije u Krležinim dramama .....  | 12  |
| Marijan Varjačić: Gigantomahia .....  | 24  |
| Cvijeta Pavlović: Dekadentna zavodljivost Krležine <i>Salome</i> .....  | 37  |
| Branka Brlenić-Vujić: O dramskom prostoru u Krležinu romanu<br><i>Na rubu pameti</i> .....  | 50  |
| Antonija Bogner-Šaban: Ivo Raić i Miroslav Krleža.....  | 60  |
| Lucija Ljubić: Barunica Castelli u hrvatskom kazalištu .....  | 71  |
| Tonko Lonza: Ritmovi i boje su <i>U agoniji</i> .....   | 81  |
| Neva Rošić: Dileme iz glumačke prakse .....   | 86  |
| Darko Gašparović: Aktualnost Krležinih <i>Legendi</i> .....   | 90  |
| Martina Petranović: Scenografska čitanja Krležina <i>Kraljeva</i> .....   | 105 |
| Miroslav Međimorec: Kazalište po Krleži.....  | 120 |
| Vlatko Perković: Krleža po kazalištu; <i>Gospoda Glembajevi</i> danas .....   | 134 |
| Mira Muhoberac: Dva insajderska pogleda na dvije predstave:<br><i>Gospoda Glembajevi</i> .....  | 146 |
| Dubravka Crnojević-Carić: Polifon(ičn)a snaga Krležina glasa:<br>glas vapijućeg u opereti .....   | 162 |
| Suzana Marjanić: Tri režijska rukopisa: primjer kazališta političke alegorije,<br>kazališta socijalne akcije i post / esteticizma ..... | 171 |
| Vinko Brešić: Krležini časopisi .....   | 187 |
| Ivan Trojan: Osječki Klub hrvatskih književnika i umjetnika i Krleža .....  | 232 |
| Stanislav Marijanović i Tihomir Živić:<br>Krležijana u zbornicima Krležinih dana.....   | 240 |
| Ivan Bošković: Krićka recepcija djela Miroslava Krleže<br>na Marulićevim danima.....  | 259 |

## PRILOZI

|   |     |
|---|-----|
| Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2012.....    | 275 |
| Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2012..... | 278 |
| Branka Brlenić-Vujić: Pred Krležinim spomenikom.....                | 287 |
| B. H.: Napomena.....  | 290 |
| Martina Petranović: Kazalo imena.....                               | 291 |
| Summary.....  | 304 |

*Za nakladnike:*  
Ana Pintarić  
akademik Pavao Rudan  
Božidar Šnajder

*Na naslovnici:*  
Ljubo Babić, Scenografska skica.  
M. Krleža *Vučjak*, Intermezzo.  
Neizvedeno.

*Likovno uređenje:*  
Branko Hećimović

*Lektura:*  
Maja Silov Tovernić

*Korektura:*  
Branko Hećimović

*Unos u računalo:*  
Tatjana Skendrović

*Grafički urednik:*  
Ranko Muhek

*Tisak i prijelom:*  
Tiskara Zelina d.d.

*Naklada:*  
300 primjeraka

*Tiskanje dovršeno:*  
studen 2013.





