Karnevaleskno u ciklusu drama Legende Miroslava Krleže

Sinković, Sunčana

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:944531

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za noviju hrvatsku književnost

KARNEVALESKNO U CIKLUSU DRAMA *LEGENDE* MIROSLAVA KRLEŽE

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS-bodova

Sunčana Sinković

Zagreb, siječanj 2021.

Mentor:

doc. dr. sc. Lana Molvarec

Sadržaj:

Uvod ... 1
1. Legende ... 2
1.1 Maskerata ... 4
1.2 Kraljevo ... 6
1.3 Adam i Eva ... 9
2. Teorija karnevalizirane književnosti ... 11
2.1 Stvaralaštvo Françoisa Rabelaisa i narodna kultura srednjeg vijeka i renesanse 13
2.2 Problemi poetike Dostojevskog ... 15
2.3 Razine karnevalesknog u djelima Miroslava Krleže ... 17
3. Površinski elementi karnevalizacije u izabranim *Legendama* ... 19
3.1 Pučka karnevalska kultura ... 19
3.2 Žanrovi narodne smjehovne kulture ... 26
3.3 Interpolacija žanrova ... 28
3.4 Motiv ludila, kršenje kodificiranog načina ponašanja i prijelomni trenutci ... 30
3.5 Groteskni realizam ... 34
4. Dubinski elementi karnevalizacije u izabranim *Legendama* ... 42
4.1 Izricanje filozofskih teza – Nietzsche ... 42
4.2 Izricanje filozofskih teza – Weininger ... 45
4.3 Theatrum mundi ... 47
Zaključak ... 51
Sažetak ... 53
Summary ... 54
Popis Literature ... 55

Uvod

Nemoguće je osporiti veličinu Miroslava Krleže i njegovog stvaralaštva čak i četrdeset godina nakon njegove smrti. Značaj ovog pisca odlično je sažeo Krešimir Nemec rekavši da nam je Krleža podario „jedan od najvećih i najkompleksnijih opusa u hrvatskoj književnosti" prožet „raznovrsnošću i takvim tematskim rasponom kakvog nema ni jedan hrvatski pisac" (Nemec 2018). Stoga ne čudi da se velik broj kritičara odlučio osvrnuti na njegovo stvaralaštvo, uspoređivati ga s djelima njegovih suvremenika ili prethodnika, te u njemu otkrivati mogućnosti koje nude brojne književne teorije. Počevši od Jana Wierzbickog[1], mnogo je istraživača do sada povezalo ideju karnevalizirane književnosti Mihaila Bahtina s Krležinim stvaralaštvom te eksperimentiralo s njom u Krležinim proznim djelima (Rabadan-Zekić 2015: 45-48). Ipak, samo je Adriana Car-Mihec dovela Bahtinove književne teorije u vezu s Krležinim dramskim repertoarom i time dokazala da se teorija koja prvenstveno počiva na predlošku romana može primijeniti i na scenskim tekstovima.

Upravo zato ovaj će se rad osloniti na članke Adriane Car-Mihec prilikom interpretacije Bahtinova dva temeljna djela koja izlažu teoriju karnevalizirane književnosti - *Stvaralaštvo Françoisa Rabelaisa i narodna kultura srednjeg vijeka i renesanse* [2] te *Problemi poetike Dostojevskog.* I dok se Car-Mihec u svojim interpretacijama usredotočila samo na analizu *Kraljeva,* u ovom radu teorija karnevalizirane književnosti nastojat će se primijeniti na još dvije drame iz ciklusa *Legendi – Maskeratu* te *Adama i Evu*. Time se želi dokazati da dubinski elementi karnevalesknog osjećaja svijeta nisu nužno rezervirani za recepcijski najkvalitetnije vrednovan komad iz Krležinog mladenačkog ciklusa, koji je po svojim površinskim osobitostima najbliži pučkom uprizorenju pokladnog slavlja, već da se dubinski elementi karnevala i postavke teorije o karnevalizaciji književnosti mogu pronaći i u drugim dramama tog ciklusa. Prema tome, ova analiza trebala bi pokazati potencijal *Adama i Eve* te *Maskerate,* konkretne elemente karnevalizacije u njima, kao i mogućnost ovih tekstova da kritiziraju društveni poredak i zbilju, da dedogmatiziraju te prenose filozofska pitanja na formalno-žanrovski plan drame. Tri odabrane drame proći će kroz površinsku i dubinsku analizu koje će izdvojiti one njihove karakteristike koje odgovaraju tradiciji karnevaliziranih žanrova ozbiljno-

[1] Prvi koji je upozorio na povezanost Bahtinovih teorija i Krležine književne prakse u članku *Miroslav Krleža prema evropskom duhovnom kontekstu. Svjetokruzi saznanja i mračna tvrdoglava stvarnost* iz 1978. godine.

[2] Ova knjiga nažalost još uvijek nije prevedena na hrvatski jezik stoga sam za potrebe ovog rada koristila primjerak na srpskom jeziku u izdanju Nolita čiji izvorni naslov glasi *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*.

smiješnog. Na temelju toga moći će se odrediti u kojoj su mjeri u odnosu na *Kraljevo* druge dvije jednočinke podložne tumačenju u okviru Bahtinove teorije karnevalizirane književnosti.

1. Legende

Krležine drame napisane u vremenskom rasponu od 1913. do 1922. godine prvi puta tiskane su zajedno u dramskoj zbirci *Legende* 1933. godine u Zagrebu, u sklopu Minervina izdanja Krležinih *Sabranih djela*. Zbirka je sadržavala šest dramskih tekstova koji su nastajali ovim redoslijedom: *Legenda* i *Maskerata* 1913. godine, *Kraljevo* 1915., *Kristofor Kolumbo* 1917., *Michelangelo Buonarrotti* 1918., te *Adam i Eva* 1922. godine (Krleža 2002:285). Navedene drame već su ranije objavljene, no njihovo prvo zajedničko izdanje značajno je zbog mnogih preinaka i dopuna, u odnosu na prvobitne inačice, koje je autor tim povodom unio. Valja napomenuti da će kroz naknadna izdanja sastavnim dijelom *Legendi* postati i dramski tekst *Saloma*, konkretno od 1967. godine, kada je objavljeno drugo izdanje ove zbirke u sklopu Zorinih *Sabranih djela*.[3] Spomenuti tekstovi obuhvaćaju početno razdoblje Krležinog dramskog stvaralaštva i često se klasificiraju kao „kvantitativna" dramaturgija, u odnosu na kasniji „kvalitativni" Glembajevski ciklus (Duda 1993: s.v. *Legende*)[4]. Ove mladenačke drame, prema mnogima jednog od najvažnijih pisaca hrvatske novije književnosti, tematski su i generički heterogene. Razlog tome prvenstveno je više desetljeća kroz koja se njihov nastanak i dopuna protežu. Stoga na njih trebamo gledati kao na dio razvojnog puta Krležine dramaturgije (Gašparović 1989:11-44). Ako bismo se oslonili na jednu od klasičnih trodijelnih podjela Krležinog dramskog stvaralaštva, tada bi *Legende* bile svrstane u prvi ciklus koji se obično naziva „simbolističko-ekspresionističkim" (Mihaljević 2010: 432. s.v. *Krleža, Miroslav*). Gašparović ih u svom prikazu *Dramaticae Krležiane* također objedinjuje u jednu cjelinu koju jednostavno naziva *Legende* te za nju tvrdi da se „bavi mitskom slikom svijeta kombinirajući dijaloško-konverzacionu i ekstatično-ritualnu dramaturško-scensku tehniku" (1989:154), što sugerira da drame iz zbirke ne posjeduju jedinstven stil već, koriste dva različita tipa dramaturgije i to u određenim stupnjevima. S druge strane Lešić predlaže šest faza Krležina stvaralaštva koje se temelje na podjeli dramskih tekstova prema tipu „scenske skripcije" koja se u njima realizira. U tom se slučaju najjasnije ističe njihov inherentni pluralizam zato što su

[3] A u sarajevskom izdanju *Sabranih djela* iz 1981. u zbirku je uvršten i tekst filmskog scenarija *Put u raj* koji vremenom nastanka i poetičko-strukturnim karakteristikama odudara od sedam spomenutih avangardističkih drama (Krleža 2002: 285).

[4] Za potrebe ovog diplomskog rada koristila sam online izdanje *Krležijane* stoga za natuknice ne će biti naznačen broj stranice na kojoj se nalaze, već samo ime natuknice.

drame iz jednog ciklusa podijeljene na: statične simbolično-ironijske slike *(Maskerata),* dinamičko oblikovanje pozorničkog prostora pomoću „konvulzivnih promjena oblika i kolorita“ *(Legenda, Michelangelo Buonarroti, Adam i Eva),* te postizanje dinamike „razigranošću temeljnog scenskog plastičnog elementa – ljudskog tijela, kretanjem“ *(Kristofor Kolumbo, Kraljevo)* (Lešić 1981:20).

Unatoč njihovoj raznorodnosti, za *Legende* u cjelini mogu se izdvojiti i neka zajednička obilježja:

> Krleža integrira u svoj dramatičarski postupak elemente suvremene avangardne drame. Tematsko-idejni sloj vezan je za velike svjetsko-povijesne procese, umjetničke projekte genijalnih artista, za simboličku viziju hrvatske krvave zbilje i traumatične povijesti. Te su drame prepune oniričkih, fantazmagoričnih, halucinantnih elemenata; čest je u njima motiv genija (koji je uvijek sanjar i vizionar) i njegova sukoba s gomilom koja ne prepoznaje njegovu iznimnost. Karakterizira ih iznimna vizualna dinamika s ubrzanim kretanjem glumaca, učestalim promjenama prostora, prikazima kaotičnih zbivanja (tučnjava, pijančevanje, vašarska gužva, pobuna gomile) i simultanizmom zbivanja; didaskalije sugeriraju česte promjene jačine i boje svjetla te niz posebnih scenskih efekata, koji moraju istaknuti intenzitet i fantazmagoričnu vizualnost prizora.
>
> (Mihaljević 2010: 433 s.v. *Krleža, Miroslav*)

Navedene odlike vjerojatno su jedan od razloga zašto je Josip Bach, tadašnji ravnatelj Drame Hrvatskoga narodnog kazališta, odbijao postaviti drame iz ovog ciklusa na kazališne daske, tvrdeći „da su one izvrsna literatura, ali nisu izvodljive na tadašnjoj pozornici, koja je odviše primitivna da bi odgovorila Krležinim zahtjevima“ (Visković 1993: s.v. *Gospodin Bach).* Poznati krležolog, Stanko Lasić, pak iznosi stajalište da su svojom pojavom na hrvatskoj književnoj sceni *Legende* donijele potpunu inovaciju na razini izraza i sadržaja te da su one direktan dokaz tome kako je ondašnja hrvatska književna produkcija bila u koraku s europskom. To obrazlaže Krležinom uporabom ekspresionističkih tehnika i gradnjom sižea koji kroz biblijske motive progovaraju o aktualnim problemima i vječnim pitanjima koja se postavljaju čovjeku, poput smisla života, postojanja bitka, funkcije umjetnika u svijetu, itd. (Lasić 1982:38-43) Sukladno Lasiću, Viktor Žmegač potvrđuje važnost *Legendi* za hrvatsku književnu scenu te kudi kritiku, ali i samog autora zbog omalovažavanja ovog ciklusa u odnosu na ostatak njegovog stvaralaštva.[5] On pritom naglašava da je tek zahvaljujući umjetničkoj snazi koju je Krleža pokazao ovim ciklusom „hrvatska drama u povijesti književnih pokreta zaista dospjela na pročelje“ (Žmegač 2001:70).

[5] Žmegač navodi da je Krleža tijekom predavanja u Osijeku 1928., ali i u drugim predavanjima, nepravedno svoju kvantitativnu dramaturgiju nazvao „traženjem u krivom smjeru“ (Žmegač 2001:64).

Upravo zbog navedenih inovacija i preplitanja raznovrsnih stilskih i žanrovskih osobitosti, ciklus *Legende* u suvremenoj književnoj teoriji postaje izazovan poligon za analizu iz različitih teorijskih perspektiva. Međutim, u okviru ovog rada korpus analize bit će sužen na tri dramska teksta – *Maskeratu, Kraljevo* te *Adama i Evu* – koja se svojim značajkama ističu kao najpogodnija za primjenu odabranog teorijskog modela, karnevalizacije književnosti Mihaila Bahtina. Njihove detaljnije analize, koje ujedno i obrazlažu izbor ovih drama, slijede u tri naredna poglavlja.

1.1 Maskerata

Prije objavljivanja u sklopu zbirke *Legende*, ova jednočinka prvi puta je tiskana u Rijeci, 9. svibnja 1914. godine u tjedniku *Književne novosti*. To je drugi objavljeni scenski tekst Miroslava Krleže koji je između objave u *Književnim novostima* i prvog tiskanja u izdanju *Legendi* doživio velike promjene, poput promjene didaskalija o vremenu zbivanja radnje, popisa likova, preimenovanja glavnih lica, intervencija u radnju i karakterizaciju likova te dodavanja podnaslova *Karnevalska ljubavna igra*.[6] Drugim riječima, između 1914. i 1933., od izvornog teksta očuvana je tek četvrtina pa se može reći da je Krleža za izdanje u *Sabranim djelima* napisao gotovo novu dramu pod istim naslovom (Krleža 2002: 298). Za potrebe ovog rada koristi će se novija, preuređena verzija iz 1933. godine.

Čini se da promjene nisu pridonijele interesu za *Maskeratu* te je ona praizvedena tek 1955. godine na gostovanju Beogradskog dramskog pozorišta u Ljubljani, a nakon toga imala je tek nekoliko drugih izvedbi (2002: 299). Kritička recepcija također nije bila na strani ove drame te ju je gotovo jednoglasno ocijenila kao poetičku tvorevinu bez osobitosti specifičnih za Krležino stvaralaštvo (Žmegač 1999: s.v. *Maskerata*). Primjerice, Gašparović je u svom osvrtu na Krležino dramsko stvaralaštvo kratko elaborira i određuje kao „najmanje zanimljiv, važan i vrijedan komad među onima koji prethode zbiljskoj Krležinoj dramskoj pustolovini". Osim toga, on uočava da se u njoj „Krležin dramski jezik pretvara u blijedu kopiju onoga koji je dosegnut u *Legendi* i, pogotovo *Salomi* (…) te se ovdje doima nekako neuvjerljiv i prazan" (1989:20). Usprkos ovoj i sličnim tvrdnjama, čini se da postoji nesrazmjer između vrijednosti

[6] Pierrette iz prve verzije postaje Kolombina, brišu se njezino i Don Quixotovo osobno ime Agava, odnosno Flaming, Don Quixotove tirade su sadržajno bogatije i dosljednije, u tekst su uklopljene i tri Pierrotove lirske pjesme, dopisana je završna Kolombinina replika o komediji koju Don Quixote može napisati na temelju iskustva, itd.

ove *karnevalske ljubavne igre* i njezine recepcijske sudbine. Ako ništa drugo, ovaj tekst ipak zaslužuje biti adresiran kao povijesno indikativno mjesto u autorovom stvaralaštvu koje izuzetno dobro reflektira situaciju u hrvatskoj književnosti i utjecaje europskih strujanja na nju oko prijeloma dvaju stoljeća. Drugim riječima, ova drama možda nema izražena obilježja ekspresionističkog teatra koja donose svježinu i dinamiku drugim *Legendama,* no svakako posjeduje bogat repozitorij elemenata dosljednih stilu umjetnosti s kraja stoljeća, takozvanom *fin de siècle*. To je vidljivo počevši od samih tapeta u uvodnim didaskalijama koje odišu secesijskim cvjetnim ornamentima, preko intertekstualnih odnosa s književnom tradicijom komedije, pa sve do ironijske relativizacije odnosa između spolova, i to sve kroz verbalni teatar (Žmegač 1999: s.v. *Maskerata*). Više o tome, ali i o čestim predrasudama prema *Maskerati,* napisao je Žmegač u svojoj studiji hrvatske moderne. On ističe kako ova drama uz obilježja simbolističkog i neoromantičkog teatra s prijeloma stoljeća, također nosi i elemente tipične za Krležino mladenačko stvaralaštvo na koje nailazimo u ekspresionističkim dramama, te koji nikako ne odgovaraju drugim obilježjima simbolističke drame. Kao najvažnije od njih izdvaja didaskalije, odnosno, u Krležinom slučaju, samostalne, poetičke komentare koji služe više kao ironijski signali čitatelju, nego kao scenske upute (Žmegač 1993: 171-179). Za razliku od većine, Žmegač u ovoj drami otkriva meta-umjetničku igru, sloj psihološke dramaturgije koji uspoređujem s onim u *Ledi,* te identificira intelektualistički potencijal u dijalogu prožetom filozofskom esejistikom (1993:182-123).

Glavni akteri erotskoga trokuta, koji je temeljni nositelj dramske radnje u *Maskerati,* zapravo su tipološke personifikacije likova iz tradicije koju poznajemo pod nazivom *commedia dell'arte*. Don Quixote ne pripada toj tradiciji, već je poznati lik iz pripovjedne proze i u ovom djelu predstavlja utjelovljenje intelekta. Iz njegovih izjava vrišti Nietzscheova misao, a krajnja čežnja mu je postići spoznajnu ekstazu. On je istovremeno napet i neshvaćen, te ponekad ironičan, baš kao i većina drugih Krležinih likova koji nose obilježje genija. Potpuna suprotnost Don Quixotu je Pierrot, formuliran poput idealističkog, razigranog i nepromišljenog pjesnika koji živi u skladu s hedonističkim *carpe diem* načelom. Treći vrh trokuta jest Kolombina, utjelovljenje ženstvenosti i putenosti, poput Salome, kojoj je Krleža ipak dodao intelektualnu stranu koju pokazuje u diskurzivnom nadmetanju i prosudbi svojih dvaju potpuno suprotnih ljubavnika. Iako su je poneki kritičari bez konkretne argumentacije nazvali šablonskom (ibid.:173), ova ljubavna igra odvija se žustro, nabijena je erotikom te je puna paralelizama zbog naglih izmjena prizora i scena što stvara privid simultanosti (Donat 2002:15-34). Uzme li se još u obzir Donatovo opažanje da se unutar ove ljubavne igre stvaraju dvije paralelne

stvarnosti – jedna pokladna koja predstavlja bijeg, a druga realna, životna i stoga razočaravajuća – koje svode likove na maske prepuštene lutanju u vlastitim iluzijama (Donat 2002:192), te ako se tome doda sveprisutna karnevalska simbolika i atmosfera, groteska, parodija te brojne dosjetke i proturječja koje ova drama nosi, može se zaključiti da se nužno ne radi o potpuno prosječnom scenskom tekstu. Stoga potonje spoznaje recentnije kritike daju povoda da se karnevalski potencijal stereotipne sheme erotskog trokuta, ali ovog puta u Krležinoj verziji, podrobnije istraži.

1.2 Kraljevo

Napisano 1915. kako je zapisano u *Davnim danima*, *Kraljevo* je prvi puta objavljeno u knjizi *Hrvatska rapsodija* 1918. godine. Ono se trebalo pojaviti i u *Sabranim djelima* u izdanju Vošickog 1923. godine kao dio *Erotične trilogije*, no taj se plan nije ostvario. *Kraljevo* drugi puta izlazi u prvom izdanju *Legendi*, za čije je potrebe prošlo kroz proces prirađivanja tijekom kojeg je autor dodao i proširio postojeće didaskalije, dodao govornike replikama koje su prethodno bile bez precizno određenih govornika te je dopisao popis likova (Krleža 2002:299). Ove promjene nisu bitno poremetile odnose među likovima ili skrenule dramsku radnju, ali su dodale nove nijanse u čitanju *Kraljeva*, pojačavši grotesku u prikazu malograđana te dodavši ironični ton na nekim dijelovima (ibid.: 300). Koncertnu praizvedbu ova jednočinka doživjela je 1955. godine kao i *Maskerata*, a scenski je po prvi puta uprizorena 1957. u Varaždinu. Premda slovi kao vrlo istaknuta *Legenda*, *Kraljevo* je zbog svoje scenske zahtjevnosti jedan od rjeđe izvođenih Krležinih dramskih tekstova.

Scenska zahtjevnost ove drame proizlazi iz kompleksnosti Krležinog prikaza Kraljevskog sajama u čast mađarskog kralja Stjepana, koji se tradicionalno održavao u Zagrebu svakog kolovoza (Car-Mihec 1990:92). Četrdesetak lica ove drame te nedostatak jedinstva radnje i vremena omogućavaju prikaz presjeka društvene strukture i stvarnosti u predratnom Zagrebu, no istovremeno unose potpunu pomutnju na scenu i gotovo nemogućnost kazališnog uprizorenja. Naime, u *Kraljevu* se zanemaruje objektivna stvarnost te se na sceni simultano miješa šarenilo slika, pokreta, boja, oblika, mnoštvo glasova, narodnosti, političkih stavova i tradicija, i sve to kako bi se prikazao kaos koji vlada u Krležinom čovjeku i svijetu oko njega. A Krležin glavni čovjek je, ni više ni manje, nego mrtvac Janez s Mirogoja, pokojni grobar u pogrebnom odijelu koji pohodi sajam baš kao što je to radio i za života. Fantastični svijet

mrtvaca ovdje najnormalnije supostoji i komunicira sa svijetom živih, ali zbivanja sajma stanovnici tog svijeta promišljaju iz malo drugačije perspektive. Dvojica mrtvaca, Janez i Štijef, te ostali Mirogojci predstavljaju potpunu suprotnost sajamskom ludilu i cjelokupno veseloj atmosferi. Oni nisu u ekstatičnom elementu sajma, već su snuždeni i refleksivni, razgovaraju o životu i ljubavi, a Janez pritom iskazuje žaljenje za propustima u životu, ali i za počinjenim samoubojstvom. Konkretno taj njihov dijalog pokazuje uzaludnost njihova života, pa možda i života ostalih lica drame. No, ako razgovori između mrtvaca potežu egzistencijalna pitanja, onda razgovori između ljubavnog trokuta Janez – Anka – Herkules relativiziraju ljubav i propituju odnos među spolovima, pogotovo iz razloga što likovi trokuta nose simbolična značenja. Janez, mrtvac koji je počinio samoubojstvo u bordelu zbog prostitutke, u kontekstu ove drame zauzima mjesto koje je u *Maskerati* zauzimao Don Quixote, on je misaoni heroj, lik koji je došao do spoznaje i žudi za iskrenom ljubavlju sa svojom idealnom ženom. S druge strane tu je Anka koja bi trebala biti ideal, a zapravo je maloumna, ružna, manipulativna prostitutka koja trenutno liježe u postelju s Herkulesom, hrvačem koji nosi ime boga i heroja, a zapravo je oličenje fizičke snage, vanjske ljepote te unutarnje zatucanosti i primitivizma. Dodamo li k tome masu pripitih purgara i prostitutki koji plešu u bjesomučnom kolu uz miris pečenog mesa dobili smo jednu izuzetno grotesknu sliku kojom se zapravo prikazuje stanje Zagreba s početka dvadesetog stoljeća, odnosno prije početka prvog svjetskog rata.

Kada govorimo o formi *Kraljeva*, jedna od inovacija je i kružno te simultano načelo kompozicije. Ono prošlost, sadašnjost i budućnost zajedno miješa u žrvnju beskonačnosti i reinkarnacije te nas dovodi do stvarnosti koja postoji na granici između života i smrti. Vrijeme i stvarnost kakve poznajemo u *Kraljevu* jednostavno prestaju postojati. Zanimljivo je da se taj ponavljajući princip kružne strukture dodatno naglašava motivom narodnog kola koje se javlja u toku drame na više mjesta u didaskalijama, što prema Gašparoviću dovodi do usvajanja i primjene jedne nove dramaturgije koja se naziva otvorenom (1989:24). Fenomenu totalnog teatra uz kompoziciju i otvorenost postignutu uključivanjem doslovno svih živih i mrtvih Zagrepčana u dramsko zbivanje, doprinose i tipične Krležine didaskalije o kojima je u prethodnom poglavlju bilo riječi. Ipak, ovdje valja naglasiti da takav model autonomnih didaskalija koje ne služe kao puke upute glumcima, svoj najveći potencijal ostvaruju upravo u ovom tekstu. Stoga analizirajmo dio uvodne didaskalije:

> *U prvi hip, pošto se zavjesa digla, mora Ritam boja i linija, i ploha, i tonova biti tako silno intenzivan da se ne razabire ništa. Na sceni kovitla se kaos neodređenih oblika. Mlazovi šarenila teku, silne se kaskade zvukova ruše s halabukom, elementarno životno čudo pleše na sceni.*

> *Tek onda počinje ta magla misteriozne životnosti da se rasplinjuje, pa se već i razabira sijaset platnenih čadorova, ozbiljne sjene kestenova, plamenovi kumeka pečenjara, crvene kolovoske zvijezde što padaju, bujice crvenih lica, zmijuljaste geste, pokliči, rakete, bengalske vatre, polutmina i vino što se isparuje u ružičastim parama opijajući živce. Sve to igra na sceni ludu, raspojasanu slavjansku melodiju, praiskonsku i pogansku, na kojoj svi ostali naši poprimljeni, kopirani evropski oblici plivaju tek kao sićušne šajke na golemom ustalasanom moru. Sve to „kraljevsko ludilo" kovitla se do nevjerojatnih, luđačkih dimenzija, koje su - još samo za korak dalje od globusa - u modrom i nepoznatom ništavilu, fantomi i demonsko priviđenje.*
>
> (Krleža 2002:183)

Već iz ovog odlomka kristalno je jasno da su didaskalije u *Kraljevu*, ali dobrim dijelom i ostalim *Legendama,* sastavni i ravnopravni sudionik u stvaranju Krležine slike svijeta. A kada smo kod slike svijeta, ovaj dramski tekst uz raznovrsna obilježja najmodernijeg avangardnog ekspresionističkog kazališta, također nevjerojatno podsjeća na iskustvo srednjovjekovnog kazališta. Sličnosti s tim tipom kazališta su brojne, jedna od njih bi bila opće snižavanje tema, zatim groteska, simbolika, pa i samo mjesto zbivanja koje nosi sličnosti s gradskim trgom, ali ipak jedan segment definitivno iskače. Prvi dio drame do pojave Janeza odvija se simultano i čini se da odgovara izvedbi na srednjovjekovnoj simultanoj pozornici.

Od svih drama iz ciklusa *Legende* ovaj bjesomučni prikaz zagrebačkih saturnalija zaslužio je najviše hvalospjeva kritičara, što nije iznenađujuće kada se u obzir uzmu gore navedene karakteristike, a i mnoge druge o kojima će kasnije biti riječi. *Kraljevo* je zapanjilo književne kritičare koji su došli do konsenzusa da je ono označilo revolucionarnu prekretnicu u Krležinom stvaralaštvu (2002: 248-250). Stoga nema druge nego složiti se s njima i izdvojiti komentar Viktora Žmegača u kojemu se možda najsažetije obrazlaže posebnost i originalnost ovoga djela: „Upravo je *Kraljevom* Krleža postigao osebujan vrhunac, odnosno dao izvanredan primjer kakav je nekoliko godina kasnije u Njemačkoj nazvan 'ekstatičan'. *Kraljevo* je po cijeloj svojoj strukturi prvi primjer ekstatičnog, mahnitog teatra u Europi uopće" (Žmegač 2001:63).

Osim toga, Adriana Car-Mihec također je primijetila posebnost i istraživački potencijal ovog djela i već je uspješno na njemu primijenila teoriju karnevala i karnevalizirane književnosti u nizu svojih članaka, bilo na dubinskoj ili površinskoj razini teksta.[7] Stoga smatram da nema sumnje kako je *Kraljevo* plodno tlo za analizu kroz prizmu Bahtinove vizije

[7] To su: *Površinski elementi karnevalizacije u Krležinu Kraljevu* iz 1990., *Onomastički kompleks u Krležinu Kraljevu* iz 1990., *Dubinski elementi karnevalizacije u Krležinu Kraljevu* iz 1991., *Krležini dodiri s djelima europske karnevalske tradicije* iz 1997.

karnevalizirane književnosti, te će uz to poslužiti kao izvrstan primjer za usporedbu s drugim djelima na kojima će se provoditi ista analiza.

1.3 Adam i Eva

Treća po redu jednočinka koja će biti podvrgnuta analizi u ovom diplomskom radu napisana je i prvi puta objavljena 1922. godine u časopisu *Kritika*, a zatim je uslijedilo njeno objavljivanje u knjizi *Legende* iz 1933. godine. Ova drama također je izmijenjena za izdanje *Legendi* u odnosu na svoj prvobitan izgled. Osim uobičajenih stilskih dotjerivanja prve varijante teksta te proširivanja replika i didaskalija, Krleža je unio i dvije veće intervencije. Kao prvo, dopisan je prizor u vlaku te je unutar njega promijenjen način Čovjekova samoubojstva, on se, za razliku od prve varijante teksta, ne ubija revolverom, već skokom iz vlaka. Uz to, bitnije je izmijenjena i završna didaskalija kojoj je dopisan dio o hotelskoj sobi i edenskom perivoju koji nas vraća na sam početak dramskog teksta i time zatvara kružnu strukturu (Krleža 2002:300). Praizvedba drame održana je 29. svibnja 1925. u Zagrebačkom HNK-u, u režiji Branka Gavelle, a 1969. doživjela je televizijsko uprizorenje.[8]

Tematski gledano ovaj komad srodan je i *Maskerati* i *Kraljevu* zato što dramatizira pitanje odnosa spolova. No, dok *Maskerata* tek relativizira problematiku erotskog iskustva i odabira partnera, konflikt u *Adamu i Evi* daleko je od pukog erosa. On tematizira privlačenje i odbijanje između spolova kao vječno ponavljanje u životnom ciklusu, odnosno kao univerzalni zakon od kojeg nitko ne može pobjeći. Sukob između Čovjeka i Žene, čija simbolična lica bivaju smještena u sobu simbolično nazvanog Hotela Eden, u početku drame je na vrhuncu. Oni su zapravo groteskna slika ogorčenog para preljubnika koji se više ne voli, ali se ne mogu jedan drugom oteti, iako su u svojem ljubavnom odnosu iscrpili sva sredstva optuživanja, vrijeđanja i međusobne borbe. U nastavku konflikta Čovjek se brani cinizmom, kao jedinim preostalim sredstvom obrane od Žene, što dovodi Ženu do ruba i aktivira njezin mehanizam samouništenja, te ona počini samoubojstvo. Njen put ne prestaje smrću, već drama nastavlja pratiti Ženin zagrobni život u kojemu joj se brzo pridružuje isti Čovjek nakon što se i on ubio saznavši za njezino samoubojstvo. I tako klasična ljubavna priča naivno kreće iznova po tko zna koji puta u fantastično oblikovanom podzemnom svijetu čiji zakoni ne odgovaraju onima

[8] Televizijski film *Adam i Eva* režirao je M. Fanelli (2002:301).

od kojih su glavni likovi nedavno pobjegli. Naime, likovi se ne sjećaju svojih netom skončanih sudbina, već svatko od njih nagonski koketira s drugim i započinje, barem prema njihovom mišljenju, potpuno novi ljubavni odnos. Tako ova drama ne samo da mobilizira starozavjetnu biblijsku tematiku, već i komentira zbilju malograđanskih odnosa i postepenu dehumanizaciju suvremenog svijeta Krležinog doba. Oslikavanje građanskog miljea i biblijske konotacije daju se naslutiti iz izbora lokacija prizora kao što su hotelska soba, vlak i krčma, ali i iz imena ostalih lica prisutnih u realnom i irealnom svijetu drame, a to su: Kelner, Gospodina u crnom, Gospodin s lulom, General, Gospođa u crnini, Dama, Gospodin sa zagonetkom, Opatica, Trgovački putnik i dva glasa, hotelski sluge, grobari, gospoda s cilindrima i kišobranima, putnici. Bitno je dodati da Kelnera, Gospodina u crnom, Gospodina s lulom i Kelnera u podzemlju glumi ista osoba koja predstavlja personifikaciju zmije u edenskom vrtu, Đavla ili ruke sudbine, no u svakom slučaju ona služi kao pokretač radnje između muškarca i žene. Drama čak apostrofira i antičku kulturu motivom plovidbe na drugi svijet, što neosporivo podsjeća na Haronovu lađu (Pavličić 2003:23). Na taj, ali i na mnoge druge načine, ova drama, završna u nizu „legendi“, primjereno sažima tematska, stilska i poetska obilježja drugih drama iz istog ciklusa, što i ne čudi uzme li se u obzir da je ona nastala posljednja. Autor se ovdje služi istim ekspresionističkim postupcima, kružnom strukturom, simboličkim slikama i govorom, groteskom, općim patosom u izrazu, starozavjetnom temom, antičkom temom i elementima fantastike, baš kao i u drugim tekstovima.

Čak je i Gašparović ovu dramu vrednovao kao „tehnički i dramaturški najvještije konstruiranu dramu *Legendi*“ (1989:31). Međutim, *Adam i Eva* u manjoj su mjeri „kvantitativni“ od ostalih *Legendi*. U ovom tekstu nema toliko digresija, didaskalije su „umjerene“ u odnosu na one u *Kraljevu,* te su donekle izvedive u kazališnom mediju, dok je sukob, koji se može tumačiti alegorijski, usredotočen samo na konflikt muškarca i žene. Stoga Lasić ima pravo kada tvrdi da „ova jednočinka znači prema ranijim ‚legendama‘ daljnji pomak prema skladnoj organizaciji dramskog sižea fabulativnom kružnicom“ (Lasić 1989:81). Na to se nadovezuje i Pavao Pavličić, koji u potrazi za razlozima ranih nepovoljnih kritika ove drame, analizira njezinu kompoziciju te u ovoj jednočinki pronalazi tri simetrična dijela, odnosno zametke činova (2003:16). On istovremeno upozorava i na jasne granice između realističnih i fantastičnih prikaza, što u drugim „legendama“ nije bio slučaj, zato što su se ta dva pola nekontrolirano ispreplitala. Prema Pavličiću u ovoj se drami miješaju karakteristike drugih drama iz ciklusa *Legendi* s karakteristikama onih koje će Krleža tek napisati (a više su utemeljene u zbilji i na psihologiji), što sugerira određeno književno sazrijevanje. Na temelju

toga, može se zaključiti da bi nam ova drama, kako Pavličić kaže "ako za nju danas nemamo mnogo interesa ni zbog njezinih ideja, ni zbog njezinih literarnih vrijednosti, mogla biti zanimljiva kao dokument o razvoju Krležina dramskog opusa." No, baš suprotno, interes za *Adama i Evu* itekako postoji, te će biti zanimljivo istražiti hoće li se zbog spomenutog blagog stilskog pomaka ovaj tekst više ili manje moći tumačiti u zadanom okviru karnevalizirane književnosti.

2. Teorija karnevalizirane književnosti

Ideju karnevala nije potrebno posebno objašnjavati. Opće je znanje da se pod njom podrazumijeva sve od kastavskih zvončara, preko buša u Baranji, moderne maskirane povorke u Rijeci, pa sve do krune ovih veselih svečanosti koja se veže uz Rio de Janeiro. Ova riječ s vremenom je poprimila šire konotacije, stoga nije neobično da je se primjenjuje na cijeli niz zaigranih i vedrih kolektivnih zbivanja poput rasprostranjenih festivala, sajmova (Kelemen – Alempijević 2012: 33) ili danas vrlo popularne „drag" kulture (Medium 2018). Iz perspektive etnologije, teorije o podrijetlu karnevala obično glavne izvore nalaze u starorimskim saturnalijama,[9] luperkalijama,[10] bakanalijama[11] i hilarijama (Benc Bošković – Lozica 1990:13), a prema definiciji iz Rječnika stranih riječi termin „karneval" potječe od grčkog *carrus navalis* koji je u staroj Grčkoj označavao kola namijenjena za svečanosti u čast boga Dionisa. Njegovo doslovno značenje Klaić je odredio kao „pučku svečanost praćenu maskaradama, plesovima i igrama", dok se u prenesenom značenju odnosi na nered, gužvu, kaos, metež i ludovanje (Klaić 1982: s.v. *karneval*). Tako shvaćen, karneval više nije ograničen vremenski i prostorno te on u jednu ruku postaje oblik ljudskog odnosa prema zbilji. Na tragu toga ističe se još jedna značajka koja je oduvijek bila sadržana u pojmu karneval, a to je njegova društvenokritička komponenta (Rabadan-Zekić 2015: 9).

Ako govorimo o terminu „karneval" unutar teorije književnosti, tada se njegovo značenje sužava te se jednoznačno veže uz ruskog teoretičara, lingvista i kritičara Mihajla

[9] Svečanosti u čast boga Saturna prilikom kojih se okretao uobičajeni poredak. Imale kritički karakter. (Benc Bošković – Lozica 1990:13)

[10] Drevni rimski vjerski praznik, odnosno svetkovine koje su se po tradiciji održavale od 13. do 15. veljače i čija je svrha bila duhovno „očistiti" grad, zaštititi ga od zlih duhova i donijeti plodnost i zdravlje. Imao magijski karakter. (ibid.:13)

[11] Starorimske svečanosti u čast bogu Bakhu, slične grčkim dionizijama; isprva su bile vrsta žetvene svečanosti, koja je s vremenom postala obilježena pijančevanjem, orgijama i zločinima. (ibid:14)

Mihajloviča Bahtina (1895.-1975.) Začetke karnevala Bahtin prati od srednjovjekovno-renesansnih obrednih svetkovina, pronalazi u smjehovnim djelima te u slobodnom uličnom govoru, a kao bitno svojstvo srednjovjekovnih obredno-predstavljačkih formi ističe prazničnost. Evo i zašto:

> Praznik je osveštavao nejednakost. Nasuprot tome za vreme karnevala svi su smatrani jednakima. Ovde – na karnevalskom trgu – vladao je poseban oblik familijarnog kontakta među ljudima, koji su u običnom, to jest u vankarnevalskom životu, bili razdvojeni nesavladivim preprekama staleškog, imovnog, službenog, porodičnog i starosnog položaja. U uslovima izuzetne hijerarhičnosti srednjovjekovnog feudalnog sistema i krajnje staleške i cehovske podeljenosti ljudi i u običnom životu, taj slobodni familijarni kontakt među svim ljudima osećao se veoma oštro i činio bitan deo opšteg karnevalskog odnosa prema svetu. (Bahtin, 1978:17)

Praznični život nastaje kao posljedica univerzalnog rušenja normi, nepoštivanja vladajućih autoriteta i kršenja zabrana. U takvom svijetu vlada utopijska atmosfera, svi su sretni i zadovoljni te svatko ima pravo na zabavu. Kako Bahtin kaže: „karneval se ne posmatra – u njemu se živi, i u njemu žive svi, pošto je on po svojoj ideji opštenarodan“ (1978:13). Autor definira karneval kao zbivanje na granici života i umjetnosti, kao igru u kojoj sam život igra (ibid.:15). Karneval se u njegovoj teoriji također veže uz rušenje svih postojećih istina i normi te se javlja u „kriznim, odnosno prijelomnim trenutcima u životu prirode, društva i čovjeka“ (ibid.: 16). Princip smijeha, na kojemu je organiziran praznični život karnevala, izražava razne oblike vedrog kolektivnog djelovanja koji stoje u opreci prema teškoj radnoj svakodnevici, te su u doba karnevala ljudi zato u potpunosti posvećeni užitku i tjelesnim radostima. Dakle, to su neke od osnovnih značajki koje prema Bahtinu čine karneval.

Vladimir Biti povezuje anarhistički karakter karnevalskih zbivanja iz ove teorije s tmurnim prilikama Bahtinova života u okolnostima staljinističkog režima. On kaže da stoga ne čudi da je i njegova temeljna teorija bila izgrađena na pojmu koji je smješten negdje na granici stvarnosti i utopije, a u središtu mu se nalazi rušenje normi i izokretanje ustaljenog (Biti 1997:171). Mnogi smatraju kako je Mihail Bahtin analizirajući fenomen karnevala i smjehovne kulture srednjeg vijeka i renesanse formirao ne samo teoriju, već filozofiju karnevala. Ta filozofija naknadno je poslužila mnogim analitičarima u razmatranju određenih problema društva i kulture, te je, ako vjerujemo Humphreyju, jedna od najplodonosnijih kritičkih tema kulturalne teorije (2015: 12, prema Ristivojević 2009: 197-198). Upravo tu teoriju karnevalizirane književnosti Bahtin je razvio u svoja dva kapitalna djela, a to su studija o književnom stvaralaštvu Françoisa Rabelaisa – *Stvaralaštvo Françoisa Rabelaisa i narodna*

kultura srednjeg vijeka i renesanse – te monografija – *Problemi poetike Dostojevskog*, na temelju čijih postavki će odabrani dramski tekstovi biti analizirani.

2.1 Stvaralaštvo Françoisa Rabelaisa i narodna kultura srednjeg vijeka i renesanse

U studiji o Rabelaisu[12] autor se divi književnom stvaralaštvu i svijetu koji tvore djela Françoisa Rabelaisa, za koja dokazuje da su usko vezana uz narodne izvore. On također tvrdi kako je Rabelais bio ključni književnik francuske književnosti koji je nažalost ostao neshvaćen upravo zbog „neoficijelnosti" izraza, bez prisustva ikakvog dogmatizma, autoriteta i jednostrane ozbiljnosti prilikom stvaranja svojih književnih slika (1978:8). Referirajući se na estetiku djela Françoisa Rabelaisa, Bahtin donosi detaljan pogled na fenomen karnevala te oslikava razne manifestacije pučke kulture, a posebice one karnevaleskne, od rimskih vremena do dvadesetog stoljeća. No, autor kao temeljni zadatak djela o Rabelaisu postavlja definiranje odrednica *narodne smjehovne kulture*, identifikaciju njenog obujma, posebnosti i prisutnosti u djelima Rabelaisa.

Prije svega, Bahtin tvrdi da je manifestacije i izraze *narodne smjehovne kulture* moguće prema njihovu karakteru podijeliti na tri osnovna oblika: *svetkovine karnevalskog tipa*, *književno-smjehovna djela* i *žanrove slobodnog uličnog govora*. Pod prve se uvrštavaju i ostali istaknuti dani koji su zauzimali važno mjesto u životu srednjovjekovnog čovjeka te su bili rasprostranjeni po cijeloj Europi, poput praznika luda i magaraca, koji su također bili obilježeni karnevalskim smijehom.[13] Drugo su djela na latinskom koja su pisali klerici i učenjaci s namjerom da parodiraju zbilju, ili pak biblijske priče kako bi nasmijali čitatelja. U domeni ovih radova kasnije se razvila tzv. „parodia sacra", a Bahtin tu tradiciju dalje prati u mirakulima i moralitetima. Potonji su zapravo govorni oblici poput psovki, kletvi, pogrdnih izraza i riječi koji se pojavljuju u svakodnevnom govoru, a doprinose stvaranju slobodne karnevalske atmosfere i familijarnom kontaktu između ljudi koji je karakterističan za karneval (1978:10-25).

Autor se zatim posvećuje *groteskном realizmu* koji identificira kao osnovnu karakteristiku smjehovne slikovnosti u narodnoj kulturi srednjeg vijeka. Rabelaisovu estetičku

[12] Napisana 1940., no objavljena tek 1965 godine.

[13] Karnevalski smijeh definira se kao onaj koji nije satiričan, već je usmjeren i na one koji se smiju. Veseo je i blago podrugljiv te ima preporađajući karakter (Bahtin 1978:18).

koncepciju *grotesknog realizma* on usko veže uz dominaciju materijalno-tjelesnog načela života. To uključuje estetiku ružnoće, odnosno slike tijela, hranjena, pijenja i spolnog općenja dane u hiperboliziranom obliku. Te slike smatra direktnim nasljeđem narodne smjehovne kulture te za njih tvrdi da su pozitivne, univerzalne i vesele te upućuju na plodnost, rast i izobilje. Nositelj materijalno-tjelesnog načina života nije pojedinac, već kolektiv ili narod, koji kroz te slike biva prikazan u stanju promjene, obnove i nedovršene metamorfoze. Posebno se ističu dva svojstva grotesknog realizma – *snižavanje* i *ambivalentnost.* U ovom kontekstu *snižavanje* se odnosi na prevođenje visokog, duhovnog, idealnog i apstraktnog na materijalno-tjelesni plan, na plan zemlje, tj. na izokretanje onog što je topografski gore i onog što je dolje (ibid.:28). Na taj način, tvrdi Bahtin, stvara se krug koji omogućuje simultano usmrćivanje i rađanje ideja. Kaže da je takvo snižavanje primarno parodijsko i tipično za renesansnu književnost, ali da ono u sebi nema negativno, već obnavljajuće shvaćanje. Taj postupak oprimjeruje na Cervantesovom Don Quixotu (ibid.:28-31). Nadalje, druga crta groteskne slike je *ambivalentnost* ili proturječje koje označava postojanje oba pola promjene (staro-novo, početak-kraj, ono što umire-ono što se rađa) istovremeno. To svojstvo je u neraskidivom odnosu prema vremenu tj. prema njegovoj smjeni. Autor teorije kaže da se to posebno uočava u stvaralaštvu Rabelaisa, gdje groteskne slike karakterizira cikličnost i ponavljanje vremena, koja je suprotna od tradicionalnog gotovog postojanja. To se može direktno prevesti i na plan tijela, što bi značilo da je tendencija u *grotesknom realizmu* prikazati dva tijela u jednom – jedno koje umire, a drugo koje se rađa – što opet kontrira klasičnoj viziji zrelog tijela koje se završava, odnosno umire i nestaje (ibid.:35). Drugim riječima, Bahtin ističe da je u srednjem vijeku i renesansi dominantna slika karnevala bila ljudsko tijelo koje je predstavljalo kolektivnu energiju i vitalnost. Osim toga, Bahtin u ovoj studiji donosi i iscrpnu kronologiju termina „groteska“ od mitologije pa do suvremenih pojava. Kroz povijest groteske autor obznanjuje još jedan ključni motiv za svoju teoriju karnevalizirane književnosti, a to je naravno motiv *maske*. *Maska* se veže za najstarije obredno-predstavljačke forme te je ona za Bahtina najsloženiji i najvišeznačniji motiv narodne kulture iz kojeg su zapravo derivirane parodija, karikatura, grimase i kreveljenje. U maski leži uzajaman odnos stvarnosti i slike karnevala, ona predstavlja igrači princip života te je njena značenja gotovo nemoguće iscrpiti (ibid.:49).

2.2 Problemi poetike Dostojevskog

Nadovezujući se na studiju o Rabelaisu, Bahtin svoju filozofiju karnevala naknadno dorađuje u knjizi *Problemi poetike Dostojevskog.*[14] Ivana Rabadan-Zekić vrlo je dobro sintetizirala razliku između ove dvije Bahtinove studije rekavši da „u studiji o Rabelaisu Bahtin predstavlja karneval, grotesku i groteskni realizam kao sredstvo prizivanja glasa naroda, dok u studiji o Dostojevskom on dovodi karneval do pozitivnog vrednovanja glasa književnosti te usmjerava pažnju na književnost koja slijedi nakon smrti karnevala“ (Rabadan-Zekić 2015:2) Upravo se ta književnost u *Problemima poetike Dostojevskog* naziva karnevaliziranom književnošću.

Za karnevalizaciju književnosti u oba je djela neophodan *karnevalski osjećaj svijeta*. No, dok se u studiji o Rabelaisu takav osjećaj svijeta povezivao s temama i motivima koji sežu stoljećima u prošlost, ali se još uvijek materijaliziraju u suvremenim predstavljačkim formama, u *Problemima poetike Dostojevskog,* on se stvara korištenjem specifičnih žanrova ozbiljno-smiješnog, a posebna pozornost u njima posvećuje se dijalogu i prikazivanju ideje. Tako M. Bahtin navodi da sve ozbiljno-smiješne žanrove, dakle žanrove bliske karnevalu, karakteriziraju tri stvari: specifičan odnos prema stvarnosti (njihov predmet je živa, aktualna suvremenost); prisustvo više stilova i više glasova; te usporedno postojanje riječi i „prikazane riječi“, odnosno *dvoglasne riječi* (Bahtin 2020:105). Jednostavnije rečeno, proučavajući djela Fjodora Mihajloviča Dostojevskog, Bahtin svoj fokus analize prebacuje na žanrovske strukture i njihov potencijal za višeglasje, raznorodnost i polifoniju, zato što smatra da je karnevalizacija na tematskom i ritualnom planu umrla zajedno s pučkom kulturom karnevala 1650. godine. Zbog toga sva književnost koja je nastala nakon toga vremena svoj karnevalski naboj može ostvariti samo na dubljoj žanrovskoj razini o kojoj će biti više riječi u narednim poglavljima.

Za potrebe shvaćanja postupaka koji doprinose stvaranju *karnevalizirane slike svijeta,* Bahtin razrađuje terminološki sustav koji sadrži sljedeće pojmove: *polifonijski roman, dvoglasna riječ*, *sokratski dijalog* i *menipejska satira*. Najpoznatiji termin koji se veže uz Bahtinovu teoriju, svakako je *polifonija*. Ona se odnosi na romanesknu strukturu u kojoj sukobljeni glasovi i svjetonazori likova imaju ravnopravnu ulogu te jednaku važnost kao i autorov glas i svjetonazor. Likovi se pritom javljaju kao samostalni punovrijedni nosioci ideja koje u djelu izriču, a njihove govorne konstrukcije najčešće su vezane uz rješavanje ključnih

[14] Ovo djelo u obliku u kojem ga danas poznajemo objavljeno je 1963. godine.

životnih pitanja poput politike, umjetnosti i smisla života (Bahtin 2020:38-39). *Dvoglasna riječ* usko je povezana s konceptom polifonijskog romana. Ona sugerira da se određeni lik pojavljuje kao tajni glasnogovornik pripovjedača te svojim izjavama iznosi pripovjedačeve stavove, tj. pripovjedač u tom slučaju koristi tuđu riječ da bi izrazio vlastite nazore (Bahtin 2020:178-179). Zatim imamo *sokratski dijalog*, književnu vrstu koja je izrasla na pučko-karnevalskoj podlozi i prožeta je karnevalskim doživljajem svijeta. (2020:106). Jedno od osnovnih obilježja ovog žanra jest shvaćanje dijaloške prirode istine i ljudske misli o njoj. Kroz dijalog traga se za pravom istinom što se suprotstavlja službenom, monološkom, gotovom konceptu istine. Istina nikad nije jedinstvena niti se nalazi u glavi jednog čovjeka, već se rađa kroz dijalog (ibid.:106). Dva osnovna postupka sokratskog dijaloga su *sinkriza* i *anakriza*, gdje prvi podrazumijeva suprotstavljanje različitih gledišta u odnosu na jedan predmet, dok je anakriza način da se izazovu, provociraju sugovornikove riječi kako bi on izrazio svoje mišljenje do kraja (ibid.:107). Posljednja ostaje *menipejska satira* koja je zapravo najvažnija odrednica, odnosno prenositeljica karnevalizacije za Bahtina. Radi se o antičkom žanru koji je nastao kao produkt raspadanja sokratskog dijaloga, a njegovi korijeni također potječu neposredno iz karnevalskog folklora. Uvelike se služi parodijom i karikaturom s naglašenom ironičnom obradom i kritikom svih vrsta dogmatizama, tj. provjeravanja filozofske ideje (Solar 2012:412). Značajke menipejske satire su: potreba za rješavanjem nekih ključnih filozofskih pitanja; izazivanje raznih incidenata, skandala i provociranje; kršenje normi; prikazi ludila različitih oblika (psihička stanja, neobuzdane strasti, nizak moral, samoubojstvo, i sl.); simbolika i grubi naturalizam; te oštri kontrasti u stilu koji se nijansira. Menipejska satira često u sebe uključuje i elemente socijalne utopije, te ju karakterizira i korištenje umetnutih žanrova poput lirskih pjesama, pisama, novela, oratorskih istupa i sl. Bahtin ju još naziva „novinarskim žanrom antičkih vremena“, stoga ćemo kao obilježje navesti i njezin publicistički ton (2020:115). A da bi se sve to uklopilo u jedno djelo, potrebna je i određena vrsta erudicije, kaže Bahtin (2020:106-121). Milivoj Solar smatra da se danas menipeja drži jednom od temeljnih književnih vrsta u nastanku novovjekovnog romana te da se njeni utjecaji pronalaze u djelima poznatih autora poput Rabelaisa, Swifta, Voltairea i, naravno, Dostojevskog (2012:412).

Iz svih navedenih odlika može se zaključiti da je važno obilježje karnevalizacije ambivalentnost, odnosno da je njena uloga propitivanje onog što je dano izvrćući ozbiljno i smiješno, tragično i smiješno, visoko i nisko, te život i smrt. Dakle *karnevalski osjećaj svijeta* jest onaj u kojemu je sve okrenuto naglavačke, parodirano, ironizirano i svaki dio književnog djela sagrađen je kompleksno poput samog motiva maske. Ivana Rabadan-Zekić uočila je da je

Bahtin konstruirao karneval kao izvanvremensku konstantu koja je odigrala važnu ulogu u književno-teoretskoj misli. Ona uz to zaključuje da je za njega pojam karnevalizacije u književnosti značajka žanra te da Bahtin prikazuje kako se ona kroz povijest mijenjala od antičkih ozbiljno-smjehovnih vrsta do srednjovjekovnih žanrova, gdje se ostvarivala na tematskom planu kroz razne igre i obrede, pa sve do polifonijskog romana u kojem se ostvaruje na dubinskom planu likova i događanja (2015:13). U svakom slučaju, dvije spomenute Bahtinove studije povezuje glavna teza po kojoj i Rabelais i Dostojevski pripadaju zajedničkoj žanrovskoj tradiciji čiji je početak obilježen upravo *menipejskom satirom,* a tematika, stilistika i narativna struktura menipeje tvore protutradiciju klasičnoj europskoj prozi. Stoga je važno naglasiti da prema Bahtinu bez *menipejske satire* ne možemo govoriti o karnevalizaciji (Car-Mihec 1997:115).

2.3 Razine karnevalesknog u djelima Miroslava Krleže

Osim *Stvaralaštva Françoisa Rabelaisa i narodne kulture srednjeg vijeka i renesanse* te *Problema poetike Dostojevskog*, teorijsko uporište ovog rada čine i znanstveni članci Adriane Car-Mihec. Autorica se u njima bavi karnevalskom tradicijom i detekcijom karnevalskih utjecaja u Krležinu opusu te primjenjuje teoriju karnevalizirane književnosti na dramu *Kraljevo*.[15] Mnogo je drugih istraživača povezalo Krležino stvaralaštvo s Bahtinovom teorijom, no većina ih se zadržala na analizi njegovog romanesknog opusa u okviru karnevalizirane književnosti.[16] Samo je Car-Mihec elemente karnevalizacije analizirala i pronašla u dramskom stvaralaštvu ovog hrvatskog velikana te je to neupitno dokazala, što je čini značajnom za ovaj rad. Osim što je argumentirala tko je sve mogao utjecati na mladog Krležu u vidu djela na koja se ugledao kada je stvarao *Legende*, a koja su nosila karnevalske odlike (1997: 108-118), Car-Mihec svoju analizu *Kraljeva* podijelila je na dvije razine pristupa, odnosno u dva članka – *Površinski elementi karnevalizacije u Krležinu* Kraljevu (1990.) i *Dubinski elementi karnevalizacije u Krležinu* Kraljevu (1991). Njena podjela na dubinske i površinske elemente karnevalizacije oslanja se na Bahtinovu viziju menipejske satire koja je, kao što smo već

[15] To su: *Površinski elementi karnevalizacije u Krležinu Kraljevu* iz 1990., *Onomastički kompleks u Krležinu Kraljevu* iz 1990., *Dubinski elementi karnevalizacije u Krležinu Kraljevu* iz 1991., *Krležini dodiri s djelima europske karnevalske tradicije* iz 1997.

[16] I.G. Kovačić, J. Wierzbicki, I. Kozarčanin, F. Bukić, A. Flaker, V. Žmegač, V. Fran Tomić (prema Rabadan-Zekić 2015:37).

utvrdili, središnji nositelj postupka karnevalizacije književnosti. Na temelju imena članka da se naslutiti da Bahtin prirodu menipejske satire vidi u dva sloja:

- Površinski – u kojemu su direktno prikazane svetkovine karnevalskog tipa (npr. Varonove[17] satire) (2020:110)
- Dubinski – u kojemu karnevalska misao živi u sferi ključnih filozofskih pitanja života, smrti i relativne univerzalnosti (npr. Voltaireov *Candide*) (2020:139-142)

Pritom je površinski sloj zapravo tematski te se odnosi na prisustvo popularnih motiva iz karnevalskih svečanosti. Osim toga, autor teorije u ovaj sloj uključuje trojnu podjelu plana menipeje na – Olimp, zemlju, te podzemni svijet – koje prožima slobodni familijarni kontakt među ljudima, prikaz skandala, ekscentričnosti, krunjenja, detronizacije, brojnih kontrastnih spojeva i dr. S druge strane, dubinsko prodiranje karnevalizacije u djelo označeno je prijenosom fundamentalnih pitanja iz apstraktne filozofske sfere na konkretnočulni plan likova i događaja, što omogućuje karnevalsko osjećanje svijeta. Na taj način karnevalizacija prodire u filozofsku jezgru žanra menipeje te postaje most između ideje i umjetničkog lika, na kojeg se zbog toga čak može gledati kao i na lika ideje, te nas on opet dovodi do već spomenute polifonije, ako je takvih likova u djelu više te su njihove ideje suprotstavljene. (2020:87)

Prema tome, o karnevalu, karnevalesknom i karnevalizaciji kao postupku u književnosti može se govoriti na dvije razine, te će se ovaj rad sukladno tome posvetiti dvjema odvojenim razinama analize karnevalesknih elemenata u dramama *Maskerata*, *Kraljevo* te *Adam i Eva*. Pod površinskim elementima karnevalizacije analizirat će se već spomenuta tematska obilježja menipeje, elementi pučkih karnevalskih tradicija, žanrovi narodne smjehovne kulture te obilježja groteskog realizma. Nasuprot tome, analiza dubinske razine karnevalizacije u Krležinim dramama bit će posvećena filozofskim teorijama koje je autor unio u djela, njegovim napadima na općepoznate religiozne, kulturne i književne dogme te društvenokritičkom tonu koji prožima izabrane drame. Budući da je Bahtinova teorija karnevalizacije književnosti primarno bila utemeljena na romanu, treba uzeti u obzir da mogućnosti nekih postupaka karnevalizacije vjerojatno ne će biti u potpunosti ostvarene u dramskom rodu, odnosno, ovaj rad se ne će u tolikoj mjeri na njih usredotočiti. Primjer tome je polifonija koju je naprosto nemoguće ostvariti u kratkim, likovima siromašnim i psihološkim neprodubljenim dramama pa se ona zato usko veže uz žanr romana.

[17] Varon je bio rimski pisac koji je živio u 1. stoljeću prije Krista, a imitirao je Menipa, začetnika menipejske satire, čija su djela izgubljena. Varonova satira bila je usmjerena protiv religioznog i filozofskog dogmatizma.

3. Površinski elementi karnevalizacije u izabranim *Legendama*

3.1 Pučka karnevalska kultura

U tri odabrane drame pisac se koristi različitim neposrednim elementima karnevalizacije čiji se korijeni nalaze u pučkim tradicijama vezanim uz karneval i njegove reducirane oblike. Krenut ćemo od *Kraljeva* čiji nas naslov u stvari upućuje na tradicionalno slavlje koje se godinama odvijalo u Zagrebu i kojeg je Krleža vrlo vjerojatno bio promatrač i sudionik (Car-Mihec 1990:91). Kaptolski Kraljevski sajam ili jednostavno Kraljevo, održavao se od 1094. godine povodom osnivanja Zagrebačke biskupije i u čast sv. Stjepana, zaštitnika zagrebačke prvostolne crkve. Sajam se održavao na Kaptolskom trgu te je trajao 14 dana (ibid.:92). U Wissertovoj studiji navodi se kako je sajmišni prostor onog vremena bio obilježen crvenim barjakom koji se u Štajerskoj nazivao *Freiung*, a dovodi se u vezu s romanskim izrazima *franga, frangya, francha*, koji znače „dati slobodu", te s njemačkom riječju *freyng* (danas *Freiheit*) koji jednostavno znači „sloboda." Car-Mihec tvrdi da se ova riječ mogla povezati i s gotskim nazivom *treuga* koji pak znači „vjera" i simbolizira da se na prostoru gdje je izvješen sajamski znak mora garantirati mir (ibid.:92). Kada zbrojimo ova dva značenja koja stoje iza sajamskog znaka vrlo je lako povući paralelu između sajmova i karnevala. Naime, prema Bahtinu, doba karnevala bilo je razdoblje kada bi došlo do privremenog prekida inače vladajućih normi i zakona, što se jedino može protumačiti kao mir i potpuna sloboda. Osim toga, književnoteorijski pojam karnevala nije pretjerano ograničen, baš suprotno, izrazito je širokog dosega te obuhvaća raznolike pojave „narodnoprazničkog života" različitih podrijetla. Drugim riječima, mnoge karnevalske forme bile su dio običaja vezanih za proslavu crkvenih praznika, kao što je bio Kraljevski sajam u Zagrebu. No, isto načelo moglo se primijeniti i na mnoge druge srednjovjekovne sajmove koji su se javljali neposredno prije obilježavanja blagdana katoličke liturgije (ibid.:93). Car-Mihec tvrdi da se „život u vrijeme sajmova znatno razlikovao od uobičajenog, svakodnevnog života srednjovjekovnog čovjeka" te „da su praznični dani, očito organizirani na principu smijeha i slobode, odisali mnogim iskonskim, karnevalskim elementima" (ibid.:94). To potvrđuju i podaci da se na Kraljevom sajmu veselilo, jelo i pilo, te da je manifestacija bila popraćena brojnim izložbama, nastupima i atrakcijama koje Zagrepčanima nisu bile dostupne tijekom ostatka godine (Veljić 1989:57 prema Car-Mihec 1990:92).

Slično raspoloženje vlada i u *Maskerati*. Prije svega, radnja te drame vremenski je smještena u srce karnevala zato što se odvija tijekom pokladne noći, kao što je naglašeno u

prvoj didaskaliji, a završava jutrom Pepelnice. Spominje se smrt princa karnevala i da ga maske nakon smrti pokapaju, što pokazuje neosporivu vezu s pučkom tradicijom poklada i motivom detronizacije kralja i krunjenja novog.[18] Kada opisuju pokladnu noć likovi spominju kaos, bezbroj ljudi, gužvu i ples. Zatim Don Quixote naziva njihov ljubavni trokut, odnosno preljub, „karnevalskom ljubavnom igrom", a termin karneval upotrebljava se gotovo u svakoj replici kako bi se opisalo nešto izvanredno, smiješno ili nezamislivo. U pokladnoj noći iz *Maskerate* također su ukinute svakidašnje norme te je nastupila potpuna sloboda, što se očitava iz činjenice da su supružnici oskvrnuli svoje bračne zavjete i u svoj odnos doveli trećeg s kojim nakon pokladne noći čak i doručkuju te on nastavlja prebivati u njihovom domu. Svi likovi *Maskerate* dopuštaju si malo više od onog što nalaže bonton, kojeg se očito inače drže, te tijekom karnevalske noći čine ili govore stvari koje inače do sada nisu ili ne bi, i sve to pod izlikom karnevala. A kada Kolombina i Pierrot čuju crkvena zvona koja obilježavaju Pepelnicu, pa tako i početak Korizme, pokore i razmišljanja, Kolombina kliče „Memento mori!", te se par baca na kajanje, molitvu i razmišljanje kao što to nalaže službeni crkveni običaj (Krleža 2002:175). Drugim riječima, vidimo direktni prijelaz, odnosno razliku između manifestacija pučke tradicije i ozbiljne oficijelno-crkvene forme.

Takvo izokretanje normalnog i svakodnevnog u izvanredno i neuobičajeno tijekom karnevalskog razdoblja Peter Burke povezao je sa srednjovjekovnim pučkim toposom *mundus inversus*. On za njega kaže da je bio omiljena tema „u narodnoj kulturi predindustrijske Europe," da je često bio prikazivan ilustracijama, te da „poklade bijahu oživotvorenje izvrnutog svijeta" (Burke 1997:118). Bahtin logiku izokrenutosti spominje već na prvim stranicama studije o Rabelaisu govoreći da se „drugi život, drugi svet narodne kulture stvara u izvesnoj meri kao parodija običnog, vankarnevalskog života" (1978:18). Naznake izvrnutog svijeta postoje i u *Adamu i Evi*, ali se tamo ostvaruju na scenskom planu, a ne na atmosferskoj ili motivskoj razini, kao što je slučaju u *Kraljevu* i *Maskerati*. U toj drami doslovno dolazi do izokretanja iz svijeta živih u svijet mrtvih oko osi horizontale. Likovi te drame spuštaju se sa zemlje u karnevalizirani zagrobni život i čitatelj tada spoznaje fantastičnu logiku podzemlja u kojoj su ukinute mnoge stvari koje vrijede za zemaljski poredak, ali i očekivanja koja su bila vezana za posmrtni život i ponašanje mrtvaca u njemu. *Mundus inversus* indirektno se javlja i u *Kraljevu* time što se prikazuje potpuno izopačeni svijet u kojemu su ljudi gotovo pa izjednačeni sa životinjama, svedeni na osnovne fiziološke potrebe, a mrtvaci hodaju ulicama

[18] Poklad predstavlja kralja kojega je birao sam narod, a kada dolazi njegovo svrgnuće, isti taj narod ga tuče i pali s ciljem rađanja novoga života. (Bogdanović 2015:7).

grada paralelno sa živima. Takav svijet u kontrastu je sa stvarnošću te mu je namjera uputiti na njezine goruće probleme. Kada govorimo o izokrenutom svijetu, valja spomenuti i trodijelnu podjelu svijeta karakterističnu za menipejsku satiru. U menipejskoj satiri obično bi u dijalog o određenom problemu bila uključena tri plana antičkog života, a to su Olimp, zemlja i podzemlje. Krležin svijet u *Adamu i Evi* te *Kraljevu* djelomično podsjeća na tu podjelu. Već smo spomenuli da struktura *Adama i Eve* ima unutrašnju podjelu na tri različita dijela – u Hotelu Eden (raj, odnosno Olimp), prijelazni dio kada je žena već pod zemljom, a čovjek se tek ubija (plan zemlje), te zagrobni život (podzemlje) u kojem se protagonisti ponovo zaljubljuju. Pritom se stvarnost Hotela Eden tumači kao Olimp, što suptilno signalizira da u Krležinu svijetu nema Bogova, već da je čovjek prepušten sam sebi. U *Kraljevu* pak imamo dva izmiješana svijeta, svijet mrtvih i svijet živih, a Bog, odnosno plan raja, čini se, ne postoji ni u ovoj drami.

Nedvojbeno je važno istaknuti i to da svi planovi svijeta međusobno supostoje u dvije od tri izabrane drame, tj. njihove radnje se odvijaju simultano na što upozoravaju i didaskalije: „Sve to do sada zbilo se u isto vrijeme. Bez obzira na to što su neki detalji ostali nezapaženi. Ne smeta ako je sve isprepleteno do nemogućnosti. Jer tako to jest“ (Krleža 2002:190). Stoga je vrlo teško ili čak nemoguće zamisliti uprizorenje *Kraljeva* ili *Adama i Eve* na klasičnom kazališnom podiju. Međutim, *srednjovjekovna simultana pozornica* svakako bi mogla doskočiti tom problemu. Ako pogledamo malo bolje, mjesto na kojemu se odvija radnja *Kraljeva* je gradski trg ispred crkve, odnosno zagrebačko sajmište koje gotovo da i je definicija položaja simultane pozornice pučkog teatra. Ona se u srednjem vijeku obično postavljala upravo na gradskom trgu ili ispred crkve, budući da je to bio centar grada, te je istovremeno prikazivala više paralelnih radnji, odnosno mansija ako govorimo o simultanom srednjovjekovnom kazalištu (Batušić 2000:395). Ova logika scenskog prikaza upućuje na tek još jedan od mnogo elemenata pučke karnevalske kulture u izabranim dramama.

Prethodno spomenuta poslovica *memento mori* koju Kolombina kliče u *Maskerati* usko je povezana s toposom *carpe diem*, koji očigledno vlada dramskim svijetom *Legendi*. Upravo zbog spoznaje da je smrtan, Krležin čovjek okreće se ovozemaljskim užitcima u obliku hrane, pića, pjesme i plesa. Takvi užitci bili su tipični za srednjovjekovne karnevalske rituale, ali se često povezuju i s drevnim antičkim. Poznate su nam grčke dionizijske svečanosti u kojima se slavio bog Dionis kroz niz performansa, a blisko su povezane s dionizijskim plodom – grožđem, njegovim branjem, te uživanjem u vinu. Princip smijeha, na kojem je organiziran praznični život karnevala, izražava razne oblike vedrog kolektivnog djelovanja koji stoje u opreci spram iscrpljujuće i teške radne svakodnevice, te su u potpunosti posvećeni užitku i tjelesnim

radostima. Bahtin upravo takav diskurs nalazi u Rabelaisovom djelu koje se obično ističe kao: „krajnja prevlast materijalno – tjelesnog načina života: slika samog tela, jedenja, pijenja, pražnjenja, polnog života. Osim toga, te su slike date u prekomerno uveličanom, hiperbolizovanom vidu“ (1978:26) Primjer takvih raskalašenih dionizijskih slika najbolje dolazi do izražaja u *Kraljevu*:

> *Svi kliču. Plješću. Smiju se. Kucaju se čašama i piju. I koliko god se tu stolova vidi, svi viču i smiju se, i drže zdravice, i kucaju se i piju, svi nadaleko uokrug do u nedogled, po cijeloj nam domovini između Save i Drave.* (Krleža 2002: 188)

> *Jure mesari sa pečenim odojcima na ražnjevima*.
> MESARI *urlaju*: Hao! Hao! Vrućega! Vrućega odojka! Hao! FAKINI *s kruhom pjevaju*: Evo ga! Evo ga! Samoborca beloga! *Uzrujano komešanje, žurba, guranje, prostota, vika, sajam. Pri jednom stolu oveće društvo malograđana. Pijano. Jedan gospodin drži patriotsku zdravicu.* (ibid.:187 str)

> GLASOVI: Živio gosponček Oblak! Živio gosponček Blazina! Živili! Dižu se jedni i drugi. Grle se. Da radije pijemo, gospodo. Slogom rastu male stvari, a nesloga sve pokvari! Da se preselimo! Da se složimo! To je ideja! Hej! Japica! Još pet litrica! Staroga! *Vuku stolice. Razbijaju, naravno, posuđe i boce. Motaju se. Rukuju. Upoznaju. Grle se. Sve histerički. Nervozno. Luđački.*
> URLANJE: Oprostite! Molim pardon! Nismo znali! A ništa! Ništa! Tako je na svijetu!
> GLAS: A sad da pjevamo! Živio! Živio! No - naprijed! Jedan, dva, tri!
> NAJPIJANIJI *dirigira pa se razlegne u jakom tonu*: "Hej, haj, nisam ja sam! Ima nas šest-sedam..." *Kucaju se. Piju. Žive. Vesele se*. (ibid.:190)

Gotovo cijeli prvi dio drame svodi se na brojne oblike gozbenih scena uslijed karnevalskog veselja. Na važnost kulta gospodskog stola upozorio je Josip Vončina tvrdeći da slike takvog stola postaju travestirana slika karnevala, te da se u gozbenim slikama otvara metaforički razjapljena čeljust gladne ljudske utrobe (Solar 1997:23). Baš ovakve slike asociraju nas na naturalističku sliku preporađajućeg tijela u grotesknom realizmu prema definiciji Mihaila Bahtina kojemu ćemo se detaljnije posvetiti u jednom od sljedećih poglavlja.

U *Kraljevu* je naglasak na svim vrstama užitka koje sajam pruža, stoga je vrlo lako dostupno i tjelesno zadovoljstvo. Nakon što su izbačene iz bordela zbog istrage slučaja samoubojstva, zagrebačke dame noći svoju su klijentelu došle potražiti u centar prazničkog veselja ove reducirane karnevalske forme. Pogledajmo kako Krleža jednostavno prikazuje ulazak u tjelesnu transakciju s frajlama:

> SLUŽNIK: Pa da! Molil me je gospon da mu nekaj najdem! Oni sami ne vidiju. *Prišapne im držeći prst na usnama i pokazuje da je to luckast čovjek:*

> To je fini gospon! Pazite se, frajle! STELLA: Klanjamo se! Gospodine! Izvolite samo k nama!
>
> SLIJEPAC *se neprestano smije*: Ne smijete se čuditi, frajlice! Udovac sam! Imam doma djecu pak sem došel da si kupim finu pečenku!
>
> STELLA *posjedne slijepca do sebe*: A, ništa to! Imali smo mi već i drugih konta! Gazda! Daj vina!
>
> SLIJEPAC: E! Strašna je to stvar ovako živjeti u tami pa ne vidjeti žene, biti otac, a biti gladan mesa. Ali dajte da pijemo! *Kucaju se i piju.*
>
> (Krleža 2002:194)

Iako u *Adamu i Evi* ima zaista malo slika doslovne konzumacije te je atmosfera poprilično sumorna, posebno se izdvaja slika žene koja mrtva i dalje osjeća glad u prljavoj, zadimljenoj krčmi čak i u svom zagrobnom životu. Ta slika nam daje do znanja da je ova drama također utemeljena na načelu hedonizma – vlastite želje prije svega i svih.

> Izvolite, molim lijepo! Vina! Hladne ribe s majonezom! Sendviča! Likera! Crne kave! Čaja! Punča! *Servira pladnjeve, srebro, cvijeće, čaše, ubruse*.
> ŽENA: Tu sve po dimu zaudara! Zadimljeno je sve! Ah, gle! Paštete ima! I malage ako ima, molim vas, dajte mi jednu čašicu!
> KELNER: Malage nema, milostiva gospodo. Cigareta zapovijedate možda? Crne kave?
> *Žena jede.* (Krleža 2002:242)

Maskerata isto odiše hedonističkim *carpe diem* načelom. Cijela radnja potpuno je erotski nabijena, a temeljni užitak u ovoj drami je onaj tjelesni. Ljubavnike pokladne igre susrećemo tik nakon što su upraznili svoje strasti u karnevalskoj noći, i to bez razmišljanja o posljedicama svojega čina. Smirujući se od doživljene ekstaze, ljubavnici diskutiraju s Don Quixotom, uspoređuju metaforičku glad s onom fizičkom, pa doručkuju:

> KOLOMBINA *da prekine, konfuzno upadne*: Izvolite molim! Rum je ovdje! I četrun i šećer! I biskvit! Doista, dragi prijatelju, izvolite, ovdje, molim... *Zveket srebra i majolike. Kao da se oblak potistenosti nadvio nad njihove glave. Stanka.* (Krleža 2002:164)

Slobodno uživanje i miješanje mase u okviru pokladne povorke, ili u našem slučaju sajma, neupitno je popraćeno familijarnim kontaktom među ljudima bez kojeg Bahtin u *Stvaralaštvo Françoisa Rabelaisa* ne može zamisliti karnevalsku sliku svijeta. Taj kontakt ostvaruje se tijekom karnevala upravo zato što je to vrijeme kada se mogu zaboraviti statusni, starosni i imovinski položaji ljudi te normirani odnosi među njima. Takva jednakost omogućava slobodnije izražavanje mišljenja i stupanje u odnose, te na kraju krajeva i osjećaj zajedništva. Stoga ne čudi da se kumek Šestinčanin bez problema suprotstavlja Dacaru bez straha od napada ili osude:

> DACAR *zlurado i pijano intonira*: "Ja sam gospon, ti si muž, ti se meni klanjal buš!"
>
> KUMEK ŠESTINČAN: Kuš! *Hoće da ga udari, onda se ipak sabere*: Čuješ! Nemoj! Jer znaš! *Opet se udobrovolji i smije*: Ha-ha! Gospon! Bogec! Bogec! A ne gospon. Nit kruha nemaš. Pa je! Muž sam. Mužek. Al' se tebi ne klanjam. Ko si ti? Ti štakor gracki, gladuš bedasti! Prirepek božji. (Krleža 2002:185)

Ovo obilježje osim u brojnim konfliktima među različitim klasnim predstavnicima očitava se i u didaskalijama poput sljedeće, koje prostor sajma pretvaraju u univerzalno i općenarodno mjesto gdje se svi stapaju u jedinstveno životno kolo:

> *Kolo purgara, kumeka, Cigana, cura i baraba. Pjevači, pijanci, trgovci, gosti, prolaznici. Fakini, Židovi, stražari, služnici, kočijaši, gospoda, crni psi, pečenjari, sirari, kelneri i kelnerice, djeca, ljudi koji valjaju lagve, sluškinje, momci, soldati, komedijaši, mesari, Turci, Makedonci, cukerbekeri. Rumunji, ćilimari, Kinezi, crnci, čarobnjaci, kanonici, Mirogojci, mrtvaci, samoubojice, obješenjaci, kor mrtvaca, kostur na mrtvačkom šestoropregu. Ptica smrti.* (Krleža 2002:182)

Familijarni kontakt među ljudima opravdava i zašto se Janez i Štijef jedan drugome ispovijedaju o svojim životnim pogreškama, zašto se Kolombina bez problema baca u zagrljaj Pierrota te zašto Žena i Čovjek izuzetno lako započinju razgovor i ponovno stupaju u romansu u zagrobnom životu „kao da su se već negdje sastali u životu“ (ibid.:246). Uz to, sva tri teksta obiluju i fizički prisnim tjelesnim kontaktom kao što su tapšanja i milovanja među likovima.

Na temeljima jednakosti među staležima i smrtnosti koja je svim živim bićima zajednička, sagrađen je motiv *danse macabre*. Mrtvački ples jedan je od oblika srednjovjekovnih javnih religijskih predstava, odnosno kolo u kojem plešu predstavnici obaju spolova, različite dobi i staleža u društvu likova koji simboliziraju smrt. Prema Španjol-Pandelo takav ples mrtvaca tijekom srednjeg vijeka bio je meta oštrih kritika crkvenih vlasti zato što se njime „aludiralo na karnevalske zabave, ludovanje i pijanstvo, a Crkva ga je, također, povezivala s vražjim djelom“ (2008:42). U povorci mrtvaca plešu, naravno, personifikacije smrti, odnosno kosturi, koji krajnjoj sudbi, držeći ih za ruke, privode predstavnike crkvenog i javnog života. U pravilu je na čelu povorke papa, a zatim slijede ostali: kardinal, biskup, vladar, trgovac, prosjak, hodočasnik i dijete (ibid.:42-43). U tom su smislu prikazi *plesa mrtvaca* ilustracije čitave društvene hijerarhije gdje kosturi koji plešu naprasno prekidaju živote svih društvenih predstavnika. U kontekstu karnevalizacije ovaj motiv važan je zato što podsjeća promatrače na važan element menipejske satire, a to je to da su u smrti svi jednaki tj. da ona ruši sve zemaljske hijerarhije. Taj duboko ukorijenjeni motiv narodne imaginacije Krleža također provlači kroz dvije od tri izabrane „legende“. Posljednja trećina teksta *Adama i Eve* sama po sebi je jezivi ples dvoje mrtvaca u gostioni podzemlja, iako i ostatak drame djeluje

podjednako makabrično, a živući se likovi od samog početka čine mrtvima iznutra. U *Kraljevu* pak na sceni imamo doslovno izvedeni ples i pjesmu mrtvaca u sljedećem prizoru:

> *Iz velikog kovitlaja uzvitla se kor mrtvaca koji su dosad u metežu plesali. Vihor. Daleka grmljavina. Orkestrioni. To su svi oni pajdaši Janeza sa Mirogoja koje je onamo žena otpremila. Mnogo obješenih, drži jedan drugome štrik što se spetljao oko vrata, pa onda otrovani, grčevito iznakaženih lica, rasplamtjelih tjelesa, načičkani noževima, jedni drže u ruci krvavo srce, drugi svoju glavu, a iz vena im mlazi krv, jedni imadu voštanice u ruci, popovi, klerici. Svi plešu oko Anke. Hoće je u kolo. Ona luđački vrišti i bije se sa vizijama. Janez se smije, glas mu se ori. Kor mrtvaca plešući:*
>
> Ave, victrix Eva!
> Ave, victrix Eva!
> Ave, victrix Eva!
> Mi plešemo mrtvački ples,
> iz kolijevke u lijes!
> U ognju luđačkog gnjeva
> goni nas ljubavni bijes!
> O, kraljice, kurvo, djeva!
> Ave, victrix Eva!
> (Krleža 2002:218)

K tome se može dodati da nagovještaj dolaska svijeta mrtvih u *Kraljevu* biva obilježen simbolima koji se također crpe iz pučkih vjerovanja (Car-Mihec 1990:99). To su primjerice ptice grabežljivice, pjevanje ćuka, propinjanje uplašenih konja i lavež pasa – sve redom životinje koje se u narodu povezuju s pojavom nesreće, bolesti i smrti.

Da je Krleža gajio istinsku ljubav prema narodnim običajima prepoznaje se, između ostalog, u elementima pučkih vjerovanja u mogućnost pretkazivanja budućnosti. Darko Suvin upozorio je na činjenicu da je takav Krležin osjećaj svijeta vjerojatno modeliran pučko-baroknom atmosferom u kojoj je odrastao uz svoju baku Tereziju Goričanec koja je istovremeno bila vrlo religiozna, ali je gajila i mnoga pučka vjerovanja (ibid.:98). Upravo do takvog miješanja tradicija dolazi i u drami *Kraljevo* čiji je središnji motiv narod koji istovremeno slavi crkveni praznik, ali duboko u sebi još uvijek nosi vjerovanja u poganske rituale gatanja. Takav tip pučkog praznovjerja odlično je prikazan u dijalogu između Kočevera i naivnih gostiju:

> KOČEVER: Svega ima, molim! Svega! I Sreće ima! Mnogo Sreće! Po groš ili po krunu? Par ili nepar? Molim! *Vadi svoju zelenu vrećicu, gost vuče brojeve*.
>
> GOST: Nepar! *Krivo je izvukao*: Naravno! Par! Nepar! *Vuče dalje. I opet je krivo izvukao.* Par! *I opet je krivo izvukao. I uvijek vuče krivo. Plaća.* Nek vas nosi đavo! Švindleri kočeverski!
>
> KOČEVER: Pa nis ja kriv da krivo vlečete!

> GOST: Na, eto! I onaj je izvukao krivo - ondje! Uvijek krivo! Svi uvijek krivo!
> KOČEVER: Svi mi, dragi moj gosponček, krivo vlečemo. Kaj se tu more?
> (Krleža 2002:192)

Naglašeni udjel u narodnom, hrvatskom obilježavanju Kraljeva, osim kreativno preuzetih pojedinosti, motiva i tema iz zbilje, ima i tambura kao autohtono glazbalo južnih Slavena. Glazba tambure probija se i provlači gotovo tijekom cijele radnje, a znakovito prva rečenica *Kraljeva* započinje intoniranjem tamburaških zborova. Kako kaže didaskalija „i to ne jedan, niti dva, već bezbroj tamburaških zborova (2002:183)" svira iza scene i na sceni drame. Od drugih glazbala povezanih s narodnom tradicijom spominju se truba, violina i orgulje koje su također prisutne u *Adamu i Evi*. Ova glazbala zajedno s tamburama kroje zvukovnu kulisu Kraljevskog sajma ispred koje pleše ultimativna metafora hrvatskog naroda prenesena u podjednako folklorni motiv – kolo multinacionalnog sastava. [19]

Čini se važnim još samo spomenuti da popis lica u drami *Kraljevo* podsjeća na neke od najčešće korištenih maski na pučkim pokladnim svečanostima. Na primjer, tu su mrtvaci, Kumek, Gazda Japica (djed), Čarobnjak, Baraba, Herkules, nekolicina frajli, Kočever (trgovac), zatim predstavnici nacionalnih manjina kao što su Makedonac, Turčin, Talijani, itd. Puno likova koji se samo jednom spominju također predstavljaju tipične pučke pokladne maske s ovih prostora, što potvrđuje kratki pregled maski i pokladnih obreda Boškovića i Lozice (1990:5).

3.2 Žanrovi narodne smjehovne kulture

Poništenje strogih pravila ponašanja stvara slobodan familijarni kontakt, a on pak ukidanjem mnogobrojnih distanci rađa nove forme uličnog govora, tvrdi Car-Mihec (1990:96). Za karnevalski ulični govor karakteristična je česta upotreba psovki, kletvi, ali i drugih nepristojnih ili pogrdnih izraza raznih vrsta koji se ubrajaju u *žanrove slobodnog uličnog govora* prema Bahtinu. Primjerice, u *Kraljevu* nailazimo na „Proklete babe!", „Jezus Marija!", „Mater ti božju!", „Tak ti boga gospockoga", „Svinjo!", „Idi do đavola", „Ti si guska" „Kurve pijane!", itd. U *Adamu i Evi* tijekom svađe ljubavnika izgovaraju se uvrede kao što su: „Ti si zvijer!", „Ti si luđakinja!", „Mizerijo!", „Ti si guska!", „Prokleti čas kad sam te ugledao!", „Životinjo ti ograničena!", „A šta cviliš, do đavola?" i sl. Dok su u *Maskerati* uvrede nešto

[19] Kao prodavače na Kraljevskom sajmu autor navodi Turke, Makedonce, Židove, Talijane, Rumunje, Kineze, Rome i crnce. Svi oni zajedno s domorocima, s građanima, malograđanima, purgerima i kumekima, Kranjcima i Furlanima, čine Krležin narod koji se komeša, prepire, opija i zanosno uključuje u metaforično, imaginarno kolo skupa s mrtvacima (Hećimović 2005:244).

blaže te se likovi časte izrazima poput „intelektualnog kostura“ i „ljubavnih upljuvaka.“ U *žanrove slobodnog uličnog govora* ubrajaju se i tipični žanrovi trga koji se najviše očituju u reklamama sajamskih trgovaca koje tijekom drame neprestano upadaju u radnju (1990:96). Na Kraljevskom sajmu oglašava se sve od hrane do proricanja budućnosti. Pekari viču „Kajzerice! Kruha! Perece!“, drugi prodavač urla „Salami! Salamuči! Salami! Ementaler!“, djeca kliču „Ruže! Ciklame! Za krajcar! Ciklame!“, Židov nudi čokolade i bombone, drugi Židov noževe, britve i žlice, fakini prodaju novine, a kobasičar samoborske kobasice (Krleža 2002:192-193).

Već je ustanovljeno da je Kraljevski sajam bio vrsta *svetkovine karnevalskog tipa,* međutim važno je dodati da postoje dokazi da je sajam osim širokog spektra trgovačke djelatnosti nudio i brojne zabavne sadržaje, odnosno ono što je Bahtin klasificirao pod *književno-smjehovna djela.* Taj podatak crpi se iz brojnih povijesnih zapisa. Izdvojit ćemo zapis Franje Buntaka u *Povijesti Zagreba* koji navodi jedan isječak iz zagrebačkog časopisa *Luna,* izdanog 20. kolovoza 1826. godine.

> Kod kaptolskih vrata prodavale su se bačve, od kojih je drugi dan tek par komada ostalo. Na istočnoj strani Harmice prodavali su seljaci sijeno i drvo. U isto vrijeme održavao se i sajam konja, pa su se nudili ne samo obični seoski konji, već i takovi plemenite pasmine. (…) Dakako da se tu nije zaboravilo ni na zabave za publiku. I onda je dolazila menažerija, a tada je bila Rossijeva, koja je dopremila lava i lavicu iz Afrike, senegalskog leoparda, medvjeda, majmune itd. A Mayerhofer iz Beča došao je sa svojim Theatrum mundi, gdje su bile prekrasne geografske dekoracije, pa se majstorski prikazivao izlaz sunca i bura na moru. A nije uzmanjkao ni nordijski Herkules, pa ni druge sitnije zabave. U proslavu prvoga sajamskog dana davao se ples u tadašnjem teatru. A da se i glumci zaposle, napravila se pozornica pod vedrim nebom da se prikaže zgodan komad. Pobrinulo se i za sigurnost, pa su gradom prolazile patrole danju i noću i bio je postavljen policijski sud u posebnoj dvorani.
>
> (Buntak 1996: 667-668.)

Ova svojevrsna kulturna reportaža onog vremena potvrđuje tvrdnju da su razne predstavljačke forme bile dijelom Kraljevskog sajma, ali nam također daje podatak da je Krležu na pralik Herkulesa vjerojatno inspirirao nastup sa stvarnog zagrebačkog sajma. No, takve vrste *književno-smjehovnih djela,* odnosno nastupi raznih cirkusanata i uličnih zabavljača u drami se spominju samo na jednom mjestu:

> *Zvižde glineni kanarinci, dreče harmonike, a u pozadini panorame: vrtuljci, bubnjevi, orguljice, sirene, aristoni. Jedan čarobnjak pokazuje svoja umijeća kraj stola, opkoljen ljudima. Samo se kadikad čuje njegov glas koji će ga, sad na, izdati.*
>
> GLAS ČAROBNJAKA: To je grif doktora Fausta! Pravo pravcato jajce! Pogledajte molim! A ako ga razbijemo - kunić! Čaša vode - čaša tinte! Zekser u žemlji - još neprerezanoj! Još jedamput! Zekser u žemlji!

Ljudi se smiju. Odobravaju. Guraju se. Tuku. Halabuče. Ondje opet pleše crnac s majmunima. On je "jongleur" bakljama pa ih visoko baca u zrak i opet hvata.

GLAS CRNCA: Hae - hae - hae... *tuli on neke afričke divlje tonove*.

JEDAN IZVIKIVAČ, *na veliki rog*: Haj - haj! Ovdje se pije gorući špirit! Gutaju se sablje, staklovina, živi golubovi! (Krleža 2002: 210)

3.3 Interpolacija žanrova

Menipejsku satiru, kao što je već istaknuto, karakterizira miješanje različitih stilova te korištenje umetnutih žanrova: novela, pisama, oratorskih istupa, miješanje proznog i stihovanog govora (Bahtin 2020:114). Vrlo je teško umetnuti novelu u dramu, no pogledajmo na koji je to točno način došlo do interpolacije drugih žanrova u dramski tekst.

U Krležinom *Kraljevu* prisutni su mnogi oblici citiranog narodnog diskursa. Radi se o diskursu narodnih mudrosti, poslovica, pjesama, vjerovanja i sl. Njihovim se prisustvom u dramskoj strukturi osnažuje dojam raspojasanosti zagrebačkih, kraljevskih saturnalija. To su primjerice: „Jesen stiže dunjo moja“, „He, poleg navade stare, društvo se zestalo je“, „Ančice, dušice“, i „Otkud ideš, Anice“. Pjesma o Anici se javlja kroz cijelu dramu te ju je moguće protumačiti kao svojevrsni lajtmotiv, ali i ironični komentar o liku Anke i ljubavi, odnosno manjku ljubavi prema njoj. Zanimljivo je da je u tekst *Kraljeva* ubačena i himna *Lijepa naša domovino.* Lica djece u *Kraljevu* izgovaraju rime i igre riječima poput „Došla mama s kolodvora, a-di, a-di, a-de!“, a Anka se koristi brojalicom "Antantini, saoraka tini, saoraka, tika taka, bija baja bum!" prisjećajući se djetinjstva s Janezom. Tu je i rugalica iz spomenute svađe između kumeka i Dacara koju izgovara Dacar kako bi se narugao kumeku, a glasi ovako: „Ja sam gospon, ti si muž, ti se meni klanjal buš.“ Familijarnost između pripadnika različitih skupina ljudi autor pojačava i poslovicom – „Slogom rastu male stvari, a nesloga sve pokvari.“ – osim nje tu su i poznate poslovice kao „svoja kućica, svoja slobodica“, „najprije štalicu, onda kravicu“ i „tko hoće ljubiti, ne smije imati prazan džep“. Treba spomenuti i zdravice koje su također oblik narodne predaje, a s obzirom na to da cijelim djelom vlada hedonistički ugođaj, ne čudi da je autor unio i tradicionalne zdravice, a jedna od njih je i ova:

PURGAR: Hej! Gospe! Posluh, prosim lepo! Čujte! Sad će mi srce da iskoči! Ne znam ništa! Samo to znam - da ljubim svoju domovinu svom ljubavlju svog rodoljubnog srca! Da nas bog poživi! Sve da nas poživi, i nas, i domovinu, i štacune, i naše gospe, i naše profite, i štalice, i kravice, i grad i sve! Na mnogo ljeta, živio, živile! *Svi kliču. Plješću. Smiju se. Kucaju se čašama i piju.* (Krleža 2002:188)

Osim svakojakih oblika usmene književnosti u *Kraljevo* je umetnuta i parodijski koncipirana pjesma „Ave victrix Eva“ (2002:218) u kojoj se Anka, odnosno žena istovremeno poistovjećuje s Bogorodicom, kurvom i kraljicom. U *Maskeratu* su umetnute tri pjesme, dvije lirske (2002:162,169-170) i jedna u prozi (2002:169), koje Pierrot uz gitaru recitira Kolombini, a sve od njih prožete su izuzetnom patetikom, klišeiziranom romantikom te parodiraju ljubavno pjesništvo trubadura. U *Adamu i Evi* umetnut je jedino novinski članak o samoubojstvu Žene u Hotelu Eden. Gospodin s lulom Čovjeku u vlaku dodaje novine, a naslov vijesti koje Čovjek čita glasi: „Samoubojstvo u hotelu 'Eden'. Noćas bacila se iz jedne peterospratne sobe hotela 'Eden' jedna gospođa i ostala na mjestu mrtva“ (2002:240). Osim toga Čovjek i Žena tijekom svojeg ponovnog susreta diskutiraju o novostima i svjetskim aktualnostima te Čovjek ženi prepričava što se novo dogodilo u zemaljskom svijetu od kada ga je ona napustila. Time jednim dijelom do izražaja dolazi i publicistički ton tipičan za menipeju, a kroz razgovor likova čitatelj zapravo saznaje kojom su se problematikom ljudi onog vremena bavili te kakve vijesti su najviše čitali.

U žanrovske interpolacije svakako možemo ubrojiti i prisutnost oratorskih istupa kojima pojedini likovi izriču svoje stavove. Ivana Rabadan-Zekić primijetila je da Krleža oratorske istupe u proznim i dramskim djelima najčešće smješta u prostor krčme ili na banketu i to tijekom čajanke ili večere (2015:146). Upravo tako bit će i u izabranim dramama. U *Adamu i Evi* Čovjek i Žena u zagrobnom svijetu odluče zajedno provesti večer te s početkom njihovog jela kreće i Čovjekov izuzetno mizogin govor o ženama koji ga dovodi do zaključka da su one utjelovljenje zla, poistovjećuje ih sa životinjom, a muškarca krivi jedino zbog toga što je naivan pa se dovodi u odnos s njima (2002:244-246). Zatim, tu je i monolog Gospodina u Hotelu Eden koji prekida bjesomučnu svađu između para te im preko dvije stranice teksta ukratko objašnjava problematiku ljubavnih odnosa od kada je svijeta pa do njihovog vremena (2002: 232-233). Taj istup kao da je dao jasne upute likovima Čovjeka i Žene, ona se netom nakon Gospodinovog monologa bacila kroz prozor, a Čovjek se napokon sabrao i otišao na vlak. Najznačajniji je ipak Don Quixotov monolog, odnosno „tirada“ kako stoji u didaskalijama, koji se odvija tijekom čajanke, a u kojemu lik pokriva sve probleme nastale dramske situacije od okrutne istine očigledne prevare, preko besmisla ljubavi, egzistencijalističkih pitanja, pa sve do pozicioniranje sebe i svoje znanstvene spoznaje kao superiorne primitivnim problemima kojima se bave Pierrot i Kolombina (ibid.:166-168).

3.4 Motiv ludila, kršenje kodificiranog načina ponašanja i prijelomni trenutci

Onome tko je čitao bilo koji od Krležinih proznih ili dramskih tekstova ne treba posebno objašnjavati da protagonisti tih djela prije ili kasnije bivaju dovedeni pred slom živaca. „Nervna istančanost“ ili čak kompletno ludilo između ostalog su prisutni i kod likova koji su podvrgnuti analizi u ovom radu. Pod time podrazumijevamo psihička stanja poput pretjerane nervoze, velike zanesenosti, izraženog maštanja, nemogućnosti pomirenja s realnošću, pretjeranog iskazivanja strasti, eksplozija ljutnje do potpunog ludila, neuračunljivosti i na kraju samoubojstva. Sva ta stanja mogu se razumjeti kao moralno-psihološka eksperimentiranja za koja Bahtin navodi da se po prvi puta javljaju u menipejskoj satiri, žanru koji je temeljni nositelj karnevalizacije u književnosti. Za menipeju je svojstveno i opisivanje događaja koji krše kodificirani način ponašanja, kršenje bontona, uprizorenja skandala te prikazivanje kriznih i prijelomnih trenutaka u životu junaka (Bahtin 2020:113). Upravo su takvi trenutci povezani s rubnim psihološkim stanjima i obrnuto. Pogledajmo kako te formalno-žanrovske značajke karnevaliziranosti književnog djela izgledaju na konkretnim likovima u izdvojenim dramama.

Krenemo li od *Maskerate*, već u prvoj didaskalija jasno su naznačena stanja uma dvojice muških likova. Don Quixote opisan je kao „nervozni treći član ljubavnog trokuta“, a njegova nervoza kroz djelo samo još više raste. Da je Don Quixote „überspannt“ od samo početka razumiju i drugi:

> KOLOMBINA: Nijesmo smjeli tako dugo ostati! Nervozan je! Prenapeto je sve to! Ja se bojim zapravo za njegove živce! Mi ga izazivamo.
>
> PIERROT, *žedan njenih cjelova, grize njene laktove goruć̀im usnama. I dlanove i lice*: On je nervozan, i ja sam nervozan, i Ti si nervozna, mi smo nervozni, noć je nervozna, pak će doći do nervozne eksplozije. Pući će! Mora da pukne! Svejedno! Noćas ili sutra! Svejedno! Ljubim Te! Nervozno Te ljubim! *Ona se sagne do njega. Cjelov.* (Krleža 2002:165)

Nedugo nakon slijedi i njegov već spomenuti monolog, koji zapravo predstavlja neku vrstu verbalnog istupa izvan pravila bontona, a nakon njega Don Quixote potpuno bijesan zalupi vratima i odlazi. Poslije toga Kolombina postaje očajna, pa zabrinuta za muža i s njegovim povratkom gotovo histerična i potpuno ljutita na njega. Kroz bujicu emocija koja ju preplavljuje uslijed razgovora dolazi do prosvjetljenja te ona raskida odnos s mužem za kojega je do prije nekoliko sekundi govorila riječi hvale te ga postavljala na superiornu poziciju u odnosu na svog ljubavnika. U svakom slučaju, potpuno je jasno da nitko od supružnika nije ogledalo psihički stabilne ličnosti te da je opisana nemoralna situacija preljuba u vlastitom domu uzrokovala veliki skandal, te djelomično odskače od općeprihvaćenog u dramskoj radnji (2020:114). Tu je

još i iznenađujuća svađa između supružnika na samome kraju drame. Ona ujedno uz faktor iznenađenja nosi i mjesto prijelomnog trenutka u odnosu spomenutih troje, a ponajviše je taj trenutak ključan za neodlučnu Kolombinu. Pored spomenutog kaosa, lik Pierrota vrlo flegmatično sanjari i sklada pjesme uz gitaru, neovisno o tonu dijaloga supružnika usred kojeg se možda nalazi. Njegove replike nisu konfliktne niti zajedljive, posve je bezbrižan i prepušta se zbivanjima oko sebe kao da on i nije dio njih. Kako didaskalije na početku govore, Pierrot je fantast i zanesenjak te se čini da nema potpuno ostvaren dodir s realnošću, što također nije primjer idealnog mentalnog zdravlja, kako kaže Bahtin (ibid.). U duhu menipeje, samoubojstvo u ovoj drami se javlja tek simbolično, ali doprinosi atmosferi nervoze, besmisla i ludila:

> GLAS IZVANA: Jedna je maska skočila s mosta među sante! Odnijela je struja utopljenika. Sada ga hvataju pod mostom. *Pierrot brzo zatvori prozor. U očima mu je strah.* (Krleža 2002:174)

Kada smo kod samoubojstava, cijeli tekst *Adama i Eve* zapravo se vrti oko dva samoubojstva. Od samog početka drame Žena prijeti da će se ubiti ako Čovjek ne ostane s njom. I Čovjek i Žena pritom su potpuno izvan sebe, pogotovo tijekom svađe, tj. emotivno su izgorjeli u prevelikoj strasti svoje također izvanbračne ljubavi. Oni ne mogu jedno s drugim, ali ni jedno bez drugoga te im se čini da su u bezizlaznom stanju. Žena je u prvom dijelu potpuno histerična. Plače, vrišti, pada na koljena, fizički priječi čovjeku da napusti sobu. Čovjek je djelomice još i realan te je svjestan da postoji svijet izvan njihove ljubavne havarije, ali ga Ženino nerazumijevanje dovodi do samog ruba pameti te se on na nju bijesno izderava. Par dolazi do kratkoročnog, umjetnog pomirenja nakon kojeg opet bukne svađa. Iz scene u vlaku, nakon Čovjekovog odlaska iz Hotela Eden, vidimo da je skandalozna scena koju je par priredio u hotelu ipak utjecala na Čovjeka. On je u kupeu vrlo nervozan, što primjećuje i Gospodin s lulom na temelju broja cigareta koje Čovjek pali jednu za drugom. Čovjek se žali na muško-ženske odnose, a da nije bio pri zdravoj pameti lako je zaključiti iz njegovog impulzivnog čina samoubojstva iskakanjem iz vagona kojim kao da se želi osvetiti Ženi za njeno samoubojstvo. Bilo kako bilo, oba lika su zasigurno luda i obuzeta pretjeranim ljubavnim strastima koje ih dovode do tragičnog svršetka. Ako iste likove analiziramo u njihovom zagrobnom životu, oni nisu ništa drugačiji, već se samo nalaze na početku svoje kružne ljubavne priče gdje do izražaja dolazi tek njihova naivnost, pretvaranje, idealizam i početni ljubavni zanos. Kada bismo trebali odrediti koji od trenutaka prikazanih u drami jest prijeloman, teško bismo izdvojili jedan. U ovom slučaju, čini se kao da je cijela drama prijelomni trenutak, odnosno jedna velika katastrofa ili kriza odnosa među spolovima koja ne rađa nikakvu katarzu, nego čitatelja upućuje na ponovljivost ljubavnih jada poput onih prikazanih u drami.

Kraljevo je po mnogočemu specifično, ali najviše odudara od ostatka „legendi“ po svom narodnom, odnosno kolektivnom karakteru. Stoga je teško odrediti jesu li protagonisti tj. pojedinci psihički nestabilni ili su jednostavno pod utjecajem općeg ludila mase koje je bilo karakteristično manifestaciji koju uprizoruje *Kraljevo*. Po pitanju incidenata koji se događaju na Kraljevskom sajmu do izražaja svakako dolazi šokantna pojava mrtvaca u svijetu živih, požar koji unosi potpuni kaos u gomilu Zagrepčana, te vrlo simbolična tuča između Janeza i Herkulesa. Već smo utvrdili da su na sajmovima onog doba prestajala vrijediti uobičajena pravila ponašanja i hijerarhijska podjela, što proizvodi niz drugih odstupanja od kodificiranog ponašanja kao što su psovke, verbalni napadi, ruganja, bjesomučno pijančevanje, krađa, ali istovremeno i otvoreno udvaranje te familijarni kontakti, na koje bi se u normalnim uvjetima gledalo kao na kršenje kodificiranog načina ponašanja. Slijedom toga možemo zaključiti da cijela drama pleše na granici između moralno i nemoralno prihvatljivoga. Za *Kraljevo* također valja spomenuti i osobni pristup činu samoubojstva. Mirogojci kroz svoje razgovore objašnjavaju razloge za počinjena samoubojstva, detalje njegovog čina, svog života, te se iz njihovih fizičkih stanja vidi gdje i kako su ga počinili. Janez primjerice oko vrata hoda s omčom, dok Štijef na sebi nosi ribe iz Save. Upravo takav pristup samoubojstvu Bahtin spominje kao važan u radu Dostojevskog, ali i kao element menipejskog žanra koji se prenosi na novovjekovne žanrove (2020:137). Vezano za psihičko stanje likova treba još samo dodati da iako je naglasak djela na općem, narodnom ludilu, u slučaju Janeza, Herkulesa i Anke očitava se vrsta ljubavne čežnje koja se nužno ne nalazi na spektru psihički poremećenoga ponašanja, ali se svakako ne uklapa u racionalni doživljaj stvarnosti i drugih ljudi u njoj. Tu primjerice spada Ankina zanesenost Herkulesom i Janezova opsesija Ankom. No, ključni trenutak u ovoj drami prijeloman je prvenstveno za protagonista i nalazi se na samom kraju teksta:

> *Janez ide do stola i uzima goli nož, sad će da se baci na Herkulesa. Anka vrišti u strahu. Ljudi se uskomešali. Gibanje. Ali je Herkules zbacio sa sebe svoj mantil, pa u svom ružičastom trikou sinuo u svoj snazi. Ima mnoge kolajne na vrpcama. Dočekao je Janeza koji je nasrnuo. Oteo mu nož, s lakoćom ga je strovalio i izbio. Istukao mrtvaca. Ljudi se smiju. Onda se trijumfatorski okrene do Anke:* Dođi! Idemo dalje!
>
> *Anka se ovjesi o njega i odu.*
>
> *Hihot, surovi hihot ljudi koji jure dalje za novim senzacijama. Janez se izbijen u prašini sabire. Ječe berde i harmonike, glazba, lampioni, vatre, sve luduje sajamski.*
>
> JANEZ *bolesno, umorno, izbijeno ustaje. Gleda kao u snu nekamo u vašar gdje je nestalo Anke.*

> *Onda mahne gazdi:* Vina! Vina! *Sjeda za stol pa ispija jednu čašu za drugom. Opet sviraju orkestrioni i fonografi pa se odnekud čuje kako tamburaši intoniraju:*
>
> "Ančice, dušice!"
>
> *A Janez svojim pijanim mrtvačkim glasom pjeva uz tamburaše*:
>
> Ančice, dušice!
>
> Ti si prevarena!
>
> Da tebe ljubim ja,
>
> To nije istina!
>
> *Taj turobni „to nije istina" uvijek se ponavlja niže i niže, taj refren gasne u boji i sad će zanijemjeti. Ali sve žalosnije i beznadnije ipak hriplje:* To nije istina. - *Janez, potpuno opijen životom, plače i pjeva:* To nije istina! *I ta se njegova mrtvačka, pogrebna ljubavna negacija slijeva s dalekom simfonijom panorama, sirena, orkestriona i plesom pijane crvene gomile u čudnu, žalosnu pjesmu sajamske pijane noći. Onda se jave prvi pijetlovi, a Janez pada pod stol, ukočen, drven, definitivno mrtav kao lutka nad kojom je nevidljiva ruka prerezala životnu nit.*
>
> GLAS SMETLJARA: Na, opet se opila jedna svinja! (Krleža 2002:219)

Radi se o prizoru kada Herkules pretuče Janeza, nakon čega on polako ustaje samo kako bi sjeo za stol i napio se do smrti iako je već mrtav. Tijekom tog opijanja i doslovnog pada u Janezu, ali i u drami, dolazi do mentalnog otrježnjenja, svitanja nakon karnevalske noći. Simbolički, mentalno otrježnjenje povezuje se s prihvaćanjem vlastite situacije smrti te odustajanjem od ljudskih strastvenih zanosa, odnosno ljubavi prema Anki koju je sve do tada gajio. Nakon toga ga smetlari, odnosno grobari, odvoze na Mirogoj da uz već sahranjeno tijelo pod zemlju zakopaju i Janezov duh. Jednostavnije rečeno, ovim činom Janez gubi bitku s cjelokupnom radnjom drame, sa svijetom živih i s normama te se svodi na motiv pasivne, mrtve lutke koji je pak izuzetno simboličan stavimo li ga u kontekst karnevalizacije.

Kroz motive nemoralnog ponašanja, incidenata, kršenja bračnih klauzula, nervoze, sanjive zanesenosti i potpunog ludila, u krajnjem slučaju dolazi i do kršenja uobičajenog tijeka zbivanja epa, odnosno drame. Kako kaže Bahtin:

> Ovi skandali svojom umjetničkom strukturom odudaraju od epskih događanja ili tragičnih katastrofa. Bitno se razlikuju i od komedijskih tučnjava i razotkrivanja. Može se reći da se u menipeji pojavljuju nove umjetničke kategorije skandaloznog i ekscentričnog, apsolutno strane klasičnom epu i dramskim žanrovima. Skandali i ekscentričnost urušavaju epsku i dramsku cjelovitost svijeta, stvaraju procjep u nepokolebljivom, normalnom, („dostojanstvenom") tijeku ljudskih radnji i zbivanja i oslobađaju ljudsko ponašanje od normi i motivacija koje ga predodređuju. (Bahtin 2020:114)

Upravo zato ove tematske pojave mogu se sagledati i kao pokušaj udaljavanja od tradicije i odmetanje likova od unaprijed predviđenih putanji njihovih akcija, te u krajnjoj liniji i kao karnevalizaciju ne samo na površinskoj razini motiva, sadržaja, i atmosfere, već i na dubinskoj razini žanra upravo zbog iznevjeravanja očekivanja koja čitatelji imaju od njega.

3.5 Groteskni realizam

Iako je ukomponiran u površinska obilježja menipeje, ali ne i posebno istaknut, estetski koncept grotesknog realizma koji Bahtin iznosi u studiji o stvaralaštvu Françoisa Rabelaisa nikako ne smijemo zanemariti u analizi elemenata koji doprinose karnevaliziranosti Krležinih ranih drama na površini, odnosno na tematsko-sadržajnoj razini. Iskonski refleks grotesknog realizma Mihail Bahtin pronalazi u Rabelaisovim djelima i djelima drugih renesansnih pisaca te ga dovodi u direktnu vezu s nasljeđem narodne smjehovne kulture i njenog specifičnog tipa slikovnosti, koja je ujedno velikim dijelim i slikovnost karnevala. Radi se o posebnom estetskom konceptu stvarnosti koji je drugačiji od estetskih koncepata kasnijih razdoblja, počevši od klasicizma. On se bazira na estetici ružnoće te je utemeljen u slikama koje hiperboliziraju materijalno-tjelesno načelo života. To uključuje slike golog tijela, konzumacije hrane i pića, obavljanja fizioloških potreba zajedno sa slikama spolnih odnosa. Osim grubog naturalizma, za koji autor teorije tvrdi da ima pozitivan, afirmativni i univerzalni karakter, u te slike ugrađena su, prema Bahtinu, dva temeljna načela grotesknog realizma – *snižavanje* i *ambivalentnost*. Nadalje, ovaj estetski koncept nije fokusiran na pojedinca i mogućnost njegovog izdvajanja, već na narod i mogućnost poistovjećivanja s njim. U njemu se sudaraju dva tipa slikovne koncepcije svijeta, koje se također mogu identificirati kod Krleže, a to su vizija svijeta u duhu narodne smjehovne kulture nasuprot kojoj stoji vizija materijalnog, odnosno buržujskog života. Dok je metafora prve nezavršeno tijelo takozvane bremenite starice, odnosno tijelo koje istovremeno umire i rađa novi život (Bahtin 1978:34), drugi tip vizualnosti je vezan uz klasu, završen je, zreo, pasivan, očišćen od tijela i njegovih prirodnih funkcija (ibid.:26-37).

Mnoge slike iz izabranih drama nesumnjivo su groteskne i prema općoj definiciji groteske.[20] Pogledajmo tek jednu od mnogo iz drame *Kraljevo*:

[20] Prema Solaru, groteska je naziv za izobličeni prikaz stvarnosti u umjetnosti, za spajanje elemenata karikature i fantastičnih elemenata, a izaziva dojam na granici između smiješnog te gorko ozbiljnog. (2012:356)

> *Jure mali fakini, kolportiraju posebna izdanja novina.*
>
> GLASOVI FAKINA: Velika željeznička nesreća! Trista mrtvih! Posebno izdanje! Novine!
>
> *I opet pleše kolo scenom, sve se više ljudi hvata u taj živi lanac ruku i grudi, i spola i krvi, pa plešu crnački, divlje, narodno. Beskrajni zborovi tambura bujaju iza scene. Puze reflektori, cikću djeca, puštaju zrakoplove sa zelenim magnezijem. - Sve treperi u čudnoj crvenoj ekstazi zagorskih saturnalija.* (Krleža 2002:193)

Ovakav spoj tragedije i ekstatičnog veselja krajnje je neukusan i zapanjujuć. Prizor iz novina potresa čitatelja svojom ozbiljnošću, a didaskalije kao odgovor na to predstavljaju uprizorenje pijanih orgija. U ovoj groteskoj sceni moguće je identificirati i ključne elemente groteskog realizma u viziji Mihaila Bahtina. Primjerice, tijelo je definitivno u prvom planu. Imamo *živi lanac ruku i grudi, i spola i krvi*, u kojem nije naglasak na pojedinca, već na narod objedinjen u provodnom motivu *kola* koje *opet pleše scenom* s *više ljudi* nego prije. Zatim tu su hiperbolizirani pokreti tijela. Ljudi ne samo da plešu, već to rade *crnački, divlje, narodno*, što odiše svojevrsnom dozom strasti, animalizma, i plodnosti. A ako pogledamo malo bolje, u ovom kratkom ulomku iz drame uhvaćen je osnovni motiv narodno-smjehovne koncepcije tijela, a to je njegova dvojakost. U ovom prizoru uhvaćeno je jedno tijelo koje odumire, štoviše 300 njih koja su poginula u željezničkoj nesreći, te tijelo koje začinje i rađa, uprizoreno kroz gotovo erotsko kolo i njegove plesače.

Supostojanje veselja sajmišne zabave te jada i smrti na sceni *Kraljeva* očitava se u još jednoj instanci nesreće:

> *Piju. Negdje iza scene paklena tučnjava pijanih rulja. Orgije. Viču i prodavaju sladoled, pa se ona tri samoglasnika - a - o - e - resko razliježu zrakom.*
>
> *Bježe ljudi i prestrašeno viču:* Krv! Krv! Krv!
>
> GLASOVI: Što se zbilo?
>
> JEDAN GLAS: Ubilo čovjeka! Krv!
>
> POVICI: Krv! Krv! Krv!
>
> *Cvile žene. Djeca. Komešanje. Neki crni ljudi valjaju beskrajno mnogo buradi pa viču:* Hop! Hop! Hop! *Čovjek sa raznobojnim balonima i zmijama i zviždaljkama. Krekeću drvene žabe. Pucketaju žabice. Pakao.* (Krleža 2002:205)

Krleža ovdje u istu didaskaliju stavlja zapomagajuće žene, za koje možemo pretpostaviti da tuguju za preminulim čovjekom, vinare koji guraju bačve vina, trgovca igračkama, orgije, životinje i pakao. Tom kombinacijom stilizirana je potpuno deformirana slika realnosti. Ona je sama sebi proturječna, a ujedno snižava čovjeka svodeći ga na lokvu krvi i želju za estetskom

ili fiziološkom ugodom. Odmah nakon ove didaskalije radnja se opet vraća na Janeza i Štijefa kao da se ništa nije dogodilo, što samo svjedoči tome da je masa ljudi na sajmu otupila na smrt. Simultanizam nesreće i karnevalskog života u *Kraljevu* ukazuje na to da su temeljne istine krhkog ljudskog života zapravo sadržane u ideji tijela grotesknog realizma, a to su, jednostavno rečeno – život i smrt.

Koncept grotesknog realizma može se iz sfere tjelesnog prenijeti i u sferu političkog, a da svejedno u čitatelju stvara nelagodu.

> MALOGRAĐANIN, *patetično*: ... i, moja gospodo, da nema u našim vrućim hrvatskim srcima nade da će ovo starodrevno Hrvatsko Kraljevstvo opet uskrsnuti, da će oni slavni naši hrvatski kraljevi (koji su imali sto velikih i šezdeset malih lađa) i opet jednom zavitlati žezlom, svetim žezlom Hrvatske Kraljevine, mi bismo sad svi polegli u naše rodoljubne grobove. Vjerujte mi! Svi bismo mi polegli u rodoljubne grobove - i ništa. Ni makli se ne bismo od rodoljublja. - Ali tako? U nama živi i buja i gori Nada! Nada da ćemo biti svoji! Slobodni! Veliki! Da će naša starodrevna Kraljevina i opet biti među prvima - velika i slavna! Pa zato dižem ovu čašu u Njenu Slavu! Da bog da doživjeli mi to što prije! I slavu! I veselje! I onih sto velikih i šezdeset malih lađa, i još stotinu takvih kraljevskih sajmova!
>
> MALOGRAĐANI *kucaju se i piju. I intoniraju*: „Lijepa naša domovina“, *pa se grle i ljube u rodoljubivom zanosu*. (Krleža 2002:187)

U navedenom citatu jedan malograđanin drži domoljubnu zdravicu. Nazdravlja Hrvatima u nadi da će njihova Kraljevina uskoro opet biti velika, slavna i slobodna. Možemo slutiti da je Krleža u ovu zdravicu unio svoju prikrivenu želju. Nažalost, likovi hrvatskih građana u ovoj drami o tome hrabro govore tek kad se dobro napiju i dopuste si sanjati, stoga hrvatska himna u ovoj sceni groteskno biva okaljana nedostojnim izvođenjem u neadekvatnom prostoru blatnog sajmišta. Zahvaljujući tome autorova poruka jasno se prenosi – samostalna Hrvatska lijepi je i neostvarivi san kraj bezglavoga naroda. Tome je dokaz činjenica da tek nekoliko trenutaka kasnije tema za stolom prelazi s domoljubne zdravice na banalnu svađu, a ženska strana društva zdravicu nije ni doživjela dok je pričala o modi, što uistinu oslikava koliko je stanje u domovini bilo jadno.

Slikama grotesknog realizma obiluju i druge drame, a ne samo *Kraljevo*. Na primjer, *Adam i Eva*:

> ŽENA: Tu sve po dimu zaudara! Zadimljeno je sve! Ah, gle! Paštete ima! I malage ako ima, molim vas, dajte mi jednu čašicu!
>
> KELNER: Malage nema, milostiva gospodo. Cigareta zapovijedate možda? Crne kave?
>
> *Žena jede. Sjela je do crnoga stola koji izgleda kao katafalk.*

> ŽENA: Umorna sam! Sada tek osjećam kako sam umorna! Strah, vode, ptice, svijetla, kiša, sve me je to umorilo! Nervi! Ne osjećam tijela, samo nerve! A htjela bih da se ispavam! Čujte! Molim vas! Recite mi da li bih mogla dobiti sobu? (Krleža 2002: 242)

Ova scena smještena je u podzemlje, odnosno Ženin zagrobni život. Krčma se nalazi u izgorenoj kući te didaskalije upućuju da je sve u njoj „musavo, garavo i začađeno", a sama prostorija je dekorirana kao pogrebni salon i podsjeća na „mrtvačku pompu". U tom okruženju, preminula Žena ima apetita naručivati slane i slatke delikatese te jesti pored mrtvačkog odra. Njeno mrtvo tijelo tako i dalje obnaša funkcije živog. No, ona nije jedini živi mrtvac, na večeri joj se pridružuje i Gospodin:

> GOSPODIN *ulazi. To je Čovjek iz hotelske sobe »Hotela Edena« koji se bacio pod točkove jurećeg brzovlaka*. Dobar večer! Klanjam se! Nema nikoga! Prazno sve! Oho! Izvinite, nisam vas primijetio, gospodo! Čovjek u tmini oslijepi! Ružno vrijeme! Cijelo nas je vrijeme pratila kiša! Na tim je lađama sve tako primitivno. Nema niti kabine, nego uvijek vani na vjetru, na palubi!
>
> ŽENA: Vi ste, dakle, isprijeka? S one druge strane! Pa mi smo onda zemljaci. I ja sam isprijeka! A kada ste krenuli, molim vas? To je lijepo da smo se našli!
>
> GOSPODIN: Prošlu noć, gospođo! Ako dozvoljavate! Osobito mi je milo! *Skida šešir, blijed je kao maska, a iz slijepog oka mu curi vrpca krvi u usta. Glava mu je omotana bandažom*.
>
> ŽENA: A ja sam na smrt umorna! Ja nisam znala da idu lađe, nego sam lutala okolo, ni sama ne znam kako dugo! Sve same blatne vode, ponori, pivnice! Grozno! Ali drago mi je da vidim nekoga isprijeka koji mi je bliz! Vi ste prošlu noć krenuli? Onda ćete znati pričati novosti! Što je novo? Kakvo je vrijeme? (Krleža 2002:243)

Osjećaj groteske ovdje ne proizlazi samo iz kombinacije raspadajućeg, krvavog tijela čovjeka koji sjeda za stol da bi večerao kao da je živ, nego iz unošenja trivijalnog čavrljanja o vremenu u potresno, tragično i finitno stanje smrti koje oba lika proživljavaju. Nakon toga slijedi još malo čavrljanja o vijestima i novinama te bogata večera i kucanje čašama vina.

Sličan utisak na čitatelja mogla bi ostaviti i iduća slika iz *Maskerate* koja je ipak nešto više rafinirana u odnosu na prethodne zato što njena grotesknost nije zasnovana na sirovom naturalizmu, već leži u situacijskom aspektu:

> *Neugodna tišina. Kolombina se nemirno ogledava, a onda polagano izađe. Sobu ispunjava intimna poezija vatre u kaminu. Kroz raskloplјene zavjese portijera krade se Pierrotu pogled u spavaonicu, u perspektivu žutih svilenih ruža i čipkastih tajna na bračnoj postelji, nad kojom visi ogromna slika: Pierrot i Kolombina.*
>
> *Don Quixote je došao na scenu, sjeo kraj kamina i počeo listati ponovno po jednoj knjizi, a onda je zaklopio demonstrativno.* (Krleža 2002:158-159)

Osnovno proturječje ovdje jest očigledna prevara koja se odvila u bračnom krevetu, odnosno problematičan je ulazak trećeg u odnos dvoje supružnika. U slici spavaonice sukobljavaju se romantična kulisa i napetost koju stvaraju upravo razotkrivene tajne. Groteska proizlazi iz mira i tišine u situaciji koja bi trebala buktjeti i izazvati trenutni revolt. Ovaj prizor gradacijski postaje još više groteskan tako što odmah nakon navedene didaskalije slijedi snižavanje čovjeka na razinu životinje:

> DON QUIXOTE *promatra ironično pjesnika. Ujedljivo, sa mnogo ironije:* Svi smo mi, amice, i odviše sisavci, a da bismo znali svladati u sebi i u svome tijelu — meso! Mi ne znamo vladati tim svojim mesom kako bismo htjeli! Meso ima svoju dublju logiku.
>
> PIERROT, *u sebi zbunjen*: Kako to misliš? Ako meso vlada nama, a mi smo po tebi meso, onda je to posve logično.
>
> DON QUIXOTE *šuti. Poslije stanke*: Još smo uvijek beštije niže vrste. A tako smo glupi (i to je ono najgluplje) da se ne usuđujemo biti što jesmo! Pa da se čovjek ne smije cirkusu u nama. (Krleža 2002:159)

Takav groteskni postupak svođenja čovjeka na nivo životinje ponavlja se i u druge dvije drame, te se direktno povezuje s tjelesno-materijalnim principom grotesknog realizma koji na ljude gleda kao na vrstu bića vođenih svojim nagonima. U slučaju dramskog zapleta *Maskerate*, riječ je o erotskim i egzistencijalnim nagonima:

> *Onda se don Quixote, koji je sve to mirno promatrao, makne i parketi zaškripe. Njih oboje trgnu se nespretno. Stanka.*
>
> DON QUIXOTE: Zar niste gladni, moja gospodo? Čaj će se ohladiti! Smijem li vas ponuditi jednom šalicom, dragi prijatelju? *Oni čudno promatraju njega i ne razumiju zašto je tako hladno učtiv.*
>
> DON QUIXOTE: Govoreći o gladi, nisam mislio na stanje kada je čovjek erotički gladan! Nego tako, u pravom tjelesnom, crijevnom smislu! Kad čovjek čitavu noć pleše — jasno je da ogladni! Pak da nešto prigriznemo, to više što je ta fizička glad bila jedinim razlogom da smo se tu i našli! (Krleža 2002:163)

U ovoj jednočinki apsurdno je i to da je izuzetno bitna rasprava o opstanku partnerstva, ali i ona o filozofiji, spoznaji i smislu života uopće, popraćena nečim banalnim kao što su doručak, zdravice, te zvuk keramike i srebrnog posuđa. Kao da nitko od sudionika za te bitne teme uopće ne mari kada ih može ubaciti u razgovor nakon pijane neprospavane noći (2002:164).

Groteska je prisutna i na planu karakterizacije likova. Primjerice Janez i Štijef su bez sumnje groteskni. Ipak su oni oživljeni mrtvaci, spoj dvaju polova egzistencije. Pogledajmo Janeza:

> *Kraj jednoga stupa šatre stoji čovjek. Blijedi čovjek, crvene brade. U gala – uniformi pogrebnoga zavoda – Grande enterprise des pompes funèbres. Veliki*

> *kalpak sa čapljinim perom natukao je na zatiljak. Oko vrata imade uže, pa izgleda kao da visi.* (…)
>
> MADAM I DJEVOJKE *su ga opazile, skočile i viču*: Mrtvac! Mrtvac! Mrtvac! Krste se. Klanjaju. Mole. (Krleža 2002:198)

A zatim Štijefa:

> *Janez je prozirno blijed. Na hipove izgleda da je doista mrtvac, samo je ustao pa hoda po sajmu. Pije. Dotučen je beskrajnom tugom. Onda pristupi k njemu strašna, fantastična figura. Odrpanac. Kakvi se viđaju na "placu". Samo je natekao od vode - kao utopljenik - strašno oblo nabuhnuo, a lice mu je izjedeno ribama. Razgovor te dvojice mrtvih pajdaša, obješenoga na broju pet - funebraša, i utopljenoga u podmuklom nekom rukavu u Vrbiku - šintera, čudan je. Vidovit.* (Krleža 2002:201)

Glavni aktant Janez djeluje groteskno zato što je i dalje djelomično nalik na živo biće. Obučen je u svoju radničku uniformu, ali je obojen u neprirodnu boju. On nije mrtvački krut i nema miris trupla, ali ima omču oko vrata i zataknuto pero što ga čini istovremeno čudnim i smiješnim. Prikazan je u potpuno neprirodnom obliku i izmješten izvan svog pretpostavljenog prostora Mirogoja, što je također groteskno. S druge strane, oživjeli mrtvac Štijef, izgledom zaista nalikuje na truplo. Izgleda deformirano, točno kao da je izvučen iz vode, ribe su mu načele lice, te vise po njemu:

> JANEZ: A što je tebi bilo do tvoje? Zar misliš da si lep? Sa tvojim ribicama! Na, evo ti, i ovde je jedna! *Izbije mu jednu ribicu ispod ovratnika*.
>
> (Krleža 2002:202)

Groteska se pojačava Janezovim izbijanjem ribice sa Štijefa usred njihova razgovora o samoubojstvima. Normalan razgovor tako postaje jeziv, a cijela ta situacija iako je smiješna, u istom je trenutku i šokantna. Razgovor, koji se na trenutak činio realnim, brzo postaje nestvaran. Drugim riječima, ovakva vizualna groteska u funkciji je zgražanja čitatelja. No, uzevši u obzir da je Kraljevski sajam bio izvedena vrsta karnevalske svečanosti, ovo dvoje samoubojica se zapanjujuće dobro uklapa u razularenu masu pa stoga nitko ne vjeruje prostitutkama kada kažu da se Janez tog dana ubio u njihovoj javnoj kući.

Likovi Anke i Herkulesa posebno su groteskne karikature. Anka, koju je čitatelj na temelju Janezovog opisa i ljubavi koju gaji za nju još mogao donekle ozbiljno shvatiti, sada postaje nakazna. Ružna je izvana kao što joj je osobnost ružna. Izuzetno je površna i zaboravljiva te se njene ozbiljne misli lako gube u zabavi i svemu što bi samo djetetu moglo odvući pozornost. Ona je s Herkulesom zbog koristi i ne mari mnogo za to što se Janez ubio, već joj njegova pojava smeta zbog toga što joj kvari zabavu. Herkules je jak, mišićav i priglup – pravi primjer stereotipnog hrvača. On radi u cirkusu gdje diže automobile, konje, lomi željezo,

itd. Što je opet izuzetno snižavanje u odnosnu na originalnog nositelja tog imena, najslavnijeg grčkog junaka, sina boga Zeusa.

> *Dolaze Anka i Herkules. Pripijeni jedno uz drugo, omamljeni vrućinom, vinom, vatrometima; meso im gori, cjelivaju se. Žderu se. Anka je tip ružne prostitutke koja je ipak već osjetila veliku neviđenu Ženu. Neki njeni nagoni poimlju tu Ženu. Zbog toga je već i pregazila toliko glavâ. Zbog toga je i survala jadnog Janeza. A i oplela se oko Herkulesa. Pa ga sad pije. Kozičava je. Malena. U gorućoj crvenoj boji. A Herkules je golem. On je u ružičastom dresu, trikou, pa mu se vidi mišičje te izgleda kao trobojni plakat i reklama za hrvanje. Ali je zaogrnut kaučukovom mantijom kao pravi profesional. Producirao se večeras u cirkusu. On diže automobile, konje, lomi gvozdene motke, željezo, rve se i ukratko: Herkules. Anka ima puno naručje ruža. Amerikanskog šećera ko crvena kudjelja, licitarskih kolača, srca. Srebrnih panoramskih vazâ, „drezdenskih" kolača u srebrnom staniolu. Smije se životno. Životinjski. Ženski.* (Krleža 2002:210)

Smiješan je i kontrast između Anke i svih simbola ljubavi i ljepote koje ona u ovom prizoru u naručju nosi. I opet, ona se smije životinjski, što također signalizira snižavanje prostitutke na animalističku razinu. Ovaj par na sceni se ljubi, odnosno „proždire", što u okviru grotesknog realizma možemo povezati s dvojakom slikom materijalnog tijela u narodnoj smjehovnoj kulturi – tijelo koje je iznutra, odnosno intelektualno mrtvo, a fizički vrlo živo, produktivno i gladno. Kasnije se groteska i sveprisutni osjećaj jeze pojačavaju kada napokon dolazi do susreta Anke i Janeza, odnosno sukoba svijeta živih i svijeta mrtvih, a Anka pokazuje svoje pravo, zastrašujuće lice:

> *Anka ostaje sama. Uzima jednu srebrnu vazu, postavi je na stol pa se koketno gleda u nju. Ženske, mačje geste. Popravlja kosu. Gladi svileno tkivo svojih šalova. Uživa u sebi. Onda vadi iz torbe mirisne sapune. Kida papir s njih pa ih miriše. Opija se sapunskim mirisom kao što to može jedna kasafrajla, gospodična Anka iz kavane na Potoku. Pauza. Čuje se ponovno veliki orkestar kraljevskoga sajma iz pozadine. Onda dolazi Janez. Bijedni, crvenokosi, jadni, sušičavi, obješeni Janez, sa štrikom oko vrata. Izgleda blijed i proziran kao sablast. Dvije-tri najpiskutljivije orguljice u pozadini cvile, ali se ne razabira jasno iz mlazova onih drugih motiva da li je to: "Haben Sie den kleinen Kohn gesehen" ili "Circumdederunt"! Stoji dugo iza Anke i gleda je. U jednoj od onih sablasnih pauza, kad je sve utihlo, ona ga osjeti. Trgne se i protrne. Ali se odmah i snađe. I sad više nije prestrašena ženka. Već je opasno zvijere koje se tako zagrizlo u svoj život da će se pobiti i sa mrtvacem. Pauza.* (Krleža 2002:214)

Na tragu toga, Žena iz *Adama i Eve* prikazana je u dva ili čak tri različita svjetla, samo što kod nje kronološki prvo dobivamo njezino ružno lice, zatim ono glupo i zbunjeno, te na kraju umiljato i koketno. Kada se spoje sve tri razine one također tvore jednu grotesknu figuru Žene koja biva još gora u odnosu na Anku, utoliko što Žena iz drame predstavlja prototipno žensko biće.

Kroz tri izabrane drame također se mogu pratiti dva pola u prikazivanju, odnosno doživljaju tijela koje Bahtin spominje u kontekstu grotesknog realizma. S jedne strane tu je izrazito prirodno, čak i groteskno tijelo čija je realističnost hiperbolizirana, vidljivo u opisima ljudi u *Adamu i Evi* te u *Kraljevu*. Likovi Kraljevskog sajma su nezavršeni, vođeni primarno svojim nagonima i biologijom te nesavršenost njihovih tijela gotovo vrišti iz drame. Oni se znoje, žvaču, plešu, vrište, diraju, ljube, tuku, lome, krvare i ubijaju. Na taj je način prikazano tijelo koje odumire i tijelo koje se rađa, odnosno prikazana su dva potencijala tijela u jednom. Potpuno suprotno tome, *Maskerata* stvara sofisticiraniji svijet u kojem je tijelo odvojeno od svojih funkcija, tj. svoje prirode. Kao što je već rečeno, groteska u *Maskerati* nije tjelesna. Ona je prije svega misaona zato što proizlazi iz kolizije primitivne i složene misli, jednostavnih procesa imitiranja i težnje prema višoj spoznaji i inovaciji. U njoj se sukobljava šablonska lirika Pierrota i kompleksna Don Quixotova filozofija. Tijelo u *Maskerati* nije u prvom planu, već u drugom. Tjelesnost likova odgovorna je za postojeći zaplet, no o njemu ni autor, ni didaskalije ne progovaraju direktno, već suptilno kroz simbole. U stvari, slika tijela u *Maskerati* kontrastno je suprotna od one u *Kraljevu,* i to je buržujska slika tijela. Prema Bahtinu ona ljudsko tijelo percipira kao završeno, zrelo, očišćeno od svih tragova rađanja i razvijanja, odnosno ono se podvrgava materijalnom načelu (1978:32-34). Stoga u *Maskerati* nema detaljnih opisa hedonističkih gozbi, karnevalskog plesa i njegovih pokreta, ili opisa vođenja ljubavi. Ljudi se kreću u modernom interijeru te pokušavaju svojim fizičkim eksterijerom sakriti bujicu tjelesnog koja se gomila u njima. Bolje rečeno, ta drama je lišena vizualne groteske. Iz te perspektive zanimljivo je pristupiti tekstu *Adama i Eve,* koji je svakako znatno groteskniji od teksta *Maskerate* i njegov koncept tijela u višem stupnju odgovara narodno smjehovnoj percepciji tijela koja postoji u *Kraljevu*. No, treba imati na umu da u toj drami dolazi do miješanju dviju spomenutih vizija tijela, narodnog i buržujskog, koje Bahtin izdvaja. Naime, raskol koji nastaje između gostiju Hotela Eden proizlazi upravo iz njihove podvojene koncepcije tjelesnosti. S jedne strane oni znaju da im norme ponašanja njihovog vremena nalažu da se ne odaju svojim strastima i tjelesnim pobudama, a s druge to svejedno čine zato što nagonski sloj iz tijela likova jednostavno ne prestaje curiti. Ti neuspjeli pokušaji restrikcije mogu se pronaći u neprestanom strahovanju od javnog skandala, impulzivnim odlukama likova, njihovim porocima i u čovjekovim replikama poput „Slušaj me, molim te! Budi dobra!“ (2002:229), „Uljudnost, gospodine, zapovijeda…“ (ibid.:228) i:

> GOSPODIN S LULOM: To je život civiliziranog čovjeka: zakašnjava na vlakove, nema dopusta, odgonetava križaljke, putuje na sprovod, dobro je odgojen i ubio je sto i trideset hiljada svojih bližnjih, a jedina mu je briga

> njegov dvanaestoropalačnik i zato putuje čitavu noć da ispita nekakvog specijalista što misli o njegovom dvanaestoropalačniku, kao ovaj naš stari suputnik: gospodin general! Ali vi ste nervozni izvan svake mjere, gospodine! To vam je već trideseta cigareta! (Krleža 2002:239)

Dakle, vidljivo je da se umjetno stvorene restrikcije čovjekovog tijela nastoje održati u „civiliziranom" svijetu koji nam donosi *Adam i Eva,* ali to čine bezuspješno u usporedbi s onom razinom discipline tijela koja postoji u *Maskerati*. Na kraju, prikaz Bahtinovog preporađajućega, a istovremeno umirućega tijela najbolje se oprimjeruje u *Kraljevu* gdje tijelo u skladu s konceptom karnevalizacije nije individualno i ograničeno modernom konvencijom, nego je raspušteno, kolektivno, smiješno i izvorno. Ono je uistinu nalik ideji tijela u grotesknom realizmu koju Bahtin opisuje oksimoronom „vesela tjelesna grobnica" (2020:128).

4. Dubinski elementi karnevalizacije u izabranim *Legendama*

Možda se na prvi pogled ne čini tako, ali izabrane jednočinke u funkciji su izricanja određenih filozofskih teza. Te teze ukomponirane su u cjelinu umjetničkih djela te se upućenom čitatelju lako otkrivaju kroz niz simbola ili čak intertekstualnih citata kroz koje se nazire ne samo Krležin pogled na svijet, već se pronalaze konkretne filozofske teze drugih, tada popularnih autora. Drugim riječima, filozofska pitanja u ovim djelima prelaze na plan radnje, odnosno ona se karnevaliziraju. U izabranim *Legendama* ujedno je prikazan i pokušaj razrješavanja nekih ključnih životnih ili čak univerzalnih pitanja koja muče protagoniste. Uz to, u njima se može pronaći i konfrontacija ogoljenih, „konačnih", stavova o svijetu. Svi ti postupci zajedno tvore ono što Mihail Bahtin definira kao dubinsku prirodu žanra menipejske satire.

4.1 Izricanje filozofskih teza – Nietzsche

Neupitno je da je u *Maskeratu, Kraljevo* te *Adama i Evu* uklopljena filozofija Friedricha Nietzschea, jednog od najutjecajnijih mislilaca novije europske kulture. O utjecaju koji je ovaj mislilac izvršio na Krležu svjedoče mnogi zapisi. Da je Krleža Nietzschea smatrao nadmoćnim teoretičarem i umjetnikom najviše saznajemo iz *Davnih dana,* a u putopisu *Izlet u Madžarsku* autor tvrdi da je za njegov duhovni odgoj odgovoran upravo Nietzsche (Žmegač 1999: s.v. *Nietzsche*). Uz to, postoje i brojne polemike o Krležinom čitanju Nietzschea, poput one Anđele

Vidović.[21] Stoga je veza Krleže i Nietzschea dobro poznata hrvatskoj književnosti te možemo bez zadrške tvrditi da je Krleža bio motiviran obilno unositi filozofiju koju je toliko cijenio u svoja književna djela.

U *Maskerati* Nietzsche gotovo da progovara iz Don Quixotea koji je kao primjer intelektualca i filozofa stavljenog u opreku s kvazipjesnikom Pierrotom. On zastupa Nietzscheove ideje time što je ateistički orijentiran te parodira sve banalno i ono što se na ovom svijetu smatra vrijednim, uključujući ljubav.

> DON QUIXOTE: Ta vi ste barem svi oko mene kršćani! Čemu strepite pred smrću dakle? (...) Dajte da ismijemo sebe! Naše misli! Našu ljubav! Naše brakove! (...) Vi ste kršćani i u tim vašim uokvirenim šemama bojite se dobra i zla i boga i kazne i cjelova koji nije na oltaru kupljen (...) A za mene nema vrijednosti! I smijem se vama , što pužete pred tim nižim rasplodnim ženama u dvoje! (Krleža 2002:164-166)

Iz ovog i brojnih sličnih citata vrišti Nietzscheov nihilizam. On negira postavke kršćanske crkve, obezvrjeđuje ideju ljubavi te usput vrijeđa Kolombinu i Pierrota nazivajući ih „ljubavnim upljuvcima" (Nietzsche 2008:18). Analiziraju li se i drugi spomenuti citati moglo bi se reći da se u Krležinom Don Quixote nalazi čak i zametak lika ideje, koji zbog kratkoće dramskog teksta ostaje samo na tome. No važno je tu primijetiti da je on sličan likovima ideolozima koji su inače junaci u Sokratovim dijalozima, što je značajno za žanr menipeje koji se iz sokratskog dijaloga razvio. Da je Don Quixote ničeanski koncipiran lik potvrđuje i dihotomija u njegovom shvaćanju duhovnog i tjelesnog. Don Quixote sebe smješta u prostor misaonog dostignuća te to izuzetno vrednuje, a ostale likove spušta na razinu tjelesnog (Krleža 2002:168), što također dobro uočava Kolombina – „On se je penjao sve više i više, on se je spiritualizirao, a ja sam padala sve dublje i postajala sve animalnijom" (ibid.:172). Stoga je nemoguće ne povezati koncept Nietzscheovog nadčovjeka s onim što Don Quixote pokušava zastupati (Nietzsche 2008:16). To najviše sugeriraju riječ „superioran", koju Kolombina izgovara čak četiri puta, korištenje pridjeva „nadljudski" i pisanje zamjenice koja se odnosi na Don Quixotea velikim početnim slovom:

> KOLOMBINA: (…) A On je kao svetac držao lubanju u ruci i vagao istinu! O, nisam Ga pojmila! Slušala sam vaše prazne fraze, a nije mi bilo jasno kako se može superiorno, nadljudski rugati životu! Ali sad razumijem Njegovu ironiju, sad shvaćam Njegov uzvišeni mir! O, kako je divno znati Sve, kako je otmjeno prezirati Sve, kako je superiorno ne biti čovjek. Ne biti slinavi puž, sluznica, nego orao! Lijetati eterom i udisati zrak koji nijesu okužila još ničija pluća! I ne znam, ne poimljem to svoje glupo, ženskasto, ograničeno meso.

[21] Vidović, Anđela. 2012. Prožimanje Nietzscheova Zaratustre u Krležinu opusu na primjeru Davnih dana. *Kroatologija: časopis za hrvatsku kulturu.* Vol. 3 No. 2. Zagreb: Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu. 85-107.

> Ne poimljem tu vašu lirsku laž, te vaše fraze, tu našu nedostojnu karnevalsku šalu! (Krleža 2002:172)

Ova ljubavna igra nakon osvještenja iluzija karnevalske noći prerasta u jednu ljubavnu krizu kojom vladaju ljubomora i erotska napetost. Kako tvrdi Donat, protagonisti postaju očajni te polako uviđaju svu svoju tragičnosti koja se odnosi na veliku životnu prazninu, besmisao svega te, na kraju krajeva, smrt (Donat 2002:92). Takvo, također nihilističko raspoloženje, dobro se očitava iz sljedeće didaskalije:

> *Plava svila svitanja, kad umire karnevalska noć. Kroz zavjese prodire melankolično zimsko jutro s injem safirnim. U ovoj tihoj mješavini jutarnjih boja izgledaju ta dva clowna kao karikature. Drama je potresla njihovim dušama i sad je sve u njima samo ruševina.* (Krleža 2002:176).

Tragovi Nietzscheove filozofije postoje i u *Kraljevu*. U drami se znatno osjeća Nietzscheova teza o „starom mrtvom bogu“, koja nije eksplicitno naznačena, no ipak je očito da se mnogobrojni likovi bespomoćno bore sa svojim već dobro naučenim ulogama. Visković navodi kako su likovi *Kraljeva* napušteni i zaboravljeni od boga (2001:84), a Bijelić *Kraljevo* vidi kao „kaotičnu vizija svijeta u kojoj je čovjek prikazan kao ukleto biće na tom svijetu, pod tim zvijezdama, napušten od Boga u potpunosti“ (2015:136). Nadalje, svijet Kraljevskog sajma oblikovan je ciklički, u njemu se neprestano zbivaju kretnje iz kojih nema izlaza, a pojedinačne smrti samo su dio obnavljajućeg procesa. Drama tako postaje noćna mora koja nema početak ni kraj, odnosno vremenske, prostorne, realne i fantastične granice. Na temelju toga, simultanizam i kružno strujanje kola, pa i cijelog ciklusa života, što predstavlja najistaknutije značajke jedne od najboljih Krležinih ekspresionističkih drama, mogu se povezati s Nietzscheovom tezom o vječnom vraćanju istog koja drži da je svijet kružno koncipiran (Dragišić 2017:251).

Adam i Eva podjednako su prožeti ateizmom kojeg je Krleža preuzeo od Nietzschea. Bog je u ovoj drami ironiziran, autor ga prikazuje u liku Kelnera. Ovakvu poziciju Boga Krleža nije odabrao sasvim slučajno, već ju je utemeljio u biblijskoj karakterizaciji Boga kao onoga koji prije svega služi svojim vjernicima (Garvanović-Porobija 2012:139). U drami se pojavljuje i Vrag u liku Gospodina u crnom, koji satirički govori o Bibliji: „ Kako se zove ona vaša knjiga u kojoj je sve to žalosno zbivanje prvi put zapisano? Kako se zove? Bi-bi-bib-lija! Da, Biblija! Tamo je zapisano kako je gospođa stala u negliže, pod tajanstvenom rajskom jabukom! „Hotel Eden“! Afera s jabukom! Pojeli ste jabuku i onda je počelo, i odonda pa do danas to neprekidno i intenzivno traje“ (Krleža 2002:233). A ako pogledamo generalnu atmosferu i stanje ljudskih odnosa i životnih zaokupljenosti u djelu, svijet ove drame je također ničeanski besmislen. To

se potvrđuje u Ženinim reminiscencijama na bezbrižan i veseo period njenog djetinjstva u odnosu na neshvatljivu, hladnu i iskvarenu stvarnost odraslog života kojoj manjka ikakvo načelo, moral ili vodilja. Kao što je bez zadrške prikazano na početku drame, tijekom verbalnih napada koje par razmjenjuje, svijet ove drame beznadan je, ogoljen, te ljudi i njihove osobne tragedije zapravo predstavljaju pakao i raj u takvom bezbožnom i materijalističkom pejzažu. (Krleža 2002: 236-237)

4.2 Izricanje filozofskih teza – Weininger

Nietzsche nije jedini filozof koji je utjecao na Krležu. U godinama kada je ciklus *Legendi* bio u nastajanju veliku popularnost doživljavala je filozofija izložena u knjizi Otta Weiningera *Spol i karakter* iz 1903. godine. Ova kontroverzna knjiga iznosi misao o ženskoj bliskosti prirodi, ženskoj iracionalnosti i manjoj vrijednosti u odnosu na muškarce, te u krajnjoj liniji o ženskoj krivnji (Žmegač 1999: s.v. *Weininger*). Tvrdnjom o nadmoćnosti muškarčeve duhovnosti nad inferiornošću žene, koja je isključivo seksualno biće, Weininger je donekle bio blizak Nietzscheu. Pavao Pavličić tvrdi da je ta knjiga bila čitana i popularna u Hrvatskoj, da se Krleža s njom nesumnjivo susreo, te da nije isključeno da ga je ona navela da posegne i za drugom sličnom literaturom (2003:26). Ova teorija bila je vrlo literarno plodonosna među tadašnjim europskim piscima, stoga se može nagađati da je Krleža ugledajući se na ostatak mizogine književne produkcije, ali i zbog ljubavi prema Nietzscheu, bio ponukan unijeti njene postavke i u svoje književne podvige. I zaista, u sve tri izabrane drame nemoguće je pronaći jedan pozitivni ženski lik. Anka je okarakterizirana kao koristoljubiva kozičava prostitutka, Kolombina kao histerična i promiskuitetna manipulatorica, a Žena, odnosno Eva, kao maloumna djevojčica vođena emocijama i nagonima. Uz žene se, osim negativnih karakternih crta, u tri izabrane drame neprestano veže i životinjski odnosno, animalni karakter te s njime povezani pridjevi. Štoviše, pridjev „ženski“, Krleža gotovo da izjednačava s pridjevom „životinjski“ u svom opisu Anke: „Anka ima puno naručje ruža. Amerikanskog šećera ko' crvena kudjelja, licitarskih kolača, srca. Srebrnih panoramskih vazâ, „drezdenskih“ kolača u srebrnom staniolu. Smije se životno. Životinjski. Ženski (Krleža 2002:221)“. Autor pak Kolombini pripisuje, prema Weiningeru isključivo žensko stanje, „histeriju“, te je u više instanci uspoređuje s mačkom ili opisuje njene „mačkaste geste“, što je opet svodi na razinu životinje tj. nastoji prenijeti poruku da je žena rob svoje prirode (2002:172).

Ipak, u odnosu na *Maskeratu* i *Kraljevo,* dramatizacija Weiningerove teorije o razlici spolova doživljava svoj vrhunac u drami *Adam i Eva*. Ovaj komad, potpuno utemeljen na

biblijskom arhetipu, bavi se upravo onim čime se bavi *Spol i karakter* – dihotomijom konfliktnih i cikličkih muško-ženskih odnosa. Autor se pritom služi društveno ukorijenjenim stereotipima – prikaz žene je krajnje pojednostavljen, žena je u ovoj drami također uspoređena s mačkom, ona je životinja koja čovjeku oduzima samostalnost, gura ga u provaliju, a čovjek je pritom podložan niskim strastima zbog čega i on sam postaje životinja:

> GOSPODIN: Sve je konačno isto, jedno kao drugo! U zdravlje! Pijmo! Čovjek nađe takvu jednu bolesnu mačku pak je uzme u krilo! Miluje je, mazi je, zataji sebe i poživi životom te mačke. Lupom svojih nerava povećava njene ogrebotine i gleda brazde i kratere ondje gdje su tek februarske rane! Sve se mačke grebu u februaru! Oh, a čovjek cjeliva tu mačku kao boga, te ne osjeća kako ga ta mačka poživinčuje svaki dan! Čovjek postaje životinja i klao bi se i tukao... (Krleža 2002:245)

Dok žena čovjeku na to odgovara nježno i empatično, na način koji pokazuje njeno inferiorno mjesto u odnosu: "Ubogi moj! Koliko mora da ste patili! Kako ste nesretni bili s takvim banalnim ženama! A treba da znate da ima i drugih žena na svijetu!" (ibid.:246). Pogledajmo samo kako se čovjek obraća ženi tijekom svađe:

> ČOVJEK: (…) Mrzim te! Gadiš mi se! Prokleti čas kad sam te ugledao! Životinjo ti ograničena! Ti ćeš se meni groziti svojim kartama? Ti nemaš nikakvog aduta! Tvoja je igra izgubljena! Sve su tvoje karte izigrane! Tako se ne da dobiti ništa! Čuješ li? Apsolutno ništa! *Gradacija bijesa:* To je ipak skandal! Trebalo bi te pograbiti i izbiti do krvi. To je jedini argumenat! Ispljuskati te do krvi. *Pograbio je stolicu i tako je furiozno udario njome o pod da se stolica slomila. Žena cvili.* (Krleža 2002:232)

Primjera poput ovih u drami *Adam i Eva* ima bezbroj. Čovjek vrijeđa i omalovažava Ženu na najružnije moguće načine, a u tome mu često pomažu i didaskalije. Valja uzeti u obzir da uvrede i napade još gorim čini to što je u ovoj situaciji Žena izjednačena s Evom, prvom ženom, te se njene karakteristike zapravo primjenjuju, odnosno vrijede za sve žene. A kao šećer na kraju mizoginih teza, za večerom u podzemnom životu Gospodin Ženi objašnjava kako su žene ultimativno krive za sve probleme svijeta, što zapravo odgovara Weiningerovoj tezi ženske krivnje: „Dramama su obično isključivo žene krive! Svemu su, uostalom, žene krive! Koliko žena, toliko afera! Ležiš sa ženom na tratini u suncu, plešu sjenke po okeru, rodi se dijete iz cijele te svibanjske afere i pitanje krivnje" (ibid.:245). Zanimljivo je uočiti da s prelaskom na drugi svijet Čovjek odjednom postaje Gospodin, te dolazi u podzemnu krčmu lađom kao putnik prvog razreda, dok Žena prilikom prelaska na drugi svijet ostaje Žena, tj. ne postaje dama, te do mjesta sastanka dolazi pješice kroz blato u mraku, poput nekog drugorazrednog lika. O nejednakostima između Žene i Čovjeka odličan zaključak donio je i Pavao Pavličić:

> Koliko god, naime, da se autor trudi ravnopravno rasporediti krivnju na oba pola jednadžbe (i na oba spola) — a o tome svjedoči i završna Kelnerova

> replika u kojoj muškarce i žene naziva djecom (dakle nezrelim i neodgovornim bićima) — ipak je jasno da je za njihovu zajedničku nesretnu sudbinu malo više kriva ženska strana. To se vidi po okolnosti da u prvom segmentu teksta — koji se zbiva u hotelu — zapravo samo muškarac iznosi svoje argumente, dok Ženi jedva to biva omogućeno. Ona to na nekoliko mjesta pokušava, ali su njezine izjave stalno iste, u njima nema mnogo logike, svode se na neke maglovite emocije, i zapravo samo daju Čovjeku šlagvorte da nastavi dalje sipati ono što Ženi zamjera i zbog čega je mora ostaviti. Istina jest da oni likovi koji pokreću radnju (Čovjek u crnom, Čovjek s lulom i Kelner) s jednakim sažaljenjem i jednakom superiornošću gledaju i na Čovjeka i na Ženu, ali ipak ostaje dojam da je muškarac malo više u pravu ako ni zbog čega drugog, a onda zato što je svoje razloge kadar formulirati, dok Žena djeluje iracionalno. Napokon, i sama činjenica da njih dvoje završavaju u Zemaljskom raju, jasno govori na koju će stranu vaga pretegnuti: u biblijskoj priči žena je kriva za sve, jer je prva bila neposlušna Bogu i ubrala plod sa stabla spoznaje dobra i zla. Istočni je grijeh, dakle, ponajviše na njoj.
>
> (Pavličić 2003:26)

Koristeći sve ovdje navedene načine degradacije ženskog roda, može se utemeljeno pretpostaviti da je u drami *Adam i Eva*, u pravom smislu tog postupka, korištena takozvana dvoglasna riječ, koja je također odgovorna za karnevalizaciju književnosti. Iako je to postupak osobit za pripovijedanje u romanu, može se ponekad pronaći i u dramskoj vrsti (Rabadan-Zekić 2015:131). Ovdje se ne radi nužno samo o interferenciji pripovjedača, odnosno didaskalija u govor pojedinog lika, već o interferenciji određenih filozofskih teza direktno u dijalog likova, konkretno u riječi Gospodina u Crnom i Čovjeka. Navedenom intervencijom u tekst Krleža je očito apostrofirao Otta Weiningera, no teško je sa sigurnošću tvrditi je li se autor odlučio na taj postupak kako bi Weiningerovu teoriju afirmirao, parodirao, ili pak možda pratio tadašnje književne tendencije.

4.3 Theatrum mundi

Na to da su ljudi u trima izabranim dramama zapravo tek marionete zarobljene u predodređenim okvirima karakteristika i stavova o kojima, baš kao i o njihovim sudbinama, odlučuje „nevidljiva ruka“, upućuju simboli kao što su „lutka“, „maska“ i „karikatura“ koji su uspješno uklopljeni u sve tri drame. Prema Bahtinu, u motivu maske leži uzajamni odnos stvarnosti i slike karnevala, ona predstavlja igraći princip života te je njena značenja gotovo nemoguće iscrpiti (1978:49). Pa kako onda ne bismo radnje ovih drama protumačili kroz model metafore svjetskog kazalište? U *Adamu i Evi* Gospodin je opisan kao „blijeda maska“ (2002:243), a Ženu se uspoređuje s „lutkom u voštanom kabinetu“ (ibid.:240). U *Maskerati* na artificijelnost radnje upućuje ponavljanje riječi „lutka“, Pierrotovo izjednačavanje Kolombine

s porculanskom balerinom i njeno poistovjećivanje sa simbolom, a ne sa ženom (ibid.:158.). Na to ukazuje i jednostavna replika nepoznatog Glasa izvana: „Jedna je maska skočila s mosta među sante“ (ibid.:174)! Dakle, svi likovi *Maskerate* su maske, na što i sam naziv drame upućuje. No, da su likovi analiziranih drama tek aktanti uposleni u svrhu promišljanja određenih univerzalnih pitanja najbolje se vidi na završetku *Kraljeva*:

> *I ta se njegova mrtvačka, pogrebna ljubavna negacija slijeva s dalekom simfonijom panorama, sirena, orkestriona i plesom pijane crvene gomile u čudnu, žalosnu pjesmu sajamske pijane noći. Onda se jave prvi pijetlovi, a Janez pada pod stol, ukočen, drven, definitivno mrtav kao lutka nad kojom je nevidljiva ruka prerezala životnu nit.* (Krleža 2002:219)

Ovi likovi i zapleti čitatelju karnevaliziraju arhetipske strukture – Bibliju, mit i komediju *dell arte* – koji su sami po sebi dogme tj. sveprisutni i nepropitivani obrasci. Temeljem toga likovima fali psihološka zaokruženost te motivacija za mnoge postupke. Oni su naprosto determinirani, unaprijed sukobljeni bez mogućnosti promjene svoga puta te služe svrsi postavljana „konačnih pitanja“ i davanja odgovora na njih, kao što stoji u definiciji dubinskih obilježja žanra menipeje. Pogledamo li njihove uloge iz perspektive mehanizma sokratskog dijaloga, likovi su doslovno angažirani u svrhu sinkrize i anakrize, odnosno sukobljavanja različitih gledišta u odnosu na jedan predmet te provociranja da „svoje“ ideje izraze do kraja (Bahtin 2020:107).

To je najlakše zamijetiti u *Adamu i Evi*, drami koja je nastala na starozavjetnom predlošku biblijske priče s kojom su svi upoznati. Postavljanjem biblijskih likova u kontekst stjeničavog Hotela Eden pridaje se univerzalni karakter svakom ljubavnom paru i njihovom sukobu, ali se istovremeno Stari zavjet snižava na razinu panonskog blata. Čovjek i Žena na kraju drame odlaze u nešto što je Zemaljski raj i time se djelu daje poanta drame. Upravo time Krleža želi ukazati na cikličnost povijesti i ujedno banalnost ljubavnih konflikta i odnosa, ili prema Pavličiću, zaključak je da: „i zemaljski raj, i povijest ljudskoga roda, mogli su započeti od bilo kojega para; zapravo uvijek doista i započinju“ (2003:23). U ovaj okršaj spolova unijeta je i kritika modernog društva, koja biblijskoj priči služi kao kontrast, a najbolje je oslikana u sceni u vlaku koja odiše materijalizmom i besmislom svakodnevnog života koji se tada vodio.

U *Kraljevu* se pak paralelno karnevaliziraju biblijski i mitski sloj. Prema Car-Mihec, mitska osnova se „ironijski prevodi na konkretnočulni plan karnevalske igre o lakrdijaškom krunjenju i svrgavanju starog i novog kralja“ (Car-Mihec 1991:130). U takvom kontekstu lik Janeza simbolizira Ivana Krstitelja, odnosno Izbavitelja te je prefiguracija kralja-lakrdijaša kome se, u trenutku pojavljivanja na Zemlji, narod klanja:

> MADAM I DJEVOJKE *su ga opazile, skočile i viču*: Mrtvac! Mrtvac! Mrtvac! *Krste se. Klanjaju. Mole*.
>
> *Opća konfuzija.*
>
> GLASOVI: Dajte octa! Vode! Onesvijestila se! Što je? Jesu li poludjele?
>
> MADAM: U ime Oca i Sina i Duha svetoga! Pomozi nam, bože! Ljudi! Molite se! Sudnji je dan. Mrtvaci hodaju, taj se čovjek kod mene objesio!
>
> DJEVOJKE *se svijaju*: Bože! Bože! Naši užasni grijesi! *Nariču i pokajnički se udaraju u prsa.* (Krleža 2002:198)

Do njegovog svrgavanja dolazi kada ga Herkules istuče te tada on zauzima njegovo mjesto i postaje novi kralj. Ipak, da se radi o *theatrumu mundi*, vidi se i ovdje, zato što Janez nije umro od Herkulesovih batina, već je umro voljom već spomenute nevidljive ruke koja upravlja cjelokupnom dramom. Stoga se kroz biblijski sloj postavlja pitanje o legitimnosti priče o Ivanu Krstitelju, a mitski sukob između Janeza i Herkulesa vrlo se lako može usporediti sa sukobom Davida i Golijata, pa ta borba može poprimiti puno šire značenje. Ona je metafora borbe između dobra i zla, čovjeka i zvijeri, platonske ljubavi i erotske žudnje, duhovnog i tjelesnog aspekta čovjeka (Car-Mihec 1991:131). Na temelju toga može se ustvrditi da oba lika nose mnoštvo značenja te se njihov odnos može tumačiti na različite načine, što samo svjedoči tome da su oni karnevalski koncipirani likovi. Car-Mihec također tvrdi da se *Kraljevo* može čitati i kao parodija mita o Dionisu „u kojem se izražava dramski sukob težnje za ljudskim vrijednostima i nemogućnosti njihova ostvarenja u surovoj stvarnosti“, odnosno kao „sukob humanističkog kozmosa i kaotične socijalne zbilje“ (ibid.), što se također reflektira u sukobu Janeza i Herkulesa. Janez je predstavnik nesavršenog čovjeka koji teži iskupljenju te posjeduje intrinzičnu dobrotu, ali ga zaustavlja Herkules, predstavnik čovjekove iskvarenosti koja caruje Kraljevskim sajmom. Stoga je neupitno da radnja *Kraljeva* pomnim čitanjem poprima univerzalne dimenzije i pokušava ukazati na bitna pitanja koja vrlo vjerojatno prolaze umom modernog čovjeka. Ne samo to, navedenim postupcima Krleža otvoreno kritizira stanje društva u kojemu živi, onoga u kojem vladaju Herkulesi i Anke, dok Janezi bivaju marginalizirani. Time također upućuje na prevladavajuću društvenu površnost, okretanje tijelu, međusobnu alijenaciju te potpunu pomrčinu razuma.

Na kraju nam ostaje *Maskerata* u kojoj za razliku od ostalih *Legendi* nije korišten ni biblijski, ni mitološki, ni povijesni sloj. Ona pak karnevalizira tradiciju talijanske komedije *dell arte*. Kao što je to bio običaj prilikom izvođenja renesansnih pokladnih igara, takozvanih maskerata, likovi bi se na početku izvedbe predstavili tko su i koja je njihova uloga. To čine i likovi ove drame, ali simbolikom svojih imena, poznatih iz književnog repertoara: Kolombina,

Pierrot i Don Quixote. Stoga maske prema simbolici i opisu djeluju kao karikature tih dobro poznatih likova i sukladno tome šablonski se ponašaju u tekstu. Osim tipoloških lica, drama se također temelji na ustaljenom zapletu ljubavnog trokuta, a na kraju uvodne didaskalije spominje se još jedna umjetnička referenca, ovoga puta iz likovne umjetnosti – „barokna poza portreta stare španjolske škole“ (Krleža 2002:158). Drugim riječima, pripovjedač nas upozorava na metatekstualni i metaumjetnički karakter ove drame. Viktor Žmegač također ukazuje na činjenicu da se iz replika likova može uvidjeti i njihova svijest o artificijelnosti vlastitog bitka, odnosno o tome da su podvrgnuti modelu umjetničkog stvaralaštva (1993:182). Na to upućuje direktno uspoređivanje Kolombine i Pierrota s likovima iz komedije:

> DON QUIXOTE *ustaje. Tmurno*: Nadam se da se na svome prvome plesu nisi tako plaho cjelivala kao noćas u modrom salonu. Bila si kao balerina od porculana! Kao Kolombina u jednoj talijanskoj komediji gdje igraju lutke na žicama! A sve je unaprijed određeno i napisano kako se što ima dogoditi i kojim redom. *Smije se i izlazi. Njih dvoje značajno se gledaju. Njegove su riječi pale među njih kao kamen.*
>
> (…)
>
> PIERROT *prilazi njoj*: Ali šta sve to mene zanima? Da li je on nervozan? Da li se njemu što privida ili čini! Što to mene zanima da li on piše svoju knjigu o spoznaji? Noćas! U noći moje najviše svetkovine! Kad žrtve palim svojoj boginji! Noćas, kad cjelujem nevjestu svoju, djevojčicu svoju, Kolombinu svoju od porculana! Lutku jedne talijanske komedije. Kada sam i sam lutka jedne talijanske komedije, »kada se zna kojim redom ima što da se dogodi«. *Cjelov. Idu zagrljeni do naslonjača*: Noćas! *Dugi cjelov*. (Krleža 2002:160-161)

Dakle, jasno je da su likovi svjesni da njima vlada neka viša instanca kada oni ne odlučuju „kojim redom ima što da se dogodi.“ Na temelju toga Žmegač ustvrđuje da u ovoj instanci „zbilja oponaša umjetnost, a ne, kao što se obično tvrdi, umjetnost zbilju.“ (1993:183) Ta teza pokazuje se ispravnom zato što fabularni slijed *Maskerate* odgovara tradicionalnoj shemi ljubavnog trokuta i točno tako se odigrava. Kolombina je centralna figura oko koje se okreću suprug tj. povlaštena osoba, a nasuprot njega ljubavnik, odnosno osvajač. Čak je i finalni obrat u kojemu se Kolombina iz inata demonstrativno baca u ruke Pierrota djelomice predvidljiv, zato što bi bilo manje vjerojatno da drama koja se bavi „trokutnim stanjem“ završi pomirenjem bračnog para, iako to nije potpuno nemoguće. Oslanjajući se na ove primjere i sugestije koje se kroz tekst nude, čini se da je u ovoj drami karnevalizirana književna, odnosno kazališna tradicija. Drugim riječima, ovdje se ne može govoriti u tolikoj mjeri o prijenosu zapleta *Maskerate* na univerzalni plan razrješavanja temeljnih pitanja ljubavnih odnosa ili života, već o propitivanju vrijednosti i zastarjelosti određenih shematskih struktura ljubavnih drama za koje Krleža uočava da se stoljećima nastavljaju ponavljati u književnoj produkciji.

Prema tome, dubinska značenja triju drama očitavaju se i kroz metaforu glumišta, tj. opreku čovjek-marioneta, koja je prenesena na kompozicijski plan te kroz arhetipske strukture koje su u tekstovima doslovno karnevalizirane. Krleža u njima parodira biblijski predloške, dijelove mitskog sloja te književnu tradiciju, koje su dijakronijski gledano preteča dramskih tekstova kakve danas poznajemo. Uz to, autor preispituje poremećaje modernog društva upućujući na njegov materijalistički karakter i postupni gubitak zdravog razuma. Zbroje li se navedena obilježja, još jednom će se pokazati da karakteristike analiziranih drama odgovaraju osobitostima koje se nalaze u samom središtu žanra menipeje.

Zaključak

Ova analiza pokazuje da su *Maskerata*, *Kraljevo* te *Adam i Eva*, primjeri Krležine rane, avangardne dramaturgije, izuzetno plodno tlo za primjenjivanje Bahtinove teorije karnevalizirane književnosti. Točnije, dokazano je da je karnevalizacija u *Kraljevu* zastupljena u većoj mjeri nego što je primijećeno u dosadašnjim radovima o ovoj drami, te da su *Maskerata* i *Adam i Eva* također prožete elementima Bahtinove teorije. Evidentno je da pojedine karakteristike ovih dramskih tekstova kao što su – groteska, ironija, simbolika, naturalizam, motivi pučke smjehovne kulture, interpolacija žanrova, tematizacija motiva ludila te provokativnih i skandaloznih situacija, prenošenje filozofskih teza na kompozicijskih plan te postavljanje temeljnih egzistencijalnih pitanja – upućuju na to da su Krležine drame bliske karnevalesknom osjećaju svijeta o kojemu je Bahtin pisao. Ove drame stvaraju tipični svijet menipeje koji je prošaran gomilom kontrasta, oksimorona, napetošću, ispunjen mrtvacima, erotikom, slobodom karnevalskog tipa te parodično-ironično intoniranim likovima. A kao što se kroz rad moglo primijetiti, potraga za karnevalizacijom je zapravo potraga za elementima menipejske satire, bilo dubinskim ili površinskim. Ipak, u odnosu na preporađajući, plodonosni i veseli smijeh koji vlada Bahtinovom menipejom te idejom karnevala, Krležine drame obilježene su onim gorkim, izrugljivim i zajedljivim smijehom. To razlikovno svojstvo može za funkciju imati ukazivanje na potrebu za rekonstruiranjem vladajućih moralnih i socijalnih vrijednosti u društvu koje je u izabranim dramama negativno oslikano. Iz toga proizlazi da je Krleža, uz već spomenute oblike, mobilizirao publicistički i utopijski karakter menipeje, koji reflektira trenutno stanje čovječanstva i priželjkuje promjenu.

Bilo bi naglo zaključiti da su sve tri drame u podjednakom stupnju karnevalizirane. *Kraljevo* se, naravno, istaknulo kao drama koja je ostvarila najveći karnevalski doseg i u

najvećoj mjeri ispunila zahtjeve potrebne za stvaranje karnevaleskne slike svijeta, dok ju *Maskerata* te *Adam i Eva* prate, smjestivši se tek jednu stepenicu ispod nje. Između te dvije drame nemoguće je ustvrditi razliku i odlučiti koju od njih više ili manje prožima karnevalizacija. Primjerice, *Maskerata* je siromašnija površinskim pučkim elementima karnevalizacije, ali zato ju prožima daleko najviše dubinskih, te je njena kompozicija sama po sebi ironijska apoteza poznatog kazališnog obrasca na kakvu se rijetko moglo naići u vremenu njenog nastanka. S druge strane, u tekstu *Adama i Eve* postoji mnogo površinskih pučkih i grotesknih elemenata, ali dubinski sloj je poprilično jednostavan za prepoznavanje i tumačenje zato što se temelji na jednoj od najpoznatijih biblijskih pripovijedaka. Također, u sve tri drame ponekad dolazi do ispreplitanja elemenata površinske i dubinske karnevalizacije, odnosno oni površinski upućuju na dubinske te ih je gotovo nemoguće odvojiti od njih, što samo potvrđuje snažnu ukorijenjenost karnevalizacije u dramskim tekstovima. Stoga se čini da su u kritičari, o čijim je sudovima bilo riječi u uvodnim poglavljima, po izlasku ovih tekstova zanemarili analitičku zanimljivost *Maskerate* te *Adama i Eve* u odnosu na *Kraljevo*. Teško je nagađati zašto se ta karnevalizirana značenja *Maskerate* i *Adama i Eve* nisu nametala njima, ali postoji mogućnost da takvo čitanje ovih djela, koja su sama po sebi već dovoljno uzburkala ondašnju književnu scenu, jednostavno nije bilo u skladu s duhom vremena te su njihove analitičke preokupacije bile usredotočene na neke druge segmente.

Zašto ostale drame iz ciklusa *Legendi* nitko od istraživača Krležinog rada do sada nije povezao s teorijom karnevalizacije Mihaila Bahtina, na to pitanje nije lako odgovoriti. No, ono što se ovim radom svakako može utvrditi jest da je Krleža u izabrane tri drame, svjesno ili nesvjesno, unio elemente koji su neosporivo karnevaleskni te se za njihovo otkrivanje treba posvetiti traženju dubinskog sloja karnevalizacije koji proizlazi iz obogaćivanja teksta univerzalnim dilemama i okrutnim istinama, a ne zaustavlja se samo na površinskim motivima vezanim uz pučku karnevalsku kulturu.

Sažetak

Karnevaleskno u ciklusu drama *Legende* Miroslava Krleže

Krležin ciklus *Legende,* objavljen 1933., sastoji se od šest dramskih tekstova koji grade simbolički, fantastični i ambivalentni svijet. Zahvaljujući njihovom nadžanrovskom karakteru i poetskom pluralizmu ovi tekstovi još uvijek predstavljaju izazovan poligon za književnu analizu. Na temelju teorijskog okvira izloženog u dva kapitalna djela Mihaila Bahtina – *Stvaralaštvo Françoisa Rabelaisa i narodna kultura srednjeg vijeka i renesanse* te *Problemi poetike Dostojevskog* – ovim se radom namjerava istražiti karnevaleskni sloj *Legendi.* Analiza će se usredotočiti na tri teksta koja nedvojbeno obiluju elementima karnevala, a to su *Kraljevo, Adam i Eva* te *Maskerata*. Valja naglasiti da analiza ovih drama ne će obuhvaćati samo površinski sloj karnevalizacije koji uključuje motive iz kataloga pučke karnevalske tradicije, topose kao što su *mundus inervsus* te *memento mori*, elemente žanrova narodne smjehovne kulture, groteskne opise i hedonističku atmosferu, već će također ponuditi i dubinski osvrt na izabrane drame. Pritom će se sagledati žanrovske odlike ovih triju drama kroz prizmu Bahtinove ideje karnevalizacije kao načina formiranja književne vizije. To podrazumijeva promatranje kompozicija ovih avangardnih tekstova izvan okvira njihovog sadržaja i proučavanje strategija unošenja izraza Krležine socijalne kritike, dedogmatizacije, propitivanja ključnih životnih pitanja, narušavanja ideje o arhetipovima te izrugivanje ustaljenih poredaka. Ovim radom želi se pokazati u kojoj mjeri mladenačke drame Miroslava Krleže posjeduju ono što se podrazumijeva elementima karnevalizacije.

Ključne riječi: Miroslav Krleža, Mihail Bahtin, Legende, karnevalizacija, karnevaleskno

Summary

Carnivalesque in *the Legends* collection of plays by Miroslav Krleža

Published in 1933, Miroslav Krleža's *Legends* collection consists of six plays rooted in fantasy, ambivalence, and symbolism. These texts are still considered relevant and theoretically challenging due to their supra-generic character and poetic pluralism. This master's thesis draws its theoretical framework from Mikhail Bakhtin's literary theory of carnivalesque that was formulated in *Rabelais and His World,* and further developed in *Dostoevsky's Poetics*. Based on Bakhtin's conclusions, this literary analysis plans to shed light on various aspects of the carnivalesque in the three plays chosen from this collection that abound in carnival characteristics, namely – *Kraljevo, Masquerade*, and *Adam and Eve*. The first level of analysis includes surface elements of carnivalesque such as motifs from the catalog of folk carnival tradition, illustrations of m*undus inervsus* and *memento mori*, elements of genres of folk laughter culture, grotesque descriptions, and hedonistic atmosphere. The next level of analysis focuses on an in-depth analysis of carnivalesque, which entails employing the carnivalesque strategies in the formation of the artistic vision within a genre. Furthermore, this also requires examination of how the plays are imbued with instances of social criticism, dedogmatisation, existential dilemmas, archetypal violations, and the reversal of the established order. This paper seeks to determine the extent to which Miroslav Krleža's juvenile plays possess features of what is considered the elements of carnivalization.

Keywords: Miroslav Krleža, Mikhail Bakhtin, the Legends, carnivalization, carnivalesque

Popis Literature

1. Bahtin, Mihail. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse.* Beograd: Nolit.
2. Bahtin, Mihail. 2020. *Problemi poetike Dostojevskog*. Zadar: Sveučilište u Zadru.
3. Batušić, Nikola. 2000. Hrvatsko srednjovjekovno kazalište. *Hrvatska i Europa - kultura, znanost, i umjetnost.* Sv. II, srednji vijek i renesansa. Hercigonja, Eduard (ur.). Zagreb: Školska knjiga. 393-401.
4. Benc Bošković, Katica – Lozica, Ivan. 1990. *Maske i pokladni obredi: karneval-magija-kritika*. Zagreb: Etnološki muzej – Zagreb.
5. Bijelić, Marijana. 2015. Aspekti tragičnoga u „Genijskom ciklusu“ Krležinih Legendi. *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*. 26 (2). Rijeka: Odsjek za kroatistiku Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Rijeci. 133- 142.
6. Biti, Vladimir. 1997. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
7. Bogdanović, Josipa. 2015. *Karnevaleskna slika svijeta u romanu Gargantua i Pantagruel Françoisa Rabelaisa*. Diplomski rad. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet.
8. Buntak, Franjo. 1996. *Povijest Zagreba*. Zagreb: Matica Hrvatska.
9. Burke, Peter. 1997. *Junaci, nitkovi i lude: narodna kultura predindustrijske Europe*. Zagreb: Školska knjiga.
10. Car-Mihec, Adriana. 1990. Površinski elementi karnevalizacije u Krležinu 'Kraljevu'. *Rival*. 3. Rijeka: Sveučilište u Rijeci. 91-100.
11. Car-Mihec, Adriana. 1991. Dubinski elementi karnevalizacije u Krležinu 'Kraljevu'. *FLUMINENSIA: časopis za filološka istraživanja.* Vol. 3 No. 1-2. Rijeka: Odsjek za kroatistiku Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Rijeci. 129-139.
12. Car-Mihec, Adriana. 1997. Krležini dodiri s djelima europske karnevalske tradicije. *Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*. Knj. 1. Hećimović, Branko (ur.). Zagreb-Osijek: ZZPHKKIG HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet u Osijeku. 108-118.
13. Duda, Dean. s.v. *Legende*. U: *Krležijana*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Zagreb. Sv. 1. 1993.http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=534 [pregled 31. 10. 2020].

14. Donat, Branimir. 2002. *O Miroslavu Krleži još i opet*. Zagreb: Dora Krupićeva.
15. Dragišić, Božica. 2017. Osvrt na umjetničku filozofiju Friedricha Nietzschea. *Nova prisutnost: časopis za intelektualna i duhovna pitanja*. 15 (2). Zagreb: KRAK. str. 247-267.
16. Garvanović-Porobija, Đurđica. 2012. Disperzija i stilska funkcija biblizama u Krležinoj drami „Adam i Eva". *Biblijski pogledi.* 20 (1-2). Maruševec: Adventistički teološki fakultet.133-144.
17. Gašparović, Darko. 1989. *Dramatica krležiana*. Zagreb: Biblioteka Prolog.
18. Hećimović, Baranko. 2005. Krležino Kraljevo i sajam sv. Stjepana te jedan gramofonski zapis i još ponešto. *Dani Hvarskoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu.* Vol. 31 No. 1. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Književni krug Split. 240-253.
19. Kelemen, Petra – Škribić Alempijević, Nevena. 2012. *Grad kakav bi trebao biti: etnološki i kulturnoantropološki osvrti na festivale.* Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
20. Klaić, Željko. 1982. *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Nakladni zavod MH.
21. Krleža, Miroslav. 2002. *Legende.* Zagreb: Naklada Ljevak.
22. Lasić, Stanko. 1982. *Krleža – kronologija života i rada.* Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
23. Lasić, Stanko.1989. *Kritička literatura o Miroslavu Krleži od 1914. do 1941*. Zagreb: Globus.
24. Lešić, Josip. 1981. *Slika i zvuk u dramama Miroslava Krleže*. Sarajevo: Veselin Masleša
25. *Medium.* 2018. Drag: The Failed Carnival. https://medium.com/@kallipolan/drag-the-failed-carnival-8c0b3bd167fa [pregled 7. 11. 2020].
26. Mihaljević, Nikica. s.v. *Krleža, Miroslav*. U: *Hrvatska književna enciklopedija*. ur. Visković, Velimir. 2010. Sv.2. 431-437. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
27. Nemec, Krešimir. 2018. Što je nama danas Krleža: Uz 150. obljetnicu rođenja Miroslava Krleže. *Vijenac*, Zagreb, XXVI, 639–640 (13. 9. 2018), http://www.matica.hr/vijenac/639%20-%20640/sto-je-nama-danas-krleza-28188/ [pregled 30. 9. 2018].
28. Nietzsche, Friedrich 2008. *Tako je govorio Zaratustra*. Zagreb: Večernja edicija.

29. Pavličić, Pavao. 2003. Kako je načinjena Krležina drama Adam i Eva? *Dani Hvarskoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Vol. 29 No.1: Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu. 14-32.
30. Rabadan-Zekić, Ivana. 2015. *Elementi karnevalizacije u romanima Miroslava Krleže*. Doktorski rad. Zadar: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zadru.
31. Staničić, Mirjana. s.v. *Adam i Eva.* U: *Krležijana*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Zagreb. Sv. 1. 1993. http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=196 [pregled 2. 11. 2020].
32. Solar, Milivoj. 1997. Miroslav Krleža: Krava na orehu. U: *Vježbe tumačenja: interpretacije lirskih pjesama*. Zagreb: Matica hrvatska. 9-25.
33. Solar, Milivoj. 2012. *Teorija književnosti sa rječnikom književnog nazivlja*. Beograd: Književne nauke.
34. Španjol-Pandelo, Barbara. 2008. Prilog ikonografiji plesa mrtvaca. *Kvartal: kronika povijesti umjetnosti u Hrvatskoj*. Vol. V No. 2. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti. 41-43.
35. Vidović, Anđela. 2012. Prožimanje Nietzscheova Zaratustre u Krležinu opusu na primjeru Davnih dana. *Kroatologija: časopis za hrvatsku kulturu.* Vol. 3 No. 2. Zagreb: Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu. 85-107.
36. Visković, Velimir. 2001. *Djela Miroslava Krleže*. Zagreb: Ljevak.
37. Visković, Velimir. s.v. *Gospodin Bach*. U: *Krležijana*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Zagreb. Sv.2. 1999. http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=364 [pregled 3. 11. 2020].
38. Žmegač, Viktor. 2001. Scenska djela u krugu europske dramske književnosti. U: *Krležini europski obzori*. Zagreb: Znanje.
39. Žmegač, Viktor. s.v. *Maskerata.* U: *Krležijana*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Zagreb. Sv.2. 1999. http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=579 [pregled 1. 11. 2020].
40. Žmegač, Viktor. s.v. *Nietzsche*. U: *Krležijana*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Zagreb. Sv.2. 1999. http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1937 [pregled 19. 11. 2020].
41. Žmegač, Viktor. s.v. *Weininger.* U: *Krležijana*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Zagreb. 2012-2020. http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2290 [pregled 22. 11. 2020]

42. Žmegač,Viktor.1993. Krležin fin de siècle. U: *Duh impresionizma i secesije*. Zagreb: Biblioteka L, 171-209.