Groteskni elementi u drami Kraljevo Miroslava Krleže

Krpota, Barbara

Master's thesis / Diplomski rad

2014

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:682741

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet

Hrvatski jezik i književnost i njemački jezik i književnost

Barbara Krpota

Groteskni elementi u drami *Kraljevo* Miroslava Krleža

Diplomski rad

Doc. dr. sc. Marica Liović

Osijek, 2014. godina

Sažetak

Miroslav Krleža najvažniji je i najsvestraniji hrvatski pisac u dvadesetom stoljeću. Riječ je o jednom od najplodnijih hrvatskih književnika koji je cijeli svoj život posvetio pisanju književnih djela te je iza sebe ostavio veliki broj drama, romana, novela, eseja, kritika, polemika, dnevnika, memoara itd. Kad je posrijedi Krležin dramski rad, valja napomenuti da književna kritika njegove prve tekstove, ponajprije zbog nerazumijevanja novoga, nije dočekala s hvalospjevima, a posebice je bio buran njegov odnos s kazališnim kućama (sukob s dramaturgom Josipom Bachom). Popularnost u književnim krugovima stječe svojim prvim dramama koje počinje pisati početkom dvadesetoga stoljeća. Bogat dramski opus književna znanost i teatrologija, uglavnom usuglašeno, danas dijele njegove drame na četiri razdoblja. U prvom su razdoblju napisane drame *Legenda, Maskerata, Kraljevo, Kristofor Kolumbo, Michelangelo Bounarroti* i *Adam i Eva*. Ratne drame *Galicija, Golgota* i *Vučjak* pripadaju drugome razdoblju, a drame *Gospoda Glembajevi, U agoniji, Leda,* koje govore o patricijskoj obitelji Glembaj, pripadaju trećem dramskom razdoblju. Četvrto dramsko razdoblje čini drama *Aretej*.

Dramu *Kraljevo*, bez generičke oznake, Krleža piše 1915. godine, a tiskana je u knjizi *Hrvatska rapsodija,* 1918. godine, a zatim i u knjizi *Legende* 1933. godine.[1] U drami je prikazan svijet predratnog zagrebačkog Kraljevskog sajma. Činjenica da je drama nastala 1915. godine u mnogome utječe na povijest ekspresionističke drame i to ne samo hrvatske, nego i one europske. Naime, prema *Krležijani* Krležino *Kraljevo* predstavlja prvi primjer razrađenoga scenskoga simultanizma. Glavni motiv drame je kolo u kojemu se briše granica između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, pa čak i između života i smrti. Groteskne elemente u ovoj drami moguće je detektirati na gotovo svim razinama (lik, filozofska misao konstrukcija/dekonstrukcija dramske radnje te idejni sloj), a najuvjerljivije je izražena s pomoću vizualnoga elementa. Groteska je montaža nejednakih elemenata, u kojoj se tragični elementi miješaju s komičnim i daju jedan osjećaj deformiranosti.
Kraljevo je zbog scenske zahtjevnosti, jedan od rjeđe izvođenih Krležinih dramskih tekstova. Praizvedba drame bila je 1956. godine u Studentskom eksperimentalnom kazalištu.

Ključne riječi: Miroslav Krleža, groteska, grotesknost, groteskni elementi, drama *Kraljevo*

[1] http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=511 Datum posjeta stranici: 5. rujna 2014.

Sadržaj

1. Uvod ……...…...4

2. **O piscu i njegovu djelu**……...…….….5

3. Groteska i grotesknost…… ……10

4. O *Kraljevu*……...…14

4.1. Pozicioniranje unutar piščeva dramskog opusa……14

4.2. Kazališna uprizorenja *Kraljeva* i recepcija……..….20

4.3. Groteskni elementi u *Kraljevu*……...24

5. Zaključak…….34

6. Literatura i izvori……...36

1. Uvod

Tema ovoga rada je analizira grotesknih elemenata u Krležinoj ekspresionističkoj drami *Kraljevo*.

Jedan je od primarnih ciljeva ovoga rada detektirati groteskne elemente u drami *Kraljevo* hrvatskoga književnika Miroslava Krleže (1893. – 1981.), prema mišljenju mnogih istraživača (Žmegač, Slabinac, Maraković, primjerice), u ponajboljoj drami ne samo hrvatskoga ekspresionizma, nego ekspresionizma uopće. Zato će nam jedna od etapa rada nužno biti i definiranje instrumentarija, ponajprije pojmova groteske i grotesknosti, služeći se ponajviše zaključcima G. R. Tamarina.

U radu će, među ostalim, biti predstavljeni Krležin život i djelo, te pozicionirana drama *Kraljevo* unutar piščeva dramskog opusa. Također će biti rečeno nekoliko rečenica o uprizorenjima i recepcijama drame *Kraljevo*. Zatim slijedi analiza grotesknih elemenata u djelu. Tvrdnje će biti potkrepljene citatima. Na kraju rada nalaze se zaključak i literatura.

Ključne riječi: groteska, grotesknost, ekspresionizam, Miroslav Krleža, dramski rad, *Legende, Kraljevo*

2. O piscu i njegovu djelu

Pjesnik, dramatičar, novelist, kritičar, esejist, putopisac, enciklopedist i ključna figura hrvatske književnosti 20. stoljeća Miroslav Krleža rođen je 7. srpnja 1893. godine. Osnovnu i srednju školu završio je u Zagrebu. Školu nije volio, ali je bio opčinjen crkvenim obredima koje je smatrao spektaklima punih boja, mirisa i pokreta. U svojim kasnijim osvrtima na književne početke crkvene obrede uspoređuje sa elegičnim predstavama.

„Veliki Petak u crkvi, bila je elegična predstava, ne samo po pogrebnim dekoracijama nego i po motivima. Svete crkvene slike presvučene tamnoljubičastim zavjesama, žrtvenici barbarski, razbojnički, razvaljeni, svijećnjaci povaljani, čegrtaljke mjesto zvona klepeću pakleno, a jadno tijelo Kristovo leži krvavo i doista mrtvo, ukočeno u crnom suknu.“ (Matković, 1988 :19-20)

Već kao desetogodišnjak piše prve dramske tekstove s romantičnim sadržajem. Krleža je prve drame pisao, „režirao“ i amaterski izvodio sa suučenicima u prvom i drugom razredu gimnazije, između 1903. i 1905. godine. U tim tekstovima vidljiva je njegova opijenost scenskim teatralnim aranžmanom i dekorativnošću izgovorene riječi. U prvom razredu gimnazije dijaloški je preradio neke scene iz *Ilijade*, a sa šesnaest godina, 1908. godine, preveo je gotovo cijelu Ibsenovu *Gospođu s mora*. „Prijevod Ibsenova teksta prvi je ozbiljan korak prema profesionalnoj pozornici.“ (Senker, 1992 :55)

U Osijeku, prije čitanja drame *U agoniji,* 1928. godine, Krleža progovara o svojim prvim dramama i uzorima:

„Prve svoje odlike izgubio sam zbog pisanja drama po uzoru Mirka Bogovića na križarske, viteške motive o našim burggrafima iz dvanaestoga stoljeća, a bilo je to u prvoj i drugoj gimnaziji; jedna se zvala: Krvava noć na Grebengradu; u četvrtom razredu gimnazije propao sam iz latinskoga i grčkog, jer sam se mjesto nepravilnim grčkim glagolima i pogodbenim rečenicama zanimao pisanjem drama. Jedna od njih nosila je ime historijske lađe Bellérophona, a prikazivala je Napoleona na putu za Svetu Jelenu. Mnogo sam drama napisao do devet stotina i četrnaeste, o svećenicima, o grbavcima, o zrakoplovcima, i sve sam to uvijek iznova palio kao makulaturu.“ (Gašparović, 1997 :10)

Krleža je bio nezadovoljan svojim ranim djelima i odlučuje se na vojničku karijeru. Odlazi u Pečuh u kadetsku školu te poslije u vojnu Akademiju (Ludoviceum) u Budimpešti

gdje s lakoćom svladava vojni studij. U tom razdoblju Krleža proživljava svoje najintimnije krize.

„(…) kao osamnaestogodišnji dečko ušao sam u Ludoviceum, kao četrdesetosmaš-košutovac, pod Petöfijevim dojmom, sa gotovo dovršenim prijevodom Petöfijevog četrdesetosmaškog epa *Apostol*, djela, koje je na mene izvršilo utjecaj od presudne, gotovo sudbonosne važnosti… U kasarnu ja sam pao kao dijete i u kasarni sam proživio od bosanske aneksije (g. 1908) do drugog balkanskog rata (1913), pet godina. Hodajući po mađarskim vojničkim manevrima, od Baranje do Ostrogona, i od Budima do Tatre, ja sam u svom telećaku nosio knjige i na stražama i predstražama čitao, pun plitkih iluzija o velikom i o „intenzivnom kulturnom evropskom životu“ (…) ja sam sanjao o međunarodnoj solidarnosti i suradnji, čitajući Tolstoja, Petöfija i Ibsena, pišući pjesme i kidajući u sebi i posljednje niti, koje su me vezale s Austrijom i austrijskim potrépéeom (…) ja sam čitao Ruse i dok su se moji drugovi s floretom u ruci kao španski hidalzi, mene je bilo svakoga dana sve više stid. Sve dublja postajala su protuslovlja između mene i moje okoline; sve neugodnije postajalo je za mene u onim tamnim hodnicima, pod zastavama carskim…“ (Matković, 1988 :23-24)

Dok je u najelitnijoj vojnoj školi Austro-Ugarske Monarhije, Krleža potajno čita i razmišlja o dezerterstvu, svojoj hrvatskoj narodnoj pripadnosti, mogućim ratovima između svjetskih sila, socijalnim nepravdama itd. Na kraju se Krleža odlučuje dezertirati te 1912. i 1913. godine odlazi u Beograd kako bi se pridružio srpskoj vojsci. To mu ne uspijeva jer je srpska vojska odbila njegovu molbu te na kraju čak biva optužen da je austrijski špijun. Nakon svih tih nesretnih događaja, Krleža se odlučuje u potpunosti posvetiti književnosti.

„Poslije zemunskog zatvora, ispitivanja po vlastima peštanskim i zagrebačkim, kako je međutim svršio drugi balkanski rat, za mene lično je svaki povratak u Srbiju postao bespredmetnim. Napisao sam svoje prve stvari, počeo sam nositi svoje prve rukopise dramaturgu Bachu i postao sam književnikom.“ (Matković, 1988 :32)

Krležino prvo razdoblje dramskoga stvaralaštva počinje 1913. godine, a traje do 1922. godine. Godine 1913. piše drame *Legenda* i *Maskerata*. U prvo razdoblje dramskoga stvaralaštva ulaze još i drame *Kraljevo* (1915), *Kristofor Kolumbo* (1917), *Michelangelo Bounarroti* (1918) i *Adam i Eva* (1922). (Slabinac, 1988 :145)

Krleža je osim drama, pisao i poeziju. Krležina ratna lirika nastala je u razdoblju između 1915. i 1918. godine, a objavljena je 1918. u zbirkama *Pjesme I* i *Pjesme II* te 1919. godine *Pjesme III* i *Lirika* uz poemu *Pan* i *Tri simfonije*, tiskane iste godine. (Slabinac, 1988 : 130)

S Augustom Cesarcem 1919. godine pokreće časopis „Plamen“. Časopis biva iz broja u broj cenzuriran a nakon petnaestoga broja policija izdaje naredbu o zabrani njegova izlaženja.

U prvome broju „Plamena“ Krleža publicira svoju polemičku studiju *Hrvatska književna laž* u kojoj se obrušava na estetske autoritete hrvatske književnosti, nudeći istodobno vlastiti pogled na nove vrijednosti. U „Plamenu“ su Krleža i Cesarec tiskali svoja književna djela (pjesme, novele i drame) te polemičko-esejističke tekstove kojima pozivaju na javnu raspravu.

Iste te godine s Đurom Cvijićem, Augustom Cesarcem, Kamilom Horvatinom i drugima osniva Komunističku partiju Jugoslavije. Partija je zabranjena i proglašena ilegalnom organizacijom već 1921. godine.

Djelo *Hrvatski bog Mars* izlazi 1922. godine. Tema je besmisleno stradanje hrvatskih domobrana na istočnim bojištima. Ono predstavlja sintezu najvažnijih vizija rata, možda čak i u cijeloj svjetskoj literaturi. Djelo je bogato motivima smrti, života, rata i straha.
(Nikčević, 1984 :12)

Između 1918. i 1923. godine nastaju drame drugog dramskog razdoblja, a to su *Galicija* (njezina druga verzija *U logoru* iz 1934. godine), *Vučjak* i *Golgota*: tiskane su kao knjiga tek 1947. godine. (Slabinac, 1988 :145)

Od 1923. do 1927. Krleža uređuje u Zagrebu časopis „Književna republika“, koji će kao i časopis „Danas“ godine 1934. u Beogradu i časopis „Pečat“ 1939. – 1940. u Zagrebu, biti zabranjen.

Treće dramsko razdoblje počinje 1928. i traje do 1930. godine. To razdoblje čine tri drame, a to su *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda*.

Roman *Povratak Filipa Latinovicza* objavljen je 1932. godine. Glavni lik romana je Filip koji je umjetnik. On se nakon dvadeset i tri godine putovanja po Europi vraća kući. Filip doživljava krizu identiteta i razočaranje europskom kulturom i civilizacijom. Umjetnički je klonuo te se vraća kući kako bi povratio osobni i stvaralački identitet.

Od 1933. do 1941. godine Krleža je objavio *Balade Petrice Kerempuha*, knjigu eseja *Evropa danas* (1934), dva romana *Na rubu pameti* (1938) i početak romana *Banket u Blitvi* (1938). U knjigama *Evropa danas*, romanima *Na rubu pameti i Banket u Blitvi*, u kojima se glavni likovi bespomoćno bore protiv apsurda njihovog društva, koji vodi u zločin ili samoubojstvo, on je ostavio zapis o tadašnjem vremenu, ali i o svojoj svijesti o tom vremenu.
(Matković, 1988 :69)

Balade Petrice Kerempuha izdane su 1936. godine. Petrica Kerempuh je u hrvatskom narodu kao simbol otpora i borbe protiv nasilja živio od prastarih vremena. Jakob Lovrenčić 1833. godine objavljuje djelo *Petrica Kerempuh ili čini i življenje človeka prokšenoga*. To je djelo prijevod njemačkoga *Tilla Eulenspiegela*. Uz Kačićev *Razgovor ugodni*, Lovrenčićev Petrica Kerempuh u devetnaestom stoljeću dugo će ostati jedna od najčitanijih i najobjavljivanijih knjiga u Hrvatskoj. Objavivši svoje *Balade Petrice Kerempuha*, Krleža je nastavio jednu tradiciju priča o Petrici Kerempuhu na hrvatskim područjima. (Bartolić, 1989 :18) Kompoziciju ovoga djela ne možemo okarakterizirati ni kao spjev, ali ni kao pjesničku dramu. Središnji je lik *Balada* Petrica Kerempuh koji je utjelovljenje socijalnog i nacionalnog gaženja hrvatskoga naroda. Djelom dominiraju motivi prodaje, izdaje, krvi, razaranja itd. Djelo sadrži specifične izraze kajkavskoga dijalekta. Na jezik djela *Balade Petrice Kerempuha* utjecala je Krležina baka, Terezija Goričanec, koja je koristila kajkavski izraze Čakovca i Varaždina.

Od 1941. do 1945. godine Krleža živi pod neprestanim nadzorom Gestapoa. Dok Krleža živi relativno mirno i gotovo ne izlazi iz kućnog pritvora, njegovi prijatelji i komunistički intelektualci u to su vrijeme bili streljani. U tom *mračnom razdoblju* svoga života on se više nego ikada posvećuje pisanju. U potpunoj društvenoj izolaciji piše dulju autobiografsku prozu *Djetinjstvo* koja vremenski obuhvaća posljednje godine devetnaestoga i prve dvadesetog stoljeća. U tom su razdoblju i sve Krležine drame skinute sa repertoara. Zabrana izvođenja njegovih djela prekinuta je izvođenjem drame *Gospoda Glembajevi* 1945. godine.

Nakon 1955. godine Krleža je počeo objavljivati svoje zapise ratne proze, ali nažalost ni dan-danas nisu sva njegova ratna djela u cijelosti objavljena. U tim godinama objavljena je i Krležina posljednja drama, *Aretej*. Djelo je objavljeno 1959. godine i to je jedino djelo u četvrtom dramskom razdoblju.

U poratnom vremenu Krleža se okreće kulturno-znanstvenim djelatnostima. Postaje potpredsjednik Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, osnivač je i direktor Jugoslavenskog leksikografskog zavoda, urednik leksikografske edicije Enciklopedije Jugoslavije te jedan od inicijatora zagrebačkog književnog časopisa „Forum“. Njegova djela opet postaju popularna te je Krleža u prvoj polovini pedesetih godina proglašen za najvećega hrvatskoga i jugoslavenskog dramatičara.

Krleža 1956. godine objavljuje svoje dnevnike pod naslovom *Davni dani*. Ta je knjiga zapisa iz godina 1914. – 1921. bogata pjesničkim podacima o dramama i podacima o vremenu u kojemu su te drame pisane. Ovaj je dnevnik dokument jedinstven u svjetskoj književnosti.

Tu se beletristika isprepleće s povijesnim činjenicama, sadržajem zamišljene drame ili novele, rekonstrukcijama sna iz noćne more, slučajnim susretima, doživljajima Lenjina itd. (Matković, 1988 :37)

U sedamdesetim i osamdesetim godinama Krleža se sve manje zanima za kazalište, a sve više za druge medije, tj. za film i televiziju. Potkraj života želio je vidjeti ekranizacije svojih drama i romana. Djelo *Put u raj* pretvoreno je u film, a tekst filmskoga scenarija napisao je Krleža. (Sabljak, 1999 :21)

Miroslav Krleža umire 29. prosinca 1981. godine.

3. Groteska i grotesknost

Suvremeni čovjek u svome rječniku često upotrebljava riječ *groteskno.* Dok upotrebljavamo tu riječ, čini se da znamo njezino značenje: nešto deformirano, smiješno, apsurdno, nacereno, karikirano itd. Možemo spomenuti još mnogo značenja riječi groteska, ali nećemo moći precizno objasniti značenje te riječi. Zbog toga se često postavlja ovo pitanje: Što je to groteska? (Tamarin, 1962 :6)

U prošlosti je izraz *groteska* bio karakterističan samo za likovnu umjetnost i književnu satiru, dok u suvremenoj umjetnosti grotesku/grotesknost pronalazimo još i u glazbi, plesu, arhitekturi i filmu.

Groteska je sadržajna kategorija, što znači da nam je nešto groteskno zbog pozadine realističkog načina mišljenja kojemu je hiperbola suprotstavljena. Primjer za to je opis velikog spolnog uda Pantagruela, kojega, prema Rabelaisu, vojska prelazi kao preko mosta. (Tamarin, 1962 :9) Čitatelj pokušava tu situaciju zamisliti u realnosti i tu dolazi do groteske. Isto tako, groteska se kroz vrijeme mijenjala, te ono što je u prošlosti bilo groteskno, danas nije i obrnuto.

Osim što je pojam groteske relativan, on može biti i hotimičan (svjestan) i nehotimičan (nesvjestan). Nekada je npr. neki lik u filmu namjerno groteskan. Ili nekada pjesnik, kipar, slikar stvore djelo, osobu koja nije trebala biti groteskna, ali je s vremenom to djelo, osoba postalo groteskno i to je onda nehotimična groteska. Postoji dakle hotimično i nehotimično oblikovanje grotesknog, odnosno neki oblik može postati groteskan, iako nije bio tako zamišljen. (Tamarin, 1962 :12)

Ipak, ova vrsta relativnosti (svjesno, nesvjesno) ne postoji u komedijama ili nekim drugim estetskim kategorijama. U svakidašnjem govoru groteska/grotesknost često se izjednačuje sa smiješnim i tu se postavlja pitanje: djeluje li groteska komično? (Tamarin, 1962 :12)

Estetičari 19. stoljeća definiraju grotesku kao podvrstu komedije. U svojim studijama o grotesknoj umjetnosti, Flögel i Wright upotrebljavaju izraz *groteska* za nakazne spodobe čija ružnoća kod primitivnih ljudi izaziva smijeh.

Kasniji estetičari identificiraju grotesku s karikaturom i fantastičnim. Hartmann i Krause povezuju grotesku s karikaturom. Oni navode da groteskni oblici nisu sami po sebi

smiješni, već po tome što djeluju kao karikature viših oblika. (Tamarin, 1962 :13) U velikom broju slučajeva groteska ima karakter parodije, karikiranja i hiperbole.

Grotesku ne možemo izjednačiti s humorom. Smijeh humora je vedar, širok, druželjubiv i pun razumijevanja za ljudske slabosti te izaziva simpatiju prema objektu. Smijeh groteske agresivno ističe disharmoničnosti i neugodan je. (Tamarin, 1962 :89) Isto tako, s komičnim likom se nikad ne identificiramo, a s grotesknim, odnosno s onim koje je dospjelo u grotesknu situaciju, djelomično. (Tamarin, 1962 :92)

Vischer, Botz i Koestlin nalaze podrijetlo grotesknog u fantastičnom. Takvu grotesku najbolje je objasnio Vischer koji navodi kako lik gubi sve čvrste obrise i rastvara se u luđačkom snu. On navodi neke primjere: strojevi postaju dijelovi čovječjeg tijela, stolovi i stolice govore itd. (Tamarin, 1962 :13) Vischer isto ističe složeni karakter groteske i opisuje ju kao kombinaciju više objekata.

Ipak, unatoč Vischerovim, Botzovim i Koestlinovim studijama, sa sigurnošću možemo reći da nije svaka groteska fantastična.

Romantičari, koji su sebe smatrali slikarima, suprotstavljaju grotesku lijepome. Ako pojam lijep shvatimo u užem smislu, onda možemo iskrivljenost groteske pronaći u nelijepome.

H. Scheegans, pisac djela *Geschichte der grotesken Satire*, pokušava definirati grotesku. „Groteska je karikatura kod koje nerazmjer između prirodnog i karikiranog poprima kolosalne i nemoguće dimenzije. Groteska počinje tamo gdje počinje i nemogućnost.“ (Tamarin, 1962 :15)

Tamarin smatra da Scheegansova definicija groteske nije ni posve točna, no da je se ne smije ni smatrati ni potpuno netočnom. Tvrdnja da je groteska pretjerivanje do apsurda, kilometarsko nabrajanje i nizanje epiteta, igra riječima po zvukovnoj, a ne smislenoj asocijaciji i izvrtanje riječi, točna je. Scheegans povezuje nastanak pojma *groteska* s renesansom, a njezin nestanak s pojavom apsolutizma. Tvrdnja, da je groteska nastala u renesansi i nestala u osamnaestom stoljeću, netočna je. Groteska je nastala u doba totema. U to doba, ljudima je totem bio nepovrediv sve do dana dok ga pleme ne bi, uz najveće ceremonije i groteskne plesove, ubilo. (Tamarin, 1962 :113) Takve su ceremonije bile ishodište groteske, odnosno njezin praoblik. Valja spomenuti i to da groteska nije nestala u osamnaestom stoljeću, već ona, uz nužne prilagodbe vremenu, živi i danas. Netočno je i njegovo povezivanje groteske samo s komičnim i time dobivamo odgovor na prethodno postavljeno pitanje: Izaziva li groteska isključivo komični dojam? Groteska može izazvati

komičan dojam, ali ne možemo joj pristupati samo s komične strane, već i s tragične i jezive strane. (Tamarin, 1962 :19)

O jezivom i groteskom progovara i W. Michel u svom djelu *Das teufeliche und groteske in der Kunst*. Michel najviše pozornosti posvećuje strahu, jezi i onomu što uzrokuje jezu i strah. Dok je Scheegans koncentriran na objekt, Michel je na doživljaj. (Tamarin, 1962 :20)

Nositelj jeze je maska. A jeza je često maskirana cerekanjem, banalnošću i odvratnošću. (Tamarin, 1962 :21) Tamarin ističe kako groteska izražava modernu ideju svijeta stavljajući obje strane svijeta jednu ispod druge, ne pokušavajući i ne tražeći njihovo izmirenje. (Tamarin, 1962 :21) Ova je tvrdnja posve suvremena i primjenjiva, posebice kad je riječ o djelima ekspresionizma i nadrealizma i postaje jednim od temeljnih obilježja vremena nakon Prvoga svjetskoga rata. Michel je dijelom objasnio doživljavanje groteskнoga, ali nije objasnio problem postanka groteskнih oblika i sadržaja koji se uz njih vežu.

Tragični element u groteski spominje se kod talijanskog groteskнog kazališta i Pirandellija. Talijanski teoretičari ističu da je groteska nastala iz nesklada gesta i akcija koje je čovjeku nametnulo društvo i njemu prirodnih gesta i iz antiteze vidljivog i nevidljivog, realnog i nerealnog. (Tamarin, 1962 :23) Sukob društvenih konvencija i njegovih ljudskih osjećaja nepremostiv je i dovodi do tragičnih elemenata u groteski.

Veliki majstor suvremene groteske bio je Charlie Chaplin, čija komedija ima tragični prizvuk koji izaziva smijeh, ali i suze. Primjer za ovu tvrdnju je scena, koja je i danas poznata, u kojoj gladan čovjek jede svoju cipelu. Ova scena je istodobno komična, ali i tragična i tu leži Chaplinova groteskнost. (Tamarin, 1962 :23)

Za tragikomično se često kaže da je najbliže groteskнome, a to vidimo i u Chaplinovu slučaju. S druge strane imamo i lik Don Quijotea koji je tragikomičan, ali nije groteskan. Obojica (Chaplinov lik skitnice i Don Quijote) satkana su od tragičnih i komičnih elemenata, ali samo jedan od njih je groteskan. Gdje je tu razlika? Na to pitanje odgovara Koznicev u svom eseju *Narodna umjetnost Ch. Chaplina.* Koznicev progovara o ekscentričnoj umjetnosti i filmskom „gagu“. (Tamarin, 1962 :24) Ekscentrika je komedija smiješnoga i besmislenoga, ona pretvara realno u fantastično, dok je „gag“ metafora koja je postala stvarnost ili stvarnost koja je postala metafora. (Tamarin, 1962 :25) Iz ovoga vidimo da je Don Quijote ekscentrična osoba te da zbog toga pronalazimo samo tragične i komične elemente, dok Chaplin koristi filmski „gag“ i zbog toga postaje tragikomično groteskan.

Koznicev, kao i njegovi prethodnici, ne tumači grotesku u cjelini.

Iz elaboriranoga možemo zaključiti da je groteska jeza i smijeh, alogizam i nacerenost, grohot i gorki smiješak. Groteskni objekti su ponajčešće nerealistični, grubo i fantastično stilizirani. Groteskno i realistično pojmovi su koji se međusobno isključuju, ali to ne znači da groteska ne može biti realizmom složenijeg oblika kao kod Chaplina. (Tamarin, 1962 :26)

Proučavajući grotesknost suvremenih djela, možemo zaključiti da je groteska montaža nejednakih elemenata, u kojoj se tragični elementi miješaju s komičnim, izazivajući osjećaj deformiranosti. Nejednakost povezanih motiva (tragičnih i komičnih) ne može se emocionalno ni intelektualno odmah svladati i to izaziva psihičku stagnaciju. (Tamarin, 1962 :33) Iz te situacije javlja se ugodno-neugodni dojam, odnosno nervozni i neobuzdani smijeh. S takvim grotesknim objektom gledatelj se ne može identificirati, „uživljavanje“ se prekida i zamjenjuje se prosuđivanjem i promatranjem. (Tamarin, 1962 :34) Groteska je i oživljavanje mrtvaca i mehanizacija živoga, gubitak karaktera, preoštro naglašavanje individualnosti (ekspresionizam), prikaz umobolne osobe i marionete. (Tamarin, 1962 :52) Ona je i forma i sadržaj. Ta montaža nejednakih motiva kao forma, budi neke osjećaje koji se vezani za sadržaj, koji je funkcionalno bio vezan za grotesknu formu (npr. masku). (Tamarin, 1962 :126)

4. O *Kraljevu*

4.1. Pozicioniranje unutar piščeva dramskoga opus

Miroslav Krleža nekoliko se puta osvrnuo na svoje dramsko stvaralaštvo u *Davnim danima,* glasovitom predavanju pred čitanje drame *U agoniji* 1928. godine u Osijeku, *Mojem obračunu s njima, Fragmentu* objavljenom u Marjanovićevim *Književnim novinama* te u *Djetinjstvu u Agramu* koje nam pruža ponajviše informacija kad je riječ o njegovim dramskim počecima. Često je progovarao o svome stvaralaštvu i europskim piscima koji su imali utjecaj na njegovo pisanje. O tim piscima govorio je i na Osječkom predavanju 1928. godine. Sažimajući, možemo zaključiti da su na Krležino stvaralaštvo, kad je posrijedi njegovo dramsko, ekspresionističko stvaralaštvo, ponajviše utjecali, Strindberg i Ibsen.

Krleža je govorio i o svojim počecima i traženju uzora u hrvatskim piscima, ali je u tom traženju došao do poraznog rezultata: „Mislim da nije pretjerano (…) da od ovih dramatičara ne može nitko naučiti ništa, pa ni jedan gimnazijalac početnik“, s konačnim zaključkom: „ U koliko se je u okvirima naše scenske književnosti moglo naučiti, to nije bilo mnogo: nešto retorike kod Vojnovića i nešto simbolizma kod Kosora. Osim Kosorovog „Požara strasti“ čitava naša moderna nije dala drame, a Vojnovićeva retorika najveća je osnovna smetnja njemu samome: kao škola ona je djelovala kao najgori otrov dramskih dijaloga, napisanih u njegovoj sjeni.“ (Šicel, 1987 :171-172)

U svom Osječkom predavanju, govoreći o dramskim piscima u hrvatskoj književnosti, napominje kako vrijedi razgovarati o samo dvojici dramatičara, a to su Kosor i Vojnović. Kosor je direktno utjecao na Krležu. Sličnost vidimo između Kosorove drame *Pomirenje* i Krležine drame *Kraljevo*. Kosor je 1912. godine napisao dramu *Pomirenje*, dok je Krleža 1915. napisao dramu *Kraljevo*. Sličnost vidimo u motivima razuzdanog puka, pijanih ljudi, procesija, sajamskih raspoloženja. (Šicel, 1987 :175)

Krleža je u hrvatskoj književnosti cijenio samo one pisce koji su i sami tražili nova individualna rješenja u svom izrazu, suprotstavljajući se tradiciji svoga vremena. Zbog toga on kao uzor katkad navodi Kranjčevićeva, Vojnovićeva ili Matoševa djela.

Čitajući Krležine studije, dolazimo do zaključka da je i Kranjčević odigrao važnu ulogu u njegovu književnome razvoju. Biblijski motivi i simbolika Kranjčevićeve poezije reflektirala se izravno i na prve dramske tekstove: od *Legende,* pa sve do *Golgote*. Kranjčević je pjesnik kakav Krleža želi biti. On je pjesnik koji stvara u neprestanom „(…) živom organskom trzanju za neizrečenim još izrazom (…).“ (Šicel, 1987 :174)

Krleža je sa svojih 18 drama obilježio hrvatski dramski i kazališni život. Njegovo dramsko stvaralaštvo dijeli se na četiri razdoblja. Prvom razdoblju pripadaju drame *Legenda, Maskerata, Kraljevo, Kristofor Kolumbo, Michelangelo Bounarroti* i *Adam i Eva*. Drugom razdoblju pripadaju drame *Galicija* (kasnije *U logoru*), *Vučjak* i *Golgota*, trećoj *Gospoda Glembajevi, U agoniji* i *Leda* (uz jedanaest proza čine tzv. glembajevski ciklus), a četvrtoj samo drama *Aretej*. (Matković, 1988 :121)

Vremenski raspon Krležina dramskog stvaralaštva nije velik i obuhvaća samo dva desetljeća, od 1910. do 1930. godine, kada je završen ciklus o Glembajevima. Gotovo trideset godina poslije, Krleža objavljuje i svoju posljednju dramu *Aretej*. (Žmegač, 1986 :58)

U ovom ćemo se poglavlju usredotočiti samo na Krležinu prvo dramsko razdoblje jer drama *Kraljevo* pripada upravo tom razdoblju.

Krležino prvo razdoblje dramskoga stvaralaštva započinje 1913., a traje do 1922. godine.

Krleža se oduvijek zanimao za povijesne osobe. U jednoj prigodi Krleža govori i o pentalogiji koju je želio napisati:

„Pet giganta htio sam da nacrtam, pet monumentalnih figura: Krista, Michelangela, Kolumba, Kanta i Goyu. Krist i Michelangelo i Kolumbo rasplinuli su se kao oblaci. Kant je ostao zamisao u kasarni Fridrika Velikoga (jakobinac, koji za dugih zimskih noći razgovara sam sa sobom u beskrajno dugim monolozima), a Francisco Josè de Goya y Lucientes javlja mi se od vremena na vrijeme kao stara rana.“ (Hećimović, 1976 :354)

Kao što je i sâm rekao, živote triju *giganata* uspješno je dramatizirao.

Prvo Krležino tiskano djelo je *Legenda,* lirsko scenska kompozicija, koju je objavio Milan Marjanović u *Književnim novostima* početkom 1914. godine. Bilo je to samo dva mjeseca prije smrti Antuna Gustava Matoša, središnje osobe u razdoblju hrvatske moderne.

U drami *Legenda* glavni su likovi Sjena i Isus. Sjena se igra s Isusovom dušom i propituje ispravnost puta kojim je Isus krenuo. Isus je prikazan kao inteligentan mladić, pjesnik i idealist, čiju vjeru potkopava darvinistička sjena te njezini ateistički i materijalistički stavovi. Sjena je sâm Krleža i ona prikazuje njegov obračun s religijom i institucijom crkve. U toj raspravi Sjena ruši Isusove ideale i on mora na kraju izgubiti. Isus brani svoje stavove i tako se riješi svojih sumnji i kolebanja na neko vrijeme. Noć prije Judine izdaje Isus ima halucinacije u kojima vidi budući razvitak vjere, tj. slike krvi i patnje nedužnih ljudi. Vidjevši sve to, Isus se na kraju slama i brizne u plač. On se ipak na kraju žrtvuje, ali umire shvativši

da su njegovi ideali i očekivanja bili preveliki. (Gašparović, 1977 :12-13) *Legenda* je praizvedena 1978. godine u zeničkom Narodnom pozorištu, u režiji S. Unkovskog.[2]

Godine 1917., u jeku Prvog svjetskog rata, Krleža piše legendu *Kristofor Kolumbo* (*Cristóbal Colón* u I. izdanju). U ovoj drami Krleža literarnim jezikom iznosi svoja razmišljanja iz mladosti o Lenjinovoj pojavi i o revoluciji, kao i o vrtoglavo složenom dramatičnom stanju, u kojem se ponosno uzdiže pojava Admiralova i njegovih suradnika u opasnoj plovidbi. Radnja drame *Kristofor Kolumbo* odvija se na palubi galije „Santa Maria", koja je isplovila iz Španjolske u potragu za novim, neotkrivenim svijetom. Tijekom putovanja, kapetan i posada nailaze na mnoge zapreke, zbog čega se posada pobuni protiv kapetana. U jednom trenutku kapetan ostaje sâm na kljunu lađe i njemu se javlja novi lik u drami, Nepoznati. Admiral (kapetan) i dalje se ne želi vratiti u Španjolsku i njegova posada preuzima vlast na brodu. Posada sudi Admiralu te ga na kraju pribija na jarbol. Nakon što ubiju Admirala, posada nailazi na novo kopno. (Gašparović, 1977 :31-32) Drama je praizvedena 5. listopada 1955. u Beogradskom dramskom pozorištu, u režiji M. Dedića.[3]

Krleža 1918. godine piše dramu *Michelangelo Bounarotti.* Ovaj dramski tekst prvi put je tiskan u časopisu „Plamen" 1919. godine. Glavni lik drame je slikar Michelangelo Bounarroti. On oslikava Sikstinsku kapelu i muči se sa sjenama svojih priviđenja. Njemu se javlja Nepoznati koji ga stalno uvjerava da njegova umjetnost nema smisla i kako je svaki umjetnički napor uzaludan. Michelangelo ne popušta i brani pravo na umjetničko stvaranje. Jednoga dana posjećuje ga papa koji želi vidjeti što je Michelangelo naslikao. Papa nije zadovoljan učinjenim. Na kraju razgovora zahtijeva poniznost od Michelangela. Slikar klekne i poljubi nogu papi. Papa ga blagoslivlja i daje mu vrećicu sa zlatnicima. Michelangelo ostaje sâm, brojeći zlatnike. U ovoj drami Krleža interpretira dramatiku i snagu stvaralaštva i umjetnosti. (Gašparović, 1977 :35) Drama je praizvedena u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 1925. godine. (Hećimović, 1992 :71)

U tri Krležine drame pojavljuje se dualitet osobnosti, a to su u *Legenda, Michelangelo Buonarroti* i *Kristofor Kolumbo*. U *Legendi* Krist raspravlja sa svojom Sjenom, koja je njegov drugi, potisnuti, ovozemaljski Ja. Nepoznati u *Michelangelu Bounarrotiju* predstavlja umjetnikove unutarnje dileme, a Nepoznati je u *Kristoforu Kolumbu* plod sumnji i nevjerica admirala. (Hećimović, 1976 :353) U sva tri djela riječ je o legendarnim biblijskim ili povijesnim osobama, koje se prometejski bore za svoje ideale te doživljavaju intimne poraze.

[2] http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=533 Datum posjeta stranici: 14. rujna 2014. godine.

[3] http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=517 Datum posjeta stranici: 14. rujna 2014. godine.

Iste godine, 1913., kada i *Legendu*, Krleža je napisao *Maskeratu* i tiskao je također u Marjanovićevim „Književnim novostima“ 1914. godine. *Maskerata* je karnevalska igra, drama o ljubavnom trokutu u kojoj se Krleža prvi put igra s motivom strasti i erotike. Ljubavni trokut u drami čine Pierrot, Kolombina i Don Quixote koji predstavlja tragični lik. Pierrot je danguba, zagovornik zemaljskog i erotičnog života punog užitaka. Don Qiuxote je utjelovljenje intelektualnosti, a Kolombina putenosti. Na kraju drame Kolombina izabire Pierrota za partnera. (Gašparović, 1977 :20) Drama je praizvedena u Beogradskom dramskom pozorištu na gostovanju u Ljubljani 1955. godine u režiji M. Dedića.[4]

Krleža dramu *Kraljevo* piše 1915. godine, a tiskana je u knjizi *Hrvatska rapsodija,* u Zagrebu, 1918. godine. Ova drama predstavlja prekretnicu u Krležinu dramskom stvaralaštvu. Ovdje Krleža prekida s tzv. artizmom kakav pronalazimo u *Legendi* i *Maskerati* i ovo je naš najbolji ekspresionistički tekst.

U drami je prikazan svijet predratnog zagrebačkog Kraljevskog sajma sa „životopisnom galerijom likova: dacara, purgara, kumeka, pijanaca, prodavača, proletera, bludnica i mnogih drugih.“ (Gašparović, 1977 :20) Likovi u drami *Kraljevo* dijelom su samo vizualne i auditivne pojave, bez ikakva izgleda da se usijeku u gledateljevo pamćenje. (Visković, 1993-1999 :487) Krleža upotrebljava simultanizam kao opreku stoljetnim konvencijama podjela na glavne i sporedne likove. Ipak, i ovo djelo ustraje na psihološki uvjetovanoj kategoriji protagonista. (Detoni-Dujmić, 2008 :364) Iz vreve likova uzdiže se Janez koji je nesretno zaljubljen u Anku. Ona ne mari za njegovu ljubav jer nju zanima cirkusant koji za nju predstavlja utjelovljenje muževnosti.

U radnji drame ne postoji početak ni kraj. Ovdje se radnja odvija u „beskonačnoj progresiji bez početne i završne točke“. (Gašparović, 1997 :26) Postoji kolo stvari, ljudi i pojava te je ovdje kontinuitet zamijenjen simultanošću. Sve do pojave Janeza i Štijefa događaji se odvijaju istodobno. Tako Krleža obnavlja srednjovjekovno kazalište koje je, kao i crkveno, poznavalo i koristilo tehnike simultane pozornice. (Gašparović, 1977 :22)

Krleža je 12. travnja 1928. godine u Osijeku održao predavanje prije čitanja svoje drame *U agoniji*. Na tom predavanju Krleža iznosi svoje mišljenje o „glavnom“ i „sporednom“ tekstu u drami. Krležu su uvijek mučile nedoumice: treba li dati prednost riječi ili kulisi ili je pak riječ sastavni dio kulise i obrnuto. Glavni tekst čine riječi koje izgovaraju glumci, a sporedni tekst (didaskalije) natuknice su piščeve za „vođenje igre“. Didaskalije ne služe samo za opisivanje detalja scenarija ili osoba komada, nemaju deskriptivan karakter, već

[4] http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=579 Datum posjeta stranici: 14. rujna 2014. godine.

su sastavni ravnopravni sudionik u stvaranju slike svijeta, uhvaćene u okvir kazališta koji se ovdje raširuje do krajnjih mogućnosti granica. (Gašparović, 1977 :21) Ovim načinom Krleža stvara tzv. „fizički govor pozornice“.

Uz glavni i sporedni tekst, od iznimne su važnosti svi elementi kazališnoga uprizorenja teksta kao što su scenografija, glazba, maska, kostim... U *Kraljevu* se pokret, zvuk, boja i riječ transformirane u krik ili uzvik. „U kaosu glasova često je suvisli govor zamijenjen uzvicima i kricima onomatopejskoga značaja, pri čemu Krleža inzistira na zvukovnoj, a ne semantičkoj vrijednosti riječi.“ (Gašparović, 1977 :23) U ovom je djelu Krleža ostvario težnju, kojoj je Richard Wagner u tradiciji romantizma nadjenuo ime *Gesamtkunstwerk,* koja je sinteza riječi, zvuka, pokreta i svjetla, samo bez romantičke stilizacije i oslonca u mitologiji.

„Krleža je također po prvi puta otkrio i primijenio scenski znak kao bitna nosioca živa i suvremena kazališnog izraza i transmisije između pozornice i gledališta, kojega će na razne načine upotrebljavati i razvijati u kasnijim dramama.“ (Gašparović, 1997 :40) Djelo je još prožeto i scenskom groteskom, koja nameće pomisao na stvaran i nestvaran svijet u isti mah.

Krleža smatra da je u svojim ranim dramama više inzistirao na teatrološkome instrumentariju (dekor, glazba) i da je uzalud tražio „dramatsku radnju u krivom smjeru: u kvantitativnom“. Zbog toga je odlučio dijaloge u svojim kasnijim dramama pisati „po uzoru na nordijske škole dvadesetih godina s namjerom da unutarnji raspon psihološke napetosti raspne do većeg sudara, a da te sudare što bliže primakne odrazu tadašnje stvarnosti“.
(Sabljak, 1999 :136)

Sljedeća legenda je drama *Adam i Eva*. Drama je napisana 1922. i objavljena iste godine u časopisu „Kritika“. Ova je drama objavljena kao posljednja legenda u knjizi *Legende* i kad je posrijedi dramska konstrukcija, kritičari je drže najvještije konstruiranom dramom u zbirci *Legende*.

Drama započinje svađom između Čovjeka i Žene koji se već tri noće uzastopce svađaju i ne uspijevaju pronaći rješenje svojih problema. Žena odlazi iz hotela i počini samoubojstvo. Čovjek je otputovao vlakom. U vlaku čita novine i vidi da je Žena počinila samoubojstvo. Čovjek se baca pod vlak. U svijetu smrti susreće Ženu i priča počinje ispočetka. I u ovoj drami Krleža je upotrijebio biblijske motive, tj. koristi biblijsku priču o prvom Čovjeku i Ženi te zmiji kao simbolu grijeha i zla. (Gašparović, 1977 :24-25) Praizvedba drame održana je 1925. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, u režiji Branka Gavelle. (Hećimović, 1992 :71)

Ovim djelom završava prvo razdoblje Krležina dramskog stvaralaštva. Nakon 1922. godine posvećuje se ratnim dramama, a nakon 1928. godine reducira scenu na najnužnije, na riječ, tj. na „problematiku psihološke dramatike“ izraženu monologom ili polemičkim dijalogom. (Šicel, 1987 :176)

4.2. Kazališna uprizorenja *Kraljeva* i recepcija

Krleža 1914. godine tiska *Legendu* i *Maskeratu* u *Književnim novostima,* a potom pet godina uzalud nudi kazalištima svoja djela. „Iz Krležinih zapisa saznajemo da su mu odbijene ove drame: *Legenda, Maskerata, U predvečerje, Leševi, Saloma, Sodoma, Gospođica Lili* i *Utopija*. *Kraljevo* i *Kristofor Kolombo* uvršteni su na repertoar, ali nisu prikazani, a *Michelangela* je tek 1925. godine režirao Gavella.“ (Senker, 2000 :235)

On je od 1914. uporno svoje drame predavao Josipu Bachu, koji ih je uporno odbijao. Bach je bio najavio izvođenje *Kristofora Kolumba,* ali na kraju do toga ne dolazi. Nakon toga slijedi Krležin polemički sukob s Josipom Bachom. Tom sukobu prethodilo je objelodanjivanje Bachova članka *Najsmioniji dramski pjesnik*. Bach hvali Krležu i njegov dramski talent, ali izražava sumnju u mogućnost scenske realizacije Krležinih djela.

„Već svojim nedavno izdanim dramatskim djelima, ako se uopće dramama mogu nazvati „Hrvatska rapsodija“, „Kraljevo“ i „Cristoval Colon“ (koga je narodna gomila odgurala do jarbola, povukla gore i tamo raspela i pribila mu debelim čavlima noge i ruke, već drugi Krležin junak što sjeća na sina čovječjega) zasvijetlio je Krleža kao „zvijezda“ kojoj je dosadilo do vijeka igrati oko istoga sunca! Današnja je pozornica sa svojom zamjernom vještinom, do koje su je doveli u novije doba Craogh, Reinhardt i Stanislavdski – da spomenemo samo ovu trojicu scenskih majstora – odviše primitivna, tek u povojima, a da joj je i približno moguća izvedba djela poput Krležinih aktovki.“ (Hećimović, 1976 :349)

Bach se nada da će se pojaviti osoba koja će uspjeti postaviti na pozornicu Krležina djela, ali on sumnja u to i tvrdi da se Krležina drama može ostvariti jedino u mašti. „Doduše moje je najdublje uvjerenje da djela te vrste i ne računaju s kazalištem i da im najidealniju izvedbu pruža najsavršenije pozorište, koje postoji otkad i prvi čovjek, a to je Fantazija!„ (Hećimović, 1976 :350)

Zbog Bachovih „uvreda“, 1918. i 1919. godine Krleža ne priznaje Hrvatskom narodnom kazalištu status umjetničke ustanove i negira „zagrebački teatar“. (Senker, 1992 :56)

Nakon Bachova odstupanja, na čelo Hrvatskog narodnog kazališta dolazi Ivo Raić. Godine 1920. na repertoar postavlja Krležinu dramu *Galicija,* no praizvedba je otkazana.[5]

[5] O postavljanju *Galicij*e na scenu HNK u Zagrebu 1920. godine, na stranicama *Krležijane*, čitamo sljedeće: „Nastanak *Galicije* (vjerojatno 1919. i/ili 1920.) uvjetovao je s jedne strane Krležin sustavni rad na ciklusu

Prvo Krležina postavljena drama je *Golgota*. Ova drama izvedena je 1922. godine, što znači da je trebalo proći osam godina da se Krležine drame probiju na kazališne daske. Krležin kazališni prvijenac ispisao je vrijednu i značajnu stranicu naše novije kazališne povijesti.

Krleža je naš najtalentiraniji dramatičar, no njegova djela su neizvediva na pozornici. Na neizvedivost njegovih djela osvrnuo se i Gavella. „Mislim uostalom da ni Krležin i moj prijatelj Ljubo Babić, kad se u onim beskonačnim žučnim diskusijama s jadnim Bachom smjelo ponudio da će inscenirati Krležu – nije imao jasnu predodžbu kako da to učini, kao što moram i za samoga sebe priznati, da ni moji pokušaji s Michelangelom i Golgotom nisu u cijelosti odgovarali onomu što je Krleža zahtijevao od scene. I mada se čini da su njegova kasnija djela našla svoja adekvatna scenska rješenja, usudio bih se ipak reći da je zadatak što ga je Krleža postavio našoj sceni do danas ostao uglavnom neispunjen.“ (Gašparović, 1997 :155)

Branko Gavella se u svojoj karijeri nikada nije odvažio postaviti Krležine najotvorenije drame, kao što su *Kraljevo, Kristofor Kolumbo* i *Hrvatska rapsodija*. *Kraljevo* je bilo najavljeno u okviru repertoara Zagrebačkog dramskog kazališta, no do realizacije nije došlo jer Gavella nije uspio pronaći rješenje za kazališnu transformaciju toga djela te je zbog toga odustao. (Batušić, 2007 :215)

Gavella se osvrnuo i na svoj neuspjeh realizacije drame *Kraljevo.*

„(…) u svojim inscenacijama mladenačkog Krležina opusa nisam umio izvršiti selekciju tog scenskog materijala ni po njegovoj funkcionalno scenskoj potrebi, a ni po mogućnostima njegove scenske adaptacije, i zato nisam uspio da mu dam adekvatan scenski život. Materijalizirao sam često i nepotrebno neke simboličke elemente, koji su kudikamo vidljivije živjeli u čistoj muzici teksta, a nisam ni umio naći finu razliku između prvoplanskog zbivanja i njene snene, zamagljene atmosferičke pratnje, i konačno, nisam ni ton toga temeljnog zbivanja umio provoditi u svoj značajnosti njegove dramske krivulje koja je morala imati elastičan raspon od najkompaktnije životnosti do najsuptilnijih raščlanjenja i konkretno

---

Hrvatski bog Mars, a s druge strane odstup J. Bacha s mjesta ravnatelja Drame zagrebačkog HNK, nakon čega je K. odlučio vratiti se pisanju za kazalište. Dogotovljeni tekst poslao je novom ravnatelju I. Raiću 24. IX. 1920. Gavella ga je uvježbao s ponajboljim članovima ansambla (J. Pavić, S. Petrović, T. Strozzi, F. Sotošek, A. Gerašić, J. Maričić, A. Grünhut, A. Binički, B. Rašković i dr.), premijera je zakazana za 30. XII, ali nije održana, navodno zbog telefonske zabrane, za koju dosad nije točno ustanovljeno je li uopće izdana izvan kazališta, a ako jest, tko ju je izdao, a tko u kazalištu primio.” http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=328 Datum posjeta stranici: 5. rujna 2014.

perspektivnog prilaženja k punokrvnim, ali isto tako i imaginativno i prividno mrtvačkim limesima života.“ (Batušić, 2007 :218)

Gavella primjećuje kako još nitko nije pronašao rješenje kojim se povezuju scenski realizam kontakta mrtvo-živih sa živo-mrtvima s koreografijom razularenoga kovitlanja orijaškog „ringišpila“ što se okreće po ritmu muzike kojoj je teško naći „normalnu“ instrumentalnu podlogu. (Batušić, 2007 :219)

On je napravio skicu vlastita rješenja za temeljne scenske probleme *Kraljeva*. „Zamislite samo simbolične grupacije scenskih elemenata i figura „Kraljeva“ ili „Golgote“, kako se ogledaju i kreću u krugu ogromnog horizonta, na kojemu se kovitla sablasno kolo crtanih projekcija uz ritam konkretne glazbe (u pravom smislu riječi) koji dolazi iz zvučnika koji su kadri da reproduciraju ogromnu zvučnu skalu potrebnu da se uglazbi ta „sablasna simfonija“.“ (Batušić, 2007 :219)

Tako se dogodilo da su nakon 1925. prve kazališne realizacije nekih od tekstova iz zbirke *Legende* ostvarene 1955. godine u Beogradskom dramskom pozorištu. Uprizorene su drame *Kraljevo*, *Maskerata* i *Kristofor Kolumbo* u redateljskoj postavi Miroslava Dedića. On je zamislio izvedbu *Kraljeva* kao koncertnu izvedbu. Dekoracije i kostimografije nije bilo. Glumci su bili odjeveni u smokinge, a glumice u duge večernje haljine. Izvođači su, po uzoru na pjevače soliste na koncertima, izgovarali svoje dionice držeći tekstove na pultovima. Po strani su stajala dva spektra koji su čitali Krležine didaskalije. Kritičarima se ovakvo uprizorenje drame *Kraljevo* jako svidjelo te su predstavu proglasili autentičnom, inventivnom i maštovitom. (Gašparović, 1997 :172)

Nakon Gavellinih pokušaja i beogradskih kazališnih krugova, amatersko, studentsko kazalište u Zagrebu odlučilo je postaviti tri Krležine drame na pozornicu. Studentsko eksperimentalno kazalište, osnovano 1956. godine, između 1959. i 1965. postavlja tri Krležina teksta: *Kraljevo, Michelangelo Bounarroti* i *Maskeratu*. (Gašparović, 1997 :175) Drame je postavio Bogdan Jerković koji je inzistirao na dinamičnom izmjenjivanju pojedinih sekvenci s pomoću glumačkoga pokreta i osvjetljenja kao temeljnih sredstava izraza. Međutim, on nije uspio prikazati halucinantnu dimenziju Krležina djela.

Dino Radojević postavio je *Kraljevo* u Dramskom kazalištu Gavella 10. listopada 1970. godine. On nije uspio postići simultanost više situacija i zbivanja kojima je Krleža težio u svojoj drami. Radojević niže scene u kontinuitetu i umjesto na čitavu kompoziciju, usredotočeni smo gotovo uvijek na pojedini isječak. Jedino prizorom s korom mrtvaca, Radojević uspijeva prenijeti Krležinu halucinantnu viziju. Drama se u Dramskom kazalištu Gavella prikazivala sve do 1980. godine i izvedena je 173 puta. (Hećimović, 1992 :75)

Kraljevo je izvedeno i u Varaždinu i to jedanaest puta. Prvi je put drama *Kraljevo* izvedena 1957. godine, pod vodstvom Slavka Andresa. (Hećimović, 1992 :82)

Dino Radojević pojavio se s dramom i na Splitskom ljetu 1971. i na Dubrovačkim ljetnim igrama 1972. godine. (Hećimović, 1992 :88-90)

Drama se izvodila i u kazalištima na području Slavonije, pa je tako pod vodstvom Dine Radojevića izvedena 1979. godine u Slavonskom Brodu. (Hećimović, 1992 :94)

Kraljevo je izvedeno, pod vodstvom Boris Papandopula, kao baletna predstava 1990. godine. Balet u jednom činu režirao je i koreografirao Drago Boldin. (Hećimović, 1992 :74)

Danas je *Kraljevo* najizvođenija hrvatska predstava na inozemnim pozornicama. (Batušić, 2007 :36)

4.3. Groteskni elementi u *Kraljevu*

Drama *Kraljevo* sadrži četrdesetak likova. To su: Dacar, Kumek Šestinčan, Pijani kožar, Kožarova žena, Malograđanin, Gospon Purgar, Purgarske gospe, Debeli Purgar, Staro ture, Gazda Japica (krčmar kod *Crvenog nosa*), Mamica, Gost, Pekar, Konobarica, Jedan gost, Drugi gost, Treći gost, Kočever, Makedonac, Cukerbeker, Kobasičar, Margit, Stella, Slijepac, Dinstman, Madam, Lola, Hajnal, Jedna djevojka, Janez (sluga kod Pogrebnog zavoda za svečane pogrebe), Baraba, Cure, Štijef (utopljenik), Planetarica, Prvi gospodin, Drugi gospodin, Čarobnjak, Glasovi Talijana, Anka (Janezov ideal), Herkules (Ankin ljubavnik), tamburaški zborovi, panoramske orgulje, ljudi sa svjetlima, dimećim mesom i igračkama, kolo purgara, kumeka, Cigana, cura i baraba, pjevači, pijanci, trgovci, gosti, polaznici, fakini, Židovi, stražari, služnici, kočijaši, gospoda, crni pas, 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 šesteropregu i ptica smrti. (Krleža, 2001 :182)

Radnja se zbiva na *Kraljevskom sajmu, jedne kolovoske noći u predratnom Zagrebu*. (Krleža, 2001 :182)

Kao što i vidimo iz priloženoga, Krleža donosi izuzetno mnogo likova što bi se, na nekoj realnoj osnovi, moglo lako dovesti u vezu s mjestom radnje – Kraljevskim sajmom. No Krleži nikako nije do oprimjerenja temeljnoga načela realističnoga stvaranja (mimeze), nego je, u skladu s ekspresionističkim načelim stvaranja, ovo subkulturno mjesto, poslužilo ponajprije za konstrukciju, kako smo rekli, velikoga broja likova-nakaza, koji su, opet u skladu s ekspresionističkom poetikom u najvećem broju slučajeva anonimni te determinirani nekom od svojih osobina.

Drama započinje didaskalijama. Krleža pokušava redatelju, čitatelju i gledatelju predočiti scenu, koja je *kaos neodređenih oblika*. (Krleža, 2001 :183) Iz opisa možemo naslutiti da je radnja smještena u predratno razdoblje: *(...) i grad kojemu se zgrade blijede ko u smrtnom strahu. Ta je intenzivnost za cijele igre sablasno prenapeta, te se čini da sve to pleše negdje na jednom strašno visoko napetom užetu. I sve će to pući. I pasti u Crno.* (Krleža, 2001 :183)

Iako je predratno razdoblje, Krleža na scenu poziva tamburaške zborove te čujemo *(...) arije panoramskih orgulja: sentimentalni barokni „rendez-vous“, pa talijanske melodije*

aristona, negdje iz daljine jedan herojski bariton u fonografu, pa sirene bioskopa u daljini. Trube limeni bombardoni pridušeno ko pod platnom cirkusa, ječe bubnjevi, ciganske se egede liju po pletivu zvukova ko novi crveni motivi. (Krleža, 2001 :183-184)

Sajmom vlada veselje i čuje se glazba. Ljudi su svjesni mogućeg početka rata, ali ipak ignoriraju potencijalnu opasnost. Cijeli opis didaskalija djeluje jezivo i groteskno. A groteskna se situacija, u ovome slučaju nadaje iz paradoksalne situacije: iako je autor radnju situirao u predratno vrijeme, njegovi likovi ne reagiraju u skladu s realnim očekivanjima - umjesto da su obuzeti strahovima i mislima o vlastitu preživljavanju , oni slave, piju i pjevaju.

Nizovima *raznobojnih lampiona, čađavih petrolejki, usijanih žarulja, crvenih fenjerčića, vatrometa, plamenova* metaforično se dočarava krv. (Krleža, 2001 :184) To je jezivo *bilo te gomile, što luduje na sceni, visoko, krvavo. Gomila je u ognjici*. (Krleža, 2001 :184) Krv nagovještava rane, žrtve i smrt. Odjednom *gomila u ognjici* postaje gomila *ljudi koji plivaju u bijeloj boji, sve blijedi ko kipovi krede.* (Krleža, 2001 :184) Ta ranjena, krvava masa ljudi je mrtva. I tu dolazimo do osjećaja jeze, koji nas zapravo cijelo vrijeme prati kroz te didaskalije. Najprije imamo scene slavlja, pa scene koje nagovještavaju rat, onda dolazi opet slavlje, zatim krv i na kraju smrt. I kako bi cijela scena bila još grotesknija, kako bi se još više naglasila ljudska glupost, Krleža opet uvodi motiv slavlja. Puk nastavlja svoje groteskno slavlje. Nakon *užasne, nijeme, kozmičke tišine* počinju *tutnjati berde, plakati bisernice i smijati se frule*. (Krleža, 2001 :184) Ljudska glupost i izopačenost nema granica, čak ni nakon smrti.

Nakon opširnih didaskalija, na sceni se pojavljuju dacar i Šestinčanin. Pijani su i svađaju se. Dacar je iz grada i zbog toga se smatra boljim od kumeka Šestinčanina. Kumek, iako je sa sela, ima više novaca. Pokušajmo samo zamisliti tu situaciju u stvarnom životu. Dvije pijane osobe svađaju se tko je bolji. Pokreti tijela su im nestabilni, jezik im se zapliće, a oni raspravljaju o svome položaju u društvu. Sama pomisao na takvu grotesknu raspravu izaziva podrugljivi smijeh kod čitatelja. Zbog toga je cijela ta situacija groteskna. Obje osobe su pijane, a svađaju se tko je bolji. Imajući na umu vrijeme događanja, scena, kao i likovi groteskni su jer razgovori koji vode nikako ne odgovaraju ozbiljnosti situacije.

Cijelu tu besmislenu svađu prekida policija i na scenu dolazi oveće društvo malograđana. I oni su pijani. Jedan malograđanin drži domoljubnu zdravicu. Nazdravlja Hrvatima u nadi da će njihova Kraljevina uskoro opet biti među prvima, velika, slavna i slobodna. U ovoj zdravici vidimo prikrivenu Krležinu želju. On želi da njegova domovina bude samostalna i da dostigne svoju nekadašnju slavu. Ali te snove raspršiti pijano malograđansko intoniranje hrvatske himne.

MALOGRAĐANI *kucaju se i piju. I intoniraju: „Lijepa naša domovina“, pa se grle i ljube u rodoljubivom zanosu.* (Krleža, 2001 :187)

Hrvatska himna okaljana je i uništena grotesknim pijanim pjevanjem. Krleža se iz idealnih snova vraća u surovu stvarnost. Samostalna Hrvatska je lijepi neostvarivi san kraj bezglavoga naroda. Hrvati vole svoju domovinu, ali nisu spremni ništa učiniti za nju i sve ostaje na željama.

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! (Krleža, 2001 :188)

Veličanje domovine brzo biva zamijenjeno još jednom pijanom svađom o nevažnoj stvari. Nakon svađe opet slijedi pijančevanje, domovina i sloboda se opet zaboravljaju, da bi se u sljedećoj sceni opet govorilo o staroj slavi i boljim vremenima. Zatim na scenu dolazi gazda Japica koji gostu priča o tome kako se nekada bolje živjelo.

Kao što vidimo radnja se stalno vrti u krug i naglašava se besmisao cijele radnje. Zatim na scenu dolaze pekar, kočever, poslastičar, kobasičar i nude svoje proizvode. Opet se na scenu dovodi taj sajamski doživljaj, koji se prekida uzvicima fakina.

GLASOVI FAKINA: Velika željeznička nesreća! Trista mrtvih! Posebno izdanje! Novine! (Krleža, 2001 :193)

Krleža iznenada uvodi željezničku nesreću u radnju. No ta se tragedija brzo preobražava u groteskan ples.

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. (Krleža, 2001 :193)

Kada bismo ovu radnju zamislili u stvarnome životu, bili bismo zgroženi. Jer koji čovjek, nakon što čuje tragičnu vijest, počinje plesati? Prvi prizor duboko potresa svojom tragičnošću. Još smo pod dojmom te tragedije, kada slijedi groteskna suprotnost. U Kležinom *Kraljevu* ljudi su gluhi za tuđe patnje i nesreće, zanimaju ih samo pijane orgije. Ovdje je pokopano čovječanstvo i razum.

Pijani groteskni ples zamjenjuju dvije žene, Stella i Margit. Obje su prostitutke i pijane su. Stella nije zadovoljna svojim životom i želi se ubiti. Margit ju tješi i podsjeća na teška vremena dok su radile u bordelu gdje su morale uzimati sve *mušterije*, a sada su slobodne prostitutke pa mogu birati. Njihov razgovor prekida dolazak služnika i slijepca. Slijepac želi

njihove usluge. Stella i Margit odmah zaboravljaju svoje nevolje i pokušavaju izvući što više novca slijepcu. Slijepac se žali nad svojom sudbinom.

SLIJEPAC: E! Strašna je to stvar ovako živjeti u tami pa ne vidjeti
žene, biti otac, a biti gladan mesa. Ali dajte da pijemo! (Krleža, 2001 :195)

On napominje kako je slijepac bez žene, otac djece koji bi htio spavati s prostitutkom. Ovdje Krleža šokira čitatelja svojom groteskom iskrenošću. Pisac ne pokopava samo čovječanstvo i razum, već i moral. Pokazuje besramnost jednoga čovjeka te koliko nisko jedan čovjek može pasti.

Stella i Margit brzo zaboravljaju slijepca, kada ugledaju svoju bivšu šeficu – Madam. Ona im se pridružuje za stolom. Madam im govori kako se jedan čovjek objesio u njezinu bordelu. Cijela ova situacija izaziva groteskni smijeh. Na groblju morala ubio se čovjek i tako učinio još jedno nemoralno djelo. Prostitutke su nezadovoljne razvojem događaja. Naime jedan čovjek ubio se u njihovu bordelu i ugasio im posao na jedan dan. Tragični događaj brzo pada u drugi plan, a proračunatost jedne prostitutke dolazi u prvi plan. Bešćutnost ljudskoga bića je naglašena. Tragičnost događaja brzo je zamijenjena groteskošću.

LOLA: Pa večeras! Otišla ona na čas van po vodu, a on se uto
objesio. Pa sad došla policija i što ćemo mi gore večeras, sve
su zatvorili, a imale smo posla da nismo znale gdje nam glava stoji!
(...) Pa što? Objesio se! Objesio se! (Krleža, 2001 :196)

Dok prostitutke razgovaraju o nesretnom događaju, na sceni se pojavi mrtvac.

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, 2001 :198)

U ovom kratkom citatu imamo elemente groteske. Ovdje je oživljen mrtvac. On djeluje groteskno jer je i dalje potpuno nalik na živo biće, obojen je u prirodnoj boji i obučen je. On nije mrtvački krut i nema miris trupla. Janez je prikazan u neprirodnom obliku i to je groteskno.

Prostitutke prepoznaju Janeza i govore da je on mrtvac. Ljudi im ne vjeruju jer Janez i dalje izgleda kao živa osoba.

HAJNAL: Ljudi! Laže! To mi sanjamo! Sve mi to sanjamo! On
laže! On se večeras objesio. Na, evo! Ovaj mi je cekin dao, i
vino smo pili u salonu, i onda se objesio gore u mojoj sobi.

(...)

GLASOVI: Lude histerične, kurve pijane! Pustimo ih! (Krleža, 2001 :200)

Kada vide Janeza, prostitutke se počnu moliti, klanjati i križati. Nakon toga one govore ljudima istinu, ali im nitko ne vjeruje. U ovoj se sceni jedino prostitutke mole, govore istinu i unatoč tomu lažno su optužene i proglašene ludima. Likovi prostitutki usko su povezani s likovima biblijske provenijencije – Isusom i Marijom Magdalenom. Mariju Magdalenu, koja je bila prostitutka, i Isusa ljudi su nepravedno osudili. U početku gledatelj osuđuje prostitutke zbog njihove bešćutnosti, ali ih na kraju sažalijeva jer su nepravedno optužene. S grotesknim likovima, odnosno likovima koji su se našli u neugodnoj situaciji, djelomično se identificiramo. Zbog toga je cijela ova situacija ironično-groteskna.

Svađu na sceni brzo zamjenjuje gomila pijanih ljudi. Oni bježe pred vatrom. Janeza se to ne tiče. On sjedi u gostionici i pije. Tužan je i na trenutke djeluje kao mrtvac. Odjednom mu prilazi *strašna, fantastična figura.*

Odrapanac. Kakvi se viđaju na „placu“. Samo je natekao od vode – kao utopljenik – strašno oblo nabuhnuo, a lice mu je izjedeno ribama. (Krleža, 2001 :201)

Utopljenik se zove Štijef i njegova je konstrulcija i funkcija jedan od grotesknih elemenata. Štijef je mrtvac koji oživljuje, ali izgledom ostaje poput trupla. Natekao je od vode, a lice mu je izjedeno ribama. On je prikaz osobe u neprirodnom, deformiranom i fantastičnom stanju i imajući na umu Tamarinove zaključke kad je posrijedi groteskno st, možemo zaključiti da je riječ o vizualnoj grotesknosti kojoj je funkcija na ovome mjestu pobuditi negativne osjećaje: od zgranutosti i šoka do gađenja.

Štijef kori Janeza što je tako brzo sišao s Mirogoja među ljude. Riskirao je da svi shvate da je on mrtvac. Oni razgovaraju. Priznaju da su se ubili zbog žena i tijekom razgovora dolazi do groteskne situacije.

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, 2001 :202)

Normalan razgovor postaje jeziv. Mrtvac iznakaženom mrtvacu izbija ribu ispod ovratnika. Cijela ta situacija je smiješna, ali u istom je trenutku i šokantna. Razgovor, koji se na trenutak činio realnim, brzo postaje irealan. Gledatelj se ne može identificirati s likovima, odnosno njegovo uživljavanje biva poremećeno. Gledatelj žali likove i vjerojatno shvaća kako je to biti nesretno zaljubljen, ali započeti proces empatije odjednom prestaje i poništava se zbog scene s vađenjem ribe ispod ovratnika. Prva slika, jadanje o nesretnim ljubavima, bila je tužna i na

neki je način od recipijenta tražila razumijevanje i suosjećanje. Ti, uvjetno bismo ih mogli nazvati, realni, očekivani osjećaji posve su poništeni vađenjem ribe ispod ovratnika. Tragični događaj gubi svoj dojam, ali dojam ne prelazi u komični, već postaje groteskan. Spajanjem tragičnoga i komičnoga, stvoren je osjećaj disharmoničnosti i besmislenosti.

Janez počinje žaliti zbog svog samoubojstva. Štijefu je to smiješno i kaže Janezu da je svejedno je li na Mirogoju ili sajmu.

ŠTIJEF: (...) Posle će ti biti svejedno!

Posve svejedno. Sve. Svejedno. Jesi li tu ili tamo. Na Mirogoju ili na sajmu! (Krleža, 2001 :203)

Krleža preko Štijefa nagovještava smrt. Svejedno je gdje će biti mrtvi, na Mirogoju ili sajmu. Ako se ne budu probudili i prepoznali opasnost nadolazećega rata, umrijet će svi. Dok Štijef govori o prolaznosti života i činjenici da ćemo svi jednoga dana umrijeti, Janez brani i zagovara život. Taj je razgovor ironičan i groteskan. Janez, koji je počinio samoubojstvo, brani i hvali život.

JANEZ: Nije svejedno! Ljepše je mirisati dućane u Dugoj ulici u srpnju, u noći, kad ti se čini da je grad na moru. Kad oni štacuni mirišu po ribama i po moru i po cvebama! Ljepše je živjeti na broju pet. O, kidati se sa ženom mnogo je pametnije nego ovo sada! Ovako bespomoćno: ni u grobu ni među živima! (Krleža, 2001 :203-204)

Ironično, tek kad je mrtav, čovjek shvaća koliko je život lijep. I u ovoj sceni Krleža na maestralan način postiže identifikaciju recipijenta s likom. Shvaćamo Janezovu želju za životom, ali činjenica da je izgovara mrtav čovjek čini ovu scenu grotesknom.

Janez se prisjeća i svoga posla. Radio za pogrebno poduzeće i sada se prisjeća svih poslova koje je obavljao. U opisu posla, javlja se grotesknost fizionomije.

JANEZ: (...) Nositi one debele drage pokojnike od sto i pet kila po vrućini. Kad se salo rastopilo u lijesu pa kapalo na ruke. Ili kolerčine! (Krleža, 2001 :204)

Ljudsko tijelo, tj. debljina, prikazano je groteskno i izaziva zgražanje kod čitatelja. Gledatelj opet na neki način suosjeća s likom, ali ne može ga dokraja i u potpunosti razumjeti jer Janez omalovažava pokojnike.

Janez se prisjeća žene koju je volio.

JANEZ: Strašna je to stvar, te ženske noge! Znadeš! Njoj je ispadala kosa, pa je prala glavu petrolejem. A kod mene gore, pod krovom, sve je po petroleju mirisalo: i krevet, i divan, i

sve. I jučer onda više nisam mogao da izdržim. Mislio sam
parnut ću. Pa sam ispio petrolej, njezin petrolej. (Krleža, 2001 :205)

Prisjećanje na dragu kako pere kosu petrolejom apsurdno je i izaziva posprdni smijeh kod recipijenata. Taj smijeh ubrzo je zamijenjen tragičnim Janezovim samoubojstvom. Smijeh se utišava i prestaje. Prva situacija je komična, dok je druga tragična. I ovdje drugi dojam kao da poništava prvi. Gledatelj ne smatra cijelu situaciju tragičnom, već groteskno besmislenom.

Tijek radnje opet je prekinut nesrećom.

GLASOVI: Što se zbilo?

JEDAN GLAS: Ubilo čovjeka! Krv!

POVICI: Krv! Krv! Krv! (Krleža, 2001 :205)

Ljudi sa sajma ne obaziru se na tu vijest. Kao da je su postali inertni na riječ *smrt.* Još jedanput posjetitelji sajma gluhi su za tuđe patnje i nesreće. Još jedanput pokopano je čovječanstvo i razum. Vijest o nesreći zamjenjuju predviđanja smrti. Čuje se ptica smrti, ali radnja se odmah prebacuje na Janeza i Štijefa. Simultanizam nije izveden samo na sceni, nego ga je Krleža oprimjerio i na filozofskome sloju: smrt i život događaju se istodobno i jedine su istine krhkoga ljudskog života.

Štijef upozorava Janeza da se moraju vratiti na groblje. Janez ne želi. On hoće prvo vidjeti ženu koju voli i zbog koje se ubio. Janez krivi sebe za tu neuspjelu ljubav, a Štijef ga optužuje da laže. On kaže da je Janezova ljubav samo laka žena koja bi dala svakome *za jednu gumipetu ili batistnu bluzu*. (Krleža, 2001 :207)

ŠTIJEF: A što lažeš samome sebi? I sada, preko groba, pa lažeš
sebi! Dobro znaš da je ona bila, da oprostiš, sasvim obična
„mrcina“! Za jednu gumipetu ili batistnu bluzu digla bi
suknju svakome. I dvoje je ili troje djece zatukla. (Krleža, 2001 :207)

U početku je Štijefovo opisivanje Janezove ljubavnice smiješno, ali na kraju postaje tragično. Doznajemo da je ta žena na lošem glasu i da je pobacila dva ili tri puta. Drugi dojam opet zamjenjuje prvi, tragično zamjenjuje komično, i opet gledatelju ostaje samo groteskni doživljaj cijele situacije.

Prikazana je okrutna stvarnost, besmisao, strahota i glupost svijeta i vremena. Gledatelj dramu prati s određenim odmakom i na kraju ne poistovjećuje se ni s jednim likom jer svi su likovi groteskni na svoj način i svatko svojim likom i djelom pridonosi tom kolu orgija.

Janez priznaje da je žena koju voli *gadna. Povlači se s kim god. I djecu je ubila! I bila je u zatvoru. Ali ja moram da lažem sebi! Ne mogu biti bez te laži! Eto!* (Krleža, 2001 :207)

Ona nije savršena i Janez to zna, ali ju i dalje svejedno ljubi. Ona ljubi sada Herkulesa. Štijef ga tješi da će i Herkules jednom ostarjeti i izgubiti svoju ljepotu. U tom opisu opet pronalazimo groteskost fizionomije. Štijef kaže kako će i Herkulesovo meso jednom biti trulo, kao što je sada njihovo.

ŠTIJEF: Ali ispit će ga

ko trakavica! Pa kad mu meso bude ikrasto, trulo, haj, ala će

ga lijepo ostaviti! (Krleža, 2001 :208)

Na sceni se pojavljuju orgije.

Zrak je prezasićen

erotičkim snovima – komedijama. Polunage Ciganke cjelivaju

se sa soldatima. Sluškinje bijele, nabubrele, s momcima, seljaci,

gospe, pseta, komedijaši, sve se cjeliva. Gomila sa raznobojnim

lampionima piruje, polivena vatrom, razigrana vinom –

razdraženo meso gori, žene vrište, bubnjevi, činele, praporci,

trube, strune, pa se u mrtvacu budi želja za ženom. (Krleža, 2001 :209)

Orgije, Ciganke, vojnici, sluškinje i seljaci – to je lice vladajućeg društva u svojoj besmislenoj nakaznosti kako ga umjetnik vidi. Krleža prikazuje groteskno erosa.

Janez odlazi u sajamsko šarenilo da nađe i vidi ženu koju voli. Krleža nam pruža još jedan pogled na sajam i njegove sudionike, a onda na scenu dolaze Anka i Herkules. *Anka je tip ružne prostitutke koja je ipak već osjetila veliku neviđenu Ženu. (...) Kozičava je. Malena. U gorućoj crvenoj boji.* (Krleža, 2001 :210) Ankin opis odgovara njezinoj osobnosti. Prikazana je njezina nakaznost. S njom, kao grotesknim likom, gledatelj se ne može identificirati. On gleda Anku iz udaljenosti i osjeća njezinu karakternu deformiranost. Uživljavanje se prekida i zamijenjeno je promatranjem i prosuđivanjem.

Herkules je jak i mišićav, pravi primjer hrvača. On radi i u cirkusu i diže automobile, konje, lomi željezo itd. On i Anka izražavaju jedno drugome ljubav. Zaljubljeni su. Anka se boji. Vidjela je Janeza, strah ju je. Misli da se Janez ubio. Odjednom se ona počne histerično smijati. Vidjela je male majmune i zaboravila na Janezovu muku.

ANKA kao u hipnozi. Jeca, ali pije. Ipak pije. Onda se počne

histerički smijati: Ha – ha! Oni mali majmuni! Kako su zlatni!

Ti! Dragi! Ne bi li kupio meni onakvog jednog malog

majmuna? Tako bih se igrala s njim kao s djetetom!

Ja sam zapravo rođena majka! (Krleža, 2001 :213) U jednoj je sceni Anka svjesna moguće tragedije, a u drugoj zaboravlja sve zbog maloga majmuna. Ona najprije pokazuje svoju

ljudsku stranu, osjećaje, ali sve to brzo zaboravlja zbog majmuna koji bi joj glumio dijete. Tragična situacija postaje groteskna. Opet se pojavljuje osjećaj besmisla i deformiranosti kojim se pokazuje nakaznost hrvatskoga društva.

Herkules se udvara Anki i kupuje joj šalove. On *kiti Anku raznim šalovima: Ko Mati Božja izgledaš!* (Krleža, 2001 :213) Ovdje Krleža upotrebljava grotesknu usporedbu. Jednu prostitutku uspoređuje s majkom Isusa Krista. Društvo je postalo toliko bezlično i pokvareno da u njemu i jedna prostitutka postaje sveta. Vrijednosti su se izmijenile i ljudi su izgubili svoje dostojanstvo i moral. Ovo je bespoštedna kritika upitnoga morala jednoga društva.

Herkules odlazi po janjca na ražnju. Anka ostaje sama. Njoj se približava Janez. On joj izjavljuje ljubav, ali ju Anka odbija. Razgovor prekida vika i buka. *Tigar je pobjegao iz menažerije!* (Krleža, 2001 :215) Ljudi sa sajma opet ne reagiraju na opasnost. Oni ulaze u kolo i plešu. Izgubili su razum.

Anka i Janez nastavljaju razgovor. Ona mu ne vjeruje da se on objesio. Janez joj pokušava dokazati da je mrtav.

JANEZ: (...) Gledaj!

Samo gledaj! Navlači svoju petlju oko vrata. Štrik! Gledaj
kako se duboko urezao. Natečeno je sve. I ruke su mi plave!
Anka! Ja sam se objesio! (Krleža, 2001 :216)

I ovdje nailazimo na grotesknost. Krleža upotrebljava vizualnu grotesknost. Scena mrtvaca s užetom oko vrata izaziva osjećaj nelagode kod recipijenta.

Grotesknost situacije pojačava motiv oživljenoga mrtvaca, Janez je živi mrtvac, koji jednu prostitutku moli za malo ljubavi. Cijeli taj događaj je iracionalan, neprirodan i izobličen te izaziva čudnu žalost, mučninu i bol. Kako bi scena bila još grotesknija, primjeru oronuloga hrvatskoga čovjeka, pridružuje se kolo bijele djece koja pjevaju. Nevina djeca u grotesknoj kalužu hrvatske stvarnosti.

Janez Anku podsjeća na ljepša vremena, na njihovo djetinjstvo. Samo zajedno mogu izbjeći ludilo, krv, smrt i groblje. Hrvatsko društvo može izbjeći rat samo ako se ujedini, ako pomognu jedni drugima.

Opet se pojavljuje kolo, apsolutno ludilo. Anka se budi i postaje svjesna situacije. Janezu se pridružuju prijatelji s Mirogoja. *Mnogo je 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.* (Krleža, 2001 :217-218) Kolo mrtvaca je

vizualno iznakaženo i šokira gledatelja. Vizualna grotesknost raste i Krleža uvodi kor mrtvaca u dramu. Oni plešu i pjevaju:

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, 2001 :218)

Sada Krleža, uz vizualnu grotesknost, uvodi i grotesknu glazbu i ples. Ovdje se pretjeruje u izrazu, naglašava se nagon u ljudi, a likovi su izobličeni. Sve je hiperbolizirano do krajnjih granica. Ovo je sredstvo povezano sa stilistikom ekspresionizma i naglašava ponovno otkrivanje primitivizma.

Herkules se vraća i vidi Janeza. *On istuče mrtvaca. Oteo mu nož, s lakoćom ga je strovalio i izbio. Istukao mrtvaca. Ljudi se smiju.* (Krleža, 2001 :219) Hrvač istuče mrtvaca. Cijela situacija je nakazna, jeziva i bezizlazna. Anka odlazi s Herkulesom. Janez ostaje sam. Pije, umire od ljubavi. Njegove iluzije su propale, a to potvrđuje pjevanjem ovih stihova:

Ančice, dušice!
Ti si prevarena!
Da tebe ljubim ja,
To nije istina! (Krleža, 2001 :219)

On ne želi prihvatiti istinu. Gotovo je, Janez umire. Pokopano je čovječanstvo, moral i razum. To je Krležina okrutna stvarnost. Besmisao, strahota, glupost svijeta i vremena uništila je hrvatsko društvo. Kostur kao kočijaš odvozi Janeza, ali kolo se i dalje vrtloži, tutnji, igra i poskakuje. Životno apsolutno ludilo nastavlja se i to je najveća grotesknost ne samo ovoga djela, nego, čini nam se, ljudskoga života uopće.

5. Zaključak

Pjesnik, dramatičar, novelist, kritičar, esejist, putopisac Miroslav Krleža rođen je 7. srpnja 1893. godine, a umire 29. prosinca 1981. godine. Drame počinje pisati još u gimnaziji, ali nije zadovoljan svojim radovima te odlazi u vojnu školu u Pečuh, a nešto poslije i na Ludoviceum u Budimpeštu.

Ubrzo dezertira i odlučuje se posvetiti pisanju književnih djela. Pisao je drame, pjesme, novele, romane, eseje, kritike, putopise, memoare, dnevnike itd.

Njegovo dramsko stvaralaštvo dijelimo na četiri razdoblja. Krležino prvo razdoblje dramskoga stvaralaštva počinje 1913., a traje do 1922. godine. U ovom su razdoblju napisane drame *Legenda, Maskerata, Kraljevo, Kristofor Kolumbo, Michelangelo Bounarroti* i *Adam i Eva*. Drame drugog dramskog razdoblja su *Galicija, Vučjak* i *Golgota* i tiskane su kao knjiga tek 1947. godine. Treće dramsko razdoblje traje od 1928. do 1930. godine, a čine ga tri drame. To su *Gospoda Glembajevi, U agoniji* i *Leda*. Četvrto dramsko razdoblje čini drama *Aretej* koja je izdana 1959. godine.

Uređivao je časopise „Plamen", „Književna republika", „Danas" i „Pečat". Svi su časopisi bili policijski zabranjeni i ukinuti. Njegov najbolji i najpoznatiji roman je *Povratak Filipa Latinovicza,* objavljen 1932. godine.

Pred kraj života Krleža se okreće kulturno-znanstvenim djelatnostima. Postaje potpredsjednik Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, osnivač je i direktor Jugoslavenskog leksikografskog zavoda, urednik leksikografske edicije *Enciklopedije Jugoslavije* te jedan od inicijatora zagrebačkog književnog časopisa „Forum".

Dramu *Kraljevo* piše 1915. godine, a tiskana je u knjizi *Hrvatska rapsodija,* u Zagrebu, 1918. godine. U drami je prikazan svijet predratnog zagrebačkog Kraljevskog sajma. Drama ima četrdesetak likova koji su dijelom samo vizualne i auditivne pojave, bez ikakva izgleda da se usijeku u gledateljevo pamćenje. U radnji drame ne postoji početak ni kraj. Ovdje se radnja odvija u „beskonačnoj progresiji bez početne i završne točke". (Gašparović, 1997 :26)

Drama je praizvedena 1956. godine. Teatrološka kritika smatra da redatelj Bogdan Jerković unatoč svim naporima nije uspio prikazati halucinantnu dimenziju Krležina djela.

Jedna je od glavnih odlika drame vizualna i scenska grotesknost. Groteska je montaža nejednakih elemenata, u kojoj se tragični elementi miješaju s komičnim i daju jedan osjećaj deformiranosti. Grotesknost je i oživljavanje mrtvaca i mehanizacija živoga, gubitak

karaktera, preoštro naglašavanje individualnosti (ekspresionizam), prikaz umobolne osobe i marionete. (Tamarin, 1962 :52)

Analizirajući dramu *Kraljevo,* možemo zaključiti da je Krleža izobličio sve elemente ljudskoga života, ponajprije se obrušavajući na tradicionalne vrijednosti (religija, malograđansko društvo, vjernost, domoljublje...). Krležina groteska nije smiješna i teško da u recipijentu može izazvati pozitivne osjećaje. Ona je poput izobličenih crteža u špiljama[6] i koliko god paradoksalno zvučalo s obzirom na temeljne označnice ekspresionističke poetike, za vrijeme koje je prikazivala, realna slika jednoga predratnoga društva koje u predvečerje velikoga svjetskoga *sveklanja* pleše, zapravo, svoj mrtvački ples.

[6] http://proleksis.lzmk.hr/24654/ Datum posjeta stranici: 14. rujna 2014. godine.

6. Literatura i izvori

1. Bartolić, Z. (1989). *Sjevernohrvatske teme*. Čakovec: Zrinski.
2. Batušić, N. (2007). *Riječ mati čina.* Zagreb: Naklada Ljevak.
3. Brlenić-Vujić, B. (1994). *Hodočašća izvorima: studije i eseji*. Osijek: Gradska tiskara.
4. Detoni-Dujmić, D. (2008). *Leksikon hrvatske književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
5. Gašparović, D. (1977). *Dramatica krležiana*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine.
6. Hećimović, B. (1976). *13 hrvatskih dramatičara: od Vojnovića do Krležina doba.* Zagreb: Znanje.
7. Krleža, M. (1977). *Dnevnik 1914 – 1917. Davni dani I.* Sarajevo: Mladost.
8. Krleža, M. (2011). *Kraljevo*. U: B. Senker (Ur.), *Kraljevo. Hrvatski bog Mars: izbor iz zbirke* (str. 179-220). Varaždin: Katarina Zrinski.
9. Maraković, Lj. (1971). *Ekspresionizam u Hrvatskoj*. U: I. Dončević (Ur.), *Pet stoljeća hrvatske književnosti,* knj. 86 (str.468-487). Zagreb: Matica hrvatska.
10. Maraković, Lj. (1971). *Smjerovi drame.* U: I. Dončević (Ur.), *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knj. 86 (str. 437-467). Zagreb: Matica hrvatska.
11. Marković, M. (1976). *Dijalog s vremenom: eseji o savremenim proznim piscima*. Zagreb: Mladost.
12. Matković, M. (1988). *Miroslav Krleža: život i djelo.* Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
13. Sabljak, T. (1999). *Blasfemija čitanja: ironijska upotreba teksta*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
14. Senker, B. (2000). *Hrestomatija novije hrvatske drame*. Zagreb: Disput.
15. Senker, B. (1992). *Krleža i kazalište. Prijedlog periodizacije.* U: B. Hećimović (Ur.), *Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991* (str. 53-62). Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet; Zagreb: Zavod za književnosti i teatrologiju HAZU.
16. Slabinac, G. (1988). *Hrvatska književna avangarda*. Zagreb: August Cesarec.
17. Šicel, M. (1987). *Osmišljavanja: (studije i eseji).* Osijek : Izdavački centar Revija Radničkog sveučilišta "Božidar Maslarić".
18. Šicel, M. (2007). *Povijest hrvatske književnosti. Knjiga IV. Hrvatski ekspresionizam.* Zagreb: Naklada Ljevak.

19. Tamarin, G. R. (1962). *Teorija groteske*. Sarajevo: Svjetlost.
20. Visković, V. (1993-1999). *Krležijana*. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža".
21. Vučetić, Š. (1983) *Krležino književno djelo.* Zagreb: Spektar.
22. Žmegač, V. (1986). *Krležini evropski obzori*: *djelo u komparativnom kontekstu.* Zagreb: Znanje.
23. Žmegač, V. (2001). *Krležini europski obzori: djelo u komparativnom kontekstu.* Zagreb: Znanje.
24. http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=328
25. http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=511
26. http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=517
27. http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=533
28. http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=579
29. http://proleksis.lzmk.hr/24654/