

Dramska prikazanja u artistskom okruženju

U svojoj hrestomatiji posvećenoj hrvatskoj dramskoj književnosti 20. stoljeća, ne osporavajući *stilski pluralizam* hrvatske moderne, Boris Senker ističe slijedeće: "Verizam i artizam dva su pola između kojih i oko kojih se razmješta gotovo svekolika generički heterogena dramska produkcija u razdoblju hrvatske moderne. Ta su dva pola - netko će reći: dvije struje, dvije tendencije ili orijentacije, dva stila - u našoj povijesti književnosti i kazališta dobivala različita imena. Jedan je nazivan realističkim, naturalnim, naturalističkim, životnim, verističkim, realističko-naturalističkim; drugi, pak, simbolističkim, lirskim, poetskim, artistskim, simbolističko-lirskim, secesionističkim. Ovdje smo se opredijelili za termine 'verizam' i 'artizam' koje su, među inima, rabili i definirali Miletić (*O verizmu u kazališnoj umjetnosti*, 1889) odnosno Matoš (*Realizam i artizam*, 1911)."¹

Držeći takvo *sintetičko stajalište*² nadasve poticajnim ovom bismo prilikom izdvojili upravo spomenutu artistsku struju dramske književnosti koju, kao što ističe Senker, karakterizira njena usmjerenost k ljepoti (nasuprot verističkoj istini), zatvorenosti, manirizmu i ugledanju na pisani teatar Maeterlincka, Hofmannsthala, Yeatsa, Wildea, Bloka i drugih europskih, pretežito simbolističkih dramskih pisaca. Sposobnost tih tzv. artistskih tekstova da svoj "referent" pronalaze i u drugim dramskim tekstovima, kao i u drugim stilskim razdobljima usmjerila je dramske pisce, između ostalog, i k žanru misterija, odnosno mirakula i

¹ Senker, 1989, 15.

² Vidi: Senker, 1997. 480.

moraliteta.³ Takav se postupak očituje u više modernističkih drama: u Tucićevoj *Golgoti* (1913), Vojnovićevu *Lazarevu vaskrsenju* (1913), Ogrizovićevu *Objavljenju* (1917), donekle i njegovu *Prokletstvu* (1906) napisanom u suradnji s Andrijom Milčinovićem, Galovićevoj *Mariji Magdaleni* (1912) i jednočinki *Pred smrt* (1913), kao i u Krležinim mladenačkim *Legendama*.

Prvi tekst koji valja spomenuti vezano uz razdoblje moderne, a kojem Matoš pridaje epitet "srednjovjekovne drame pune tišine" objavljen je 1906. godine u časopisu *Savremenik*. Bila je to drama Milana Ogrizovića i Andrije Milčinovića *Prokletstvo*.⁴ Istu Senker uvrštava u skup verističkih djela ističući da taj "tekst nitko nije čitao kao povijesnu dramu, unatoč tome što su sva prikazana zbivanja locirana u srednjovjekovnu Novu Ves. S razlogom, jer 'mračni srednji vijek' u Ogrizovića i Milčinovića nije povijesno razdoblje, nego oznaka ljudske neosvještenosti, mraka i animalnosti u čovjeku."⁵ Ja bih u svezi s *Prokletstvom* htjela samo istaći da ono, unatoč svojoj verističkoj orijentaciji, najavljuje izborom svoje teme (tj. aktualiziranjem pitanja o sadržaju i smislu vjere) tzv. artistska dramska djela s izrazitim crkvenoprikazanskim žanrovskim karakteristikama. Jedno od prvih među njima svakako je Tucićeva *Golgota*. Žanrovske osobitosti crkvenog prikazanja u nju ne prodiru samo na sadržajnom planu, već utječu i na njene formalne osobitosti, posebice pri strukturiranju njenog prvog i trećeg čina (za razliku od središnjeg koji, zahvaljujući svome odmaku k salonskoj drami, djeluje poput predstave u predstavi), što je rezultiralo nastankom žanrovski nadasve kontaminirane književne forme. Izražena sklonost njena autora k dramatizaciji biblijskih motiva vidljiva je već u

³ O genološkoj terminologiji koja će se koristiti u ovome radu vidi u. Car-Miheć, 1997.

⁴ Ogrizović-Milčinović, 1969.

samom izboru naslova drame. Golgota je, kao mjesto Kristova raspeća⁶, u ovom tekstu transponirana s biblijskog brežuljka na predvorje i u vrt samostana u čijem se središtu ocrtava obris velikog drvenog križa s razapetim Spasiteljem. Ako se prisjetimo poznate činjenice da je simbolika kruga u kršćanskoj ikonografiji najčešće vezana uz pojam uskrsnuća neće nam se činiti čudnom činjenica da upravo na tom mjestu započinje, ali ujedno i završava, "križni put" središnjeg protagonista drame - ne Krista, kako bismo možda mogli očekivati, već posrnulog redovnika Demetrija. U središtu kruga javiti će se, naravno, i *On* - Krist - lik pomoću kojeg pisac simbolistički nečujno prelazi granice između krute stvarnosti i lebdećeg stanja fantazmagorije. Dolaskom tog nepoznatog stranca, čija će pojava najaviti čitavu galeriju likova *Neopoznatog nekog* u razdoblju hrvatskog ekspresionizma, u Tucićevoj se drami poništavaju "granice između realnog i irealnog, te između lika i simbola".⁷

Sadržajna komponenta Tucićeve drame je transformirana u odnosu na srednjovjekovne misterijske predloške, jer u njenu središtu nije, kao što sam i spomenula, Kristova Golgota. U njoj se zbiva za srednjovjekovne misterije nešto potpuno neočekivano - tu uz pomoć Krista započinje pad posrnulog redovnika, njegov ulazak u život, traženje smisla u sjedinjenju sa ženom, ukratko: njegov križni put, hod po mukama na kojem Tucićev "nadčovjek"⁸ pokušava riješiti svoj vlastiti odnos prema slobodi, vjeri i smislu života. Prvi i treći čin *Golgote* svojom nas (formalnom i tematskom) organizacijom pri tome podsjećaju na moralitetne tekstove u kojima se skrhane ljudske duše bore pred tajnom posljednje stvari. Njen središnji lik je, naime, suočen s (vlastitim)

⁵ Senker, 1989, 102.

⁶ O značenju riječi *Golgota* vidi u: Pavlovski, 1997.

⁷ Hećimović, 1976, 116.

proturječnim stavovima, konfrontiran je dogmatskom pragmatizmu samostanske sredine. Za razliku od protagonista tradicionalnih moraliteta Demetrije nije svatko, nije predstavnik, već izuzetak, te držim da je upravo u načinu na koji Tucić gradi njegov lik sadržan ključ odmaka ovog teksta od žanrovske tradicije koju slijedi.⁹ Glavni lik, naime, nije suočen sa sudbinom zajedničkom svima, već je prikazan kao svjesno različit čovjek koji djeluje protiv općeg stanja i kompromisa. Kako je njegovo iskustvo u prvom činu drame bez ikakvih predznanja, korijena, ono je izvučeno i izloženo na razini svjesne rasprave, što je, pak, postupak moraliteta u kojem je takvo uopćavanje i omogućavalo nastajanje tradicionalne forme. Za razliku, pak, od lika Krista u tradicionalnom moralitetu, moderni Tucićev Isus nije nadmoćni sudac, već misterijski iskupitelj, liječnik, onaj koji svima oprašta, koji sve razumije - svaku "izgubljenu ovcu", "izgubljenog sina", čak i palog Antikrista.¹⁰ On je nevidljiv, "ali kao da govori sa križa u vrtu: *Tu sam: vječno razapet radi vas i vječno živ za vas!*"¹¹ Stoga je iz ovih kratkih naznaka moguće zaključiti da u dramsku strukturu Tucićeve *Golgote* prodiru reducirani moralitetni oblici obojeni značajkama misterijskih tematskih okvira, čime se ona iskazuje kao tipično modernističko, stilski i žanrovski heterogeno književno djelo.

⁸ Vidi u: Hećimović, 1976, 116.

⁹ Za razliku od ostalih protagonista drame, koji su prikazani kao oksimoronske, jednodimenzionalne figure (u službi su ili zastupanja ili poricanja religioznih ideja), Demetrije je nadasve dramski i višeslojno koncipiran karakter.

¹⁰ Borislav Pavlovski vrlo dobro zaključuje: "Naime, njegova (Tucićeva, op. A. C. M.) kritika povijesne zbilje nije kritika vjere / religije, već je kritika institucije (Crkve) koja je prakticira. Demetrijev je povratak ona točka na kojoj se ostvaruje biblijska parabola o *izgubljenom sinu* i potvrda da je nada u život na strani iskonske vjere. Taj zadnji prizor u kojem ga On jedini prihvaća, a znamo da je to Isus Krist, gotovo je apologija kršćanstvu, onom istinskom i čistom koje prihvaća posrnule i nikada ne odbacuje zalutale." (Pavlovski, 1997, 138.)

¹¹ Tucić, 1913a, 97.

Lazarevo vaskrsenje Ive Vojnovića je dramsko djelo koje po mnogim svojim osobinama odgovara tipu drama koje nazivamo modernističkim tragedijama. Ono se bavi velikim događajem iz nacionalne povijesti tuđih naroda, a u središte njegova zbivanja je postavljen lik junaka Lazara u svoj tragičnosti njegova poslanja. Za razliku od romantičarskih povijesnih tragedija, kao što tvrdi i Senker, "referent" ove drame ne pripada povijesnom svijetu, već svijetu književnog folklora. Njen je pisac, naime, premjestio događaje koje će u drami opisati nekoliko godina kasnije "u proljeće Godine Spasenja 1912., za to se Lazareva majka zove Stana, za to sam nju rastavio od sina, da živi daleko od njega s njegovom siročadi, za to sam od svih impresija i milih uspomena u Srbiji stvorio tipove Kosare, Jovančeta, Vasilije, školske dječice i ostalih, za to sam u Arnautskom Agi uzdigao gordi simbol starog osvajačkog Osmanstva nad zvjerstvo arnautskih dželata, za to pogiba Lazar sam na lomači, za to sam sve zulume i krvarine zadnjih godina istiještio u jednu jedinstvenu strahotu itd. itd., i za to je, do napokon, Hristos na brdu Svetoga Svoga Preobraženja vaskrsnuo Vječnog Lazara - narod Naš!"¹²

Aktualizirajući događaje koje opisuje, Vojnović u svoju tragediju unosi elemente mirakula kako bi borbu srpskog naroda doveo do smisla simbola. Ti se elementi očituju, prije svega, u izboru glavnog junaka - biblijskog Lazara čiji postupci odlučuju o sudbini srpske zajednice. Lazarov put je pri tome omeđen dvama polovima: zarobljeništvom (paklom) i slobodom (rajem). Kroz njegovu će patnju autor u nizu proročanskih vizija pokušati realizirati svoju ideju o spasenju srpskog naroda. Slično kao u tradicionalnim mirakulima i ostali protagonisti ove drame prefiguracije su biblijskih likova i pripadnici antipodnih

¹² Vojnović, 1914, 6.

vrijednosti, a ponašanje im je određeno kodiranim predloškom i autorovom namjerom da drami podari što univerzalniji značaj, te što snažnije djeluje na osjećaje gledalaca. Spomenuti postupci su rezultirali izrazitom nedramatičnošću teksta u kojem su tek rijetki dramski momenti prožeti suvišnom patetikom.

Posljednja scena ove isuviše razvučene i nadasve rodoljubnom patetikom natopljene drame, kojom vitlaju duše *mrtvijenih stvari* i prolazi anđeo s kandilom navješćujući svijetli lik Krista, tipična je srednjovjekovna vizija spasenja. Trenutak u kojem je *Hristos na brdu Svetoga Svoga preobraženja* uskrsnuo *Vječnog Lazara - narod Naš!* u punom nam svjetlu pokazuje, bez obzira na sve prigovore koje ovom tekstu možemo pridodati, da je prikazanijski žanr (dakako, u potpuno izmijenjenom obliku i prilagođen zahtjevu tragične dramske forme) ponovno kroz stoljeća provirio na scenu naše moderne dramatike. Zahvaljujući njegovu ulasku u svijet tragične dramske forme značenje *Lazareva vaskrsenja* poprima (ili, točnije rečeno, nastoji poprimiti) obilježje "univerzalnosti i trajanja nad prolaznim ukusom vremena."¹³

S dramskom jednočinkom Frana Galovića *Pred smrt*¹⁴ i Ogrizovićevim *Objavljenjem*, kao što i tvrdi Boris Senker u pregledu hrvatske drame 20. stoljeća dramski se ekspresionizam izolirano oglašava u posljednjim godinama hrvatske moderne.¹⁵ U drami *Pred smrt*, posegnuvši za slikom smrti kao tematskim čvorištem svog djela, Galović u radnju svoje jednočinke unosi i dramski lik mističke Neznanke koja prodire u naturalistički svijet stvarne, biološke, tjelesne smrti. Takvim postupkom njegov tekst u svijesti čitaoca pobuđuje sjećanje na prisutnost moralitetnog modela i lika smrti koji je bio intenzivno prisutan u

¹³ Vojnović, 1914, 5.

¹⁴ Galović, 1913.

razdoblju kasnog srednjeg vijeka.¹⁶ Slika i vizija smrti kao strašne i trajne prijetnje ovdje se preobražava u beskrajno svijetao i čist zakoračaj k jednoj novoj, tajanstvenoj i drugačijoj onostranoj egzistenciji.

U Ogrizovićevu *Objavljenju*, kao i u primjerima Tucićevih i Galovićevih drama, na scenu stupaju "irealni" likovi. Pojavljuju se kao emanacija izmučene psihe - u ovom slučaju lik muža javlja se kao glasnik, liječnik ili Krist u svijesti Bolesne žene razapete između savjesti, vjernosti mužu i šurjakova udvaranja. Za razliku od srednjovjekovnih moraliteta i mirakula koji su duhovni život nastojali prikazati realističkim postupcima, ovaj tekst (kao i većina modernističkih drama) realni svijet interpretira spiritualnim metodama. Pri tome su vanjski događaji samo pozadina prave realnosti, a predmet analize postaje razbijena ličnost glavnog protagonista radnje. Karakteri kod Ogrizovića (kao i kod Tucića i Galovića) poprimaju ulogu mitskih simbola (Ona - razdrta Eva, preobraćena Marija Magdalena, On - Krist, Brat - Antikrist), sačinjeni su od same ljudske svijesti o sebi, ne posjeduju vlastita imena i nemaju neke izražene pojedinačne osobine.¹⁷ Ogrizovićeva drama poprima formu snoviđenja u kojem je sve moguće, u kojem se miješaju sjećanja i neobuzdane maštarije, pri čemu se likovi, kao što sam već i istakla,

¹⁵ Iscrpnu studiju o *Bibliji* u poetici avangarde i ekspresionizma napisao je Matičević Ivica pod naslovom *Raspeti Juda*. Vidi: Matičević, 1996.

¹⁶ Radovan Vučković je glede spomenute Galovićeve dramske fantazije istakao: "(...) u specifičnoj idejnoj i dramskoj shemi, u sažetom i dinamičnom dijalogu, koji lako prerasta u lirsku sliku, zacrtala se strukturalna shema koja će, preko Meterlinka, da postane tipična u mističnoj ekspresionističkoj drami (...) naturalističko-veristički sloj glavne radnje postepeno se sužava, da bi na kraju, u obliku nekog dodatka ili posebnog čina, prerastao u spiritualističku viziju po uzoru na srednjovjekovne misterije i označio trijumf duhovnog i božanskog u jednom neoteološkom smislu." (Senker, 1989, 238.)

¹⁷ Kao što je istakao i Branko Hećimović ideja se u ovoj drami "rasplinjuje u retoričkim tiradama i ehsibicijama, kao i u svojevrsnim teološkim disputacijama, i to osobito u trećem činu, zagušenom zamornim raspravljanjem i otegnutom borbom između Njega i Brata, koji personificiraju sukob dobra i zla, odnosno boga i đavla." (Hećimović, 1976, 142.)

umnožavaju¹⁸ - On - glasnik, prijatelj, liječnik i Krist *ponovno čistu dušu* svoje žene želi spasiti u vremenu ratnih strahota¹⁹ i odvesti je u:

Novi porod duša - tako divan

I bliz Božanstvu, da tolike sreće

Ni pomisliti ne možeš, pa zato

*I dolazim da i ti budeš sretna.*²⁰

Usporedimo li *Objavljenje* s Tucićevom *Golgotom* možemo primijetiti da je prostorna organizacija tih dvaju tekstova dijametralno suprotna: prvi i treći čin *Objavljenja* se odvijaju u bolesničkoj sobi, dok u središnjem činu za mjesto svog scenskog djelovanja pisac izabire maleni brežuljak koji po mnogim elementima korespondira s biblijskom Maslinskom gorom, dakle, s mjestom Kristova objavljenja. Za razliku pak od Tucićeve žene, Ogrizovićeva *Ona* nije samo fatalna, grješna Eva, već preobraćena Marija Magdalena koja se na kraju drame uspijeva izbaviti iz vrtloga Erosa i Thanatosa slijedeći poznati Kristov poziv, njegov *put, istinu i život*.

Lik se je Marije Magdalene našao i u središtu posljednjeg dovršenog dramskog ostvarenja Frana Galovića. Taj je tekst pravi modernistički dramski misterij, iako ga sam autor žanrovski određuje kao “dramu u tri čina s epilogom”. U njemu se, naime, u odnosu na prethodno spomenute drame najdosljednije ostvaruju formalne i sadržajne žanrovske osobitosti srednjovjekovnih misterija.²¹ Pisac u toj drami zahvaća široko

¹⁸ Postupkom po kojem raznolika priviđenja tumači jedan te isti lik Ogrizovićev tekst je srodan Tucićevoj *Golgoti*, Begovićevu *Pustolovu pred vratima* i Krležinom *Adamu i Evi*.

¹⁹ *Tako sav je rat*
I nesreća i klanje, nevolja -
Što djelo smo Božansko ogadili,
Okaljali mu vječnu misao. (Ogrizović, ruk, 20.)

²⁰ Ogrizović, ruk, 21.

²¹ Često je u našoj književnoj kritici spominjana nebiblijska komponenta tog djela (posebice u prikazu Marije Magdalene kao nadasve putene žene). Ipak, Vučetićeva

zbivanje od Marijinih priprema da u svom domu zavede proroka o kome svi govore, preko njena odlaska u kuću Simona fariseja i novog susreta s Kristom, do scene na Golgoti i, na kraju, Kristova uskrsnuća iz groba u vrtu Josipa iz Armitaje. Galović se, dakle, uglavnom drži događaja na način na koji su ovi opisani i u evanđeljima (što je tipična žanrovska osobitost crkvenih prikazanja) ne pokušavajući demistificirati mit od koga kreće. Dramsku napetost pri tome postiže prikazom rascijepljena Marijina lika, pri čemu su zbivanja koja se odvijaju u njenoj duši zapravo slika prastare biblijske muke projicirane u psihu moderne, erotikom osviještene žene čija je uloga, unatoč svim pomacima u odnosu na starozavjetni predložak, na kraju ipak podvrgnuta poznatoj simbolici objavljenja i spasenja duha. Slijedeći biblijski predložak radnja *Marije Magdalene* je organizirana linearnim načinom u nizu srednjovjekovnih postaja: u velikoj dvorani s trijemom kod Marije Magdalene, pred kućom Simona Fariseja, na Golgoti i u vrtu Josipove kuće. Njeni likovi tipični su psihološki nerazrađeni protagonisti Muke, izuzev, naravno, same Marije Magdalene, te, donekle, Rimljanina Marcela. U biblijskoj priči oni su neke vrsti egzemplarnih modela stanovitih ljudskih situacija, znakovi unaprijed zadane sheme kojom dominira kršćanska simbolika dobra i zla. U njihovu okruženju rascijepljena ličnost Marije Magdalene ne destruiira kodirani okvir priče, već se čvrsto pridržava žanrovskog modela koji je u njoj interpretiran, te shodno tomu doživljava preobražaj i identifikaciju s mitskim stavom.

Galovićeva nas *Marija Magdalena* vodi ka Krležinoj dramskoj jednočinki *Legendi* koja predstavlja svojevrsnu sintezu svih modernističkih žanrovskih transformacija misterijskih oblika, kao i

izreka da je ova biblijska priča bliža erotici nego evanđelju je, po mome sudu, samo djelomice točna jer se Galović u svom tekstu nije uspio osloboditi kršćanske legende.

najavu novih, avangardnih dramskih stremljenja.²² U njoj se očituju snažni utjecaji Kranjčevićeva svjetonazora, simbolike njegove nadasve dramske poezije, sumnje u boga i kritike crkvenih institucija; irealan, mitski lik Krista koji prodire na njenu scenu čest je protagonist modernističkih tekstova, što sam i istakla u svezi sa svim prethodno spomenutim dramskim tekstovima. Upravo je ovim svojim dramskim prvijencem Miroslav Krleža najavio snažni prodor srednjovjekovnih žanrovskih modela koji će odigrati ogromnu ulogu na gotovo cjelokupno njegovo dramsko stvaralaštvo.

Sam je Krleža, sastavljajući repertoar našeg starijeg scenskog razdoblja u eseju *O našem dramskom repertoaru*, kao značajan moment izdvojio postojanje i važnost liturgijskih igara i crkvenih prikazanja u razvitku hrvatskog kazališnog života. Zanimljivom se čini činjenica da pisac u tim dramskim oblicima prepoznaje nadasve kritičan odnos prema stvarnosti ili društvu, što je važan podatak koji će nas uputiti k načinu na koji je autor - stvarajući jedno specifičnu, osobenu poetiku (koja je, naravno odgovarala umnogome i poetici razdoblja u kojoj je stvarao) -

²² Krleža svoje dramske varijacije na biblijske teme piše u vrijeme kada je ta tematika bila vrlo raširena i polularna ne samo u našem, već u cjelokupnom europskom i opernom kazalištu. Što se tiče, pak, odnosa Galovićeve *Marije Magdalene* naspram Krležine *Legende* pisane 1913. godine, Marijan Matković ispravno zaključuje da Krleža sigurno nije poznao Galovićev rukopis koji je prvi puta štampan jedanaest godina kasnije u *Vijencu*. (Vidi u Matković, 1964.) Glede usporedbe načina na koji je u Galovićevu, tj. Krležinu tekstu tretirana pojava žene poticajnim mi se čini razmišljanje Borisa Senkera koji ističe: "U Krleže žena govori, misli i osjeća tijelom. Obzor joj je uzak, mnogo uži od najužega muškarčeva obzora. Dok Isus i Sjena raspravljaju o Povijesti i Čovječanstvu, misao Marije Magdalene kreće se oko pojmova 'Ja', 'Ti' ili 'On', 'Nas dvoje', 'Naše potomstvo'. Nesposobna da shvati muškarca, žena naslućuje njegovu snagu i želi da je primi u sebe, želi da je ta snaga oplodi. U toj će želji počesto pervertirati iz majke, koja traži ponajboljeg oca za svoje dijete, u sterilnu, samoživu vampirsku figuru što parazitira na partneru i 'pije mu krv'." (Senker, 1989, 179.) Na temelju takova razmišljanja mogli bismo povući određene paralele, ali i značajne razlike između Galovićeve i Krležine Marije Magdalene.

preobrazio srednjovjekovne žanrovske oblike.²³ Stvaralačka recepcija srednjovjekovnih dramskih oblika u Krležinu slučaju vodi, naime, k nadasve kritičkom odnosu prema stvarnosti i društvu u kojem je pisac književno djelovao. *Legenda*, pri tome, ispunjava piščevu potrebu za iskazivanjem vlastitih sumnji i nemira oko temeljnih pitanja ljudske egzistencije, a načinom na koji su u njoj organizirane didaskalije, te akcija podređena pjesnikovoj retorici ona se pridružuje avangardnim književnim stremljenjima.

Krležina dramska jednočinka u tri slike prikazuje događaje od Isusova ulaska u Betaniju, Lazarova uskrsnuća, pa sve do scene u masliniku uoči Velikog petka i Isusova hapšenja.²⁴ Pri tome je u središtu zbivanja Kristov lik i njegov dijalog sa *Sjenom*, dok su svi ostali protagonisti radnje u funkciji njihovih dijaloga.²⁵ Za razliku od Galovićeve *Marije Magdalene* Krleža mnogo slobodnije barata motivima preuzetim iz biblijske legende. Mitski protagonisti se u njegovu slučaju preobraćaju u zemaljska, ljudska stvorenja koja stradaju razdrta temeljnim pitanjima bivanja, filozofskim razglabanjima o religiji i crkvi, postanku svijeta i svemira, te o fizičkoj i duhovnoj ljubavi. Biblijski je mit kod Krleže kritičkim aluzijama demistificiran, ismijan, a modernistička iluzija preobraćenja negirana i parodirana. "U djelu koje je parodija nije dopuštena identifikacija sa mitskom formom i stavom.

²³ Krleža, naime, ističe, "Liturgijske igre i naša crkvena, pobožna prikazanja znače, zapravo, prvi prodor narodnog jezika na scenu (...) da su te 'Sacre rappresentazioni' doista 'sveta prikazanja', nije suviše smiono da se kaže, da bi dobar dio tih stihova danas, sa scene, povrijedio ukus mnogobrojnih naših lirskih franjevac, kao nadarena, antiklerikalna propaganda. O visokom kleru, papama, o biskupima, o koludricama, o franjevcima, o karmelićanima i o remetama govori se u ovim stihovima često veoma grubo, da upravo bezbožno, to jest tako, kao što je o crkvenjacima mislila ona mnogobrojna pučka publika, koja je prisustvujući tim predstavama kao narodna masa, crkvu poznavala iza kulisa." (Krleža, 1960, 89.)

²⁴ Tekst *Legende* je objavljen u: Krleža, 1981.

²⁵ Stoga se možemo složiti s mišljenjem Radovana Vučkovića koji ističe da su vanjska radnja i likovi objektivirani teatar Isusove unutrašnje drame.

Krležin Isus, uz asistenciju Sjene, zna ono što je bilo i poznaje moguće konzekvence u budućnosti kad mesijanska vjera prelazi u političku dogmu: njegova je svijest totalizirana, živi intelekt modernog čovjeka, a ne naivna emocija biblijskog proroka. Stav Sjene pokazuje koliko je Krležina desakralizacija mitskog toposa motivirana njegovom tadašnjom političkom ideologijom i koliko je ta drama, i pored toga što je napisana u stilu simbolističke drame, djelo političke inspiracije i trezvenog realizma u kome se čovjekova stradanja ne pripisuju metafizičkim već zemaljskim i društvenim razlozima."²⁶

Ne ulazeći u širu elaboraciju strukturalnih komponenti ovog teksta htjela bih samo na kraju zaključiti da je Krležina *Legenda*, bez obzira na još uvijek izravan utjecaj biblijskog verseta i postupka doslovnih preuzimanja citata iz Biblije, konstrukcijom totalitarnog scenskog prostora, kao i idejnim usmjerenjem, te destrukcijom mita, najavila pojavu njegove aktivističke ekspresionističke dramatike, kao i niz sadržajnih i formalih postupaka koji će se javljati u narednom, avangardnom razdoblju hrvatske dramatike. Nastavljajući se na težnje moderne drame²⁷ u kojoj su žanrovske osobitosti prikazanja pomagale piscima u rješavanju temeljnih dilema ljudskog bivanja, odnosa dobra - zla, života - smrti, vjere - sumnje i slično, ekspresionistički će dramski tekstovi biti usmjereni k negaciji i parodiji modernističke iluzije mita. Njihovi će junaci pri tome objedinili u sebi, bez ikakvih izgleda za njihovo pomirenje (koje je u modernoj, kao što smo mogli i vidjeti iz prethodnih tekstova, još uvijek moguće), povijesno i mitsko što će, pak, voditi k stalnoj ekstazi, kriku i depresiji avangardnih tekstova. Pretvarajući se u prosvjed, krik protiv neljudske stvarnosti, svijeta kao

²⁶ Vučković, 1986, 83.

²⁷ Modernistička se je poetika uvijek oslanjala na pojam lijepoga, a ne vrijednoga (kao ekspresionistička), pa je samim time i bila artistička, a ne aktivistička.

pakla, oni će se umnogome odmaknuti od modernističkih propitivanja smisla bivanja ili opstanka jedinke, kao i nacije, te stvoriti autonoman svijet u čijem će okružju korištenje prikazanjskih žanrovskih oblika poprimiti sasvim nove dimenzije.

Korištena literatura:

Car-Mihec Adriana

- 1997 *Genološki problemi srednjovjekovne dramske književnosti*, u: *Riječki teološki časopis*, 5, 2, str. 331-368.

Galović, Fran

- 1913 *Pred smrt*, u: *Savremenik*, VIII, 2, 3 i 4.
1923 *Marija Magdalena*, u: *Vijenac*, I, 8-20.

Hećimović, Branko

- 1976 *13 hrvatskih dramatičara*, Znanje, Zagreb.

Krleža, Miroslav

- 1960 *O našem dramskom repertoireu*, u: *Hrvatsko narodno kazalište 1860 - 1960*, Neprijed, Zagreb, 81-92.
1981 *Legende*, NIŠRO "Oslobođenje", Sarajevo.

Matičević, Ivica,

- 1996 *Raspeti Juda*, MH, Zagreb.

Matković, Marijan

- 1964 *Marginalije uz Krležino dramsko stvaranje*, u: *Zbornik o Miroslavu Krleži*, ur. Marijan Matković, JAZU, Zagreb, 234-276.

Ogrizović, Milan

- ruk. *Objavljenje*, redateljska knjiga, Zavod za teatralogiju, Zagreb.

Ogrizović, Milan - Milčinović, Andrija

- 1969 *Prokletstvo*, u: *Srđan Tucić, Milan Ogrizović, Andrija Milčinović, P. Petrović Pecija - Izabrana djela*, VSHK, MH - Zora, Zagreb, str. 377-440.

Pavlovski, Borislav

- 1997 *Tucićeve Golgota*, u: *Krležini dani u Osijeku 1996*, HNK Osijek / PF Osijek / OZPHK HAZU, Osijek - Zagreb, 173 - 190.

Senker, Boris

- 1989 *Hrvatska drama 20. stoljeća*, Logos, Split.
1997 *Pluralizam hrvatske moderne: program ili odsutnost programa?*, u: *prvi hrvatski slavistički kongres – Zbornik radova II.*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb.

Tucić, Srgjan

- 1913a *Golgota*, 1913, Savremeni hrvatski pisci, Zagreb.
1913b *Pred smrt*, u: *Savremenik*, VIII, 2,3,4.

Vojnović, Ivo

- 1914 *Lazarevo vaskrsenje*, Izdanje knjižare J. Tošovića, Dubrovnik.

Vučković, Radovan

- 1986 *Krležina dela*, Sarajevo, Oslobođenje.