

Groteskni likovi u Krležinim ekspresionističkim dramama

Grgić, Denis

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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:142:440888>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-05**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Diplomski studij hrvatskog jezika i književnosti i engleskog jezika i književnosti

Denis Grgić

Groteskni likovi u Krležinim ekspresionističkim dramama

Diplomski rad

Mentor: izv. prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2021.

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Diplomski studij hrvatskog jezika i književnosti i engleskog jezika i književnosti

Denis Grgić

Groteskni likovi u Krležinim ekspresionističkim dramama

Diplomski rad

Humanističke znanosti, Filologija, Kroatistika

Mentor: izv. prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2021.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravio/napravila te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni.

Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, 15. 9. 2021.

Denis Grgrić, 0122223104
ime i prezime studenta, JMBAG

SAŽETAK

Miroslav Krleža u svojoj je početnoj, ekspresionističkoj fazi postavio temeljne problematike kojima će se baviti kroz cijeli svoj književni i publicistički rad (pitanje smisla umjetnosti u materijalističkom društvu, razum i umjetnost nasuprot nagonskog, pitanje ideologije i apsolutne istine). Njegova je ekspresionistička dramska poetika isprva dočekana poprilično negativnim kritikama, s jedne strane zbog iznimne tehničke i scenske zahtjevnosti njegovih ranih drama, ali i na udaru kritike našao se i zbog svojih političkih stavova te su časopisi u kojima je objavljivao i koje je uređivao bili zabranjivani baš zbog političkih razloga. Značajan dio Krležine ekspresionističke faze čine poetske drame tzv. genijskog ciklusa, koji čine drame Legenda, Kristofor Kolumbo i Michelangelo, a elementi groteske najsnažnije su ostvareni likom Sjene / Nepoznatog. U tim se dramama oslanja na zapadnoeuropsku književnu tradiciju i vizionarske figure iznimnih pojedinaca, čiji su unutarnji sukobi ujedno i osnova za dramski sukob između tragičnih genija i njihovih „sjena“. Iako se Krleža javno obrušio i na vlastitu ekspresionističku dramsku poetiku, ona svakako zaslužuje objektivnu analizu, odnosno analizu oslobođenu ideoloških predrasuda i analizu usmjerenu prije svega na estetsku vrijednost analiziranih drama, a ne na autora kao empirijsku pojavu. Promatrajući drame genijskog ciklusa unutar hrvatske, ali ujedno i svjetske književnosti, može se zaključiti kako je Krleža već u ranoj fazi bio iznimno inovativan autor, s tim da je i rana faza estetski ravnopravna njegovoj „zrelijoj“ fazi.

Ključne riječi: Miroslav Krleža, ekspresionizam, ekspresionistička drama, groteska

Contents

1. Uvod.....	1
2. Miroslav Krleža - biobibliografija	2
3. Ekspresionizam.....	4
3.1. Ekspresionizam u Hrvatskoj	5
4. Groteska i groteskno	7
5. Legende – „genijski ciklus“	9
5.1.Liberalna tragedija	10
6. <i>Legenda</i> i funkcija mitskog	12
6.1 Četiri slike.....	14
7. Groteskni likovi Sjene i Nepoznatog	18
7.1. Isus i Sjena.....	18
7.2. Kristofor Kolumbo i Nepoznati	23
7.3. Michelangelo Buonaroti i Nepoznati.....	26
7.3.1 Filip Latinovicz i Kyriales	29
Zaključak.....	31
Popis literature.....	33

1. Uvod

Budući da se rana faza Krležinog dramskog opusa uvelike oslanja na ekspresionističke tehnike, groteskno je gotovo neizostavna sastavnica ekspresionističke avangardne drame. To se ponajviše očituje u dramama takozvanog genijskog ciklusa, odnosno dramama *Legenda*, *Kristofor Kolumbo* i *Michelangelo Bounaroti*. Krležina je u ranoj fazi udario temelj ključnim motivima kojima će se koristiti kroz cijeli svoj opus i otvorio je pitanja koja je i kasnije postavljao u svojim tekstovima, stoga je nužno prvo staviti ekspresionističku dramu u kontekst, kako u kontekst hrvatske, tako i u kontekst europske (tj svjetske) književnosti, stoga je cilj uvodnoga dijela predstaviti biobibliografiju autora, navesti ključne postavke ekspresionizma, definirati u kojem smislu se promatra groteskno te iznijeti bitnije činjenice o dramama koje su uzete kao predlošci rada.

U središnjem se djelu rada izlažu dosadašnje analize relevantnih kritičara i teoretičara književnosti, određenja se tumačenja nadopunjuju ili pak pobijaju drugima i argumentiraju prikladnim citatima iz dramskih predložaka. Izdvojeni su groteskni likovi Sjene i Nepoznatog i svaki je analiziran u zasebnom potpoglavlju u odnosu prema svom pripadajućem „Geniju“ i razlaže se o funkciji tih likova u dramskom tekstu.

U zaključnom se dijelu rada sažeto iznose spoznaje do kojih se došlo nakon proučavanja literature i ukratko komentira položaj autorove rane faze u cjelokupnome njegovom opusu.

2. Miroslav Krleža - biobibliografija

Miroslav Krleža (Zagreb, 7. 7.. 1893 – Zagreb, 29. 12. 1981) jedan je od najvažnijih hrvatskih književnika i esejista, a nije se bavio samo književnošću i teorijom umjetnosti, već je pisao i o povijesti, medicini, politici i filozofiji. Odrastao je u građanskoj obitelji, što mu je omogućilo da stekne solidno obrazovanje. Nakon četvrtog razreda klasične gimnazije u Zagrebu odlazi u Mađarsku i upisuje Kadetsku školu u Pečuhu, a zatim i Vojnu akademiju u Budimpešti (Lasić, 1982 : 151). Početkom Prvog svjetskog rata radi i ostaje u Zagrebu, a 1914. godine objavljuje *Legendu* i *Maskeratu*.

Krleža je mobiliziran godinu dana kasnije u pričuvenu časničku školu, a, a 1916. odlazi u Galiciju na frontu. Cijelo vrijeme aktivno djeluje u komunističkim krugovima, ali, uspostavlja i kritički odnos prema komunizmu za razliku od mnogih pripadnika pokreta. Krleža je s Cesarcem 1919. godine pokrenuo i uređivao časopis *Plamen* koji izlazio u četrnaest brojeva prije nego što je zabranjen. Najveći dio časopisa ispunjavao je sam Krleža svojim tekstovima, a isticao se brojnim političkim polemikama i tekstovima protiv Dragutina Prohaske i Josipa Bacha (Lasić, 1982 : 69), s kojim je ulazio i u polemike i oko koncepcije kazališta, a s vremenom su te polemike prešle u vrijeđanje na osobnoj razini. Časopis je z Časopis je bio plijenjen, zabranjivan i cenzuriran jer je Krleža od samog osnivanja Kraljevine SHS bio u opoziciji prema toj „geopolitičkoj tvorevini, koja je za čitavog svoga trajanja ostala potpuno gluha za socijalne i nacionalne probleme koji je razdirahu“ (Matković, 1988 : 11-12).

Nakon mnogih razočaranja (dezertiranje iz vojne škole, neuspješan pokušaj pridruživanja srpskoj vojsci) Krleža se 1913. godine odlučuje u potpunosti svu svoju energiju usmjeriti u pisanje književnih tekstova:

„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)

Njegovo je književno stvaralaštvo od početka izazivalo kontroverzne osude i tumačenja, a nakon devedesetih Krležino je stvaralaštvo bilo žrtvom raznih politiziranja i odbacivanja, međutim, kritika je estetsku vrijednost bacila u drugi plan i kritici su podvrgnuti njegovi lenjinistički stavovi iz razdoblja *Plamena* i *Književne republike* i njegova naklonost Josipu Brozu Titu. ali sama je estetska vrijednost Krležinih djela i ne ovisi o njegovim političkim stavovima: umjetnik se bavi totalitetom ljudskog iskustva, a to znači i političkim idejama i ideologijama, ali vrijednost njegovih djela ne ovisi o njegovim ideologijskim sklonostima, već o jezičnom umijeću, o vladanju književnim formama, o sposobnosti iscrtavanja semantički kompleksne slike svijeta. (Visković, 1993 : 1)

Krležin je književni opus već sam po sebi dovoljno kompleksan, a ono oko čega se najviše vodi rasprava njegovo je dramsko stvaralaštvo i klasifikacija dramskog opusa. Od prvih drama napisanih 1913. (*Legende, Maskerata*) pa sve do scenarija za film *Put u raj* (1970.), koji je Krleža jednako namijenio i za kazališnu produkciju, napisao je preko petnaest jednočinki i drama u nekoliko činova ili slika, a „što se podjele Krležine dramatike na faze odnosno razvojne etape tiče, pretežit dio kritičara i povjesničara opredjeljuje se za četiri“. (Senker, 2000 : 21) Prema Senkeru, prvu fazu predstavljaju *Legende*, drugu *prijelazne drame (U logoru, Vučjak i Golgota)*, treća faza naziva se *glembajevskim ciklusom*, dok četvrtu predstavljaju kasnija djela kao što su *Aretej* i *Put u raj*. (Senker, 2000 : 21)

3. Ekspresionizam

Ekspresionizam je umjetnički pokret koji obuhvaća slikarstvo, glazbu, književnost i film i pojavljivao se u umjetnosti u raznim oblicima i pod raznim nazivima od 1910. do 1920. godine, dakle obilježio je vrijeme uoči, tijekom i nakon Prvog svjetskog rata. Isprva je to pokret karakterističan samo za njemačko područje, ali pojavljuje se na teritoriju cijele Europe. U Njemačkoj se nazivao ekspresionizam, u Italiji futurizam, a u Francuskoj kubizam i nadrealizam, a sve inačice poetike međusobno se isprepliću i imaju dodire jedna s drugom. Ekspresionistička umjetnost je umjetnost naraštaja koji je pošao u „prvi svjetski rat, i koga nije pokosio ratni vihar, taj se odatle skrhan vratio. Nastaje ta umjetnost kad čovjek osjeti *potpunu osamu* i samoću u svijetu, osvijesti se toga i pokušava to izgovoriti: on ispušta *krik* – taj je krik ekspresionizam.“ (Pejović, 1969 : 4)

Kako i Gottfried Benn sam piše, ekspresionisti su Nietzschea prigrlili kao jednog od najvećih uzora: „Jer što se nas samih tiče, naša je pozadina bio Nietzsche: njegovo unutarnje biće da riječima razdire, poriv da se izražava... gašenje sadržaja za volju ekspresije. Ekspresionisti su Nietzschea prigrlili kao najvećeg uzora, ali nakon rata razvili su dosta drugačiji pristup kojim će ga implementirati u svoju poetiku:

Priče o *Übermenschu* nisu više smatrane kao fizička borba i bol koju pojedinac treba pretrpjeti kako bi dostigao slavu, to postaje unutarnja borba. Shvatili su da se moraju suočiti sa svojim najmračnijim trenucima kako bi postigli višu razinu čovječanstva, svjesnosti i samoostvarenja i shvatili ono skriveno unutar psihe. Za mnoge, to je značilo ponovno suočavanje s ratnim strahotama. Koristili su se Nietzscheovim nihilizmom i spojili ga s kaosom u Weimarskoj Republici kako shvatili kakvu ulogu ratni užasu igraju i dalje u njihovim životima. Iako su Nietzscheovi radovi napisani davno prije pojave ekspresionističkog pokreta, nisu mogli biti prikladniji nego u Njemačkoj nakon Prvog svjetskog rata. (Ziolkowski, 2012 : 213)

Što se tiče ekspresionističke drame, kojoj obrađivani predlošci i pripadaju, drama kao da je stvorena za sugestivno apeliranje i ekstatični nagovor. Ekspresionisti su bili opsjednuti biblijskim temama (u književnosti, glazbi, slikarstvu, kiparstvu, svugdje osim u arhitekturi). Oni uporno traže „Boga“ – i ne uspijevaju ga naći, evociraju legende o Adamu i Evi, o povratku izgubljenog sina, i o Golgoti. (Pejović, 1969 : 10)

Kaithleen Kuiper piše kako su ekspresionisti tražili novi stil kojim bi stvorili dramu društvenog protesta. Zanimala ih je opća istina, a ne specifične situacije, stoga su se koristili likovima koji su više bili simboli nego potpuno individualizirani likovi. Naglasak nije bio na prikazivanju vanjskog svijeta, koji je bio samo usputno skiciran i jedva određen u vremenu i prostoru, njih je zanimala unutarnja borba pojedinca te je pokušaj imitiranja stvarnosti zamijenjen ekstatičnim evociranjima stanja uma. Središnji likovi ekspresionističkih drama često svoje patnje iznose u dugačkim monolozima, koji su eliptični i gotovo telegramske jezike progovaraju o boli mladalačkog duha, to je bunt protiv ranijih generacija i takvi likovi streme ka višim spiritualnim vizijama života. (Kuiper, 2010 : 147)

3.1. Ekspresionizam u Hrvatskoj

Ekspresionizam je u hrvatskome javnom životu ostvario utjecaj posredstvom nekoliko utjecajnih književnih revija: časopis „Kokot“ Ulderika Donadinija, „Juriš“ i „Vijavica“ Antuna Branka Šimića, „Plamen“ Miroslava Krležee, „Zenit“ Ljubomira Micića te „Književna republika“ Miroslava Krležee. (Donat, 1969 : 88) Prisutnost ekspresionizma u hrvatskoj dramskoj književnosti osjeća se već u moderni, u Kosorovu *Požaru strasti*, u Kamovljevim *Orgijama monaha*, u Galovićevoj jednočinki *Pred smrt* i Ogrizovićevom *Objavljenju*, ali se dosta jače osjeća nakon izlaska Krležinih drama *Kraljevo*, *Kristofor Kolumbo*, *Hrvatska rapsodija* i *Michelangelo Bounarroti*.

Antun Branko Šimić najavio je približavanje shvaćanju i uporabi poetološkog izraza njemačkih ekspresionista programatskim načelima koje je iznio u časopisu *Juriš* 1919. godine: Vrisak je danas jedini glas stvaralačkog Duha kulture, vrisak boli i vrisak besa. Vrisak kojemu je telo i reč i zvuk i kamen i pokret i boja – Vrisak, jedini moguć da otvori uši ljudi koji ne znaju da postoji duh“ (Žmegač, 1969 : 33), a taj je duh upravo već spomenuti duh bunta koji se javio u Europi.

Konzervativno nastrojena kritika dočekala je ekspresionizam, pogotovo hrvatski ekspresionizam odbojno, posebice Krležin. Drame su mu odbijane jer su smatrane scenski neizvedivim, zbog čega Krleža ulazi u polemiku s Bachom, a Krleža je napadan i s religijskih osnova da se u drami *Legenda* ruga Isusu. Kada se uzmu u obzir značajke Krležine rane drame, jasno je zašto je konzervativna kritika odbacila vizionarske drame mladog autora:

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

Krležine su rane drame, prema Lasiću, bile inovativne na sadržajnoj i izražajnoj razini i dokaz tadašnja hrvatska književna scena bila u koraku s europskom. To argumentira Krležinom uporabom ekspresionističkih tehnika i gradnjom sižea koji biblijskim motivima kojima se koristi kako bi progovorio o aktualnim problemima i univerzalnim pitanjima koja se postavljaju čovjeku, poput smisla života, postojanja bitka, položaj umjetnika u svijetu. (Lasić, 1982 : 38 – 43)

Čak je i Ljubomir Maraković, kritičar religiozne orijentacije koji je objektivno pristupio tim djelima, hrvatski ekspresionizam isprva ocijenio kao pokret koji ima velike književne ambicije, ali da se još nije izbrusio u određenom smjeru, a Krležu navodi kao najtalentiranijeg predstavnika. U kasnijim člancima Maraković Krležu hvali kao najgenijalnijeg zastupnika ekspresionizma, naziva ga „jasnim meteorom“ i da je jedan od najsnažnijih autora ne samo hrvatske nego i cijele južnoslavenske književnosti.

4. Groteska i groteskno

Što se tiče groteske kao pojma u umjetnosti, groteska nije samo pojava u književnosti, može se prepoznati u gotovo svim umjetnostima. Groteska se u prošlosti pojavljivala samo u likovnoj umjetnosti i u književnosti (prvenstveno u satirama), a u suvremenoj umjetnosti grotesku i groteskno pronalazimo još i u glazbi, plesu, arhitekturi i filmu (u filmu se pojavljuje u ekspresionizmu).

Mihail Bahtin proučavao je grotesku izvlačeći primjere iz kulture smijeha srednjeg vijeka i renesanse. Bahtin uvodi pojam groteskni realizam, a riječ groteska nastala je nakon što su u 15.stoljeću, u Italiji, iskopani artefakti grotesknog izgleda nazvani grotto. Ono što je zapanjilo renesansne istraživače je spoznaja da je umjetnost takvog stila uopće postojala u antičkoj umjetnosti. Poimanje umjetnosti u petnaestome stoljeću bila je umjetnost sklada i ljepote. Skulpture grčke i rimske arhitekture smatrane su idealom kojem treba težiti, čudovištima i nakaradnom nije bilo mjesta. (Adams i Yates, 1997 : 7)

Jedan od problema kod definiranja groteske je i obuhvaća li ona samo oblik i formu ili je ona pak sadržaj. Bahtin zaključuje kako je ona i jedno i drugo. Iako Tamarin kaže kako je groteskno prvenstveno forma, ali ipak se izobličavanjem u „većoj ili manjoj mjeri mijenja i sadržaj“ (Tamarin, 1962 : 133) A Tamarin je upozorio i da se grotesku ne mora nužno vezati s humorom, jer smijeh humora odiše vedrinom i afirmativno se odnosi prema ljudskim slabostima, a smijeh groteske je disharmoničan i nadasve neugodan. (Tamarin, 1962 : 89)

Svijet koji groteska prikazuje svijet je „začuđenosti“, ali negativne začuđenosti. Teoriju koja grotesku definira kao pogled na čovječanstvo koji se ne odnosi afirmativno prema manama čovječanstva donosi Kayser. Kayserova je teorija suprotstavljena Bakhtinovoju teoriji koji grotesku veže uz folklorni humor i karneval. Kayser piše kako groteska „podrazumijeva strah od života prije nego strah od smrti. Ona strukturalno podrazumijeva da kategorije koje primjenjujemo na stvarni svijet postaju neprimjenjive.“ (Kayser, 1963 : 184)

Dojam koji groteska ostavlja jest jeza, a maska je nositelj jeze. Jeza je često maskirana ironičnim cerekom, banalna je i odvratna, zato Tamarin zaključuje da se groteski pristupa s jezive i tragične strane. U Italiji se tragično u grotesknom pojavljuje u Pirandellijevom teatru, talijanski teoretičari ističu da je groteska nastala zbog nesklada između gesta i akcija koje je čovjeku nametnulo društvo i njemu prirodnih gesta i iz antiteze vidljivog i nevidljivog, realnog i nerealnog. (Tamarin, 1962 : 23)

Groteska u međuratnoj europskoj i hrvatskoj dramskoj književnosti, prema Bogneru , nije nova dramska tehnika, nego novi, unutarnji, dramski stil. Taj stil podrazumijeva proširenu antitezu, prošireni paradoks, odnosno spajanje proturječnih značajki i nespojivih pojava.

U dramskim se groteskama miješaju fantastični i realistički prizori ili san i java (Krlježino *Kraljevo*, Begovićev *Pustolov pred vratima* ili Kulundžićevoj *Ponoći*), uzvišeno i nisko, herojsko i trivijalno (Feldmanov *Zec*, Marinkovićev *Albatros*), tragično i komično (Kosor, *Maske na paragrafima*). (Senker, 2000 : 25)

Tema dvojnika, *doppelganger*, bitna je značajka ekspresionističkog filma i drame. Stabilni je identitet rastrojen pojavom dvojnika, a takav se dvojnik pojavljuje u ekspresionističkim filmovima *Kabinet doktora Caligarija* i *Praški student* (Harries, 2000 : 33), a u ekspresionističkom je filmu taj motiv znak susreta s nadnaravnim.

5. Legende – „genijski ciklus“

Drame *Legenda; Kristofor Kolumbo i Michelangelo Bounaroti* pripadaju tzv. „genijskom ciklusu“. , tj., kako ih Hećimović naziva, „tragedije genija“ (Hećimović, 1976 : 353), a tiskane su 1933. godine i osim drama genijskog ciklusa, sadrži i drame *Maskerata, Kraljevo, Adam i Eva*.¹ Za ekspresionističku je dramu općenito značajna figura usamljenika, a on može biti „neshvaćeni genije (*Michelangelo* ili *Kolumbo* Miroslava Krleže, Donadinijev Gogolj, Zrinjski Tita Strozija), preko raznoraznih izopćenika iz društva (*Bijesno pseto*, Petar Stanić; Prpićev ranjeni Pavel, Strozijev tragični Juda, Mesarićev pobunjeni radnik i rob Atlas) do ljudi poput Kulundžićva Rajka te Krležinih Orlovića (Galicija) i Horvata (Vučjak) koji traže bijeg iz svega“. (Senker, 2000 : 24)

Prva drama „genijskog ciklusa“, *Legenda* (1914.) generički je određena kao „novozavjetna fantazija“, prvotno je zamišljena kao drama u četiri slike, ali je na kraju četvrta slika stopljena u treću. Poticaje za dramu o Isusovoj smrti i posljednjim trenucima života poslijeratna je kritika nalazila i u Krležinu doživljaju crkvenih obreda, pogotovo obreda na Veliki petak:

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

Na ranog su Krležu utjecali najviše Schopenhauer, Nietzsche, Ibsen, Wilde i Strindberg, ali treba spomenuti i liriku Silvija Strahimira Kranjčevića (Kranjčevićev je Krist pun pesimističkog

¹ Dean Duda: „Legende“, *Krležijana 1*, Leksički zavod Miroslava Krleže, 1993.
<https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=534>

revolta i vizija o uzaludnosti djela) jer, kako pojašnjava Matković, „oba ta talenta hranila je ista tragična stvarnost jedne porobljene zemlje u kojoj se i snovi rađaju sa sumnjom.“ (Matković, 1988 : 94) *Legenda* je prouzvedena tek 1978. u zeničkom Narodnom pozorištu, u režiji S. Unkovskog.²

Drama *Kristofor Kolumbo* (prvi put tiskana kao *Cristoval Colon* u knjizi Hrvatska rapsodija (Zagreb 1918), zajedno s istoimenim tekstom i *Kraljevom*) nosi sve važnije odrednice ekspresionističke drame, a prvotno je bila posvećena Lenjinu, a posvetu je Krleža kasnije sam uklonio. To uklanjanje također je bilo predmetom polemike između Bacha i Krleže. Bach je Krleži spočitnuo da je Lenjina „poput Petra zatajio Hrista - Lenjina ili Trockoga, kojima je bio posvećen Cristoval Colon u manuskriptu“, a budući da je tekst trebao biti „štampan za austro-ugarske“ vlasti, nije bilo nikakve potrebe za cenzurom³, a Krleža mu odgovara da je dramu pisao „u vrijeme histerično i teško, kada se na svakom koraku osećala panika kriminalnog i razdrtog zbivanja« i kad je on sam »gledao stvari nejasno, kroz neku mutnu simboliku“ te je zaključio da sama drama nemam nikakve veze s Lenjinom pa je uklonio posvetu.⁴

Jednočinka Kristofor Kolumbo pripada ciklusu ekspresionističkih scenskih „vizija“ što na način „ekstatičnog teatra“ problematiziraju odnos genija i/ili sanjara i gomile. Tekst i njegovo virtualno uprizorenje nose gotovo sve najvažnije značajke tog segmenta Krležine dramatike. *Kolumbo* je profesionalno uprizoren pet puta (u Beogradu, Novom Sadu, Zenici, Ostravi i Dubrovniku) te „koncertno“ izveden u Udinama. Kristofor Kolumbo jedan je od rjeđe prikazivanih Krležinih dramskih tekstova⁵, a treba izdvojiti izvedbu drame u režiji Georgija Paroa iz 1973. na Ljetnim igrama, gdje je dramu izvedena na brodu „Santa Maria“ u Dubrovniku i bila je to prva izvedba koja je izašla iz konvencionalnog dramskog prostora, što je svakako podijelilo kritiku. (Gašparović, 1989 : 184 – 185)

5.1. Liberalna tragedija

Što se tiče tragijskog određenja, treba naglasiti kako se ne radi o tragediji u klasičnom, aristotelovskom smislu, a Gašparović to određenje objašnjava ovako: „Po svojim duhovnim

² <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=533>

³ <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=517>

⁴ Iz „Napomene o Kristovu alu Kolumbu“ u „Krleža: Legende“. Nišro „Oslobođenje“, Sarajevo, 1981., str 148

⁵ <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=517>

sposobnostima i stremljenjima iznimni pojedinci, bezmjerno visoko uzdignuti nad gomilom prosječnika kojom su okruženi, istodobno nisu imuni na prirodna ljudska klonuća, slabosti i sumnje; u tom iskonskom proturječju, produbljenom vladavinom gluposti, nasilja i koristoljublja, ukorjenjuje se njihova tragika” (Gašparović, 1977 : 11)

Pojmovi „tragično“ i „tragedija“ vrlo se često koriste i izvan književnoteorijskih okvira te obuhvaćaju i izvankontekstualnu stvarnost, odnosi se i na određene fenomene u stvarnosti Tako Eagleton pokušava dati definiciju koja ne odvaja teorijsku od neteorijske definicije, nego pokušava obuhvatiti obje uporabe: „može se odnositi na umjetnička djela, činjenice iz stvarnog života i svjetonazorske poglede ili strukture osjećaja” (Eagleton, 2003 : 9), a Eagleton tragediju kao umjetničko djelo ne određuje isključivo prema formalnim obilježjima, nego sadržajno.

O ulozi uzvišenog tragičnog junaka pisao je Clifford Leech, koji odbacuje aristotelovsko poimanje i propis da tragični junak mora biti visokog porijekla jer to nije bitno za suvremenu tragediju, ali naglašava važnost izuzetnosti tragičnog lika koju povezuje s *anagnorisisom*, posebnim tipom tragične spoznaje. (Leech, 1969 : 37) Aristotel anagnorisis definira kao „otkriće“, kako i sama riječ implicira, promjenu iz stanja neznanja u znanje“ (Leech, 1969 : 64) Leech navodi da se kroz patnju može doći do takve spoznaje.

U suvremenoj se „liberalnoj tragediji“, prema Krištofu Jaceku Kozaku, tragično „razvija na podlozi veoma konkretne, unutrašnje ili spoljne, individualne konfliktne situacije“ (Kozak, 2010 : 172), a Kozak se oslanja i na Roberta Williamsa, koji navodi da je u liberalnoj tragediji važna pojedinačna situacija, individue koja je na vrhuncu svojih snaga i na rubu svojih moći kojeg njegove energije istodobno uzdižu i poražavaju, spasavaju i uništavaju. Struktura je liberalna u naglašavanju „odličnog pojedinca i tragična u svojoj konačnoj spoznaji poraza ili granica pobjede” (Williams prema Kozak, 2010 : 172 – 173) Na takvu spoznaju kroz patnju ukazao je i Hećimović, koji piše kako je Krleža „opjevao raskol titana, dinamičke težnje uzleta i pad, „patnju spoznavanja“, sukob između vjere i sumnje, muku, „prometejsku borbu i poraz genija“ (Hećimović u Lončar, 1969 : 107) Što se tiče izbora izuzetnih tragičnih junaka, Krleža je bio inspiriran Francisom Joseom de Goyom i u svom eseju o Goyi piše sljedeće:

„To što nisam znao da fiksiram u *Legendi* ja sam htio da riješim u *Michelangelu* i *Kolumbu*. Pet giganata htio sam da nacrtam, pet monumentalnih figura: Krista, Michelangela, Kolumba, Kanta i Goyu. Krist i Michelangelo i Kolumbo rasplinuli su kao oblaci. Kant je ostao zamisao u kasarni Fridrika Velikoga (jakobinac, koji u dugim zimskim noćima razgovara sam sa sobom u beskrajnim dugim monolozima), a Francesco Jose de Goya y Lucientes javlja mi se od vremena na vrijeme kao stara rana.“⁶

Na Krležinu je ideju o umjetničkom geniju utjecao rani Nietzsche, točnije njegova „volterovska estetika“ prema kojoj je „racionalna kritika najviši domet ljudskog duha“, koju je Krleža povezo s umjetničkim stvaranjem kao najvišim oblikom ljudske transcendencije „volterovske estetike“ prema kojima je „racionalna kritika najviši domet ljudskog duha“. (Žmegač, 1986 : 152)

Krležine *Legende* raskol su s modernističkom dramaturgijom i kao takve dočekane su poprilično negativno u krugovima konzervativnijih kritičara. Poznata je Krležina polemika s Bachom i Krležine tvrdnje kako „gospodin Bach gleda u kazalištu gleda kulise, a ne dramu“ te da Bach pobija izvedivost Krležinih drama sa stajališta platna i dasaka. Kako kaže Josip Bogner, glavna je razlika između ekspresionističke i drame moderne u tome što ekspresionizam postavlja „estetiku duhovnog aktiviteta i duhovne intenzivnosti“, a u moderni je „umjetnina adekvacija objekta u prirodi i onoga u umjetnosti“, dakle drama je prvenstveno proizvod materijala, dostupne tehnologije i potrebe. (Senker, 2000 : 22)

6. *Legenda* i funkcija mitskog

⁶ Iz Eseji I, 236 – 237 u Lončar, Mate. *Antiteze i analogije u Krležinim Legendama. Oblici i značenja* str 106

Mit o Isusu Kristu jedan je od temeljnih mitova na kojima leži Zapadna kultura, a sve do razdoblja moderne taj je mit obrađivan afirmativno, a moderna kao razdoblje podrazumijeva odustajanje od realističkih težnja i oslanja se na mit, ali gradi i svoj mit u kojemu pjesnik postaje izuzetno biće. Krleža u *Legendi* obrađuje jedan od središnjih mitova Zapadne kulture, a to je mit o Isusu Kristu. Iako Krleža uzima osnovni okvir biblijske priče, preuzima citate i novozavjetnu sintaksu, Krleža nastoji desemantizirati mit.⁷

Branimir Donat rane Krležine drame određuje kao *poetske*, što je značilo da se Krleža koristi sintaksom jednog iracionalizma i profetske ekstaze u borbi protiv svijeta koji je i sam zapao u tu ekstazu (Donat, 1970 : 11), dakle Krleža, oslanjajući se na novozavjetnu tradiciju (od biblijskog mita do novozavjetnog stila), daje ciničnu viziju mita. Donat *Legendu* naziva revolucionarnom dramom, dramom bunta u kojoj jezik postaje bitna supstancija, a poezija „iskrsava“ na dramskoj sceni i oslobođena je tradicionalnog poimanja drame. (Donat, 1969 : 91)

Ali *Legende* ne treba promatrati kao pojavu izdvojenu iz Krležina opusa jer postoji uzročna i logična povezanost između njegovog „poetskog teatra“ i „psihološko-realističkog“ (tema raskola između „nebeskoga kraljevstva i oživotvorenog helenskog sna s onu stranu mora“ i fiksiranje dramskih situacija „sada i ovdje“, a njegova se kasna dramska koncepcija implicitno nadovezuje na ranu) te Krležin dramski opus treba promatrati u svojoj cjelokupnosti koja je sintezu doživjela u *Areteju* i *Putu u raj*.⁸

Krleža kroz četiri slike gradira Isusovo posustajanje u vjeri, a kako je to ostvario koristeći se i biblijskom građom pojasnila je i Zrinka Pulišelić u „Krležina *Legenda* ili kraj modernističkog mita“, stoga se sljedeći dio rada temelji na primjerima spomenutima u tome radu uz donošenje citata iz *Legende* i izvornih novozavjetnih tekstova. U prvoj slici sve replike Isusa i Marije čine se biblijskima, s tim da Marija (i Sjena) izlažu ideje suprotne kršćanskome nauku, Marija zastupa ideju svjetovne, fizičke ljubavi, a Isus propovijeda „nebesku ljubav“ :

MARIJA: Da, Gospodine, ja te ljubim! *Sa sjenkom pritajene strasti savije se do njegovih nogu*: Ljubim Te, Gospodine! Ljubim Te, Gospodine! Moja je ljubav ko

⁷ Pulišelić, Zrinka. Krležina *Legenda* ili kraj modernističkog mita u Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 28 No. 1, 2002. str 131

⁸ Senker, Boris. Dramski opus Miroslava Krleže

<https://www.lzmk.hr/images/radovi4/boris%20senker%20dramski%20opus%20miroslava%20krleze.pdf>

uzburkano more, i ja je ne mogu utišati. Moja je ljubav kao plamen, i ja ga ne znam pogasiti! Moja je ljubav krv...

ISUS: Da, Marijo, tvoja je tjelesna ljubav krv i meso. A ljubav koju ja snivam o tebi je vječnost! I zaista, zaista ti kažem, krvi će i mesa nestati, a duša će ostati vječna!

(Krlježa, 1981 : 14)

6.1 Četiri slike

Prva scena, koja se odvija u masliniku, odvija se noću, a „noć je vrijeme ekspresionističke drame“ (Senker, 2000 : 23), a Krlježa se koristi i novozavjetnim parafrazama ili pseudocitatima (Pulišelić, 2002 : 132) kako bi imitirao novozavjetni stil:

„ISUS: Da, Marijo, tvoja je tjelesna ljubav krv i meso. A ljubav koju ja snivam o tebi je vječnost! I zaista, zaista ti kažem, krvi će i mesa nestati, a duša će ostati vječna! (Krlježa, 1981 : 14) Izraz „zaista, zaista“ izraz je kojim se Isus često koristi u izvorno u biblijskome tekstu kada pokušava uvjeriti sugovornika u ono što propovijeda: „Zaista, zaista, kažem vam: ja sam vrata ovcama;⁹Zaista, zaista, kažem vam: ako pšenično zrno, pavši na zemlju, ne umre, ostaje samo; ako li umre, donosi obilat rod¹⁰; Zaista, zaista, kažem vam: Tko primi onoga kojega ja šaljem, mene prima“¹¹. Isus se i u *Legendi* uspoređuje s pastirom koji bdije nad svojim stadom¹², samo što Sjena na prisposobu o vinu kojim će Isus napojiti svoje stado odgovara „pseudocitatnom inverzijom“ (Pulišelić, 2002 : 132):

„ISUS, *još uvijek zabavljen svojim slikama*: Da, da, došlo je vrijeme da se iz grozdova pretoči moja istina u vino, i da dođe stado moje, i da pije piće istine. SJENA, s

⁹ Biblija, Novi zavjet. Kršćanska sadašnjost, Zagreb. 2004. str 312 (svi biblijski citati u ovome radu preuzeti su iz istog izdanja Novog zavjeta)

¹⁰ Isto 323

¹¹ Isto 329

¹² “Ne boj se, malo stado! jer bi volja vašega oca da vam da carstvo” ([Luka 12:32](#))

ironijom: Glupo je stado tvoje i u gluposti je svojoj zlobno. Ti barem, koji lutaš daleko nad zemljom, ti bi morao znati kako je sićušno stado tvoje, i morao bi se zgroziti nad njim. ISUS, *s mnogo ljubavi*: Ja ljubim stado svoje! I ovce moje ljube pastira svog!“

(Krlježa, 1981 : 17)

U drugoj se slici pojavljuje ogromna grupa ljudi, lokalnog židovskog stanovništva koje je podijeljeno u dva tabora: oni koji vjeruju u Isusa i oni koji ne vjeruju. Nakon izmjena replika protivljenja i poštovanja prema Isusu („ŽENA IZ PEREJE: Bio je kod nas, i naučavao je po gorama da treba ljubiti i ljubav da spasava! ČOVJEK IZ BETANIJE: A k nama je zakasnio! ŽENA IZ BETANIJE: Zakasnio je, a dotle mu je smrt otela onoga koga je ljubio! DRUGA ŽENA: I kako ga je ljubio. Meso bi trgao sa sebe i srce mu svoje dao poput one ptice što živi iza dalekih mora“ (Krlježa, 1981 : 26)) slijedi oživljavanje Lazara (kao i u Bibliji), a to je oživljavanje i u *Legendi* i u izvornom tekstu bilo događaj koji je farizeje natjerao da donesu radikalnu odluku, da isplaniraju zavjeru protiv Isusa i ubiju ga (Pulišelić, 2002 : 133):

GRUPA FARIZEJA, *koja se čitavo vrijeme držala po strani, upadne tek ovce pred buru. Oni govore svi zajedno i ispremiješano*: Što da učinimo s čovjekom koji stvara tolika čudesa. Ako ga ostavimo da dalje tako radi, svi će vjerovati u njega! A nas će zaboraviti. I doći će Rimljani, i oteti nam i ono malo što imamo! A on nam se ruga! I nadmudruje nas! Vi ne razumijete ništa! Promislite: nije li bolje da pogine jedan čovjek za čitav puk, nego da propadne čitav narod?¹³ Svima preleti preko usana značajan smiješak, i laganim korakom, ne osvrćući se na zasljepljenu masu, otpute se u dolinu.

(Krlježa, 1981 : 30)

¹³ Krlježa tu preuzima biblijske citate u potpunosti, izvornik glasi ovako: Govorili su: "Što da radimo? Ovaj čovjek čini mnoga znamenja. Ako ga pustimo tako svi će povjerovati u nj pa će doći Rimljani i oduzeti nam ovo mjesto i narod!" A jedan od njih - Kajfa, veliki svećenik one godine - reče im: "Vi ništa ne znate. I ne mislite kako je za vas bolje da jedan čovjek umre za narod, nego da sav narod propadne!" To ne reče sam od sebe, nego kao veliki svećenik one godine prorokova da Isus ima umrijeti za narod; ali ne samo za narod nego i zato da raspršene sinove Božje skupi u jedno. Toga dana dakle odluče da ga ubiju. Biblija, Novi zavjet. str 320

Vidljivo je kako su Isusu uglavnom naklonjene žene, mladi i stari (koji se izražavaju biblijskom poetikom), dok su muškarci nastrojani protiv Krista, a Pulišelić uočava i kako se Krista perifrastički uspoređuje s pelikanom (Pulišelić, 2002 : 133), što je kršćanska srednjovjekovna tradicija. Usporedba Isusa s pelikanom postala je raširena stihom iz jedne od najpoznatijih kršćanskih pjesama, stihom pjesme “Klanjam ti se smjerno” (Adoro Te Devote) koju je napisao sv. Toma Akvinski, a stih s usporedbom Isusa s pelikanom glasi ovako: *Pelikane nježni Spasitelju moj, blatna me u Krvi peri presvetoj / I kap njena može svijet da spasi cijel, da bez ljage bude posve čist i bijel.*¹⁴

Početak treće slike sadrži mnoštvo izravnih biblijskih citata i sadrži točno ono što je opisano u Bibliji (uglavnom iz Evanđelja po Ivanu: SIMON KEPHAS, odlučno i bez razmišljanja: Gospodine! Spreman sam poći za Tebe u tamnicu, čak i u smrt. ISUS: Simone, Simone, zaista ti kažem, još se ne će noćas ni prvi pijetli oglasiti, a ti ćeš me tri puta zatajiti. Zatim se okrene k Ivanu koji se s druge strane privinuo k njemu. Iako sam vas do sada slao po svijetu bez torbe, recite, je li vam štogod manjkalo?¹⁵), a kada Isus ostane potpuno sam, javlja se Sjena i nagovještava sve zločine koje će religijske institucije počiniti u Isusovo ime, a on odgovara rečenicom koju je, prema izvornom mitu, izgovorio na križu: „Oprosti im, ne znadu što čine.“

Četvrta je slika (tj stopljena je s trećom slikom) smještena na Golgoti, koja je „pusta kao tjembe lubanje što su je iskopali iz groba, gola kao smrt... strašilo za jeruzalemsku djecu i žene, stratište na kome nikoga nema, samo se hijene i šakali vuku podvinutih repova A taj je plijen na lubanji i ne miče se: tri krsta jedan do drugoga, tri mrtvaca jedan kraj drugoga. A nad svim time mjesec, kao krvava mrlja na odrpanim krpama oblaka što su zastrli plavu čistinu“. (Krlježa, 1981 : 47) Pulišelić navodi kako je u četvrtoj slici zastupljeno najmanje biblijskih citata, što je i razumljivo jer nema Isusa, već govore obični ljudi. Naglašava i kako Juda u *Legendi* nije Isusa izdao zbog materijalne koristi, nego je Juda izdao Isusa iz ljubomore prema Isusu i Mariji (Pulišelić, 2002 : 131) te je spreman i odreći se materijalnih vrijednosti kako bi Marija pošla s njime, ali Marija to odbija:

¹⁴ <https://navjestenje.hr/zupne-poboznosti/>

¹⁵ Početak treće slike. Izvorni biblijski citat: Kaže mu Šimun Petar: "Gospodine, kamo to odlaziš?" Isus mu odgovori: "Kamo ja odlazim, ti zasad ne možeš poći za mnom. No, poći ćeš poslije." Nato će mu Petar: "Gospodine, a zašto sada ne bih mogao poći za tobom? Život ću svoj položiti za tebe!" Odgovori Isus: "Život ćeš svoj položiti za mene? Zaista, zaista, kažem ti: Pijetao neće zapjevati dok me triput ne zatajiš." Biblija , Novi zavjet 331

„Isus promatra kako Juda iz Kheriota kleči pred Marijom, sestrom Eleazarovom, pod srednjim križem, kako joj pruža srebrnjake, ali ga ona dostojanstveno odbija. Po gestama vidi se da Marija ne će uslišiti strastvenog Jude iz Kheriota nikada. ISUS: Ona odbija i njivu, i kuću, i srebro, i vinograd! SJENA: Ona odbija i njivu, i kuću, i srebro, i vinograd, a njen je dragi hladan na križu i mrtav!“

(Krlježa, 1981 : 48)

Pulišelić zaključuje kako je Krlježa Krista sveo na razinu običnog čovjeka, a da je „Ideja pjesnika sanjara“ neostvariva, a spominje i kako će tek potpuno izvrtanje mita O Kristu izvršiti Strozzi dramom „Ecce homo“, u kojoj se usklik „Evo čovjeka!“ ne odnosi na Isusa, nego na Judu. (Pulišelić, 2002 : 135)

7. Groteskni likovi Sjene i Nepoznatog

7.1. Isus i Sjena

Krležin je Isus prikazan kao „sanjar i pjesnik, zanesen dalekim čežnjama i snovima zvjezdanih visina i ljepote, dobra i sveopće ljubavi, spoznajom i kidan u nemoći da se vrati u banalne prizemnosti,, (Lončar, 1969 : 107) Senker navodi kako takav ekspresionistički pojedinac nije samo sociološka ili fiziološka odrednica, on je kozmičko biće: „Čežnja za suncem, zvijezdama ili bjelinom, za oslobađanjem duha od tvari, za izlaskom iz noći, sužanjstva, bijede, neznanja, automatizma, svjetskog ludila u njemu je zapalila neka onostrana *iskra*, koja mu ne dopušta da se dokraja izgubi u tmini ili potone u blatu“ (Senker, 2000 : 24) Takvim su likovima u suprotstavljeni njihovi „antipodi“, a oni su suprotstavljeni kao „međusobne negacije, teza i antiteza“. (Lončar, 1969 : 104)

Isusu je suprotstavljen lik njegove Sjene, koji se javlja s mjesecom i nastoji Isusu narušiti vjeru u svoje poslanje, daje racionalna objašnjenja njegovim čudima, poziva ga da odustane od traganja za apsolutnom istinom, da se vrati životu običnog čovjeka, da se vrati ovozemaljskim užicima. Sjena je u momentima agresivna, ne fizički, do takvog obračuna niti ne dolazi; Sjena se Isusu smije, jezivo, hladno i cinično; ruga mu se u najtežim trenucima i iznosi u prvi plan sve Isusove unutarnje sukobe i sumnje u sebe i u svoje sljedbenike, dok Isus Sjenu „suprotstavlja duboko proučenu vjeru u istinitost i opravdanost svojega učenja i puta, u postojanje vječne svjetlosti, prostora božanskog smirenja duše“ (Gašparović, 1977 : 13):

„SJENA: Koliko li sam ti već puta rekao da te ne razumiju. Ti nosiš mir u rukama svojim, a oni hoće da mačem šire ime tvoje. O, vrati se, vrati, još nije prekasno!
ISUS: Kamo da se vratim?

SJENA: U život! U ovu mjesecinu oko nas, u veselje koje nas okružuje, u naručje žena...

ISUS: A moja vjera, zar ona nije istina, veća i jača nego sve drugo?

SJENA: Lažna je tvoja vjera!

ISUS: Lažna?

SJENA se smije, i njezin smijeh ruši svemir: Bio sam danas kod starog čarobnjaka. Molio sam ga da mi otkrije tajnu života. A on mi se narugao, i koliko smo god žaba ubili, nijedna nije više oživjela!“

(Krlježa, 1981 : 31)

Lončar to određuje kao *antitetički paralelizam*, dovođenje dvaju neposredno postavljenih likova u antagonistički odnos, a životni putevi su im paralelni (u književnom djelu trebalo bi govoriti o motivaciji), ali Lončar kao najvažniju karakteristiku ističe njihove opreke, oni su sukobljeni kao dramatski različiti i jedni prema drugima i prema stvarnosti, životnoj i umjetničkoj. Lončar nadalje objašnjava kako paralelizam likova nije nov postupak u svjetskoj književnosti te spominje Sofoklovu *Antigonu* (Antigona i Ismena), Dona Quijotea (Don Quijote i Sancho Pansa) te Fausta i Memphista – „krupne filozofske dileme poezije i zbilje, dramu dobra i zla, stvari i ideje; i Goetheove za ovaj odnos posebno značajne riječi kako nije njegovo da riješi već da postavlja pitanja“. (Lončar, 1969 : 104)

Flaker navodi kako njihove „kontrastne sjenke“ imaju „karakter vlastitih nemira, sumnja i klonuća“, a u legendama je sjena Nepoznatog, „koji je karakterističan za cijelo jedno književno razdoblje“ i da se pojavljuju kao oličenja nihilizma, nositelji razaranog poricanja i kao nositelji zemaljskog. (Flaker, 1964 : 64) Dakle lik Sjene u *Legendi* predstavlja oličenje Isusovih unutarnjih kriza, sumnja u metafiziku i mogućnosti ostvarenja ideala, a budući da se u njihovom sukobu radi o utjelovljenjima ideja, a ne o utjelovljenjima u strogo individualizirane likove, njihov sukob ne prerasta u pravu dramu.

Sjena se prvi puta javlja u prvoj slici kada je Isus na izmaku svojih snaga, blijed je, želi se povući u osamu: „MARIJA: Čudne se vatre razgaraju u duši Tvoj, poput crva ruje nešto u duši Tvoj! Turoban si i kao večernja pjesma bolan je glas Tvoj! I blijedo je lice Tvoje, Gospodine, blijedo kao jesenje magle. (Krlježa, 1981 : 13)“ Odmah se da naslutiti kako Krlježa prikazuje Isusa koji već sumnja u smisao svoje misije, a dijalozi između Sjene i Isusa mogli bi se, prema Lončaru, promatrati i kao unutarnji dramatski monolog, a upravo u antitetično postavljenim likovima leži dramatičnost monologa. (Lončar, 1969 : 111)

Marijana Bijelić u radu *Aspekti tragičnoga u „genijskom ciklusu” Krležinih „Legendi“* samo usputno napominje na poveznicu sa Sjenom Karla Gustava Junga. Sjena je jedan od arhetipova psihe, a Jung taj arhetip sjene pojašnjava u radu zvanom „Aion: Researches Into the Phenomenology of the Self“:

„Arhetipovi koji najčešće i najviše utječu na ego, a oni i koje najlakše možemo razlučiti s empirijskog gledišta, su sjena, anima i animus. Najdostupniji i onaj kojeg je moguće najlakše iskusiti je sjena, jer se velikoj mjeri sačinjava od nesvjesnog (...) Sjena je moralni problem koji je izazov cijeloga ega, jer pojedinac ne može postati svjestan sjene bez određenog moralnog napora. Postati svjestan sjene znači prepoznati mračne aspekte osobnosti kao postojane i stvarne. Taj je čin ključan uvjet za bilo kakvu samospoznaju i kao takav, uglavnom je dočekan s određenim otporom“¹⁶

Jung piše i kako svatko od nas ima potrebu igrati određenu društvenu ulogu i prikazati se onakvima kakvima možda i nismo u našoj pravoj osobnosti, a tako si osiguravamo društveni položaj i određenu vrstu krinke koja stvara određeni dojam i prikriva pravu narav pojedinca. (Jung, 2014 : 192) Tu društvenu masku Jung naziva „personom“, a postupno implementiranje pravih značajki naše ličnosti uklanja nezdrave oblike persone koji bi mogu uzrokovati pretjeranu identifikaciju s personom. A negativna strana persone, tj. sjena, ključna je tijekom individuacije i u izravnom je odnosu s personom (Jung, 2014 : 174).

Marie-Louise von Franz kaže da sjena, koja se javlja u snovima kao sjenovit i mračan lik i istog je spola kao i individua koja sanja, ima ulogu pojedincu izreći ono što je sakrio od sebe i potisnuo iz persone zato što mu se nije uklapalo u dojam koji je htio ostvariti ili je bilo suprotno od njega. (M. L. von Franz, 1974 : 168) Tako bi Isusova persona bila uloga Mesije, nepokolebljivog u svojoj vjeri i Bogočovjeka uvjerenog u svoje božansko poslanje, a Sjena u *Legendi* je „vječno pitanje, nosilac sumnje, glas je realnosti, darvinske spoznaje zemaljskog života i demonskog smijeha kad se ruga Isusovom mesijanstvu“ (Lončar, 1969 : 104) Sjena Isusu priča o nepostojanju

¹⁶ Jung, Carl Gustav. Aion: Researches Into the Phenomenology of the Self, Second Edition u The Collected Works of C. G. Jung Volume 9, Part II. Bollingen Series XX, Princeton.
<https://archive.org/details/collectedworksof92cgju>

duše, postojanje ljudske rase objašnjava darvinistički i nastoji srušiti sva Isusova uvjerenja o vječnosti koju Isus želi doseći:

SJENA *upada sa smijehom*: Dušom? Duše nema!

ISUS, *začudoeno*: Duše nema?

SJENA: Dašto da je nema! Čuj, u onom čarobnom svijetu, u kojem ljudi hodaju lagano, i poskakuju i plešu bez tuge u očima i sa smiješkom, ondje sam našao i takvih koji razmišljaju. Duboko misle i mnogo znadu. Našao sam jednog koji para crijeva majmunska, a kad sam ga zapitao ima li majmun dušu, podrugljivo mi se nasmejao, i onda mi je rekao da smo i mi nekoć bili majmuni, i ako imamo duše, onda su te naše „duše“ zacijelo majmunske. Ondje znadu također mnogo stvari, svi su svršili egipatske škole, a govore nekoliko jezika! Pobrojali su zvijezde, i govore da sunce rada ove sitne luči, i da su sve to sunca i da se rađaju jedno iz drugoga, i sve tako do u vječnost. Čuj, do u vječnost! Nigdje nema ničije volje, niti je ikad ičije bilo, i nigda tome kretanju i zvjezdanom kolutanju nema kraja jer se sve to matematski jasno nastavlja do u neizmjernost.

(Krlježa, 1981 : 19)

Pri oblikovanju argumenata, Sjena se koristi i Isusovom retorikom, što ujedno ima i svrhu narušavanja mita i narušavanja Isusove vjere; Krleža je i Sjenu dao stilizirane replike nalik biblijskima, a dobar dio dramskog sukoba leži na ponavljanju biblijskih i pseudobiblijskih citata koje Sjena pobija. Sjena Isusa zove da se vrati životu običnog čovjek dok još nije kasno, dok ga još nisu razapeli na križu, jer duša ne postoji i kako, umjesto u vječnost, Isus tvrdoglavo stupa u ništavilo.

Žmegač tumači kako je za Krležu uobičajeno spajanje vitalističke estetike i estetike ružnog i da tako bitak svodi na sveživot kojim prevladava smrt i biokozmičko jedinstvo pretvara u sveprisutnu smrt, odnosno u ništavilo.¹⁷ A da sve te sumnje nisu baš tako nesvjesne govori replika u kojoj Isus objašnjava kako bez obzira na sve mora nastaviti svojim putem jer se svejedno nije mogao smiriti živeći životom običnog čovjeka i da ga hedonizam koji zagovara Sjena nikada neće moći popuniti prazninu u njemu, što Pulišelić naziva „samokritizirajućom tiradom“ (Pulišelić, 2002 : 134):

ISUS:Ja nosim u sebi mesa i krvi od tebe koji pužeš zemljom, a imam slutnje koje naslućuju vječnost. I da uzmognem naći istinu u vječnosti, morao bih biti vječan kao što je i ta vječnost sama! I ako to nijesam, ja bih to morao postati. Mišljah da su stube što vode do te vječnosti ljubav, nesebična, nadljudska, čista ljubav bližnjega prema bližnjemu. Stanka. A oni koje sam ljubio svom dušom svojom, oni su pijani! I hrču! I izdali su me! O, u njima odviše ima tvoje zemlje i za zemlju povezanih sitnica! I stoga ne mogu pojmiti istinu. Odviše su na zemlji, a da bi je mogli ostaviti i popeti se da me razumiju!

(Krleža, 1981 : 45)

¹⁷ Žmegač, Viktor (2006) „Elevacija i ekstaza. Krležinim ranim djelima, Ples kao simbol“, *Čovjek/Prostor/Vrijeme*, Zagreb, 279–291.

Još jedan od načina postizanja efekta grotesknosti Sjenine pojave kaotične su vizije koje Sjena pokazuje Isusu, pokazuje mu budućnost i ono u što će se pretvoriti Katolička crkva, pokazuje mu zločine u ime religije, a vizije su popraćene raznim scenskim efektima, od zvučnih do vizualnih efekata koji postaju, kako je naznačeno i u didaskalijama¹⁸, sve intenzivniji:

Kroz vjetar čuje se kako se prašnim cestama vuku beskrajne zmije ratnika što udaraju i zvekeću štitovima i kopljima i idu u smrt da ubijaju u ime Boga!

SJENA, uz pratnju truba, pjesmu ratnika i zveket oružja križarskog: I svi ovi pjevaju tebi „Hosana“ — a u isti čas pale i uništavaju zemlje i krajeve. I kupaju se u krvi — u ime tvoje, i postaju silni — u ime tvoje, a kad im je osvetna pest oborila sve neprijatelje i porušila sva prijestolja, u ime pokore, tad se ti pokornici uspinju na kup ruševina i ondje se, dok se sve još puši od krvi i dima, zaogrću grimizom i zlatom. U preljubu, u mesu i vinu čekaju kraljevstvo tvoje, i smiju se nebeskom kraljevstvu tvome! Zar je to onaj mir u dušama njihovim, Gospodine?

(Krlježa, 1981 : 41)

Sam događaj na Golgoti događa se u Isusovim snovima, Isus je razapet na križu, a njegova Sjena napokon prelazi u fizički oblik i razgovara s Marijom.

7.2. Kristofor Kolumbo i Nepoznati

U Nepoznatom koji se javlja Kolumbu ima „šopenhauersko veliko Ništa“, na što je i Krlježa sam izravno ukazao, Nepoznati je „cinična antiteza smjeru Kolumbove zvjezdane plovidbe i njegovom usmjerenju k nadzemaljskim prostorima“ (Lončar, 1969 : 109) Gašparović uočava kako je razgovor između nepoznatog i Kolumba skraćena verzija Isusovih rasprava sa Sjenom, ali je Nepoznati u *Kolumbu* najizravnije oličenje Lucifera. Kolumbu se Nepoznati obraća krišom, obučen u crnu mantiju, s leđa ga dodirne po ramenu i priča mu o korumpiranosti njegove posade, tj čovječanstva kao takvog. Za razliku od Isusa, Kolumbo ne zna svoj završetak i uvjeren je kako je

¹⁸ Stanka. Vjetar je nanio uz lelek i plač mučenika mračne i gnusne perspektive inkvizitorskog doba. Tmurno nebo, uzane ulice Srednjega vijeka; lomače, dim, kardinali u talarima, mitre, tijare i biskupi. Izdaleka se čuje zvonjava. Prolazi nepregledna povorka redovnika sa spuštenim kukuljicama, s voštanicama u ruci i s očajnim Miserere na usnama. Miserere! A svijeće se razgaraju svojim narančastim plamenovima i čađavim dimom (Krlježa, 1981 : 42)

Utopija ipak ostvariva (iako mu Nepoznati nagovještava već u prvoj replici da će ga posada iste noći „objesiti na prvom jarbolu (125)), a riječi Nepoznatog razaraju njegovu zanesenost (Gašparović, 1977 : 33-34):

ADMIRAL: Istina je to! Ali to je jedino što se može! Prevesti ih onamo prijeko gdje će zaboraviti da su opice, gdje će se pretvoriti u potpune, dostojanstvene ljude! NEPOZNATI: Smiješno! Sto će njima dostojanstvo? Što će njima to tvoje hipotetično »prijeko«? Oni ne traže nikakvo »prijeko«! Oni ne traže Novo! Oni misle da se vraćaju! Oni se hoće vratiti bogati i silni! Silniji no što su prije bili. Gusari su to i misle da je Novo plijen! I zato se vesele! Tome novom plijenu! Čuješ li ih kako pjevaju? Fuj! Gade mi se.

(Krlježa, 1981 : 126)

Iako pojavljivanje Nepoznatog jest dosta kraće nego u *Michelangelu* i *Legendi*, njegovo je pojavljivanje ništa manje efektivno. Tu se Nepoznati izravno samoidentificira kao Lucifer, onaj koji je Evi dao jabuku Saznanja: Hoćeš li da i tebi dadem jabuku Saznanja? Dao sam je nekoć davno Ženki, a ona ju je pojela! Ženka je mislila da se jabuka Saznanja jede! I tako ju je Stvoritelj još pravodobno istjerao iz Edena (Krlježa, 1981 : 127). Nepoznati je Kolumbu ostavio crnu jabuku i crnu zastavu te nestao, a posada će se na Kolumba obrušiti pod optužbama da ga je opsjeo Sotona. Ta je crna jabuka, kada ju je Kolumbo bijesno bacio, završila u moru i eksplodirala, a bijesna rulja ga je optužila da želi zapaliti brod.

Što se tiče jabuke kao „zabranjenog voća“, u biblijskom tekstu ne piše koje bi to točno voće bilo, ali je nama u kulturnu svijest tu „jabuku“ usadio John Milton svojim velikim epskim spjevom *Izgubljeni raj*, koji se i sam oslanjao na ranije uporabe jabuke u kontekstu „zabranjenog voća“.¹⁹ Milton je jedan od „velikih pjesnika“ koji je generacije autora svjetske književnosti poveo u jednom novom smjeru, upravo zbog prikaza buntovnog Lucifera kao tragičnog junaka, kojeg su romantičari prihvatili kao simbol slobode, a Milтона kao jednog od svojih najvećih uzora (Forsyth, 2003 : 66).

¹⁹ <https://www.npr.org/sections/thesalt/2017/04/30/526069512/paradise-lost-how-the-apple-became-the-forbidden-fruit?t=1628085589046>

a Donat piše kako je Krležin Kolumbo inkarnacija čovjeka koji „koji želi biti ne toliko Prometej koliko Lucifer“ (Donat, 1970 : 40).

Kolumbova je najveća pogreška, na što mu ukazuje Nepoznati, to što je otišao s „majmunima ploviti do zvijezda“ (Krleža, 1981 : 125), dakle opet majmun kao simbol animalnog i svih ljudskih nedostataka, a upravo će ti „majmuni“, kako ih i Kolumbo sam naziva u naletu gnjeva (Majmuni vi prljavi! Pustite me da odem od tih vaših vjetrenjača i laži i žena, i raskoljenih lubanja! (Krleža, 1981 : 135)), odnosno bijesna rulja presuditi Kolumbu. Posada, uvidjevši kako ih Kolumbo ne planira poslušati i povesti ih nazad prema Španjolskoj, odluči nasilno svrgnuti svog Admirala i on biva, kao Isus na Golgoti, razapet na jarbolu (I brizga krv admirala i probijaju mu debelim čavlina noge i ruke. A onda oni krvnici, sto su se popeli na jarbol da ga pribiju, krvavih ruku do lakata, stoje i istežu se na katarci. Pridižu ruke k očima i zure u daljinu. Na hip tišina, napeta i neizvjesna (Krleža, 1981 : 140)).

Admiral tako razapet dočeka dolazak na novo kopno i dokaz da Zemlja uistinu jest okrugla (ADMIRAL: Gleda u gomilu pribijen na jarbolu, i šuti. Onda se trgne i počne se lomiti i kidati i hoće da se otkine i više iza glasa: Laž! Narode! Sve je to laž! Svi ti tvoji viceadmirali i tvoji kontinenti i tvoja kompaktna većina! *I razdiru se njegove rane, a po jarbolu u mlazovima curi crvena admiralska krv.* (Krleža, 1981 : 141)) Takve nasilne mase u ekspresionističkoj drami uglavnom nemaju srodnosti s ideološki osviještenom grupom koja organizirano želi ostvariti nekakav cilj te su sposobni promijeniti svijet. Tako na pozornicu srljaju ili tutnje u pozadini animalni čopori, a u *Kolumbu* je to upravo bijesna posada. (Senker, 2000 : 23)

Zajedničko Isusu i Kolumbu je što je čudo bilo uvjet kako bi im masa bila naklonjena, a uz demistifikaciju čuda koja se ostvaruje, Isus i Kolumbo ne uspijevaju istinski prenijeti svoje ideje, i kao što je već navedeno, iščitava se iznimno negativan stav prema masi: „i Isus i Kolumbo pomoću čuda pridobivaju gomilu na svoju stranu, međutim, gomila kao predstavnik ljudskog kolektiva ostvarena je krajnje negativno pomoću estetike ružnog i niskog, odnosno kroz estetiku i ideje skeptičkog vitalizma vezane uz tipično krležijanski negativan prikaz masa kao nesvjesne poživinčene gomile kojom vladaju slijepi nagoni“ (Kravar, 2005 : 121).

7.3. Michelangelo Buonaroti i Nepoznati

U drami *Michelangelo Buonaroti* u antitetičnom su odnosu likovi Michelangela i Nepoznatoga. Michelangelo je simbol genijalnog umjetnika i vječni spjev nadahnuća, a Lončar napominje kako je i ta legenda „prvi zahvat u psihologiju umjetničkog stvaranja“ (Lončar, 1969 : 108), što je kasnije do vrhunca razradio u *Povratku Filipa Latinovicza*, na kojeg ćemo se osvrnuti kasnije. Groteskna figura *Nepoznati netko* nije samo topos karakterističan za Krležine *Legende*, to je topos prepoznatljiv u baroknoj poeziji i modernističkoj književnosti, a Flaker ga određuje kao metaforu koja ima funkciju utjelovljenja društveno-povijesnih zbivanja, ali Donat, referirajući se na Slamniga, upozorava da kod Krleže Nepoznat Netko ima metafizičko tumačenje, da je on jedna „negativna ontološka kategorija vrlo udjelna pjesnikovom poimanju zbilje“ (Donat, 1970 : 33).

Nepoznati je isprva opisan kao „crna mrlja“, sazdan od demonske boje, „tamno je oličenje besmisla, destrukcije i nihilizma“. (Lončar, 1969 : 108) Dok je u *Legendi* dramski sukob ostao na razini unutarnjeg monologa, u *Michelangelu* dolazi do krvavog sukoba između Nepoznatog i Michelangela. Bijelić referirajući se na Terrya Eagletona pojašnjava da se u modernoj tragediji demonsko pojavljuje u vidu cinične skepse prema svim sustavima vrijednosti i da sadistički uživaju u rasparanju tih vrijednosti (Eagleton, 2003 : 261), a tom demonskom ništavilu suprotstavljena je moć stvaranja:

NEPOZNATI se kesi: Slabiću! Ti si šatro tminu? I to čime? Cime? Tom blijedom tekućinom?

MICHELANGELO BUONARROTI kovitla oko sebe kolute zapaljenih boja i dere se iz svega glasa pobjednički: O, utrobo sveživotne zvijeri, što gutaš ljude i krvavi rađaš plod, sad je svanulo podne, sad je plameni god. S gorućim stijegom na kljunu jedri moj kraljevski brod. O, sveživotna zvijeri, ja sam ti šatro rog, ja plešem ko bog.

(Krleža, 1981 : 83)

Za razliku od Kolumba i Isusa, Michelangelo uspijeva nadvladati svog antipoda i on je jedini primjer (djelomično) ostvarenog ničeanskog nadčovjeka u genijskom ciklusu. Nepoznati Michelangelu, kao i Sjena Isusu daje animalnu viziju čovjeka i opet se pojavljuje motiv majmuna kao simbol nagonskog i kao opreka umjetničkom stvaralaštvu i mogućnosti nadilaženja animalnog:

„NEPOZNATI: Tiče me se! Kako da me se ne tiče? Ti si zrcalo, a ne motiv! Ti si ploha, i on se zrcali u tebi! Majmun si, i držiš u ruci svoje vlastito ogledalo i, promatrajući se u njemu kao žena, misliš da misliš o posljednjim stvarima! Jesi li to ti? O, jadni! Ali mene to vrijeđa! To mene boli! Razumiješ li? To mi se gadi! I razbit ću te — tako mi svijuju laži, razbit ću te!“

(Krlježa, 1981 : 88)

Budući da je Michelangelov odnos prema „odbacivanju skeptične spoznaje složeniji“ (Bijelić, 2014 : 138) jer je Michelangelo sa svog puta skrenuo još prije krvavog obračuna i predao se životinjskom hedonizmu, bludu i alkoholu, ali nije se uspio riješiti težine koju nosi skeptično znanje (kao što je Isus znao da nema smisla da se vraća zemaljskom životu jer smirenje sigurno neće pronaći u hedonizmu kad ga nije uspio pronaći ni u božanskoj vječnosti) i vraća se u katedralu²⁰, tako je i njegov odnos prema Nepoznatom drugačiji nego Isusov prema Sjeni ili Kolumbov prema svom antipodu: Michelangelo se „suočava s negativnom svijješću, odnosno s nihilističkim pogledom Nepoznatog, i vlastitom kreacijom ga pobjeđuje.“ (Bijelić, 2014 : 138) Njihov je sukob nasilan, kaotičan, uz mnoštvo razbijanja i na kraju prolivene krvi. U didaskalijama, koje čine „drugi sloj“ teksta i koji je namijenjen redateljima, u ekspresionističkom je teatru tu često sadržana sama poetska struktura (Donat, 1970 : 34) te je u *Michelangelu* pomoću didaskalija opisana razina nasilja do koje je došlo tijekom borbe Michelangela i Nepoznatog, a Lončar ga uspoređuje s nekim „šekspirskim priviđenjem“ (Lončar, 1981 : 108):

*Valjajući se po podu, dohvatio je odnekud veliko dlijeto za paranje boja, te ga zabo u leda
Nepoznatog i bodega bezbrojno puta bijesno i nemilo. Nepoznati rukne od bola i još se bije,*

²⁰ Povjerovao sam da se može teret skinuti! A ne može se! Lagao sam sam sebi i htio sam da se u krčmi utopim i zaboravim! I krčma me je izbacila! A sada kamo da pođem? U drugu krčmu? U treću krčmu? U sam niz krčama što sve tako luduju i opijaju se i kolju. O, kamo da idem? Kamo? Bolje je da se vratim natrag u grob, u tišinu pod kamenje. (76)

a onda klone i trza se dotučeno, temu iz rana klokoće krv i cijedi se silnim mlazovima po skeli. (...) Crvene boje krvi teku po stropu, a Michelangelo Buonarroti pjeva: Ja nadbijam satansku korotu, korotu crnog đavla, đavla koga nema. O, lijem svijetle boje iz proklete krvi, pjevam napjev svih pobjednih poema! Tmine nema, nema, tmine nema, nema, o, nema je, nema!

(Krlježa, 1981 : 90)

Iako neki autori tumače kako Michelangelo nije ostvario ni simboličku ni moralnu pobjedu (Matković, 1988 : 94 – 95) jer je na kraju svejedno ponižen i Genije je podređen svjetovnim zakonima, Bijelić tvrdi kako „Michelangelova kreacija uspješno afirmirajući umjetnički mit zapravo podupire i humanistički mit, odnosno u ideju umjetnosti kao humanizirajuće specifično ljudske djelatnosti pri čemu se umjetnost pokazuje uspješnijom u humanizirajućoj misiji od politike i religije“ (Bijelić, 2014 : 139)²¹, a Gašparović objašnjava kako je okršaj Michelangela i Nepoznatog klimaks ne samo te drame već i tog toposa koji Krlježa uvodi u genijski ciklus još u prvoj drami ciklusa, *Legendi* i naglašava kako je to prvi puta da se taj sukob Genija i Sjene / Nepoznatog rješava u korist iznimne osobe jer je Michelangelo ubio Nepoznatog.

Gašparović dalje tumači da je to moguće zato što je nositelj pobune sada umjetnik, čije su sredstvo boje, riječ i zvukovi, a ne masa koja ionako nije nikada ni mogla shvatiti njihove ideje (o nemogućnosti mase za ikakvo intelektualno djelovanje i njihovom ponašanju isključivo pod utjecajem nesvjesnog pisao je Gustave Le Bon²² , a prema Gašparoviću, tragičnost Krista i Kolumba leži u oslanjanju na mase. (Gašparović, 1977 : 39), a Michelangelova tragičnost ne leži u posustajanju u vjeri ili oslanjanju na slijepu masu, ona leži u „njegovoj društvenoj nerealiziranosti, u nepriznavanju i poniženju umjetnika koji svojim talentom nadvisuje okolinu od

²¹ Marijana Bijelić, *Aspekti tragičnoga u „genijskom ciklusu“ Krlježinih Legendi* FLUMINENSIA, god. 26 (2014), br. 2, str. 133-142, str 139

²² Gustave Le Bon o idejama masa: Budući da su ideje pristupačne gomilama tek pošto su poprimile vrlo jednostavan oblik, moraju, da postanu popularna, često proći potpunim promjenama. Naročito onda, kad se radi o visokim filozofskim ili znanstvenim idejama, može se konstatirati dubina promjeni, koje su im potrebne, da silazeći od sloja do sloja, dospiju do niveau-a gomila. Ove promjene ovise o kategorijama gomila ili plemena, kojemu te gomile pripadaju, no one uvijek umanjuju i ujednostavnjuju. Stoga sa stajališta socijalnoga nema zapravo više hierarhije ideja, to jest manje ili više uzvišenih ideja. Samom činjenicom, da neka ideja dolazi do gomila i može djelovati, makar kako bila po svom poreklu velika ili istinita, lišena je ona gotovo svega, što je sačinjavalo njenu uzvišenost i veličinu. (str. 35) [https://madspoon.net/bookz/Gustav Le Bon Psihologija gomila.pdf](https://madspoon.net/bookz/Gustav%20Le%20Bon%20Psihologija%20gomila.pdf)

strane zemaljskih vlasti za koje se sugerira da su moralno i intelektualno inferiorne samom geniju.“ (Bijelić, 2014 : 136)

Za ekspresioniste umjetničko je stvaranje poput božanskog stvaranja, budući da je stari bog mrtav, umjetnik stupa na scenu i iz ničeg stvara sve. Upravo tako Michelangelo, koji je pobijedio ništavilo, krvlju Nepoznatog (dakle krvlju „ničega“) stvara svoje djelo, a o slikarskom je stvaranju Kandinski pisao sljedeće:

„Slikanje je gromoglasni sudar raznih svjetova koji su određeni da u međusobnoj borbi i iz nje stvore novi svijet. Svako djelo nastaje tako kao što nastaje kosmos, pomoću katastrofe, koje iz kaotičnog urlanja instrumenata na kraju tvore simfoniju što se zove glazba sfera. Stvaranje djela jest stvaranje svijeta“ (Pejović, 1969 : 11).

A Michelangelovo je stvaranje, nakon što je ubio nepoznatog, popraćeno pjesmom. Michelangelo u zanosu umjetničkog stvaranja pjeva pjesmu o nadvladavanju ništavila:

„Ja nadbijam satansku korotu, korotu crnog đavla, đavla koga nema. O, lijem svijetle boje iz proklete krvi, pjevam napjev svih pobjednih poema! Tmine nema, nema, tmine nema, nema, o, nema je, nema! *Michelangelo Bounarroti pjeva i slika. Iz prolivene krvi Nepoznatoga puše se crvene pare u kolutima, a kroz stakla prozora probilo se sunce i obasjalo skele i Sikstinu svijetlim jutarnjim sjajem.*“

(Krlježa, 1981 : 90)

7.3.1 Filip Latinovicz i Kyriales

Da Krlježina rana faza nije bila samo jedna anomalija unutar njegovog opusa dokaz je i paralelizam likova koji se može se uočiti i u Krlježinim romanima u kojima je ostvaren kao „sukobljavanje ideja i karaktera, različitih struktura, nosilaca antagonističkih etičkih, političkih i idejnih shvaćanja i žiovotnih načela uopće“. (Lončar, 1969 : 104)

Tako u romanu *Povratak Filipa Latinovicza* Filip vodi raspravu o slikarstvu s Kyrialesom, koji negira smisao umjetnosti i zastupa radikalni materijalizam, s kojim se i Filip sam nesvjesno

borio: „Sluša Filip Kyrialesa kako govori o slikarstvu i, kao da čuje svoj najskriveniji glas gdje mu govori iz utrobe, osjeća kako taj antipatični čovjek govori istinu, kako stvari tako doista stoje i kako je glupo slikati slike danas, a pogotovo biti nesposoban i manijakalno htjeti slikati surogate!“ (Krlježa, 1988 : 159).

Kyriales, kao i Sjena, tvrde da duša ne postoji (Ali, molim vas! Duša je oznaka za jedno izvjesno stanje tijela! Duša je povezana za tjelesno, to je evidentno, to je samo po sebi jasno.“) (Krlježa, 1988 : 166). Obojica se koriste darvinističkim tumačenjima egzistencije i očito je kako se kroz Krlježin opus konstantno ponavlja motiv majmuna:

„U stadu živeći već prilično dugo, čovjek je čovjeku čovjek, okrutniji naime od svake druge zvijeri. Bestidna, lažljiva, glupa, zlobna i majmunska zvijer! Najsmješnija među životinjskim vrstama je sigurno vrsta majmunska, a koliko je majmun bliži neposrednom i logičnom životu od čovjeka?“²³

Kyrialesov se i fizički opis može opisati grotesknim, mračnim i tmurnim, cijela je njegova pojava slična Sjenama koje muče Genije iz *Legendi*: „Mrk i hladnokrvan, crne masti, tamnomodre kovrčave bujne kose (...) naskitao se po svim kontinentima, stojeći spram zemaljskih događanja i pitanja na nevjerojatno hladnoj distanci“ (Krlježa, 1988 : 154), a tijekom rasprave s Filipom on poprimi gotovo demonski oblik, a takvi opisi neodoljivo podsjećaju na Krlježine opise Sjene i Nepoznatog koji su navedeni u didaskalijama: „A taj tamni tu pred njim sjedi u gustom oblaku dima, njegove se zapaljene, krvave usne miču kao dvije crvene pijavice i on kroz zube govori o nekakvoj transcendentalnoj dedukciji i o igrama pojmova između Eulera i Newtona i Huygensa“. Dakle, Filip je, kao i Isus pred sjenom, nemoćan pred svojim dvojnikom koji utjelovljuje njegove unutarnje sukobe.²⁴

²³ http://gimnazija-sb.com/portal/wp-content/uploads/2015/02/krleza_povratafilipalatinovicza.pdf

²⁴ „Filip se s velikom teškoćom odupire Kyrialesu, jer Kyriales govori iz njega samoga. Upravo zato jer taj glas kao mračni Doppelgänger zvuči iz vlastite Filipove unutrašnjosti i odzvanja pod svim pukotinama vlastitog bića, Filip mu ne može pružiti doličan otpor niti predstavljati doraslog protivnika u verbalnim dvobojima. Na toj razvojnoj točki romana događa se svojevrsan obrat. Nakon što je izvršena ekstrapolacija Filipova vlastitog nihilizma u izvanjsku pojavu, Kyrialesa, Filip postaje zastupnikom pozitivnog Weltanschauunga, životne i stvaralačke afirmacije. Međutim kao takav on je nemoćan, jer je zapravo njegova snaga n razornoj misli, koja predstavlja skalpel kaosa. Kyriales artikulira Filipov vlastiti nihilistički kompleks rapirom svoje britke misli, a u hladnokrvno brutalnoj i dehumaniziranoj varijanti. Hipnotičko djelovanje Kyrialesa na Filipa, to je hipnoza pred vlastitom razornom misli. „ Sepčić, Višnja.

Zaključak

Bez obzira o kojoj fazi Krležina stvaralaštva govorili, jedno je uvijek isto, Krleža je jedna od središnjih figura svakog razdoblja, ne samo hrvatske nego i svjetske književnosti. Iako se ograđivao od ekspresionizma u svojim ranim dramama koje je sam određivao kao „simboličnobiblijske“ ili „simboličnosocijalne“, mnogobrojni su kritičari uočili utjecaje ekspresionizma na Krležino stvaralaštvo, s tim da je Krležin ekspresionizam i socijalno osviješten.

Tradicionalna kritika *Legendama* nije bila naklonjena, Krleža uvodi elemente ekspresionističke avangardne drame, dramski sukob premiješta na razinu unutarnjeg monologa, stvara tehnički zahtjevna djela kojima ni najspretniji kazališni redatelji ni glumci nisu znali kako pristupiti. Oslanja se na zapadnoeuropsku kršćansku tradiciju čijom se građom služi kako bi njome i napravio raskol između avangarde i tradicionalne poetike. U „genijskom ciklusu“ imamo razularene horde križara koji grme u pozadini, scenski se prostori rastvaraju i pretači iz jednog u drugi, a dramski sukob leži prije svega na idejnoj razini.

Upravo su groteskni likovi Sjene i Nepoznatog instrumenti pomoću kojih se progovara o ideološkim i filozofskim sukobima koji su tada bili aktualni, a jednako su aktualni i danas. Njihova grotesknost nema nikakve veze s groteskom folklornog teatra koji ima i komični moment, u *Legendama* grotesknost leži prije svega u dijaboličnosti, cinizmu i hladnokrvnom cerekanju kojim se navedeni likovi rugaju vizionarima i umjetnicima. Pojave su tih likova različite koliko su i slične, postoji razlika u razini nihilizma kojeg zagovaraju, a geniji isto tako imaju i različite odnose naspram njih. Dok jedni završavaju kao nositelji anti-mitskih narativa (ideolozi Krist i Kolumbo), umjetnik ostvaruje svoj humanistički mit, ali opet ga s jedne strane pobija groteskna ironija bezvrijednosti umjetnosti društvenim institucijama i umjetnik svejedno završava kao rob svoje okoline.

Kroz sve tri drame „genijskog ciklusa“ provlače se likovi dijaboličnih dvojnika iznimnih pojedinaca u krizi, ti dvojnici zagovaraju nihilistične stavove koji nesvjesno muče izvanredne pojedince kao što su Isus Krist, Kolumbo i Michelangelo. Pristup dramskog sukoba ideja postavljenog u svojim ranim dramama Krleža je jednako uspješno kasnije prenosio u svoja prozna

Krležin simbolistički roman (Uz "Povratak Filipa Latinovicza) u Croatica : časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu, Vol. 10 No. 13-14, 1979. str 63

djela (bilo da je riječ o dijalogu između Filipa Latinovicza i Kyrialesa ili dijalog između Doktora i Sineka u romanu *Na rubu pameti*), a pitanje umjetnika i smisao estetskog u materijalističkom društvu prožima cijeli Krležin opus.

Vidimo da Krležine rane drame ne treba odbaciti kao drame neiskusnog autora i nipošto ih se ne treba izdvajati kao dio koji nije u kontinuitetu s ostatkom Krležina opusa, naprotiv, kao što je već spomenuto u radu, Krleža već tu uvodi topose i teme koje će se provlačiti kroz čitav njegov opus, bez obzira radilo se o poeziji, prozi ili drami. Sukob animalnog i racionalnog, položaj umjetnika, identitet pojedinca u masi i ciklično ponavljanje povijesti problemi su koje Krleža obrađuje već u svojoj ranoj fazi i kao takva zaslužuje ravnopravnost naspram Krležinih tekstova koje je pisao u zrelijem stadiju estetskog izraza.

Popis literature

Književni predlošci:

Biblija, Novi zavjet. Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2004.

Krleža, Miroslav. „Krleža: Legende“. Nišro „Oslobođenje“, Sarajevo, 1981

Krleža, Miroslav. Povratak Filipa Latinovicza. Nišro „Oslobođenje“ Sarajevo, 1988. str 159

Sekundarna literatura:

Bijelić, Marijana, *Aspekti tragičnoga u „genijskom ciklusu“ Krležinih Legendi FLUMINENSIA*, god. 26 (2014), br. 2, str. 133-142

Dean Duda: „Legende“, *Krležijana I*, Leksički zavod Miroslava Krleže, 1993.

Donat, Branimir, *Politički teatar Miroslava Krleže i nasljeđe evropskog ekspresionizma u: Ekspresionizam i hrvatska književnosti* (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1969)

Donat, Branimir. 1970. *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*. Zagreb: Izdavačko knjižarsko poduzeće mladost.

Eagleton, Terry (2003) *Sweet Violence, The Idea of Tragic*, Blackwell Publishing, Malden.

Flaker, Aleksandar. „Nepoznat netko“ (O jednoj analognoj pojavi u ruskoj i hrvatskoj književnosti 20. stoljeća), *Krležin zbornik*, Naprijed, Zagreb, 1964.

Forsyth, Neil. *The Satanic Epic*, Princeton University Press, 2003.

Gašparović, Darko (1977) *Dramatica krležiana*, Prolog, Zagreb.

Gašparović, Darko. *Dramatica krležiana* (Zagreb: Cekade, 1989)

Harries, Rebecca Virginia. *The Monstrous World and its Shadow: the Grotesque Aesthetic and the Apocalyptic in German Expressionist Drama and Film*. 2000.

Jung, Gustav Carl, „Two Essays on Analytical Psychology: On the psychology of the unconscious“ : u William McGuire (glavni urednik), *Collected Works of C. G. Jung Vol. 7. 2nd ed.*,(Princeton University Press, 1966), str. 173-187.

Jung, Gustav Carl. . *Aion: Researches Into the Phenomenology of the Self, Second Edition u The Collected Works of C. G. Jung Volume 9, Part II. Bollingen Series XX*, Princeton.

Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature* (preveo na engleski Ulrich Weisstein) . Bloomington: Indiana UP, 1963.

Kozak, Krištof Jacek (2010) *Privlačna fatalnost, subjekt i tragedija*, Službeni glasnik, Beograd.

- Kravar, Zoran (2005) *Svjetonazorski separei*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb.
- Kuiper, Kathleen. *The Britannica Guide to Theories and Ideas That Changed the Modern World*. New York, NY: Britannica Educational Pub. in Association with Rosen Educational Services, 2010. Print.
- Lasić, S. (1982). *Krleža: kronologija života i rada*. Zagreb. Grafički zavod Hrvatske
- Leech, Clifford (1969) *Tragedy*, Methuen & Co, London.
- Lončar, Mate. 1969. Antiteze i analogije u Krležinim Legendama : Oblici i značenja. U: *Ekspresionizam i hrvatska književnost*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Marijan Matković, *Miroslav Krleža, život i djelo* (Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, 1988)
- Mihaljević, Nikica. s.v. Krleža, Miroslav. U: *Hrvatska književna enciklopedija*. ur. Visković, Velimir. 2010. Sv.2. 431-437. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Pejović, Danilo, *Sumrak svijeta i traženje novoga čovjeka. Filozofski izvori i idejne komponente ekspresionizma u: Ekspresionizam i hrvatska književnosti* (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1969)
- Pulišelić, Zrinka. Krležina Legenda ili kraj modernističkog mita u Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 28 No. 1, 2002.
- Senker, Boris (2000). *Hrestomatija novije hrvatske drame: I. dio 1890–1940*. Zagreb. Disput.
- Tamarin, G. R. (1962). *Teorija groteske*. Sarajevo: Svjetlost.
- Visković, Velimir. Krležijana. Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“ Zagreb, 1993. (Predgovor)
- Williams, Robert (1966) *Modern tragedy*, Chato and Windus, London.
- Ziolkowski, Theodore. "Zarathustra's Reincarnations: Literary Responses to Nietzsche's Work." *The Modern Language Review* 107.1 (2012): 211-29.
- Žmegač, Viktor. O poetici ekspresionističke faze u hrvatskoj književnosti *Ekspresionizam i hrvatska književnosti* (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1969)
- Žmegač, Viktor (1986) *Krležini europski obzori. Djelo u komparativnom kontekstu*, Znanje, Zagreb.
- Von Franz, Marie-Louise „Proces individuacije“, preveli Marija i Ivan Salečić u: *Čovjek i njegovi simboli*, urednik Carl Gustav Jung (Zagreb: Mladost, 1974), str. 158-227.
- Žmegač, Viktor (2006) „Elevacija i ekstaza. Krležinim ranim djelima, Ples kao simbol“, *Čovjek/Prostor/Vrijeme*, Zagreb, 279–291.

Internetski izvori:

<https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=533> učitano 15. srpnja 2021.

<https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=517> učitano 15. srpnja 2021.

https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=109807 učitano 15. srpnja 2021.

<https://navjestenje.hr/zupne-pobožnosti/> učitano 16. srpnja 2021.

<https://www.npr.org/sections/thesalt/2017/04/30/526069512/paradise-lost-how-the-apple-became-the-forbidden-fruit?t=1628085589046> učitano 16. srpnja 2021.

https://madspoon.net/bookz/Gustav_Le_Bon_Psihologija_gomila.pdf učitano 17. srpnja 2021.

http://gimnazija-sb.com/portal/wp-content/uploads/2015/02/krleza_povratakfilipalatinovicza.pdf učitano 18. srpnja 2021.

<https://www.lzmk.hr/images/radovi4/boris%20senker%20dramski%20opus%20miroslava%20krleze.pdf> učitano 16. srpnja 2021.

<https://archive.org/details/collectedworksof92cgju> učitano 17. srpnja 2021.