

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet
Diplomski studij hrvatskog jezika i književnosti

Blaženka Katić

**Recepcija uprizorenja Krležinih
drama na sceni osječkoga HNK u trećem i četvrtom desetljeću 20.
stoljeća**

Diplomski rad

doc. dr. sc. Marica Liović

Osijek, 2017. godine

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Diplomski studij hrvatskog jezika i književnosti

Blaženka Katić

**Recepcija uprizorenja Krležinih
drama na sceni osječkoga HNK u trećem i četvrtom desetljeću 20.
stoljeća**

Diplomski rad

Humanističke znanosti, filologija, teorija i povijest književnosti

doc. dr. sc. Marica Liović

Osijek, 2017.

SAŽETAK

Temeljni je zadatak ovoga rada promišljanje recepcije odabranih Krležinih dramskih tekstova kako u očima književne kritike (drama kao književni žanr), tako i u osječkom tisku (scensko uprizorenje) i to onih dramskih tekstova koji su postavljeni na sceni osječkoga HNK-a u trećem i četvrtom desetljeću 20. stoljeća.

Estetika recepcije u ovom radu prikazat će koliko je bitna recepcija za shvaćanje i poimanje Krležinih drama i njegov scenski prikaz. Također je bitno i samo uprizorenje drama na osječkoj sceni te samo shvaćanje estetike i uprizorenja koji daje potpuni prikaz drama *Leda*, *U agoniji*, *U logoru*, *Gospoda Glembajevi*. Čitatelj je bitan u estetici i njegovo je očekivanje, odnosno horizont očekivanja poistovječeno s Jaussovom teorijom recepcije. Čovjekov stav i njegov način gledanja pridonosi estetici i recepciji. U svakom razdoblju pa tako i u 20. stoljeću mogu se pronaći prijepori. Politika, vlast, zabrane, smetnje. Sve su to okolnosti koje su utjecale na tadašnji tisak. Osječki tisak je pisao onoliko koliko je bilo dopušteno. Podataka je malo, jer su neke novine spaljene ili se nema pristupa njima.

Ključne riječi: estetika recepcije, recepcija uprizorenja, dramska kritika, osječki tisak, drama, *Leda*, *U agoniji*, *U logoru*, *Gospoda Glembajevi*

SADRŽAJ

1. UVOD	5
2. ESTETIKA RECEPCIJE	5
3. MIROSLAV KRLEŽA KAO DRAMATIČAR.....	10
3.1. Drame Miroslava Krleže	10
3.2. Uprizorenja Krležinih drama u hrvatskim kazalištima	13
4. RECEPCIJA UPRIZORENJA KRLEŽINIH DRAMA U OSJEČKOM HNK U TREĆEM I ČETVRTOM DESETLJEĆU 20. STOLJEĆA.....	18
4.1. <i>Leda</i>	18
4.1.1. O drami <i>Leda</i>	18
4.1.2. Recepcija uprizorenja drame <i>Leda</i> u osječkom tisku.....	18
4.2. <i>U agoniji</i>	21
4.2.1. O drami <i>U agoniji</i>	21
4.2.2. Recepcija uprizorenja drame <i>U agoniji</i> u osječkom tisku.....	22
4.3. <i>U logoru</i>	24
4.3.1. O drami <i>U logoru</i>	24
4.3.2. Recepcija uprizorenja drame <i>U logoru</i> u osječkom tisku	25
4.4. <i>Gospoda Glembajevi</i>	26
4.4.1. O drami <i>Gospoda Glembajevi</i>	26
4.4.2. Književno-teatrološka kritika o <i>Gospodi Glembajevima</i>	27
4.4.3. Recepcija drame u osječkom tisku	29
5. ZAKLJUČAK	30
LITERATURA.....	31

1. UVOD

Tema ovog diplomskog rada je *Recepcija uprizorenja Krležinih drama na sceni osječkoga HNK u trećem i četvrtom desetljeću 20. stoljeća*.

Rad se sastoji od četiri glavna poglavlja. Prvo poglavlje donosi najbitnije činjenice o estetici recepcije kako bi se stvorili uvjeti za razmatranje temeljnoga zadatka ovoga rada.

Drugo poglavlje posvećeno je Miroslavu Krleži i njegovom radu na uspješnim dramama, odnosno prikaz glavnih značajki Miroslava Krleže kao dramatičara te se navodi kronologija uprizorenja njegovih drama u hrvatskim kazalištima u trećem i četvrtom desetljeću prošlog stoljeća.

Nakon toga slijede poglavlja i potpoglavlja gdje će se predstaviti odabrana dramska uprizorenja, stav književne kritike o njima te recepcija uprizorenja tih dramskih ostvarenja na sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku u trećem i četvrtom desetljeću prošlog stoljeća u osječkom tisku. Riječ je o uprizorenju drama *Leda*, *U agoniji*, *U logoru* i *Gospoda Glembajevi*.

Temeljni je cilj istražiti kako su u očima književne kritike te u osječkom tisku praćene, doživljene i ocijenjene te Krležine drame, odnosno njihova dramska uprizorenja.

2. ESTETIKA RECEPCIJE

Recepcija kao pojam (lat. *receptio* – prihvaćanje, primanje) dolazi iz povijesti prava. U vrijeme renesanse ovaj je pojam podrazumijevao prihvaćanje i primjenu rimskog građanskog i kaznenog prava u europskim državama. U kasnijim razdobljima ovaj se pojam počeo upotrebljavati i u humanističkim znanostima gdje se odnosi na različite oblike prihvaćanja i podržavanja antičkih uzora. Stoga se istraživanje recepcije ne može svesti samo na proučavanje znanosti o književnosti.

Uloga čitatelja je aktivna i ona je bitna za teoriju recepcije. Ulozi čitatelja, odnosno recipijenta književnosti pripisivala se određena uloga već na samim počecima europskih književnih teorija. Navedeni počeci su u antičkoj Grčkoj i obično se povezuju s Aristotelom i Platonom. Već je Platon istjerao pjesnika iz svoje idealne države jer se bojavao učinaka pjesme na slušatelja, odnosno čitatelja. Ni u prošlom stoljeću čitatelj nije izuzet iz književnosti. Tako je engleski kritičar I. A. Richards držao da poezija sređuje ljudske poticaje u skladne cjeline. No, općenito se smatra da je za književne teorije prošlog stoljeća zajednički nazivnik usmjeravanje pozornosti na djelo, na sam tekst pa pojava teorije recepcije znači pomak i upozorenje na slijepu točku modernih teorija.¹

Bez obzira na navedeno, suvremeno poimanje recepcije razmatra se na drukčiji način. U suvremenu književnu teoriju pojam recepcije uvodi konstanička škola estetike recepcije krajem šezdesetih godina prošlog stoljeća. Pojam recepcije uvodi se kao mjesto ovjere estetičke kvalitete književnih djela za razliku od dotadašnje prakse u kojoj se ta kvaliteta pripisivala samim djelima ili njihovim autorima.²

Među najvažnijim imenima u teoriji recepcije jesu imena Hansa Roberta Jaussa te još jednog pripadnika konstaničke škole, Wolfganga Isera. Nasuprot konstaničkoj školi djelovali su istočnonjemački marksistički kritičari Manfred Naumann i Robert Weimann. Osim ovih književnoteorijskih kretanja, u SAD-u pojavljuje se teorija čitateljske reakcije. Navedeni autori i škole bave se najviše čitateljem, produkcijom, recepcijom i novom produkcijom, horizontom očekivanja, društvenom recepcijom, sociologijom ukusa, iskustvenim kontekstom, tradicijom i selekcijom, ali i društvenom funkcijom književnosti.³

¹ Beker, M., *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska, 1999.

² Tkalec, G., *Primjenjivost teorije recepcije na medij interneta*, "Fluminensia", god. 22 (2010.) br. 2, str. 69.-81.

³ Tkalec, G., *Primjenjivost teorije recepcije na medij interneta*, "Fluminensia", god. 22 (2010.) br. 2, str. 69.-81.

Hans Robert Jauss zastupao je mišljenje da estetika recepcije nije autonomna disciplina koja bi bila samodovoljna u rješavanju svojih problema, nego je riječ o parcijalnoj metodološkoj refleksiji koja je podobna za nadgradnju i upućena na suradnju. U svojoj parcijalnosti podudarna je saznanju da se ni struktura umjetničkog djela, ni povijest umjetnosti ne mogu shvatiti kao supstancija ili entelehija. Ako se povijesna bit jednog umjetničkog djela više ne može odrediti neovisno o njegovu djelovanju, ni tradiciju djela kao povijest umjetnosti neovisno o načinu na koji su ta djela prihvaćena, onda se ustaljena estetika proizvodnje i prikazivanja mora temeljiti na estetici recepcije. U konstruiraju ovakvog stava, Jauss se vodio krilaticom estetike recepcije da se provjerljivo razumijevanje, koje mora uključivati saznanje o svojoj parcijalnosti, proteže i na recepciju suvremene, ali i na primanje i kritičko promišljanje umjetnosti nastale u prošlosti.

Jauss smatra da je povijest književnosti i umjetnosti uopće odveć dugo bila povijest autora i djela te je prešućivala svoju treću stranicu – čitatelja, slušatelja ili promatrača. Književnost i umjetnost postaju konkretan proces tek zahvaljujući posredujućem iskustvu onih koji njihova djela prihvaćaju, u njima uživaju ili o njima sude te ih na taj način priznaju ili odbacuju.⁴

Jaussov esej *Povijest književnosti* kao izazov znanosti o književnosti smatra se manifestom njemačke estetike recepcije. On se u navedenom manifestu zalaže za povijest književnosti kao proces estetske recepcije i proizvodnje smisla koji se ostvaruje aktualizacijom književnih tekstova preko čitatelja i kritičara. Zbroj književnih činjenica koji se u nedogled povećava i od kojega se sastoji konvencionalna povijest književnosti tek je nagomilana i klasificirana prošlost pa prema tome nikako nije povijest. Jauss tvrdi da je to pseudopovijest.⁵

Najveća novost Jaussove teorije jest uvođenje pojma *horizont očekivanja* koji je izazvao brojne polemike. Jauss smatra da novi tekst evocira za čitatelja (slušatelja) onaj horizont očekivanja i ona pravila igre koje on poznaje iz prijašnjih tekstova i koji sada bivaju popravljani, izmijenjeni ili samo reproducirani. Čitatelj može opažati novo djelo u suženom horizontu svojeg književnog očekivanja, ali i u širem horizontu svojeg životnog iskustva.⁶

Jauss se koncentrirao na odnos djelo – čitatelj. Ukazivanjem na dinamični proces gdje čitatelj stvara djelo, ali i djelo koje stvara čitatelja, precizirao je složen skup komunikacijskih

⁴ Beker, M., *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska, 1999.

⁵ Beker, M., *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska, 1999.

⁶ Beker, M., *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska, 1999.

odnosa u kojima se faktor čitatelja uzima kao presudan. No čitateljeva svijest nije nešto apsolutno, nego je riječ o instanciji koja se mijenja ovisno o povijesnim i društvenim uvjetovanostima.

Nadalje, Jauss naglašava da književno djelo nije apstraktan sustav znakova, nego je riječ o živoj supstanciji koju oblikuje čitatelj kao živi, djelotvorni faktor književne komunikacije. Jauss je definirao svoj misaoni pothvat kao izazov tradicionalnoj znanosti o književnosti. Prevladan oblik povijesti književnosti pisan na način povijesnog pozitivizma i objektivizma, gdje se kao dominantan parametar uzimaju pisci, prevladava se aktiviranjem faktora čitatelja. Književnost oslobođena čitatelja ne bi imala svoju povijest. Čitatelj je energetske potencijal koji stvara povijest. Susret čitatelja i djela uključuje provjeru estetskih vrijednosti pod utjecajem pročitanih djela.⁷

Estetska vrijednost jednog djela ovisi o povijesnom lancu percepcije iz generacije u generaciju, odnosno neprekidnom prikupljanju povijesno novih iskustava. Upozorava se na elementarnu činjenicu da umjetničko djelo ne nudi promatračima u svim razdobljima isto lice. U otvorenom dijalogu s promatračem, različitim u različitim razdobljima razotkriva se bit umjetničkog djela. Pisac proizvodi, a čitatelj prima književno djelo dajući mu estetski smisao.

Svako djelo u trenutku svojeg pojavljivanja određeno je horizontom očekivanja, odnosom prema postojećim djelima, normama ili konvencijama koje povezuje u području književnosti. Način primanja književnog djela u jednom povijesnom trenutku kriterij je za određivanje estetske vrijednosti. U trenutku svojeg pojavljivanja djelo treba što više pokrenuti publiku na prevladavanje i promjenu u vidokrugu očekivanja. Opovrgavanje postojećeg standarda određuje umjetnički karakter jednog djela. No ako djelo nije u stanju uspostaviti odnos sa specifičnom publikom jer apsolutno nadilazi poznati vidokrug književnih očekivanja, ne znači da se u nekom budućem trenutku neće stvoriti nekakav krug primatelja koji će moći procijeniti vrijednost toga djela. Vječni smisao djela kao nešto što je ugrađeno u književnu supstanciju ne postoji sam po sebi. Čovjekov svakodnevni život u kojem oblikuje sva iskustva modelira književna djela i stvara književnu povijest. Bez aktivnog sudjelovanja subjekta kao konkretnog primatelja djela nema estetskih implikacija niti estetske vrijednosti. Umjetničko djelo treba isprovocirati jaču izmjenu horizonta, a ne samo pasivno reproduciranje uobičajenog lijepog kako bi povlađivalo vladajućem ukusu.⁸

⁷ Jauss, H. R., *Estetika recepcije*, Nolit, Beograd, 1978.

⁸ Jauss, H. R., *Estetika recepcije*, Nolit, Beograd, 1978.

Tijekom godina Jauss je znatno modificirao svoje prijašnje teze te je krenuo prema nekoj vrsti opće estetike. Tako govori o tri osnovne kategorije estetskog užitka: stvaralačka djelatnost, estetsko zapažanje ili komunikativna veza između umjetnosti i recipijenta.⁹

Veliki protivnici Jaussove estetike recepcije istočni su Nijemci Manfred Naumann i Robert Weimann koji kreću od marksističke doktrine i postavljaju književnu recepciju na posve drukčije temelje. Književna recepcija, smatraju oni, bez obzira na sve drugo što ona, također, jest, predstavlja takav proces u kojem čitatelj stupa u određeni odnos prema jednom specifičnom predmetu (književnom djelu) koji je autor stvorio u jednom specifičnom procesu (stvaralačkom procesu) i koji je prošao kroz sfere povijesno-društvene cirkulacije prije nego što je stigao u ruke čitatelja, a autor, djelo i čitatelj, proces pisanja, čitanja i cirkulacije književnosti uzajamno se određuju i čine jedan sustav odnosa. Kao ishodišnu točku za građenje ovakvog postupka ponudili su kategorije proizvodnje i potrošnje, čiju je dijalektičku povezanost Karl Marks objasnio u temeljnoj logičkoj analizi u *Uvodu u kritiku političke ekonomije*.

Njihove navode opovrgava Jauss u svojoj studiji *Parcijalnost i recepcionoestetičke metode* u kojoj piše da se proizvodne snage i načini proizvodnje mogu ekonomski analizirati ili poetski opjevati, proizvodni odnosi mogu se osuđivati ili poboljšavati, ali se ekonomski preduvjeti ne mogu jednostavno očuvati s umjetnosti prošlosti gdje marksistička teorija saznanja ostaje bespomoćna.¹⁰

⁹ Beker, M., *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska, 1999.

¹⁰ Tkalec, G., *Primjenjivost teorije recepcije na medij interneta*, "Fluminensia", god. 22 (2010.) br. 2, str. 69.-81.

3. MIROSLAV KRLEŽA KAO DRAMATIČAR

3.1. Drame Miroslava Krleže u očima kritike

Odmah na početku naglašavamo da se nećemo baviti cjelokupnim dramskim opusom M. Krleža nego isključivo dramama koje su naš predmet promišljanja, odnosno dramama koje su uprizorene u rečenome razdoblju na sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku.

Problematizirati odnos dramskog djela Miroslava Krleže prema kompleksu hrvatske dramske tradicije, kao i raspravljati o poticajima ili eventualnim utjecajima te tradicije na Krležino dramsko stvaralaštvo, izazov je mnogo složeniji nego što se to čini na prvi pogled. Navedena složenost proizlazi, prije svega, iz činjenice što se radi o djelu pisca koji se od samog početka svojeg stvaralačkog puta nametnuo kao potpuno samosvojna i originalna umjetnička ličnost nadilazeći tokove svojeg vremena i literaturu prethodnika i suvremenika.

Kritička literatura gotovo uvijek, kada se pisalo o dramskom stvaralaštvu, usmjeravala se na proučavanje i analizu odnosa Miroslava Krleže spram europske dramske tradicije, a o odnosu njegova djela prema vlastitoj nacionalnoj dramskoj književnosti, smatra Šicel, pisalo se vrlo malo. Od *Legende* do *Areteja* tražilo se u Krležinoj drami, uglavnom, odjeka, veza, poticaja i utjecaja na širokoj relaciji od Dostojevskog, Wildea, Ibsena pa sve do Przybyszewskog, Shawa i u novije vrijeme Faulknera.¹¹ Iako najčešće nije dijelio mišljenje kritičara kad je posrijedi promišljanje njegova djela, kad je riječ o uzorima, slagao sa stručnom javnosti, o čemu čitamo, među ostalim, i u njegovim esejima.

Krležina je dramaturgija i prema njegovu vlastitu priznanju svoja temeljna izvorišta imala u europskoj drami. Nasuprot navedenoj jasno određenoj liniji, koja samo dokazuje Krležino temeljito poznavanje literarnih događaja i procesa u europskim književnostima, njegov je stav i odnos prema domaćoj dramskoj tradiciji bio vrlo oštar i kritičan.

„Kada sam prije petnaest i dvadeset godina kao gimnazijalac, a poslije dvadesetogodišnji početnik sjeo da pišem drame, prirodno je da sam mislio da tu meštriju mogu naučiti od nekog majstora. Po našoj književno-historijskoj sceni izgledao mi je da bih mogao da učim tu vještinu kod Demetra, kod Markovića, kod Tresića, kod Kumičića, kod Dežmana, Ivanova, glavnog inicijatora moderne i dramaturga Šenoina *Zlatarovog zlata*, ili kod Stjepana Miletića, koji se je isto tako u dokolici bavio pisanjem drama...da bi došao do poraznog zaključka: Mislim da nije

¹¹ Šicel, M., *Krleža i hrvatska dramska tradicija*, Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 8 No. 1. Travanj 1981. str. 19.-20.

pretjerano... da od ovih dramatičara ne može nitko naučiti ništa, pa ni jedan gimnazijalac početnik.“¹²

Jedan od najboljih poznavatelja Krležine dramaturgije, Branko Gavella, o Krležinom dramskom stvaralaštvu navodi sljedeće: „Krleža već u početku svog literarnog stvaranja osjeća u sebi želju da mu riječ odjekne s pozornice (...) On osjeća u sebi jak dramsko-scenski instinkt“.¹³

Šicel tumači Krležu kao dramatičara koji u svojim djelima prikazuje estetsku problematiku prošlog stoljeća. Također, navodi Krležin interes koji tematizira i imenuje kao *krizu* moderne umjetnosti. Šicel u svojim teorijama o Krleži i njegovim dramskim djelima dolazi do zaključka da prepoznavanjem krize u Krležinim djelima dobivamo uvid u Krležin individualni i umjetnički pogled.

Posavec smatra da u Krležinim umjetničkim djelima, što znači i dramskim, dolazi do izražaja činjenica da umjetnost gubi kompas, da zakazuje u elementarnim, u bitnim funkcijama i da ujedno sa svim svojim nekadašnjim i eventualno budućim ljepotama, vrednotama ili plemenitošću, nije tek lirska idila i estetička pastorala, bezazlena i uzvišena, niti je igra dražesno i besciljno *dezinteresirana*. Nadalje, sudbina te umjetnosti nije i ne može ostati izolirana u odnosu na sudbinu svijeta, odnosno ljudstva kojem pripada i sama ta umjetnost.¹⁴

Konkretizacija estetičke problematike u Krležinim dramskim tekstovima odvija se na tri razine:

1. u horizontu općenitom, aspektu općih problema estetike i umjetnosti
2. u eksplikaciji konkretiziranoj pojedinim granama umjetnosti
3. vezano uz povijesne realizacije, fizionomiju pojedinih epoha.

Destruiranje umjetnosti kao lijepog privida kod Krleže kulminira u Horvatovim monolozima u drami *U logoru*:

(...) sve to brbljanje o knjigama, o partiturama, o Bachu, sve je to glupo kao mela na klaunskoj gubici, a zapravo je sve ispod te šminke kriminalno grabežno umorstvo: potajno gadno, sramotno grabežno umorstvo i ne da se više sakriti ni s *Weiningerom* ni s *Tristanom* i *Isoldom* u ruci.¹⁵

¹² Matvejević, P., *Razgovori s Miroslavom Krležom*, Zagreb: Naprijed, 1969.

¹³ Gavella, B., *Miroslav Krleža i kazalište*. „Republika“, IX, knj. II, br. 7.-8., str. 569.-575., Zagreb, 1953.

¹⁴ Posavec, Z., *Estetika u dramskim tekstovima Miroslava Krleže*, Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol.8 No.1. travanj 1981.

¹⁵ Preuzeto iz: Posavec, Z., *Estetika u dramskim tekstovima Miroslava Krleže*, Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 8, No.1. travanj 1981., str. 90.-91.

Krležin Horvat otkriva žalosnu insuficijenciju Sartreova egzistencijalističkog *na slobodu osuđenog*, Marcuseova *čovjeka jedne dimenzije*. Estetički problemi rastu tako do univerzalizacije pitanja o smislu, a da se pri tome ne treba udaljiti od estetičke tematike.¹⁶

Univerzalizacija problema ima kod Krleže uvijek konkretno povijesno mjesto, a konkretna povijesna situacija participira na karakteru općenitog univerzalnog problematiziranja. Za tekstove s dignitetom klasike, kao što je drama *U Logoru*, stvar može izgledati razumljivom dok u ležernijim tekstovima takva formulacija za Krležina djela može izgledati pretenciozno. No, sve što u *Ledi* govori Oliver Urban u prvi tren zvuči kao žurnalistička ili salonsko-kavanska kozerija, a da pritom Urbanove opservacije signaliziraju svu ozbiljnost simptoma koji pokazuju kako se u modernoj umjetnosti ne daju više skriti *znaci estetske skleroze*. Po želji autora, *Leda* je komedija *jedne karnevalske noći*, ali uzevši u cjelini ta je komedija tragikomičan izraz tragedije hrvatskog duhovnog života međuratnog razdoblja. Ona je tipično agramerska, zagrebačka.¹⁷

Ne manje interesantnu estetičko-povijesnu determinaciju otkriva tekst drame *Gospoda Glembajevi*. Osim što je kao cjelina prema karakteru paradigma društvene i psihološke drame, prvi je dio prvog čina *Gospoda Glembajevih* sažeti prikaz estetičke situacije kasne, prezrele hrvatske moderne, uključujući njezine konfliktne trenutke. I ovdje, ne samo zato što autor eksplicite određuje 1913. kao godinu zbivanja, nego zato što je u salonsku konverzaciju tog tako poznatog, antologijski agramerskog, zagrebačkog prvog čina, majstorski uvršten snop estetičkih doktrina, povijesno zbiljski aktivnih komponenata, ali i opet kao povijesni kontekst europske i svjetske umjetničke, odnosno estetičke scene.¹⁸ Ocrtna je polazna kriza estetike i umjetnosti. Leone je sad u dilemama simbolizma i širokog postimpresionističkog spektra pravaca i problema.

Znatan broj Krležinih tekstova, kada je o estetici riječ, tematizira likovne umjetnosti (*Michelangelo* i *Leda* u cjelini, *Agonija*, prvi čin *Gospode Glembajevih*). No, neke specifične kulminacijske točke koje izražavaju krizu estetike i moderne umjetnosti egzemplificirane su na području glazbe (*U logoru*).¹⁹

¹⁶ Preuzeto iz: Posavec, Z., *Estetika u dramskim tekstovima Miroslava Krleže, Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 8 No.1., travanj 1981., str. 91.

¹⁷ Posavec, Z.: *Estetika u dramskim tekstovima Miroslava Krleže, Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 8 No. 1., travanj 1981., str. 91.

¹⁸ Posavec, Z.: *Estetika u dramskim tekstovima Miroslava Krleže, Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 8 No., 1. travanj 1981., str. 92.

¹⁹ Posavec, Z., *Estetika u dramskim tekstovima Miroslava Krleže, Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 8, No. 1., travnja 1981., str. 92.-93.

3.2. Uprizorenja Krležinih drama u hrvatskim kazalištima

Kompleksan splet odnosa Krležine književnosti i kazališne prakse koji traje od prvog desetljeća prošlog stoljeća određen je, s jedne strane, jakim utjecajem Krležinih dramskih tekstova, polemičkih, kritičkih i esejističkih tekstova na hrvatski dramski teatar te, s druge strane povratnim djelovanjem kazališta na njegov književni rad i na recepciju njegovih djela, posebno, dramskih u hrvatskoj kulturi.

Tekstovi namijenjeni kazalištu i oni u kojima se kazalište problematizira (18 drama, polemike s Bachom, knjiga *Moj obračun s njima*, recenzije Balzacova *Mercadeta* i Strindbergova *Oca*, eseji o Gavelli, Vojnoviću i hrvatskom dramskom repertoaru te dnevnički zapisi i putopisni fragmenti) važan su dio Krležina opusa. Uprizorenja Krležinih drama i scenskih adaptacija njegovih romana, novela ili zapisa uvelike su obilježila međuratni i poslijeratni kazališni život te su vidljive promjene odnosa teatra prema Krležinim tekstovima (u dvadesetim, pedesetim i osamdesetim godinama) gotovo redovito bile jedan od važnijih indikatora korjenitih promjena u hrvatskoj kazališnoj praksi.²⁰

Početak prošlog stoljeća Krleža je bio neselektivni gledatelj niza predstava zagrebačkog kazališta. U svojim tekstovima spominje prve intenzivne dojmove koje je stekao kao posjetitelj Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. Fascinirala ga je gluma M. Mihičić u Dežmanovoj dramatičari *Zlatarova zlata*, M. Ružičke-Strozzi u *Teuti* i dr. Važno je naglasiti da su mu uspomene najviše vezane uz poseban ugođaj u gledalištu.²¹

Razdoblje od 1914. do 1918. poznato je po činjenici da Krleža relativno kontinuirano nudi tekstove zagrebačkoj kazališnoj kući. Nakon tiskanja *Legende* i *Maskerate* (1914.) dao je desetak djela na izvođenje u HNK, ali ih je direktor drame J. Bach redom odbio pozivajući se i na negativne ocjene intendanta V. Treščeca. Krleža je u to vrijeme bio pripravan na kompromis s kazalištem, tj. htio je barem djelomično ispuniti njegove zahtjeve i prilagoditi se ukusu njegove uprave. No, na odbijanje njegovih drama odgovorio je posvemašnjom negacijom zagrebačkog teatra, ne priznajući mu više status reprezentativne nacionalne umjetničke ustanove.

U razdoblju od 1920. do 1925. zahvaljujući kadrovskim promjenama u središnjoj zagrebačkoj kazališnoj kući napokon prihvaća Krležu koji je već bio afirmiran pjesnik, pripovjedač i dramatičar (sa sedam tiskanih dramoleta i scenskih vizija). Krleža je 1920. kazalištu poslao rukopis *Galicije* koji je odmah uvršten na repertoar. Dramu je na scenu postavio B. Gavella,

²⁰ Senker, B., *Kazalište*, na stranici: *Krležijana*, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1226>, datum posjeta stranici 10. kolovoza 2016. .

²¹ *Krležijana*, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1226>, datum posjeta stranici 10. kolovoz 2016.

no predstava je otkazana sat vremena prije predviđena početka. Kao razlog navedena je telefonska zabrana, a do danas se sa sigurnošću ne može reći tko ju je izdao, a tko primio.²²

Prva Krležina drama koja je postavljena u zagrebačkom HNK jest *Golgota* koju neki istraživači (G. Slabinac, A. Flaker, primjerice) smatraju i Krležinim najboljim ekspresionističkim dramskim ostvarajem. Praizvedba je održana 3. studenoga 1922., a režirao ju je B. Gavella, scenograf je bio Lj. Babić dok su uloge tumačili Papić (Kristijan), J. Pavić (Ksaver), S. Petrović (Pavle), D. Dujšin (Andrej), I. Badalić (Klement), F. Sotošek (Doktor), M. Dimitrijević (Žena Ksaverova), N. Vavra (Žena Kristijanova) i dr. Predstava je održana u vrlo napetom ozračju, pred punim gledalištem i pod policijskom prismotrom.

Jedna od repriznih predstava je i pred članovima Moskovskog hudožestvenog teatra koji je gostovao u Zagrebu, a Konstantin Stanislavski je, kako čitamo iz njegovih posmrtno tiskanih osobnih bilježaka, režijom, scenografijom i glumom cijelog ansambla bio zadivljen više nego tekstem neke revolucionarne drame.

Praizvedbom *Golgot*e počela je suradnja Krleže, Gavelle i Babića, zahvaljujući kojoj se, uz potporu intendanta Julija Benešića, Krleža afirmirao ne više kao najsmioniji, nego najvažniji i najcjedeniji hrvatski dramatičar u međuratnom razdoblju. S druge strane, Drama HNK-a tim je predstavama dokazala da je sposobna ispuniti scenske i glumačke zahtjeve barem dijela Krležinih tekstova. Unatoč tome što do praizvedbe *Lede* nije bilo vidljivih nesuglasica između Krleže i kazališta, dramatičar koji se Bachu nudio za redatelja *Michelangela*, udaljio se od teatra te dvadesetih godina više nije želio izravno sudjelovati u radu na uprizorenjima svojih tekstova. Primjerice, praizvedbu *Golgot*e proveo je podalje od pozornice: suprotno tadašnjim običajima.²³

Nakon *Golgot*e proizveden je *Vučjak* (30. prosinca 1923.). Novinski su recenzenti o tekstu pisali vrlo pohvalno, a drama je dobila *Demetrovu nagradu* za 1923. *Vučjak* je, također, prvo Krležino djelo izvođeno izvan Zagreba. U ožujku 1924., dramski ansambl HNK gostovao je u Beogradu s četiri predstave, među kojima je bila i predstava *Vučjak*.

U Gavellinoj režiji i Babićevoj scenografiji na zagrebačkoj su pozornici praizvedene još dvije Krležine drame: *Michelangelo Buonarroti* (19. svibnja 1925.) te *Adam i Eva* (29. svibnja 1925.). Jedan dio kritike hvalio je obje drame i izvedbe dok je drugi dio spočitavao autoru, redatelju i scenografu „neautentičnost“ u nebitnim detaljima.

Ovim je uprizorenjima završilo prvo razdoblje Krležine prisutnosti na kazališnim pozornicama. Karakteriziraju ga ograničenost na zagrebački HNK, jaka politizacija predstava (zabrana, policijski nadzor), upletanje vlasti u pripremanje i prikazivanje Krležinih drama, posve

²² *Krležijana*, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1226>, datum posjeta stranici: 11. kolovoza 2016.

²³ *Krležijana*, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1226>, datum posjeta stranici: 11. kolovoza 2016.

suprotni stavovi kritike (posebno o značaju Krležina angažmana), iznimno zanimanje javnosti za praižvedbe, razmjerno dobar odaziv publike koja je inače vrlo slabo posjećivala izvedbe domaćih drama te ekspresionistička gluma, režija i scenografija.²⁴

Do 1926. Krležine su se drame premijerno prikazivale samo u Zagrebu, a tek navedene godine (18. travnja) održana je u Osijeku premijera *Vučjaka* u režiji T. Tanhofera i scenografiji Đ. Petrovića, s J. Martinčevićem u ulozi Horvata. S time je započeo Krležin izlazak na druge kazališne pozornice.

Praižvedba drame *U agoniji* (HNK, Zagreb, 14. travnja 1928.) označila je početak novog razdoblja u kazališnoj prezentaciji Krležinih tekstova. Navedeno je razdoblje trajalo do 1938. Predstavu, koja je obnovljena 1939. te se na repertoaru zadržala do 1941., a nakon Drugog svjetskog rata doživjela još nekoliko obnova na istoj pozornici, režirao je Krležin nekadašnji školski kolega A. Verli, scenografski je opremio M. Trepše, a glavne likove tumačili su V. Podgorska, D. Dujšin i I. Badalić.²⁵

Agonija je nagrađena *Demetrovom nagradom* za 1928., a književni povjesničari smatraju da je taj tekst označio početak nove faze – socijalno angažirane književnosti ili modernog objektivizma u hrvatskoj dramatici. Glumu Podgorske, Dujšina i Badalića kazališni kroničari drže uzoritom ne samo za glembajevski ciklus, nego i za cijelo to razdoblje u hrvatskom teatru. A. Verli je režirao i *Gospodu Glembajevu* (praižvedba u zagrebačkom HNK 14. veljače 1929.), scenograf je bio Lj. Babić, a glumili su D. Dujšin, I. Badalić, B. Kraljeva, H. Nučić i dr.²⁶

Predstava se zadržala na repertoaru do 1939. Također, nakon Drugog svjetskog rata nekoliko puta je obnavljana. Tekst je dobio *Demetrovu nagradu* za 1929., ali je dio novinskih kritičara žestoko napao autora zbog toga što „vojuje“ protiv zagrebačkog društva. Posljednja u glembajevskom ciklusu, *Leda* praižvedena je (HNK, Zagreb, 12. travnja 1930.) u režiji I. Raića, koji je ujedno tumačio i Aurela, scenografija je Lj. Babića, a sudjelovali su T. Strozzi, B. Krleža, E. Hafner-Đermanović, M. Grković i dr.

Jedan od najboljih redateljskih i glumačkih interpretatora konverzacijskih drama i komedija, Raić je uspješno postavio *Ledu* na pozornicu, ali Krležin pristup erotici, kritika braka kao legalizirane i društveno cijenjene prostitucije, cinizam“ i, uz sve navedeno, predavanje o zagrebačkoj kazališnoj kritici održano u Glazbenom zavodu tri dana prije te praižvedbe, izazvali

²⁴ *Krležijana*, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1226>, datum posjeta stranici: 14. kolovoza 2016.

²⁵ *Krležijana*, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1226>, datum posjeta stranici: 14. kolovoza 2016.

²⁶ *Krležijana*, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1226>, datum posjeta stranici: 14. kolovoza 2016.

su gnjevne prosvjede novinskih recenzenta (Kalman Mesarić, Stanko Tomašić, Ljubomir Marković).²⁷

Premijerama drame *U logoru* u Banja Luci, Sarajevu i Skopju (1937.) te Beogradu (1938.) završilo je, obostrano poticajno, desetljeće Krležine ponude analitičko-realističkih konverzacijskih drama kazalištima i njihovih scenskih interpretacija. S jedne strane, značajka je tog razdoblja neprekidno širenje kruga kazališta zainteresiranih za Krležine dramske tekstove, a s druge strane ograničavanje njihova interesa na tri naslova iz glembajevskog ciklusa (*U agoniji*, *Gospoda Glembajevi*, *Leda*) te dramu *U logoru* koja im je stilski, generički i dramaturški vrlo bliska.

Uz Zagreb i Osijek, Krležina se djela premijerno izvode u Banja Luci, Beogradu, Ljubljani, Mariboru, Dubrovniku, Sarajevu, Skopju, Splitu, Brnu, Bratislavi, Pragu i Varšavi. Izazvan pisanjem dijela zagrebačkih novinskih kritičara, ponajviše R. Maixnera iz "Obzora" koji se u osvrtu na praizvedbu drame *Gospoda Glembajevi* bavio više autorovim socijalnim podrijetlom, obrazovanjem i političkim opredjeljenjem, nego tekstom i njegovom kazališnom izvedbom, Krleža se upustio u oštru estetičku i ideološku polemiku sa zagrebačkom kazališnom kritikom. Sukob je kulminirao predavanjem u Glazbenom zavodu i tiskanjem knjiga *Moj obračun s njima* (1932.) te s izrazito negativnim recenzijama *Lede*, koja se unatoč tomu zadržala na repertoaru do 1937.²⁸

Promjenu odnosa Krleže i kazališta koja postaje evidentna tek u drugoj polovini tridesetih godina, književni povjesničari nerijetko dovode u izravnu vezu s tim sukobom, previđajući pritom činjenicu da je Krleža i nakon njega intenzivno radio na preradbama mladenačkih dramskih tekstova za knjigu *Legende* (1933.), kao i na drami *U logoru* (1934.; tekst nije preradba *Galicije*, nego nova ratna drama), a od dramskog rada i suradnje s kazalištima odustao je tek u drugoj polovini tridesetih godina.

Niz kazališta je pak premijerno izvodilo i/ili obnavljalo četiri njegova dramska teksta sve do 1938. Krležin „obračun s njima“ neprijeporno nije samo osobna polemika s nekolicinom kazališnih kritičara, smatra Boris Senker, nego je spor oko temeljnih ideoloških, dramaturških i estetičkih pitanja. No pogrešno je poradi toga pridavati mu značaj Krležina konačnog raskida sa svakim teatrom. Slično polemici s Josipom Bachom, i ovdje je riječ o kritičkoj negaciji jednog (politički i društveno afirmativnog) kazališta sa stajališta drugog (politički i društveno subverzivnoga), a ne potpunoj negaciji teatra kao umjetnosti.²⁹

²⁷ *Krležijana*, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1226>, datum posjeta stranici: 17. kolovoz 2016.

²⁸ *Krležijana*, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1226>, datum posjeta stranici: 17. kolovoz 2016.

²⁹ Dragan Mucić. Preuzeto sa stranice: *Krležijana*, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1226>, datum posjeta stranici: 17. kolovoza 2016.

Godine 1939. počinje razdoblje postupnog uklanjanja Krležinih dramskih tekstova iz kazališta. Na promjenu odnosa Krleže i kazališta vjerojatno je utjecao intenzivniji Krležin rad na poeziji, prozi i esejistici. Do 1949. više se nisu izvodile ni reprize Krležinih drama. Vraćanje Krležinih dramskih tekstova na kazališne pozornice, motivirano podjednako politički, ideološki i estetički, počelo je premijerom *Gospode Glembajevih* u Splitu (HNK, 1. prosinca 1945.). U predstavama su sudjelovali brojni glumci i glumice koji su se u tridesetim godinama afirmirali kao vrsni tumači složenih glumačkih zahtjevnih likova iz glembajevskoga kruga, primjerice, D. Dujšin, M. Grković, T. Strozzi, B. Krleža i dr.³⁰

³⁰ *Krležijana*, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1226>, datum posjeta stranici: 17. kolovoza 2016.

4. RECEPCIJA UPRIZORENJA KRLEŽINIH DRAMA U OSJEČKOM HNK U TREĆEM I ČETVRTOM DESETLJEĆU 20. STOLJEĆA

4.1. *Leda*

4.1.1. O drami *Leda*

Leda je drama iz ciklusa o Glembajevima koja je prvi put u cijelosti objavljena u knjizi *Glembajevi* (Zagreb, 1932. godine). Neki od njezinih dijelova objavljeni su prije u časopisima kao što je primjerice scena između veleindustrijalca Klanfara i njegove supruge Melite, plemenite Szlouganove ("Književnik", 1929. godine, 11); scena između gospođe Klare i viteza Olivera Urbana (SKG, 1930. godine, knj. XXIX, br.1.); ljubavna igra u četiri čina (Savremenik, 1931. godine, 12–13). *Leda* je po prvi puta izvedena 12. travnja 1930. godine u zagrebačkom HNK (redatelj: Raić).³¹

Leda („komedija jedne karnevalske noći“) otvara se u salonu Melite rođene Szlougan supruge veleindustrijalca Klanfara. No iz njezina ljubavnog zagrljaja ustaje vitez Oliver Urban poznati šarmer bez imutka, bivši austrougarski savjetnik poslanstva. Razgovori se vode o bakrorezu *Leda s labudom*, radu slikara Aurela, te i samoj djevojci koja je zaokupila umjetnika. Aurel je Melitin ljubavnik te ona odluči napustiti Klanfara i otići s njim bez obzira na to što je oženjen Klarom, bivšom opernom, pjevačicom, što dovodi do zanimljivih zapleta koji umnogome utječu na složenost strukture ove drame.³²

4.1.2. Književna kritika o *Ledi* u osječkom tisku

Slijedeći misao da književnost kao umjetnost riječi prenosi znanja i iskustva čovječanstva na izniman, osebujuć način, razumljivo je da se ona teorijski može odrediti, s jedne strane u okvirima jezične komunikacije, a s druge kao osobita vrsta spoznaje. Odnosi prema jeziku i zbilji životno su važne i međusobno duboko prožete poruke pa je jasno da je književnost istodobno spoznaja i komunikacija. Iščitavanjem semantičkog potencijala književnih tekstova Kamova i Krleže moguće je hermeneutički sagledati književni svijet koji su podastri, pri čemu je važna interakcija što nastaje tumačenjem diskursa, uz nužnu rekonstrukciju značenjskog sustava diskursa

³¹ Vidan, I., *Leda*, na stranici: Krležijana, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=532>. Datum posjeta: 16. prosinca 2016.

³² Krleža M., *Legende. Sabrana djela Miroslava Krleže*, priredio: Anđelko Malinar, Sarajevo 1981.

na temelju njegova semantičkog potencijala. I Kamov i Krleža svoje su drame *Čovječanstvo*, odnosno *Leda*, naslovili komedijama koje su, uočljivo istovjetno, podijelili na jednak broj činova, točnije četiri. U objema komedijama zamjetan je vrlo sličan dramski kontekst minimalizacije prostora i vremena. No ono što ih snažno povezuje jest sveprisutna egzistencijska nemotiviranost zbivanja koja se manifestira kao nesposobnost pojedinca da izađe iz alijenirane društvene sredine u kojoj je on tek beznačajan, duhovno paraliziran epizodist.

Likovi, i u *Čovječanstvu* i u *Ledi*, uglavnom su nesposobni zauzeti aktivan stav prema stvarnosti u kojoj tek figurativno levitacijski pronalaze prostore ispraznog fraziranja, jeftine ironije i moralne dekadencije te su osuđeni da u takvome društvenom kontekstu nemoći, beznađa, apokaliptičkog ništavila – ljudski propadaju, egzistencijski, dehumanizirano nestaju.³³

Slično kao i Krležine književne protagonistice, iz dramskog ciklusa o *Glembajevima* te iz romana *Povratak Filipa Latinovicza* koje samom činjenicom što pripadaju ženskom spolu bivaju fatalno, esencijalno obilježene, mizoginistički determinirane, finalno kažnjene, čvrsto utemeljene, kako na interpretiranoj, arhetipskoj metaforici, tako i na malograđanskom, mizoginistički nijansiranom, ibsenovsko-strindbergovskom, moralističkom konceptu. Kamovljev dramski postupak u *Čovječanstvu* vrlo je sličan onome u Krležinoj *Ledi* s obzirom na to da se u objema dramama s jednakim brojem činova koje su autori naslovili identično – komedijama, te dolazi do izrazito zamjetnog postupka minimalizacije događaja u urbanom, modernističkom kontekstu s izoliranim, fragmentiranim iskustvima likova koji su najviše prepoznatljivo egzistencijalistički, nemotivirani za bilo kakav oblik zbivanja. Statično su zatočeni u apsurdnim okruženjima u kojim su duhovno zaustavljeni neaktivnošću i nedostatkom želje za samim uspjehom, ambicijom, psihički su paralizirani i sl. i *Čovječanstvo* i *Leda* čehovljevski prikazuju statično stanje likova kao i njihovo trajanje u vremenu i prostoru gotovo bez ikakve promjene, dok u dramaturškom fokusu apostrofiranje posvemašuje gotovo bez promjena beznačajnosti aktera u kojima kronično manjka pokretački interes za percipiranje vanjskoga svijeta.

Autor *Lede* rastače glembajevski društveni kompleks na vrlo indikativan i prepoznatljiv način koji je sličan onome prikazanome u Kamovljevu *Čovječanstvu*. Urbanovska i Aurelovska tegobna ironičnost, opisana i anticipacijska moralna ispraznost, civilizacijska i kulturološka dekadentnost, antidramatska statičnost u Krležinoj *Ledi* ishodično se zrcale u Kamovljevu *Čovječanstvu*.

³³ Krleža M., *Glembajevi. Drame. Sabrana djela Miroslava Krleže*, priredio Anđelko Malinar, Sarajevo 1981.

Miroslav Krleža u *Ledi* znakovito je posegnuo za sličnom dramskom tehnikom koja je razvidna u Kamovljevu *Čovječanstvu* s posebnim naglaskom na ironiziranju junaka, pri čemu se stvaraju akteri izrazito niske mimetičnosti. U kolopletu ispraznog vegetiranja likovi sva svoja iritantna, maniristička fraziranja transformiraju u nimalo bezazlen sarkazam te naposljetku tonu u besperspektivnu trivijalnost i egzistencijsku deplasiranost. Iako je naša namjera bila donijeti cjeloviti pregled reakcija na uprizorenja Krležinih drama na sceni HNK u Osijeku i to onako kako su te izvedbe doživljavali referenti za kulturu i objelodanjivali u osječkome tisku, nažalost, ne možemo govoriti o kontinuiranom praćenju, nego o gotovo bismo mogli reći, usamljenim refleksijama.

4.1.3. Recepcija uprizorenja *Lede* u osječkom tisku

Kao što je rečeno Krleža je *Ledu* prvi put u cijelosti objavio u Zagrebu 1932. u knjizi *Glembajevi*; no tu je dramu zacijelo dugo pripremao za tiskarsko objelodanjivanje jer su neki njezini dijelovi publicirani, kao što smo već naglasili i prije u hrvatskim književnim časopisima, *Leda* je praižvedena je 12. travnja 1930. godine u zagrebačkom HNK-u. Nedvojbeno, Krleža je minuciozno pratio te osmišljavao i najsitnije detalje vezane uz *Ledu* pa je, primjerice, njezin podnaslov *komedija jedne karnevalske noći*, uveo nakon 1945. godine. Za razliku od prvih dvaju dramskih tekstova Krležina ciklusa o Glembajevima, *Gospoda Glembajevi* i *U agoniji*, u kojima su dominirali likovi duboke individualiziranosti i egzaktnih vrijednosnih određenja, u *Ledi* Krleža uglavnom kreira omnibus stereotipnih, statičnih, neodlučnih osobnosti nesposobnih da povlače vitalističke, egzistencijske poteze.³⁴

Kad je posrijedi uprizorenje drame *Leda* u kraćem tekstu Martina Kusika objavljenom u "Hrvatskom listu" čitamo da je ansambl osječkoga HNK u Somboru 30. travnja 1930. premijerno izveo Krležinu dramu *Leda* pod redateljskom palicom Branka Gavelle i u scenografskom ozračju koje je donio Vasilij Uljanišćev.

Autor teksta smatra da je Gavelle, postavljajući ovo djelo na scenu osječkoga HNK, "imao veliko iskušenje s ovom dramom", ne objašnjavajući na što se točno to iskušenje odnosi. Gospodin Kusik nadalje smatra da su "neki dijelovi predstave bili su umarajući, a tempo predstave u cjelini

³⁴ Dijelovi *Lede* pod naslovom: *Scena između veleindustrijalca Klanfara i njegove supruge Melite plemenite Szlouganove* objavljeni su u Književniku br. 11/1929. Godinu dana poslije publiciran je tekst *naslovljen Scena između gospođe Klare i viteza Olivera Urbana* (SKG, 1930., knj. XXIX, br.1). *Leda. Ljubavna igra u četiri čina* objavljena je u "Savremeniku", 12–13/1931.

bio je spor". Hvali Uljanišćevljevu scenu, naglašavajući da "je priredio scenu onakvu kakvu bi svatko mogao zamisliti dok čita samu dramu". Kad je o glumačkome ansamblu riječ, gospodin Kusik smatra da su "Ida Pregarc, Tomislav Tanhofer, Lidija Mansvjetova, Joso Martinčević i drugi pokazali su svoja umijeća".

Posebno oduševljenje kulturni referent "Hrvatskoga lista" demonstrira promišljajući o glumici Idi Pregarc, porijeklom Slovenki, koja je tumačila ulogu Melite i koja je "i kroz ovu ulogu pokazala svoje glumačko umijeće. Njezin kontakt s publikom je vrlo uvjerljiv i djeluje sugestivno, zanosi i potresuje", zaključuje svoja promišljanja o nositeljici glavne uloge Kusik.

Na kraju, Martin Kusik zaključuje da iako je "publika glumcima dosta aplaudirala, otišla je kući neudovoljena i hladna".³⁵

Inače, kako nas izvješćuju *Repertoari hrvatskih kazališta*, osječki je ansambl *Ledu* tada odigrao ukupno 14 puta, a posljednja predstava realizirana je 26. studenog 1932.

4.2. U agoniji

4.2.1. O drami U agoniji

U agoniji je drama koja je objavljena u *Hrvatskoj reviji* 1928. godine te je i iste godine izvedena u Zagrebu i Beogradu gdje je nagrađena *Demetrovom nagradom*. Samostalno je objavljena u knjizi *U agoniji* (Beograd, 1931. godine) te u svesku *Glembajevi* (Zagreb, 1932. godine). Drama je imala dva čina sve do izdanja *Glembajevih* (Zagreb, 1962. godine) kada je Krleža objavio i varijantu svršetka drugog i uz njega treći čin.

Znatan broj promišljatelja Krležina djela navodi da je riječ o izuzetno "zgusnutoj" drami, posebice kad je riječ o intenzitetu emocija koje umnogome utječu na motivaciju radnje u cjelini koja se gotovo pa posve odvija između dviju osoba. Pri tome Križovec nije donesen kao bogata individualnost jer svoju sigurnost i probitak nalazi u nekoj vrsti pasivnosti, uzdržavanju od osobnog angažmana, idejnoga kao i emocionalnog, no ipak, slažu se mnogi proučavatelji Krležina djela, svojom naobrazbom i inteligencijom djeluje kao jedan od najrafiniranijih likova u

³⁵ Martin Kusik, "Hrvatski list", *Gradske vijesti*, Osijek, 1930.

modernom hrvatskom kazalištu. Laura je jedinstvena među ženskim likovima ovoga razdoblja (vjerojatno zato što je uz svoju strastvenost i senzibilitet neobično jaka ličnost).

4.2.2. Književna kritika o drami *U agoniji*

Branko Hećimović zapitao se može li se Lauri vjerovati te je s obzirom na to pitanje formulirao esej Krležine dopune vlastitih dramskih dijela kao i geneza drame *U agoniji*. Hećimović nas u ovom razlaganju dovodi na teren spekulativnog promišljanja i dovodi do raznih dilema načelne naravi.

Počevši od sumnje Laurinu iskrenosti na koju ćemo možda moći odgovoriti zapitavši se s kojim se osnovama ona artikulira. Ako je sam dramski tekst poprište iz kojega se sumnja izvodi onda se očekuje da će nam autor skrenuti pozornost na neku od nedosljednosti unutar Laurinih verbalnih dionica, te da će nam razotkriti kakav nerazmjer između verbalnog i djelatnog očitovanja lika, te da će nas upozoriti na samu znakovitost nekih njezinih šutnji, da će dekonstruirati njezine verbalne strategije te nam ponuditi uvid u semantičko naličje izgovorenih riječi, da će nas uputiti na nekonzistentnost u njezinu odnosu prema drugim likovima, odnosno da će upozoriti na patvorine artificijelne naravi njezina identiteta kao maske njezine prave osobnosti.

Lauri, dakako, ne trebamo vjerovati zbog nje same, jer znamo da je ona – i kad je najuvjerljivija – uvijek i u svakoj fazi svojega potresnoga scenskog življenja tek autorova literarna konstrukcija, no zacijelo joj povjerenje ne treba uskraćivati ni aktualizacijom trivijalnih modela prijetvorne preljubnice, u potpunosti nesukladnih liku kojega upravo potreba za istinom dubinski potresa i pokreće na djelovanje. Posegnemo li za rječnikom kognitivne teorije umjesto za aristotelsko-poetičkim diskursom koji bi stvarne reakcije sućuti i straha izazvane dijalektikom Laurine scenske egzistencije poistovjetio s pojmom katarze, čitateljsku ćemo odnosno gledateljsku reakciju pripisati fenomenu simulirane percepcije³⁶ imanentnu empatijskome modusu mišljenja,

³⁶ Simulirana percepcija (engl. *simulated perception*) je percepcija potaknuta slikovitim (živim) govorom ili prikazivanjem (primjerice govorom literature ili prikazivanjem posredstvom tehnoloških medija) te ju je prema aktivnosti senzornih centara u mozgu vrlo teško razlikovati od izvorne percepcije potaknute zbivanjima, odnosno stanjima stvarnoga svijeta (Northoff 2004: 144). Simulirana percepcija je dakle dio simulirane zbilje, bliske pojmu virtualne zbilje koja može (ali i ne mora) oponašati iskustvo stvarnosti (Carr and England 1995: 5–6).

kao i otjelovljenoj, a u kontekst stvarnoga recipijentova iskustva situiranoj kogniciji posredstvom koje se u konačnici verificira i vjerodostojnost Laure kao lika.³⁷

4.2.2. Recepcija uprizorenja drame *U agoniji* u osječkom tisku

U rubrici je Gradskih vijesti dan nakon premijere drame *U agoniji* osvanuo tekst koji se u najosnovnijim crtama referirao na kazališni uprizorenje, a potpisuje ga ponovno Martin Kusik.

Drama *U agoniji* premijerno je izvedena 8. ožujka 1936. Redatelj predstave je Vatroslav Hladić. Autor teksta naglašava da je redatelj pomno pazio da i ovo uprizorenje donese osobni Krležin pečat koji je, među ostalim, prepoznatljiv po mnogobrojnim likovima najrazličitijih provenijencija na pozornici (plemići, kavaliri, časnici u blistavim odorama, slavne vojskovođe koji su vodili seljake u europsku klaonicu). Uz navedeno, kao stalno mjesto čitanja Krležinih djela, a što se moglo uočiti i na osječkom uprizorenju ove Krležine drame, navodi autor teksta, dominirale su čast, ljepota, kultura, patriotizam, luksuz i užitak. Laura Lenbach na scenu je donijela Nives Novy, a baruna Lenbacha glumio je sam redatelj Vatroslav Hladić kao dugogodišnji član osječčkoga kazališta. Kad je posrijedi glumica Nives Novy, Kusik uz afirmativne rečenice. M. Kusik upućuje i manje zamjerke koje se ponajprije referiraju na njezinu dikciju:

"Lik Laure ostvaren je najpotpunije u ovoj izvedbi. Njen izgovor i naglasak njemačkog teksta trebao je još korekture. U hrvatskom tekstu osjeća se u naglašenim riječima nijansa pjevušenja i prizvuk patetike."³⁸

R. Kranjčević na scenu je donijela lik groficu Madle, ostvarivši pri tom, smatra Kusik, lik izuzetno tople, otmjene i umjerene žene.

Prema Kusikovu mišljenju uspješnu predstavu osječki ansambl ponajprije duguje redateljskoj vještini Vatroslava Hladića čija je režija "izvela situacije međusobnog i unutarnjeg osvjetljavanja likova drame, a iz glumaca je izvukla maksimum".³⁹

³⁷ Teorije situirane kognicije (engl. *situated cognition*) se temelje na pretpostavci da je spoznaju nemoguće proučavati i razumijevati neovisno o društvenom, organizacijskom i materijalnom kontekstu u kojem se ona ostvaruje. Zato što svaka pojedinačna situacija zahtijeva i oblikuje raznorodne kognitivne procese, kognitivna znanost mora podrazumijevati proučavanje spoznaje u različitim okruženjima u kojima ljudi misle, zaključuju i djeluju (Resnick *et al.* 1997: 1). Drugim riječima, znanje je nedjeljivo od djelovanja utemeljena u širokom sociokulturnom i materijalnom kontekstu.

³⁸ Kusik, M., "Hrvatski list", Gradske vijesti, Osijek, 1936.

³⁹ Kusik M., *Hrvatski list: gradske vijesti*, Osijek, 1936.

Iz ovoga teksta je jasno da osječka publika zna tko je Krleža i da u odnosu na njegovo djelo postoji određeni horizont očekivanja koji, s obzirom na stavove M. Kusika, i u ovoj prigodi nije iznevjeren.

4.3. U logoru

4.3.1. O drami *U logoru*

U logoru je tročinska drama, prvi put objelodanjena u knjizi *U logoru. Vučjak. Dvije drame*. Zagreb 1934. godine. Sama geneza drame kao i njezine varijante jedno je od zanimljivih tekstoloških pitanja cjelokupne Krležijane. Napomena u izdanju *Tri drame* (Zagreb, 1964. godine) stoji: „Za premijeru na sceni beogradskog Savremenog pozorišta, u režiji P. Dinulovića, autor je priredio novu verziju drame, nadopunjujući pojedine partije teksta. Ta se verzija (prolog, prizor sa duhom obješene seljakinje u trećem činu) vraća na koncepciju *Galicije*.“

Novija varijanta teksta napisana s obzirom na to je knjiga već bila složena i prelomljena, objavljena je u spomenutom izdanju u posebnom Dodatku s naznakom stranica i redaka za umetak dopuna u osnovni tekst drame, integrirane i grafički u sam tekst drame koja je u međuvremenu ponovno dobila naslov *Galicija* no same dopune prvi su puta na taj način objavljene u izdanju pod naslovom *Hrvatski bog Mars*.

U današnje vrijeme krležologija se i dalje bavi samim odnosom između drame *Galicija* (tj. *Pragalicija*, 1922. godine) te varijantom drame *U logoru* (1934., 1964. godine) odnosno od 1977. godine ili nove *Galicije*. Za razliku od starih analitika koji su tvrdile da je drama *U logoru* prema *Galiciji* predstavljala tek „razradu onih realističkih elemenata koji su već ionako postojali u prvoj verziji“ (M. Matković),⁴⁰ noviji istraživači (B. Hećimović, D. Gašparović, B. Senker i V. Bogišić)⁴¹ zaključili su kako je riječ o dvama tematski ili problemski bliskim djelima, ali ne i dramama koje bi se međusobno razlikovale na razini dviju ili triju varijanata.

O samoj genezi drame *U logoru* doznaje se prvi put svršetkom studenoga 1931. godine kada je Krleža u pismu J. Benešiću u Varšavu naveo; „*Galicija* u novoj preradbi“ i to u kontekstu iz kojeg se zaključuje da je riječ o dovršenom djelu Krleže no nešto poslije u drugom pismu

⁴⁰ Matković, M., *Marginalija uz Krležino dramsko stvaranje*, Hrvatsko kolo, 1949., 2.-3.

⁴¹ Bogišić, V., *Problem Krležine Galicije*, Krležini dani u Osijeku 1987.-1990.-1991. (zbornik).

Benešiću iz Praga u veljači 1932. godine navodi se drama koju je „jedanaest radnih dana“ završio u Brnu (negdje od sredine prosinca 1931. do početka siječnja 1932. godine) ali pod nazivom *Kroatenlager*. Oba pisma jasno dokazuju da nije riječ samo o preinaci prvobitne *Galicije* već se radi o novom dijelu koje je sam Krleža u *Napomeni* izdanja iz 1947. godine (NZH; Zagreb) kvalificirao „Galicijom u novoj verziji i pod novim naslovom“. Iako bi se gledajući pod striktnim tekstološkim načelima drama od 1977. godine morala zvati *Galicija* (njemačko izdanje iz 1971. godine naslovljeno je uz autorov pristanak *Galizien*) no ipak se uvriježio običaj da se *Galicijom* naziva drama koja je zabranjena uoči same zagrebačke praizvedbe 30. prosinca 1920. godine te koja je tiskana u *Kritici*, 1922. godine dok se sam naslov *U logoru* daje drami koja je tiskana cjelovito prvi put 1934. godine kao i u svim njezinim kasnijim varijantama iako je kazališna praksa od 1977. godine upotrebljava oba naslova. No prije prvog integralnog objavljivanja 1934. godine drama *U logoru* bila je za proljeće 1933. godine najavljivana na repertoaru Dramskog studija u Zagrebu, no do njezine izvedbe nije došlo zbog zabrane rada spomenute izvaninstitucionalne skupine. Iste godine u zagrebačkom i beogradskom tisku najavljivana je kao premijera za sezonu 1933./34. u zagrebačkom HNK i beogradskom Narodnom pozorištu, ali nažalost ni do tih realizacija nikada nije došlo.⁴²

4.3.2. Recepcija uprizorenja drame u osječkom tisku

Premijera je bila u Osijeku 12. siječnja 1937. godine. Redatelj i scenarist je bio Đorđe Petrović. Sama geneza drame kao i njezine varijante jedno je od zanimljivijih tekstoloških pitanja cjelokupne *Krležijane*. Napomena u izdanju *Tri drame* (Zagreb 1964. godine) stoji; „Za premijeru na sceni beogradskog Savremenog pozorišta, u režiji P. Dinulovića, autor je priredio novu verziju drame, nadopunjujući pojedine partije teksta. Ta se verzija (prolog, prizor sa duhom obješene seljakinje u trećem činu) vraća na koncepciju *Galicije*.“

Novija varijanta teksta napisana s obzirom na to da je knjiga već bila složena i prelomljena, objavljena je u spomenutom izdanju u posebnom Dodatku s naznakom stranica i redaka za umetak dopuna u osnovni tekst drame, integrirane i grafički u sam tekst drame koja je u međuvremenu ponovno dobila naslov *Galicija* no same dopune prvi su puta na taj način objavljene u izdanju pod naslovom *Hrvatski bog Mars*.

⁴² "Hrvatski list", Osijek, 1937. godine

U izvedbi drame sudjelovao je gotovo cijela kazališna kuća, pa su tako uloge bile podijeljene i članovima operetnog ansambla. Prvi put Đorđe Petrović se afirmirao kao redatelj i scenarist koji zacijelo ima glavnu zaslugu što je djelo s glumačke strane postiglo snažan dojam kod publike. Bio je mnogo afirmativniji u rješavanju problema izvanjskih efekata jer u tome smislu Krleža zadaje redateljima specijalne zadatke. Tako je vrlo impresivan efekt bio motiv s kišom, dobro su bili ilustrirani razni šumovi i zvuci izvana, koji karakteriziraju logorsko zbivanje, a naročito težak zadatak imao je Petrović riješiti u drugom činu koji je sav imao odisati u jezovitošću. Vidjelo se, da je gospodinu Petroviću dobro došlo njegovo scenografsko i slikarsko iskustvo, koje je u režijskom pogledu dominiralo na prvome mjestu. Jedino je slab dojam ostavila početna scena u trećem činu kod stola u kojoj likovi nisu bili dovoljno izdiferencirani i njihova debata je djelovala namještena. Možda se može zamjeriti i riskantnoj podjeli nekih uloga što je mjestimice kvarilo i remetilo inače dobar skupni dojam izvedbe. No, u svemu se može reći da je Petrović uspio sa svojom prvom režijom, s tim više što je sebi odredio jedno od najtežih djela, puno ekstravagancija i specijalnih tehničkih problema što naročito karakterizira Krležu. Predstavi je prisustvovao i sam autor i mogao je biti i sam zadovoljan. Osječki glumci su pokazali mnogo ambicije u učenju uloga i besprijevano su svladali tekst.⁴³

4.4. *Gospoda Glembajevi*

4.4.1. O drami *Gospoda Glembajevi*

Gospoda Glembajevi najpoznatija je psihološka drama objedinjena u tri čina, koja je zajedno s dramama *U agoniji* i *Leda* čini tzv. „glembajevski ciklus“. Radnja drame odvija se u Zagrebu u kratkom vremenskom intervalu od svega nekoliko sati, tijekom ljeta 1914. godine. Tema drame je propast jedne ugledne visokopozicionirane obitelji po imenu Glembay koji su najsnažniji bili u doba feudalizma, a moć im je počela padati pred sam kraj 19. stoljeća. Sam autor, Krleža, poručuje ovom dramom kako su sva „gospoda“ pokvarena, nemoralna i uvelike pod maskama. Radnja drame odvija se noću i ostvareno je klasično jedinstvo mjesta, vremena i radnje s obzirom na to da se činovi vremenski nastavljaju jedan na drugi. Najbitnije središte drame je sukob oca Ignjata i njegova sina Leonea. Najbitniju simboliku u drami nosi oluja, vaga, crkva kao i njemački agramerski jezik hrvatske „gospode“. Spomenuti temeljni sukobi su intimni problemi, problemi podvojenih ličnosti, obiteljski problemi, socijalni nazori, filozofske postavke, moralne

⁴³ Martin Kusik, "Hrvatski list", Gradske vijesti, Osijek, 1937.

odrednice i naslijeđene sklonosti dok se temeljni problemi Leoneova odnosa prema ocu, uspomene iz djetinjstva, doživljavanje majke, odnos prema bratu Ivanu i sestri Alice, odnos prema barunici Castelli, Leoneove dvojbe glede vlastite umjetnosti i nadarenosti kao i sam odnos prema materijalnom.

Krleža nam predočava individualne sudbine glavnih protagonista drame. Dramski stil podrazumijeva napetost, suprotstavljenost, dramski stil u stvari je jedinstvo patetičnog i problemskog stila. Zdenko Lešić navodi u *Teoriji književnosti* da patetični stil pretpostavlja snažno duševno stanje koje zahtijeva djelovanje dok problemski stil podrazumijeva probleme koji zahtijeva rješenje ali se također i taj problem izlaže u dijelovima koji sadržavaju stalno nova pitanja. Drama *Gospoda Glembajevi* s jedne strane bavi se socijalno-povijesnom temom s obzirom na prikazivanje truleži društvenog i državnog sistema koji se raspao u Prvom svjetskom ratu a čiji je uzrok postojanje poluaristokratskih obitelji koje se temelje na lažima i prijevarama. Takva je i obitelj Glembaj a sam pisac navodi kao bitan element svoje drame isticanje psiholoških mehanizama likova.⁴⁴

4.4.2. Književno-teatrološka kritika o *Gospodi Glembajevima*

U *Osječkom predavanju* iz 1928. godine za koje Nikola Batušić s pravom tvrdi da „(...) nije nikakva improvizacija kako je autor uporno tvrdio, već je svjestan čin s jakim akcentima manifesta“⁴⁵ te objašnjava poetiku svojeg vlastitog dramskog stvaralaštva, dok će ga Krleža opisati kao stvaralaštvo koje više nije „kvantitativno“ nego „kvalitativno“: „Snaga dramske radnje je ibsenki konkretna, kvalitativna a sastoji se od psihološke objektivacije pojedinih subjekata koji na sceni doživljavaju sebe i svoju sudbinu“. Svi likovi na sceni (kao što i sam Krleža kaže) doživljavaju sebe i svoju sudbinu no ta sudbina nije do kraja osviještena i to ne samo kod likova već i kod samog autora. njegov veliki otpor prema psihoanalitičkoj interpretaciji likova

Za ideološke prilike u kojima se odvija recepcija Krležinih djela karakteristično je da su se čitanja *Gospode Glembajevih* najviše koncentrirala na samo njihovo klasno određenje i na liniju koju je Krleža ocrtao kao „(...) neko naporno, sretno i nadareno kretanje egzistencija koje se

⁴⁴ <http://www.lektire.hr/gospoda-glembajevi/>. Pristup stranici 20. kolovoza 2016.

⁴⁵ Batušić, N., *Krležine drame i hrvatska dramatika*, u *Krležini dani* u Osijeku 1993, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Zagreb, 1995.

probijaju iz blata, zločina, nepismenosti, dima i laži do svjetlosti, profita, ukusa, dobrog odgoja kao i gospodskog života (...).⁴⁶ Prikazujući spomenuto kretanje kao genealošku zakonitost Krleža upozorava na tri njegove faze. Prva fazu čini „(...)čežnja za životom bezimernih Glembaja(...)“ koja dovodi do toga da „(...)žene navuku svilene krinoline(...)“ a muškarci se počnu voziti „(...)na misu u svojim vlastitim kočijama“. No „(...)što se više gomilalo cekina po staromodnim cehovskim glembajevskim tugama(...)“ „(...)to je postajalo u glavama i srcima glembajevskim sve tamnije(...)“. Sve spomenuto dovodi do treće faze u kojoj spomenuto „gospođivanje glembajevske krvi“ prelazi u „lažljive dekoracije, a kasnije u snobizam, dok dvije generacije kasnije u slabokrvnost, sušicu i smrt po sanatorijima i ludnicama, te u kriminal i samoubojstva“. ⁴⁷

U posljednjim trenucima sjaja obitelji Glembay koji su samo kulisa koja će nestati smrću Ignjata Glembaja dovode do uvoda u materijalno i moralno propadanje obitelji čiju parazitsku i bešćutnu narav s gnušanjem pratimo.

U drami koja se zasniva na sukobima oca i sina, koliko god da se sukob uvjerljivo predstavljao kao sukob dvaju svjetonazora onog liberalnog, umjetničkog, farizejskog ili malograđanskog nije samo to već je Gavella uočio psihoanalitičke implikacije u drami. ⁴⁸

U *Gospodi Glembajevima* (u motivu monokla) spomenuta dva značenja pogleda se sjedinjuju. S jedne strane on je stakleno oko (oko koje ne vidi) te time simbolizira Leoneovu nevidljivost u očevim očima. No sam monokl spada u neku vrstu povećala s pomoću kojeg Ignjat kritički s neodobravanjem mjeri svojeg sina onako kako oči Gornjeg grada motre Filipa. Monokl postaje simbol odnosa između oca i sina koji onemogućuje Leoneov zdrav prelazak iz imaginarnog u simbolično. Samo očevo odbijanje da prihvati Leonea (to preosjetljivo i boležljivo dijete) stvorit će neprobojni zid nepovjerenja i otuđenosti između njih; - „Ti si mene još kao dijete sablažnjavao svojim monoklom i ja nikako nisam mogao da shvatim čemu ti nosiš u oku ovaj svoj stakleni kotačić. Baš zbog ovog monokla ja nikada nisam mogao da ti vjerujem ništa.“⁴⁹ Spomenuta mržnja sina na oca u skladu je sa psihoanalitičkim viđenjem autoriteta oca kao prepreke primarnoj simboličkoj vezi između majke i djeteta s obzirom na to da je ona znak odbijanja djeteta da odraste

⁴⁶ Krleža M., *Glembajevi: proza*, Izdavačko poduzeće Zora, Zagreb, 1966., str. 11.

⁴⁷ *Glembajevi: proza*, str. 27.-8.

⁴⁸ Gavella B., *Glembajevsko tršćanske varijacije*, Hrvatsko kolo, str. 81.-87. god. V, br. 2. veljača 1952., Prosvjeta, Zagreb.

⁴⁹ Krleža, M., *Glembajevi: drame*, Zora, Zagreb, 1966., str. 113.

te da prihvati zakone društva i prijeđe iz faze imaginarnog u simbolično. U umjetnosti XX. stoljeća otac nerijetko postaje metaforom patrijarhalnog autoriteta.

4.4.3. Recepcija uprizorenja drame u osječkom tisku

Drama *Gospoda Glembajevi* prikazana je premijerno 26. listopada 1929. u Varaždinu. Osječki ansambl je gostovao u varaždinskom kazalištu. Redatelj je bio Petar Konjović, a scenarist Vasilij Uljanišćev. Za referenta je za kulturu "Hrvatskoga lista" (potpisan inicijalima V. K.) "prikazivanje ove drame uvijek veliki umjetnički doživljaj, a drama obiluje teškim gospodskim i glamuroznim stilom". Svaki nositelj uloge, smatra nadalje V. K., pokazao je to osjećanje za ovo čitavo književno djelo i za svoj zadatak u njemu. Iako je drama teška po sadržaju, problemima, jeziku i stilu, predstava se duboko dojmila publike. "To je dobra igra", drži V. K., "i kvalitetna koje privlači i u izvjesnom smislu disciplinira gledatelje". Od glumaca referent za kulturu "Hrvatskoga lista" posebno ističe A. Gavrilovića koji je igrao ulogu Ignjata Glembaya. Njega treba posebno ocjenjivati po glumi i na njegovim dijalozima. Izrazio je *glembajevsku* crtu. Gavrilović je s posebnom mjerom izveo i tešku situaciju u drugom činu te je stoga ta njegova uloga od posebnog značaja u njegovom glumačkom radu. Mila Ercegović je glumila barunicu Castelli, no uz riječi pohvale, za glumicu V. K. ima i nekoliko savjeta ("u prvom činu trebala je dati jaču otmjenost i krutost, jer bi onda u trećem činu jača otmjenost i krutost pojačalu njezinu psihološku pozadinu i kontrast"). Treći čin daje nositelju te uloge najveći zadatak u psihološkom prikazivanju. Amand Alliger u ulozi doktora filozofije Leona Glembaya "pravilno je shvatio i dao ovaj lik postavljajući kao osnovu Leonove osobnosti, unutarnji kaos, osjećaje, nervozu, ironiju". U trećem činu izdiže se Alligerova gluma do visoke kvalitete, jer je on izrazio živčanog, rastrganog čovjeka, dekadenta, nesretno razdvojenu osobnost, ali i ono iskreno, toplo, čovječno nešto što iz Leona izbija unatoč svim osobinama čovjekomrscu i samotnog koji je okovan za svoju klasu. Lik dominikanke Angelike Glembay ne pruža glumici lak zadatak. To je lik po osobinama povučen u sebe. Vrlo minimalnim sredstvima treba izraziti njezinu povijest te udovicu najstarijeg Glembajeva sina Ivana. Tu ulogu su igrale Zorka Festetić i Vana Elegović. Po figuri i intonaciji bila je bliža Zorka Festerić.⁵⁰

⁵⁰ V. K., "Hrvatski list", Gradske vijesti, Osijek, 1929.

5. ZAKLJUČAK

Krležina je dramaturgija, i prema njegovu vlastitu priznanju, svoja temeljna izvorišta imala u europskoj drami. Nasuprot navedenoj jasno određenoj liniji, koja samo dokazuje Krležino temeljito poznavanje literarnih događanja i procesa u europskim književnostima, njegov je stav i odnos prema domaćoj dramskoj tradiciji bio vrlo oštar i kritičan.

Kompleksan splet odnosa Krležine književnosti i kazališne prakse koji traje od prvog desetljeća prošlog stoljeća određen je, s jedne strane, jakim utjecajem Krležinih dramskih tekstova, polemičkih, kritičkih i esejističkih tekstova na hrvatski dramski teatar te, s druge strane povratnim djelovanjem kazališta na njegov književni rad i na recepciju njegovih djela, posebno, dramskih u hrvatskoj kulturi.

Iako Krležin put od zanesenoga početnika do najvažnijega dramatičara 20. stoljeća nije bio lak (polemike s Bachom, odbijanje dramskih tekstova, zabrane uprizorenja njegovih tekstova i sl.), čitanje i Krleži suvremenih kritičkih osvrti, a o današnjima da se i ne govori, dokazuju da je Krleža u većini slučajeva bio iznimno cijenjen, a onda, uz manje ili veće teškoće i postavljan na pozornicama nacionalnih kuća diljem Hrvatske, odnosno bivše države.

Uprizorenje Krležinih drama na sceni osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta uvijek je izazivalo strasne reakcije: kako kritike, tako i publike. Iz citiranih tekstova jasno je da je Krleža bio izuzetno cijenjen i da je publika vrlo dobro poznavala njegov rad.

Bez iznimke možemo zaključiti, iako su izvješća ponajprije bila posvećena scenskom uprizorenju, da su tekstovi referenata za kulturu u dnevnim listovima u većoj ili manjoj mjeri eksplicitno, donosili i stavove o Krleži kao književniku, odnosno drami kao književnome žanru.

LITERATURA

1. Hećimović, B., *Repertoari; Abecedni popisi i kazala*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 2002.
2. Batušić, N., »*Krležine drame i hrvatska dramatika*«, u *Krležini dani u Osijeku 1993*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Zagreb, 1995.
3. Beker, M., *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica Hrvatska, 1999.
4. Bogišić, V., *Problem Krležine Galicije*, *Krležini dani u Osijeku 1987.-1990.-1991.*, Zavod za povijest hrvatskog kazališta HAZU, HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet u Osijeku, Osijek – Zagreb, 1992.
5. Gavella, B., *Miroslav Krleža i kazalište. Republika*, IX, knj. II, br. 7.-8, str. 569.-575., Zagreb, 1953.
6. Gavella, B., *Glembajevsko tršćanske varijacije*, *Hrvatsko kolo*, str. 81.-87. god. V., br. 2, veljača 1952., Prosvjeta, Zagreb.
7. *Hrvatski list*, Osijek, br. 14, 1937.
8. *Hrvatski list*, Osijek, br. 69, 1936.
9. *Hrvatski list*, Osijek, br. 122, 1930.
10. *Hrvatski list*, Osijek, br. 301, 1929.
11. Jaus, H. R., *Estetika recepcije*, Nolit, Beograd, 1978.
12. Klajn, H., *Gospoda Glembajevi u svjetlu dubinske psihologije*, *Forum* br. 1, 1968., str. 103.-135.
13. Krleža, M., *Glembajevi: drame*, Zora, Zagreb, 1966.
14. Krleža, M., *Legende. Sabrana djela Miroslava Krleže*, priredio: Anđelko Malinar, Sarajevo 1981.
15. Krleža, M., *Glembajevi. Drame. Sabrana djela Miroslava Krleže*, priredio Anđelko Malinar, Sarajevo 1981.

16. Krleža, M., *Glembajevi: proza*, Izdavačko poduzeće Zora, Zagreb, 1966.
17. Kazalište, *Krležijana*, krlezijana.lzmk.hr/
18. *Gospoda Glembajevi, Krležijana*, krlezijana.lzmk.hr/
19. Lacan, J., *The Mirror Stage as Formative of the Function of the I* u *Écrits*, prev. Alan Sheridan, W.W. New York: Norton & Company Inc.
20. Matković, M., *Marginalija uz Krležino dramsko stvaranje*, Hrvatsko kolo, 1949., 2.-3.
21. Matvejević, P., *Razgovori s Miroslavom Krležom*, Zagreb: Naprijed, 1969.
22. Hećimović, B., *Može li se Lauri vjerovati. Književno-kazališne provjere* (1982), Znanje, Zagreb
23. Posavac, Z., *Estetika u dramskim tekstovima Miroslava Krleže*, Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol.8 No.1 Travanj 1981.
24. Sabljak, T., *Aspekt detektivskog u Krležinoj prozi i drami*, u *Krležini dani* u Osijeku, 1993.
25. Šicel, M., *Krleža i hrvatska dramska tradicija*, Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol.8 No.1 Travanj 1981.
26. Tkalec, G., *Primjenjivost teorije recepcije na medij interneta Fluminensia*, god. 22 (2010.) br. 2, str. 69.-81.
27. Vidan, I., *Ciklus o Glembajevima u svom evropskom kontekstu*, u *Tekstovi u kontekstu: Odjeci i odnosi u novijoj književnosti*, Zagreb: Liber, 1975.
28. Vidan, I., *Engleski intertekst hrvatske književnosti*, Liber, Zagreb, 1995.