

Simbolika likova u drami Vučjak Miroslava Krleže

Holec, Juraj

Master's thesis / Diplomski rad

2018

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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:975148>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2022-01-22**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Diplomski studij engleskog jezika i književnosti (nastavnički smjer) i hrvatskog
jezika i književnosti (nastavnički smjer)

Juraj Holec

Simbolika likova u drami *Vučjak* Miroslava Krleže

Diplomski rad

Mentorica: doc. dr. sc. Marica Liović

Osijek, 2018.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Diplomski studij engleskog jezika i književnosti (nastavnički smjer) i hrvatskog
jezika i književnosti (nastavnički smjer)

Juraj Holec

Simbolika likova u drami *Vučjak* Miroslava Krleže

Diplomski rad

Humanističke znanosti, filologija, kroatistika

Mentorica: doc. dr. sc. Marica Liović

Osijek, 2018.

Sažetak

Temeljni je zadatak ovoga rada istražiti složeni svijet simbolike likova u jednoj od najvažnijih Krležinih drama, drami *Vučjak*. Simbolika likova raščlanjuje se u kontekstu povijesnih događanja te za Krležu karakterističnom, biblijskom kontekstu. Drama *Vučjak* smješta se u ciklus *prijelaznih drama*, pa je jedan od zadataka argumentirati, u odnosu na Krležino stvaralaštvo u cjelini, sintagmu *prijelazna drama*. Usto, dana je i kratka povijest nastanka djela: od prvotne ideje za roman *Zeleni barjak* do konačnog oblika s promijenjenim krajem. Tako je lik Krešimira Horvata simbol hrvatskog naroda nakon raspada Austro-Ugarske Monarhije, dok su likovi Eve, Marijane i Lazara biblijski motivirani.

Ključne riječi: drama *Vučjak*, Miroslav Krleža, ekspresionizam, simbolika likova, biblijska simbolika

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. O Miroslavu Krleži.....	2
3. Faze dramskoga stvaralaštva Miroslava Krleže.....	9
4. O <i>Vučjaku</i>	15
4.1. O genezi <i>Vučjaka</i>	15
4.2. Mjesto <i>Vučjaka</i> u dramskome opusu Miroslava Krleže.....	17
4.3. Kratki sadržaj, vrijeme i prostor drame.....	18
4.4. Ekspresionističko djelo, prema političkoj drami ili <i>stilski koktel?</i>	20
5. O simboliци likova u drami <i>Vučjak</i>	22
5.1. O simboliци likova u ekspresionističkome djelu.....	22
5.2. Likovi u <i>Vučjaku</i>	24
5.2.1. Krešimir Horvat.....	24
5.2.2. Eva.....	27
5.2.3. Marijana Margetićka.....	28
5.2.4. Lazar Margetić.....	29
5.2.5. Hadrović.....	30
5.2.6. Polugan.....	31
5.2.7. Lik masa.....	31
6. Zaključak.....	33
Izvor i literatura.....	35

1. Uvod

Kao *prijelazna drama* u dramskom stvaralaštvu Miroslava Krleže, *Vučjak* ostavlja bogate mogućnosti tumačenja, a tumačenje simbolike likova jedno je od njih. S obzirom na to da *Vučjak* predstavlja jednu od prijelomnih točaka kad je riječ o ukupnom Krležinu dramskom stvaralaštvu, nužnim nam se čini i elaborirati taj položaj i iz pozicije pišćevih životnih okolnosti u trenutku nastanka djela, što smo definirali kao temeljni cilj drugoga poglavlja ovoga teksta.

U trećem poglavlju pod naslovom *Faze dramskog stvaralaštva Miroslava Krleže* pokušali smo dati kratki pregled pristupa periodizaciji djela Miroslava Krleže.

Četvrto poglavlje daje opći pogled na dramu *Vučjak*, promatrajući je istodobno kao ekspresionističko djelo, ali i političku dramu. Osim toga, obrađuje se i sâm nastanak drame, *Vučjak* se postavlja u odnos s drugim dramama, a opisuje se i mjesto, vrijeme te kratak sadržaj drame.

Tumačenju simbolike likova, kao glavnoj temi rada, posvećeno je peto poglavlje u kojem smo kao temeljni cilj označili dekodiranje simbola u kontekstu ekspresionističkog djela. Nakon toga donesen je skupni portret likova djela. Slijedi raščlamba simbolike likova, svakog zasebno. Krešimir Horvat kao glavni lik najbogatiji je simbolikom, a slijede ga Marijana Margetić, Eva, Lazar i ostali.

Napokon, u završnome je dijelu rada dano zaključno razmatranje o dramatičaru Krleži, njegovu dramskom stvaralaštvu, drami *Vučjak* i simbolici likova u toj drami.

2. O Miroslavu Krleži

Miroslav Krleža rođen je 7. srpnja 1893. godine u Zagrebu od oca Miroslava, gradskog redarstvenog nadstražara i majke Ivane, rođ. Drožar. Krsno ime mu je Milan. Rano djetinjstvo provodi u obiteljskom domu, a poseban utjecaj na njega imala je baka Terezija kojoj Krleža posvećuje jedan dio *Djetinjstva u Agramu* (Lasić, 1982:36). Imao je složen odnos s ocem, a veliki dio života mladoga Krleže bila je i crkva: ministrira, ima kućni oltar na kojem *služi misu* kojeg ruši kad započinje razmišljati u pravcu ateizma: „(...) mali Frici pobjegao je u grijeh koji mu se učinio dubljim i životnijim od katoličkog tamjana“ (Lasić, 1982:41). Nakon osnovne škole u kojoj je pokazivao visok intelektualni potencijal, kroz srednju školu u njemu vlada melankolija i nemir. Uspjeh u školi ozbiljno se ljulja, a ima i sve više izostanaka. „Nešto se tu lomilo i Krleža napušta donjogradsku gimnaziju (tzv. drugu klasičnu), da bi u rujnu 1906. upisao gornjogradsku gimnaziju (tzv. prvu klasičnu)“ (Lasić, 1982:69). Nakon što Krleža pada četvrti razred gimnazije, u jesen 1908. godine upisuje Kadetsku školu u Pečuhu, a nešto poslije polazi i Vojnu akademiju u Budimpešti, za koju dobiva carsku stipendiju. Vojna škola dala mu je veliko znanje o vojnim taktikama i vježbama koje su mu poslužile za stvaranje cijelog niza proza u kojima se tematizira vojnički život od kojih je jedna od najtipičnijih *Magyar király honvéd novela*. Nemirni duh nije mu dopuštao smirivanje na vojnim učilištima te se u njemu budi prkos i pobuna zbog čega na kraju biva izbačen s Akademije. Nakon toga mladi Krleža putuje Europom, a u Makedoniji ga zatvaraju, no uspijeva se spasiti i odlazi u Srbiju kamo ga vodi ideja južnoslavenskog jedinstva. Balkanski ratovi zaslužni su za rasplinuće te ideje.

Na početku Prvog svjetskog rata Krleža ne odlazi na frontu, nego ostaje u Zagrebu raditi kao uredski službenik, a 1914. godine objavljuje *Legendu* i *Maskeratu*. Mobiliziran je u prosincu 1915. godine i nalazi se u pričuvnoj časničkoj školi, a 1916. odlazi u Galiciju na frontu. Sve to vrijeme djeluje na komunističkim mitinzima, no za razliku od ostalih, on kritički gleda na komunizam te zadržava samostalnost u usporedbi s Cesarcem. Skeptično gleda na novostvorenu Državu SHS, a iste 1918. godine objavljuje i dramu *Kraljevo te Pjesme I* i *Pjesme II*.

S Augustom Cesarcem 1919. godine pokreće i uređuje časopis *Plamen* koji izlazi 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. Zabranom *Plamena* biva izgnan iz Zagreba, a iste godine ženi se Leposavom Belom Kangrgom, a vjenčani kum bio mu je Milan Begović (Lasić, 1982:151).

Tijekom 1920. godine aktivno sudjeluje u radu Komunističke partije, piše roman *Tri kavalira gospođice Melanije* koji je prvi put objavljen 1922. godine. Iste godine, Bela i Miroslav Krleža sele se u Dugu Rijeku gdje Bela radi kao učiteljica. Život ondje motivirao ga je za pisanje drame *Vučjak*. Budući da Josip Bach nije više bio direktor drame HNK, drama *Galicija* prihvaća se, uvrštava u repertoar i počinje se s pripremama za njezino kazališno uprizorenje. Ipak, *Galicija* nije izvedena te je zbog komunističkih ideja zabranjeno njezino izvođenje na sam dan premijere. Zanimljivo je da je beogradski tisak drugog dana objavio kako je *Galicija* doživjela potpuni neuspjeh kod publike iako nije igrana (Lasić, 1982:160).

Tijekom 1921. godine Krleža intenzivno radi na novim književnim djelima te iz Duge Rijeke surađuje s časopisima „Savremenik“, „Kritika“ i „Nova Europa“ u kojima objavljuje preostale dijelove ciklusa *Hrvatski bog Mars*. Iste godine dopisuje se i s Julijem Benešićem kojemu piše kako je ponovno preradio *Galiciju*, a u tešku situaciju stavlja ga odlazak Komunističke partije Jugoslavije u ilegalnost. Pogađa ga glad koja vlada u Rusiji te uporno ulaže velike napore kako bi organizirao pomoć gladnima. U drugom dijelu godine vraća se u Zagreb.

Roman *Zeleni barjak* najavljuje 1922. godine, no on nikada nije dovršen, nego je prerađen u dramu *Vučjak*. Od neimaštine koja vlada među književnicima spasilo ga je nasljedstvo tete Pepe, Josipe Horvat koja mu ostavlja trosobni stan u središtu Zagreba. U suradnji s intendantom HNK Julijem Benešićem, redateljem Brankom Gavellom i scenografom Ljubom Babićem surađuje na uprizorenju drame *Golgota* koja svoju praiizvedbu ima u studenome kao prva javno izvedena drama Miroslava Krleže. Za *Golgotu* te godine dobiva i Demetrovu nagradu.

Točno tri godine nakon zabrane izvođenja *Galicije*, 30. prosinca 1923. godine, premijeru doživljava *Vučjak*, a prethodno te godine započinje s izdavanjem časopisa *Književna republika*. Putuje u Rusiju gdje se deklarira lenjinistom, a to putovanje postat će mu i tema koju obrađuje u proznom tekstu *Izlet u Rusiju*.

Legenda *Michelangelo Buonarroti* praiizvedbu je imala 1925. godine, a napisana je još 1918. godine i donosi Krleži treću Demetrovu nagradu. Književni kritičar i povjesničar Ljubomir Maraković upravo tu izvedbu postavlja kao zaključnu granicu ekspresionizma budući da je na kazališne daske postavljena drama starijeg datuma što on shvaća kao kraj produktivnog razdoblja Krležina stvaranja (Maraković, 1971:499).

Sljedeće godine objavljuje već spomenutu knjigu *Izlet u Rusiju* koju su čitatelji oduševljeno prihvatili. I dalje objavljuje časopis *Književna republika* iako je stalno na gubitku. Te godine umire mu i majka što jako teško prihvaća. Razmišlja o besmislu života, vremena i smrti, a to ga motivira

na pisanje eseja o Proustu i postupni prelazak na novu književnu strukturu. Piše i esej o Stjepanu Radiću u kojem se pita zašto je Nazor umirovljen. Istodobno intenzivno kontaktira i sa slikarom Krstom Hegedušićem s kojim započinje suradnju. Časopis *Književna republika* prestaje postojati 1927. godine kada je protiv Krleže podignuta optužnica radi promoviranja komunizma.

Prije čitanja drame *U agoniji* 1928. godine u Osijeku Krleža izjavljuje kako je njegova dotadašnja književnost bila kvantitativna dok nova djela opisuje ibsenovski kvalitativnima. Taj događaj označio je kraj jedne i početak druge faze stvaralaštva Miroslava Krleže, ali i hrvatske književnosti. Iduće godine drama *Gospoda Glembajevi* doživljavaju svoju praizvedbu, a lik barunice Castelli tumači Bela Krleža. I izvođenje te drame umalo da nije zabranjeno zbog nesporazuma sa stvarnom obitelji Glembay koja je živjela u Osijeku, a život mu dodatno otežava uvođenje Šestosiječanjske diktature.

Godine 1930. prestaje suradnju s časopisom „Književnik“, a održava i poznato javno predavanje u Glazbenom zavodu na kojem je bilo nazočno oko 800 posjetitelja (Lasić, 1982:212). Izveden je i posljednji dio glembajevskog ciklusa, drama *Leda* za koju nije dobio Demetrovu nagradu, a zanimljiva je i činjenica da se (izuzevši *U logoru*) sve do *Areteja* 1959. godine nove Krležine drame ne postavljaju na kazališne daske.

Vasu Bogdanova upoznaje 1931. godine u Beogradu kada se rađa prijateljstvo koje će trajati 37 godina. Krležine drame postavljaju se u Varšavi, a u samom Krleži javlja se želja za odlaskom u Brno i Prag. Ispostavilo se kako mu Prag ne odgovara, iako u njegovoj okolini 1932. godine piše *Povratak Filipa Latinovića*, djelo koje u povjerenju čita prijateljima, a zainteresiran je i za izvedbe svojih drama u Poljskoj. Nekako u to vrijeme rađaju se i zamisli za roman *Banket u Blitvi*. Umjesto planiranog puta u Moskvu, Krleža iz Poljske odlazi u Pariz gdje obavlja različite političke poslove za KPJ, a ondje susreće i Svetozara Pribičevića. Nakladnička kuća „Minerva“ započinje s objavljivanjem Krležinih sabranih djela.

Ponovno predavanje o hrvatskoj književnosti u Glazbenom zavodu planira 1933. godine kada izbija afera. Naime, po gradu se pojavljuju različiti plakati koji pozivaju na obračun s Krležom, a potpisuje ga „Odbor zagrebačkog građanstva“ iza kojega stoji krajnje nacionalistička i katolička desnica (Lasić, 1982:236). Ipak, intelektualci toga doba podržavaju Krležu, no predavanje naposljetku nije održano. Tada se zahuktava i sukob na književnoj ljevici¹ (1928.) koji će potrajati

¹ Kronologija sukoba na ljevici u Jugoslaviji. S. Lasić predlaže periodizaciju jugoslavenskog sukoba na ljevici koja se zasniva na razdiobi na četiri etape.

1. etapa „socijalne literature“ (1928.–1934); razdoblje diktature, omeđeno dvama atentatima: u Beogradu i Marseilleu;

do III. kongresa Saveza književnika Jugoslavije (1952.). Sam Krleža zaključuje kako vjeruje u politiku, no još više vjeruje u umjetnost za koju traži autonomiju.

Časopis „Danas“ objavljuje 1934. godine u Beogradu, a djela mu se prevode i na danski jezik. Iz policijskih dosjea vidljivo je da je krijumčario i komunistički list „Radnik“ (Lasić, 1982:247). Politička previranja nakon atentata u Marseilleu Komunistička partija Jugoslavije želi iskoristiti tako što planira sama izaći na izbore, no to joj je onemogućeno. Na početku odbijaju podržati bilo koga, no ipak podržavaju Mačeka. Godine 1936., uoči Španjolskog građanskog rata, Krleža piše *Balade Petrice Kerempuha*, a susreće i Rodoljuba Čolakovića kojem povjerava da se i dalje osjeća lenjinistom te u tom smislu i tome tragu osuđuje Staljinove postupke. Već sljedeće godine Krležine drame doživljavaju uspjeh u Osijeku i Skopju, a ponovno susreće i Tita koji pokazuje veće razumijevanje za Krležina razmišljanja. Biblioteka nezavisnih pisaca počinje objavljivati njegova djela.

Presudnom godinom Krležina života pokazuje se 1939. godina. Djela su mu zabranjena, ali ipak dolaze do čitatelja. Muče ga teška razmišljanja, osamljenost i unutarnji sukobi, a nastavlja se i sukob na ljevici.

Nakon dugogodišnjeg prijateljstva koje se zakompliciralo, Krleža i Cesarec 1940. godine prekidaju odnose. Krležu muči strah od smrti i usamljenost. Shvaća da može računati samo na sebe, na snagu svog razuma i svjesnost svog umjetničkog pothvata. Dolaskom ustaša na vlast počinje Krležina šutnja, a on prelazi u ilegalu odakle često progovara kroz crni humor. Zbog svojih političkih stavova prijeti mu strijeljanje, no ipak biva oslobođen jer mu pomaže Đuro Vranešić. Krležu muče misli o samoubojstvu i noćni razgovori s mrtvima. Odbija se pridružiti partizanima jer bi za Belu to značilo smrt. Počinje razmišljati o *Areteju* (Lasić, 1982:306).

Kako je rat odmicao, on i dalje živi u tišini i osamljenosti, redovito prati vijesti. Godine 1942. ponovno počinje pisati dnevnik. Iduća godina donosi mu nove nade: osvajanje Kijeva, Teheranska konferencija i kapitulacija Italije.

Na kraju rata, padom NDH, Krleža prihvaća novu vlast koja više (javno) ne osuđuje njegovu književnost i izraz. Smatra kako je jugoslavenski model komunizma ispravan te se slaže s vodstvom Partije o udaljavanju od Staljina.

2. etapa „novog realizma“ (1935.–1941.);

3. etapa „socijalističkog realizma“ (1945.–1948.);

4. etapa „novih orijentacija“, slom „književne ljevice“ (1949.–1952.). Velimir Visković, Sukob na ljevici, dostupno na <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1773>.

Za Jugoslavije Krleža je neupitni autoritet i kad je posrijedi književnost i javni rad. Suraduje u časopisu „Republika“, a već 1946. godine postaje član Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Zanimljiva je činjenica da su se njegove drame vrlo uspješno izvođene u Beogradu i Sofiji, iako se spominje kako su mu neka djela bila zabranjena. Kao dio službene delegacije putuje u Mađarsku. To ga putovanje vraća u mladost.

Rezolucijom Informbiroa 1948. godine dolazi do Titova prekida sa Staljinom, a nastavlja se Krležina borba protiv Informbiroa. U njemu i dalje živi karakteristična negacija: „ne, ali...“ i „da, ali...“

Sljedeće dvije godine u Parizu priprema izložbu jugoslavenske srednjovjekovne umjetnosti. Pariz kao grad na njega ostavlja tmurne dojmove, a u Krleži se rađa ideja o jugoslavenskoj enciklopediji. Izložba se otvara i doživljava veliki uspjeh, a Krleža se vraća u Zagreb gdje se osniva Leksikografski zavod kojem on postaje ravnatelj te se započinje s radom na enciklopediji.

Glavna suprotnost u njemu ostaje odnos politike i umjetnosti. Želi podržati vlast i ideologiju, ali istodobno ostati vjeran općeljudskoj inspiraciji i artistskoj slobodi. Enciklopedijom želi pokazati da nacije i kulture žive tisućljećima, a partije i stranke nastaju i nestaju. Zalaže se za slobodu stvaranja, ali ne i za neodgovorno i glupo eksperimentiranje.

Pedesetih godina dvadesetog stoljeća često se izvode njegove *Legende*, a život mu se svodi na stan na Gvozdu i posao na Strossmayerovu trgu uz povremeni odmor na Brijunima. Krleža polako prestaje biti komentator društvenih i političkih zbivanja, a prešućuje i komentar na Hruščovljevo osuđivanje Staljina.

Kada 1959. godine objavljuje *Areteja* doživljava pohvale kritike, ali publika ne prihvaća najbolje tako intelektualnu dramu. Upoznaje i Jean-Paula Sartrea tijekom njegova posjeta Jugoslaviji (Lasić, 1982:386).

Od 1962. godine udaljava se od svoje narativne strukture, uvodi destruktivne elemente koji ravnotežu i simetriju dovode pod znak pitanja. Kao dio Titove pratnje odlazi u Egipat i Sudan. U povodu Krležina sedamdesetog rođendana časopisi izdaju posebne brojeve, a objavljuju se i posebni zbornici. Njegova se djela prevode i na mađarski jezik, no Krleža nije zadovoljan izdanjima novosadskog Foruma. Članom CK SKH postaje 1965. godine kada s Titom posjećuje i SSSR.

U povodu 130. obljetnice narodnog preporoda ponovno na vidjelo izlaze negativne kritike tog pokreta. Zbog potpisivanja Deklaracije o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika isključen je iz CK SKH.

Filmski scenarij za *Put u raj* piše 1970. godine. Film snimljen prema spomenutom scenariju doživljava neuspjeh, što Krležu objašnjava zavišću, lošom distribucijom i podmetanjem. U časopisu *Forum* objavljuje fragmente iz dnevnika (Lasić, 1982:422–423).

Miroslav Krležu umire 29. prosinca 1981. godine u bolnici „Dr. Mladen Stojanović“ u Vinogradskoj ulici. Pokopan je 4. siječnja 1982. godine na zagrebačkom groblju Mirogoju.

Koliko je važnu ulogu Krležu imao u oblikovanju hrvatske kulture govori Nemeč (2013: 739–757) koji tvrdi kako se njegova riječ slušala i katkad uzimala kao zakon te da je sâm utjecao na oblikovanje hrvatskog kanona u 20. stoljeću. Krležin leksikografski rad i danas se cijeni pa se tako Leksikografski zavod kojem je bio jedan od osnivača i prvi direktor danas naziva Leksikografski zavod „Miroslav Krležu“.

Njegov književni rad i danas se slavi i cijeni. Jedna od manifestacija posvećena ponajprije njegovu stvaralaštvu jesu Krležini dani u Osijeku, iako valja naglasiti, da se uz Krležino stvaralaštvo na znanstvenome skupu problematizira izuzetno široko tematsko područje koje se odnosi na dramsku književnost i teatrologiju. Ta se manifestacija održava od 1987. godine kada se rađa ideja o održavanju teatrološke konferencije u Osijeku. Na skupu sudjeluju sve generacija znanstvenika, a svake godine predstavlja se zbornik radova s prošlogodišnjeg skupa.²

Književni povjesničar Dubravko Jelčić ustvrđuje da je Krležu „velikan hrvatske književne riječi, kojega ne smijemo umanjivati, ali ni idealizirati“ (Jelčić: 2013:56). Krležina djela smatraju se izuzetno vrijednima za hrvatsku književnost pa se, među ostalim, djela *Povratak Filipa Latinovića*, *Hrvatski bog Mars* i *Gospoda Glembajevi* nalaze na popisu lektirnih djela u nastavi hrvatskog jezika i književnosti. Ipak, iako se mnogi slažu kako je Krležu definitivno mjestu u kanonu, mnogi se i protive tome i zalažu za svojevrsnu „dekanonizaciju“ Krleže. U današnje vrijeme javnost je jasno podijeljena na krležofile i krležofobe (Nikčević, 2016:18). Stanka Lasića, autora knjige *Krležu: Kronologija života i rada*, postavlja se kao čovjeka koji poziva na raspravu o Krleži. Krešimir Nemeč tvrdi kako Igor Mandić započinje s dekanonizacijom Krleže, a naziva ga i precijenjenim piscem. (Nemeč, 2013:744) Prije svega, Krleži se proziva za političku pristranost zbog koje je i našao mjesto u kanonu i ne pretjerana originalnost. Jedan po posljednjih velikih djela

² <http://info.hazu.hr/hr/o-akademiji/jedinice/odsjek-za-povijest-hrvatskog-kazalista/kdo>.

o Krleži je *Krležijana*, personalizirana enciklopedija o njegovu životu i stvaralaštvu, koju izdaje Leksikografski zavod.

Nemec zaključuje kako je recepcija Krleže u današnje doba na prekretnici. Nije sasvim sigurno kakva će biti nova čitanja Krleže, odnosno kako će se zajednica odnositi prema njemu i njegovoj ostavštini (Nemec, 2013:756).

3. Faze dramskoga stvaralaštva Miroslava Krleže

Iako je iz životopisa jasno vidljivo koliko je složen pjesnički i literarni opus Miroslava Krleže, najviše podjele u književnim krugovima ipak uzrokuje Krležino dramsko stvaralaštvo. Između prvih drama napisanih 1913. godine (*Legenda* i *Maskerata*) do 1970. godine kada piše filmski scenarij za *Put u raj* koji je namijenjen i kazališnoj pozornici, Krleža je napisao više od petnaest jednočinki i drama od više činova ili slika (Senker, 1995:19). Krležin dramski opus uglavnom se dijeli na razvojne faze ili etape te na tematske cikluse. U literaturi je moguće pronaći nekoliko različitih podjela na faze i cikluse, ali ipak valja zaključiti kako Krležine dramsko-razvojne faze katkad ne slijede vremenski jedna drugu već se one preklapaju (Matković, 1976:320).

Hrvatski književni kritičar i teatrolog Boris Senker u radu iz 1995. godine tvrdi da „što se podjele Krležine dramatike na faze odnosno razvojne etape tiče, pretežit dio kritičara i povjesničara opredjeljuje se za četiri“ (Senker, 1995:21), no na *Krležijani* jasno navodi da podjela na tri faze preteže u literaturi o Krležinu dramskom radu.³

Prema podjeli na četiri faze ili etape, 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, 1995:21).

Legende je naziv za knjigu dramskih tekstova objavljenu u Zagrebu 1933. godine. Sadrži sljedeće tekstove: *Legenda*, *Michelangelo Buonarroti*, *Kristofor Kolumbo*, *Maskerata*, *Kraljevo* te *Adam i Eva*. Književni povjesničar i kritičar Dubravko Jelčić *Legende* naziva mladenačkim ciklusom poetsko-ekspresionističkih dramskih vizija (Jelčić, 1997:230). Prva djela (*Legenda* i *Maskerata*) karakteriziraju simbolistička obilježja, također „podsjećaju na impresionističku, artistsku fazu naše književnosti“ (Šicel: 2007:105). Krleža je uporno slao svoje prve dramske tekstove kazališnoj upravi, no oni nisu dobro prolazili zbog piščeva „ekscenog avangardizma“ (Novak, 2003:322). O njihovoj važnosti teatrolog Darko Gašparović piše: „*Legende* zacrtase put Krleže kao samotnika i iznimnika u jednoj odvajkada tragičnoj životnoj i književnoj zbilji“ (Gašparović, 1977:40).

Kao reprezentativno djelo ove faze uglavnom se navodi jednočinka *Kraljevo* (Senker, 1995:22). Drama je nastala 1915. godine, a objavljena je 1918. Zanimljivo je da je drama uvrštena u repertoar kazališta, ali u to doba nije postavljena na kazališnu pozornicu, ponajviše jer je ravnatelj drame, Josip Bach, smatrao da *Kraljevo* nije moguće redateljski i scenografski materijalizirati. Naime, Boris Senker piše kako Krležin tekst nije lako preobraziti u tekst predstave bez velikih semantičkih

³ <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1220>.

gubitaka što je ponajviše i zbunjivalo Bacha koji je „režiju shvaćao kao pedantno prevođenje drame iz literarnog u kazališni jezik“ (Senker, 2000:236). Krleža, s druge strane, objašnjava kako je njegov cilj upravo i bio proširiti granice scenske umjetnosti te ju „dematerijalizirati“ miješanjem stilova, pomičući granice života i smrti, uzvišenog i niskog, tragičnog i komičnog (Senker, 1995:23). Dramu *Kraljevo* sačinjava nekoliko prizora, a zbiva se na otvorenom prostoru kraljevskog sajmišta „jedne kolovoške noći u predratnom Zagrebu“.⁴ Na sajmu vlada kaotičnost i groteska, a istodobno isprepleću se putovi četrdesetak likova, živih i neživih, putovi purgera, malograđanina, kumeka, baraba, trgovaca, pijanaca, pjevača, sluškinja, mesara, cirkusanata, grobara i brojnih drugih osebujnih likova koji se prije svega dijele u dvije skupine – prodavače i kupce. Prodavači nude hranu, piće, spolni odnos, snove o sreći, proricanje, nekusne ukrase i slično, dok su kupci upravo radi toga došli na sajam. Svi likovi zapravo su usamljenici koji su trgovanjem na sajmu u svakom slučaju na gubitku. Ipak, kao protagonisti mogu se istaknuti Janez, grobar-samoubojica; Anka, Janezov ideal i koja je zapravo prostitutka i čedomorka; Herkules, cirkuski hrvač u kojeg je Anka zaljubljena; i Štiješ, mrtvac naduta trbuha. Konačni simbol kaotičnosti i groteske cijele situacije zapravo je divlje i pijano kolo koje u sebe usisava sve, ljude, konje, šatore, klupe pa čak i zbor mrtvaca. Miroslav Šicel zaključuje kako je *Kraljevo* tipična „ekspresionistička vizija kaotičnog svijeta, kakav Krleža doživljava na početku rata“ (Šicel, 2007:109).

Osim jednočinke *Kraljevo* koju Boris Senker ističe kao reprezentativno djelo prve faze Krležina dramskog stvaralaštva, Miroslav Šicel ističe još dvije drame, *Kristofor Kolumbo* i *Michelangelo Buonarroti*. *Kristofor Kolumbo* predstavlja istoimeni lik, neshvaćenog admirala flote koja plovi prema Novoj Zemlji, i kojeg razapinje pobunjena masa. Michelangelo Buonarroti iz istoimene drame također je tragični junak, koji ne biva razapet kao Kolumbo, nego kompromisnim slomom pred papom izdaje svoje ideale za potpunom slobodom stvaranja (Šicel, 2007:108). Neshvaćeni pojedinci, umjetnici, *geniji*,⁵ nerijetko i povijesne osobe često su nastanjivali svijet Krležinih drama.

Prema *četverofaznoj* podjeli Krležina dramskog stvaralaštva, druga faza obilježena je trima *prijelaznim dramama*: *Galicijom*, *Golgotom* i *Vučjakom*. Budući da je *Vučjak* glavna tema ovog diplomskog rada, o njemu će biti više riječi u sljedećem poglavlju.

⁴ <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=534>.

⁵ Krleža je planirao ciklus o *pet giganata* (Isus, Kolumbo, Michelangelo, Kant, Goya). <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=533>.

Galicija je po mnogočemu zanimljivo djelo prvi put objavljeno 1922. godine u časopisu „Kritika“. Naime, Krleža je ovo djelo toliko dorađivao da su dopune i prerade na kraju rezultirale objavljivanjem drame pod naslovom *U logoru* 1932. godine. Ipak, može se reći da je ta verzija „uz prvotnu vezana samo osnovnom dramskom situacijom, (...) da se slobodno može reći kako se radi o posve novoj drami“ (Šicel, 2007:109). Radnja drame *Galicija* smještena je u jednu galicijsku noć u jeku I. svjetskog rata 1916. godine, a kroz radnju Krleža govori o svojem shvaćanju apsurdnosti rata te egzistencijalnim pitanjima kroz likove kadeta Horvata i Gregora. Boris Senker ustvrđuje kako je radnja organizirana oko vješanja stare i neimenovane seljakinje koja je pljunula na pukovnika jer su joj njegovi vojnici ukrali kravu. Kritika dramu smatra jednim od najslabijih Krležinih djela. Ipak, smatra se kako *Galicija* ima svoje mjesto uz *Golgotu* i *Vučjaka* s kojima tvori ciklus, dok se nova drama *U logoru* ipak treba pridružiti glembajevskom ciklusu.⁶

Drama u pet činova *Golgota* prvi je put objavljena u „Srpskom književnom glasniku“ 1922. godine, a iste godine je i praizvedena u režiji Branka Gavella kao prvo javno prikazano dramsko djelo Miroslava Krleže. Prikazana je uz nadzor policije čiji su detektivi bili raspoređeni iza kulisa, na pozornici i na hodnicima (Hećimović, 1976:372). Iste godine, drama je nagrađena Demetrovom nagradom. Povjesničar književnosti Miroslav Šicel tvrdi kako je djelo nastalo u doba prijelaza sa simboličkih mitsko-biblijskih motiva na realističku analizu društva, no i dalje naglašenom biblijskom simbolikom (Šicel, 2007:110). Kritika *Golgotu* definira kao političku dramu kakvu su pisali sovjetski dramatičari, ali i pisci s njemačkog govornog područja (npr. Ernst Toller). Drama kroz pet činova problematizira stanje u radničkom društvu u „centralnoj Europi“ nakon Oktobarske revolucije. Likovi djela, radnici arsenala, podijeljeni su dvije skupine. „Crveni“ su skupina radikalnih revolucionara koji pod cijenu vlastitih interesa žele mijenjati društvo, dok „žuti“ zagovaraju pregovaranje, a zanimaju ih samo vlastiti materijalni interesi, bez želje za društvenim promjenama.⁷ Iako se djelo snažno oslanja na stvarnosni društveno-povijesni okvir, u djelu je, posebice u posljednjem činu, opredmećena ekspresionistička poetika (biblijski motivi, simbolika kad su posrijedi imena likova: Pavle, Kristijan, Ksaver). Istodobno, književnik suprotstavlja psihologiju mase i individualca (Šicel, 2007:111). Hrvatska kazališna publika čak ni tada (1922.) očitno i dalje nije bila spremna za ekspresionistički izraz budući da su prva četiri čina bila ispraćena glasnim aplauzom, dok je peti, ekspresionistički čin, dobio slabi aplauz pa se potpuni uspjeh drame činio problematičnim (Maraković, 1971:476).

⁶ <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=328>.

⁷ <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=360>.

Književni povjesničar Ivo Frangeš u svojoj *Povijesti hrvatske književnosti* o prve dvije faze Krležina dramska stvaralaštva zaključuje kako je Krležina „tražio rješenje u disproporcionalnom simbolizmu, u ekspresionističkim sukobima i monumentalnosti scene“ (Frangeš, 1987:297).

Drame *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda* koje čine takozvani „glembajevski ciklus“ tvore treću fazu u „četverofaznoj“ podjeli dramskog opusa Miroslava Krleže. Književni povjesničar Slobodan Prosperov Novak navodi kako je Krležina sve drame glembajevskog ciklusa pisao na temelju „iskustva dramskog naturalizma, ali i na poticajima velikih porodičnih romana saga kakvi su se pisali u tadašnjoj europskoj literaturi“ (Novak, 2003:325). Drame glembajevskog ciklusa smatraju se središnjom točkom Krležine dramatike u dvojakom smislu: teatarsko-izvedbenom i kritičko-interpretativnom (Gašparović, 1977:107).

Kao reprezentativno djelo ove faze Boris Senker navodi *Gospodu Glembajeve* (Senker, 1995:19) koji su prvi put objavljeni u Zagrebu 1928. godine, a djelo je praižvedeno 14. veljače 1929. godine u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu. Kao što i podnaslov drame govori, riječ je o „drami u tri čina iz života jedne agrarnerske patricijske obitelji“. Dramska radnja započinje povratkom slikara Leonea Glembaya u Zagreb, a kroz radnju otkrivaju se tajne i intrige koje su otjerale Leonea od obitelji. Leone se kroz cijelu radnju pokušava udaljiti od obitelji kriminalaca, ubojica i samoubojica, naposljetku i sam pokazuje kako nije ništa bolji od njih jer i sam postaje ubojicom. Dramu karakteriziraju duge replike, a očito je da se Krležina ugledao na Ibsena, stvarajući ovu modernu građansku dramu. *Gospoda Glembajevi* istodobno prikazuju moralni i ekonomski raspad jedne zagrebačke obitelji, ali i prividnost bogatstva te lažnu svakidašnjicu. (Novak, 2003:325) Lik Leonea doživljava se kroz intelektualni diskurs u kojem se suprotstavlja tradicionalnim ideologijama, a ima i izrazito edipovsko obilježje. Upravo zbog složenosti interpretacije samog lika, mnogi su glumci ostvarili vrhunske uloge tumačeći njegov lik.⁸ Ostali likovi u drami više su okarakterizirani kroz fiziologiju te sociološka i ideološka gledišta nego kroz psihološku komponentu (Senker, 1995:25). Ipak, Dubravko Jelčić tvrdi kako je Krležina izmislio *Glembajeve* kako bi mogao demonstrirati „ne samo svoje životne poglede nego još više literarnu metodu napregnutog psihologiziranja“ te ju navodi kao reprezentativni primjer psihološkog ekspresionizma (Jelčić, 1997:230).

Drama *U agoniji* objavljena je 1928. godine u „Hrvatskoj reviji“. Iste je godine izvedena u Zagrebu i u Beogradu te nagrađena Demetrovom nagradom. Radnja je ove drame usmjerena, smatra S. Prosperov Novak, prema „rastrojenom interijeru braka Laure i baruna Lenbacha“ (Novak,

⁸ <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=363>.

2003:325). Zanimljiva je činjenica vezana uz ovu dramu da je prije javnog čitanja drame u Osijeku Krleža izjavio kako, za razliku od prethodnih djela, ovdje „dramska radnja nije kvantitativna“ nego je „ibsenovski konkretna, kvalitativna“⁹ što će u nastavku poglavlja poslužiti kao još jedan način podjele Krležina dramskog stvaralaštva. Drama *U agoniji* najizvođeniji je i kritički najbolje ocijenjen Krležin dramski tekst.¹⁰

Drama *Leda*, objavljena 1932. godine u knjizi *Glembajevi*, završni je dio glembajevske trilogije. Povjesničar književnosti Slobodan Prosperov Novak za dramu tvrdi kako je riječ o „salonskoj dramu u kojoj ima dosta elemenata iz srodnih Čehovljevih a još više iz Shawovih dijaloga, drama o građanskoj dosadi i otrcanim ljubavnim avanturama zagrebačkih *dandyja*, o prostituiranosti svega i svakoga“ (Novak, 2003:325).

Posljednju fazu Krležina dramskog stvaralaštva čine drame *Aretej* i *Put u raj* koje neki smatraju povratkom na ranu dramaturgiju, a drugi Krležinom dramaturškom sintezom (Senker, 1995:21). Neki ta djela nazivaju i „fantazijama“. Iako su djela doživjela brojne kritike, Gašparović smatra kako „Izrečene kritičke primjedbe ne mogu ipak bitnije umanjiti vrijednost i značenje dviju Krležinih scenskih fantazija kao predložaka za suvremen kazališni čin“ i dodaje kako je riječ o značajnim kazališnim svjedočanstvima o životu tadašnjeg vremena (Gašparović, 1977:150).

Aretej: ili, Legenda o svetoj Ancili, Rajskoj Ptici posljednji je potpuni dramski uradak. Drama je objavljena čak 28 godina nakon prethodne drame (*Leda*) te sadrži niz kvalitetnih dijaloga, no ipak joj se zamjera pretjerana stiliziranost (Novak, 2003:329). Drama svojim elementima podsjeća na najranija Krležina dramska djela (*Legende*), a „tematski je vezana uz zapise iz povijesti medicine, nastale za Drugog svjetskog rata“.¹¹ Dominantna tema *Areteja* ratni je zločin i bezumlje te kriza znanstvene istine koja sve više služi kako propaganda te postaje univerzalni problem za cijelu civilizaciju. Smatra se kako je *Aretej* „mlaki obračun s onima koji su 1945. strijeljali Krležina zaštitnika, ministra u vladi NDH, dr. Vranešića“ (Novak, 2003:329).

Posljednjom djelom Krležina dramskog stvaralaštva smatra se filmski scenarij *Put u raj* koji je prvi put objavljen 1970. godine u *Forumu*. Djelo je napisano na temelju novele *Cvrčak pod vodopadom* i dijaloškog fragmenta *Finale*. Sam Krleža navodi *Put u raj* kao primjer za dramaturgiju njegovih djela te ih upućuje da pri adaptaciji njegovih djela moraju biti slobodni

⁹ <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1105>.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=209>.

odstupati i stvoriti novo djelo. *Put u raj s Aretejem* dijeli niz stilskih crta koje svojim osobinama podsjećaju na rana Krležina djela.¹²

Osim podjele Krležina dramskog stvaralaštva na četiri faze postoji još nekoliko podjela.

Prema jednoj od podjela, Krležin je dramski opus, s obzirom na temeljne književne strategije pri oblikovanju djela, moguće podijeliti na svega dva dijela: do 1928. godine i nakon 1928. godine Naime, pri javnom čitanju drame *U agoniji* Krleža navodi kako radnja njegovih djela nije više kvantitativna, nego više ibsenovski kvalitativna, a „sastoji se od psihološke objektivizacije pojedinih subjekata, koji na sceni doživljavaju sebe i svoju sudbinu“.¹³ Otada se Krleža više ugleda na nordijske autore i istodobno se, na neki način odriče, prethodnih dijela.

Jedan od glavnih predstavnika podjele Krležina dramskog opusa na tri faze jest Stanko Lasić, a prema toj podjeli prvoj fazi pripadaju djela dovršena do 1919. godine (njima Krleža naknadno dodaje *Adama i Evu* te *Salomu*), drugoj djela napisana u prvoj polovini dvadesetih godina 20. stoljeća, a treći na prijelazu iz dvadesetih u tridesete godine 20. stoljeća. Tim fazama pridaju se i različita imena tako ih Marijan Matković redom naziva „simbolističkom“, „prijelaznom“ i „specifično-realističkom“, Eli Finci „poetsko-simbolističkom“, „prijelaznom“ tj. „poetsko ekspresionističkom“ te „realističko-analitičkom“, Mirjana Miočinović „simbolističko-ekspresionističkom“, „prijelaznom“ i „realističkom“, a Miroslav Vaupotić „simbolističko-ekspresionističkom“, „ekspresionističko-realističkom“ i „psihološkom“.

Teatrolog i književni kritičar Josip Lešić govori o „šest etapa koje se razlikuju tipom „scenske skripcije“ što se u njima realizira: oblikovanje „statičnih simbolično-ironijskih slika“ (*Saloma, Maskerata*), dinamičko oblikovanje pozoriškog prostora pomoću „konvulzivnih promjena oblika i kolorita“ (*Legenda, Michelangelo Buonarroti, Adam i Eva*), postizanje dinamike „razigranošću temeljnog scenskog plastičnog elementa – ljudskog tijela, kretanjem“ (*Kristofor Kolumbo, Kraljeva, Hrvatska rapsodija*), uporaba „brojnih faktografskih detalja“ i „težnja prema likovnoj objektivizaciji određenog ambijenta“ (*Golgota, Galicija/U logoru, Vučjak*), nalaženje mjere u „kondenzovanju znakova“, njihovu „smišljenom doziranju“ te „eliminiranju nepotrebnih dodataka i ukrasa“ (*U agoniji, Gospoda Glembajevi, Leda*) i, napokon, sinteza „iskustva iz Legendi i glembajevskog ciklusa“, gdje se „scenska kompozicija oblikuje slikarski, rasporedom materijala i kolorističkim tonalitetom“ (*Aretej*).

¹² <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1220>.

¹³ <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1105>.

Napokon, dramaturg, teatrolog i književnik Darko Gašparević dijeli Krležino dramsko stvaralaštvo na pet faza: „*Legende*, drugu fazu ranog razdoblja (*Hrvatska rapsodija, Galicija, Golgota*), prijelaz prema novoj fazi koju karakterizira oblikovanje aktualne stvarnosti (*U logoru, Vučjak*), dramski ciklus o Glembajevima (*U agoniji, Gospoda Glembajevi, Leda*) te posljednji pokušaj sinteze u godinama nakon II. svjetskog rata (*Aretej, Put u raj*).“¹⁴

4. O *Vučjaku*

4.1. O genezi *Vučjaka*

Drama *Vučjak* nastala je na temelju građe za nikad izdani roman poznat pod nazivom *Zeleni barjak*. Naime, roman *Zeleni barjak* Krleža najavljuje 1922. godine tijekom svog boravka u Dugoj Rijeci gdje supruga Bela radi kao učiteljica. Na romanu radi u vrijeme strukturiranja ciklusa *Hrvatski bog Mars*. Roman je najavljen kao sljedeći „fragment“ istog ciklusa, a nazivali su ga „velikom ratnom novelom“. Također, bio je predviđen i kao dio već ugovorene Knjige o ratu, no umjesto *Zelenog barjaka*, kao dio toga ugovora objavljuje *Bitku kod Bistrice Lesne*, okrećući se domobranskoj tematici, dok teme zelenog kadra postaju građa za dramu *Vučjak*.¹⁵ Naselje Vučjak, po kojemu je drama dobila ime, u stvarnosti ne postoji, no može se pretpostaviti da ga je Krleža oblikovao prema već spomenutoj Dugoj Rijeci, naselju na području Kalnika u današnjoj Koprivničko-križevačkoj županiji (Mijović Kočan, 2015). Poveznica drame sa stvarnim životom je jasna, iz Belina života seoske učiteljice autor crpi građu o životu jednog učitelja u prostoru ruralne Hrvatske. S druge strane, Krleža je na svojoj koži osjetio kaotično stanje koje je tada vladalo u novinskim redakcijama budući da je i sam često surađivao s različitim listovima. Tijekom predigre, spominju se različite vojničke taktike i terminologija s kojom se Krleža upoznao tijekom svog školovanja u Pečuhu i Budimpešti.

Činjenice o stvaranju romana pisac objašnjava u napomeni uz dramu: „*Zeleni barjak*, zamišljen kao dekorativni pano posljednjih dana Austrije, kada je Carstvo izdisalo na samrti, polaganim je svojim ritmom bio kronika zelenokaderaških motiva, kada je kod nas, u Podunavlju i po čitavoj srednjoj Europi, dozrijevala objektivna revolucionarna situacija, ona ista, koja je dala Lenjinski oktobar. Do štampanja *Zelenog barjaka* nije došlo, jer je poslije donošenja Zakona o zaštiti države cenzura pokazivala iz dana u dan sve veći nemir i nepovjerenje, i tako, iz istih razloga, i u scenskoj obradi ove teme, anabaza glavnog lika, Krešimira Horvata, svršava upravo u onom trenutku, kada

¹⁴ <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1220>.

¹⁵ <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1203>.

se čovjek našao na rubu propasti među zelenokaderaškim buntovnicima. Sama drama bila je tako prekinuta manje-više nelogično, sa sentimentalnim sordinom jednog histeričnog samoubojstva, u momentu, kada svi elementi teksta smjeraju logično spram uspona i daljnjeg porasta same scenske radnje“ (Krleža, 1981:344).

Iz navedenog citata sasvim je jasno da je Krleža bio opsjednut idejom zelenog kadra. *Veliki rječnik hrvatskog jezika* Vladimira Anića pojam zelenog kadra definira kao „dezerteri, vojnici koji su potkraj 1. svjetskog rata izbjegli s oružjem iz austrougarske vojske“ (Anić, 2004:537). Za Krležu zeleni je kadar predstavljao jedinog punomoćnog predstavnika hrvatskog naroda, ali se rasuo bez vođa i inteligencije. Boris Senker zaključuje kako je Krleža romanom želio „progovoriti o tom nesnalaženju i naknadno unijeti više svjetla u jedno poprilično tamno doba. Stoga je u svijet *gorskih vilenjaka, gorskih tića i zelenih komuna* Krleža pokušao ući sa svijećom ili bakljom u jednoj a visoko podignutim zelenim barjakom – s kojim je, ne prvi put, ipak počeo prerano mahati – u drugoj ruci“ (Senker, 2000:273).

Drama *Vučjak* nastala na „fragmentima“ spomenutog romana temelji se na motivima raspada države i društva, ali se može reći i da predstavlja kroniku zelenokadrovskih motiva (Senker, 2000:273–274). Po objavi, drama je dobila Demetrovu nagradu. Ipak, Krleža je odlučio promijeniti kraj same drame preradom iz 1953. godine. U prvotnoj inačici Horvat se na Lazarov poziv vraća Marijani koja je pokušala samoubojstvo, dok u prerađenoj verziji Eva otjera Lazara i uvjeri Horvata da je Marijanin pokušaj samoubojstva trik kojim želi vratiti njegovu naklonost te ga naposljetku bezvoljnog i slomljenog odvlači u noć.¹⁶

Dodatnu promjenu u *Vučjaku* Krleža je napravio i u povodu izvedbe drame iz 1977. godine kada dodaje nekoliko novih replika u predigru.¹⁷

¹⁶ <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1191>.

¹⁷ <https://www.vecernji.hr/vijesti/vi-to-niste-dobro-napisali-rekao-je-mladi-vitez-krlezi-nakon-cega-je-on-promije-nio-kraj-prvog-cina-982108>.

4.2. Mjesto *Vučjaka* u dramskome opusu Miroslava Krleže

Kao što je spomenuto u poglavlju o dramskome opusu Miroslava Krleže, gotovo svi autori smještaju ovu dramu u kontekst s dramama *Golgota* i *Galicija* tj. *U logoru*. Navedene drame, kako smo već nekoliko puta napomenuli, često se nazivaju i *prijelaznim dramama* jer označavaju Krležin prijelaz prema realizmu. *Prijelazne drame* krase zbivanje u suvremenom svijetu, a Krleža u njima oslikava činjenice toga svijeta, razmišlja o društvenim zakonima i o utjecaju materijalnih okolnosti na te zakone (Pavličić, 2003:28). Teatrolog Darko Gašparović to naziva i prodorom gole stvarnosti te *Vučjaka* više uspoređuje s dramom *U logoru* nego s prvotnom verzijom (*Galicija*) i dramom *Golgota* (Gašparović, 1977:79).

Također, velik dio kritike *Vučjak* smatra prijelomnim tekstom u Krležinu dramskom opusu. Naime, u navedenoj drami on napušta „mitski okvir“, karakterističan za *Legende* i *Golgotu*, te oblikuje dramu po uzoru na aktualnu stvarnost. Također, stvara i prve nedvojbene dramaturške karaktere: Horvata, Evu i Marijanu. (Suvin, 1981:74) Budući da se *Vučjak* smatra *prijelaznom dramom*, Krleža i dalje ostavlja prostor za dramske elemente karakteristične za ranije stvaralaštvo. To se prije svega odnosi na Horvatov san koji se realizira na ekspresionističkim načelima, ali i na stanje u redakciji „Narodne Sloge“, na Lazarov „povratak iz mrtvih“ te Horvatov monolog prouzrokovan vrućicom iz prvog čina. Simbolika imena i prezimena još je jedan karakterističan pokazatelj prijašnjih utjecaja te će se o tome pisati u sljedećim poglavljljima ovoga rada.

Još jedan pokazatelj *prijelaznosti Vučjaka* jest činjenica da je riječ o spoju „otvorene, epske ili ekspresionističke *postajne* drame (koja bi bila prikladnija za romanesknu, široku *kroniku zelenokaderaških motiva*) i zatvorene, ibsenovske drame kojoj će se Krleža prikloniti u *glembajevskom ciklusu*“.¹⁸

Sličnost *Vučjaka* s Krležinim ratnim dramama, osim same dramske situacije s kraja Prvog svjetskog rata, treba tražiti i u problematizaciji opstanka idealista i buntovnika u svijetu koji zapravo predstavlja spoj genija i ironijske figure nemoćnika. U tom se kontekstu Krešimir Horvat iz *Vučjaka* uspoređuje s Orlovićem iz *Galicije*.¹⁹

Književni kritičar Ljubomir Maraković o *Vučjaku* govori kao o vrhuncu dotadašnjih Krležinih pozorničkih uspjeha te dijelom jednog vrlo produktivnog razdoblja autorova stvaralaštva (Maraković, 1971:499).

¹⁸ <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1191>.

¹⁹ <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1191>.

4.3. Kratki sadržaj, vrijeme i prostor drame

Drama *Vučjak* podijeljena je u pet konkretnih dijelova: predigra, tri čina i intermezzo. Radnja započinje prikazom kaotičnog stanja i meteža u redakciji lista „Narodna Sloga“. Stalno zvone telefoni koji javljaju promjene na ratištu, ali i diplomatske napretke. U haustoru lista, kraj rotacijskog papira leži mrtvac. U redakciju dolazi Venger-Ugarković, osnivač i bivši urednik „Narodne Sloge“. On se osjeća prevarenim i smatra kako mu je „Narodna Sloga“ ukradena te uskoro dolazi do sukoba između njega i Šefredaktora. Krešimir Horvat, novinar, ratni invalid, apsolvent filozofije, povjerava se kolegi iz redakcije, Poluganu, kako namjerava pobjeći iz gradskog kaosa. Odlučuje se otići na selo gdje će raditi kao seoski učitelj. Polugan ga pokušava razuvjeriti, no Horvat je odlučan.

Na početku prvog čina upoznajemo stanovnike Vučjaka: Marijanu Margetić, udovicu seoskog učitelja Lazara; narednika Panteliju Crnovića, žandara, pseudointelektualca Hardovića, konobara Juru te Evu, povratnicu iz Amerike. Udovica je u strahu da će se nakon smrti supruga morati iseliti iz školskog stana, no ostali je tješe kako se to neće dogoditi. Na vratima se čuje kucanje i zapomaganje. Pojavljuje se Horvat koji je određen za novog učitelja u Vučjaku, no na putu ga je napao, ranio i opljačkao tzv. zeleni kadar. Mještani pomažu Horvatu, previjaju ga te odlaze na počinak. Horvat ostaje sam s Marijanom kojoj govori da je, kao novi mjesni učitelj, neće izbaciti iz školskog stana.

Drugi čin započinje svađom Horvata s članovima školskog odbora: Lukačem, Tomerlinom i starcem. Školski odbor predvođen Lukačem optužuje ga da je prodao školska drva, stolice i škap te traže od Horvata povrat. Također se žale i na činjenicu da je u školskim prostorijama Marijana otvorila prodavaonicu. Ispostavlja se da je Marijana prodala drva i *škaf* kako bi prehranila obitelj, ali je dio novca potrošila i na Horvata dok se oporavljao od ranjavanja. Marijana govori Horvatu da je trudna s njim te da zna da on istodobno ljubi s Evom. U tom trenutku u selo se vraća Marijanin nestali muž Lazar za kojeg se vjerovalo da je mrtav. Lazar je bio zatočen u Rusiji i potpuno je opčinjen vjerom te samo govori o Bogu i ljubavi.

Treći čin odvija se u Evinu domu. Ona sjedi uz kamin i sluša glazbu s gramofona te se svađa s majkom koja plete na vretenu. Eva baca majčino vreteno u vatru kada se na vratima pojavljuje Horvat koji joj opisuje svoj san. Treći čin prekinut je *intermezzom* poznatim kao „bjesomučno skandalozni san Krešimira Horvata“. Intermezzo opisuje vjenčanje nalik na karmine. Među gostima prepoznaje svoje roditelje, Marijanu prerezanih žila, Polugana, Poluganovu ženu (koja

mu je bila ljubavnica), Venger-Ugarkovića, Lazara i druge. Nastaje kaos i galama koja završava marširanjem crnaca s bubnjevima kroz crkveni portal. Povratkom u „stvarnost“ Eva govori Horvatu kako je kod nje skriveno blago koje je ukrao zeleni kadar te ga poziva da s njom pobjegne u Ameriku. Dolazi Lazar koji govori kako je Marijana prerezala žile i poziva Horvata da joj se vrati. Eva ga otjera, a na njezina vrata dolazi narednik Pantelija koji ju je došao uhititi. Eva ga ubija i odvlači bezvoljnog i nesvjesnog Horvata u noć.

Kao što je i sâm Krleža napisao u *Napomeni*, drama je situirana na područje zemalja tada raspadajuće Austro-Ugarske Monarhije, na samom kraju svjetskoga rata. Već u predigri prikazuje se kaotična situacija države neposredno prije kraja dotad najvećeg oružanog sukoba. Opisom vremenskih prilika (snijega i kiše) može se sa sigurnošću reći da je vrijeme radnje zima. Ipak, za razliku od realnih događanja u drami, takozvani „bjesomučno-skandalozni san Krešimira Horvata“ izuzet je svih logičnih (stvarnosnih) zakonitosti.

S druge strane, tijekom drame izmjenjuje se nekoliko prostora odigravanja. Predigra je smještena u grad, vjerojatno Zagreb, u prostoru redakcije lista „Narodna Sloga“. Prostor se sastoji od hodnika, nekoliko soba, haustora u kojem leži mrtvac, a iz podruma se mogu čuti rotacije tiskarskoga stroja. Soba u kojoj Polugan i Horvat razgovaraju također je opremljena i telefonom.

Prostor prvog i drugog čina smješten je u selo Vučjak. Riječ je o imaginarnom selu koje je Krleža oblikovao na temelju života u naselju Duga Rijeka, već smo napomenuli, gdje je njegova supruga radila kao učiteljica. U blizini Vučjaka nalazi se i mjesto Sveta Ana, a pretpostavlja se da bi se Vučjak mogao nalaziti u okolici Kalnika, u današnjoj Koprivničko-križevačkoj županiji. Prvi i drugi čin smješteni su u zgradu škole u naselju Vučjak. Budući da je seoski učitelj Lazar nestao u Galiciji, u školi nema nastave te su prostorije škole oblikovane kao gostionica. Treći čin smješten je u Evinu sobu. Poznato je da je Evin soba opremljena kaminom, a po sobi su još razmješteni i tronožni stolac, gramofon i vreteno koje Eva baca u vatru. Radnja *intermezza* ne odvija se u realnom prostoru, no ipak je opisana prostorija s velikim stolom, crnim zavjesama, svijećnjacima, svilom, lovorom i srebrom, a poslije se spominje i crveni tepih te veliki crkveni portal.

4.4. Ekspresionističko djelo, prema političkoj drami ili *stilski koktel*?

Već smo ustvrdili kako je drama *Vučjak* prijelomni tekst u dramskome opusu Miroslava Krleže. Neki teoretičari djelo nazivaju takvim zbog „prodora gole stvarnosti u dramu“. Ipak, zahvaljujući složenosti djela i činjenici da je riječ o *prijelaznoj* drami jednoznačno stilsko određenje djela nije moguće.

Drama se, izuzimajući *intermezza*, stavlja u kontekst stvaranja prema uzoru na Zolin naturalizam. „Zolin socijalno angažiran naturalistički koncept literature ukazao se pobornicima socijalne književnosti u nas poslije prvog svjetskog rata logičkim putokazom, iz čega će nešto kasnije izrasti cijeli jedan pokret manifestirajući se ne samo na književnom, nego i općekulturnom planu“ (Gašparović, 1977:96). Iako je Krleža zdušno odbijao prihvatiti vrijednost stvaranja socijalno angažirane književnosti, upravo se u *Vučjaku* najviše približava tom konceptu. Socijalni koncept u *Vučjaku* još se očituje u temama smrti (mrtvac u haustoru, Lazarova „smrt“), obitelji (Horvatom odnos s roditeljima, Marijanina obitelj), braka (Poluganov brak, Marijana i Lazar), siromaštva te općeg raspada društva pogođenog ratom. Dijalog djeluje vrlo vjerno i fluidno, kao „doslovni izrezak života“ (Maraković, 1971:494). Naturalistička dramaturgija i jezik ističu se tijekom drugog čina za vrijeme razgovora Marijane i Horvata. Marijana Horvatu brutalno iskreno i otvoreno iznosi svoju životnu priču. Naime, socijalna situacija, ali i ljudski seksualni nagoni povukli su ju na samo dno društvene ljestvice zbog čega je primorana prostituirati se i na taj način zarađivati za život. „Proizašla iz Krležina duboka ogorčenja i gađenja nad društveno-političkom, socijalnom i intelektualnom situacijom onodobne Hrvatske, kritika se u *Vučjaku* supstituira u naturalistički prikaz neposredne, gole stvarnosti“ (Gašparović, 1977:99). S druge strane, neki smatraju kako je Krležin naturalistički stil samo prividan, dominantan samo idejom (Maraković, 1971:494).

Shvatiti *Vučjak* kao političku dramu moguće je zbog više elemenata. Ponajprije, riječ je o snažnom oslonu na stvarnosni okvir (povijesno političko stanje). Kroz dramu Krleža kritizira imperijalizam. Kaos u redakciji lista „Narodna Sloga“ i bezbrižno opijanje u školskoj zgradi te kriza intelekta jasna je referencija na sve ono što u tadašnjem političkom uređenju bilo protiv normalnoga života i prosječnoga čovjeka. Također, već spomenuta opsesija zelenim kadrom svoje korijene ima u političkim odnosima. Za Krležu oni predstavljaju pravog predstavnika volje hrvatskog naroda koji više ne odgovara caru. Najviše mu je smetala nesposobnost zelenog kadra za konkretniju organizaciju i pametniju društvenu akciju.²⁰

²⁰ <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2301>.

Vučjak, osim što je opskrbljen elementima zbilje povijesno-političke provenijencije, posjeduje i naturalističke elemente, ali i ekspresionističke. To se ponajprije odnosi na *intermezzo furioso*, odnosno na „bjesomučno-skandalozni san Krešimira Horvata“. Maraković taj dio naziva fantazmagorijskim *intermezzom* i smatra ga ključem čitave drame. *Intermezzo* predstavlja Horvatov pogled u svijet kroz fantastične slike vlastitih (teških i neriješenih) osjećaja, san predstavlja „jedan savršeni košmar; jedan bučni skandal na piru Horvatovu koji se slavi . na njegovu sprovodu“ (Maraković, 1971:493). Irealni i kaotični prostor te bezvremensko određenje predstavljaju savršenu podlogu za oblikovanje retrospektivnog pogleda na Horvatov život, od djetinjstva do sadašnjosti čime se pokušava dočarati njegov unutarnji nemir, kolebanje te Horvatovo viđenje ljudi koji ga okružuju. Ekspresionizam Horvatova sna povezuje se i sa psihoanalizom Sigmunda Freuda i poznatim ekspresionističkim motivom, krikom. „Krik spaja očitovanje duševnog s tjelesnim u znaku neke granične situacije. (...) Cijela se Krležina dramaturgija – po svom dinamičkom modelu – najbolje može svesti na okosnicu krika. U prostoru i vremenu kazališnog viđenja, taj se krik iskazuje tijelom čiji se nagon za životom, nailazeći na otpor sredine, preobraća u nagon za smrću. (...) S gledišta kazališnog jezika *Vučjaka* ulogu krika nedvojbeno ima Horvatov san“ (Mrkonjić, 1977:150).

Iz navedenog sasvim je jasna multipoetička složenost drame *Vučjak*. No u nekim je trenucima ta polifonija bila teret: naime s obzirom na naturalistička stremljenja, u vrijeme kad je nastalo ovo djelo, vjerovalo se i očekivalo od dobrih pisaca, da ne bi smjeli miješati tako različita poetička opredjeljenja. Zbog toga se *intermezzo* često izostavljao iz izvedbe što je pomalo nelogično jer, kao što piše Maraković, *intermezzo* predstavlja ključ drame. Ipak, tada se vjerovalo da naturalizam i fantazmagorična snoviđenja ne idu nikako zajedno (Gašparović, 1977:101).

Uzevši u obzir utjecaj koji je tada još mladi Krleža imao u tadašnjoj književnosti, njegov „prodor gole stvarnosti u dramu“ potakao je i druge autore na okretanje od ekspresionizma koji prema Marakoviću završava 1925. godine, dok neki za kraj ekspresionizma u Hrvatskoj određuju Krležino predavanje u Osijeku 1928. godine. Dakako, da su se i dugo nakon tih graničnih godina u hrvatskoj književnosti pisala djela u kojima se moglo detektirati i ekspresionističkih stremljenja, no takva djela, suvremena je kritika shvaćala kao zakašnjele odjeke ekspresionizma, jer kao što tvrdi Maraković, suvremenik ekspresionizma i jedan od najboljih tumača i poznavatelja, glavnina je djela, onih najkvalitetnijih uglavnom nastala do 1925., odnosno 1928. godine. Ovdje se nismo bavili pitanjem autohtonosti hrvatskoga ekspresionizma koje i dalje nije riješeno u našoj književnoj znanosti. Možda je i u ovoj situaciji, najuputnije okrenuti se najpotpunijem poznavatelju i suputniku ekspresionizma, Ljubomiru Marakoviću, koji ustvrđuje da su „književni

smjerovi kao egzotične biljke i primaju se samo ondje gdje im je tlo povoljno, gdje nalaze prilike analogne onima u kojima su niknule“ (Maraković, 1971:500). Zbog svega navedenog može se zaključiti kako se *Vučjak* ne može jednoznačno stilski okarakterizirati, nego ga se može opisati kao svojevrsni stilski hibrid.

5. O simboličkim likovima u drami *Vučjak*

5.1. O simboličkim likovima u ekspresionističkoj drami

Likovi su od prvih dramskih uspješnica u staroj Grčkoj oduvijek bili nositelji radnje same drame, a književnik Josip Kulundžić razlikuje tri tipa dramskih likova kroz povijest: klasični, moderni i ekspresionistički. Klasični likovi nositelji su tipova, svaki od njih „ima dušu koja od početka do kraja svog života, manifestirana na daskama ima jedan moralni zor koji je svesilno porazio druge osjećaje. Drugi jedan tip ima drugi moralni zor“ (Kulundžić, 2008:266).

Likovi modernih drama, za razliku od klasičnih, nemaju tipove već „individuume“, nedosljedne karaktere koji se razvijaju osjećajima i zorovima. „Karakter moderne drame ima dušu, koja u početku svoga života, manifestiranoga na daskama, ima jedan eminentni osjećaj ili zor (zor je izraz osjećaja, formiranih po događajima koji na nas djeluju). Drugi individuum ima u početku također svoj eminentni zor. Treći također. I onda tako počne igra. Individuum jedan djeluje svojim zorom na zora drugoga“ (Kulundžić, 2008:266).

Za razliku od prethodnih, ekspresionističke drame nemaju likove takvog tipa. Kulundžić zbog toga tvrdi kako ekspresionističke drame umjesto likova imaju simbole koje opisuje kao „ime ili slika svih prirodnih fenomena (materijalnih forma i prirodnih sila) u kojima je postavljen jedan uređeni čovjekov osjećaj“ (Kulundžić, 2008:269). Teoretičar književnosti Milivoj Solar simbol definira kao „znak koji označuje neki pojam ili na njega podsjeća, najčešće kao lik koji upućuje na prikriveni smisao“ (Solar, 2007:331).

Za razliku od drama u prošlosti, radnja ekspresionističke drame odigrava se u samome gledatelju u kome se bore simboli, time drame postaju „ogledalo one duše koja je u areni; prema tome je pozornica samo pozornica duše ili slika duše“ (Kulundžić, 2008:270). Pisu ekspresionističke drame nije cilj stvoriti vjeran lik (mimetizam, odnosno antimimetizam), nego njegova simbolika mnogo jasnije odaje ideju toga lika (Kulundžić, 2008:289). Likovi prestaju biti fizičke osobe, nego depersonalizacijom postaju ono što Dubravko Jelčić naziva „čistim simbolima“ (Jelčić, 1988:298). U klasičnoj i modernoj drami lik je tjelesni čovjek tip ili individuum, dok u ekspresionističkoj drami on je metafizičko biće koje predstavlja ideju koju gledatelj ili čitatelj sam oblikuje do kraja.

Naglašene osobine ekspresionističkih likova-simbola nositelji su osjećaja koje sam gledatelj spoznaje (Kulundžić, 2008:279).

5.2. Likovi u *Vučjaku*

Vučjak se kao drama iz tzv. *prijelazne* faze dramskog stvaralaštva Miroslava Krležu i dalje prilično oslanja na poetiku dotad popularnog ekspresionizma. Likovi ostvareni u kaotičnosti posljednjih godina Prvog svjetskog rata svaki za sebe nose se sa situacijom. Gradski likovi pojavljuju se u predigri i oni su nositelji simbolike gradske užurbanosti te brige isključivo o sebi i vlastitoj egzistenciji. Likovi sa sela na prvi pogled mnogo su „topliji“ i brižniji, no brzo se otkiva da je to samo tako na površini te da svatko od njih nosi svoj teret. Vrlo su zanimljivi likovi u *intermezzu* koji predstavljaju karikature, vizije stvarnih likova iz perspektive Krešimira Horvata. Simbolika likova najснаžnije se izražava kroz njihova imena, a njihovi postupci samo pojačavaju dojam. Krleža se pri imenovanju likova oslanja na tradicionalna slavenska imena, uz biblijsko mitopoetsko imenovanje (Mišković, 2015:31). U skladu s poetikom ekspresionizma, likovi nisu ni tipovi, niti individuumi, nego je konačna kreacija rezultat umjetničke transpozicije pri primanju umjetničkoga djela.

5.2.1. Krešimir Horvat

Glavni je lik drame *Vučjak* Krešimir Horvat. Prvotna verzija drame nosila je njegovo ime. Simboliku u liku Krešimira Horvata prije svega valja potražiti u njegovu imenu. Krešimir je ime koje su nosili slavni hrvatski kraljevi u doba dok je Hrvatska još bila samostalna i neovisna država. S druge strane, prezime Horvat jedno je od najčešćih prezimena u Hrvatskoj, a i ono samo dolazi od riječi *Hrvat*. Time autor jasno daje do znanja kako lik Krešimira Horvata predstavlja nacionalnu svijest i kritiku hrvatskog naroda, a autobiografski elementi ukazuju i na Krležinu osobnu samokritiku (Suvin, 1981:75). Osim toga, pri raščlambi simbolike Horvatova lika važno je uzeti u obzir i povijesni kontekst raspada Monarhije i u vezi s tim, i nejasnu budućnost za hrvatski narod.

Već na samom početku drame, u popisu likova, Krešimir Horvat okarakteriziran je kao invalid. Anićev rječnik riječ „invalid“ definira kao „koji ima tjelesno ili duševno oštećenje“, „koji je tako loš da ne funkcionira“, odnosno kao „bezvrijedan“ (Anić, 2004:453). Uzevši u obzir ime lika koje se referira na samostalne vladare, Horvatova invalidnost simbolizira patnje i mučenje hrvatskog naroda pod stranim vladarima koje su ga učinile oštećenima, nefunkcionalnima te bezvrijednima. U jednom trenutku tijekom drame Horvat u patnji govori: *Ja sam invalid! Ja sam se dugo po frontama povlačio! Moji su živci svi izderani!* (Krleža, 1981:171). Te riječi simboliziraju hrvatski narod koji se stoljećima borio za strane vladare, a na kraju ostao nemoćan i oštećen. Fizička i psihička nemoć vode prema traženju sažaljenja i rezignaciji: *Ljudi, bogamu, oh molim vas, mene*

boli glava, pustite me na miru! Ja nisam zdrav, ja sam invalid, meni su pluća prostrijelili! Meni je sve to dosadno! Molim vas! Ja sam vam već sto i sto puta rekao da me to sve ništa ne zanima! Pak onda dajte, pustite me već jedanput na miru! (Krleža, 1981:193).

Ako se u shvaćanje simbolike lika uzme povijesni kontekst, Horvatova želja za promjenom, za odlaskom iz grada i smirivanje na selu, može se shvatiti kao želja hrvatskog naroda koji više ne želi biti dio Austro-Ugarske Monarhije. Grad u ovom slučaju predstavlja urbanizirano i razvijenu Monarhiju, ali istodobno prošlost i ugnjetavanje te nedostatak prostora „za disanje“.

Da se ovdje mora postati ovakav živi grob, kao ovaj tamo prijeko! Ili svinja! Prodana svinja! Prodaš se kao kurva! Transakcije, politika, dugovi, žene, djeca, mjenice! Ali meni je svega preko glave! (...) Meni je dogorjelo! (Krleža, 1981:138). Suprotno gradu, selo simbolizira nerazvijenu, ruralnu Hrvatsku, no istodobno i novu nadu i velik potencijal. *Idem za pučkog učitelja na selo! Polugan prasne u smijeh spontano i glasno. Što je na tome smiješno? Idem na selo, položiti ću ispit, ali ovdje više ne ostajem!* (Krleža, 1981:138). Odlaskom na selo Horvat vidi konačno rješenje svih svojih problema kao što i tadašnja Hrvatska jedino rješenje vidi u potpunom raskidanju svih veza s tadašnjom Austro-Ugarskom Monarhijom. *Selo! Natrag na selo! To je jedino mudro rješenje problema* (Krleža, 1981:140). Krležino razočaranje novom državom izražava se ponovno kroz Horvatov lik i njegovo razočaranje životom na selu: *Izaći, izaći bi trebalo iz svega toga blata! Ja sam bio iluzionist! Ja sam sve to dekorativno shvaćao! Ja sam sebi utvarao da ću negdje u vinogradu ležati i oblake gledati kako mi nad glavom prelijeću!* (Krleža, 1981:227).

Lik Krešimira Horvata uz sve navedeno simbolizira shvaćanje vlastite nemoći i rezignacije, ali i mirenje s tom istom nemoći i bezvoljnosti. *Što misliš, da je to moguće ne bih htio? Ali ne mogu! Preduboko je sve to zadrlo u mene, a da bih mogao! Preduboko!* (Krleža, 1981:210) Kao što i Horvat sebe sažalijeva i čini od sebe patnika, slično se događalo i s hrvatskim narodom kroz povijest: *Ja sam uvijek išao krivo, to ja i sam uviđam! (...) Ali ja sam patio! Ja sam uvijek patio!* (Krleža, 1981:224). Horvat s vremenom shvaća svoju nemoć i neodlučnost koja ga postavlja u nezavidne situacije. Slično se kroz povijest događalo i s hrvatskim narodom koji se želi osamostaliti i napustiti Austro-Ugarsku Monarhiju, no istodobno odmah ulazi u Državu SHS. *Ja bih htio da živim, a u isti mah, ja ne bih htio da živim!* (Krleža, 1981:225).

Zanimljiv je i način na koji spomenuta moć i rezignacija prelazi u bijes i ludilo. U kontekstu hrvatske nacionalne svijesti, bijes i ludilo simboliziraju mukotrpnu borbu naroda s problemima te vanjskim i unutarnjim neprijateljima (strani tiranski vladari kroz povijest, zeleni kadar u vremenu radnje drame). Kroz dramu se jasno može primijetiti gradacija osjećaja. Ljubomir Maraković

(1971:504) govori kako upravo ekspresionistički roman nema dovoljan kucaj za prenošenje različite dinamike osjećaja, ali bi drama s ekspresionističkim elementima mogla imati. Najbolji primjer gradacije osjećaja primjećuje se tijekom drugog čina. Horvatov bijes iz prve odašilje jaki puls:

Dosta! Napolje! Marš van! Što je? Što blejite u me? Marš van! Marš van! (Krleža, 1981:194). Bijes se vrlo brzo pojačava: *Daj mi mira! Ne ću da te vidim!* (Krleža, 1981:195). Bijes konačno postaje vrsta ludila: *Ja ne mogu da pojmem, boga mi moga! Ja ne znam, što bi trebalo da se tu uradi! Preglupo! Ma to je ipak preglupo! Skandal! Razdere i zgužva pismo i zgazi ga i stane da šeće sobom gore dolje* (Krleža, 1981:196).

Horvatov lik simbolizira i snažnu ovisnost o drugima. Naime, dolaskom iz grada u selo, on potpuno ovisi o skrbi drugih. *Ne bi ništa! Tek žedan sam! Čašu hladnoga mlijeka ili vode bi molio! Drugo ništa!* (Krleža, 1981:162). U suglasju s tim, hrvatski narod padom Austro-Ugarske Monarhije (odlaskom iz sela) odmah postaje dio Države SHS (dolazak na selo) te ponovno nije neovisna i samostalna. Ranjeni Horvat, kao i izranjavani hrvatski narod, okreće se drugima za pomoć: *Budite tako dobri, pak mi dajte radije čašu vode! Žedan sam! Sve mi se lijepi u grlu!* (Krleža, 1981:178).

Zanimljiv primjer simbolike lika Krešimira Horvata jest činjenica da je bio sklon ljubovanju sa ženama zbog čega zapada u probleme. Na isti način hrvatski je narod često ulazio u saveze i državne odnose s drugim državama zbog kojih je uvijek izvlačio deblji kraj. Naime, Marijana je prisiljena prodati školsku imovinu, prostituirati se, a problem stvara i njezina trudnoća. *Drva si školska prodala iza mojih leđa! (...) Četiri hvata školskih drva, a ja o tome nemam ni pojma! A ška? Gdje je školski ška, je li? To nije ništa! Stolice, metle, škafove, drva, sve to oni mogu meni da natru pod nos; i da sam tat, i da sam došao ovamo da ih pokradem, i da se na njihovoj sirotinji potkožim! Skandal! Nečuveni skandal, a ona još pita, što je – ona – kriva?* (Krleža, 1981:196–197). Nakon što odnos s Marijanom krene u krivome smjeru, Horvat se okreće Evi. Shodno tome, Hrvatska napuštanjem unije s Austrijom i Mađarskom odmah ulazi u savez sa slovenskim i srpskim narodom budući da se u tom trenutku to čini kao prihvatljivija opcija. *Eva je u svakom slučaju i zgodnija i pametnija i ljepša od tebe! Eva je karakter! Eva zna što hoće!* (Krleža, 1981:201). Isto tako, Eva je bila vlasnica crnačkog bordela u Americi, a kroz dramu se doznaje da je kriminalka i ubojica. Na sličan način hrvatski narod shvaća da je situacija u novoosnovanoj Državi SHS, i kasnijoj Kraljevini SHS, daleko od idilične.

(Evi) Ti, ženo, nisi normalna (...) Ali, Evo, ti si poludila, ti ne znaš što radiš, to je sve kriminal... (Krleža, 1981:231).

Dosad se spominjala samo simbolika Horvata kao predstavnika cjelokupne nacionalne svijesti hrvatskog naroda. Istodobno, Horvata se može shvatiti kao i predstavnika hrvatskog intelekta koji je suprotstavljen *običnom* narodu. Činjenica je da je Krešimir Horvat u mikrokontekstu naselja Vučjak intelektualno nadmoćan: *Ja sam svršio univerzu! Ja sam apsolvent!* (Krleža, 1981:158). Intelekt se radi ostvarivanja ciljeva mora „spustiti među narod“ na što ostatak gleda vrlo sumnjičavo kao što Hadrović govori: *Apsolvent filozofije na Vučjaku? To je sve meni nekako na glavu postavljeno!* (Krleža, 1981:159). Naposljetku, intelektualna nadmoć biva zasjenjena krivim odlukama i fizičko nesposobnošću što uzrokuje pobjedu glasne gomile, onog što Nietzsche naziva stado: *Ja sam došao ovamo k vama s mnogo radosti i volje, vjerujte mi na moju poštenu riječ! Ali eto, prvo je bilo, da su me noževima! A onda ono sve drugo!* (Krleža, 1981:190).

5.2.2. Eva

Lik Eve u popisu je likova označen kao osoba sumnjive prošlosti. Naime, ona je povratnica iz Amerike koja je bila vlasnica crnačkog bordela u Chicagu. Kroz dramu postavlja se kao vrlo snažna osoba koja je, među ostalima, na svoju stranu privukla i Horvata. Na samome kraju ona se otkriva kao vrlo vjerojatno najdominantnija osoba koja dobije ono što želi i koja ni u jednoj situaciji nije opterećena tradicionalnom normom – moralom i vrijednostima sredine koje j dijelom.

Za početak, simboliku njezina imena nedvosmislena je i jasna. U biblijskoj mitologiji Eva predstavlja prvu ženu, prvu suprugu i majku živih ljudi, a istodobno simbolizira i žensku vrijednost u muškarcu. Isto tako, u biblijskim izvještajima Evu se okrivljuje da je pokleknula pred zlom te povukla Adama za sobom u poznatoj priči o zabranjenom plodu. Prvi grijeh, koji se biblijskoj Evi stavlja na teret, počinio je čovjek u svojoj cjelokupnosti: početnu ulogu u grijehu imala je duša (Eva), a potvrdio ga je duh (Adam) (Chevalier, Gheerbrant, 2007:168).

U kontekstu *Vučjaka* Eva predstavlja djelomičnu suprotnost biblijske Eve. Dok je biblijska Eva determinirana svojom ženskošću i u tom smislu (u skladu s patrijarhalnim vrijednostima) podređena mužu, Krležina Eva uživala je u životu. Sličnost koja ih veže jest to da ih se okrivljuje za navođenje muškarca na grijeh. Dok je biblijska Eva svomu mužu Adamu ponudila zabranjeni plod Edenskoga vrta, Eva iz Vučjaka zločinka je koja u svoje kriminalne radnje uvlači Horvata. Krležina Eva surađuje sa zelenim kadrom i čuva opljačkano crkveno blago: ukradene kaleže, sakramente te misni pribor koji je opisan u didaskalijama drame. Eva je žena okrenuta budućnosti

te na Horvatovo pitanje o ukradenim predmetima odgovara: *Što te briga, odakle je! Glavno je, da je tu! Za to se može u Kaliforniji kupiti farma!* (Krleža, 1981:228). Za razliku od biblijske Eve koja je osuđena na vječnu pokornost mužu, Krležina Eva je ne samo ravnopravna, nego i dominantnija od Horvata: *A što si blenuo? Strpaj sve to u vreću, što čekaš, nemamo vremena!* (Krleža, 1981:235).

Iako lik Eve nosi ime prve žene koja tradicionalno simbolizira okretanje prošlosti i tradicionalnim vrijednostima, Evin lik upravo suprotno tome, simbolizira vrijednosti futurizma. Kao što je i spomenuto, Eva je okrenuta budućnosti. Osim toga, očarana je strojevima, prijevoznim sredstvima te općenito, zapadnim, naprednijim svijetom:

Žandari se u Americi na automobilu voze. He-he! Ono jesu žandari! Gospoda! Ban bi mogao da ih poljubi u ruku! Ban! (...) je sve tu, kao neostrugano blašće! Ono prijeko, ono ja zovem život! Ono! Da! Otvoriš jednu pajpu: topla voda! Druga pajpa: ges! Zavrneš: elektrika. Sjedneš u lift, pak samo letiš gore pod nebo! Ovo je ovdje škandal, a ne život! Sada Čikago, Njujork, Picburg, San Francisko, Ohajo, sad sve ono blista kao ponoćka! Oni tramvaji, muzike, gramofoni! Ono je život! (Krleža, 1981:152).

5.2.3. Marijana Margetićka

Marijana Margetićka smatra se, uz Krešimira Horvata, najbolje razrađenim likom drame *Vučjak*. (Suvin, 1981:84). Jedan je od glavnih pokretača radnje, a njezina obiteljska situacija i opća neimaština glavni je pokazatelj socijalnog karaktera drame. Kao i za lik Eve, ni za Marijanin lik simboliku ne treba tražiti dalje od njezina imena. Ime *Marijana* izvedenica je od imena Marija. Biblijska simbolika imena u ovome slučaju može se shvatiti dvojako: Marija kao Majka Božja i Bogorodica i kao Marija Magdalena.

Lik Marijane Margetićke kao poveznica na Bogorodicu koja simbolizira čistoću, brižnost i majčinske osjećaje proteže se kroz cijelu dramu. Naime, simbol Bogorodice jedan je od najčešćih simbola u umjetnosti Zapadnog svijeta (Hall, 1998:60–61). Krležinoj Marijani izostavlja se simbol čistoće, no definitivno se može zaključiti koliko je ona brižna osoba. Tijekom prvog čina ona je zabrinuta i paničari zbog egzistencijalnih pitanja te se brine za budućnost svoje djece. U trenutku kada se na njezinim vratima pojavljuje Horvat, koji je jedan od uzroka njezinoj zabrinutosti, ona mu uz oprez, ali bez oklijevanja, pomaže prima ga u svoj dom te ga požrtvovno njeguje. Njezina brižnost i majčinska ljubav bezgranična je i predstavlja drugu stranu simbolike njezina lika.

Ta simbolika vezana je uz drugu biblijsku Mariju, Mariju Magdalenu. Kroz povijest lik Marije Magdalene često je simbolizirao grešnu žensku osobu, sklonu bludničanju. Mariji Magdaleni naposljetku sve biva oprašteno te se ona pridružuje Isusu Kristu kao vjerna pratilja, te njezin lik simbolizira pokoru, pokajanje (Hall, 1998:193). Marijani Margetić pripisuju se brojne nelegalne radnje, od otvaranja prodavaonice u školskoj zgradi do prodaje školskih drva: *Pa jest! To je sve istina! Ja sam prodala školska drva! I škaš sam prodala! I to je istina* (Krleža, 1981:197). Slično kao i Mariji Magdaleni, i njoj se pripisuje prostitucija i bludno ponašanje: *Istina je! Sve je ono istina, što su ti rekli! Bila sam Lukačeva, da, istina je! On je predsjednik školskoga odbora, a imao je vlast nada mnom! I onaj šepavi vrag (uh, fuj!), on mi je potpisao mjenicu* (Krleža, 1981:199). Za razliku od Marije Magdalene kojoj je dano opraštenje grijeha, Krleža Marijani daje opravdanje. Sve što je činila, činila je iz prijekne potrebe ili za korist drugih. Kao mlada udovica morala je prehraniti djecu: *Pitam ja sebe, zašto sam ja to sve činila? Živjeti se mora! Mora se živjeti! Tu nema pardona! Djeca hoće da živu, djeca hoće da živu, djeca nisu ničemu kriva! Djeca hoće da jedu!* (Krleža, 1981:200). Jedno od opravdanje njezinih postupaka jest i briga za tada ranjenog Horvata: *A zašto sam prodala? Je li? Na to ne misliš zašto sam prodala! A molim ja tebe, a tko je platio doktora i lijekove i foringe dolje pa natrag. (...) Što misliš da bismo mi mogli one pohance i kolače, i race i vino, dva puta dnevno, da bismo mi sve to mogli od onih tvojih pišljivih pet stotina forinti? Ti valjda ne misliš da mi cijelo ovo vrijeme živimo od zraka?* (Krleža, 1981:197). Marijana Margetićka koja njeguje druge izjednačena je s Marijom Magdalenom koja Kristu pere noge te ih cjeliva i maže pomašću. Time dokazuje svoju ljubav i zavrjeđuje oprost grijeha (Hall, 1998:193). U Marijaninu slučaju briga za Horvata daje joj samo opravdanje, a ne i oprost.

Za razliku od Marije Magdalene čiji psihološki obrat uzrokuje obraćenje i svjetlu budućnost, Marijanin psihološki obrat završava psihičkim slomom i pokušajem samoubojstva (Ljubić, 2004:271).

5.2.4. Lazar Margetić

Lazar Margetić prije Prvog svjetskog rata bio je seoski učitelj u Vučjaku. Početkom rata on je mobiliziran te nestaje u Galiciji. S vremenom se zaključilo kako je ondje poginuo budući da mu se gubi svaki trag. Simboliku njegova lika ponovno treba tražiti u kršćanskoj mitologiji. U Bibliji, Lazar je ime čovjeka koji umire, ali ga Isus Krist oživljava. Njegovo uskrsnuće simbolizira slavu Božju (Hall:1998:179). Na kraju drugog čina Lazar se vraća u Vučjak živ i zdrav, nakon nekoliko godina boravka u Rusiji. Tako Lazar Margetić predstavlja *uskrsnu evanđeosku viziju raba božjeg,*

dolutala iz slavjanofilstva i Dostojevskog u zbrku sukoba i proturječja sela Vučjak (Gašparović, 1977:99).

Krleža, kao komunist, kroz lik Lazara ismijava sve vjerske prosvjetitelje, kao i prosvijećene vjernike. Gašparović (1977) Lazara tumači kao lik koji rješenje svih problema vidi kroz propovijedanje vjere u Boga i ljubavi prema bližnjima: *Ne vidimo tako od malih naših života to, da je život beskrajan, silan, velik! Boga ne vidimo! Boga, ljudi, ne vidimo! I eto vidite! Dok sam ja u ovoj sobi ovdje živio pred pet godina i pred deset godina, ja nisam ni vidio ni poznao boga! A onda tamo daleko na Uralu, pod zemljom, osam stotina metara pod zemljom (...) ja našao boga! (...) vjerovati treba u boga i ljubiti treba svojega bližnjega! To je rješenje problema* (Krleža, 1981:203–204).

Lazarov lik ponešto se podudara i s likom Venger-Ugarkovića koji je također vrlo kršćanski nastrojen što se može vidjeti i iz Horvatove vizije njihovih likova tijekom ekspresionističkog *intermezza*. U tom je dijelu Lazarov lik parodiran, a Horvata najviše iritira Lazarovo nastojanje traženja rješenja kroz mir i ljubav, ali bez ikakvih konkretnih prijedloga, sve ostaje samo na teoriji: *A to se sve može, mili moj, u ljubavi i harmoniji! U međusobnom objašnjavanju. Nema između čovjeka i čovjeka takve dubine, da se preko nje ne bi mogao da baci most! Samo treba biti dobre volje i priznati svoju krivnju!* (Krleža, 1981:222).

5.2.5. Hadrović

Hadrović je učitelj iz sela susjednog Vučjaku. Pojavljuje se tijekom prvog čina gdje ostavlja dojam pametnog i iskusnog čovjeka, no dolaskom Horvata ispostavlja se da je njegova sposobnost ipak daleko niža. Lik Hadrovića simbol je pseudointelektualca, čovjeka koji se predstavlja kao intelektualno moćan, no to ipak nije. Kroz njegov lik Krleža ismijava hrvatsko „intelektualno“ društvo koje se predstavlja moćnim, no ne shvaća ni najosnovnije stvari: *Ona gospoda na Markovom trgu papirnato misle. Naredbe piskaraju i paragrafe, a mi s tim njihovim papirima, da oprostite, da! (...) A i šta bi čovjek s tim silnim papirima? Molim ja vas, koja korist od tih vladinih okružnica, statistika i opomena i paragrafa i statuta?* (Krleža, 1981:169).

Također, Hadrović pokušava pokupiti Horvatove simpatije tako što mu se dodvorava. Na taj način ismijava se stvarna nesposobnost hrvatskog „genija“: *Vi ste ono sveučilište naše svršili! Vi niste običan preparand! Moguće je istina tako! Pa i meni je sve više puta mutno u glavi! Meni je sve to nejasno!* (Krleža, 1981:171).

Napokon, Hadrović simbolizira neostvareni potencijal i žaljenje za tim: *Da sam ja svršio sveučilište, ja bih ostao bio u gradu! Bi! To bih ja učinio! Sretni ljudi, koji mogu da žive u gradu. Pošta tri puta dnevno!* (Krlježa, 1981:172).

5.2.6. Polugan

Polugan je lik koji radi u redakciji lista „Narodna Sloga“. Horvatov je radni kolega i dakako ne zna da je Horvat imao ljubavnu vezu s njegovom suprugom. Njegovu liku dodijeljene su *crte siromaštva, nervoze, načetog zdravlja, srednje dobi, eksploatiranog faktotumstva u redakciji buržoaskog dnevnika, sućuti sa slabijima, ograničenosti shvaćanja, te servilnosti* (Suvin, 1981:74).

Poluganovo ime dolazi od riječi poluga koja je definirana kao „čvrsto tijelo koje se pod utjecajem sila može pokretati oko jedne osovine“. (Anić, 2004:1091) Tako on simbolizira osobu slabe osobnosti koja se nužno prilagođava svijetu oko sebe, ne predstavlja nikakav otpor: *Slušaj me, dragi! Ti si u pravu, ja ti vjerujem sve! (...) Uostalom! Što ja znam! Što ja znam!* (Krlježa, 1981:130).

Darko Suvin Horvata predstavlja kao mlađu i vitalniju varijantu Polugana, za koju dakako još nije jasno hoće li se poput Polugana slomiti (Suvin, 1981:74–75). Dodatna poveznica im je i Poluganova žena koja odbacuje slabića Polugana i zaljubljuje se u mladog Horvata. Poluganova žena ne želi više trpjeti njegovu slabost i pasivnost: *Što uvijek gutaš u sebi te svoje misli? Daj se izjasni već jedamput! Konkretno nešto navedi! Da čujem! Da čujem!* (Krlježa, 1981:217). Polugan svoju pasivnost brani činjenicom da nikome ne čini ništa loše: *A kome ja pijem krv? Gdje je taj kome ja pijem krv? Ja sam miran i, eto, tu na svome mjestu mislim svoje stvari i ne činim nikome ništa!* (Krlježa, 1981:217).

5.2.7. Lik masa

Za ekspresionističko je dramsko stvaranje karakteristično i djelovanje lika mase,²¹ a riječ je o skupini osoba koje povezuje istovjetno djelovanje i stavovi. U drami *Vučjak* djelovanje lika mase manifestira se u dvama primjerima: školski odbor i likovi Horvatova sna.

Školski odbor čine Grga Tomerlin, Starac i Lukač kao njihov vođa. Kao takvi, oni simboliziraju *ničeansko stado* koje predstavlja prirodnog antagonista u odnosu na *nadžovjeka*. Redovito su

²¹ I ne samo ekspresionističko. Prema Dubravku Jelčiću lik masu prvi put uvodi G. Hauptmann u paradigmatičkoj drami naturalizma *Tkalci* (Jelčić, 1988:332).

obuzeti prizemnim stvarima i načelno nemaju sposobnosti biti ravnopravnim sugovornicima osobi u čijem s društvo osjećaju intelektualno inferiorni. Tijekom drugog čina oni optužuju Horvata za loše vođenje škole pod utjecajem Marijane Margetić te njega krive za nestala školska drva.

Mi samo hoćemo onako, kako je propisano! Svakomu svoje! (Krlježa, 1981:192). Osim toga, brojčanom nadmoći djeluju snažnije u nastojanju da dobiju ono što žele:

Mi smo već bili na vladi, pal ćemo i opet, tako dugo, dok ne dobijemo, što nas ide! Da vidimo onda! (Krlježa, 1981:188).

U nekoliko smo navrata već napomenuli da je *Vučjak* djelo u kojem je moguće detektirati i mimetičan odnos prema stvarnosti, ali i onaj avangardni. U tom smislu, upravo zbog snažnog miješanja dijametralno suprotnih pristupa, Krešimir Horvat ne predstavlja klasičnog ničeanskoga nadčovjeka; točnije bi bilo reći da je s obzirom na dekonstrukciju ekspresionističkoga modela u cjelini, dekonstruiran i jedan od tipova-nositelja avangardne misli. Riječ je o hipersenzibilnome intelektualcu, čija je drukčijost podertana idejom da se ne pronalazi i nije prirodnim dijelom nijednoga životnoga prostora; ni onoga gradskoga koji je mnogo prirodniji za djelovanje avangardnoga subjekta, ali ne može se saživjeti niti s praprorom prirode pa se ovaj Horvatov dolazak u *Vučjak* može smatrati i nekom vrstom regresije kad je riječ o samome tipu (nadčovjeku).

Istu bismo argumentaciju mogli iskoristiti i raščlanjujući glasoviti Horvatov san. Jer taj san ne inaugurira beskompromisnoga borca za budućnost, nego tek budućega čovjeka, koji doduše, predstavlja vertikalnu u odnosu na svoju sredinu, ali mu nedostaje moći kako bi bio istinskim prevrednovateljem.

Prema Borisu Senkeru, „Bjesomučnoskandalozni san Krešimira Horvata“, uklopljen u treći čin kao „Intermezzo Furioso“, zbiva se u irealnom prostoru i vremenu, a riječ je o osobnom preispitivanju odnosa prema samome sebi, ali i odnosa prema Majci, Ocu te trima ljubavnicama.²² Navedeni složeni odnosi tumače se kao neriješeni, patološki, odnosi koje pojedinac ima sa samim sobom, vlastitom psihom, ali i svijetom koji ga okružuje.

²² <http://krlzejana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1191>.

6. Zaključak

Miroslav Krleža svojim je opsežnim stvaralaštvom ostavio neizbrisivi trag u hrvatskoj književnosti, ali i kulturi uopće jer ako možemo i trebamo razgovarati o kanonima u 21. stoljeću – onda je to Krleža i njegov opus: kanonski pisac i kanonsko djelo. Uspješnicama poput *Balda Petrice Kerempuha*, romana *Povratak Filipa Latinovića* te drame *Gospoda Glembajevi* dokazao se kao vrstan autor različitih književnih žanrova. Bogatim dramskim opusom na neki način je *nosio* hrvatsko kazalište više od pola stoljeća. Osim toga, cijenjen je i njegov leksikografski rad, a upravo se njegovim imenom zove i zagrebački leksikografski zavod.

Dramom *Vučjak* postigao je uspjeh na književnom, ali i na kazališnom planu. Popularnost navedene drame potvrđuje i činjenica da su u posljednjih dvadesetak godina čak tri hrvatske kazališne kuće uprizorile dramu *Vučjak*. Dana 25. siječnja 2007. godine Hrvatsko narodno kazalište iz Varaždina, pod redateljskom palicom Ivica Kunčevića, uprizorilo je ovaj Krležin klasik. Glavne su uloge povjerene Robertu Pleniću (Horvat), Barbari Rocco (Marijana) te Ljiljani Bogojević koja je tumačila Evin lik. Predstavu zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta režirao je Ivica Buljan, a glavne uloge tumačili su Silvio Vovk (Horvat), Alma Prica (Marijana) te Nina Viočić (Eva) (premijera; 30. prosinca 2014.). Zlatko Sviben režirao je *Vučjaka* u osječkom HNK-u, praižvedenog 7. prosinca 2014. Glavne su uloge tumačili Miroslav Čabraja (Horvat), Ivana Soldo Čabraja (Marijana) i Areta Ćurković (Eva).

Osim kazališnih uprizorenja, *Vučjak* je osamdesetih godina dvadesetog stoljeća uprizoren kao televizijska serija (*Put u Vučjak*, 1986.) i film (*Horvatom izbor*, 1985.). Oboje je režirao Eduard Galić, a Rade Šerbedžija tumačio je glavnu ulogu.

Vučjak je izuzetno složeno djelo i s obzirom na književnikove intencije i uzevši u obzir vrijeme nastanka te fazu dramskog stvaralaštva autora. Likovi drame nositelji su, ne samo jednog simbola, nego cijele skupine simbola povezanih na osnovi sličnosti i suprotnosti. Glavni lik, Krešimir Horvat jasna je poveznica na hrvatsku nacionalnost i pojam *Hrvatskog Genija*. Likovi Marijane, Eve i Lazara nositelji su biblijske simbolike koja u nekim slučajevima ostaje dosljedna kršćanskoj mitologiji, dok se u drugima, prevrednuje i parodira. Hadrović i Polugan likovi su čija simbolika možda nije očita na prvi pogled, ali njihova se važnost očituje u snažnijem oblikovanju likova oko njih i u autorskoj kritici društva oko sebe. Ponajprije su važni jer sudjeluju u gradbi središnjega lika.

Napokon, važno je istaknuti i pojavu lika mase koji simbolizira *ničeanско stado*, ali i redefiniranu ulogu *novoga čovjeka* kakvog nam predstavlja Krleža u liku hipersenzibilnoga intelektualca Krešimira Horvata.

Za dramski opus Miroslava Krleže *Vučjak* predstavlja referentnu točku jer se u toj drami okreće od mitskog okvira koji je karakterističan za prethodnu (ekspresionističku) fazu, unoseći u dramski tekst i *golu stvarnost*. Dakako, taj prijelom nije konačan jer se i u ovom djelu, unatoč znatnome otklonu, daju detektirati i elementi karakteristični za ekspresionističko stvaranje.

Izvor i literatura

1. Anić, V. (2004). *Veliki rječnik hrvatskog jezika*. Zagreb. Novi liber.
2. Chevalier, J. Gheerbrant, A. (2007). *Rječnik simbola: Mitovi, snovi, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Zagreb. Kulturno-informativni centar/Naklada Jesenski i Turk.
3. Frangeš, I. (1987). *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb-Ljubljana. Matica hrvatska
4. Gašparović, D. (1977). *Dramatica krležiana*. Zagreb. Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba.
5. Hall, J. (1998). *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*. Zagreb. Školska knjiga.
6. Hećimović, B. (1976). *13 hrvatskih dramatičara: od Vojnovića do Krležina doba*. Zagreb. Znanje.
7. Jelčić, D. (1988). *Strast avanture ili avantura strasti*. Zagreb. ITRO August Cesarec.
8. Jelčić, D. (1997). *Povijest hrvatske književnosti: Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*. Zagreb. Naklada P.I.P. Pavičić.
9. Jelčić, D. (2013). *Živjeti u književnosti: Kritičko-memoarski eseji, glose i paljetci*. Zagreb. Društvo hrvatskih književnika.
10. Krleža, M. (1964). *Tri drame (U logoru, Vučjak, Golgota)*. Zagreb. Zora.
11. Kulundžić, J. (2008). Most. U: I. Matičević (Ur.). *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi*. Zagreb. Matica hrvatska. str. 265.–271.
12. Kulundžić, J. (2008). Nova drama. U: I. Matičević (Ur.). *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi*. Zagreb. Matica hrvatska. str. 273.–282.
13. Kulundžić, J. (2008). Čista dramatika. U: I. Matičević (Ur.). *Hrvatska književna avangarda: Programski tekstovi*. Zagreb. Matica hrvatska. str. 283.–290.
14. Lasić, S. (1982). *Krleža: kronologija života i rada*. Zagreb. Grafički zavod Hrvatske
15. Maraković, Lj. (1971). Ekspresionizam u Hrvatskoj: Pokušaj pregleda. U: I. Dončević (Ur.), *Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 86*. Zagreb. Matica hrvatska. str. 468.–486.
16. Maraković, Lj. (1971). Iza ekspresionizma. U: I. Dončević (Ur.). *Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 86*. Zagreb. Matica hrvatska. str. 499.–507.
17. Maraković, Lj. (1971). O Vučjaku. U: I. Dončević (Ur.), *Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 86*. Zagreb. Matica hrvatska. str. 487.–498.
18. Matković, M. (1976). Marginalija uz Krležino dramsko stvaranje. U: N. Batušić (Ur.). *Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 141*. Zagreb. Matica hrvatska. str. 317.–371.
19. Mišković, G. (2015). *Aretej kao drama s ključem ili zašto je Krleža rimskog cara Postuma imenovao (slavenskim i mediteranskim) Ilirikom*. U: Božić, R., Sambunjak, S. (Ur.),

Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa Zadarski filološki dani 5 održanog u Zadru 27. i 28. rujna 2013. Zadar. Sveučilište u Zadru. str. 27.–40.

20. Nemeč, K. (2013). Dekanonizacija Krleže?, *Forum*, 7–9, str. 739.–757.
21. Nikčević, S. (2016). *Mit o Krleži: ili krležoduli i krležoklasti u medijskom ratu*. Zagreb. Matica hrvatska.
22. Novak Prosperov, S. (2003). *Povijest hrvatske književnosti: Od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb. Golden marketing.
23. Senker, B. (2000). *Hrestomatija novije hrvatske drame: I. dio 1890–1940*. Zagreb. Disput.
24. Solar, M. (2007). *Književni leksikon*. Zagreb. Matica hrvatska.
25. Suvin, D. (1981). Pristup agenskoj strukturi Krležine dramaturgije. *Forum*. 7–8. str. 64.–81.
26. Šicel, M. (2007). *Povijest hrvatske književnosti XX. stoljeća: Knjiga IV. Hrvatski ekspresionizam*. Zagreb. Naklada Ljevak.

Mrežni izvori

1. Bogišić, V. Natuknica „Zeleni barjak“, *Krležijana*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto s: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1203>. Datum pristupanja: 4. lipnja 2018.
2. Banac, I. Natuknica „Zeleni kadar“, *Krležijana*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto s: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2301>. Datum pristupanja: 2. srpnja 2018.
3. Duda, D. Natuknica „Legende“, *Krležijana*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto s: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=534>. Datum pristupanja: 4. lipnja 2018.
4. Ljubić, L. (2004). Ženski likovi u hrvatskoj dramati avangarde. *Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 30(1). str. 269.–282. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/73875>. Datum pristupanja: 11. lipnja. 2018.
5. Mijović Kočan, S. (2015). Dva Krležina Vučjaka u istoj sezoni, *Kolo*. 2. Zagreb. Matica hrvatska. Preuzeto s <http://www.matica.hr/kolo/460/dva-krlezina-vucjaka-u-istoj-sezoni-24953/>. Datum pristupanja: 11. lipnja 2018.
6. Pavličić, P. (2003). Kako je načinjena Krležina drama *Adam i Eva?*. *Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 29(1), str. 14.–32. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/73880>. Datum pristupanja: 11. lipnja 2018.

7. Radović, B. (3. siječnja 2015). Nadopisani *Vučjak*. Večernji list. Preuzeto s <https://www.vecernji.hr/vijesti/vi-to-niste-dobro-napisali-rekao-je-mladi-vitez-krlezi-nakon-cega-je-on-promijenio-kraj-prvog-cina-982108>. Datum pristupanja: 12. lipnja 2018.
8. Senker, B. Natuknica „Drame“, *Krležijana*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto s: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1220>. Datum pristupanja: 4. lipnja 2018.
9. Senker, B. (1995). Dramski opus Miroslava Krleže. *Radovi Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža*, knj. 4, Zagreb. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. str. 19.–28. Preuzeto s <http://www.lzmk.hr/images/radovi4/boris%20senker%20dramski%20opus%20miroslava%20krleze.pdf>. Datum pristupanja: 4. lipnja 2018.
10. Senker, B. Natuknica „Galicija“, *Krležijana*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto s: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=328>. Datum pristupanja: 4. lipnja 2018.
11. Senker, B. Natuknica „Golgota“, *Krležijana*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto s: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=360>. Datum pristupanja: 4. lipnja 2018.
12. Senker, B. Natuknica „Legenda“, *Krležijana*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto s: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=533>. Datum pristupanja: 4. lipnja 2018.
13. Senker, B. Natuknica „Vučjak“, *Krležijana*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto s: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1191>. Datum pristupanja: 4. lipnja 2018.
14. Torbica, D. (2013). Krležini dani u Osijeku. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti. Dostupno na: <http://info.hazu.hr/hr/o-akademiji/jedinice/odsjek-za-povijest-hrvatskog-kazalista/kdo>. Datum pristupanja: 6. lipnja 2018.
15. Vidan, I. Natuknica „Aretej ili Legenda o svetoj Ancili, rajskoj ptici“, *Krležijana*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto s: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=209>. Datum pristupanja: 4. lipnja 2018.
16. Vidan, I. Natuknica „Gospoda Glembajevi“, *Krležijana*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto s: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=363>. Datum pristupanja: 4. lipnja 2018.

17. Vidan, I. Natuknica „U agoniji“, *Krležijana*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
Preuzeto s: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1105>. Datum pristupanja: 4. lipnja 2018.
18. Visković, V. Natuknica Sukob na ljevici. *Krležijana*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto s: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1773>. Datum pristupanja: 15. lipnja 2018.