

AKTUALNOST KRLEŽINIH *LEGENDI*

Osobno postavljanje problema

Dakle, ovako: jesu li Krležine dramske legende danas još idejno, kulturološki, dramaturški, kazališno, uopće aktualne? Nose li u sebi naboj kojime mogu, ovako ili onako, nekako ući u suvremeni svijet ili su ostale, idejno i dramski, u vremenu svoga nastanka, dakle od 1914. do 1922., odnosno, teatarski, u razdoblju svoga scenskoga otkrića i mnogih interpretacija od kasnih šezdesetih do početka devedesetih godina 20. stoljeća? U sklop legendi valja dodati i dva posljednja, kasna, Krležina djela namijenjena izvedbenoj umjetnosti: *Aretej ili Legenda o Svetoj Ancili Rajskoj Ptici* (1959.) i filmski scenarij *Put u raj* (1970.). Nameće se i usporedba s glembajevskim ciklusom, koji je, dijakronijski motreno, bio i ostao u najvećemu dijelu gotovo stoljetnoga razdoblja života Krležine dramatike na hrvatskoj i europskoj pozornici nesporno dominantnim. Čini se, a to potvrđuje kazališna praksa, da politički i socijalni sindrom koji nose *Glembajevi*, k tome s jakom dubinskom podlogom u mitskome arhetipu obiteljskih i erotskih odnosa, kudikamo više govori o današnjem čovjeku negoli tematika ranih i kasnih legendi o sukobu iznimnoga pojedinca s masom i ljudskom glupošću, odnosno dijaloško-ekstatičnih scenskih ploha kolektivnih prizora.

No prije nego što se upustim u raščlambu tog problema, naumih načas izaći iz neutralna znanstvenog diskursa i prijeći u subjektivni govor. Moram stoga uskočiti u prvo lice jednine. Htio bih, naime, nešto reći o svojim susretima s Krležinim *Legendama*. Pritom ću iznijeti neke podatke koji su dosad ostali javnosti nepoznati, a odnose se na genezu prvoga poglavlja u knjizi *Dramatica krležiana*, koja je prvotiskom izašla u ediciji Biblioteka Prolog godine 1977. (drugo izdanje 1989.).

U pogovoru knjizi o njenoj genezi stoji, šturo, sljedeće:

*Knjigu o Krležinoj dramatici, koja bi ovu obuhvatila u njenu totalitetu prvenstveno s dramaturško-teatrološkog aspekta, zamislio sam u bitnim crtama prije pet godina. Tijekom tog razdoblja ta je zamisao zrela do svoje konačne tvorbe koja je, eto, ukoričena u ovoj knjizi.*¹

¹ Darko Gašparović, *Dramatica krležiana*. Biblioteka Prolog. CKD, Zagreb 1977., str. 197.

Iz ovog je razvidno da sam promišljanje problema, pa i određene predradnje, započeo godine 1972. Svi koji ne pate od povijesne amnezije više nego dobro znaju što ta godina znači na općehrvatskome planu. Doba grube političke i policijske represije poslije sloma hrvatskoga proljeća, nasilno gašenje listova i časopisa koji su pronosili ideju slobodn(ij)e Hrvatske, kao i Matice hrvatske, vrijeme neslobode (*olovno*, kako ga se točno odredilo), početak dvadesetogodišnje hrvatske šutnje. Svaki je hrvatski čovjek to osjetio i proživio na koži individualne sudbine. U ime toga općeg iskustva, dopustite mi da sad posve kratko iznesem svoje osobno.

Od dana 7. siječnja 1972. bio sam u Vojnom zatvoru u Skoplju, optužen kao vojnik JNA u Pirotu po famoznom članku 118. KZ bivše države zbog *neprijateljske propagande i pokušaja rušenja društvenoga i državnog uređenja SFRJ*. I baš je tu začeta ideja o knjizi posvećenoj Krležinoj dramatici, tu su napisana i prva dva poglavlja buduće knjige: o dramaturško-scenskim osobitostima *Legendi* i o mitskoj dimenziji povijesti i politike u Krležinim dramama tzv. *međufaze*, kojoj prethode dramske legende a slijedi glembajevska dramska trilogija – *Hrvatska rapsodija, Galicija, Golgota, Vučjak*, s kasnim odjekom u drami *U logoru*. I kao što je Krleža pišući svoj prvi objavljeni književni tekst, novozavjetnu scensku fantaziju *Legenda*, tu *priču punu mjesečine i biglisanja slavu iz dalekih daljina*, maštao pod wildeovskom mjesečinom, tako sam ja, čitajući tu istu *Legendu* i druge legende, kroz usko prozorsko okno uzničke ćelije u Skoplju hvatao tanani tračak mjesečine, koja, kako reče Krleža, *može biti pogled na svijet*.²

Ovoj kratkoj intimnoj reminiscenciji na početke moje kritičke, dramatološke i teatrološke relacije s Krležom koja traje do danas, zgodno je dodati jednu zanimljivu koincidenciju. Prije stotinu godina, usred balkanskoga rata, mladi se Krleža u rano ljeto 1913., kao bjegunac iz budimpeštanske vojne akademije Ludoviceum i politički emigrant iz Austro-Ugarske, bio zatekao u Skoplju, s namjerom da se kao dragovoljac priključi srpskoj vojci u balkanskome ratu. Osumnjičen da je austrijski špijun, umalo bi bio izgubio glavu da ga nije spasio jedan srbijanski časnik.

Tako je, eto, igrom slučaja, Skoplje prije Zagreba bilo, u smislu moga bavljenja Krležom, mjestom našega duhovnog susreta.

Da bih pokušao odgovoriti na upit o aktualnosti (ili neaktualnosti) dramskih legendi, moram iznijeti sažetu rekapitulaciju stajališta i analiza iz svoje davne knjige. Umjesto da parafraziram, navest ću bitne navode koji analizom pojedinih partikula dotiču cjelinu.

O legendama u knjizi *Dramatica krležiana* 1977.

I ne može biti slučajno da tako iznimno uzbudljivo, ekspresivno i moderno kazališno djelo Krleža ostvaruje u trenutku kad napušta okvire Biblije, odnosno tali-

² Poglavlje iz romana *Na rubu pameti*.

janske komedije, te izravno uranja u svijet prostora i vremena koje sam živi i, prema tome, najbolje poznaje i osjeća.

U konceptu svijeta i kazališta kakav predlaže Kraljevo vrijeme naprosto prestaje postojati, jer se sve zbiva bez početka i kraja, u jedinstvenu kolopletu stvari, ljudi i pojava, te je logično da i kontinuiteta nestaje da bi bio zamijenjen simultanošću.

Očito je da Krleža, književnik iznikao iz maloga porobljenog naroda, dvadesetak godina prije no što je Artaud teoretski formulirao zahtjev za čistim, autohtonim, kazališnim jezikom, koji je bez sumnje presudno utjecao na pojavu novoga kazališta, u Kraljevu ostvaruje baš takav jezik.

Naravno da se utjecaj ekspresionizma, koji tih godina snažno djeluje u europskoj umjetnosti, ne može previdjeti, no isto je tako jasno da Krleža u Kristoforu Kolumbu dalje razrađuje dramaturško-scenske vidike koji su mu se otvorili već u Kraljevu. To da se u Kraljevu i Kristoforu Kolumbu (pa i kasnije, u dramama Golgota, Vučjak, U logoru) svijet otkriva svojevrsnom metaforom pakla ili ludnice, daleko je više posljedak Krležina osobnim iskustvom potvrđena osjećanja pravog stanja stvari u svijetu, nego prihvaćanja tada modernih stilskih strujanja.

Sučeljavanje i borba između Michelangela i Nepoznatog predstavlja klimaks ne samo te drame, već i toposa koji pratimo počev od Legende. U Michelangelu Buonarrotiu taj se sukob prvi put rješava u korist iznimne osobe, jer Michelangelo na kraju divovske borbe ubije Nepoznatog slikarskim djetlom (uočimo simboliku toga sredstva!), a iz te krvi koja se puši izranja Čudo Umjetnosti. /.../ Krleža tako uspostavlja mit o Umjetnosti kao jedinog podobnoj da u borbi s kaosom i ništavilom, izađe pobjednikom i uozbilji utopiju čovjekove vertikale spram zvijezda i vječnosti.

Legende ukazuju nam se danas u dramaturško-scenskom smislu prije svega kao grčevita borba za dramski i kazališni izraz jednog osebujno doživljena svijeta koja je mjestimice donijela izvanredno plodonosna i vrijedna dostignuća. U njihovoj strukturi otkrivamo primjenu dvaju vidova dramaturgije: konverzacijsko-dijaloškog i ekstatično ritualnog. /.../

Međuratno razdoblje, koje bijaše tek priprema za novo svjetsko klanje, definitivno je dovelo Krležu do uvjerenja da se o tom i takvu vremenu baš ništa bitno ne može reći brižljivim estetičkim njegovanjem književne forme. /.../ Krleža već u tim godinama nosi u sebi klice i zamisli oblikovanja dvaju posljednjih scenskih djela. Premda su napisane i realizirane na pozornici, odnosno na filmskom platnu, znatno kasnije, scenske fantazije Aretej i Put u raj neprijeporno su duhovni produkt onih ne-

obično burnih i u stvaralačkome smislu plodonosnih godina. A nastale su te fantazije iz vječite upitanosti pjesnika pred zbiljom vremena, iz potrebe, upravo silne nužnosti da na nju reagira živom, humanistički angažiranom riječi.

Aretej i Put u raj dramske su fantazije u kojima se putovanjem kroz vrijeme i prostor oblikuje ključna tema o sumraku europske civilizacije. /.../ Sve to zato da bi se podcrtala temeljna ideja vodilja djela: ukazivanje na fatalno ponavljanje u biti istih procesa tijekom ljudske povijesti, s nepoštednim sukobom između brahijalnog političkog nasilja, koje opstoji zahvaljujući ljudskoj gluposti, te zdrave ljudske pameti i dostojanstva.³

Dramsko pismo i kazališna praksa na primjeru *Legendi* u doba nastanka

Krležin put do izlaska na kazališne daske bijaše dug i mukotrpan. Više je nego znan i više puta opisan njegov odnos s ravnateljem drame Hrvatskoga narodnog kazališta Josipom Bachom koji je kulminirao polemičkim obračunom godine 1919., kad su s Krležine strane, pale teške riječi, pače uvrjede.⁴ Koliko god naše intimne simpatije bile na strani vehementnoga mladog pjesnika, danas je posve jasno da je Bach bio u pravu kad je prosudio da su njegove rane drame, koliko god pjesnički genijalne, za ondašnje kazalište bile neizvedive.

To je, uostalom, potvrdila teatarska praksa. Kad su poslije *Golgote* i *Vučjaka* u Hrvatskom narodnom kazalištu izvedeni *Michelangelo Buonarroti* i *Adam i Eva* u

³ Gašparović 1977. o.c. str. 19-22 et passim.

⁴ Nakon što je, s obrazloženjem da su neizvedive, odbio redom sedam Krležinih dramskih tekstova od proljeća 1915. do kraja 1918. – *Saloma, Sodoma, U predvečerje, Kraljevo, Utopija, Cristoval Cokon, Michelangelo Buonarroti* – Josip Bach je, ničim izazvan, objavio u „Obzoru“ 24. siječnja 1919. laudu Krleži kao *najsmionijem dramskom pjesniku*. Na to je Krleža grubo odgovorio u svome časopisu „Plamen“ br. 8 / 1919, pod naslovom *Gospodin Bach. Dokument za historiju jugoslavenske drame*. Polemika se na stranicama „Plamena“, odnosno „Jugoslavenske njive“ protekla kroza cijelu godinu, pri čemu je Bach iskazao priličnu dozu političke puzavosti, a Krleža grubosti koja je mjestimice prešla u prostaštvo. Danas, s dovoljne distance, moguće je složiti se s prosudbom koju donosi *Krležijana* 1993. da je *Krleža Bacha ocijenio odveć jednostrano, jer je on nedvojbeno poslije Miletića najvažniji reformator HNK, te jedan od začetnika modernog kazališta i dramaturgije u nas*.

Ovome valjda dodati da je broj ponuđenih drama vjerojatno bio devet, a ne sedam kako bi proizašlo iz Krležina teksta u „Plamenu“. Naime, godina 1913. i 1914. nastale su *Legenda* i *Maskerata*, te iz aspekta Krležine upornosti da svojoj dramskoj riječi utre put na pozornicu izgleda nevjerojatno da i njih ne bi bio ponudio Bachu za izvođenje. Krleža to sam potvrđuje u svome Osječkom predavanju od 12. travnja 1928.:

Pred samu objavu rata (četрнаeste u junu) štampao sam još jednu aktovku, Maskeratu o Kolumbini i Pierrotu, ali ta Maskerata i ta Legenda propale su u košu gospodina Bacha, tada direktora drame na zagrebačkom teatru.

(Miroslav Krleža, *Pogovor iz god. 1928*. U: *Glembajevi*. Zora, Zagreb 1962., str. 510.)

režiji Branka Gavelle i scenografiji Ljube Babića⁵ s lošom recepcijom publike i negativnom prosudbom kritike, teatar je na nekoliko sljedećih desetljeća ukinuo problem legendi tako da ih nije izvodio. U međuvremenu je i s nekim svojim politički i socijalno angažiranim dramama Krleža imao problema drukčijega karaktera – suočio se s državnom cenzurom koja je spriječila premijeru *Galicije* 30. prosinca 1920. *radi generalnog štrajka i komunističkih ispada*. Tako je došlo do, estetički paradoksalnog a praktički logičnog, obrata. U doba prijelaza iz mladenaštva u ranu zrelost Krleža odbacuje ekstatični ekspresionizam kao i izravni društveno-politički angažman, te se priklanja pisanju realističko-psiholoških dijaloga po uzoru, kako je sam kazao u famoznom osječkom predavanju iz 1928., na nordijsku školu s kraja 19. i početka 20. stoljeća. U estetsko-poetičkom smislu sunovratio se iz anti-kanonske avangarde u kanon kritičke građanske drame, ali si je time – zadržavši kritičku socijalnu oštricu – osigurao neprekinutu trajnu nazočnost u teatru sve do danas.

Postoji, međutim, još jedan paradoks u tome obratu, a tiče se odnosa dijakronije i sinkronije. Krleža je bio u pravu kad je bio ustvrdio da ga se optužuje zbog modernizma, a on sad piše dijaloge s 40-godišnjim zakašnjenjem prema Europi. No istodobno je u sinkronijskome pogledu savršeno točno pogodio duh vremena. Kako?

Sredinom 20-ih godina 20. stoljeća ekspresionizam je već bio definitivno iscrpio svoju kreativnu energiju. Ruski bi formalisti rekli: postao je potrošenom formom, a time ispražnjen od estetskoga sadržaja, dakle – mrtav. Umjesto njega dolazi ponovno u prvi plan politička i socijalna funkcija književnog djela koja sad uzima naziv *nova stvarnost* (*das Neue Sachlichkeit*). Tako biva svaki put kad se društvena kriza zaoštiri do te mjere da razlike između društvenih slojeva postaju sve veće i nepodnošljivije, a pogotovo u vremenima globalne krize, kakva je bila svjetska gospodarska katastrofa kraja dvadesetih i početka tridesetih godina. Legende i alegorije postaju neaktualne i nezanimljive, a angažirani tekstovi dolaze u žižu interesa publike i podržava ih i kritika, i to čak bez obzira na ideološki predznak. Upravo paradigmatički je za to u hrvatskoj književnosti primjer pisanja kritičara katoličke orijentacije Ljubomira Marakovića o Krleži. U vrijeme kad su pisci i kritičari građanskoga svjetonazora žestoko napadali Krležu Maraković je o njegovim dramama, od *Golgote* i *Vučjaka* do *Glembajevih*, pisao izrazito afirmativno.

A *Legende* su, kojih se *nota bene* sam pisac, napisavši *Glembajeve*, usputno i olako bio odrekao kao svojevrsna *poroda od tmine*,⁶ odložene u prašnjave arhive i

⁵ Praizvedba *Michelangela* bila je 19. svibnja 1925., a *Adama i Eve* 29. svibnja 1925. Prva je doživjela tri, a druga dvije reprize.

⁶ Dana 12. travnja 1928. autor je prije čitanja svoje drame *U agoniji* kao uvod izrekao osobne tvrdnje o svome dramskom radu, gdje je postupke u ranim dramama po načelu kumulacije izvanjskih efekata proglasio traženjem dramatske radnje u posve krivom smjeru, odakle potječe pojam *kvantitativne dramaturgije* kojoj je suprotstavljena *kvalitativna*, primijenjena u glembajevskom ciklusu. Te zapravo usputne, posve subjektivističke, opaske kasnije je kritika

ostale jako dugo zaboravljene od teatarske prakse. *Kraljevo, Kristofor Kolumbo* i *Michelangelo Buonarroti* jesu anticipirali Artaudovu teatarsku revoluciju idejom razvoja radnje kao neprestana dinamičkog kovitlaca scenske sinergije koji udara na čula gledatelja. Ali o Artaudu i njegovoj ideji žestokoga fizičkog teatra neverbalne ekspresije u nas se gotovo ništa nije znalo sve do 60-ih godina, pak se ta anticipacija nije ni mogla prije prepoznati. Ni Gavella nije pronašao ključ za to najbolje Krležino dramsko djelo, ranoga razdoblja zasigurno, a možda i uopće, i tek je Dino Radojević kultnom predstavom 1970. pokrenuo proces uključanja *Legendi* u tijelo suvremenoga teatra. Tad počinje revitalizacija ranoga Krležina teatra koja će u sljedećim dvama desetljećima dovesti do izvedbi svih dramskih legendi.

Prijelomna točka u kazališnom čitanju Krležinih legendi dogodila se zacijelo Gavellinim neuspjehom da scenski realizira *Kraljevo*. Gavella se tog pokušaja poduhvatio poslije realizacije *U logoru*, kojom je 1953. otvoreno Zagrebačko dramsko kazalište. O neuspjehu je otvoreno progovorio rekavši da mu se čini da je *Kraljevo* (i *Golgotu*) moguće adekvatno izraziti jedino medijem crtanoga filma.⁷ Koliko je točno, upravo avangardnom osjetilnošću, teorijski prodro u samu bit svijeta Krležinih legendi, svjedoči sljedeća misao:

*Zamislite samo simbolične grupacije scenskih elemenata i figura Kraljeva i Golgote, kako se ogledaju i kreću u krugu ogromnog horizonta, na kojemu se kovitla sablasno kolo crtanih projekcija uz ritam konkretne glazbe (u pravom smislu riječi koji dolazi iz zvučnika i koji su kadri da reproduciraju ogromnu zvučnu skalu potrebnu da se uglazbi ta „sablasna simfonija“.*⁸

Činilo bi se da je stari Gavella bio na putu da prepozna bit poetike legendi, ali scensku formulu za to nije uspio pronaći. Ipak, takav zaključak relativizira nes / p / retna ideja da bi se ta dramska djela mogla teatarski izvesti uvođenjem čitača kao scenske supstitucije lika Nepoznatog koji se često pojavljuje kao *alter ego* glavnoga junaka. Gavella je tu očito bio prihvatio Krležinu tezu iz 1928. o nepotrebnome gomilanju simbolističkih elemenata i okrenuo se mogućnosti čiste ekspresivne riječi. To jest posve u skladu s njegovim shvaćanjem režije u službi književnoga djela – uvijek se smatrao zastupnikom književnosti u kazalištu. Ali, legende se iz dubine svoga poetičkog bića opiru takvome razumijevanju i tumačenju. One su, u svojim najboljim emanacijama (*Kraljevo, Michelangelo Buonarroti*), vazda u izvornoj ekspresiji krik, vapaj, simultani pojmovno neartikulirani zov za smislom i nadom u svijetu kaosa i beznađa. A to je nemoguće prenijeti u izvedbeni čin isključivo transpozicijom ma koliko umjetnički vrijedne riječi.

uzdigla na pijedestal neprikosnovene i neupitne istine, sve dok je sam Krleža nije relativizirao u razgovorima s Predragom Matvejevićem 1969. godine.

Miroslav Krleža, *Pogovor iz god. 1928*. U: *Glembajevi*. Zora, Zagreb 1962., str. 509-512.

⁷ Branko Gavella, *Književnost i kazalište*. Zagreb 1970., str. 28.

⁸ Gavella. O.c. str. 30.

U razdoblju između 1925. i 1950. to je savršeno bio formulirao Antonin Artaud sa svojim kazalištem okrutnosti.⁹ Danas je više nego očito da je taj i takav teatar okrutnosti i mahnitosti anticipirao mladi Krleža, dakako u dosluhu s poetikom ekspresionizma ratnoga i neposredno poratnoga doba.

Promjena forme i životna drama poslije *Glembajevih*

Otkako je *Glembajevima* – kojima se nešto kasnije pridružila drama *U logoru* kao izvanredno novo djelo, napisano na temelju promašene *Galicije* iz 1920. godine – napokon postigao dugo žučeni potpuni teatarski trijumf, Krleža je svoje avangardne legende posve zaboravio. U svakom slučaju, o njima nije više govorio ni pisao, nakon što ih je otpisao u osječkom predavanju 1928. godine. Poslije *Lede* kojom je 1930. godine zaokružio trilogiju prestaje s pisanjem drama i posvećuje se romanu, političkoj esejistici i stvaranju temeljnoga djela cijelog opusa – *Baladā Petrice Kerempuha*. U esejima se uglavnom opsesivno bavi politikom, kao i u romanu *Banket u Blitvi*. U *Baladama* je u formi pučke groteske, što se u srednjoj Europi bila objavila u vidu humora pod vješalima (*Galgen-humor*), a po uzoru na kasnosrednjovjekovne vijonovske sarkastične balade, postavljena izrazito angažirana socijalna kritika onodobne hrvatske i europske društveno-političke situacije. Po svojoj naravi polemičan duh, Krleža svoj angažman u krucijalnim problemima epohe zaoštava i vodi prema vrhuncu kako se bliži nova europska kataklizma. Upušta se u riskantnu igru u sukobu na književnoj ljevici, te u najkritičnijem trenutku, neposredno pred izbijanje sveopćega rata 1939. godine, u časopisu “Pečat” okuplja oponente direktivnoj partijskoj politici, gdje – osobito *Dijalektičkim antibarbarusom* – dovodi sukob s partijskom politikom u kulturi do usijanja. Bijaše to dvostruka igra. S jedne strane, obrana autonomije umjetnosti kao estetske činjenice u tome posve nesklonu vremenu totalitarizma, s druge pak strane vjerojatno i rezultat grozničava promišljanja kako sačuvati živu glavu u žrvnju dvaju po metodama i političkoj filozofiji jednakih a u političkoj zbilji u nesmiljenoj borbi za svjetsku supremaciju suprotstavljenih ideologija. Tako je i u ovom slučaju groza političke zbilje presudno utjecala i na smjer pisanja, koje se, uostalom, uskoro, dolaskom ustaštva na vlast u Hrvatskoj, više ne će moći oglasiti u javnosti. Poslije vehementnoga sraza s komunističkom partijom oko pitanja umjetnosti i kulture, nastupit će četverogodišnji muk. Pisac će biti zatvoren u svoju radnu sobu, prepušten beskonačnim noćima neumoljiva ustroja misli i osjećaja, u stalnome strahu hoće li i kad po njega doći *Dido ili Dido*.¹⁰ Kao jedinka u krugu mislećih

⁹ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Paris 1938. Hrvatski prijevod: *Kazalište i njegov dvojniki*. Pr. Vinko Grubišić. Hrvatski centar ITI, Zagreb 2000.

¹⁰ Aluzija, dakako, na Krležin odgovor Milovanu Đilasu godine 1946., kad ga je ovaj upitao zašto nije otišao u partizane:

Bilo mi je svejedno hoće li mi glavu skinuti Dido (Eugen Kvaternik, glavni ravnatelj Ravnatelj-

osoba, sučeljenih u ekstremnome vidu s vremenom nevremena, Krleža je u moralnoj dilemi što učiniti odlučio pod svaku cijenu sačuvati živu glavu. Prihvatio je kompromis, za razliku, primjerice, od Augusta Cesarca i Mile Budaka, koji su, opredijeljeni radikalno za boljševizam, odnosno ustaštvo, platili glavom.

U samoći dugih noći piscu se kao najpogodnija forma nudi dnevnik. Tako i Krleža, sklon ispisivanju dnevničkih zapisa još od mladenačkih dana, ispisuje u doba Drugoga svjetskog rata svoje intimne promisli i snove. Pjesme, drame, romani, eseji, pa i polemike, ispisani su i objavljeni, čak dva puta pokrenuto je izdavanje sabranih djela tada još mladog pisca, a sad je od svega ostalo sjećanje na ljude i događaje iz prohujalih desetljeća i list papira na radnome stolu noću. Sve kanonizirane književne forme su iščezle, ostalo je tek grozničavo nizanje slobodnih asocijacija, te je nemoguće da se išta uobliči u neki konkretni književni uradak. Osim skokovita sjećanja na prošle događaje i umrle prijatelje, među kojima središnje mjesto zauzima slikar Petar Dobrović,¹¹ opaski o svemirskoj ljudskoj gluposti, svenazočna motiva straha i pedantna bilježenja ratnih zbivanja na ruskome frontu ujesen 1942.,¹² spomenuta je u reminiscenciji na razgovor s Dobrovićem početka lipnja 1939. usputno i anticipirajuća pojava rimskoga arhijatra i pseudohipokratika Aretajosa. Prva je to najava toga budućeg lika Krležine kasne legende koji će oživjeti na sceni dvadeset godina kasnije.

*Bila je pasja žega, rolete spuštene, pili smo hladno vino i pušili, a ja sam mu govorio o svome pseudohipokratiku Aretajosu, o motivu rajske ptice, o Anonimusu koji traži na drugome svijetu dokaz o svome identitetu.*¹³

Na to se odmah nadovezuje protoideja buduće *nebeske operete Put u raj*.

*Uglavnom na to mislim nadovezati Cvrčka pod vodopadom kao komediju sa pseudohipokratskom scenom iz apoteke i ženom „pisoarskom vilom“, na nebeskoj šetnji po ljetnim oblačnim predvečerjima, na oblacima kada dozrijeva žito, a čuju se cvrčci i vide se prve zvijezde.*¹⁴

U tim noćima javlja se, raste i sazrijeva spoznaja o konkretnoj stravi stvarne stvarnosti. Asocijacija na Platona, uz nikad dokazanu hipotezu da je, ušavši kao dvadesetogodišnjak pod plašt Sokratove majeutičke filozofije, spalio sve svoje pjesme, vodi do pojma *deinós*. Δεινός ὁ βίος – što će reći da život je strašan, užasan, nepodnošljiv, tvrd, opak. Dakle, sve što je stvarno, stvarno kao što je stvarna današnja stvarnost, to je *deinós*!¹⁵

stva za sigurnost u NDH, op. D.G.) ili *Dido* (Milovan Đilas, u ratu i prvome desetljeću, prije radikalnog razlaza s njegovom politikom, jedan od glavnih Titovih suradnika, op. D.G.).

¹¹ Miroslav Krleža, *Na grobu Petra Dobrovića*. U: *Djetinjstvo i drugi zapisi*. Zora, Zagreb 1972., str. 420-464.

¹² Miroslav Krleža, *Kalendar jedne bitke godine 1942*. U: Krleža, 1972. o.c. str. 567-580.

¹³ Krleža, 1972. o.c. str. 414.

¹⁴ Ibidem. str. 415.

¹⁵ Ibidem.

Kao slabašna, no ipak nekakva, mogućnost da se utekne toj strahotnoj zbilji nudi se ideja bijega u snove, bilo da se očituju u snu ili na javi. Naime, valja razlikovati: sanjati se može jedino u snu, ali snivati se može i na javi. I tako u književnu svijest ulaze sjene. Dvije su dugo opsjedale Krležu: već spomenuta rimskog liječnika Areteja iz 3. stoljeća p. K., i sveslavenskoga idealista, hrvatskoga svećenika i polihistora Jurja Križanića iz 17. stoljeća. Opširno se o tome javno oglasio tek 1962., tri godine poslije tiskanja i praizvedbe fantazije u pet slika *Aretej ili Legenda o Svetoj Ancili, Rajskoj Ptici*.¹⁶ Nada da bi se možda mogla pronaći drama o Križaniću u ostavštini ugasila se definitivno poslije njene temeljite pretrage, potvrdivši tako piščev iskaz da ju nikad nije napisao. Ali je zato iz usputne pripomene u razgovoru s Dobrovićem godine 1939. nastao filmski scenarij *Put u raj*.¹⁷

Krleža je žanrovski završio ondje gdje je bio i počeo: u legendi. Tako se i u književnosti obistinila spoznaja o kružnome tijeku životne putanje koju je izrekao u zapisima iz djetinjstva:

*Na kraju puta, u jednu riječ, vratio sam se na ono što sam vidio i čuo na početku dok o tome nisam ništa mislio, pak prema tome ni znao, i tako, saznajući sve što se može izgovoriti, ja sam, obezglavivši svoje znanje, opet sve sveo na naivnu, djetinjastu svježinu prvotnog dojma, to jest na mjesečinu ili na loptu...*¹⁸

Ali postoji razlika, i to bitna. Svoju je spoznaju o legendi kao formi imanentnoj djetinjstvu Krleža sad uobličio na bitno drukčiji način nego što je to učinio u mladenačkim dramama.

Od inicijalnoga bunta do kasnog enciklopedizma

Osim što je na putu od mladosti do zrele dobi vehementnu neobuzdanost ekspresionističke geste, disharmonije i trajno jake riječi već u *Glembajevima* zamijenio, te je dalje u drami *U logoru* i romanima razvijao, izražajnom ali odmjerjenijom i skladnijom poetikom, poslije rata stubokom je promijenjena i Krležina društvena pozicija. Oporbenjak monarhističkoj Jugoslaviji, uvjereni komunist (unatoč svim polemičkim ogradama i distancama kojima kao da je iskušavao dokle može ići, do smrti je ostao odani sljedbenik Partije i Tita) i žestoki kritičar građanskoga društva i njegovih institucija, pobjedom i uspostavom apsolutne vlasti komunističke stranke postao je prešutno priznatim vrhovnim arbitrom *in artibus* u jugoslavenskoj umjetnosti i kulturi, što je obilato i koristio. Proporcionalno opadanju stvaralačke moći rasla je njegova moć u jednopartijski uređenom društvu. Onda je 28. prosinca 1959. dvadeset

¹⁶ Miroslav Krleža, *Pogovor za dvije drame (o Areteju i o Jurju Križaniću)*. "Forum", god. I. br. 5. Zagreb 1962., str. 663-715. Također u: *Aretej*. Zora, Zagreb 1963., str. 229-332.

¹⁷ Miroslav Krleža, *Put u raj*. "Forum". Zagreb, januar-februar 1970.

¹⁸ Miroslav Krleža, *Djetinjstvo 1902 – 1903 i drugi zapisi*. Zora, Zagreb 1973., str. 12.

tri godine poslije izvedbe dotad posljednjega novoga pišćeva dramskog teksta,¹⁹ u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu doživjela praizvedbu *fantazija u pet slika Aretej ili Legenda o Svetoj Ancili, Rajskoj Ptici*.²⁰

Komad ima legendarnu podlogu, a također kao i inicijalna *Legenda*, u jednome značenjskom sloju predstavlja nastavak autorove kritike povijesnoga kršćanstva kojemu je sad eksplicitno suprotstavljen *oživotvoreni helenski san*. Radnja je razvijena putovanjem kroz vrijeme, kraj 3. stoljeća p. K. i godina 1938. neposredno pred Drugi svjetski rat prikazani su u horizontalnome presjeku. Još jedan aktant neprilagođenih izopćenika iz društva tu je rascijepljen u dva aktera, Apatride, koji iz sedamnaeste godine fašističke ere u negdašnjem Areteju ljetnikovcu u Castelcaprinu kraj Rima a sad svetištu njegove žene, kršćanske mučenice Ancile, izravno ulaze u svijet već uznapredovale agonije Rimskoga Carstva.

Tema je vječni, univerzalni sukob između brahijalne sile vlasti i mislećeg pojedinca u rascjepu između moralnog imperativa savjesti i prirodnog instinkta održanja života. To je pokazano u doslovnome paralelizmu moralnih dvojbi rimskoga arhijatra Areteja i *slave europske medicine* Raoula Sigurda Morgensa koje imperijalna, odnosno fašistička, vlast krajnjom ucjenom prisiljava na ovjerovljenje notornoga političkog umorstva. Ispod svih tih dugih dijaloga, a zapravo moralističkih raspri o naravi vlasti i moralnome zakonu u nama, trajno je provučena temeljna ideja, eksplicitno iskazana u patetičnim i hiperboličkim riječima glavnoga junaka *Putu u raj*, Bernarda.

*Pitamo se, gospodo, što se to zbiva s čovjekom danas i ovdje? Evo ga gdje se snizio do kanibala, kulturna sramota, a to traje već pet hiljada godina, pedeset hiljada godina, petsto hiljada godina, iz dana u dan, pet stotina hiljada dana, a knjige se pišu i knjige se pale već sedamdeset hiljada godina, osuđuje se na smrt dostojanstvo ljudske pameti, pjevaju se ditirambi zločinu i tiraniji.*²¹

Umjesto postupka totalnoga teatra u ranim legendama, gdje se koriste sva izražajna sredstva za postignuće sinergijskoga učinka na gledatelje, Krleža se u starijim godinama sav predao verbalizmu. Njegovi likovi izgovaraju ne uvijek kontrolirane bujice riječi, kao što biva često u njegovoj literaturi, samo što je u živome kazalištu učinak takve metode pogubniji. Opterećen ne samo silnim znanjem, nego i kompleksom da to znanje stalno dokazuje,²² sav uronjen u enciklopedizam otkako je

¹⁹ *U logoru*. Praizvedba 12. siječnja 1937. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku u režiji Đoke Petrovića. Važno je napomenuti da je u postavljanju na scenu važnu ulogu imao sam pisac. To je još jednim dokazom da je Krleža imao pritajene redateljske ambicije koje, međutim, nikad nije realizirao.

²⁰ Redatelj Mirko Perković, scenograf Zvonko Agbaba, kostimografkinja Inge Kostinčer-Bregovac; u glavnim ulogama Emil Kutijaro (Aretej) i Bela Krleža (Livija Ancila / Klara Anita).

²¹ Miroslav Krleža, *Put u raj*. 1970. O.c. str. 83.

²² To se, što je bio stariji, sve više očitivalo u beskonačnome monologiziranju i dociranju o svemu i svačemu adorantima na Gvozdu. Bijaše u tim slapovima rječotvorja, dakako, i mnogo

1950. godine postao ravnateljem Leksikografskoga zavoda, on nije mogao a da sve to ne unese i u svoja nova, uostalom prije monumentalnoga romana rijeke *Zastave*, sve rjeđa književna djela. Od tog kompleksa, koji bi se najtočnije mogao odrediti moralističkim enciklopedizmom (ili, enciklopedijskim moraliziranjem), pate i dvije njegove kasne legende. Unatoč zanimljivoj i relevantnoj temi odveć je u njima scen-ski mrtva teksta koji bilo kakvo redateljsko umijeće teško da može oživjeti, osim kad se dogodi čudo, kao u pogođenoj specifičnoj scenskoj višeprostonj lokaciji kakvu je bio pronašao Georgij Paro za izvedbu *Areteja* u tvrđi Bokar u Dubrovniku ljeta 1972. Isto se može reći i za *Kristofora Kolumba*, koji je svoju istinsku teatarsku inkarnaciju doživio jedino na replici broda Santa Maria u plovidbi od dubrovačke luke oko Lokruma i natrag u ljeto godine 1973. također u Parovoj režiji. Zanimljivo je kako ista riječ zvuči papirnato i neuvjerljivo u kazališnoj kutiji, a uzbudljivo, tea-tarski izražajno i uvjerljivo u točno pronađenu prirodnome ambijentu. Toj začudnoj istini uči nas, uostalom, cijela povijest kazališta. Tek jedan, za europski teatar inici-jalni, primjer. Nigdje osim u autentičnu prostoru helenskoga amfiteatra nije genijalna poetsko-dramska riječ velike trojke tragičara zazvučala dokraja uvjerljivo u punoj izražajnosti svih sastavnica izvedbenoga čina.

Legende u današnjem vremenu

Kako, napokon, stoje Krležine dramske legende u današnjemu dramskom i kaza-lišnom vremenu? Imaju li – bar hipotetski kad već ne i realno, jer se još izvode vrlo rijetko – što kazati suvremenom čovjeku, koji živi u globalnome selu koje se zove svijet? Pokušajmo nakratko promisliti to pitanje.

Glede tematike, sve o čemu se govori i na čemu se temelji radnja kako ranih tako i kasnih legendi, danas je nepovratno anakrono. Problem sukoba iznimnog pojedin-ca s masom postao je irelevantnim kad je pojedinca kao vođu zamijenila anonimna, nevidljiva, globalna vlast nad čovjekom. U suvremenome dobu pokazalo se da po-bune masa udaraju u prazno, baš stoga jer nemaju adresata. O toj i takvoj vlasti vi-dovito je pisao Kafka, kasnije pisci negativne utopije od Aldousa Huxleya do danas. Toj tendenciji Krležina literatura ne pripada ni idejno ni tematski ni stilski. Njegov koncept humanističkoga kritičkog opisa svijeta i prosvjeda protiv njega nema više uporišta, jer govori o nekad postojećim stvarnim kategorijama ljudske egzistencije koje su danas postale pukim fantazmama. Glede forme, i ekspresionistička afektivna gesta i visokointelektualna konverzacijska dijaloška formula s pomoću koje se po-stavlja teza i antiteza, da bi se pokušala izvući sinteza, beznadno su zastarjele. Ostaje uvijek relevantna istina o ljudskoj gluposti kao fatalnoj i vječnoj svemirskoj sili. No, to je nedovoljno da se osovi i razvije suvremen kazališni čin. Što, dakle?

lucidnih promišljanja, osobito o fenomenu umjetnosti i stvaralaštva te svjetske povijesti, ali i podosta pukog razmetanja memoriranjem raznoraznih faktografskih podataka.

Usušujem se poslije brojnih čitanja i ponovnih iščitavanja ustvrditi da su od svih Krležinih legendi, kako ranih tako i kasnih, danas još potencijalno žive i aktualne samo dvije: *Kraljevo* i *Michelangelo Buonarroti*.

Kraljevo, nastalo u drugoj godini Prvoga svjetskog rata, jedinstveno je čudo kreativnoga vidovita uma koji iz magme prvobitna kaosa uobličuje konkretan životni ljudski svijet. Istodobno lokalan i univerzalan, fantastično aktualan u trenu nastanka, a naknadno se pokazalo i u svakome vremenu. Predratni zagrebački kraljevski sajam od prvobitne namisli kaleidoskopa jednoga košmarnog dana na provincijalnoj pučkoj fešti postao je teatarskom metaforom svijeta kakav je oblikovan u 20. stoljeću. Odbačene su sve dotadašnje dramske konvencije, počevši od strukturiranja dramske radnje do likova koji nisu, s djelomičnom iznimkom protagonističkoga trokuta Janez – Anka – Herkules, nikakve *dramatis personae* nego u vremenu i prostoru slobodno lebdeće audio-vizualne jedinice bez identiteta (Žmegač 1993.). *Kraljevo* je uistinu istinski *Gesamtkunstwerk*, totalno umjetničko djelo nastalo u jednom dahu stvaralačkoga grča,²³ koje se služi svim izražajnim sredstvima moderne umjetnosti, uključivo i film. Načelo simultanosti, koje je otkrio i primjenjivao još kasno srednjovjekovni sakralni teatar, ovdje je prvi put uvedeno kao bitan prostorni i dramaturgijski ugaoni kamen. I eto opet spoja ranoga, mladenačkog i kasnoga Krležina teatra! U važnoj napomeni uz filmski scenarij *Put u raj*, koji je, podsjećamo, posljednje izvorno Krležino djelo namijenjeno izvedbenoj umjetnosti, piše i ovo:

*Sve je pisano po uzoru crkvenih Prikazanja na eshatološku temu: uboga ljudska duša kleči pred tajnom posljednjih stvari.*²⁴

Ako Krleža *Kraljevom* anticipira ne samo Artaudov ekstatični teatar okrutnosti, nego i teatar groteskne simultanosti Georga Kaisera, Ernsta Tollera i Michela de Ghelderodea, valja uočiti i sinkronost njegove pojave s glasovitom Reinhardtovom postavkom Hofmannsthal inačice srednjovjekovnoga moraliteta *Jedermann* u Salzburgu godine 1910. To dokazuje koliko je mladi Krleža bio u dosluhu s avangardnim duhom umjetničke Europe toga doba. Već s pojavom dezintegracije realizma krajem 19. stoljeća pojedinca se povlači iz vanjskoga svijeta u vlastitu duševnu nutrinu, da bi s Musilom i Kafkom definitivno postao *čovjekom bez svojstava*. To je osobito uočljivo u liku Janeza. Dok su Anka i Herkules naturalistički postavljeni tipovi vulgarne bludnice i primitivna alfa mužjaka, Janez ostaje trajno lebdećom figurom između

²³ U prve polemičkom odgovoru Josipu Bachu u "Plamenu" 8 / 1919., Krleža tvrdi da je *Kraljevo* napisao u jednoj jedinoj noći ujesen 1915., nakon što mu je Bach bio odbio jednočinku *U predvečerje* i veliku dramu iz zagrebačkoga nižeg činovničkoga života *Leševi* (oba su teksta izgubljena). Ako i moramo uzeti tu tvrdnju *cum grano salis*, iz duha samoga teksta razvidno je da je nastao tako reći u jednome dahu.

²⁴ Miroslav Krleža, *Put u raj*. 1970. o.c. str. 6.

fantazije i zbilje. On je lik-poveznica između svijeta mašte i svijeta realnosti i bez njega bi se cijela struktura raspala u niz nepovezanih kaotičnih sličica, bez ikakva smisla i reda. U jednu riječ, Janez je ključna figura u tome kaosu beskonačna kola kao globalne metafore. Osovljena *dramatis persona* u svijetu gdje takvo što više ne egzistira, i zato je njegova pojava kao živoga mrtvaca krajnje začudna. Anka je pak krajnje groteskna prefiguracija *vječno ženskog*, Štiješ dijaloški i predstavljajući par kakav postoji još od helenističke komedije (Menandar), a Herkules, rekosmo, neka-kva moderna inačica alfa mužjaka.

I zato, zaključno. *Kraljevo* nije samo prijelomni čin u ranoj Krležinoj dramatici i u hrvatskoj dramskoj književnosti 20. stoljeća, nego i značajni stilski model i anti-cipirajuće djelo u europskoj drami novijega doba.

*Michelangelo Buonarroti*²⁵ posljednja je među dramama *genijskoga niza* ili *gigantomahije*, koja se od prvobitne zamisli pentalogije (Isus Krist, Kristofor Kolumbo, Michelangelo, Kant i Goya) svela na trilogiju. Prva je od legendi ugledala svjetlost dana na daskama zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta godine 1925. u režiji Branka Gavella i ujedno dosad posljednja, premijerno izvedena na festivalu u Cividale dei Friuli u srpnju 2013. te u Hrvatskome narodnom kazalištu 1. rujna 2013. u režiji Tomaža Pandura. Utjecaj lektire Nietzschea tu je najuočljiviji. Krležin Michelangelo u prvome je dijelu apsolutna inkarnacija Nadčovjeka koji poslije iskušenja sa silaskom u obični život poželi sunovratiti se u Veliko Ništa, ali ga bijele zvjezdane magle, eterični glasovi s nebesa i užarena kozmička os koja se *probila kao stup plameni preko scene*, vrata u božanski zanos stvaranja puna zanosa i snage. Pred zidovima Sikstine, gdje nastaje njegovo veličajno djelo, on svlada materiju, pobijedi *sveživotnu zvijer*, te napokon niječe Boga i sam sebe proglašava Bogom.

*O utrobo sveživotne zvijeri,
Što gutaš ljude
I krvavi rađaš plod,
Sad je svanulo podne,
sad je plameni god.
S gorućim stijegom na kljunu,
Jedri moj kraljevski brod.
O sveživotna zvijeri,
Ja sam ti satro rog,
Ja plešem ko bog.*²⁶

²⁵ "Plamen", 1,2,3 / 1919., Posveta slikaru Ljubi Babiću, kao i ona Lenjinu u *Cristobalu Colonu* i Janku Poliću Kamovu u noveli *Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz*, u kasnijim je izdanjima izbrisana.

²⁶ Miroslav Krleža, *Michelangelo Buonarroti*. U: *Legende*. Minerva, Zagreb 1933., str. 74.

Kao što se u *Kraljevu* nadahnuo mračnim Strindbergovim vizijama makabresknih snova, tako je u *Michelangelu Buonarroti*, mladi Krleža upio magično privlačnu snagu Nietzscheove prevratne filozofije. I u jednome i u drugom djelu dovodi se na poetski zamišljenu scenu strašna kaotična masa (Veliko Bezglavo Ništa), no *Michelangelo* je poseban jer u njemu čovjek-stvaralac prvi put u gigantskoj borbi nadvlada svoj kobni alter ego u obličju Nepoznatoga. On ga ubije kiparskim dlijetom, što znači da umjetničko sredstvo kao simbol kreacije i konstrukcije ipak može biti jače od antikreativnog i destruktivnog nihilizma. Dakako, Krleža ne bi bio Krleža da u epilogu ne izvede izravno suočenje umjetnosti i vlasti. Pohod Pape i njegove svite karijerista i puzavaca prouzroči slom umjetnika. On koji je svladao materiju i *sveživotnu* zvijer prignut će se pred silom autoriteta vlasti i pokorno, poput Jude pred svećenicima židovskim, pobrati trideset cekina. A da se i ovdje radi o modernoj transpoziciji modela srednjovjekovnoga prikazanja, uvjerljivo tumači Nikola Batušić:

Legenda Michelangelo Buonarroti dramaturgijski je organizirana poput srednjovjekovnoga prikazanja u vertikalnome scensko-prostornom rasporedu, pri čemu skele Sikstine čine apscisu. Slikar se tako nalazi u srednjoj mansiji života. Papa i njegova pratnja predstavljaju gornju, nebesku mansiju, dok se u okomici ordinate smješta pakao životnoga svakodnevlja. U tek prividnoj jedinstvenosti mjesta i vremena, drama po načelu ekspresionističkoga dramaturgijskog koda rastvara zakonitosti klasične dramaturgije i po uzoru na Strindbergovu Igru snova (1902) uvodi u okvire temeljne scenske dispozicije nove prostore u kojima se odvija radnja potaknuta fantazmagoričnim snom glavnoga junaka.²⁷

Ta legenda, dakle, nije aktualna po svojem dramaturgijskom ustroju, niti po koliko god ekspresivno izvedenome agonu iznimnoga pojedinca i njegova alter ega (Nepoznati), nego po moćnoj ideji da umjetnost i ljepota mogu spasiti svijet. U tom smislu *Michelangelo Buonarroti* se uz *Kraljevo* pokazuje kontrapunktnim primjerom aktualnosti Krležina ekstatično-mitskoga teatra danas.

IZVORI

Miroslav Krleža, *Legende*. Minerva, Zagreb 1933.

Miroslav Krleža, *Legende*. Zora, Zagreb 1967.

Miroslav Krleža, *Michelangelo Buonarroti*. "Plamen", br. 1, 2, 3. Zagreb 1919.

Miroslav Krleža, *Aretej ili Legenda o Svetoj Ancili Rajskej Ptici*. Zora, Zagreb 1963.

Miroslav Krleža, *Put u raj*. "Forum", Zagreb, januar-februar 1970.

Miroslav Krleža, *Gospoda Glembajevi*. Minerva, Zagreb 1933.

²⁷ Ni(kola). B(atušić). "Michelangelo Buonarroti". U: *Krležijana*.

Miroslav Krleža, *Djetinjstvo 1902 – 1903 i drugi zapisi*. Zora, Zagreb 1973.

Miroslav Krleža, *Galicija (Kroaten-Lager)*, fragment u četiri čina iz ciklusa *Hrvatski bog Mars*. “Kritika“ br. 3,4,5 i 6. Zagreb 1922.

Miroslav Krleža, *U logoru*. Čin prvi. “Danas”, br. 1, Beograd 1934. str. 6-39.

LITERATURA

Miroslav Krleža, *Pogovor iz god. 1928*. U: *Glembajevi*. Zora, Zagreb 1962., str. 509 – 512.

Miroslav Krleža, *Pogovor za dvije drame (o Areteju i o Jurju Križaniću)*. “Forum”. Zagreb 1 / 1962., str. 663 – 715.

Branimir Donat, *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*. Zagreb 1970.

Branko Gavella, *Krleža i kazalište*. U: *Književnost i kazalište*. Zagreb 1970.

Branko Hećimović, *Fragmenti o Krležinoj dramaturgiji*. U: *13 hrvatskih dramatičara*. Zagreb 1976.

Mirjana Miočinović, *Krležin dramski krug*. U: *Eseji o drami*. Beograd 1975.

Darko Gašparović, *Dramatica krležiana*. Zagreb 1977., drugo dopunjeno izdanje 1989.

Josip Lešić, *Slika i zvuk u dramama Miroslava Krleže*. Sarajevo 1986.

Dalibor Foretić, *Kraljevo*. U: *Borba sa stvarima*. Zagreb 1986.

Stanko Lasić, *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914-1924)*. Zagreb 1987.

Nikola Batušić, *Michelangelo Buonarroti*. U: *Krležijana*. Zagreb 1993.

Viktor Žmegač, *Krležini europski obzori*. Zagreb 1986.

Viktor Žmegač, *Kraljevo*. U: *Krležijana*. Zagreb 1993.

Adriana Car-Mihec, *Krležino Kraljevo*. U: *Pogled u hrvatsku dramu*. Rijeka 2001.

Zoran Kravar, *Sukobi u Krležinu Michelangelu. Krležini dani u Osijeku 2001. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*. Drugi dio. Zagreb – Osijek 2001.

Sibila Petlevski, *Dvije Krležine godine: dramaturgija utopije i dramaturgija vizije*. U: *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*. Prvi dio. Zagreb – Osijek 2001.

Nikola Batušić, *Tri Krležina slikara*. U: *Riječ mati čina*. Zagreb 2007.