

## *Kazališna sudbina Krležina Kraljeva*<sup>1</sup>

Dubravka Vrgoč  
Zagreb

O *Kraljevu*, koje je Miroslav Krleža napisao 1915. godine, pisalo se u posljednjih sto godina mnogo i opširno, tumačili su se njegovi teatrološki i politički konteksti, nalazile su se isprike za nemogućnost njegova uprizorenja, nekritički se hvalio ili pak nekritički obezvjeđivao taj dramski tekst za koji se danas voli reći da je stajao negdje na samom početku ne samo našega, već i svjetskog ekspresionizma. Hrvatsko je kazalište nedvojbeno s *Kraljevom*, kao i s većinom Krležinih *Legendi*, imalo većih problema, desetljećima ne nalazeći kôd, odnosno kazališni jezik koji bi vjerno dočarao taj dramski panoptikum. Jer, intenzitet Krležina govora u *Kraljevu* nije se odnosio samo na dramski materijal, koji teatar ne samo u vremenu kada je drama pisana, već i mnogo godina poslije, nije uspijevaio iščitati. U tom su se govoru očitavale i sve one političke konotacije zabilježene u drami koja se događa u predratnom Zagrebu, jedne kolovoške noći na Kraljevskom sajmu, i to one konotacije koje društvo preko teatra nije željelo priznati, odnosno prepoznati. Iako su od vremena zapisanog u drami prošla, tijekom cijelog stoljeća, na ovim prostorima, još dva jednako krvava rata, čini se da su tek rijetke interpretacije tog Krležina amblematskog djela uspjele dočarati i upozoriti na mogućnost povijesnog ponavljanja o kojem dramski tekst o ljubavnom trokutu ili kraljevskom ludilu tako bolno svjedoči. Naša se sredina, iz današnje perspektive, čini se, ili bojala ili sramila *Kraljeva*, koje je na svoju premijeru na repertoarima umrtvljenih zagrebačkih kazališta čekalo čak 55 godina.

Kultno redateljsko čitanje *Kraljeva* Dine Radojevića iz 1970. godine, u produkciji Dramskoga kazališta »Gavella«, prepoznala je publika u Italiji, Francuskoj, Mađarskoj, Poljskoj, SSSR-u, a potom i u Sjevernoj Americi, točnije u kulturnoj metropoli New Yorku. Iz tadašnjih recenzija čini se da je njihova percepcija toga djela bila točnija od one zagrebačke te da se *Kraljevo* za njih mnogo sugestivnije bavilo povijesnim opsjenama, nego što su te opsjene mučile tadašnji Zagreb. *Kraljevo* su potom, s različitim uspjesima, scenski postavili: Vito Taufer, Borna Baletić, Paolo

<sup>1</sup> Uz uprizorenje *Kraljeva* u režiji Ivice Buljana u ljeto 2009. u Abidjanu (Obala Bjelokosti).

Magelli, Vladimir Gerić i Ozren Prohić; posljednji 2009. godine na sceni našega središnjega nacionalnog kazališta. Pa čak i Magellijeva predstava, režirana u Zagrebačkom kazalištu mladih 1999. godine, imala je uspješniju recepciju na gostovanju u Bogoti, nego na pozornici kazališta u kojem je nastala. Možda je razlog tome bio upravo to što je užas o kojem Krleža piše na početku prošlog stoljeća bio toliko prepoznatljiv na kraju stoljeća da nam je bilo puno lakše, čak i u teatru, s njime se ne suočiti.

Jedna je predstava izvedena daleko izvan Hrvatske u posljednjih nekoliko godina dokazala ne samo univerzalnost *Kraljeva*, nego i njegovu aktualnost, koju mi uporno izbjegavamo ili pak potiremo. Paradoks je da je ta predstava postavljena u Obali Bjelokosti, doista jedne kolovoške noći, u predratnom Abidjanu. Kao najblistaviji hrvatski primjer razrađenog scenskog simultanizma *Kraljevo* je u društvenoj, političkoj i teatarskoj atmosferi Obale Bjelokosti s lakoćom prepoznato. Ekstatičnost Krležina teksta, njegovi ritualni elementi, velik broj likova koji se pojavljuju kao vizualne i auditivne pojave bez identiteta, supostojanje fantastike i realnosti naslanjaju se na prakse teatra, ali i na tamošnju suvremenu dramaturgiju. Iako bez ekspresionističkog oslonca u tradiciji, neke lokalne prakse skicirane u povijesnoj shematizaciji lokalne scene (u spoju povijesnih i socijalnih tema s plemenskim ritualima) neobično nalikuju krajoliku u kojem i za koji je stvarao Krleža. Pučko, istraživačko, političko i socijalno oznake su koje redatelj Ivica Buljan nalazi zajedničkim Krležinu tekstu i afričkome suvremenom (kon)tekstu.

Ivica Buljan pozornicu prepušta velikom broju izvođača. Ona nalikuje pravom sajmištu, ali ne onom rustikalnom s početka XX. stoljeća, nego je svojim suburbanim karakterom produžetak najveće abidjanske tržnice, koja se nalazi samo nekoliko stotina metara od ljetne pozornice na kojoj je *Kraljevo* izvedeno. Stoga se i naglasak priče s ljubavnog trokuta, koji se simultano odvija s kaosom sajmišnih događanja, prebacuje nasumično na cijeli svijet sitnih trgovaca i prostitutki.

Uz glumački ansambl, sastavljen od mladih glumaca iz Abidjana, sudjeluju i članovi Nacionalnog baleta koji elemente tradicionalnih lovačkih plesova miješaju s raveom, te najpoznatiji abidjanski etno-jazz band Yakomin, koji je za predstavu skladao originalnu glazbu. U kolektivnim prizorima koriste se obrade bjelokosne i hrvatske himne, brechtovski songovi, glazbeni citati iz hollywoodskih filmova te, naravno, afrički i hrvatski folklorni motivi, pa tako glumac na hrvatskome pjeva »Vehni, vehni, fijolica«.

Zagreb 1915., iz vremena ratnog kaosa u Europi, fatalne katastrofe koja će izmijeniti društvo, vremena propalih iluzija, razmetnosti i izobličeniosti morala te rasutosti država, pretvara se u Abidjan 2009. Iz današnje perspektive čini se nevjerojatnim da je taj kaos navijestio aktualni građanski rat koji je zemlju razorio početkom 2011. Naime na izborima 2000. pobijedio je Laurent Gbagbo, koji odbija organizirati sljedeće slobodne izbore. Muslimani sa sjevera zemlje ga ne prihvaćaju te dolazi do drugoga građanskog rata s kršćanima s juga. Rat je uništio gospodarstvo zemlje i

traje s manjim intenzitetima do danas, iako je sklopljeno nekoliko primirja. U predvečerje kaosa Krleža najavljuje nove ekstatične utopije pod zastavom Oktobra. Afrička Buljanova izvedba iz 2009. svjedoči samo o nemogućnosti da se s pozicije potlačenih išta promijeni. Neokolonijalistički neoliberalizam nudi privid slobode za narodne mase koje su postale taoci dviju dominantnih religija i »svojih« vlastodržaca. Oni pak, umjesto brige o općem dobru, uživaju u plodovima korupcije, nameta koje ubiru od multinacionalnih kompanija.

Krležina ekspresionistička estetika krika, koju u didaskalijama opisuje kao »kaos neodređenih oblika koji se kovitla na sceni. Mlazovi šarenila teku, silne se kaskade zvukova ruše s halabukom, elementarno životno čudo pleše na sceni...«<sup>2</sup>, Buljan u suradnji s mladim abidjanskim likovnim umjetnicima pretvara u psihodelični spektakl. Betonska ljetna pozornica jedno je od prizorišta koje je prirodan produžetak velike kavane na otvorenome, s polurazbijenim plastičnim stolicama te uništenim inventarom. Sve izgleda kao da je pripremljeno za mnogobrojne proslave u kojima uživaju siromašni stanovnici velegrada. Tu su stolovi s brzom hranom, piće, ples, tučnjava raspojasane mladeži koja proslavlja uspjeh nacionalne reprezentacije. Glumci simultano pjevaju svoju i hrvatsku himnu koje se u nekome iracionalnom nacionalnom transu potpuno spajaju. »Slavjanska melodija, praiskonska i poganska, na kojoj poprimljeni, kopirani europski oblici plivaju tek kao sićušne šajke na golemom ustalasalom moru<sup>3</sup>«, u Buljanovoj predstavi pretvara se u erotiziranu afričku noć ludila koja, baš poput hrvatske noći, jednako neuspješno imitira neki teško dohvatljiv uzor iz bogata i nama uvijek nedostupna svijeta.

Svi Krležini tako tipični pojedinci, koji čine vječiti hrvatski zbor (*kumek, financ, purgeri, purgerice, malograđani, bordel-dame, kelneri i kelnerice, gosponi i muži, gazde, trgovci, prosjaci, skitnice, pogrebnik – funebraš, cirkuski atleta* itd.<sup>4</sup>), nalaze savršenu presliku u afričkoj zajednici, koja grca između snova o vlastitoj povijesnoj veličini i apsolutnoj nevažnosti u današnjem svjetskom rasporedu snaga.

U sudaru stvarnoga i nadstvarnoga, u sučeljavanju malograđanskoga, nazdravičarskog hrvatstva (*»Da nas bog poživi! Sve da nas poživi, i nas i domovinu, i štacune, i naše gospe, i naše profite, i štalice, i kravice, i grad i sve! Na mnogo ljeta, živijo, živile!«*<sup>5</sup>) u Krležine krajolike naše stoljetne provincijske nemoći savršeno se ucrtava provincijalizam stanovnika Obale Bjelokosti. U prolaznim pojavama *Turaka, Židova, trgovaca, Makedonaca, Rumunja, Cigana, Kranjaca, ćilimara, Kineza, crnaca, Talijana* pronalazi se cijela lista naroda koji su nekoć došli u tu obećanu zemlju (iz Gane, Benina, Libije, Senegala...) i potom postali nepotrebni stranci bez perspektive. U me-

<sup>2</sup> Miroslav Krleža: *Legende*, NIŠRO »Oslobođenje« i IKRO »Mladost«, Sarajevo, 1981., str. 175.

<sup>3</sup> Ibid., str. 177.

<sup>4</sup> Ibid., str. 175.

<sup>5</sup> Ibid., str. 182.

lodramskim temama očitava se zaraza telenovelama koje su zamijenile nekadašnju moćnu umjetničku produkciju. Krležini iznenadni prizori ubojstava (»*Ubilo čovjeka. Krv! Krv! Krv! Krv!*«<sup>6</sup>) i pijanih orgija svakonoćni su događaji u Abidjanu. Tragično se ovdje vrlo brzo preobražava u groteskno. Glumci se pantomimski pretvaraju u majmune i bijesne pse na pozornici. Koreografijom kao da se obistinila Krležina zamisao da vidi kolo koje bi zaplesalo divlje, narodno, u crvenoj ekstazi saturnalija i pretvorilo se u životno apsolutno ludilo (»*To pleše cijeli sajam. I stolci i stolice, i burad i šatre, i zvijezde, i aleja, i pečenjari, i cirkusi i panorame, sve to pleše kolo. To je nabujala voda, struja poplave koja nosi...*«<sup>7</sup>)

Tako je Ivica Buljan istraživao Krležine tekstove daleko od hrvatskih pozornica. Počeo je s *Gospodom Glembajevima* u Litvi, a nastavio s *Kristoforom Kolumbom* u Crnoj Gori i potom s *Kraljevom* u Obali Bjelokosti. Svoju poetiku Buljan izravno oblikuje prema načelima rane Krležine dramatičke, koja se u mnogo elemenata podudara s Lehmannovim poimanjem postdramskog teatra (termin koji se počinje koristiti krajem XX. stoljeća). Odnos središnje teme (ljubavni trokut) jednake je dramaturške vrijednosti kao i sporedni elementi (poslovanje sajamske gostionice); glavni protagonisti (Janez, Štiješ, Anka, Herkules) i epizodisti izjednačeni su u scenskoj nazočnosti, dok glazba i svjetlo imaju jednaku ulogu kao i dramski tekst. »Duboko promijenjen modus kazališne upotrebe znaka omogućava da se jedan važan sektor novog kazališta opiše kao 'postdramski'. Ujedno je novi kazališni tekst, koji uvijek iznova sam reflektira svoj ustroj kao jezična tvorevina, uglavnom 'ne više dramski kazališni tekst'... U 'ne više dramskom kazališnom tekstu' našeg doba nestaju 'principi naracije i figuracije' te poredak 'fabule'. Dolazi do osamostaljivanja jezika... Slike nisu ilustracije nego fabule. Tome pridolazi i brisanje granica između žanrova: povezuju se ples i pantomima, glazbeno i govorno kazalište, koncert i kazališna igra sjedinjavaju se u scenske koncerte.«<sup>8</sup> Krleža kojeg Buljan čita iz perspektive ili, točnije, s pomoću suvremenih teorija čini se stoga mnogo suvremenijim čak i od nekih danas suvremenih dramskih pisaca.

Od početne fame o neuprizorivosti *Kraljeva*, preko prekretničke Radojevićeve predstave, do niza suvremenih tumača i napokon do Krležina debija u Africi, kao da se nagovještava potencijal amblematskog teksta hrvatske avangarde. Čini se da ga lakše prihvaćaju ili prepoznaju oni kojima prvotno nije bio namijenjen. Svijetu je još uvijek bliži nego onoj sredini kojoj je taj »ekstatični zanos i sablasna igra uz zvuke sentimentalnog baroknog rendez-vousa«<sup>9</sup> stoljećima bila i, nažalost, ostala tako bliskom.

<sup>6</sup> Ibid., str. 197.

<sup>7</sup> Ibid., str. 208.

<sup>8</sup> Hans-Thies Lehmann: *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost i Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb–Beograd, 2004., str. 16., 17. i 31.

<sup>9</sup> Miroslav Krleža: *Legende*, NIŠRO »Oslobodenje« i IKRO »Mladost«, Sarajevo, 1981., str. 177.