

ISTVÁN LUKÁCS

Krležine nepokretne i pokretne slike



István Lukács je redni profesor hrvaške in slovenske književnosti na Oddelku za slavistiko Filozofske fakultete ELTE v Budimpešti, kjer poučuje na vseh treh stopnjah študija. Pet let je bil gostujoči profesor madžarske književnosti na zagrebški univerzi. Raziskuje predvsem hrvaško-madžarske in slovensko-madžarske literarne stike. Objavil je več samostojnih znanstvenih monografij in več kot dvesto izvirnih znanstvenih prispevkov. Ustanovitelj in urednik je najbogatejše madžarske slavistične knjižne zbirke Opera Slavica Budapestinensia. Glavni urednik je najuglednejše madžarske slavistične revije Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae. Bil je nosilec več domačih in sodelavec mednarodnih raziskovalnih projektov. Redno je organiziral mednarodne kroatistične in slovenistične znanstvene konference v Budimpešti. Je član uredniških odborov revij na Hrvaškem in v Sloveniji.

***István Lukács** is a full professor of Croatian and Slovene literature at the Department of Slavonic Studies, Faculty of Arts, ELTE University, Budapest, where he teaches at all three levels of study. For five years he was a visiting professor of Hungarian literature at the University of Zagreb. His main research interests include Croatian-Hungarian and Slovene-Hungarian literary contacts. He has published several independent monographs and more than 200 original scholarly articles. He is the founder and editor of the Opera Slavica Budapestinensia, the richest Hungarian Slavonic book series. He is the editor-in-chief of the Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae, the most prestigious Hungarian journal on Slavic studies. He initiated several domestic and international research projects and regularly organized international conferences on Croatian and Slovenian studies in Budapest. He is a member of the editorial boards of several journals in Croatia and Slovenia.*

ZORA
151

István Lukács

Krležine nepokretne i pokretne slike



Univerzitetna založba
Univerze v Mariboru

Maribor
2023

ZORA

151

István Lukács

Krležine nepokretne i pokretne slike

Mednarodna knjižna zbirka ZORA
International Book Series ZORA

Urednik zbirke/*Editor*

Marko Jesenšek

Mednarodni svetovalni odbor

Editorial Advisory Board

Jožica Čeh Steger (Maribor)

Marc L. Greenberg (Lawrence, Kansas)

István Lukács (Budapest)

Alenka Jensterle Doležal (Praha)

Bernard Rajh (Maribor)

Emil Tokarz (Katowice)

Slika na naslovnici – *Veliki akt* Dezsőja Orbána – je last Narodne banke Madžarske in je deponirana v Muzeju lepih umetnosti v Budimpešti, ki nam je dovolil njeno uporabo in objavo. / *A könyv illusztrálására felhasznált mű, Orbán Dezső Nagy aktja a Magyar Nemzeti Bank tulajdonában áll, letétbe helyezve pedig a Szépművészeti Múzeumban van, amelynek engedélyével használtuk fel s közzöltük.*

© Szépművészeti Múzeum, 2022

Monografija je nastala v času študijskega dopusta, ki ga je avtorju odobrila Filozofska fakulteta Univerze Loránda Eötvösa v Budimpešti. / *E munka az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara által biztosított alkotóév eredményeképpen született.*

ZORA

151

Naslov/Title

Krležine nepokretne i pokretne slike

Krleža's still and moving images

Avtor/Author

István Lukács

Recenzenta/Reviewers

Red. prof. dr. Zoltán Medve

Dr. sc. hab. Zoltán Virág

Jezikovni pregled/Language Editor

Katarina Novak

Slika na naslovnici/Photo on Cover

Dezső Orbán, *Veliki akt* (izrez), 1912, olje na platnu,
92 × 140 cm (last Madžarske narodne banke)

Oblikovanje in prelom/Design and typesetting

Katarina Visočnik

Založnik/Published by

Univerza v Mariboru, Univerzitetna založba,

Slomškov trg 15, 2000 Maribor, Slovenija

<https://press.um.si>

zalozba@um.si

Izdajatelj/Issued by

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta,

Koroška cesta 160, 2000 Maribor, Slovenija

<http://www.ff.um.si/zalozba-in-knjigarna/zora/>

ff@um.si

Vrsta publikacije/Pulication type

E-knjiga

Dostopno na/Available at

<https://press.um.si/index.php/ump/catalog/book/763>

Izdano/Published

Maribor, marec 2023



© Univerza v Mariboru, Univerzitetna založba
University of Maribor, University Press

Besedilo / Text © István Lukács

To delo je objavljeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva 4.0 Mednarodna. /
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Uporabnikom je dovoljeno nekomercialno in komercialno reproduciranje, distribuiranje, dajanje v najem, javna priobčitev in predelava avtorskega dela pod pogojem, da navedejo avtorja izvirnega dela. / *This license allows reusers to distribute, remix, adapt, and build upon the material in any medium or format, so long as attribution is given to the creator. The license allows for commercial use.*

Vsa gradiva tretjih oseb v tej knjigi so objavljena pod licenco Creative Commons, razen če to ni navedeno drugače. Če želite ponovno uporabiti gradivo tretjih oseb, ki ni zajeto v licenci Creative Commons, boste morali pridobiti dovoljenje neposredno od imetnika avtorskih pravic. / *Any third-party material in this book is published under the book's Creative Commons licence unless indicated otherwise in the credit line to the material. If you would like to reuse any third-party material not covered by the book's Creative Commons licence, you will need to obtain permission directly from the copyright holder.*

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

CIP – Kataložni zapis o publikaciji
Univerzitetna knjižnica Maribor

821.163.42:929Krléža M.(0.034.2)
791:929KrléžaM.(0.034.2)

LUKÁCS, István, 1958-

Krležine nepokretne i pokretne slike [Elektronski vir] / István Lukács. – E-knjiga. – Maribor : Univerza v Mariboru, Univerzitetna založba, 2023. – (Mednarodna knjižna zbirka Zora ; 151)

Način dostopa (URL): <https://press.um.si/index.php/ump/catalog/book/763>
ISBN 978-961-286-711-9
doi: 10.18690/um.ff.4.2023
COBISS.SI-ID 143338499

ISBN

978-961-286-711-9 (pdf)
978-961-286-712-6 (mehka vezava)

DOI

<https://doi.org/10.18690/um.ff.4.2023>

Cena/Price

Brezplačni izvod

Odgovorna oseba založnika/For publisher

prof. dr. Zdravko Kačič, rektor Univerze v Mariboru

Citiranje/Attribution

István Lukács, 2023: *Krležine nepokretne i pokretne slike*. Univerza v Mariboru, Univerzitetna založba. doi: <https://doi.org/10.18690/um.ff.4.2023>

Sadržaj

7 Uvodne napomene

TEKSTOVI, PRETEKSTOVI, NEPOKRETNE SLIKE

13 Tekstovi i pretekstovi u mađarskim intertekstualnim relacijama (infinitivi, *Zastave* i *Margita hoće živjeti*)

24 »Nepokretne slike« u intermedijalnom kontekstu

POKRETNE SLIKE

37 Krleža i film

48 Vojnovićeva drama *Gospođa sa suncokretom* kao paradigmatičan primjer

54 Film u Zagrebu, Pečuhu i Budimpešti za vrijeme Krležina školovanja

61 Sporadične refleksije o Krležinim »tonfilmskim imaginacijama«

66 Rani mađarski teorijski radovi o filmu

74 Genijalna zapažanja svemogućeg Josipa Bacha

84 Srodnost nijemih filmova i *Legendi*

98 Krležine atipične didaskalije kao »kinotekst«

116 »Sirene bioskopa« – *Titanic*, *L'Inferno*

129 Montažirane *Simfonije*

137 Literatura

145 Povzetek

147 Summary

149 Kazalo imena

155 Recenzije

159 Zora 1998–2023

Uvodne napomene

Sarajevski teatrolog Josip Lešić (1929.–1993.) posvetio je obimno djelo analizi funkcije slike i zvuka u dramama Miroslava Krležje. U svojoj monografiji pišući o modernoj režiji s kraja XIX. i u početku XX. stoljeća, Lešić zamjećuje da se »naseljava scena gustom mrežom raznovrsnih vizualno-akustičkih znakova« koji će kod nekih (npr. E. G. Craig) zaživjeti i samostalno, bez bilo kakve pragmatične funkcije (Lešić 1981: 13). Svakako je umjesno pitanje, kojim se Lešić inače ne bavi naročito, što je pokrenulo taj val »naseljavanja«. Držimo da je novi optički medij, dakle film zbog slobodnog kretanja u vremenu i prostoru (Deleuze 2008) igrao važnu ulogu u neobičnoj dinamizaciji dramskoga stvaralaštva i kazališnoga eksperimentiranja, dijelom zbog sve veće, pa čak i agresivnije konkurencije između filma, kina i kazališta, dijelom pak zbog svojih novih izražajnih tehnika koje su nužno generirale globalne promjene i pomake u intermedijalnim odnosima. Postavlja se pitanje, zašto je film postao toliko važan i inspirativan za sve ostale umjetnosti i umjetnike, pa i za samoga Krležju? Film kao novi medij ne prikazuje misli ili načine razmišljanja, kako je to istaknuo i poznati mađarski filmolog i prevoditelj Deleuzova djela na mađarski Bálint András Kovács: film je, naime, sama misao, zapravo slika misli (Kovács 1997). Prihvatimo li ovu Deleuzeovu tezu, možemo kazati da se film u osnovama razlikuje od svih ostalih medija, koji su i inače vršili znatan utjecaj na Krležino stvaralaštvo (svjetska književnost, slikarstvo, glazba), pa je prema tome njegovo djelovanje trebalo biti znatno izraženije nego što se to do sada mislilo. S obzirom na Krležinu otvorenost prema svijetu i prema svim granama umjetnosti, na njegovo doista impozantno, leksikonsko poznavanje i suvremenih zbivanja tijekom cijeloga života i same povijesti i kulture u cijelosti, ne čudi nas što mu i film ulazi u vidokrug. Krležja i film, značaj i mjesto filma u Krležinu stvaralaštvu kao teme, s rijetkim izuzetcima, mimoišle su i književnopovijesnu znanost i komparatistiku. Ono što je prikupljeno i usustavljeno, jest prije svega inventar njegovih filmskih doživljaja putem analize njegovih dnevnčkih zapisa (Peterlić 2006), neke refleksije povodom igranoga filma *Put u raj* za koji je scenarij napisao sam Krležja te opširniji prikaz svega toga na mađarskom jeziku uz najavljanje veće teme koja je zapravo predmet ove knjige (Lukács 2017).

Jedan od istaknutijih hrvatskih poznavatelja Krležina stvaralaštva Viktor Žmegač u svojoj lucidnoj studiji o Krležinu univerzumu marioneta samo uzgred će pridodati da Krleža prije i za vrijeme Prvoga svjetskog rata iz neposrednog iskustva poznao je samo zagrebačke i peštanske kulturne prilike, a bio slabo obaviješten o tome što se događa na svjetskoj kazališnoj i kulturnoj sceni (Žmegač 1986: 240). Žmegač govori, razumije se, dobrim dijelom i o godinama kada je Krleža dulje vremena boravio u Mađarskoj (Pečuh, Budimpešta, 1908–1913). U krležologiji njegovim se kadetskim i ludovicejskim godinama posvećivalo prilično pozornosti, pisalo se podosta i o njegovim mađarskim kulturnim i literarnim doživljajima i inspiracijama, međutim manje ili nikako nije bilo riječi o značaju kulturnog života one okoline u kojoj se više godina nalazio i koja se tada smatrala pravom europskom sredinom (naročito Budimpešta). Na početku XX. stoljeća, u godinama Krležina boravka u Pečuhu i u Budimpešti, film i kino (»bioskop«) postali su dijelom svakodnevnog kulturnog života, prava senzacija i atrakcija kojima su se već tada nazirale i posebne umjetničke vrline i dimenzije. Polazeći upravo od ove Žmegačeve teze o eventualnom značaju peštanskih kulturnih prilika u stvaralaštvu ranoga Krleže (*Legende* i *Simfonije*), mi ćemo u našoj knjizi najviše pozornosti posvetiti tome kako i gdje se može detektirati utjecaj filma kao novog optičkog medija u njegovim djelima i kako je to prema našim pretpostavkama povezano s javljanjem, mjestom i razvojem filma kao novog tehničkog i optičkog medija i kao nove umjetničke grane.

Krležino je stvaralaštvo isprepleteno raznoraznim intertekstualnim i intermedijalnim relacijama i kontekstima, o čemu se podosta pisalo i raspravljalo, a u tome zauzima i posebno mjesto sve što ga vezuje za mađarski jezik, kulturu i povijest. Kao što rekosmo, neke su relacije dotaknute i obrađene, a neke, kao što je i film, zapravo nedotaknute. Kako bi se ukazalo na kompleksnost svih tih njegovih mađarskih relacija, u ovu knjigu smo uključili i rezultate naših ranijih istraživanja, misleći prije svega na intertekstualnu analizu njegove lirike i romana u kojima je igrao važnu ulogu Endre Ady te na književna *prefiguriranja* nekih mađarskih slika i likova (apeiron, ekfrazе) (Lukács 2011, 2012, 2015, 2016, Lukač 2014), da bismo se nakon toga posvetili predstavljanju problematike pokretnih slika u ranom razdoblju njegova stvaralaštva.

Treba priznati i vidjeti, naš je rad tek skroman početak u analizi uloge i mjesta filma kao sedme umjetnosti u životnome stvaralaštvu Miroslava Krleže. Bude li nam uspjelo pobuditi zanimanje hrvatske i mađarske krležologije i komparatistike za ovu temu, mi smo svoj cilj postigli. Sva

poglavlja koja su posvećena određenim temama i znanstvenim problemima i za koje se misli da su i neposredno povezana s filmom, stoje i zasebno, mogu se interpretirati i kao samostalni radovi, međutim s obzirom na to da je povezna nit sam film, naša knjiga ipak čini i jednu monografsku cjelinu. Djelo nema svoga zaključka jer je tek najava teme o kojoj se do sada uopće nije ili jedva raspravljalo. Ne radi se, dakle, o lažnoj skromnosti autora, nego o realnom gledanju na postignute rezultate u istraživanju znanstvene problematike *Krleža i film*, s posebnim osvrtom prije svega na mađarske relacije u svemu tome. U naslovu ove knjige, *Krležine nepokretne i pokretne slike*, izražena je ambicija i želja autora da se Krležinu stvaralaštvu pristupi i iz nekih novih znanstvenih pozicija u kojima je u fokusu sedma umjetnost, film, najznačajniji novi medij 20. stoljeća koji je pratio pisca od njegova rođenja do smrti.

Tekstovi, pretekstovi,
nepokretne slike

Tekstovi i pretekstovi u mađarskim intertekstualnim relacijama (infinitivi, *Zastave* i *Margita hoće živjeti*)

I.

U *Zastavama*, svome epohalnom djelu Krleža je ovjekovječio raspad Monarhije. To je neprijeporno prava umjetnička sinteza njegova opusa u kojoj se »izvana« i »iznutra« detektira povijesno, političko i kulturno stanje datoga trenutka, a istovremeno putem snažnih, često divergentnih solilokvija daje u svakom pogledu uvjerljiva slika i o hrvatsko-mađarskim odnosima. Roman je koncipiran oko osobe Kamila Emeričkog koji studira u Budimpešti pa je mjesto događanja dobrim dijelom sam grad. Duhovni i politički život mađarskoga velegrada na prijelazu stoljeća u Krležinu je romanu preko Kamilova lika i njegovih intelektualnih i intimnih veza prikazan iznimno plastično i bogato. Putem dijelom stvarnih povijesnih događaja i likova, a dijelom fiktivnih zbivanja i aktera autor nam dočarava izgubljeni svijet. Nije pretjerano reći da o tome razdoblju nema boljeg književnog djela od Krležinog romana niti u mađarskoj književnosti. (O tome opširnije Nemeč 1996: 3–11.)

Krležine su *Zastave* kao prozni tekst prožete raznoraznim stilskim figurama. Pored krležijanskih baroknih višesložnih rečeničnih »monstruma« nalazimo i zanimljive šturu kompozicije (sintaktičke paralelizme) s minimalnim brojem glagola i monotonim nabranjem istih ili istoga epiteta, zamjenica, glagola, veznika, čestica, prijedloga ili drugih vrsta riječi:

Prazno i dosadno sve. Od glupe i dosadne prazne Jurjevske, od dosadnog i praznog banskog grada, sa dosadnim i glupim tornjevima i dosadnim sivim ulicama, koje se diče imenima jadnih i dosadnih, po daru i po značenju opravdano sumnjivih pjesnika, od Medvednice pa sve do ove dosadne ladanjske kurije nadvila se nad praznim zagorskim nebom zavjesa bezizgledno dosadne melankolije. (Krleža 1979, *Zastave* 1: 282)

Stoji na kiši, pod kišobranom, na Jolandinom sprovodu, okružen špaliriom grobara (Žigmanovih statista, samo su peštanski soigniraniji), gospoda grobari pod crnim bicorneima i crnim kokardama, kao admirali, bogato galonirani, svi u crnini, dame i gospoda, koprene i gospojinski šeširi, cilindri i lakirane cipele, čarape i rukavice,

kravate i kišobrani, sve u crnome crno, crna kiša, crno nebo, crni kišobrani crn sanduk, samo Jolanda u bijeloj svilenoj haljini, sa bijelim turbanom i bijelim ružama, bijele čipke, bijelom svilom tapetirani kovčeg, pokrili su je da ne pokisne, nestala je pod crnom daskom, sve bez glasa, bez muzike, bez konja, uz tihi plač blage nebeske rose, sve same noge, čudni krakovi drapirani crnim suknom, beskrajno duga povorka crnih krakova u cipelama, u pantalonama, u ženskim suknjama, bogato drapiranim, jezivo vijugava duga zmija crnih pantalona i cipela, prolaze nečujno nad crnim lokvama crne kiše, primiču se, zastaju, stoje, kreću se, idu, nestaju, crne cipele kao crni kornjaši, savijaju se zmijski, živa blistava crna gamad, presvučena mokrom kožom, slijepa, opasna, gluhošnjama gamad, hodaju, izmiču, nestaju, a Kamilo pritiješnjen masom lakiranih reptila, crne tkanine i crnih kišobrana, sam u sebi prazna mokra cipela, prazan u praznoj tkanini meko meso bez jedne jedine kosti... (Krléža 1979, Zastave 2: 99–100)

Ošinit Glanzovim pismom, Kamilo je ustao, projurio bolničkom sobom u hodnik, našao se na dvorištu, prošao mimo straže na porti i stupajući tako sve brže, sve nervoznije, korak po korak sve grozničavije, sve dalje, gologlav, bez kabanice, našao se na ulici, na ulicama, na trgu, u perivoju, u sumraku, od svega oko sebe usput primjećujući samo to da se od sumporasto-zelenkaste koprene nebeske preko svih lica prelilo smrtonosno bljedilo. »On ide i ide, on hoda i hoda, u koloni, on stupa usred nepregledne uzrujane čete od četrdeset puta po četrdeset tisuća doktora Guida Glanza, od ogromne čete, koji su svi povjerovali Zaraturstri da je bog umro, koji su svi mobilizirani kao rezervni oficiri, koji svi ratuju pod barjacima ovog mrtvog boga, a Zaraturstra, proglasivši boga mrtvim, nije mislio samo na onog jednog jedinog Nazarenca, nego na sve bogove kroz svjetove i kroz vjekove, na sva božanstva i na sve idole od katedara do katedara, na sva carska i kraljevska dostojanstva, a sva ova ogromna masa božanstava nije umrla, ovi su bogovi živi kao carski lavovi i lešinari, oni se hrane ljudskim mesom, i šta možemo nego da stupamo u kolonama jedni protiv drugih sa puškama i ostrim noževima, da se ubijamo, da skaćemo s mostova, da trčkaramo ulicama kao prividno živi, da nas prate sjenko pokojnika, da ova povorka mrtvacu iza naših leđa potaje iz dana u dan sve veća, sve impozantnija, sve mnogobrojnija, a doktor Guido Glanz se uvjerio da je laž da je bog umro i tako je skočio s mosta, iz protesta«, a nad krovovima iznad dimnjaka i tornjeva gomilaju se mračnomodne gromade prijetećih oblaka, smolava, čađava zavjesa dima, oblak dima grdne, paklene provale vulkana. (Krléža 1979, Zastave 3: 80–81)

U ovome nizu monotonih paralelnih struktura *Zastava* zasebno mjesto zauzimaju čitavi pasusi prožeti lamentacijskim nabranjanjem infinitiva. Primjerice, u poglavlju naslovljenu *Salto mortale* regrutirani Kamilo ovako »vizionira« ono što ga čeka u vojsci:

Stajati od ranog jutra, kad su još i vrane pospane, usred kasarnskog dvorišta, na kiši, u lapavici, u blatu, *gledati* lijevo pa onda desno, *gledati* desno pa onda lijevo, već kako se netko dere kao lud »links«, a netko »recht schaut«, *marširati*, jedan-dva, desna-lijeva, jedan-dva, sijeno-slama, jedan-dva, *stajati*-stoj i *stupati*-stupaj, *klečati*, *ležati*, *čučati*, *trčati*, *nabijati* pušku, *nišantiti*, pozdrav l'jevò, pozdrav desnò, poludesno stupáj, lijevo zavíj, pušku k nozi, na ramé, natakni bod, skini bod, naperi bajonét, pucáj, *biti* ošišan, do kože, *drhturiti*, u kabanici, od tanke kudjelje, *otvarati* kvake, laktovima, *prati* ruke

tridesettri puta dnevno onih ruku, od pušaka, od slamnjača, i torbi, i šolja, i zahoda, i kože, i sukna i svega... (Krleža 1979, Zastave 2: 221–222)

Preko niza infinitiva kao »bezlične« glagolsko-imenične vrste riječi želi se i posebno naglasiti kako glavnog lika potisnutog na rub besmisla i samovolje žele lišiti svake individualnosti. (U prethodnome poglavlju, *Zov carske trube* isto tako nalazimo nizanje infinitiva.) (Krleža 1979, Zastave 2: 176–178).

Kamilov najvažniji filozof u duhovnome razvoju – kao uostalom i samoga Krleže – bio je Nietzsche. Njegovo ime, njegova najvažnija djela pa i najznačajnije teze često se spominju u *Zastavama*. Nakon ratne ozljede Kamilu se povlači na Ladanje i ponovno se posvećuje svome omiljenome filozofu. Čitajući, interpretirajući i aktualizirajući Nietzscheove misli među unutarnjim solilokvijima glavnoga lika čitamo i ove: »Može li se jedno vrijeme *otrovati, zaprljati, ubiti*, u jednu riječ, može li se *ponevjeriti*, liječno *poigrati, propustiti, brisati* iz svojih privatnih računa?« (Krleža 1979, Zastave 3: 223).

U svome čuvenom i poduljem eseju *Izlet u Mađarsku 1947* (gdje se spominje i Adyjevo ime) koji bismo mogli interpretirati i kao prethodnu studiju za *Zastave* i koji Krleža apostrofira »šetnjom grobnicom mrtvoga djetinjstva«, autor oživljuje mnoge detalje peštanskih ludovicejskih godina. Stilističku okosnicu jednoga poduljeg pasusa čine upravo infinitivi:

Ovdje na ovom svijetu valja prije toga *izvršiti* neke formalnosti po jednoj izvjesnoj proceduri: treba hiljadu dana *voltižirati*, treba *znati* napamet Exerzier i Dienst-Reglement, treba *znati* floret i mačevanje, *skakati* s kopljem, *znati* napamet nekoliko stihova iz Liliencrona, učtivo se *vladati, plesati* kadrilu... (Krleža 1966, 425)

U genezi proznih infinitiva *Zastava* Miroslava Krleže njegovi lirski infinitivi su neprijeporno trebali igrati presudnu ulogu. U Krležinom iznimno bogatom pjesničkom opusu u zbirci *Pjesme u tmini* iz 1937. godine nalazimo pjesmu prepunu infinitiva pod naslovom *Tužaljka nad crkvom*:

Pred crkvama klečati, prositi, moliti
i bližnjega ko sama sebe voliti.

Gladiti baršun i skrletne cvjetove,
osvajati gradove, podjarmiti svjetove.

Gubavce dvoriti, s ludama vikati,
čupati kose, od očaja rikati.

Graditi palače, iskapati kipove,
vječnost ispijati na plamene hipove.

U čohi, bosonog, gladan se skitati,
slijepca na mostu za blagoslov pitati.

Klati se, gostiti, smijati, trovati,
u poroku sagnjiti, umorstva snovati.

Gdje viteška je luda koja tako može
da pronosi ti slavu, nerazgovjetni Bože?

U ovoj pjesmi osim posljednje u svakoj strofi ima infinitiva: u nekima po dva, u drugima po tri, čak i četiri. Svega skupa ima 22 bezlična infinitiva. U takvoj gramatičkoj instrumentalizaciji ove pjesme neprijeporno je igrao ulogu mađarski lirik Endre Ady (Lőkös 2003, Lukač 1997). U njegovoj čuvenoj antologijskoj pjesmi *Sírni, sírni, sírni* (Jecati, jecati, jecati), koja je prema svojoj strofičkoj strukturi potpuno identično konstruirana (dvo-stisi), nalazimo 23 infinitiva. Pjesmu donosimo u Krležinu prijevodu iz eseja *Mađarski lirik Andrija Ady* (1930) (Krleža 1961: 99), međutim valja upozoriti kako je Krleža kao prevoditelj »likvidirao« jedan dio infinitiva što je pomalo čudno i neobično s obzirom na njegovu iznimnu literarnu osjetljivost. Takva prevoditeljska intervencija zapravo briše bitne »tragove« što u ovom slučaju može biti i anakronizam s obzirom na to što ne znamo kada je nastala Krležina pjesma *Tužaljka nad crkvom*.

Čekati, dok se jave zvona noći,
kako će žalobna povorka proći.

Nad mrtvacem nikakve suze roniti,
ne pitati ništa, ne sprovodu zvoniti:

Srebrni šatori, crne ponjave,
mahati križem sred posmrtno zvonjave.

Stajati u tuzi, gdje se bakle puše,
gdje se pod srebrom uzdasi guše.

Slušati orgulje kako bruje,
slušati zvona kako zuje.

Gaziti grobove, mrtvačke truge,
uz svećenika i nijeme sluge.

Drščući potajno zuriti nice,
gledati tuđe mrtvačko lice.

Zepsti na blistavoj mjesječini,
u tamjanu, sjeni, grobnoj tišini.

Okajati prošlost, skinuti časti
i tako na mrtvačku škrinju past.

Testament pisati, očajno klecati
i tako jecati, jecati, jecati.

Obje pjesme su lamentacije – Adyjeva grobna, Krležina crkvena. I kod Adyja i kod Krleže se putem dvojne, verbalno-nominalne, bezlične gramatičke prirode infinitiva želi i posebno istaknuti egzistencijalna i ontološka samoća lirskog subjekta. Monotonim nabranjem infinitiva te rapidnom redukcijom glagola u *Tužaljci nad crkvom* (tek u posljednjoj strofi nalazimo dva: *je, pronosi*) Krleža je izvršio »nasilje« nad gramatikom.

Za slična poetska »nasilja« nad gramatikom ima i drugih primjera kod Krleže (Frangeš 1974: 280–281). U *Jesenjoj samoći* dolazi do radikalne redukcije glagola:

Sve više sam, sve luđe sam, sve tuđe i sve tužnije,
sve tamnije, sve sramnije, sve biva ružnije.
Sve hladnije, sve gadnije, sve ledenije,
samoća prazna jesenja, a biva sve jesenije.

Ivo Frangeš u svojoj iznimno kratkoj analizi ove pjesme zaključuje da se poezija ne podređuje gramatici, nego je formira prema vlastitim zakonima i potrebama. U *Jesenjoj samoći* nalazimo samo jednu imenicu (*samoća*) i jedan jedini glagol (*biva*), što je u jednome indoeuropskome jeziku kao što je hrvatski u svakom slučaju neobično. Slična odsutnost glagola u mađarskome kao ugrofinskome jeziku nipošto nije neobična jer je mađarski predikat i bez glagola ili glagolskoga dijela potpun, »punopravan«. Valja nam to istaknuti poradi eventualnog povezivanja ove neobične gramatičke pojave kod Krleže s njegovim mađarskim recepcijskim kulturno-jezičnim »zaleđem«. Očito je da nam pjesnik putem opozicije nesamostalnih riječi i dva puta uporabljenog glagola *biva* te nizanjem nezavisno složenih rečenica posreduje »osjećaj samoće i izgubljenosti lirskoga subjekta« (Frangeš 1974: 282). Prema tome poetsko je »nasilje« nad gramatikom u potpunosti opravdano.

O utjecaju Adyja na njegovu liriku Miroslav Krleža prvi se puta izjasnio, naravno negativno, 1930. godine u jednoj fusnoti svoga eseja o Rilkeu:

Neki kritik, govoreći o mojoj lirici, spomenuo je povodom moga prikaza Adyjeve lirike, kako bi bilo potrebno proučiti eventualni upliv Adyja na moj lirski razvoj. Ady na mene nije djelovao nikada i nikako. Adyja sam upoznao zapravo vrlo kasno: oko dvadeset i druge. (Krleža 1961: 34)

Ova Krležina izjava nam se i na prvi pogled čini zavaravajućom, naime vrlo dobro je poznato da je dva dana nakon Adyjeve smrti 29. siječnja 1919. u *Riječi Hrvata, Srba i Slovenaca* objavio nekrolog, a za dvije godine, 1922., napisao je i podulji esej pod naslovom *Petőfi i Ady, dva barjaka mađarske književnosti* (Krleža 1922: 341–354). Najtemeljitiji njegov esej o Adyju je nastao 1930. pod naslovom *Mađarski lirik Andrija Ady* (Krleža 1961: 95–119). Taj je esej »ilustrirao« kako prijevodima nekih Adyjevih pjesama, tako i prije spomenutom antologijskom naricaljkom, kako piše: »bez neke naročite prijevodne pretenzije«. I upravo u prikazu ove pjesme piše: »U tome tipičnom adyjevskom doživljavanju motiva smrti naročito je impresivno ovo tugaljivo, lamentaciono, naricateljno, ciganski nametljivo, jednolično jecanje infinitiva« (Krleža 1961: 100). Prema tome Adyjevi su se infinitivi duboko urezali u lirsku svijest Miroslava Krleže. Njegova *Tužaljka nad crkvom* iz zbirke *Pjesama u tmini* (1937) neprijeporno je nastala pod utjecajem snažnih naricateljskih infinitiva Adyjeve pjesme *Síri, sírni, sírni*.

Što se tiče pitanja geneze Krležinih lirskih infinitiva, valja nam na ovo-mjestu kao »alternativu« napomenuti i zanimljive konstatacije Cvjetka Milanje koji u svojoj monografiji o hrvatskom ekspresionizmu piše o Marinettijevim dekonstrukcijskim tehnikama:

...Marinetti je zaista izvršio presudnu dekonstrukciju starih gramatičkih i jezičnih institucija, od sintaktičkoga do leksičkoga plana, od čega je najznačajnija uporaba supstantiva i infinitiva, te postupna ogoljavanja ili deadjektivizacije (abolire l'aggetivo) s čime je u vezi podvostručena supstantivizacija. (Milanja 2000: 252)

Krležin sinkretistički tekstualni svemir prepun je raznoraznih enciklopedijskih, bizarnih, fascinantnih detalja i vibracija, zanimljivih leksičkih amalgama, individualnih gramatičkih rješenja, a sam autor često namjerno i odlučno zametne sve tragove kako ne bi došlo do otkrivanja eventualnih izvora. Vidjeli smo adyjevske reminiscencije i »ciganski nametljive« i po broju »jednolične« infinitive i kod jednoga i kod drugoga liričara, kojima, premda je očita, sam Krleža odlučno i vehementno nijeće bilo kakvu povezanost. (»Ady na mene nije djelovao nikada i nikako.«) U svim njegovim kasnijim, na početku ovoga teksta citiranim proznim tekstovima, gdje se u bilo kakvoj relaciji javlja ime velikana mađarske modernističke lirike (a svugdje se javlja), susrećemo uporno nizanje infinitiva preko duljih pasusa. Ova »muško-ženska«, dvolična, nominalno-verbalna vrsta riječi kao da je sudbinski povezana s Adyjem u Krležinim tekstovima, kao da je njegov zaštitni znak. Krleža se podsvjesno preko infinitiva nadovezuje na Adyjevu

liriku, kao da do Adyjeve lirike put vodi i preko tih infinitiva, kao da ti infinitivi prate Krležu cijelim umjetničkim životnim putem.

U *Zastavama* infinitivi su duboko usidreni u tipičnim krležijanskim opširnim i višesložnim rečenicama te prepliću cijelu rečeničnu strukturu. U genezi njegovih lirskih i proznih infinitiva neprijeporno su igrali ulogu Adyjevi lirski infinitivi. Međutim, dok se Krležini lirski infinitivi neposredno nadovezuju na Adyjeve lirske infinitive, u njegovom proznom opusu ta se vrsta riječi generira preko mnemotehničkih mehanizama. Prema našem shvaćanju sintaktički paralelizmi koje smo citirali iz Krležina proznoga opusa na samome početku ove studije zapravo su »nusprodukt« tih infinitivnih struktura.

Je li uopće moguća bilo kakva lirsko- i prozno-poetička interpretacija koncentracija određene vrste riječi i njegove permanentne prisutnosti u Krležinom opusu? Infinitivi (a i sintaktički paralelizmi) su *gramatički* instrument u kojemu se izražava i na svojstven način interpretira egzistencijalna i ontološka izopćenost individua.

Adyjeva lirika bila je iznimno inspirativna za mnoge značajne književnike ovoga geografskoga i kulturnoga prostora koji se naziva srednjeeuropskim, u koji inače sam Krleža nije vjerovao. (O tome se najjasnije očitovao u razgovorima s Predragom Matvejevićem /Matvejević 1969/) Od svih istraživača utjecaja Adyjeve lirike na reprezentativne predstavnike susjednih, prije svega modernističkih liričara nismo dobili odgovor na pitanje koje je i Zoltán Virág postavio u svom vrijednom preglednom radu, u kojemu je obradio južnoslavenski kontekst Adyjeva životnog djela, pa i postavio upravo to pitanje:

Što je uzrok tomu da stvaraoči različitog porijekla, različitih kultura, drugačijih etničkih i socijalnih svijesti pripadanja zajednicama, različitih vjeroispovijesti, umjetničkih shvaćanja, književnog ukusa i obrazovanja podjednako smatraju vlastitom odlučujućom tradicijom Adyjevo životno djelo, interpretirajući njegovo pjesništvo kao poseban kulturni materinski jezik bez poznavanja kojega bi njihovo vlastito umjetničko kazivanje bilo nedovoljno razgovjetno, tek djelomično upotunjeno. (Virág 2020: 10)

Virág na kraju svoga rada dolazi do važnih zaključaka. Prema njegovu shvaćanju Adyjeva je lirika prepuna takvih interkulturalnih i transnacionalnih potencijala (jezičnih, misaonih, poetskih) putem kojih je bilo omogućeno nadilaženje provincijalne uskogrudnosti, tipične za naše krajeve, te kreiranje individua s modernim, zapadnjačkim identitetom. Naša je analiza pokazala na čisto jezičnoj razini (Adyjevi infinitivi) kakav je »interkulturalni i transnacionalni potencijal« značilo pjesničko stvaralaštvo Endrea Adyja.

II.

Kako je i više puta bilo naglašeno, u mađarskoj kroatistici sva su Krležina djela podvrgnuta temeljitom ispitivanju, s posebnim osvrtom na njihove očite referencije na zajedničku povijest (Nyomárkay 2000, Fried 2002, Lőkös 2003.), međutim, zasada nitko nije izvršio kompleksnu analizu *Zastava* kako bi se otvorile sve dimenzije te referencijalnosti: povijesne realije kao kompozicijski faktori u tkivu romana, prostor kao odraz trenutnih unutarnjih dispozicija glavnoga lika, modalni faktori u kvalifikaciji osobnih i društvenih situacija i sukobljavanja, prekrivanja i razdvajanja zbiljskoga i fikcijskoga... itd.

Krležine važne refleksije o mađarskom liričaru Adyju, njegovi odlučni stavovi (nijekanje) o eventualnom utjecaju Adyjeve lirike, te rezultati mađarskih krležologa upravo na ovoj liniji, neka ranija vlastita istraživanja (infinitivizacija, likovno-umjetnička inspiracija, apeironstvo) naveli su me na novi korak. Sva dosadašnja istraživanja bila su usredotočena prije svega na Krležinu recepciju Adyjeve lirike pa su se analize dobrim dijelom kretale na razini otkrivanja motivskih i metaforičkih podudarnosti. S obzirom na Adyjevu pretežitu liričarsku opredijeljenost te na Krležinu jaku epičarsku angažiranost, u Krležinu je proznome svijetu teže bilo detektirati prisutnost Adyjeve umjetnosti. Mađarska je krležologija u potpunosti zanemarila epsku produkciju mađarskoga liričara. Ady je za života objelodanio pet samostalnih zbirki novela te jedan roman u stihovima, *Margita élni akar* (Margita hoće živjeti). Ovo potonje djelo bilo je tiskano u nastavcima od srpnja 1912. godine u najuglednijem mađarskom modernističkom časopisu *Nyugat* u kojemu je pjesnik bio i urednik, a samostalno je bilo objelodanjeno tek 1921. godine, nakon njegove smrti. Adyjev roman u stihovima izlazi u nastavcima u *Nyugatu* upravo onda kada je Krleža pitomac budimpeštanskog Ludoviceuma (1911.-1913.). Iz Krležinih dnevničkih zapisa znamo da je njegovo budimpeštansko razdoblje s jedne strane značilo pravi početak književnog stvaralaštva, s druge pak strane tada je upoznao mađarski liberalni radikalizam koji je lansirao Oszkár Jászi propovijedajući ravnopravnost svih naroda u Austro-Ugarskoj Monarhiji. U *Zastavama* se vjerno prikazuje čitavo predratno razdoblje budimpeštanskog kulturnog i političkog života, uključujući i vrlo osjetljivo hrvatsko-mađarsko pitanje. »Nositelj idejnosti« te političke »sume« svakako je glavni lik Kamila Eméričkog koji preko svoje političke publicistike ostvaruje sve to – na početku u suradnji s Otokarom Erdélyjem kao svojim duhovnim ocem te s njegovom suprugom Anom Borongay, u koju je i zaljubljen.

U mađarskoj literarnoj historiografiji Adyjeve roman u stihovima *Margita élni akar* ranije nije bio naročito primijećen. Primjerice, najznačajniji Adyjeve monograf István Király se u svojoj dvotomnoj knjizi uopće ne bavi tim djelom (Király 1972). Međutim, u posljednje vrijeme ugledni mađarski književni povjesničari posvetili su samome žanru, dakle problematici romana u stihovima, prilično prostora (Imre 1990). Posrijedi je najvjerojatnije okolnost što smo opet svjedoci nove renesanse toga žanra u postmodernoj mađarskoj književnosti. S obzirom na posebnost i bogatstvo načina pripovijedanja u Adyjevom romanu u stihovima, nastala je i vrlo poučna naratološka studija (Bácskai-Atkári 2011).

U komentarima Adyjevih sabranih djela (Ady 1982: 661–662) urednici József Láng i Pál Schweitzer pišu o kritičkoj recepciji romana u stihovima u tadašnjoj mađarskoj kulturnoj sredini, ističući kako su suvremenici pokušavali identificirati likove romana s »nekim budimpeštanskim osobama« – prema njihovom shvaćanju ne bez osnove. Dakle, prema toj interpretaciji i u ovom bi se slučaju radilo o romanu s ključem. Glavnu junakinju iz naslova (*Margitu*) identificiraju s kćerkom urednika novina »Budapesti Napló« Józsefa Vészija, gdje je jedno vrijeme i Ady radio kao suradnik. Margit Vészi je pjesnik upoznao u njihovoj vili u Dunavarsányu, međutim ta veza nije bila trajna. U romanu u zagradaima nalazimo i autorske refleksije (njih ima i inače u priličnome broju) upravo na tu temu:

Kicsiny, gyanakvó nálunk a világ:
 Mese-hósim alig elevenednek
 S már rádobják a vizes takarót
 Élő nevére hol annak, hol ennek
 S ez édes lázú visszaálmodást
 Sorsa, korra, álomra, Margitára,
 Szent szimbólumát ma is boldog harcnak,
 Átadják néhány budapesti arcnak.

(Mali, sumnjičav je svijet u nas: / Jedva što prožive junaci moje bajke / Odmah ih povezuju / Sa živim licima sad ovima, sad onima / Te sanjarenje ovo puno slatkih vrućina / O sudbi, vremenu, snu, Margiti, / Svetome simbolu i danas vedre borbe, / Navuku na neka budimpeštanska lica.)

U nastavku pak Ady, kako bi u potpunosti »zbunio« pristaše takvih nagađanja, dodaje: »E regényben még én sem vagyok én / S igaz csupán e furcsa mese lelke« (U ovome romanu ni ja nisam ja / Istinita je samo duša ove čudne bajke). Dakle, pjesnik se i sam, poput Krleže, suočavao sa stavovima kako je njegovo djelo »roman po modelu živih lica« te je dao sličan, pravi umjetnički odgovor na takva nagađanja.

Djelo, dosljedno ispisano u osmerostisima u prvoj osobi jednine, sastoji se od jedanaest dijelova: *Margita hoće živjeti, Margita je stigla u Pariz, Kada smo se vratili iz Pariza, Margita i Ottokar, Ljubavi u Jeseni, Kada bi se Margita vratila, Kada se Margita vratila, Sin Margitin, Margita i naša sudbina, U plamtećim žednjama uspomena, Kratak, mali oproštaj.*

Lirski subjekt u društvu dvojice prijatelja (gospodin György pravnik, Ottokar »piktor«) u Parizu se zaljubljuju u Margitu koja je spisateljica (Ez a fél-nő és fél-irodalom – Ta napol-žena i napol-književnost) i živi u Budimpešti. »Prava« ljubav s Margitom kao udanom ženom ostvarit će se jedino između Ottokara i nje. Lirski pjesnik umjetnička ostvarenja slikara karakterizira ovako: »Az Ottokár bolond, nagy vásznain / Forró testű nők tobzódtak, lihegtek« (Na ludim, velikim platnima Ottokára / Vrve, dišu žene bujna tijela). Prema tome, Ottokárova najvažnija slikarska tema je golo žensko tijelo. Svakako je zanimljivo da je do »erotskog susreta« između Ottokara i Margite došlo u švicarskoj hotelskoj sobi, a Margitu pjesnik u istome poglavlju naziva »amazonkom«. Podsjetimo, u Krležinim *Zastavama* ljubavni sastanci između Kamila i Ane ostvaruju se u sličnim okolnostima (Tihanjska opatija, mansarda; potkrovlje zagrebačke krčme na periferiji), a u Kamilovoj percepciji Ane Borongay često dominiraju upravo »amazonske« dimenzije: »Doista, ima Ana nešto u sebi od jake seljačke kobile, više štajerske nego hanoverske, svakako teretne« (Krleža 1979, *Zastave* 2: 87).

U Adyjevom romanu u stihovima imamo dvojni lirski subjekt. Prvi se u potpunosti poistovjećuje sa samim pjesnikom (ime Endre Ady spominje se odmah u prvome poglavlju), drugi je pak jedan od trojice prijatelja zaljubljenih u Margitu. Prvi lirski subjekt, dakle *Endre Ady*, od samoga početka pa do kraja djela neprestano ubacuje (inače u zagrada) žustre političke komentare o jadnim mađarskim političkim prilikama, o zaostalosti i smušenosti mađarskog javnog i kulturnog života na početku 20. stoljeća. U tome se kontekstu najčešće spominje István Tisza, ugledna ličnost, jedan od najutjecajnijih mađarskih političara čitavoga predratnoga razdoblja koga lirski subjekt neprestano oštro napada. Međutim, ima i pozitivnih primjera u mađarskome javnome životu:

Nekem mindig kell egy jó Valaki,
Kit emeljek magam fölött a trónra:
Jászi Oszkár már évek hosszátán
Külömb, mintsem kezem saruját oldja.
Hitvallásom és hős örületem
Az ő diktáló, tiszta lelkétől függ.

Ez is asszonyság, de szívvel állok:

A Jásziság én akart ideálom.

(Meni neprestano treba Netko, / Koga dižem iznad sebe na prijestol: / Oszkár Jászi je već godinama / Iznimniji, kome ja nisam dostojan odvezati remenje na sandalama / Moja vjera i moja junačka ludost / Ovisi o njegovoj odlučnoj, čistoj duši. / I to je ženskost, srcem to trpim ja: / Jaszištvo je moj žuđeni ideal.)

Dakle, Oszkár Jászi je za lirski subjekt »Endrea Adyja« jedina svijetla točka na horizontu mađarskog života.

Svi navedeni detalji govore o neposrednoj genetskoj povezanosti Krležinih *Zastava* i romana u stihovima *Margita hoće živjeti* Endrea Adyja. Ne smijemo smetnuti s uma jednu bizarnu »sitnicu« Krležinih *Zastava*: glavna junakinja Ana Borongay (židovskog porijekla) je pravim imenom Margita (!) (Krleža 1979, 1: 185), a na zadnjim stranicama i prezimenom Margita Sóhaj (Krleža 1979, *Zastave* 5: 378) koja je rodila kćerku Tamaru u svome prvome braku. Adyjeva Margita (isto židovskog porijekla) isto je rodila dijete (sina) u svome prvome braku, prije ljubavne veze sa slikarom Ottokarom. Suprug Ane Borongay je također Otokar (Erdélyi) koga je mađarska krležologija identificirala s Oszkárom Jászijem. Dezső Orbán, slikar čuvenoga *Velikog akta* (za koji je model bila mađarska poetesa Anna Lesznai, pravim imenom Amália Moscovitz, židovskog porijekla), imao je ljubavni odnos sa svojim modelom. Povezanost književnih fiktivnih likova Krležinog proznog romana i Adyjevog stihovnog romana, odnosno kvazifiktivnih aktera (»po modelu živih lica«) te stvarnih povijesnih osoba govori o tijesnoj srodnosti ovih dvaju romana. Nadalje, ne smijemo smetnuti s uma da u Adyjevom romanu u stihovima oscilira čitava mađarska zbilja istoga onog povijesnog trenutka (s istim povijesnim osobama) koji zahvaća i Krležin roman te da se prema toj istoj stvarnosti epski/lirski pripovjedač odnosi na isti kritički način. Zbog svega iznesenog s pravom se može reći da su Krležine *Zastave* monstruoza i monumentalna prozna konstrukcija, parafraza, prepuna intertekstualnih relacija, koja se zasniva na Adyjevom romanu u stihovima *Margita hoće živjeti* kao pretekstu.

»Nepokretne slike« u intermedijalnom kontekstu

U pjesmi uvijek je ponajvažnija, na prvi pogled, potpuno sporedna, a možda čak zaista i neznatna sitnica, no ipak ona jedina oživljava poetsku instrumentaciju, ona joj daje punu toplinu rasvjete, dekorativni okvir zvučne ili obojene pozadine, ispred koje riječi ili stihovi zrače kao svijećnjaci skupocjenog goblena.

(M. Krleža 1979, *Zastave* 1: 191)

Gornji citat, naš moto iz Krležinog epohalnog romana je izvadak iz feljtona glavne junakinje Ane Borongay koji je ona tiskala u dnevniku *Madžarsko slovo*. To su, kako Krleža piše u romanu, »sentimentalne varijacije o važnosti najneznatnijih, sitnih detalja, kod veoma krhkog posla oko poetizacije stvarnosti« (Krleža 1979: 191). I Anine misli i Krležin autorski komentar Aninih stavova se zapravo odnose na temeljna i krupna pitanja ontologije umjetničkog teksta. Dakle, kao da nam se prema Krležinim otvorenim (autorskim) ili prikrivenim (Aninim) »uputama« nudi kretanje u istraživanje ontologije umjetničkog teksta – na prvi pogled na nekoj općeteoretskoj razini, s obzirom na općevažecu formulaciju, međutim, vidjet ćemo da se ovdje ipak radi o takvim indikacijama koje sasvim konkretno ukazuju i na same *Zastave*. Ova rečenica, točnije jedan njezin sintagmatski dio, usporbom vrlo sliči Krležinu dnevničkom zapisu iz *Davnih dana*.

Slikarstvo, nema sumnje, utječe na književni ukus više nego što bi se moglo i misliti, i obratno. I ovo što se danas kao literatura baca iz slikarstva, kao nešto što ne spada u likovni salon, i to je isprazna fraza. Literatura i slikarstvo su pojave vezane na život i smrt – 'nicht zu trennen'! Slikarstvo je dalo raznim literarnim stilovima ne samo dekorativnu pozadinu nego i sadržaj. Slikarstvo stoji kao dekorativna tapiserija ispred literature svoga vremena, i obratno, bez literature ne bi bilo ni slikarstva. (Krleža 1977: 297)

Raspravljajući u posebnoj poglavlju o odnosu književnosti i slikarstva unutar avangarde (*Avangarda: književnost i slikarstvo*) u svojoj čuvenoj monografiji *Poetika osporavanja* Aleksandar Flaker citirat će istu Krležinu rečenicu iz dnevničkih zapisa i smjestiti je u kontekst globalnih promjena na početku prošloga stoljeća, pomaka »od auditivnog doživljavanja svijeta prema vizualnom, od glazbe prema slikarstvu« (Flaker 1984: 34). Krležine su *Zastave* u tom pogledu svakako »slikarski« koncipirane, unatoč spominjanju

mnogih značajnih kompozitora i predstavljanja njihove glazbe. O svim relacijama tog »slikarskog« viđenja mi ovom prilikom nećemo raspravljati.

Što konkretno stoji »kao dekorativna tapiserija« ispred *Zastava*? Prema Krležinim (Pardon, Aninim riječima!) trebala bi to biti neka »nezatna sitnica«. A ta »nezatna sitnica« Krležinih *Zastava* od koje ćemo početi zadirati prema njezinoj ontologiji, je konkretno slikarsko djelo koje prekriva veo *apeirona*.

Po učenju miletskoga starogrčkog filozofa Anaksimandra *apeiron* je samo prapočelo, prauzrok svega postojećega, dakle ona supstancija iz koje sve izvire. Svjetske stvari, dakle, emaniraju iz toga beskonačnoga i neizmjernoga. U njegovoj kozmogoniji iz neodređenoga i bezgraničnoga *apeirona* nastaju hladno i toplo, pomiješaju se, a nakon toga izgube svoju narav i vraćaju se opet u neodređeni i bezgranični božanski *apeiron* (Nyíri 1973: 41). U ovoj metafizičkoj misli, u osnovi, sve postojeće, dakle materijalno, svedeno je na imaterijalni *apeiron* koji je prema tome u funkciji onipotentnoga, a svijet je njegova emanacija. (Kao zanimljivost napomenimo da Pavel Florenski na sličan način zamišlja ontologiju ikona Florenszkij 2007: 21–23).

U posljednjoj, petoj knjizi *Zastava*, u trenucima posljednjeg erotskog susreta s Anom Borongay u Zagrebu na tavanu krčme na periferiji prije njezina konačna odlaska u Ameriku, Kamilo se prisjeti Aninog *apeironskog* fantaziranja iz budimpeštanskih godina. Anaksimandrov pojam *apeiron* kao koncept upravo u ovom finalnom dijelu romana dobiva posebno tumačenje od Kamila, s obzirom na njihova ranija jasna razmimoilaženja oko toga, a koja se s vremenom izjednačuju i sublimiraju:

To sanjarenje zvalo se u Aninom lirskom žargonu: *apeiron*. Lirsko lebdenje iznad stvarnosti opjevala je ona kao neku vrstu misaonog budizma, u okviru koga onostrana, nerazgovijetna, utješljiva riječ »*apeiron*« djeluje kao magnet, i taj Anin »*apeiron*« po njenoj lirskoj instrumentaciji, jedina je utjeha čovjeku u bijednim ljudskim prilikama da se snađe, da pojmi – »kako je čovjek sitan«, kako je naša zemaljska mrva samo »jedno zrno pijeska«, kako pod bogom ništa ne znamo, i kako nam ne preostaje nego da klonemo i da se pomolimo tom tužnom »*apeironu*«, i to, dakako, na koljenima. Nikada se nije pomirio s tim Aninim »*apeironskim*« sanjarenjem i uvijek bi ga izvirgavao ruglu, kao bijednu smjesu bezazlenosti i nihilizma, a kada se sve ono *apeironsko* fantaziranje rasplinulo, kada je zauriala ratna menažerija, recitativi Aninih »*apeironskih*« lirizama odzvanjali su u njemu, uprkos svemu ipak, kao draga muzika. (Krleža 1976: 179–180)

U Krležinim *Zastavama* iz Kamilove perspektive ili motrišta neprijeporno je središnja ličnost Ana Borongay koju on više puta zove svojom *fiksnom idejom*. Polazeći upravo od ove opsjednutosti glavnoga lika magičnom snagom i samom ličnošću Ane Borongay od samoga početka romana pa

sve do kraja, nadalje *apeironskom* filozofskom kontekstualizacijom i identifikacijom dviju univerzalnih ili globalnih perspektiva (Kamilove i Anine), nadaje nam se potpuno i radikalno nova interpretacija *Zastava* kao romana koji se smatra »summom krležiana«. Nipošto se ne radi o detronizaciji toga položaja ili bilo kakvoj novoj mogućoj kvalifikaciji romana, nego o detekciji *apeironske* jezgre kapitalnoga djela koja emanira tu »summu« (»skupocjen goblen«). Prema tome, s jedne strane pretpostavlja se postojanje posebnoga i prikriivenoga stvaralačko-psihičkog impulsa, sloja ili momenta (»nezatna sitnica«) u imaginativnome subjektivnome prostoru (Čijem? Glavnoga lika? Samoga Krleže?), a s druge pak strane, striktno vezano uz to, o strukturalnim posljedicama istoga u komponiranju i kompoziciji romana (»poetizacija stvarnosti«). Iz ove hipotetične teze proizilazi i pretpostavka da su svi »krupni« i »grubi« slojevi i »talozi« ove »summe« dobrim dijelom u kauzalnom odnosu s tom *apeironskom* jezgrom.

Da je *apeironska* jezgra romana u genetskom suodnosu s junakinjom Anom Borongay, prema tome da zauzima određenu ontološku poziciju, tu dvojbe nema. Svi Anaksimandrovski gore spomenuti postulati koji se odnose na *apeiron* kao božansku supstanciju – prapočelo, prauzrok svega postojećega, beskonačno, neizmjereno, neodređeno, emanacija – u najrazličitijim varijacijama se rekapituliraju u onim dijelovima romana u kojima Kamilo kao glavni lik dolazi u bilo fizički, bilo spiritualni, bilo imaginativni odnos s Anom Borongay. S obzirom na permanentnu prisutnost toga ženskoga lika u egzistenciji Kamila od samoga početka do kraja, što se često i posebno naglašava – »Deset, dvanaest godina minulo je, a da nije bilo dana da mu se u mislima nije javila slika ove žene, s kojom se prije devet godina rastao ispod Barosseva spomenika...« (Krleža 1976: 176) – ličnost Ane je u svakom pogledu, moglo bi se reći, »totalno« u fokusu.

Nakon pojave Anine *Medeje* Kamilo joj je uputio pismo u kojemu među inim piše: »...koji je to smisao Vaše pojave i šta li je, ako nije odgonetavanje životne tajne, jer što je meni kozmička zagonetka drugo ako to niste Vi...« (Krleža 1979: 186). »...Vi ste za me Ideatio bezidejne, sive stvarnosti...« (Krleža 1979: 186). U drugim pismima za njega je Ana »...koprena, satkana od magle... tjelesna slika...« (Krleža 1979: 187).

Anin intimus arhitekt Baranyai fotografirao ju je pa je Kamilo za svoj dvadeset prvi rođendan dobio tu fotografiju. Analizirajući tu »neuspjelu« fotografiju Kamilo razmišlja o Aninim očima:

Ispod svilenih pahuljičavih trepavica, ispod plavopastelnih vjeđa, dva oka, dva tropski uznemirena oka, dvije zjenice, duboke kao *poniranje u nepoznate prostore*, oči čudne, sive, zelene, opasne oči, oči koje govore da nije istina te se ne bi moglo zauvijek

otputovati iz ove stvarnosti i zaboraviti sve čime smo okruženi, sve što nas ovdje dolje, među ljudima, čini time što jesmo, čudna vatra u tim očima koje nas zovu da prestanemo biti tu, ovdje, sada, ovo što jesmo, da je sve ovo što sanjamo samo obmana, a ove oči, ove sanjive oči jedina su stvarnost puna najsmionijih mogućnosti sasvim nejasnog i nepojmljivog izleta u nepovrat, na rub opasnih ponora, gdje se čudan nemir mesa pretvara u posljednju iluziju samrtnog uzdaha, kada se sve na ovoj zemlji prelijeva u čudan zanos koji miriše po smrti. Stravičan osjećaj uklete opojnosti koja nijemo mami iz čudnog ovog pogleda, pretvarajući se u narkozu nestajanja. Dodirujući svojim pogledom Anine oči, osjeća se kako magnet njena pogleda sudbonosno vabi na odlazak s ovog svijeta, i kako bi on, bez razmišljanja, svijestan da se nikada više ne će vratiti, bio sklon da nestane, samo da mu Ana pruži svoju ruku, da se s njom zaputi u opasnom smjeru kojim su već toliki otputovali. (Krlježa 1979: 227)¹

U ovome poduljem citatu preko metonimijskoga govora apostrofira se upravo Anaksimandrova apeironska filozofija. Anine su oči ona magična nepoznata sila preko koje se može napustiti sve stvarno i materijalno, dakle u pravoj su apeironskoj poziciji.

Nakon majčina pogreba opkoljen sveopćom prazninom – »Prazno i dosadno sve. Od glupe i dosadne prazne Jurjevske, od dosadnog i praznog bankskog grada, sa dosadnim i glupim tornjevima i dosadnim sivim ulicama, koje se diče imenima jasnih i dosadnih, po daru i po značenju opravdano sumnjivih pjesnika, od Medvednice pa sve do ove dosadne ladanjske kurije nadvila se nad praznim zagorskim nebom zavjesa bezizgledno dosadne melankolije« (Krlježa 1979: 282) – zabrinjava ga pomisao da Ane nestane:

Od pomisli da bi se moglo dogoditi da odista stvarno Ane nestane, od perverzne ideje da bi moglo ostati u njemu tako prazno, kao što je bilo kad Ane nije bilo, kada on još nije bio medij njenih poetskih čarolija, od porazne ove pomisli da je *smisao svemu besmislenom* u njemu jedino njena pojava, a da postoji opasnost da se ta svjetiljka u tmini ugasi, da se s Anom jednoga dana sve prekine, da se razlije oko njega tama, da ga obuzme prazna noć, jadna, prazna ladanjska noć, bez jedne jedine svjetiljke, apsolutno prazna, sa dalekim lavežom, tako tužnim kao da je već stigla kasna jesen, javlja se Kamilu pomisao na smrt. (Krlježa 1979: 285)

U sljedećem citatu Ana je omnipotentan demiurg, prauzrok, čime je samo postojanje Kamila uvjetovano – kao da Kamila bez Ane nema. Svi kraći nestanci Ane, pa makar samo na sat-dva, dovode Kamila u pravi očaj:

Odlazi Ana, nestaje, zaputila se u daleke svjetove pune opasnosti i nepovrata, još je tu, tjelesno prisutna, još se oprašta slučajnom kretnjom tijela, ali već duhom razigrana, od tamnosmeđeg, kožom presvučenog jastuka kočije odudara njen turban višnjine boje veoma plastično, još blista njen kao samilosno ljubazan smiješak, a nestajući polagano,

¹ Sve sintagme i u daljnjem istaknuo I. L.

u horizontali, kao što se kreće kočija, usred kaosa konja i dreke klaksona, kada ju je već ponijela katastrofalna poplava obraza i pojava, siva rulja sive ulice, kada je zaista *nevidljivo i nepovratno nestala* u vrevi gungule, u vrevi svjetlosti, u magli, u daljini, kada *se rasplinula*, kada je više ovdje, *na ovoj planeti, nema*, kada se sve kulise granitne mase od ulica i od tornjeva i blistavih svjetiljaka pretvaraju u *pozornicu potpuno praznu*, na kojoj nema nikoga, u *jezivi pompejanski vakuum samoće* pun groze, usred koje čovjeku zaista ne preostaje nego da zaplače *pod praznim zvijezdama*, osjećajući kako tu osim njega nema više nikoga, nego *on jedan jedini sa* svojom stravičnom, od svijeta potpuno odvojenom *idejom o praznini*, onda se Kamilu pričinja da je zavjesa doista pala i da više povratka u svijet ove ludosti nema, jer je sve svršeno. (Krleža 1979: 80–81)

Ili:

Bilo je nečeg himeričkog u jalovoj igri uobrazilje, u okviru koje se nikada nije osvijetlilo *što je doista postojeće od krvi i mesa kod ove žene*, a što opet *tlapnja ovijena koprenom* njegove rječitosti, kojom je balzamirao lutku svojih fikcija, zaogrnuvši je najfantastičnijim tkaninama *halucinantne opojnosti* kojom se truže strastveno, ne uspjevši se za ovih Aninih hiljadu dana otrijezniti od svoje obmane ni trenutka. (Krleža 1979: 81)

U petoj knjizi *Zastava* Ana Borongay i suprug joj Otokar Erdélyi/Erdmann iz Beograda putuju preko Zagreba u Pariz pa dalje u New York. Tom doista posljednjem susretu Ane i Kamila posvećeno je prilično prostora u romanu. Kamilo u očekivanju Ane opet razmišlja o toj tajanstvenoj ženi. Apeironska pozicija Ane je u ovome citatu najočitija. Doista se radi o pravoj lirsko-proznoj parafrazi Anaksimandrovih apeironskih metafizičkih misli preko ili u liku ove žene:

Šta je bila Ana? *Fantom!* Ništa više ni manje nego fantom, ona ista *slijepa* i, kao sve na svijetu, glupa *sila koja pokreće ribe i gmazove, sve pernato i sve četvoronožno u letu i u trci* za onim nečim, što se u njegovom slučaju zvalo Ana?... Sve je to bilo natopljeno Anom: i stabla, i voda, i oblaci, i srna koja se bezglavo ustrčala u stravi pred zviždudkom lokomotive preko livade, cvrkut vrabaca i plač vjetra, *fenomem životne tajne koja postoji i traje*, životne pjesme tajne koja daje *aninski smisao mračnom svemirskom besmislu*. Kad Ane nema, vrijeme protječe polagano bez Ane, *sve se zaustavilo i stoji* daleko, nepojmljivo, nepokretno kao zelene zvijezde, hladno i prazno, a u rasvjeti Anine magije *plavo-žuto tihanjско* jutro, voda sa rascvjetanim lipama, sa jorgovanom i oleandrima, sa zelenim ječmom i pšenicom, sve se prelijeva u bogatu muzičku temu, sve miriše po zlatnom ulju, sve je vlažno kao daske na palubi balatonske jedrilice, sve se lijepi glicerinsto, i vesla, i jedra, i tkanine, sve je *pastelnoplavo* kao nebo sa lirskim ovcama na nebeskoj livadi... *sve je obasjano Anom kao čudnom svjetlošću iz astralne daljine...* (Krleža 1976, 68–69)²

² Kurziviranim i masnim slovima tiskani izrazi za boje od posebnog su značaja!

Krleža je različitim likovnim fenomenima, napose slikarstvu, slikarskim temama posvetio priličnu pozornost. Podsjetili bismo na neke njegove prikaze i analize različitih tuđih i domaćih majstora: *Francisco José Goya y Lucientes*, *O njemačkom slikaru Georgeu Groszu*, *Marginalije uz slike Petra Dobrovića*, *Petar Dobrović*, *O smrti slikara Josipa Račića*, *O Vladimiru Beciću*, *Slikar Ljubo Babić*, *Jerolim Miše*, *Predgovor »Podravskim motivima« Krste Hegedušića* (Krleža 1961–1963). Slikarstvo ga je snažno inspiriralo i u vlastitom stvaralaštvu. Već u ranoj dramskoj eksperimentalnoj fazi poseban tekst posvećuje Michelangelu Buonarottiju kao slikaru fresaka u Sikstinskoj kapeli, kasnije u drami »Gospoda Glembajevi« ključna je figura slikar Leone, a u »Ledi« akademski slikar Aurel. Svi su ti likovi (po karakteru, kompozicijskoj ulozi) povezani. U Krležinom opusu posebno mjesto zauzima roman o umjetniku (slikaru) *Povratak Filipa Latinovicza* koji se neprijeporno može svrstati u europsku tradiciju romana o umjetnicima pa je stoga i bio omiljena tema stručnih razmatranja značajnih hrvatskih književnih povjesničara (Frangeš 1974: 310–331, Žmegač 1986: 59–159). Tragove likovne, slikarske inspiracije nalazimo, naravno, u mnogim Krležinim djelima (Brlenić-Vujić 2015) tako i u *Zastavama*. *Zastave* su možda najkompleksnije djelo o raspadu i nestajanju Austro-Ugarske Moharnije. U ovoj kapitalnoj sintezi i pregledu srednjoeuropskih povijesnih i političkih prilika važno mjesto zauzima predstavljanje smušenih hrvatsko-mađarskih odnosa, od samih početaka do definitivnog raspada višestoljetne političke zajednice. Središnji lik Kamilo Emerički kao đak Hungaricuma vješto se, poput rođenog Mađara, snalazi u budimpeštanskoj političkoj i kulturnoj sredini. *Zastave* su upravo stoga jedno od najkompleksnijih nemađarskih literarnih ostvarenja u kojemu se razotkriva čitava panorama milenijske Mađarske (Nemec 1996: 3–11).

O stvarnosti ili fiktivnosti nekih likova, prije svega Ane Borongay i Otokara Erdélyija, već od nastanka prijevoda *Zastava* na mađarskom jeziku, kreirale su se različite hipoteze. Ta je nagađanja započeo prevoditelj *Zastava* na mađarski jezik Zoltán Csuka (Csuka 1963). Kasnije su se njemu pridružili Đorđe Zelmanović (Zelmanović 1987, 1994, 1995) i István Lőkös (Lőkös 1992), prihvativši Csukinu tezu kako su *Zastave* roman s ključem, stoga se junakinju Anu Borongay može identificirati s mađarskom pjesnikinjom Annom Lesznai, a Otokara Erdélyija sa suprugom Anne Lesznai, dakle s poznatim sociologom Oszkárom Jászijem. Krleža je na te Csukine spekulacije reagirao izuzetno oštro. Evo za nas važnoga odlomka (dijelovi pisani kosim slovima su od posebnoga značaja, istaknuo kurzivom I. L.) iz njegovoga poduljeg pisma:

Međutim uvažite dragi Csuka, da *Ana Borongaj nije Ana Lesznai*, a Erdélyi da nije Jászi, i da »Zastave« autor kao 'sedamdesetgodišnjak' nije napisao kao neku vrstu svog autobiografskog sjećanja na davne dane. Sve su to krive pretpostavke i prividni zaključci, a od svega toga preostaje nam samo to da ispitamo kakvu Vi zapravo imate sliku o piscu, koga prevodite godinama, kad *mislite da piše romane po modelu živih lica*, i to s prozirnom namjerom da bi ih prikazao u negativnom liku? Što će nato reći gospođa Lesznai u New Yorku, kada bude čitala ove moje, po Vama, tako reći autobiografske zapiske, kako me je tako reći deflorirala na Duhove godine 1910. na našem izletu u Tihanjску Opatiju, kada *ja gospođe Lesznai nikada u životu nisam vidio*, kada na nju, pišući »Zastave« uopće nisam ni pomislio, i kada ova moja kompozicija sa gospođom Lesznai baš nikakve veze nema?³

Krležin je gnjev uperen protiv prevoditelja koji miješa fikciju sa stvarnošću, prema tome protiv ustaljenog stajališta koje negira autonomiju i suverenost same književnosti kao umjetničke interpretacije zbilje.

Prizor iz Krležinih *Zastava* koji je od posebnoga značenja i koji čak i sam Krleža spominje u pismu prevoditelju Csuki (defloracija u Tihanskoj Opatiji) nalazi se u poglavlju koje nosi naslov *Smrt presvetle* (radi se o smrti Kamilove majke). U tome poglavlju – kao uostalom u čitavome romanu – miješaju se scene iz daleke i bliske prošlosti i sadašnjosti, prizori iz zagrebačkog obiteljskog života i Kamilovog peštanskog intelektualnog života. Njegova je majka na samrti, a on odlazi na izlet u Tihany gdje vodi ljubav s Anom. Tihanyška erotska noć se javlja retrospektivno, kada nakon primitka očeva očajna pisma o majčinom teškom stanju krene vlakom doma. Uz monotonu »grmljavinu gvožđa« naviru sjećanja na Anu i onu erotsku noć:

U sobi do sobe, pod krovom na tavanu, odvojena od susjeda tanahnom drvenom pregradom kao nekom vrstom paravana, tapetiranog u obliku dekorativnog panoa sa mitovima zlatnih perunika i bijelih paunova, Ana se trгла iz prvog sna omamljena žegom... Topla *oblina Aninih bedara*, njen *spram ugojenog mesa nerazmjerno vitak djevojački stas, monumentalnost mramornih bokova* natopljenih mirisom vlažnoga sijena. *Lirski oval ramena* sa toplim, pod masnim gustim pletenicama, od znoja orošenim vratom, *čudestveno objavljene nage ženske pojave, koja se prikazala i nestala kao san*, ovoj kantileni bogate noćne pjesme prisluškiavao je Kamilo čitavog drugog dana u talasanju zelene balatonske vode, kada se glasna i vesela ekipa čamcima zaputila na izlet do benediktinske opatije; zrikali su zrikavci, mirisale su lipe, o, one tihanyške lipe mirisale su slatko kao biblijski med, i od neizvjesnosti šta će se desiti, kad se ponovno spuste zavjese noći, Kamilovo srce skakalo je među rebrima po čitavoj utrobi, kao uznemireni kanarinac u kretki, u stravi pred mačjim okom. »Tako silaze boginje na poklon smrtnicima«, patetično je nastojao da se smiri

³ Krležina kratka reakcija objavljena u *Nagyvilágu* 1963/3: 480., a kasnije u *Forumu* 1982/10–12: 983.

ponavljanjem bezazlene maturantske fraze, toliko smeten do drugog dana, ugledavši Anu ponovno, Kamilo s ovom ženom, kojoj se predao na milost i nemilost, nije umio progovoriti ni jedne riječi. Prateći je nijemim pasjim pogledom, nije mogao pojmiti, *da li je ova dama*, koja ga promatra prividno ravnodušnim, a ipak blistavim očima, *zaista živa*, i nije li on samo snivao ovu *fantastičnu ženu*, slavnu poetesu, koju svi nose na rukama, jer eto, ono isto golo, toplo, »*grandiozno žensko tijelo*«, koje ga je uspavalo prošle noći na svojim grudima kao dijete, to tijelo, jutros, *zaogrnuto bogatim svilenim naborima olimpijskog peplona, lebdi nad zemljom* kao da je *anđeo* sletio među glasne ljude u čamcu, gdje on vesla u nedoumici, nije li sve to ipak samo *ukleta čarolija*? (Krlježa 1979: 168–169)

Anino golo tijelo nalazi se u neprirodnoj poziciji: »zaogrnuto bogatim svilenim naborima olimpijskog peplona, lebdi nad zemljom«. U ovom slučaju olimpijski peplon poput neke čudne, nesvakidašnje i neobične površine služi prikazivanju *izloženoga, opredmećenoga* ženskog tijela. Glavni je lik senzibilan mladić koji preko vlastite intelektualne čulnosti percipira žensku golotinju, pri čemu se stalno naglašava Anina nestvarnost, nadnaravnost (objavljenje, san, zaista živa, lebdi, ukleta čarolija). U svakom slučaju žensko je tijelo podvrgnuto snažnom procesu umjetničko-intelektualne objektivizacije i opredmećenosti. Ima ovdje jedne neobične, čak i pravopisno naglašene, izdvojene (stavljena u navodnike) sintagme: »*grandiozno žensko tijelo*«. Postoji li bilo kakav racionalan odgovor na pitanje: Čemu služe navodnici, zašto je Krlježa stavio tu sintagmu u navodnike? Možda se radi o tome da je Krlježa time želio i posebno naglasiti intelektualnu i erotsku fasciniranost Kamila Aninim tijelom?

Naše je razrješenje te sintagme s neobičnom interpunkcijom znatno zanimljivije. 2011. godine postavljena je impozantna izložba mađarskih slikara *Nyolcak* (Osmorica) u budimpeštanskom Muzeju lijepih umjetnosti. Grupa *Osmorica* bila je prva snažna modernistička grupa mađarskih radikalnih slikara koja se obračunala s tradicijom impresionizma. Članovi te grupe su bili: Róbert Berény, Dezső Czigány, Béla Czóbel, Károly Kernstok, Ödön Márffy, Dezső Orbán, Bertalan Pór, Lajos Tihanyi. Njihova je prva izložba bila 1909., druga 1911. a treća 1912. Najveća senzacija sadašnje budimpeštanske izložbe je bila slika *Veliki akt* Dezsóa Orbána (Győr, 1884 – Sydney, 1986). O postojanju ove slike stručna je javnost i prije znala, međutim s obzirom što je Orbán prije Drugog svjetskog rata sa svojom obitelji napustio Mađarsku i preselio se u Australiju, slici se zameo trag. Nakon smrti priznatoga umjetnika, koji je svoje djelo u jednome intervjuu za BBC označio kao najvažnije djelo, slika je zajedno njegovom kućom prešla u ruke novih vlasnika kod kojih je i bila otkrivena. Slika je nastala najvjerojatnije 1911. godine, a model je bila pjesnikinja Anna Lesznai koja

je inače kao gošća umjetnica djelovala s grupom *Osmorica*. Između Anne Lesznai i Dezsőa Orbána, prema svjedočenjima člana grupe Károlya Kernstoka, postojala je i intimna veza. Anna Lesznai u svom romanu s ključem *Kezdetben volt a kert* [U početku bijaše vrt] i sama aludira na tu vezu. Zbog revolta bogatih građanskih roditelja slika nije bila izložena 1911., nego tek 1917. godine. (U razdoblju nastanka slike i djelovanja *Osmorice* Krleža je bio student budimpeštanskog Ludoviceuma, 1911.-1913). Kurator Muzeja lijepih umjetnosti Péter Molnos ovako piše o slici:

Radi se o jednoj od najzujbudljivijih monumentalnih slika Dezsőa Orbána kojoj se zameo trag kod australskih privatnih sakupljača umjetnina, dapače o slici kojoj pripada zavidno mjesto u čitavoj umjetničkoj produkciji »Osmorice«. Bijelu draperiju i na žučkasto-oke-rasto obojano bujno žensko tijelo – poput aktova Modigliana – prekriva bujica refleksa u finome tajanstvenome šarenilu, a uređenje zbito modeliranih oblina, nadalje strogo komponiranje pozitivnih i negativnih dijaloških formi propovijeda primat strukture.⁴



Dezső Orbán: *Veliki akt*, 1912 – ulje na platnu, 92 × 140 cm,
u vlasništvu Mađarske narodne banke

Molnosev plastičan opis boja i struktura *Velikog akta* posvema se podudara s Krležinim opisom ženskog tijela iz *Zastava*. A što je najbitnije, Krležina

⁴ <https://artportal.hu/magazin/orban-dezso-aktja-hazater/> (02.5.2022.).

navodnicima označena sintagma »grandiozno žensko tijelo« stopostotna je parafraza Orbánovog *Velikog akta*. Kurzivirani dijelovi gore citiranih odlomaka *Zastava* mogu se potpuno aplicirati na Orbánovu monumentalnu sliku.

Želimo i posebno podsjetiti kako u Krležinim *Zastavama* ima i konkretnih aluzija na stvarne likovno-umjetničke događaje. Kamilo i Ana tijekom posljednjeg susreta vode razgovor o slikarstvu. Ana spominje izložbu futurista u Budimpešti 1913. godine. Tu se doista radi o stvarnome događaju:

Sjetite se, naši razgovori o ukusu bili su uvijek neuralgični, mi smo već 1913. zbog futurističke izložbe u Pešti bili ozbiljno embrouillé, vi ste bili beskompromisno kontra, molim vas, sjećam se jedne scene pred Boccionijem ili Chiricom... (Krleža 1976: 150)

U Krležinoj hirovitoj i žustroj reakciji zbog Csukinih kombinacija sve je od posebnoga značaja: »Ana Borongaj nije Ana Lesznai«, on ne »piše romane po modelu živih lica«, on »gospođe Lesznai nikada u životu (nije) vidio«, »na nju, pišući »Zastave« uopće (nije) ni pomislio« i »ova (njegova) kompozicija sa gospođom Lesznai baš nikakve veze nema«. I doista, vjerujmo Krleži: model Ane Borongay iz Krležinih *Zastava* nije bila Anna Lesznai, nego *Veliki akt* slikara Dezsőa Orbána. Prema tome u *Zastavama* se radi o transponiranju slikarskog umjetničkog ostvarenja (platna) u tekstovno umjetničko ostvarenje (roman) prema Anaksimandrovom učenju o apeironu. »Neznatna sitnica« u »veoma krhkom poslu oko poetizacije stvarnosti« s početka 20. stoljeća u Krležinim *Zastavama* bila je slika Dezsőa Orbána *Veliki akt*.

Ostanemo li u fikcijskome prostoru romana (U kojemu inače ima dosta metafikcijskih poigravanja, što se ne smije smetnuti s uma!), valja nam zaključiti da je apeironska jezgra za Kamila Emeričkog svakako Ana Borongay, budemo li napustili fikcijski prostor *Zastava* i pozabavili se »neznatnim sitnicama« u »poetizaciji stvarnosti« Miroslava Krleže, valja nam izreći da je apeironska jezgra čitavog romana slika Dezsőa Orbána *Veliki akt*. Prema tome dolazimo do naizgled paradoksalnog zaključka: ono što bi trebalo biti jedno, jedinstveno, supstancijalno (apeiron), zapravo je dvojno, dvostrano – ovisno o fikcijskome ili nefikcijskome kontekstu: kod prvoga se radi o literarnome ženskome liku, a kod drugoga o likovno-umjetničkome djelu. Tako će glavni lik *Zastava* Kamilo Emerički naspram svoje velike ljubavi Ane Borongay zauzeti istu poziciju kao Miroslav Krleža naspram slike Dezsőa Orbána *Veliki akt*. Za jednoga Ana, a za drugoga *Veliki akt* predstavlja onu pravu apeironsku jezgru.

Pokretne slike

Krleža i film

Viktor Žmegač u svojoj se kraćoj studiji bavi prikazom odnosa između poetike drame i teorije filma u razdoblju avangarde između 1910. i 1930. (Žmegač 1988: 241–249). Pozivajući se na znamenitu studiju Waltera Benjamina *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* ističe kako je u estetici postalo uvriježeno stajalište prema kojem nakon stvaranja novog medija dolazi do značajnih pomaka i promjena u odnosima između pojedinih umjetničkih grana. Navodi primjer fotografije koja je znatno utjecala na slikarstvo, prije svega na njezinu funkcionalnost i formalna rješenja. Film (pokretna slika) koji je, prema Benjaminu, nastao iz fotografije, a na početku i bez umjetničkih ambicija, prisilio je estetiku na revalorizaciju svojih osnovnih pojmova te klasifikacijskih kriterija. Film zbog kolektivne recepcije omogućava opći razvoj svih umjetnosti. Ključno je pitanje prema Žmegaču kakve snage oslobađa novi estetski jezik filma u različitim umjetničkim granama, napose u dramskoj umjetnosti koja ga i posebno zanima. Žmegačev pregled nam je stoga važan jer su se Krležine prve značajne radikalne umjetničke ambicije ispoljavale upravo na polju dramske umjetnosti. Ne smije se smetnuti s uma, nadalje, da Krleža u svojoj ranoj lirici, naročito u *Simfonijama* isto tako primjenjuje neobičnu tehniku dramatizacije (Pavličić 1981).

Na početku XX. stoljeća film je upravo u onom trenutku postao u kulturalnom smislu relevantan kada je došlo do preokreta u odnosima drame i kazališta. Drama i kazalište su prekinuli s naturalizmom; sve jače su se afirmirale antinaturalističke tendencije stilizacije. Taj proces promjena najzornije pokazuju djela autora koje je i Krleža volio i cijenio: Maeterlinck, Wedekind i Strindberg. Nove mogućnosti koje je pružao film pokazale su se efikasnim za stvaranje novog kazališnog diskursa. Prema tome dramski pisci na film nisu gledali kao na konkurenta, upravo suprotno, kao na poticajan medij. Pomalo je neobično što to nije značilo jačanje spektakla u kazališnom životu, nego povratak klasičnoj retoričkoj tradiciji, dakle poetičkome izričaju. Na samom početku XX. stoljeća na polju teorijskih rasprava o filmu u prvome je planu zasebnost novoga medija, pokretne slike te specifičnosti prema kojoj se razlikuje od drame. Frank Wedekind je točno vidio da će novi medij igrati istu ulogu u dramskoj književnosti koju je

igrala fotografija u slikarstvu. György Lukács je vjerovao u »podjelu rada«: film će biti zabava, a drama će se orijentirati prema uzvišenim temama.

Žmegač nas u radu podsjeća da u isto vrijeme borbeni predstavnik ruskog futurizma Majakovskij u svome napisu *Odnos današnjeg kazališta i kinematografa prema umjetnostima*, za razliku od mnogih, ne vidi naročitu perspektivu filma, njegovu ulogu vidi prije svega u prosvjetnoj sferi i u propagandi (Žmegač 1988: 245). Od početka dvadesetih godina već ima ozbiljnijih teoretskih diskusija i rasprava o odnosu kazališta i filma. Školovski u studiji *Literatura i kinematograf* (1923), manje-više iz sličnih pozicija kao Majakovskij, zastupa prilično radikalnu tezu: film je prirodni nasljednik kazališta, a možda i književnosti. Svi ti nagovještaji se nisu obistinili, naime svaka je umjetnička grana ostala u svojim okvirima. Ono što se dogodilo je intenzivna, trajna i plodna interakcija među tim granama. Žmegač ovdje podsjeća na vrlo važan rad mađarskog teoretičara filma Béle Balázsa *Der Geist des Films* (1930) u kojem se tvrdi da će se i drama i film truditi na podjelu interesnih i stilističnih sfera, što se zapravo i obistinilo.

Žmegač se i posebno bavio dnevničkim zapisima Krleže i ukazao na neke »filmične« elemente tih. U *Davnim danima* nalazi »skokovitost« kao izraz spontanosti (Žmegač 1986: 13–14), primjerice u zapisu s nadnevkom 14. V. 1916. u stihu:

Mjesec žuta lopta u velovima modrim,
miriše nad gradom: režanj gnjile dinje.
Ljudi hrču i rokću kao svinje,
a ja se stihom liječim, tješim, bodrim...

Krležin postupak je »inovativni šok« potpuno suprotan tradiciji hrvatske lirike, naime u ovoj se strofi sučeljavaju potpuno različiti motivi bez ikakvog predznaka. Stoga zaključuje: »U strukturnom pogledu Krležin je postupak analogan tehnici filmskog reza, koji također često ostvaruje naglo sučeljavanje oprečnih sekvenci, bez ikakvih posredovnih elemenata u kompoziciji. Smisao se konstruira tek posredstvom konteksta« (15). Prema tome već u ranom razdoblju njegova stvaralaštva u novoj lirskoj vizualnoj orkestraciji nailazimo na tehniku montaže. Pravu realizaciju te tehnike ćemo vidjeti kod analize njegovih *Simfonija*.

Važno je svemu tomu pridodati i neke informacije iz iznimno bogate natuknice o Krleži i filmu u Krležijani (<http://krlezijana.lzmk.hr/>) u kojoj se ističe prije svega ambivalentan odnos pisca prema filmu jer je Krleža na film gledao kao na iluziju moći i slave, nešto, što je veća laž i od tiska, opijum za mase, rušitelje ukusa, idiotsko i žalosno ogledalo radosti. Unatoč

tomu interesirao se za veze između književnosti i filma, njihova ispreplitanja i njihovih granica. Najviše rezerve je imao prema adaptaciji vlastitih književnih djela, jer se bojao da će adaptacije uništiti njegova djela, otuda njegovo inzistiranje da on sam bude scenarist (Put u raj). S obzirom na kontradiktorne stavove samoga Krlježe o filmu, u ovoj leksikonskoj natuknici ima isto tako proturječnosti, što je i logično. Kakva je prava istina o odnosu pisca prema novom optičkom mediju koji ga je pratio cijeli život, to ćemo vidjeti možda tek na kraju ove knjige. Film kao novi atraktivni medij postupno se »upisuje« u svijest Krlježe, isto tako kao i neki drugi mediji, stoga treba govoriti i o tome.

Uz »nervozno prelistavanje mađarske štampe«, ironično komentirajući revizionistička nastojanja poznatoga mađarskoga povjesničara Gyule Szekfűa, Krlježa u svojim dnevničkim zapisima iz 1942. (bez datuma) iskreno govori o svom najintimnijem odnosu prema mađarskom jeziku:

Izgovorio sam čitavu glomaznu knjižurinu na mađarske teme. Sudbina i historija. Mađarski jezik stanuje u mojoj glavi i tu je zauzeo čitave katove sa balkonima i koridorima, sa prozorima i raznim izgledima, sa ogromnim balastom i opterećenjem mozga i svijesti. Tu živim s tim svojim gostom već četrdeset godina u svome stanu, sveden zapravo na sustanara. On je taj koji se u meni razbarušio s svojim kraljevima i konjaništvom, sa svojim žandarima i grofovima, sa politikom i sa ratovima, pa je i mene uvukao u razne svoje pustolovine. I, eto, nikako da mu se otmem. Gnjava me do danas. Koliko sam toga već izgovorio i prosanjao mađarski. Koliko straha i neizvjesnosti, koliko poniženja, jer sve ono do 1918 bilo je čitava kalvarija muka i poniženja, više-manje ipak kolonijalnih. (Krlježa 1981: 264)

Osim ovih intimnijih, pomalo konfesionalnih misli Krlježe o nesvakidašnjem odnosu prema jeziku školovanja u svojoj mladosti, sličnih esejističkih ulomaka o mađarskom jeziku ima i u *Zastavama*, a da se ne smetne s uma ni činjenica o kojoj se nigdje ne raspravlja u krlježologiji da su zapravo jezična svijest i jezični svijet glavnoga lika Kamila *de facto* multilingvalni. I bilo bi doista poučno napraviti analizu tih *prikrivenih* promjena jezičnih kodova u tkivu romana na *hrvatskom* jeziku. Promatramo li cijelu ovu jezičnu problematiku iz aspekta intermedijalnosti, pri čemu je zapravo, dakako, i sam jezik jedan od mogućih medija, dolazimo do zaključka da se u ovome Krlježinom dnevničkom zapisu iz 1942. manifestira »imaterijalno upisivanje medija« (Kulcsár Szabó 2004), i to agresivno upisivanje u svijest subjekta. Prema ovome ulomku dnevničkoga zapisa mađarski jezik i subjekt (M. Krlježa) nisu u ravnopravnome odnosu, jer taj medij (»sustanar«) predstavlja »balast«, »opterećuje« njegov mozak i svijest, »gnjava« ga, dakle taj je subjekt žrtva svih tih »kolonijalnih« »kalvarija« i »muka«.

Moguće bi bilo, naravno, sve to komentirati i iz pozicije postkolonijalne kritike, kao što je to dijelom i učinio Boris Škvorc u svojoj temeljitoj studiji o Andriću, Krleži i Nazoru (Škvorc 2011), čak i u analizu uključiti osim Krležinog književnog stvaralaštva i mnoštvo njegovih kritika, eseja i političke publicistike koji se odnose na složenost i povijesnu uvjetovanost hrvatsko-mađarskih relacija, pa bismo došli do zaključka da se radi prije svega o kritičkome stavu pisca prema svemu tome u kojemu, međutim, ima i podosta ambivalencije, neobičnih, čak i iznenađujućih, otvorenih ili prikrivenih simpatija.

Mađarski jezik kao uljez u svijesti Krleže rezultat je povijesnih kolonijalnih hrvatsko-mađarskih relacija, prema tome objektivno uvjetovan. Isto tako će biti objektivno uvjetovano i postojanje drugih umjetničkih medija u Krležinoj svijesti: slikarstva, glazbe pa i filma. O svojim slikarskim inspiracijama govorio je inače i on sam, tvrdeći da su literatura i slikarstvo »vezane na život i smrt«, nadalje da je literatura dala slikarstvu »ne samo dekorativnu pozadinu nego i sadržaj« (Krleža 1977: 297). U kontekstu krupnih promjena u odnosima između različitih umjetničkih grana, tako slikarstva i književnosti, o čemu je raspravljao i Aleksandar Flaker, događa se vidan pomak prema vizualnom doživljavanju svijeta (Flaker 1984: 34). U dosadašnjim istraživanjima pisalo se prije svega o Krležinim slikarskim inspiracijama (Virág 2022: 29–43), a ponajviše, razumije se, o *Povratku Filipa Latinoviča* kao romanu o umjetniku-slikaru (Frangeš 1974: 310–331, Engelsfeld 1975, Žmegač 1986: 59–159, Vuković 2022).

Da je u Krležinoj svijesti sedma umjetnost postala konstantom, dakle da se taj medij imaterijalno upisao u njegovu svijest poput mađarskoga jezičnog supstrata, o tome će on sam govoriti, istini za volju, tek u posljednjoj fazi svoje spisateljske karijere u intervjuiima (Modričić, Sary, Ostojić 1973: 123) povodom snimanja filma *Put u raj*, za koji je on sam napisao scenarij i koji je u sarajevskom izdanju njegovih sabranih djela uključen među *Legende* (Krleža 1981č). Nije to bilo njegovo prvo filmološko iskustvo, naime već ranije je napisao dva filmska scenarija o *Petru Dobroviću* (1958) i *Krsti Hegedušiću* (1962). S obzirom što je to bila prva prilika da i neposredno progovori o svojim filmskim iskustvima i doživljajima, važno je iz ovoga razgovora izdvojiti one Krležine odgovore koji i činjenično ukazuju na njegovo opširno poznavanje svjetske filmske produkcije, praktički od samih početaka i koji nam i pobliže osvjetljaju njegove estetske stavove o filmu.

Kako je za života pisao o mnogim granama umjetnosti, na upit novinara zašto ne susrećemo niti jedan njegov tekst o filmu, je li možda zbog toga jer

smatra da film nije umjetnost, Krleža svoj odgovor o »vlastitom filmskom predživotu« ovako počinje:

Što se tiče sretanja s važnim filmovima, mislim da za ovih sedamdeset godina nije bilo ni jednog važnijeg filma s kojim se ne bih sreo. Već za vrijeme Prvog balkanskog rata (1912. u Pešti), žurnali sa bugarsko-turskog ratišta postali su svakodnevnom pojavom kao novinske vijesti... (Modrinić, Stary, Ostojić 1973: 123–124)

Prema tome njegovi prvi filmski doživljaji se vezuju za Budimpeštu kada je bio pitomac Ludoviceuma. Kao zanimljivost napomenimo da je jedan od prvih značajnijih figura rane mađarske filmske industrije i povijesti bio Mór Ungerleider koji je sa suvlasnikom zajedno 1898. godine otvorio više kina i organizirao redovite projekcije. (Nemeskürty 1961, <http://www.hangosfilm.hu/filmenciklopedia/ungerleider-mor>). Jedna od važnih lokacija tih projekcija je bila kavana Velence u Rákócziyevoj ulici. Radnja Krležinih *Zastava* počinje 1912. godine, a glavni lik Kamilo Emericzi isto tako stanuje u Rákócziyevoj ulici kao podstanar kod gospođe Szemere. Naravno, između ovih činjenica ne treba tražiti osobite veze, ipak je važno i zanimljivo da glavni lik Krležina najvažnija romana živi u urbanoj sredini u kojoj je film postao svakodnevnom atrakcijom. I nakon toga slijedi nabranje svih važnijih filmskih redatelja i glumaca 20. stoljeća koje je Krleža vidio na platnu. To je doista impozantna i stvarno reprezentativna lista koja svjedoči o izuzetno bogatim i mnogostranim kinematografskim doživljajima, pa najvjerojatnije i iskustvima našega pisca: Max Linder, Henny Porten, Pola Negri, Maria Carmi, Francesca Bertini, Stacia Napierkowska, Brigita Helm, Asta Nielsen, Waldemar Psilander, Greta Garbo, Chaplin, Jean Gabin, Erich von Stroheim Eisenstein, René Clair, Vittorio De Sica, Federico Fellini, Luis Buñuel, Pier Paolo Pasolini, Ingmar Bergman, François Truffau, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Alexander Kluge, a posebno ističe mađarskog redatelja Miklósa Jancsóa koga naziva »ingenioznim famulusom Eisensteina«. Uz to navodi i neke konkretne naslove iz razdoblja nijemoga filma i zvučnog filma, da bi zaključio: »Prema tome hiljadu i više filmova, nerazmjerno više nego kazališnih predstava.« Kada bismo sada na osnovi imena prije svega glumica i redatelja sastavili spisak filmova u kojima si igrale i koje su režirali, nadalje koje je imao prilike i Krleža vidjeti, bila bi to stvarno impozantna lista filmske umjetnosti čitavoga 20. stoljeća. Nakon toga nabranja Krleža si postavlja pitanje kako to da o tome nije pisao i odgovara: »Pa nije da nisam. Nisam štampao. Mnogo toga nije štampano. Godinama, tako reći dnevno čitam francuske filmske recenzente« (Modrinić, Stary, Ostojić 1973: 124). U ostavštini Krleže, prema našem saznanju,

nema traga spomenutih tekstova koji bi se bavili s filmom. A nastavku intervjua, najvjerojatnije, dobit ćemo i odgovor na ovu proturječnost, naime, kako to da inače najplodniji pisac hrvatske književnosti koji se je stalno reflektirao na sve oko sebe od književnosti, općenito svih područja kulture, filozofije, povijesti, znanosti do suvremenih političkih zbivanja jedino film zanemario i nije ostavio za sobom niti jedno slovo. U vezi filma *Put u raj* kritika je inače bila podijeljena, a kasnije su nastale studije o tom scenariju. Studija Željka Uvanovića (2008) dopušta razne interpretacije, od »poigravanja s filmskim medijem koji biva korišten kao audiovizualna epika« do »nekompetentnosti za pisanje filmskih scenarija«. Na primjedbu da za obilje monologa izvorne priče film nema »sluha«, Krleža odgovara:

Slike su – Biblia pauperum, Sveto pismo za uboge duhom. Što se tiče obilja monologa, dijaloga ili refleksija u *Cvrčku*, to jest ubitačno dugotrajnih razgovora na filmskom platu, moje je uvjerenje, iz dana u dan sve nepokolebljivije, da je ljudska riječ u filmu ekvivalent kamere. I kod Truffauta, i kod Buñuela, pa čak i kod Godarda sve se više javlja ljudska riječ u prvom planu. Kamera jeste kaleidoskop, koji se kameleonski prelijeva u svim bojama, ali je ipak još uvijek, bez ljudske riječi, gluhonijemi predmet. Film, uzet ovako ili onako, ipak je komedija *dell'arte* i ništa drugo, a komedija bez harlekinade ne može da živi, pak će se tako, uprkos tome što film još uvijek nema sluha za ljudsku riječ, pojaviti na platnu u glavnoj ulozi. (Modrinić, Stary, Ostojić 1973: 128)

Krležina »teza« o ekvivalentnosti ljudske riječi i »gluhonijemog predmeta«, same kamere na prvi pogled nam se čini kontradiktornom, s obzirom na nespojivost iz pozicije estetike filma. Naime, prema tom Krležinom shvaćanju filma kamera (dakle slika) sama po sebi bez riječi nije u stanju prenijeti sve dispozicije likova. Da je ta teza doista kontradiktorna i neprihvatljiva može se argumentirati i povijesnim razvojem filma jer je nijemi film *a priori* bio bez glasa, bez riječi, što naravno nije sasvim točno, jer su likovi izgovarali riječi, međutim zbog tehničke nemogućnosti te se riječi nisu čule. (O Krležinom scenariju u kontekstu postklasične naratologije najnovije piše Žužul 2022.)

U jednome drugom razgovoru s Mladenom Staryjem isto o svojem filmu *Put u raj* iznio je opet drugačije, možda jasnije svoje stavove koji su opet u kontradikciji sa prethodnima.

Međutim, ako je riječ o filmu kao o izražajnom sredstvu, film pruža piscu nerazmjerno veće mogućnosti od same riječi. Pisac na daskama pozornice sveden je na sjenku pojedinih karaktera. Mogućnost njegove uloge kao tumača pojedinih likova svedena je na najmanje razmjere, dok je sloboda pisca scenarija u tom pogledu bezgranična. On prelijeće prostore i vremena kao i kamera, a to je za punu plastiku pojedinih karaktera od neprocjenjive važnosti. (Modrinić, Stary, Ostojić 1973: 127)

U kontekstu Krlježinih ranih dramskih ostvarenja, što će biti dobrim dijelom i predmetom ove knjige, čini nam se i posebno važnim isticanje prostornih i vremenskih dimenzija kao nečeg elementarnog u tome optičkome mediju, što je opet u potpunosti u dosluhu sa suvremenim teoretskim stavovima. Podsjetili bismo ovdje samo na djela Gillesa Deleuzea (Deleuze 2008) kod koga se najvažnije komponente, slika-pokret i slika-vrijeme »odnose na događaj kojim se film razlikuje od tradicionalnih medija slikovnosti, uključujući i fotografiju koja mu je prethodila u tehničkome i estetskome smislu«, kako piše Žarko Paić predstavljajući Deleuzeove najvažnije filozofske teze o filmu (Paić 2000: 512). Inače Krlježa, svjestan značaja filma u modernoj kulturi, na pitanje Staryja znači li ekranizacija s njegove strane popuštanje, njegov osobni »poraz pred modernim sredstvima izražavanja«, budući da je ranije dosljedno odbijao sve pokušaje ekranizacije svojih djela, Krlježa kaže:

Ne bih se složio s vašom tvrdnjom da je film danas, koncem 1970, neko naročito moderno izražajno sredstvo. Film i moja malenkost, nas dvojica smo tako reći vršnjaci (1893 – 1895 Lumière) i tako živimo kao dobri drugovi istog godišta već više od sedamdeset godina (Modrinić, Stary, Ostojić 1973: 131).

Krlježa, dakle, u filmu ne vidi naročito moderno sredstvo, njegova je perspektiva u tom smislu povijesna jer su on i film »vršnjaci«. Ovo upozorenje pisca treba imati na umu i kod analize njegovih ranih tekstova, s obzirom na intermedijalnu prepletenost svakog pojedinačnog djela.

U posljednjem razgovoru koji je vodio Stevo Ostojić, postavljena su slična pitanja, Krlježa naglašava da njegov stav nikad nije bio »antifilmski«, a o vlastitom scenariju kaže:

...moje shvaćanje filmovanja literarnih tekstova odvaja se od uobičajene konvencije o *slikovitosti* takozvanog filmskog govora. Scenarij *Put u raj* to je dramatizacija jedne moje novele, napisane davno, prije trideset i tri godine. Ova dramatizacija može se igrati na daskama isto tako kao i na platnu. Po mom mišljenju ekran ili daske, kulise ili filmske slike, riječi i glumci, tu i tamo, sve je to jedna te ista pozornica. Uvjeren sam da će i na ekranu ljudskoj riječi biti vraćen njen primarni poetski smisao. (Modrinić, Stary, Ostojić 1973: 133)

Na osnovi ovih i prijašnjih Krlježinih riječi i rečenica teško bi bilo složiti konzistentnu sliku o njegovim pravim stavovima o filmu, odnosno zapravo nije ni moguće jer ima tu očitih proturječnosti koje kao da ne smetaju ni samome Krlježi. U svakom slučaju, u kontekstu njegovih najranijih dramskih tekstova, napose pak što se tiče *Hrvatske rapsodije*, u ovoj njegovoj potonjoj izjavi o transformacijskoj »putanji«: novela (*Cvrčak pod vodopadom*)

– filmski scenarij (*Put u raj*) – film na platnu (*Put u raj*), odnosno drama (*Put u raj*), apsolutno se izjednačuju film i drama (ekran=daske, kulise=filmske slike, riječi=glumci). Retrospektivno gledano na njegovo dramsko stvaralaštvo u kontekstu ovih autorefleksivnih generičkih konstatacija može se zaključiti da su prema Krleži granice između žanrova prilično labave, isti tekst (filmski scenarij) bez daljega može se interpretirati kao drama, i obratno, pa prema tome o čitavom njegovom dramskom stvaralaštvu, napose pak o onome najranijem, bez daljega se može govoriti kao o filmskim scenarijima. Da se Krleža u svojoj osamdesetoj godini odvažio na skok u nepoznate vode pisanja scenarija polazeći od vlastite novele, nakon svega toga zapravo nije ni čudno. *Put u raj* kao film na osnovi Krležina scenarija živi je dokaz postojećeg generičkog transformacijskog višesmjernog »algoritma« u njegovom stvaralaštvu.

Zašto i kako je Krleža stigao do tih spoznaja? O njegovom filmskom predživotu napravio je temeljitu rekonstrukciju Ante Peterlić filmolog na osnovi dnevnčkih zapisa, ukazujući na važnost činjenice da je tek nakon ta tri njegova scenarija postalo jasno što je značio film u životu pisca (Peterlić 2006). Vidjet ćemo, već i ranije su neki kritičari uočili inspiracije nove optičke umjetničke grane u Krležinom stvaralaštvu, međutim do ove Peterličeve studije nitko nije posvetio veću pozornost istraživanju Krležinih filmskih doživljaja ili eventualnih intermedijalnih previranja. Napose nas ovo potonje iznenađuje, s obzirom na znatan preokret u novijem književnoteoretskom diskursu u tom pravcu.

Ante Peterlić akuratno je popisao sve informacije na koje je naišao u Krležinim dnevnicima u pet knjiga (na osnovi sarajevskog izdanja, 1977), i prema tome na tih 2309 stranica »...film ili nešto što je u najizravnijoj vezi s filmom spominje se oko sto i devedeset puta...« (Peterlić 2006: 197), što zaostaje za pojavljivanjima svih ostalih umjetničkih grana. Podatak govori, prema tome, o nevelikoj zainteresiranosti Krleže za film. Prema Peterliču svi filmski podaci iz dnevnika mogu se razvrstati u četiri skupine: 1. kino, *bioskop kao locus* 2. pojmovi u vezi s filmom, *terminusi technicus* 3. poslovni kontakti s filmašima 4. bilješke o filmovima. Nas najviše zanima, naravno, koje i kakve je podatke prikupio Peterlić koji govore o očitovanom poznavanju konkretnih filmova. Najraniji njegov doživljaj veže se uz glumice, što je i razumljivo jer su prve slavne atraktivne glumice znatno pridonijele popularnosti filma. U dnevničkom zapisu s nadnevkom 2. XII. 1916. u vezi sa slabom izvedbom Tolstojeve *Moći tmine*, Krleža nabraja ista imena velikih i slavni glumica razdoblja nijemoga filma koje je i u svom kasnijem intervjuu povodom *Putu u raj* spomenuo: Lydia Borelli,

Maria Carmi, Asta Nielsen, Henny Porten, Francesca Bertini. Kasnije (za vrijeme drugoga rata) će se ovoj listi pridružiti Greta Garbo, Alida Valli i Gina Lollobrigida od glumica, a od glumaca Adolfe Menjou, Conradt Veidt, Chaplin i vrlo popularan mađarski glumac Pál Jávor više puta. Kao zanimljivost, Peterlić k tomu dodaje da je inače vrlo razvijeni mađarski film bio iznimno popularan, naročito filmovi glumice Katalin Karády za vrijeme NDH, što bi moglo biti temom i posebnih istraživanja. Od važnijih redatelja spominje Renéa Claira i Jean-Luca Godarda. Od šezdesetih godina Krlježu sve više privlači televizija, taj novi medij koji je preteo filmu znatan broj gledatelja, te je mali ekran postao sve više »pišćev prozor u svijet«. Peterlić pri kraju svoje opširne i filološki bogate studije u jednoj fusnoti navodi podatke iz razgovora Enesa Čengića *S Krlježom iz dana u dan /1956–1975/* (Zagreb, 1985) u kojemu na osnovi svojih televizijskih doživljaja Krlježa veli o jednom Jancsóevom filmu da bi on sigurno vrsno ekranizirao njegova djela. »Kada bi netko načinio od moje *Magyar királyi honvéd novele* film, bila bi to izvrsna stvar, ali skupa za snimanje. Koštala bi veoma mnogo, ali tvrdim, dao bi se načiniti sjajan film koji bi nešto govorio i mislim da bi i u Hollywoodu potresao duhove opisanim situacijama. To bi mogao režirati Mađžar Jancsó Miklós, on bi to, siguran sam, jako dobro napravio« (Čengić 1985: 308). Ta Krlježina izjava poznavatelje Jancsóeva filmskog stvaralaštva potpuno zbunjuje, s obzirom na prisutnost naglašene »slikovitosti« i koreografiranosti te neobično škrtog verbalizma i dijaloga. Inače prema Péteru Milosevitsu (1980) u početku je i Jancsó komponirao filmove prema tzv. epičkoj narativi da bi nakon toga prešao na ikoničko narativno komponiranje i u tome pronašao svoju kasnije etabliranu filmsku tehniku zvanu *Jancsóev šnit (long take, long shot)*. Prema stručnim ocjenama njegovi filmski prizori zbog tih dugačkih koreografiranih kadrova i svugdje prisutne kamere (i u horizontali i u vertikali) u isto vrijeme stvarali su dojam teatralnosti. Georg Pintér je napravio *werkfilm* o snimanju Jancsóeva filma *Sirokkó* koji govorio o osjetljivoj temi, o ustaškom logoru u mađarskoj Jankapuszti, a nakon atentata na kralja Aleksandra u Marseilleu 9.10.1934. nastao je međunarodni konflikt između Jugoslavije i Mađarske. U tom *werkfilmu* govori i sam redatelj koji naglašava da dugačkim *šnitovima* radi na stvaranju takvoga filmskog jezika koji bi bio blizak pisanju, literarnoj narativi. Smatramo da je upravo tu odgovor na pitanje, zašto je taj filmski jezik bio jako blizak Krlježi i zašto je mislio da bi Jancsó znao ekranizirati njegova djela. Dugački *šnitovi* filma kao optičkog medija su potpuno identični s opširnim narativnim tekstovima, kakvi su inače i Krlježini.

Kao potpisnik *Deklaracije o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika*, nakon pada Hrvatskog proljeća, i Krleža je marginaliziran u jugoslavenskom javnom i kulturnom životu. Prijateljstvo s Enesom Čengićem datira od tada, pa i njihovi razgovori. Njihov razgovor pod naslovom *Duh individualne pobune* je objavljen u sarajevskom *Svijetu* (5. 2. 1971.). U tome je razgovoru napomenuo opet film *Put u raj* i progovorio o svojim stavovima o filmu. Film nas vodi u svijet snova, tvrdi, pokreće našu fantaziju i pobudi u nama iluzije, stoga je opijum i samoobmana, dapače, kvari naš ukus. Tipično za krležijansko razmišljanje u paradoksima, unatoč tome, smatra da je ipak važan jer dočarava svijet nadzemaljskih naših snova. Film je prema njemu »svjetionik« naše dobi. Neposredne veze s filmom preko *Putu u raj* obogatile su ga novim iskustvima na polju intermedijalnih relacija. Napose su ga zanimala veze između filma i književnosti, filma i kazališta te razne dimenzije i odnosi slikovitosti. Smatrao je da je najvažnija veza između filma i književnosti poezija. Kod redatelja kao što su Antonioni, Godard, Buñuel, Pasolini i Bergman koji su obrađivali pjesničke teme, pjesnička riječ prodire u tajne dubine, pa se te audiovizualne senzacije znatno jasnije pretvaraju u stvarni doživljaj nego bilo kakav motiv isključivo i književnom tekstu. Bez poezije je film samo slikovni instrument kojega zavodi vulgarna veristička zbilja. Naspram književnosti film bez poezije je samo ilustracija teksta.

Treba napomenuti i kao možda najvažnije ime znanstvenika XX. stoljeća koga Krleža više puta spominje, a to je McLuhan, jedan od najvažnijih teoretičara medija. Taj podatak i sam po sebi govori o određenoj dubljoj razini zanimanja Krleže za različite medije.

Ante Peterlić je na osnovi Krležinih dnevnčkih zapisa sastavio pravi inventar njegovih filmskih doživljaja. Sve te informacije i same po sebi govore o piščevom trajnom zanimanju za film, međutim prava dubina toga zanimanja se ne vidi, a zadatak stoji pred nama, »...ustanoviti kakav je odnos ili kakva je veza između Krležine *literarnosti* i filma« (Peterlić 2006: 215). Peterlić na samome kraju svoje studije ukazuje na prožetost Krležinog života filmom, pa smatra da bi to morao biti poticaj »...da se potraži i ono filmsko što se eventualno uvlači i u ona njegova djela koja nisu svjesno autobiografska« (216). Toga posla se zasada nitko nije latio, najvjerojatnije zbog složenosti uspoređivanja ispreplitanja u tako različitim medijima kao što je film kao vizualni medij i književnost kao jezični medij. Prema J. M. Lotmanu u umjetnosti postoje dva osnovna znakovna sustava, jezični i slikovni (književnost i likovna umjetnost), međutim između ta dva sustava postoji neprestana interakcija, dva nastojanja: »s jedne strane da se slikovni

znakovni verbaliziraju, s druge strane da je osnova ustrojstva teksta priča« (Lotman 1977: 15). Naša knjiga je dobrim dijelom posvećena upravo ovome pitanju, prije svega prvom razdoblju njegovoga stvaralaštva u kojemu nijemi film kao nova atrakcija i novi optički medij trebao je igrati presudnu ulogu. A ne smije se smetnuti s uma da se sve to dogodilo u godinama njegovoga školovanja u Mađarskoj, prema tome mađarska je kulturna sredina igrala iznimno važnu ulogu u formiranju mladoga pisca. Da su ti poticaji ostali trajni i postali čak i konstantom u njegovom stvaralaštvu, govori i »summa Krležiana«, posljednji roman *Zastave*.

Na osnovi svega toga možemo reći da je na Krležinom intelektualnom obzoru film prisutan od prvoga trenutka njegova nastanka, dakle od samoga početka XX. stoljeća skoro do smrti. U svim njegovim često puta kontradiktornim stavovima naziru se sva ona najbitnija pitanja kojima se inače bave i filmolozi naših dana: odnos filma prema ostalim grana umjetnosti, film kao samostalna umjetnost, film kao iluzija, film u intermedijalnim relacijama, film kao znakovni sustav itd. Svakako je zanimljiva Krležina zamisao – što je danas izvan suvremenog filmološkog diskursa – da bi trebalo posvetiti veću pozornost uključivanju verbalizma.

Vojnovićeva drama *Gospođa sa suncokretom* kao paradigmatičan primjer

Ivo Vojnović i njegova drama *Gospođa sa suncokretom* iz više su razloga zanimljivi u istraživanju intermedijalnih (Hraste 1996), prije svega filmskih relacija Krležinih ranih dramskih umjetničkih ostvarenja. Sam je Vojnović kao čovjek i kao umjetnik bio više puta meta Krležinih kritika, premda u tome odnosu ima podosta ambivalencije. Tako u članku *Ivo Vojnović* koji je tiskan u *Književnoj republici* 1924. godine nalazimo i ove rečenice: »U stvari, Vojnović nije nikakav književnik, nego književnički amater i diletant« (Krlježa 1983: 82), a nešto podalje opet:

Što se tiče sadržaja njegovih stvari, to su sve više-manje trećoredne noveluše, novelete i novelice, sa turgenjevsko-čehovskim štimungom propadanja. Propadaju stare stolice, divani, konzole, zavjese; propada Grad i u njemu familije kneževske; i zapada sunce, i suton je, i žene prodavaju mlijeko. Sordinantna nota koja stalno računa sa dirljivošću starih gospođica. Tako izgledaju najbolji momenti u njegovim najboljim stvarima. A ostalo sve je kinematograf i praznina... (Krlježa 1983: 85)

Spominjanje »kinematografa« u tom poduljem eseju koji nam daje, kako se vidi iz ovih redaka, poraznu sliku o literarnoj produkciji Vojnovića, premda bez ikakve detaljnije raščlambe, od posebnog je značaja. Inače je osnovni ton eseja unaprijed definiran, jer je Krlježa izabrao moto iz vlastitoga teksta *Hrvatske književne laži* (1919). Premda se u motu ne spominje Vojnović poimence, jasno je da je on autor pjesama »o propaloj legendi na Jadranu«. Istovremeno kada se Krlježa kao mlad čovjek bori za umjetničku afirmaciju kao kazališni autor, Ivo Vojnović je slavljn i poznat dramski pisac, njegova se djela prikazuju ne samo u hrvatskim i u jugoslavenskim kazalištima nego i diljem Europe. U nizu Vojnovićevih ostvarenja posebnu pozornost zaslužuje i drama *Gospođa sa suncokretom*, prije svega zbog svoje internacionalne kriminalističke fabule, što će biti i razlogom što je pobudila zanimanje tadašnjih filmaša.

Recepcija Vojnovićevih dramskih ostvarenja u Mađarskoj počinje 1907. i nastavlja se 1912. godine, dakle u razdoblju Krležinog školovanja u Mađarskoj. Prva Vojnovićeva drama, prikazana dva puta (15. i 16. lipnja 1907.) u budimpeštanskom Narodnom kazalištu, je *Ekvinocij*. Premijeri je nazočio i

autor koji je imao čak i prigovore na samu predstavu (O recepciji detaljnije Póth 1997: 6–17). Mađarska je kazališna kritika bila prilično podijeljena u vrednovanju drame, a i same predstave, što bi se moglo tumačiti dijelom i slabim prijevodom teksta, ali i tadašnjim prilično napetim mađarsko-hrvatskim političkim odnosima. Da je Vojnović ipak ostavio jak dojam na budimpeštansku publiku, unatoč ambivalentnoj recepciji njegova *Ekvinocija*, govori i činjenica što će nakon pet godina, zapravo istovremeno sa zagrebačkom premijerom u budimpeštanskom Mađarskom kazalištu, 8. listopada 1912. biti predstava njegove čuvene *Gospođe sa suncokretom* kojoj je nazočila i višečlana delegacija zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta. Premda je kazališna kritika i ovom prilikom bila prilično podijeljena, vjerojatno se radilo ipak o relativnom uspjehu jer je komad duže vrijeme ostao na repertoaru, izveden je dvanaest puta. Prije svih drugih kritika valja posebno istaknuti napis tada već poznatog mađarskog liričara Dezsőa Kosztolányija koji je ranije o *Ekvinociju* zapisao da je to »prosječan uradak«, a o ovome da badava traži u njemu »hrvatski kolorit«, toga nema, no priznaje autoru »europstvo« (Póth 1997: 14). Krleža je inače i osobno poznao Kosztolányija. U dnevničkim zapisima iz 1942. detaljno opisuje svoja dva susreta s njim. Premda u opisu ovih susreta nema riječi o hrvatskoj književnosti, eventualnim Kosztolányijevim refleksijama o njoj, ipak je poučno ovdje citirati dio Krležinog opisa jer govori o prisnim vezama između dvojice mladih pisaca, nadalje čitamo ovdje i Kosztolányijevu poraznu ocjenu tadašnje mađarske književnosti koja nas po svojoj noti podsjeća na kasniju Krležinu sličnu ubitačnu ocjenu čitave hrvatske književnosti u *Hrvatskoj književnoj laži* (1919). Prvi se susret dogodio u redakciji lista građanskog radikalizma *Világ*, a drugi u pjesnikovom budimskom stanu, što i samo po sebi govori i njihovim prisnim odnosima, bez obzira na ton razgovora.

Impresije peštanskog izleta (1915) nikad nisam zapisao. Zelene svjetiljke u uredništvu »Világa«. Kosztolányi, rezigniran kao Juš, mnogo godina kasnije u Ljubljani. Jadikuje kako sa mađarskom civilizacijom stoji još uvijek sve kompromitantno bijedno. »Nitko ne čita ništa, nikoga ne zanima ništa, osim operete i najvulgarnijih komedija. Ništa! Da nema peštanskih lijepih duša (uglavnom izraelitske vjeroispovijesti), ne bi bilo nikoga. Mađarski Židovi su jedina garancija za egzistenciju mađarske literature.⁵ Tko je stvorio kult Adyja? Tko čita Babitsa? Dvije-tri prostitutke, to je jedina mađarska lirska publika.« Tako je govorio Kosztolányi, godine 1915, a godinu dana kasnije, na povratku iz Galicije, razgovor u budimskom stanu pjesnika, kad sam mu pričao što se zbiva na fronti i kako se ratuje protiv vlastitih građana Rutena kao veleizdajnika,

⁵ Važno je ovdje napomenuti da mu je supruga bila Židovka koja se kasnije preobrati na katoličku vjeru.

pretvorio se u nervozan dijalog. Na moju reportažu ad hoc, kako se čovjek kreće kroz aleje vješala, Kosztolányi je reagirao nervozno: »Ha valakinek ebben a háboruban győzni kell, akkor inkább győzzön a saját hazám!«⁶ Bilo je to izgovoreno, moglo bi se reći, grubo. Odgovorio sam mu isto tako bezobzirno »da nema domovinu samo on, da je imamo i svi mi ostali, drugorazredni građani mađarski, ali da ne bih nikada bio u stanju da se angažiram za stvar svoje domovine kad bi imala krivo.« Upitao me kako mislim. Pokušao sam mu objasniti, no on me prekinuo nervozno, savjetujući me kako mi ne preporučuje da te i takve svoje poglede izričem glasno. Oko nas skakutao je dječčić, njegov sin Adam. (Krléža 1981: 259–260)

Možda nije naodmet ovdje, upravo uz ovo prisjećanje Krléže, napomenuti da je Kosztolányi, fasciniran pojavom nijemog filma, 1911. objavio neobičan tekst, zapravo pravi filmski scenarij pod naslovom *Tizenhárom gonosz kislány (Trinaest zlih djevojaka)*. U uvodnom dijelu toga pravoga morbidnog i grotesknog scenarija za film u osam slika piše: »Ova mala drama odigrava se na platnu pokretnog kazališta.« Običnog sivog službenika vara žena koja će ga napustiti s ljubavnikom i koji će ostati sam sa svojih trinaest zločestih kćeri. Kćeri ga upropaste i on umire, a majka se smješkajući vraća uz pobjedonosni i cinični hihot i cerekanje curica. Kao što se nije ostvario, pretvorio u film taj scenarij, isto tako se neće ni 1932. godine pisan *Mozi. Novella tizenkét képpen* (Kino. Novela u dvanaest slika).

Kosztolányi je od početka svoje pjesničke i spisateljske karijere pomno pratio zbivanja oko filma. Isprva se oduševljavao filmom i pisao o tome kako će zahvaljujući njemu naš život još intenzivnije vibrirati jer je ono što vidimo zapravo trepet duše, na platnu je sve živo: geste, zagrljaj, poljubac. Taj zanos će se kasnije pretvoriti u pravu skepsu. Pišući o prvoj projekciji zvučnog filma 1929. godine govori o sve perfektnijim optičkim sredstvima, međutim istovremeno izražava i zabrinutost neće li slika ubiti čovjeka, neće li svijet preplaviti još više galame bez sadržaja (Neumer 2013). Unatoč toj skepsi Kosztolányijev stav je jako blizak Krléžinom, o čemu će se i posebno raspravljati. Zapravo obojica štite pozicije govora i pisane riječi, ukazujući istovremeno na opasnosti koje prijete zbog sve agresivnijeg prodiranja i jačanja kulture oka i vida.

Međutim, vratimo se opet na uspješnu mađarsku recepciju Vojnovićeva komada *Gospođe sa suncokretom*. U nizu kazališnih kritika i posebnu pozornost zaslužuje ona koja je bila tiskana u tada najuglednijem modernističkom časopisu *Nyugat* iz pera Gyule Töröka, koji na samom početku svoga napisa hvali direktora Lászla Beőthyja zbog smjelog odabira komada.

⁶ »Ima li netko pobijediti u ovome ratu, onda više volim da pobijedi moja domovina!«

U čemu se sastoji ta smjelost? Prema autorovu mišljenju, u tome što se zapravo radi o »literarnom kino-komadu«. Török nastavlja:

Konstrukcija je posve takva da se može bez ikakvih promjena igrati i na platnu: nakon projekcije obilgatnih redaka svi bi razumjeli o čemu se radi. Najvjerojatnije to je ključ za razumijevanje cijeloga komada. *Gospođa sa suncokretom* su dvije drame. Jedna je ispričana glasnim riječima, drugu izvode ispred naših očiju. Ispod se nalazi kino-drama koju bismo mogli razumjeti i bez glasa. Ovamo spada sve što se događa, kako se komešaju muškarci oko žene, direktor i užurbani prizori, krvavi jastuci, mrtvac ispod divana, grčeviti zagrljaji... [] Iznad, dakle na površini se nalazi ono što izgovaraju glumci. Čovjek kao da osjeća da glumci izgovaraju nešto suprotno onome što bi na prirodan način proizlazilo iz pokreta i akcija. (Török 1912: 613)

Jesu li ova zanimljiva i važna zapažanja kritičara o Vojnovićevoj drami, njegova neobična kvalifikacija djela kao »literarnog kino-komada«, igrala bilo kakvu ulogu kasnije u filmskoj adaptaciji zasada nemamo podataka. Čini nam se vrlo vjerojatnim da se jedan od najznačajnijih mađarskih redatelja s početka 20. stoljeća Mihály Kertész (1888–1962), od 1909. do 1912. godine član istoga Mađarskoga kazališta gdje je bila uprizorena i Vojnovićeva drama, i sam imao prilike uvjeriti kako je drama *Gospođa sa suncokretom* prikladna za filmsku adaptaciju.

Vjekoslav Majcen u svome temeljitome radu dao je pregled mađarske nijemofilmske adaptacije Vojnovićeve drame (Majcen 1999). Od 23. do 29. kolovoza 1920. godine u zagrebačkom kinu Helios bio je prikazivan film *Gospođa sa suncokretom* u kojemu su glavne uloge igrali Lucy Doraine (pravim imenom Ilona Kovács, inače supruga redatelja Mihálya Kertésza), Ivo Badalić i Ivan Svetislav Petrović. Kertész, kasniji oscarovac Michael Curtiz (Casablanca, 1942), film je snimio u Dubrovniku, Splitu, Sarajevu i Mostaru. Raspoložemo podatkom da se u Budimpešti pod istim naslovom već ranije pripremao taj film. Kertész je u lipnju 1918. godine počeo snimati film, premijera je bila predviđena za kraj godine. U međuvremenu je Kertész prešao u studio Semper pa je taj projekat propao). Film je na kraju nastao u Beču, nakon što je Kertész sa suprugom prebjegao u Austriju i zaposlio se u Sascha filmu. Kako Vojnović za filmsku preradu nije dobio nikakvu naknadu, nastao je čak i sudski spor. Isti je film bio prikazivan i u Szegedu (*Belvárosi Mozi*). O tome donosi kraću vijest i list Szeged (3. studeni 1920.), ističući da se radi o jednom od najljepših dotadašnjih mađarskih filmova. Osim Svetislava Petrovića ne spominju se ostali glumci, nije navedeno ni ime redatelja (http://dmarchiv.bibl.u-szeged.hu/3459/1/dm_1920_066.pdf).



Oglas nedovršena filma *Gospođa sa suncokretom* (1918) u časopisu *Mozihét* (1918/42) (<https://www.hangosfilm.hu/filmografia/a-napraforgos-holgy>)

Vojnović je bio jedan od onih rijetkih dramskih autora koji je vrlo rano shvatio umjetnički potencijal novoga filmskog medija, kako Majcen piše:

Da je Vojnović *Gospođu sa suncokretom* svjesno pisao kao kinodramu koristeći scenske efekte svojstvene filmu, pokazuje i podatak o tome da je prilikom postavljanje drame na scenu izmijenio neka – za kazalište – suviše složena scenografska rješenja označena u drami, kako bi se mogla izvesti na pozornici. (Majcen 1999: 156)

Premda je prikazivanje filma *Gospođa sa suncokretom* izazvalo živo zanimanje zagrebačke publike, u tadašnjim novinama jedva ima odjeka. Jedino je Ljubomir Micić napisao kraću poraznu ocjenu te filmske produkcije, pozivajući čak i Društvo hrvatskih književnika da se »zauzme za neprisutnog gospodina Vojnovića i brani njegovo autorstvo koje je tako nemilosrdno iznakaženo« (citira Majcen 1999: 160).

Pri kraju svoga dramskoga stvaralaštva Vojnović je još jednom potvrdio svoju zainteresiranost za filmski medij kada je napisao *Prolog nenapisane drame* (1925). U trećem činu uvodi na scenu kinematografsku družinu (redatelj, slikar, fotograf, montažer), a autor i redatelj vode raspravu o filmu, te o odnosu filma i kazališta. Taj je odnos prikazan kao suparnički u kojemu uvijek stradaju drama, kazalište i sam dramski pisac. U vezi s nastankom i kasnijom recepcijom *Prologa...* ima niz važnih i zanimljivih okolnosti i momenata u kontekstu naše teme. M. Foretić na osnovi Jelčićeve bibliografije o Vojnoviću navodi da je Vojnović iste godine svoju dramu planirao režirati i u Budimpešti (Foretić 2003: 118). Nakon krnje

praizvedbe djela u režiji samoga autora u Dubrovniku, Vojnović je ulagao napore kako bi djelo dospjelo i na pozornicu u Zagrebu i u Beogradu. Vojnović se dopisuje s bivšim intendantom Hrvatskog narodnog kazališta J. Bachom i s novim ravnateljem J. Benešićem od koga je primio čak i novčani predujam. Inače, u nekim analitičkim radovima nalazimo slične ili iste negativne ocjene kao i u vezi s Krležinim ranim *legendarnim* tekstovima: artistička ekstravagancija, djelo nerealno u kazališnom pogledu, radi se o tekstu koji nije za izvođenje, *lesedrama* itd. (Foretić 2003: 121). S obzirom na Krležin negativan odnos prema Bachu, a napose na njegove prisne veze s J. Benešićem od rane mladosti, odnosno samoj ulozi Benešića kao ravnatelja kazališta u afirmaciji Krleže kao dramskog pisca, s pravom se može zaključiti da je i sam Krleža bio upoznat s Vojnovićem naporima oko izvedbe *Prologa nenapisane drame*. Sve to se zbiva u razdoblju kada je Krleža napravio svoj preokret od kvantitativne prema kvalitativnoj dramaturgiji. Očito, kod Vojnovića se sve to dogodilo baš suprotno. Nije naodmet pridodati svemu tomu da je jedna berlinska filmska kuća 1930. godine u Dubrovniku planirala snimiti film prema *Prologu...*, dakle već u razdoblju zvučnog filma, što se nije ostvarilo (Foretić 2003: 121).

Promatramo li cijelu ovu Vojnovićevu filmsku problematiku u kontekstu Krležinog kritičkog odnosa prema tom uglednom kazališnom konkurentu u ono vrijeme, kako je bilo na samom početku zapisano, jasno je da je njegov ne samo kazališni nego i filmski uspjeh morao prilično iritirati Krležu.

Film u Zagrebu, Pečuhu i Budimpešti za vrijeme Krležina školovanja

O novoj tehničkoj optičkoj atrakciji, o projekciji nijemog filma u Zagrebu kratku vijest donosi list *Obzor* 7. listopada 1896. godine:

Edisonov ideal! Kinematograf (živuće fotografije) samo nekoliko dana. Počima predstavljati sutra u četvrtak 8. listopada u dvorani »KOLA« u 1/2 sati do 8 sati. Poduzetništvo.

Dva dana kasnije i opširniji opis tog novoga »čuda«. Citirat ćemo ga u cijelosti jer sadrži sve bitne značajke i komponente same tehničke sprave i samoga filma:

Žive fotografije. U dvorani »Kola« izložen je od jučer aparat, prozvan »Kinematograf«, koji na sučelice namještenu ploču baca razne fotografske slike, na kojima se sve giblje: ljudi, životinje, kola, željeznica, biciklisti itd., pa je sve to tako savršeno, da misliš, da gledaš pravi život na ulicama i željeznicama. Sustav kinematografa jest, da se od prizora, koji se misli reproducirati, nečuvanom brzinom snimi na valjak nebrojeno snimaka (u jednoj minuti više hiljada) i tako se taj valjak smjesti u aparat, iz kojega se cijelo gibanje, kako je snimljeno u naravi, odražuje pomoću električnoga svjetla na ploči, smještenoj naproti objektivu. Stvar je veoma interesantna i mi ju preporučujemo pažnji našega občinstva.

Nekoliko dana ranije zagrebačko je poglavarstvo primilo molbu za dozvolu »uvođenja Kinematografa« i uskoro će biti odobreno prikazivanje (o svemu detaljnije Škrabalo 1984). To su prvi podaci o tom »modernom čudovištu« i o najranijim kinematografskim predstavama u Zagrebu, prema tome nijemi film se javlja u tome gradu već u najranijoj mladosti Miroslava Krleže, zapravo spomenuti pisac i kinematograf su »vršnjaci«. Od prvih i privremenih, putujućih kinematografskih predstava do stvaranja prvog samostalnog kinematografa u Zagrebu proći će deset godina, naime dvorana *Pathé* (kasniji *Union*) otvorena je koncem 1906. godine. Iste godine u Zagrebu su gostovala čak i tri putujuća kinematografa, njihove su predstave bile iznimno popularne, značile su pravu pučku zabavu. S ciljem popularizacije znanosti i umjetnosti 1900. godine i u Zagrebu je osnovano Znanstveno-umjetničko kazalište »Uranija« po uzoru budimpeštanskog

kazališta, u čemu je igrao glavnu ulogu Izidor Kršnjavi. Čak se i preko njegova Odjela za bogoštovlje i nastavu preporučilo školskoj mladeži posjećivanje tih kinematografskih znanstvenih predavanja. Film je tako postupno postao dijelom svakodnevnog kulturnog života, ne samo Zagreba nego i drugih većih gradova diljem Hrvatske. Filmovi iz svjetske kinematografije od reportaža, preko onih kraćih, kasnije i tzv. dugometražnih igranih filmova stižu u Zagreb. U prvome desetljeću XX. stoljeća, do početka rata u Zagrebu postojalo je nekoliko stalnih kinematografa (Union, Edison, Apollo, kinematograf Ćirilo-Methodskih zidara), što svjedoči o popularnosti toga novoga optičkog medija među zagrebačkom publikom. U predstavljanju »prvobitne kinofikacije« kod Hrvata Ivo Škrabalo svemu tomu pridodaje da je za razliku od zagrebačkih prilika »Budimpešta, glavni grad Ugarske s kojom je Hrvatska bila vezana Nagodbom, imala 1912. čak 92 kinematografa, a godinu dana kasnije već 114 stalnih kinematografskih dvorana!« (Škrabalo 1984: 22). O razvoju mađarske kinematografije, o značaju filma u mađarskom kulturnom životu za vrijeme Krležinih budimpeštanskih godina raspravljat će se i zasebno. Na osnovi ovdje iznijetih informacija može se zaključiti da su nijemi film i kinematograf kao nove i moderne tehničke atrakcije već u Krležinim ranim dječjačkim pučkoškolskim i gimnazijskim godinama bile dio svakodnevnog kulturnog života grada Zagreba, a djelovanje kinematografa i kao medija za populariziranje umjetnosti i znanosti i među školskom omladinom, što je bila inicijativa I. Kršnjavog, ostavlja mogućnost da je i mladi Krleža kao đak imao priliku u okviru obaveznih školskih djelatnosti upoznati taj medij.

Kao što je poznato, Miroslav Krleža je od 1908. do 1911. bio pitomac Pečuške kadetske škole. Mladenački doživljaji, urbani ambijent grada Pečuha se odražavaju u mnogim Krležinim djelima, ponajviše možda u *Sprovodu u Teresienburgu*. Već za vrijeme njegova školovanja u tome višenacionalnome gradu (gdje je bilo u lijepom broju i Hrvata) postoje razne značajne kulturne ustanove, tako i kazalište (Pečuško narodno kazalište) koje je osnovano 1895. godine. Putujući »kinematograf« će se u Pečuhu pojaviti na samom početku dvadesetog stoljeća s repertoarom od pet do šest filmova, a primljen je bez naročitog oduševljenja publike, da bi nakon nekoliko godina postao čak i pravim konkurentom samoga kazališta (o svemu tome opširnije vidi Lippenszky 1983 i Márfi 2012). Ti putujući kinematografi sa svojim skromnim repertoarom od nekoliko kraćih filmova nakon kraćih boravka u gradu putuju dalje. Prvi privremeni kinematograf osnovao je 1905. godine Ernesztin Lifka iz Novog Sada pod imenom *Elektro-Bioskop Színház*. Obitelj Lifka je inače radila i vlastite filmove. U toj privremenoj zgradi u koju

je stao priličan broj gledatelja prikazivali su prije svega najnovije filmske žurnale osam puta dnevno, desetak samostalnih filmova, uz pratnju orgulja s izvikivačem. Tadašnji pečuški dnevnik s oduševljenjem izvještavaju o ovim predstavama. Dvije godine kasnije, dakle neposredno prije Krležina dolaska u taj grad, osnovani su i prvi pravi stalni kinematografi, po uzoru na velike gradove, prije svega u kavanama i ugostiteljskim objektima. *Uránia Bioskop* se nalazio u neposrednoj blizini gradskog kazališta, pa je predstavljao pravu konkurenciju njemu, stoga je vodstvo kazališta zbog opadanja broja gledatelja na predstavama vršilo pritisak na gradske vlasti da uskrati izdavanje dozvole, u čemu ipak nisu uspjeli. Treba posebno istaknuti činjenicu kako je pored raznoraznih zabavnih filmova bilo i takvih koji su služili širenju praktičnih znanja, popularizaciji najnovijih znanstvenih dostignuća i informacija o svijetu. Vlasnik *Uránia Bioskopa* Károly Lechner sklopio je ugovor s budimpeštanskim društvom *Uránia Tudományos Színház* koje je 1900. godine osnovala Mađarska akademija znanosti s ciljem popularizacije znanosti preko projekcije slika i pokretnih slika. U taj posao bili su uključeni najpoznatiji umjetnici i znanstvenici. Kao zanimljivost napomenimo da su kod Lechnera pored strojne glazbe službenici prskali iznad publike osvježivač zraka smrekova mirisa (Lippenszky 1983: 23). Još za vrijeme Krležina boravka u Pečuhu 1910. *Uránia Tudományos Színház* ustanovio je svoju tamošnju filijalu i nudio ogroman izbor svojih filmova za podučavanje. Zahvaljujući tomu mnogi su učenici i đaci pečuških školskih ustanova postali posjetitelji novonastalih kina u gradu.

Drugi veći kinematograf, koji je počeo s radom za vrijeme Krležina boravka u gradu, osnovan je u rujnu 1909. godine. János Weindorfer, vlasnik restorana *Nemzeti Mulató*, poput mnogih ugostitelja računao je s porastom broja gostiju zbog kinematografa, prema tome ta investicija je bila prije svega poslovnoga karaktera. Za razliku od konkurenata kod njega nije bilo ulaznica. Raspolagao je najmodernijom tehnikom i bogatim izborom filmova koje je svakih nekoliko dana mijenjao. Lokalnome tisku stalno donosi reklame. O popularnosti njegovog kinematografa govori i činjenica da bi se često nedjeljom navečer okupilo po tisuću posjetitelja (Lippenszky 1983: 29).

Treći značajniji kinematograf osnovan je 1910. godine (*Winkler Bioskop*). Vlasnik toga kinematografa bio je Lambert Winkler budimpeštanski putujući kinooperater. Na početku je radio u privremenom šatoru, kasnije je sagradio vrlo skromnu zgradu. Imao je bogat repertoar filmova, među njima i najnovije američke filmove kao što je dvijetisućumetarni *Mojsije* (*The Life of Moses*, 1909). Uveo je projekciju Patheovih dnevnika i komentare

filmova, a prikazao je i čuveni film o Isusovom rođenju, životu, smrti i uzašašću. Između pečuških kinematografa nastaje oštra konkurencija pa će slabiji morati popustiti i integrirati se u veće, što se dogodilo i s Winklerovom kinematografom.

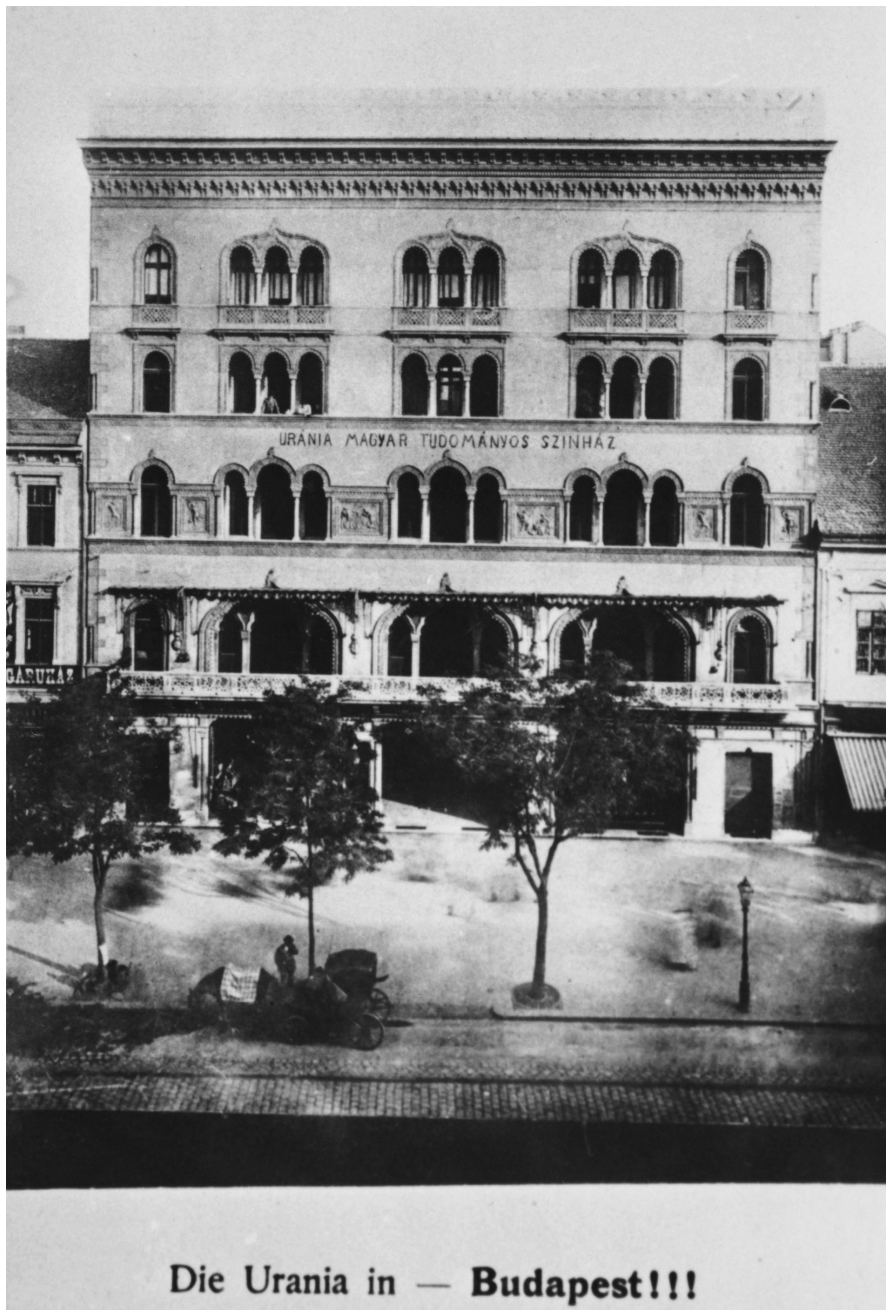
Nakon Krležina odlaska iz Pečuha osnovat će se novi kinematografi i razvijat će prava konkurencija između njih. Film je, prema tome, za vrijeme Krležina boravka u Pečuhu zauzeo važno mjesto u kulturnome životu grada i nudio poučne i zabavne sadržaje svim društvenim slojevima, od gradske elite preko siromašnijih ljudi do školske omladine.

Krleža, poznato je, svoje školovanje nastavlja u Budimpešti u Ludoviceumu (1911–1913), dakle u jednome pravome europskome velegradu u kojemu je tada nijemi film već dio svakodnevice, o čemu govori i podatak koji je iznio I. Škrabalo u svojoj monografiji o počecima hrvatske kinematografije (Škrabalo 1984: 22).

U povijesti mađarskoga naroda posebno mjesto zauzima proslava tisućljeća dolaska Mađara na ove prostore, prema tome 1896. godina bila je u svakom pogledu izuzetna. Prve »pokretne slike« nastale su baš u vezi tog događaja, te impozantne proslave. Predstavnici tvrtke braće Lumière stigli su u Budimpeštu, imali svog posebnog predstavnika u gradu, upoznali publiku s pokretnim slikama, snimili neke važne događaje te proslave i neke atraktivnije lokacije (npr. Lančani most). Nasreću, neki kraći filmovi su se i očuvali pa danas predstavljaju iznimnu vrijednost u povijesti mađarske kinematografije (Kóháti 1996: 18). Sličnih snimaka iz iste godine ima i o Beču (najpoznatiji: *Le Ring*, 1896), isto tako zahvaljujući djelovanju predstavnika te čuvene francuske tvrtke koja ima povijesne zasluge u stvaranju sedme umjetničke grane (Büttner 2006, Magyar 2003). U međunarodnoj periodizaciji kinematografije razlikuju se tri velika razdoblja: 1. otkriće filma, odnosno kamere i projektora, 2. širenje filma i nove optičke tehnike diljem svijeta između 1905. i 1912. i 3. između 1913. i 1919. stvaranje značajnih kinematografskih »velesila«, filmske industrije u Europi i u Americi te paralelno s tim procesom i nastanak nacionalne filmske proizvodnje (Peterlić 2008: 16–19, Vajda 2019: 8). Za vrijeme budimpeštanskog školovanja Miroslava Krleže u Budimpešti postoji znatan broj stalnih kina, ne samo u užem centru grada nego i u periferiji, osim toga znatan je broj istih i u svim većim gradovima diljem Ugarske, o čemu govore i zasebni radovi (Nemeskürty 1965: 23, Földvári 2000). Zahvaljujući godišnjim zapisnicima (ljetopisima) budimpeštanske policije između 1903. i 1923. godine – za izdavanje dozvola bila je nadležna policija – raspoložemo točnim statističkim podacima o broju kinematografa. Čini se da je godina Krležina dolaska u

Budimpeštu, dakle 1911. posebno zanimljiva jer se u izvješćima piše i o prevelikom broju koji zabrinjava. Ravnateljstvo policijske uprave u svome izvješću zaključuje da su lokaliteti »pokretnih slika« i nadalje najvažnija mjesta za zabavu publike, njihov broj neprestano raste i do kraja 1911. godine dostiže 122, s tim da je priloženo i 25 novih molbi. A u cijeloj je državi iste godine 270 kinematografa. Pri izdavanju novih dozvola pazi se na udaljenost među kinematografima kako ne bi došlo do dodatnog pooštravanja i inače postojeće jake konkurencije. Kinematografska kazališta gravitiraju pretežito prema većim glavnim prometnicama i trgovima te svojim agresivnim nastupom, zauzimanjem boljih mjesta ugrožavaju čak i pozicije i opstojnost postojećih industrijskih i trgovinskih prodavaonica, stoga se mora pripaziti da se pri izdavanju dozvola ne naruše javni interesi. Policija je stoga posljednje zamolbe za osnivanje kinematografa odbila. Premda policija nije raspolagala konkretnim podacima o stanju stvari na tome polju u inozemstvu, na osnovi informacija iz stranoga tiska dolazi do zaključka da srazmjerno broju stanovnika u glavnome gradu ima previše takvih poduzeća. Svemu se tomu dodaje da broj kina pokazuje veliki interes građanina za takvu vrstu zabave koja je postala »javnom potrebom«. Priznaje se da »pokretne slike« nisu isključivo zabava, često se prikazuju projekcije koje populariziraju znanost i umjetnost. I u Budimpešti je osnovano kino »Uránia« s istim ciljem (Nemeskürty 1965: 22–24). Unatoč tomu dolazi do zaključka da je naglasak pretežito na zabavi, da je to čisto gospodarska djelatnost s ciljem ostvarivanja što većeg dohotka, najposlije »kultiviraju se« provokativne slike koje pobuđuju »spolnu strast i sklonost kriminalu« čime predstavljaju pravu opasnost ne samo za djecu, nego i za mladež u pubertetu i, naravno, odraslu obrazovanu publiku. Koji su najvažniji uzroci ovakvih tendencija, pita se. Prije svega radi se o neobuzdanoj konkurenciji na tome polju, o ostvarivanju što većeg profita, što vodi zaključku da zbog »javnog reda i javnog morala« u unutrašnjosti Budimpešte policija neće dozvoliti osnivanje novih kina (Budapesti Mozgóképszínházak, 1903–1923.)

O razvoju i značaju filma u mađarskoj kulturi potkraj XIX. i na početku XX. stoljeća ima niz bogatih i opširnih monografija i znanstvenih radova, međutim činilo nam se najefikasnijim preko ljetopisa budimpeštanske policije predstaviti kakvo je bilo »administrativno« gledano stanje na tome polju. Često ona najbanalnija točka gledišta birokrata pokazuje pravo stanje stvari. Što se u svemu tome ili preko svega toga vidi? Na prvome mjestu valja istaknuti poslovne dimenzije »pokretnih slika«, dakle da svi koji se angažiraju oko populariziranja i promoviranja filma gledaju prije svega vlastitu korist (profit), tek je na drugome mjestu neka misija, dakle spoznaja



Die Urania in — Budapest!!!

Zgrada *Uranie* u Budimpešti u Rákócziyevoj ulici, od 1899. funkcioniira i kao kino
(<https://urania-nf.hu/en/history>)

da se radi o novoj tehničkoj (optičkoj) alternativni na polju umjetnosti. Ta je »dvoličnost« sedme umjetnosti i dandanas aktualna! Miroslav Krleža je dakle 1911. godine dospio u pravi europski velegrad u kojemu su »pokretne slike« postale svakodnevnom pojavom, a ne više neobičnom i posebnom tehničkom atrakcijom.

Sporadične refleksije o Krležinim »tonfilmskim imaginacijama«

U bogatoj literaturi o stvaralaštvu Miroslava Krleže već od ranog razdoblja vrjednovanja njegova opusa naići ćemo na sporadične refleksije i primjedbe bez naročitog elaboriranja i temeljitijeg predstavljanja problematike filmske poetike, filmičnosti u njegovim ranim dramskim djelima.

Osim Josipa Bacha (Bach 1919), a možda i pod utjecajem njegovih stavova, kasnije će se u svojim osvrtima poduljim člancima i drugi kritičari nadovezivati na »kinematografsku« orkestriranost Krležinih dramskih tekstova, primjerice književni kritičar Ljubomir Maraković. On je često s katoličkih svjetonazorskih pozicija vrjednovao Krležino stvaralaštvo i u početku svakako pozitivno ocjenjivao njegove dramske tekstove, nazivajući Krležu »genijalnim talentom«. U svome pregledu hrvatske dramske produkcije pod naslovom *Smjerovi drame* objavljenom u *Hrvatskoj prosvjeti* 1921. i 1922. godine o *Hrvatskoj rapsodiji* piše da je samo po formi drama, jer: »...nema toga ni režisera ni glumca koji bi mogao izvesti *Hrvatsku rapsodiju* niti pozornice na kojoj bi se ona mogla dati« (Maraković 1997: 113). Maraković kao da ponavlja Bachove poznate stavove o Krležinim ranim dramama. Naravno, na ovu dilemu, dakle da je Krležin tekst samo po formi drama, a nije prava drama, treba naći ipak neki odgovor i tu Maraković zaključuje kako se radi o novoj književnoj vrsti koja se može dovesti u vezu s filmom:

Sve to, uza sve opiranje, izaziva, ne sliku zbiljske pozornice, nego nekih kinematografskih mogućnosti. I što bi se iz ovoga kaosa forme moglo da razvije, moglo bi biti isto tako pripovijetka, kao i drama, kao i jedna nova književna vrsta s umjetničkim formama filma. (Maraković 1997: 113)

Očito, Maraković ovdje Krležinu dramskom tekstu pripisuje posebna svojstva filma, međutim kao da je smetnuo s uma da je film ipak samostalna nova optička umjetnička grana koja se na taj način ne može povezivati s jezično-umjetničkim konstruktom.

Kasnije će Maraković, koga Krleža naziva svojim »starim protivnikom«, o *Vučjaku* zapisati:

Danse macabre je sablasna oznaka svih čemernih epoha rata i opustošenja u čitavoj svjetskoj umjetnosti. U *Vučjaku* se ona vraća kao projekcija jednoga sna – *somnium mortis imago* – prikazujući, kao u smrtnom času, cio život u kinematografski letimičnom srazu onoga što se zbililo i onoga što se željelo, onoga što se slutilo i onoga čega smo se bojali. I kao što kod umiranja, čovjeku u jednom jedinom času bude jasan čitav smisao njegova života: tako ovdje Krešimir Horvat vidi, da je cio život promašen. (Maraković 1924: 29)

Maraković u svojoj studiji o Krležinoj drami ne komentira kinematografsku kvalifikaciju i projekciju pa se stoga ni sada ne može zaključiti na što je on zapravo ovdje mislio. Da je ova kvalifikacija ipak od posebnoga značaja govori i činjenica što će kasnije povodom predstave Krležina *Michelangela Buonarrotija* 1925. godine u Narodnom kazalištu kao posljednje prave ekspresionističke drame u svome preglednom radu u kojemu nudi »pokušaj bilanse« nakon hrvatskog ekspresionizma, zapisati:

Drama ekspresionizma u prvom je redu radnja i ima svoju najjaču vrijednost u dinamičnim. Koristeći se razvojem tehnike, naročito kinematografske, stvara nove pozorničke mogućnosti, »dematerijalizaciju« pozornice i nakon dugih, teških borbi, našavši kongenijalna režisera u dru. B. Gavelli prodire na podij Narodnog kazališta iznoseći prodorno snažne tvorevine kao što su *Golgota* i *Vučjak*. (Maraković 1927: 345)

Ni u ovom slučaju nije jasno što bismo trebali podrazumijevati pod »kinematografskom tehnikom«. Očito, sam se pojam u vezi s ekspresionizmom u Krležinim ranim dramama uporabljao, najvjerojatnije nakon što ga je »lansirao« Josip Bach i nakon što je u svom žustrom odgovoru na Bachov polemički tekst bio odgovorio Krleža, ocjenjujući da je Bach svoje nazore promijenio »pod dojmom Kinematografa«. U vezi Ljubomira Marakovića, osim njegovih neargumentiranih i neelaboriranih kinematografskih zapažanja, upravo u kontekstu najranijih nijemih filmova o Isusu, od kojih su neke i neposredno inspirirale misterijske igre (*Passionsspiel*) u bavarskome selu Oberammergauu, valja pridodati zanimljiv podatak iz njegova života. Okupiran estetskim posebnostima i značajem pučke drame, Maraković 1922. putuje u Oberammergau i kao gledatelj prati izvođenje *Muke Isusove* o čemu će iste godine objaviti više studija u *Hrvatskoj prosvjeti* (o Marakoviću opširnije Gašparović 2013). U ovom trenutku ne možemo doći do bilo kakvih zaključaka na osnovi tog biografskog podatka iz Marakovićeva života, dakle, ima li ikakve veze između filmske adaptacije, bolje rečeno inspiracije pasijske igre iz Oberammergaua i njegovih kinematografskih asocijacija i Krležinih ranih drama.

Publicist i teoretičar umjetnosti Miroslav Feller više je studija i kritika posvetio Krležinu dramskom stvaralaštvu koga je inače smatrao »rođenim dramatičarem«. U svom tekstu *O dramskom stvaranju Miroslava Krleže* (Feller 1954) bez naročite elaboracije iznio je zanimljivu tezu o Krležinim ranim dramama za koje se uvijek držalo da su neprikladne za pozornicu. Feller piše:

Ali, ako su Krležine rane drame na taj način bile nesposobne za pozornicu, ipak su daleke od toga da budu propale; samo, njihova vrlina nije pozorišna. Bez obzira na njihovu pozorišnu vrijednost, koliko znam, nitko još nije primijetio da su Krležine drame izvanredne tonfilmske imaginacije. U jedno vrijeme, kad tonfilm uopće još nije postojao i onda kasnije kad je tek činio prve nesigurne korake – Miroslav Krleža je, ne sluteći to ni sam, pisao tonfilmske scenarije. Ako ne gotove scenarije, ipak izvanredne podloge za scenarije. Ako te dragocjene rane drame Miroslava Krleže nisu ostvarive na pozornici – na ton filmu mogle bi biti događaj, datum. Eto riječi, s vaše proslave pjesnikove šezdesetgodišnjice, s Vaše pozornice, upućene našim filmskim producentima. (Feller 1954: 129)

Fellerova interpretacija ranih Krležinih drama kao »tonfilmskih imaginacija«, odnosno konkretnije kao »tonfilmskih scenarija« svakako se može smatrati izvornom tezom, međutim ovdje se ipak primarno misli na njihovu izvedbu, umjetničku realizaciju putem toga novoga tehničkog medija. A to bi moglo vrijediti i za sve ostale Krležine tekstove (novele, romane). Feller je jasno uočio povezanost ovih tekstova s filmom koji je u razdoblju nastanka tih djela već bio prisutan u cijelome svijetu kao sedma umjetnička grana.

Na samome početku osamdesetih dvadesetoga stoljeća Anatolij Kudrjavcev posvetio je članak pregledu »tužne« slike o neuspješnim izvedbama Krležinih ranih dramskih tekstova (Kudrjavcev 1981). Nakon neuspjeha Gavellinih režija *Michelangela Bounarottija* i *Adama i Eve* 1925. godine Kudrjavcev krivi i samog pisca zbog razilaženja tih drama i kazališta, koji je u svom poznatom osječkom govoru 1928. godine bio prilično kritičan prema svojim mladenačkim djelima. Ključno je bilo ipak pitanje u vezi s postavljanjem na scenu tih drama, kako transponirati te »tehničke nemogućnosti« koje su definirane u didaskalijama. Kudrjavcev je prijedlog: »To se daje postići isključivo pretvaranjem didaskalija u slijed scenskih znakova riješenih bravuroznom tehnikom koja se ingeniozno služi duhovitim dosjetkama sinkretizma« (Kudrjavcev 1981: 274). A koja bi to bila »bravurozna tehnika«, za to Kudrjavcev nema prijedlog, međutim napominje da je Gavella ranije stigao čak i do dosjetke prema kojoj bi crtani film »predstavljao vrlo prikladnog suradnika« u realiziranju Krležinih *Legendi*. Nakon predstavljanja kasnijih izvedbi na kraju dolazi do važnog zaključka,

o mogućnosti uključivanja filmske tehnike: »Vjerojatno bi filmska tehnika sa svojom mobilnošću optike i mogućnošću smjelih iluzionističkih postupaka bila primjeren medij integralnu realizaciju *Legendi*« (Kudrjavcev 1981: 276).

Krležinim dramskim opusom i podjelom tog opusa na cikluse bavio se i Boris Senker, posvećujući posebnu pažnju *Kraljevu* u kojem uočava neobično pulsiranje dramskoga prostora, pa dodaje:

Filmskim rječnikom rečeno – a Bach je, uzgred rečeno, u Krležinu dramskom pismu prepoznao utjecaj filma – vizualni se ritam *Kraljeva* temelji na izmjeni totala i krupnih planova. Nagli, skokoviti prijelazi su, uostalom, jedna od ponajvažnijih odlika te jednočinke. Neprekidno se, u furioznom tempu, izmjenjuju urnebesna buka i sablasna tišina, raspojasani ples i prestravljena ukočenost, udarci i zagrljaji, smijeh i suze život i smrt, svjetlo i tama, stvarno i nestvarno, snovi o čistim, bijelim i modrim predjelima djetinjstva i svijest o prljavoj, blatnoj i krvavoj zemlji koja će nas na kraju i progutati. (Senker 1995: 24)

Govori nadalje o »ekspresionistički zamišljenom i oblikovanom panoramskom prikazu sajmišne orgije«, pri čemu je i poseban naglasak na panoramskom, što objašnjava na sljedeći način: »«Panoramski» ovdje znači na način sajamskih panorama, koje Krleža počesto spominje u didaskalijama i koje su mu, možda i više od nijemoga i crno-bijelog filma, dale poticaj za sklapanje ove drame od niza kratkih simultanih i sukcesivnih prizora« (Senker 1995: 24). Senker ovdje pod »sajamskom panoramom« najvjerojatnije podrazumijeva one optičke slike i tehničke sprave koje su bile dio tih vašarskih atrakcija (Kolta 1997), međutim napominje i mogućnost utjecaja nijemoga filma. Senkerova dijelom filmska terminologija u analizi *Kraljeva* (total, krupni plan, izmjene istih, što je zapravo dinamična montaža) i sama po sebi svjedoči o mogućnosti filmske orkestriranosti Krležinih djela.

Bora Ćosić posvetio je Krleži dvije knjige: *Poslovi, sunje, snovi Miroslava Krleže* (1983), *Doktor Krleža: jedan odgojni roman* (1988). U krležologiji se te dvije knjige interpretiraju kao romani. S tim u vezi valja podsjetiti na Ćosićevu žustru reakciju u jednome intervjuu u *Zarezu* (Košić, Marjanić 2013) kada ga se pita o tome »romanu«: »*Poslovi, sunje, snovi* (kao i *Zagrebačka analiza*) nisu nikakav roman, već rasprava, esej – i to bi već jednom trebalo da se razume.« U tome Ćosićevu »eseju« ima podosta važnih, pa i netočnih, refleksija na račun Krležina zbiljskog univerzuma koji je prema svim meritornim analizama inače ab ovo sveobuhvatan i kompleksan. Ćosić na više stranice nabraja čega sve nema kod Krleža, što on naziva »raznorodnim praznim prostorima«, nabrajajući mnoštvo imena znanstvenika od fizike preko filozofije do apstraktne umjetnosti. I

tu ubacuje i Krležinu dramu *Adam i Eva* u kojoj uočava i »ono malo kinematografske scenografije« (Ćosić 1983: 92), međutim neće se osvrnuti na to što on pod time podrazumijeva. U nastavku pak eksplicitno kaže »...a kinematografija, film kao estetska kategorija, završio se u njegovom shvatanju sa Charlesom Chaplinom« (Ćosić 1983: 96), pa dodaje niz imena filmaša iz ranog nijemog pa i kasnijeg zvučnofilmskog razdoblja, koje Krleža nigdje ne spominje. Većinu filmaša s Ćosićeve liste Krleža doista ne spominje, međutim njegov će spisak filmskih redatelja, to smo i vidjeli, biti isto tako bogat i opširan kao i Ćosićev. A nipošto ne drži da je kinematografska scenografija tek sporadično prisutna u Krležinu dramskom stvaralaštvu, nadalje da je možda jedino Charlieja Chaplina poznavao.

Svakako je zanimljiva i Ćosićeva treća knjiga o Krleži *Miroslavljevo jevanđelje*, zapravo strip koji je nastao u suradnji pisca i četvorice grafičara. Prema Zoltánu Medveu u tom se djelu »zbog naravi stripa, u najplastičnijoj formi pojavljuje Krleža kao medij« (Medve 2022: 103). Ćosićevo poigravanje, transformiranje Krležina lika u strip svjedoči i o medijskom i ludističkom potencijalu hrvatskoga klasika, što je isto tako bitno u kontekstu naše teme, u prikazivanju njegovih umjetničkih intermedijalnih relacija.

Rani mađarski teorijski radovi o filmu

Pojavom filma, u prvoj fazi kao nove optičke senzacije, a odmah uskoro i kao nove medijske umjetničke atrakcije, nešto kasnije i kao etablirane samostalne umjetničke grane, nastaju i prvi teorijski radovi o filmu, njegovu mjestu u hijerarhiji umjetničkih grana, individualnosti toga medija, o njegovu »jeziku«, strukturalnim komponentama i o njihovom funkcioniranju. Ključno pitanje koje se neprestano nameće već od samoga početka afirmacije filma, prvo kao potencijalne nove grane umjetnosti, kasnije i kao doista potvrđene sedme umjetnosti, jest odnos filma i drame, kina i kazališta.

U mađarskoj ranoj filmologiji ističe se rad čuvenoga filozofa Györgya Lukácsa *Gedanken zu einer Aesthetik des »Kino«*, prvi puta objavljen 1911. godine u budimpeštanskom njemačkom listu *Pester Lloyd* (16. travnja) koji je inače često i Krleža čitao, jer se i u kasnijim godinama više puta poziva na njega prateći najvažnija politička zbivanja u Mađarskoj. Isti je rad 1913. s kraćom dopunom na kraju objavljen i u *Frankfurter Zeitungu* (10. rujna) pod naslovom *Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos* (Lukács 1977: 875). Na mađarskom jeziku prvi puta objavljen je 1972. godine pod naslovom *Gondolatok a mozi esztétikájáról* (Filmkultúra, 5., 17–20.) (Lukács 1977: 875). Viktor Žmegač u svom iznimno lucidnom radu *Poetika drame i teorija filma u razdoblju između 1910. i 1930.* posvetio je predstavljanju Lukács-evih teza svega nekoliko šturih informativnih rečenica. Detaljnijem prikazu toga Lukácseva mladenačka rada iz više razloga ćemo ovdje posvetiti veću pozornost. Prvi i najvažniji uzrok bi bio što se radi o eseju koji je nastao u razdoblju trajnijeg boravka (školovanja) Krleže u Mađarskoj, drugi da je to jedan od prvih filmoloških tekstova iz najranije dobi umjetničkoga nijemog filma u Mađarskoj, a treći što je vrijeme pokazalo da su ovdje iznesene teze po pitanjima odnosa filma i drame, kina i kazališta apsolutno točne i poklapaju se s Krležinim tada još nedeklariranim stavovima o autonomiji dramske umjetnosti koja se zapravo iskazuje preko Krležine često veherentne odanosti prema tom žanru.

Lukács u uvodnom dijelu konstatira kako je u današnjem vremenu stvoreno nešto novo, »kino« (pod tim nazivom podrazumijeva film), no umjesto da ga prihvatimo takvim kakav jest, mi ga zapravo pokušavamo strpati u

neke ustaljene kategorije i time ga isprazniti. Dva su tumačenja u opticaju o filmu: dok ga neki smatraju školskim pomagalom, drugi pak novim i jeftinim konkurentom kazališta, a jedva je onih koji misle da se radi o novoj estetskoj ljepoti, prema tome i novoj umjetnosti. Pozivajući se na mišljenje jednoga poznatoga mađarskog dramskog pisca koji tvrdi da bi film uskoro mogao zamijeniti čak i kazalište, bude li uspjelo reproducirati zvuk, Lukács drži da je to velika zabluda koja ne vodi računa o efektu koji izazivaju stvarno, dakle fizički, prisutni ljudi. Kako piše:

Naime, suština kazališnih efekata nije u riječima i gestama glumaca ili u dramskoj radnji, nego u onoj moći preko koje stvarna volja jednoga čovjeka, jednoga čovjeka od krvi i mesa emanira neposredno i bez prepreka prema isto tako živoj masi. Kazalište je apsolutna prisutnost. (Lukács 1977: 595)

U razdoblju krize kazališta to je bio jedan od onih čvrstih postulata koji je najvjerojatnije dijelio i sam Krleža, otuda njegova žestoka borba u promoviranju vlastitih ranih dramskih tekstova koja je kulminirala u sukobima s Josipom Bachom. Prema Lukácsu upravo je odsutnost, nedostatak prisutnosti glavna značajka filma, ne zbog nepotpunosti (jer se likovi kreću bez glasa), nego zbog toga što su likovi nazočni preko pokreta i njihovih djela, to nisu ljudi. To zapravo nije nedostatak filma, to je njegova granica, njegov »principium stilisationis«. Unatoč tomu, žive slike filma su isto tako organska tvorevina kao kazališne slike, međutim u njima se odražava jedan sasvim drugačiji život koji je dio fantastike. Fantastično nije suprotno živome, to je novi aspekt života. Lukácsa fascinira prije svega iznimna dinamika pokretnih slika, njihova »vječita mijena«. Posebnu pozornost posvećuje pojedinim »momentima« (pod time se podrazumijevaju kadrovi) koji se mogu slobodno povezivati. Film poručuje da je sve moguće, to je zapravo njegov svjetonazor. S obzirom na to da u svakom trenutku izražava apsolutnu stvarnost trenutka, time zapravo ukida bilo kakvu »mogućnost« kao jednu od kategorija koje se mogu sučeljavati sa zbiljom. Najvažnija poruka kina je: »Sve je istinito i stvarno, sve je podjednako istinito i podjednako stvarno« (Lukács 1977: 596). Ovdje valja podsjetiti na uvodnu opširnu didaskaliju Krležine *Hrvatske rapsodije* koja se u jednome dijelu potpuno podudara s Lukácsевom tezom: »Sve to nije ni vizija, ni scena, ni san, sve to jest. Sve to doista postoji.« O tome će kasnije biti i više riječi. Svijet filma, nastavlja Lukács, je istovjetan sa svijetom bajki i sna, jer je pun iznimne vitalnosti bez treće dimenzije. Zapravo u kinu se ostvaruje sve ono o čemu je romantizam sanjao u vezi s kazalištem, u njemu se sama priroda pretvara u umjetnost. Prirodnost kina, međutim, ne nadovezuje se

na našu zbilju, jer je prikazani svijet prepun fantastike, i tu Lukács navodi niz konkretnih primjera i prizora iz filmova, spominje čak i trikove.

U Lukáčsevima tezama o poetici filma najvažnije je njegovo jasno stajalište da se u trenutku javljanja novoga umjetničkog medija točno vide razlike i granice između kazališta i filma, upravo stoga i zagovara potpunu autonomiju obiju umjetnosti. U inventaru razlika između kina i kazališta jasno se vidi da je njegova terminologija, naročito filmološka, pomalo nejasna, zapravo nedefinirana, što nas i ne čudi, s obzirom na nepostojanje takve terminologije na samom početku 20. stoljeća. Tu će terminologiju, zapravo estetiku nijemoga filma stvoriti drugi, Iván Hevesy i Béla Balázs. Važno je nadalje napomenuti još jednu stvar, naime, da se pojmovno ne luče jasno umjetničke i institucionalne kategorije: film-drama-kino-kazalište. Bez obzira na navedene nedostatke Lukáčseva napisa, valja nam isticati njegovu posebnu vrijednost u takvom pozicioniranju filma-kina i drame-kazališta u kulturnoj povijesti i umjetničkoj estetici.

Kazališni i filmski redatelj, dramaturg i publicist Artúr Bárdos (1882.–1974.) 1913. objavljuje u čuvenome modernističkome časopisu *Nyugat* esejistički članak *Film-esztétika* (Estetika filma) u kojemu poput Lukácsa postavlja pitanje, je li opravdana bojazan kazališnih ljudi od najezde kina. Bárdos ovdje na samom početku podsjeća čitatelje na nedavno suparništvo između slikarstva i fotografije, pa dolazi do zaključka da će se i u ovome slučaju u konfrontaciji kazališta i kina dogoditi isto, dakle nova autonomna umjetnost (film) neće ukinuti postojeću umjetnost (kazalište). Film će, tvrdi on, uništiti nevaljalo kazalište koje će se tako osloboditi »oznojenog« opo-
našanja zbilje, nastat će »kazalište stilizacije«. Kino se fokusira na samu zbilju, na što vjernije predstavljanje stvarnosti. U nastavku svoga članka, bez naročitih teoretskih ambicija (što bi se pretpostavljalo na osnovi naslova), govori o značajnijim filmskim tvrtkama (američkim, francuskim, nordijskim), a posebno o glumici Asti Nielsen koju će inače kasnije i sam Krleža više puta spominjati.

Možda je najosebujniji filmolog ranog razdoblja nijemoga filma bio Iván Hevesy (1893.–1966.). Njegovo ključno djelo *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája* (Estetika i dramaturgija filmske umjetnosti) objelodanjeno je 1925. godine, godinu dana nakon tiskanja djela međunarodno poznatijeg Béle Balázsa *Der sichtbare Mensch, oder Die Kultur des Films*. Premda su se vrlo dobro poznavali, zasigurno se može kazati da je Hevesy svoje djelo pisao bez da je imao uvid u Balázsevo djelo, prema tome potpuno samostalno, tim prije što je neke dijelove tiskao već i ranije u časopisima (Lénárt 2012: 33). Još uvijek se u rukopisu pohranjuje njegov rad *A mozi drámáról* (A

kino-drami) koji je navodno 1914. godine pročitao u čuvenom stilističkom seminaru Lászla Négyesyja na budimpeštanskom sveučilištu (Lénárt 2012: 34) koji su inače polazili najpoznatiji predstavnici mađarskog modernizma: Gyula Juhász, Mihály Babits, Dezső Kosztolányi, Árpád Tóth, Géza Csáth, Frigyes Karinthy, a osim njih i prije spomenuti filmolog Béla Balázs. Taj podatak govori o tome da je mađarska modernistička literarna elita bila upoznata s dostignućima ranog nijemog filma, nadalje da je jedan od kasnijih značajnih filmologa Iván Hevesy bio već tada vrlo aktivan. Najvažnije misli toga ranoga rada kasnije su ušle u njegovu knjigu. O svome najranijem radu u rukopisu iz 1914. Hevesy o filmu piše kao o novoj umjetničkoj grani koja je nastala putem organskoga razvoja na temeljima kazališta, prema tome bit novoga medija se definira u komparaciji s njemu bliskim, postojećim medijem. Prema njemu dramska je umjetnost dospjela u krizu, a film zapravo nudi izlaz iz te krize, na neki način film je plod te krize. U svome opširnome djelu iz 1925. u pet većih poglavlja (*Forma filmske umjetnosti, Struktura i oblikovanje slike u filmskoj umjetnosti, Emancipacija filmske umjetnosti, Psihologija utjecaja filmske umjetnosti, Tipovi filmske umjetnosti*) nudi pravu teorijsku sintezu problematike nijemoga filma. Zbog naše teme nas najviše zanima prvo poglavlje (*Forma filmske umjetnosti*) u kojemu se raspravlja o nastanku filma, nadalje o odnosima filma i romana te kazališne drame. Hevesy je inače bio pristaša čiste vizualne koncepcije filma, bez ikakvih dodatnih pomagala i poštapalica kao što je natpis (»nužno zlo«) između prizora: »U filmskoj umjetnosti pojavio se natpis, kako bi razbio jedinstvo izražajnoga sredstva, kako bi razdrobio i raskidao čisto vizualno-kinematografsko trajanje filma« (Hevesy 1925: 12). Pri tom je svom uvjerenju ostao i nakon nastanka zvučnog filma, što nam se na prvi pogled čini pomalo neobičnim, međutim podsjetio bih ovdje na vrlo važan identičan zaključak jednoga od najuglednijih hrvatskih filmologa A. Peterlića o nijemom filmu kao »biću slike i montaže«:

I da se nije pojavila zvučna tehnologija, statusu filma kao umjetnosti bio bi dostatan sam nijemi film, štoviše, i kao samo nijemi predstavljao bi reprezentativnu umjetnost 20. stoljeća, barem njegove prve trećine. Potvrđuju to mnoga djela američke burleske, sovjetske i francuske avangarde, njemačkih struja iz 1920-ih, itd. (Peterlić 2008: 153)

U kasnijoj svojoj karijeri u potpunosti se posvetio fotografiji i proučavanju povijesti likovne umjetnosti. Zvučni film je za njega značio i smrt pravoga filma.

Prema Hevesyju film je u prvoj fazi nastanka, zbog oskudnosti i nerazvijenosti svoga instrumentarija, počeo oponašati njemu najbližu umjetnost,

dakle kazališnu dramu. Prihvatio je teme, okvire i uhodana kompozicijska rješenja kazališne drame, time se zapravo potpuno podredio njemu »tuđoj« umjetničkoj grani. Stoga je suodnos filma i kazališne drame postao jednostran, a nakon toga je upravo ta jednostranost u kojoj se film sve više osjećao »neugodno« postala i vrlo očita (zgodna Hevesyjeva personifikacija filma). Film je postupno krenuo putem vlastite emancipacije, oslanjajući se prije svega na onaj instrumentarij koji ga je u potpunosti dijelio od drame u načinu izražavanja i strukturi. Unatoč elementarnoj sličnosti, naime da i kazališna drama i film prikazuju »konkretno zbivanje ispred masa«, postoje isto tako i osnovne bitne razlike. U kazališnoj drami najvažnija komponenta je dijalog, živa riječ, međutim tehničke mogućnosti su joj iznimno ograničene, teško se kreće u vremenu i prostoru. Film je, međutim, u tom pogledu potpuno slobodan, slobodno se kreće u vremenu i prostoru. (Bit će poučno sabrati sve one pojedinosti u Krležinim ranim dramama u kojima se ostvaruje kretanje u vremenu i prostoru, što i samo po sebi govori o filmičnosti tih tekstova.) Sve ostale razlike između kazališne drame i filma proizlaze iz ovih osnovnih razlika. Valja nam ovdje opet podsjetiti na Peterličev potpuno identičan stav o filmu kao mediju bez »prostorno-vremenskih ograničenja« (Peterlić 2008: 156). Hevesy, naravno, govori prije svega o procesu osamostaljenja filma, njega zanima isključivo »emancipacija« toga novoga optičkog medija a nipošto eventualni utjecaj filma na dramu. Film ne predočava scene u fizičkoj stvarnosti nego ih »optički reproducira«, prema tome to nije konkretna zbilja nego samo reprodukcija (v. Benjamin 1986: 125–151). Sve prednosti filma proizlaze upravo iz ove okolnosti. Za razliku od svih ostalih umjetničkih grana film nam nudi neizmjerne mogućnosti u vremenskim i prostornim skokovima i povezivanjima. Film je zapravo »lijepljenje« (Hevesy još ne koristi danas prihvaćeni izraz »montaža«) raznih scena koje su nastale putem optičke reprodukcije. Povezivanje raznih prostornih i vremenskih dimenzija prepušteno je fantaziji gledatelja, prema tome on kreira jedinstvo radnje.

Pored Ivána Hevesyja drugo veliko ime, ne samo ranog razdoblja mađarske filmologije nego i kasnijega, je i u svijetu poznati Béla Balázs (1884.–1949.). Na njegov značaj u stvaranju teorije filma osvrnuo se i Viktor Žmegač u svojoj studiji *Poetika drame i teorija filma u razdoblju između 1910. i 1930.* (Žmegač 1988). Pjesnik, pisac, kritičar, glumac, redatelj, esteta, pisac umjetničkih bajki, poznatih misterija na osnovi kojih je skladatelj Béla Bartók komponirao operu *Modrobradov dvorac* te balet *Drveni princ*, Béla Balázs će igrati važnu ulogu u stvaranju i jačanju pozicija autonomije filma kao samostalne umjetničke grane. Njegovo prvo djelo na njemačkom jeziku

Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films izalazi 1924. godine, dakle još u razdoblju nijemog filma, a sljedeće isto tako na njemačkom jeziku *Der Geist des Films* premda već i fazi zvučnog filma 1930., međutim ovdje iznijeta stajališta se još uvijek odnose na nijemi film. Godinu dana prije njegove smrti 1948. izlazi na mađarskom jeziku obimnija suma, »filozofija umjetnosti filma« pod naslovom *Filmkultúra* (Kultura filma) u kojoj će se pozivati i na sva svoja prethodna stajališta i nazore o filmu. Žmegač će se, u svojoj prije spomenutoj studiji, i opširnije osvrnuti na Balázsov rad iz 1930. *Der Geist des Films* ističući kako je njegova dijagnoza po pitanju podjele interesnih i stilskih sfera filma i drame mnogo manje zastarjela od svih prethodnih, prema kojoj će kazalište i drama razviti dramaturgiju koja je strana filmu, dakle antiiluzionističku dramaturgiju (Žmegač 1988: 248). A što je isto tako važno, možda čak i važnije, da je film imao utjecaj na razvoj specifičnih mogućnosti pozornice, prema Balázsu, statični scenski prostor ustupa mjesto slobodnom raspoređivanju sredstava. Dok se Hevesy bavi prije svega procesom »emancipacije« filma, Balázs će se dotaknuti i mogućnosti spoja filma i pozornice: »Montaža, spajanje slika, tehnika trika u apsolutnom filmu pružaju mogućnost da se izraze misli, simboličke predodžbe. Između dviju riječi, u hipu montaže, nizovi asocijacija unutarnjih predodžbi. A kako bi se tek mogla ispuniti šutnja nekog lika kad bismo mogli vidjeti što se u njemu zbiva! Bilo bi to poput bezglasne zbarske pratnje uz nijemi solo. Ovdje vidim budućnost nijemog, apsolutnog filma« (citira: Žmegač 1988: 249). Takvu ili sličnu alternativu je već i Josip Bach predvidio u svojoj poznatoj ocjeni Krležina mladenačka opusa u tekstu *Najsmioniji dramski pjesnik*, premda bez ikakve konkretne vizije. U svojoj posljednjoj filmološkoj monografiji *Filmkultúra* (Kultura filma, 1948.) koja se sastoji od dva dijela, pregledu povijesnoga razvoja posvećeno je manje pozornosti, više se raspravlja o bitnim, dijelom estetskim i tehničkim pitanjima. Neka su zapažanja autora iznimno važna za razumijevanje filmičnosti u ranim Krležinim dramama. Balázs već u samom predgovoru svoje knjige zaključuje da je film u posljednjem desetljeću skrenuo s vlastitoga puta prema kojemu je krenuo. Kako piše: »Glavna tendencija je u njemu opet što *je postao slikano kazalište*, isto tako kao na samom početku, s razlikom što su mu sredstva istančanija« (Balázs 1948: 6). U knjizi u prvome poglavlju posebno je potpoglavlje posvećeno upravo »prapovijesti« filma, prema tome razdoblju kada je film u tehničkom smislu bio *slikano kazalište*. Ovo bitno zapažanje Balázsa da se film u svome razvoju i konceptu vratio prvotnome stanju u potpunosti se poklapa s identičnim razvojem u Krležinu dramskom stvaralaštvu, od legendi do *Areteja*.

Većina mađarskih modernista, pisaca i pjesnika, s oduševljenjem prihvaća novi optički medij i prati razvoj tadašnje nijemofilmske scene, reflektira na najbitnija pitanja koja se postavljaju zbog konkurencije filma i kazališta, što se tada smatralo ključnim pitanjem, kao što smo vidjeli kod većine onih mađarskih intelektualaca koji su činili prve korake na polju filmske estetike. Kao što je poznato, na Krležinu mađarskom književnom horizontu pored Petőfija bio je najvažniji pjesnik Endre Ady. Krleža je temeljito poznavao njegovo pjesništvo, više puta pisao o tome, čak i preveo neke Adyjeve stihove. Ady kao vodeći liričar mađarskog modernizma ostavio je za sobom bogatu političku publicistiku i esejistiku. U jednom svom ranom feljtonu iz 1908. godine osvrnuo se na pitanja odnosa kazališta i kina (Ady 1908). Članak nam valja i podrobnije predstaviti, s obzirom na Krležin iznimno osjetljiv odnos prema tom mađarskom liričaru, nadalje zbog stavova koje je ovdje iznio i koji su blisku stajalištima mađarskih teoretičara. Odmah na početku konstatira da u velikim kulturnim centrima Europe (Pariz, Berlin, Beč) nema ukupno toliko kina kao u Budimpešti, što je svakako pretjerivanje. Dok su se u europskim velegradovima ustalila kazališta koja nude zabavu stanovnicima koji žive tu već više generacija, ta tradicija svakako obvezuje, stoga kazalište i dandanas čuva svoje jake pozicije. Premda je kazalište Budimpeštu munjevitom brzinom osvojilo, eto, kino je nadvladao kazalište. Ne samo kazalište nego i sva ostala mjesta za zabavu: kabarete, orfeje i zengeraje. Baš zbog toga jer Budimpeštance, publiku ne obvezuje gradska tradicija, to je *iskrena* publika, prema tome otvorena prema svemu novome. Kada su se u Parizu pojavili prvi kinematografi, odmah su se uplašila i kazališta i kazališni pisci. Ady je dulje vremena boravio u Parizu, pa na osnovi vlastitih iskustava tvrdi da je čitava kulturno-zabavna scena, od orfeja preko kabareta, u stalnom pokretu. Izvjesno je jedno, i publika tih europskih metropola postaje sve *iskrenija* kao i budimpeštanska. Sve više i sve glasnije se vjeruje svugdje da se u kazalištu hoće *vidjeti*, a ne čuti, ne razmišljati, ne osjećati, što više, ne konstatirati. Adyjeva zamisao i konstatacija koncepta kazališta kao vizualne produkcije su iznimno važne i za razumijevanje Krležinih ranih drama. Prema tome vodeći liričar mađarskog modernizma na osnovi vlastitih pariških i budimpeštanskih iskustava uočava bitne pomake i dramskom i kazališnom svijetu koje će i Krleža uspješno realizirati u svojim tekstovima. Ady napominje da mnogi kazališni ljudi već govore o krizi knjige i dramskog kazališta. On ne vjeruje u tu krizu, tvrdi, da je dobra književnost i dobra drama sve popularnija u Europi. Ne radi se, dakle, a krizi, nego o ponovnom rađanju, o obnovi. Zapravo treba zamijeniti samu publiku. A što će raditi besposleni dramski pisci kojih ima

sve više i više? Ady vjeruje, da su ti pisci vješti trgovci koji će se prodati i pisati scenarije za film, smisliti zabavne i žalosne »nijeme fabule« koje će odglumiti dostojanstveni glumci pred kamerom. Većina publike će postati pristašom kina. A iza svega se krije novac, novac je »sinteza« svega, jer većina pametnih pisaca i pametnih glumaca radit će tamo gdje ima više novca. Ady na kraju napisa pridodaje pomalo ironično da će se otmjeniji i luđi i nadalje baviti književnošću. Adyjeva relativno rana slika o stanju stvari na polju promjena dramske i kazališne, nadalje kulturno-zabavne scene, diljem Europe je sasvim točna i svakako pažnje vrijedna, napose pak njegovo zapažanje o jačanju pozicija vizualnih dimenzija europskog kazališta, čemu je najvjerojatnije pridonio i film kao pravi konkurent.

Genijalna zapažanja svemogućeg Josipa Bacha

O neslavnoj ulozi Josipa Bacha (1874.–1935.), redatelja, glumca i ravnatelja Hrvatskog narodnog kazališta, prema tome pravog kazališnog čovjeka, pisalo se podosta zbog negativnih ocjena Krležinih ranih dramskih tekstova, pa je tako i postao pravom crnom ovcom zbog svojeg tvrdoglavog i upornog odbijanja piščevih mladenačkih drama (Brešić 1991: 512). Ima u svemu tome i ponešto biografske »pikanterije«, naime isti Bach koji je permanentno odbijao djela mladoga Krleže, premda ga je nazvao »najsmionijim dramskim pjesnikom«, bio je u rodbinskoj vezi s pjesnikom S. S. Kranjčevićem (ujak) koga Krleža opet smatra jedinim pravim hrvatskim literatom u cjelokupnoj hrvatskoj književnosti u svome čuvenome eseju *Hrvatska književna laž* koji izlazi iste godine kada i Bachov tekst o njemu. I tu Krleža piše o Bachovom »rođaku«:

I ako postoji linija jugoslavenske kulturne tradicije i kontinuiteta, ona se probija od Bogumila na Križanića i od Križanića na Kranjčevića duhovnih svetlonoša, koji su nam ostavili u močvari plamena znamenja, da nadjemo pravi Izlaz i Spas i da ne zalutamo na varavom svjetlu ognja močvarnih. Na nama je, da zabrtvimo uši voskom, da ne čujemo sirensku pesan radicionálnih laži, praznine i fraza, da se smijono odbijemo od svega što znači Srednji Vek, da iščupamo Tminu iz duše naše, pa da se ma i raskrvavljeni od bolova kidanja sunemo Smerom, koji su nam osvetlili veliki preteče naši u tri razne historijske epohe: u tmini apsolutnog srednjeg veka: Bogumili. U predvečerje velike revolucije: Križanić. U osvitu naših crvenih dana: Kranjčević. (Krleža 1919)

O Bachovoj polemici s Krležom pisalo se podosta, ta je tema temeljito obrađena i najnovije (Peklić 2019). Kasnija kazališna (ne)recepcija Krležinih ranih dramskih tekstova pokazala je svu nemoć i neuspjeh pri postavljanju na scenu tih djela svih značajnijih redatelja, priznali oni to (Gavella) ili ne, pa nam se tadašnji Bachov stav čini danas čak i razumljivim, tim prije što će 1928. godine i sam Krleža u svojem čuvenom osječkom govoru prije čitanja drame *U agoniji* kritički govoriti o svojim mladenačkim tekstovima, vrlo slično čak i Bachovim stavovima (Krleža 1981c: 355–358). Bach u svome poduljem eseju, koji će Krleža u odgovoru nazvati plitkim i lažnim, donosi kraći opis njihovih susreta, a najviše pozornosti posvećuje predstavljanju Krležinih autorskih uputa koje čak i doslovce citira, kako bi pokazao i dokazao čitateljima da su te drame u današnjim kazališnim tehničkim prilikama

i uvjetima neizvedive. Bachov tekst *Najsmioniji dramski pjesnik* (Bach 1919) donosimo u cijelosti kako bi se vidjelo da je Bach ipak bio realan, da se ne radi o njegovoj nenadarenosti i nekompetentnosti, nego stvarno o nemogućnosti izvođenja tih drama u datome povijesnome trenutku.

Miroslav Krleža poznat mi je od 1914. – nekoliko mjeseci prije svjetskog rata – naj-prije iz »Književnih Novosti« po dramskim slikama »Legenda« i »Maskerata«, a onda kasnije donosio mi je u razmjerno kratkim razmacima osobno svoje radnje. U izdanju »Savremenih pisaca« knjiga 40. »Tri simfonije« čita se, »da upravi kr. hrv. zem. kazališta predao dosad šest drama (»Saloma«, »Leševi«, »Kraljevo«, »Gospođica Lili« i »Utopija«), no sve su bile odbijene. I evo upravo onaj, koji ih je odbio, hoće da koju kaže o tom našem najsmjelijem dramatičaru. Ne samo najsmjelijem nego i najoriginalnijem. Dok je pisao »normalne« drame, drame, koje su izvedive na današnjoj pozornici, one mi se nisu sviđale. Ne što ne bi odavale talenta – »vidio sam u očima njegovima kaos«, da prozborim autorovim riječima, i baš to odavalo je, da ću ga sigurno jednog dana ugledati kao onog njegovog mladića (»Savremenik« lipanj 1914.), koji govori starom i dosadnom Zaratustri: »Smijem se tebi i njima, koji su još uvijek tek u dolinama. A ja, da sam zvijezda, meni bi dosadile dovijeka igrati se oko istoga sunaca!«



Salambo, 1914 – prizor iz filma koji spominje J. Bach u eseju o Krležinim ranim dramama (<https://www.imdb.com/title/tt0822021/>)

I nisam o njemu dosta dugo čuo sve do posljednjeg broja »Savremenika« 1916., kad je izašla njegova »Podnevna simfonija« pod šifrom Miroslav K., a koje su vrijednost naši profesori dr. Prohaska i dr. Andrić znali odmah visoko da ocijene, dok je za čudo protiva njih ustao jedan od najmladjih, duhoviti redaktor »Kokota«: »da se jedna Krležina literarna neuspjelost i »humbug« meće uz bok conte Vojnoviću, grofu naše književnosti?! Ovakva usporedba su uvreda pjesničkog Veličanstva!«

Razumije se, da Krleža i nadalje ushićuje (dr. Ogrizović i prof. Benešić u »Savremeniku«) i uzbunjuje (klerikalni listovi i Branko Knežević u »Savremeniku«) svakom svojom novom knjigom i desno i lijevo. Jedni hvale i govore da je dao »nešto novo, nešto bezuvjetno originalno«, dok su za druge te »senzacije – literarne Köpenikijade.« I dok sam uživao kad su jedni hvalili u njemu »muziku našega jezika« i drugi mi se svidio svojim prigovorom kad veli: »Mi ne kažemo, da književnost mora biti tendencijozna, nego samo to, da se u njoj ako je iskrena – a to je prvi uvjet za svako umjetničko stvaranje – mora odraziti ono, što je mučilo ljude i osjetiti njihov prosvjed.«

Takovo djelo je djelo eto dao Krleža svojom najnovijom aktovkom »Michelangelo Buonarotti«. Spominjem u potvrdu toga samo prvi stavak opisa scenarije: »Gigantske skele u Sikstini, na kojima se Michelangelo Buonarotti besomučno bije sa senama svojih prividjenja i gdje u bolovima bogorodnim radja i krvave svoje plodove izbacuje« i posljednji prizor, gdje za godinu dana patničke rabote (za koje je vrijeme Michelangelo sve svoje zemlje prodo, zadužio se mljekaru i mesaru, poderanih je postola i u prnjama hoda te o golom hljebu živi) prima u znak priznanja (a da je prije toga morao još i da se ponizi) od svetog oca Pape trideset cekina! Ne sjeća li vas ovo trideset cekina na onu proroka Jeremije. Uzeše trideset srebrenika, cijenu cijenenoga, koga su cijenili sinovi Izraelovi, i na onu evanjelista Matije, gdje glavari svećenički isplatiše trideset srebrnika za – Sina čovječjega!

Swako naslućuje ako je to dosljedno pjesnik proveo, da je potpuno zadovoljeno zahtjevu razočaranog urednika »Kokota«, koji se nije dao »zavarati« »bojama« sa paleta i »muzikom« sa lire Krležine.

Već svojim nedavno izdanim dramatskim djelima, ako se u opće dramama mogu nazvati »Hrvatska rapsodija«, »Kraljevo« i »Cristoval Colom« (koga je narodna gomila odgurala do jarbola i povukla gore i tamo raspela i pribila mu debelim čavlima noge i ruke, već drugi Krležin junak, što sjeća na Sina čovječjega) zasnivjetlio je Krleža kao »zvijezda«, kojoj je dosadilo do vijeka igrati oko istoga sunca!«

Današnja je pozornica sa svom svojom zamjernom vještinom, do koje su je doveli u najnovije doba Craigh, Reinhardt i Stanislavski – da spomenemo samo ovu trojicu sceničkih majstora – odviše primitivna, tek u povojima, a da joj je i približno moguća izvedba djela poput Krležinih aktovki.

Dok »Hrvatska rapsodija« traži: »Osobni voz M. A. V. br. 5309. vagon treće klase«, koji se na kraju djela »više ne sklize, ne juri i ne srće, on leti i prebacuje sve i projurio kao užareno tane. I ne juri više po tračnicama. Vijuga preko polja, oranica, razvaljuje seoca – pali požare, šume, usjeve, crkve, ruše se bolnice, otvaraju se grobovi (kao ono na Golgoti!) i mrtvaci pjevaju psalme, a voz juri preko njih te ih razvaljuje i ništi. Kao pomaman se zabija u zvonike, gradjevine, obara ih, mrví i ostavlja za sobom crveni trag plamena i krvi. Kao potres se ruši na pokrajine i trese se i ništi katedrale, kazališta, akademije, kasarne, palače, dvorove, redakcije, ateliere, urede, crkve, sabore, kapelice,

laži, luksurijozne hrvatske laži – to već i nije voz, to je crni užareni komet, što svojoj grimiznom sjajnom repinom pali i razara sve što dosegne« – dotle u »Kraljevu« treba da »se kovitla »ludilo« do nevjerovatnih božanskih dimenzija, koje su još samo za korak dalje od globusa – u modrom i nepoznatom – Ništa. Čini se, da sve to pleše negdje na jednom strašno visoko napetom užetu. I sve će to pući. I pasti u crno. Sve se to čini silno banalnom pa i opet neotkriveno novom objavom. Od nekud padaju blijedi gigantski traci reflektora, pa obasjavaju sve nekom tekućinom transe. Poput talasa zapljusne na scenu cilik gusala i gitara i frula, kitnajste sremske pesme, pa kolo – šareno slavensko kolo – purgera, kumeka, cigana, cura i baraba – presavija se ispod šatre – kô nateka udav, kome se glava i rep gube izvan kulisa. Zanesu sve, kô čudni ciklon. Prebace čaše posudje, burad, porazbijaju stolice, pogase svjetiljke, – zvuket razbijenih stakala – pa i opet kovitljaju dalje. Neobuzdana, kanibalska, prepotopna vika. To pleše cijeli vašar. I stolci i stolovi i burad i šatre i zvijezde i aleja i cirkusi i panorame sve to pleše kolo. Iz velikog kovitljaja uzvitla se kor mrtvacu, koji su dosada u metežu plesali. Mnogo obješenih, drži jedan drugome uže, što se spetljalo oko vrata, pa otrovani sa grčevito iznakaženim licem, rasplamsanih tjelesa, načičkani noževima jedni drže u ruci krvavo srce, drugi svoju glavu, a iz vena im mlazi krv. A Janez pada pod stol – ukočen – drven, definitivno mrtav. Konobarice ga dižu i preklinjajući život nose ga u mrtvačka kola, crna lakovana, kraljevska, staklena, pozlačena barokna kola sa svjetiljkama i otmjenim crnim šesteropregom. Pod velikom crnim kalpakom sjedi na boku golemi Skelet kao kočijaš i polagano ide šesteropreg. Mrtvačka kola tutnje, kao da se kotači valjaju po lubanjama popločenoj kaldrmi«, – a da i ne govorimo o »Cristovalu Coloni« koji nam



Julius Caesar, 1914 – prizor iz filma koji spominje J. Bach u eseju o Krležinim ranim dramama (<https://www.imdb.com/title/tt0004022/>)

donosi krmu admiralske galije »Santa Marija«. Posljednja, očajno vihrovita noć pred Otkrivenjem. Gomila pobješnjelih ljudi u krvavoj emfazi posljednje borbe. Mornari podivljali su od straha, od glada, tmine, gromova i beznadja. Ta gomila mesa svadja se, urla, kune i luduje bezglavo, ždere se do krvi i kostiju, te će proždrijeti samu sebe još prije brodoloma. To su divlje živine, praživotni elemenat... Roblje je u smrtnom očaju porazbijalo svoje okove i polugolo, krvavo i izbijeno, još gdjekoji okovan, provalilo gore na palubu, pa bijesno udara po mornarima u osvetnom ludilu. Vihor je nasilnim zviždukom zakovitlao brod, razderao posljednje jadro ornjavom paklenom i polomivši jarbol obalio ga treskotom muklim i pobio nekoliko lubanja i slomio gomilu kosti. Jedan je gorostasni val skoro progutao ladju i kao hipnotizovana jurne gomila spram barkâ i tamo se grdno pobije. Davljenje, rvanje, cviljenje, bacanje, gaženje, tučnjava...«

Zar da i dalje prepisujem? Ta to sve treba da se prikaže već na početku te velepjesmi, koja je mogla biti propjevana samo za najvećeg svjetskog požara godine 1914.–1918!

I sad će biti jasno svakome, da je Krleža mogao samo u Michelangelu da oslika »kako se bije sa senama svojih prividjenja i gdje u bolovima radja i krvave svoje plodove izbacuje.«

Romain Rolland spominje u svom »Michelangelu«, da se pripovijeda, da je Michelangelo svoj bijeg za opsade Firenze predočio Gorifalonieru Capponi – u tako strahotnim bojama, da je starac od užasa umro. Tako je znao demon, da opsjedne Michelangela, koji sâm za se veli, da ne zna, da li ga je Bog ili djavo gonio. Ne čini li Vam se, kad bi pozornica bila kadra jednako živo prikazati ono, što traži Krleža u svojim dramama, da bi općinstvo u gledalištu završilo poput onog starca.

Čitav »Michelangelo Buonarotti« nema ni približno onih sceničkih poteškoća, kojim vrvu svaki pojedini prizor Krležinih dramatskih djela. On je do nekih doista važnih pojedinosti gotovo izvediv, pa ipak i tu tragediju čovjeka-umjetnika vjerno prikazati, kako pjesnik želi, traži čudesa u pogledu inscenacije, režije i prikazivača. Treba da budu bogovi ili djavli! Svakako viši dusi! Najznatnije je, da je autor sâm potpuno uvjeren, da je svaka njegova drama već danas izvediva. Naprotiv je moje mišljenje, dogod pozornica ne bude mogla da se scenički natječe s najvještačijim prikazima kina (Salambo, Cezar, Borba za gospodstvo svijeta, Homunculus i dr.) koji će bezuvjetno već u skoroj budućnosti za velik korak unaprijediti scenografska pomagala pozornice, dotle je svaki pokušaj izvedbe Krležinih drama – jalov posao. A ipak čitajući ta djela, ona draže svakog čovjeka od pozornice, da se lati te titanske zadaće. I upravo za to osvjedočen sam, da će djela tako odličnih kvaliteta silom nagoniti ljude od pozorišta, da što prije porade oko usavršenja scenerije.

Kao što je prometejska pojava Meštovićeve »nejunačkom vremenu u prkos« morala gotovo preko noći podići najveće junake da dvaput osvoje tri put sveta Kosovsko polje, pa da uzmogne još za života svoga taj najsmioniji umjetnik troimenog našeg naroda ugledati ostvaren svoj Vidovdanski hram, u kom će se, još u nedalekoj prošlosti Djavlom razdora ludo zavadjena a sad za sva vremena izmirena i oslobođena jugoslavenska braća pokloniti Bogu jedinstva! – tako će se morati pojaviti vremenom i pozorišni heroj, koji će ostvariti »neumjetničkom vremenu u prkos« u svečanom hramu čiste Umjetnosti jedinstveno uspjelu izvedbu još neprikazivanih djela najsmionijeg dramatičara. Doduše moje je najdublje uvjerenje da djela te vrste i ne računaju s kazalištem i da im najidealniju izvedbu pruža najsavršenije pozorište, koje postoji otkad i prvi čovjek, a to je

– Fantazija! Upravo toga radi ona će se i sadanje i buduće pozorišne ljudi poticati da oživotvore one svoje izvedbe, koje su tako savršeno ugledali u svojoj mašti, kao što je i naše pozorišne djedove i očeve, a i nas sam tjeralo da prikažemo mnoga spominjanja neizvediva djela prošlosti (t. zv. Buchdramen). Samo tako i pomažu veliki dramski pjesnici da se uporedo s njihovim djelima sve više usavršuje i sveukupna pozorišna scenska i glumačka umjetnost. A ta će uslijed ovakovih djela nužno morati da ide uporedo sa tobože neumjetničkim kinom. Redoviti posjetnik kina naići će i u kinu na



Homunculus, 1917 – mađarski plakat filma koji spominje
J. Bach u eseju o Krležinim ranim dramama
(https://www.imdb.com/title/tt5505320/?ref_=tt_mv_close)

dobar i loš repertoar kao i u svakom redovnom kazalištu. Nemojmo se zavaravati da kino, taj opasni takmac kazališta, ne može koristiti i kazalištu samom, kad svi dobro znamo, da je i on sam nastao njegovom pomoću. I ako neki odrod kazališta, on će bezuvjetno preporučiti kazalište. Isti ljudi zaposleni su i ovdje, pa kako nam je svima poznato, scenska je izvedba kina već daleko pretekla onu pozorišta i sad bi kinu do usavršenja bilo potrebno da ti ljudi u isti čas i progovore – jednako kao i na pozornici. Nešto nalik kazalištu lutaka! Možda su sve to i krive pretpostavke. Nije isključeno, da će se pozorište još više pojednostaviti a nipošto komplicirati. Bilo kako – strahotni prizori poput onih Krležinih spomenutih moći će se samo kinematografski prikazati, no da uzmognemo uživati i u pjesničkim njihovim vrlinama potrebna je glumačka umjetnost, a jer se ta za sada (a to je glavni nedostatak kina), ne da, a i neće valjda nikad moći potpuno uspjehom svesti u kinematografski okvir, morat će silom prilika dosadanja Krležina dramska djela ostati na žalost sve dotle neizvediva dok se pozorište scenski stubokom ne promjeni.

Držim, da se radi te »kronične« neizvedivosti neće pjesnik – sudeći bar po dosadašnjem iskustvu – iznevjeriti pozorišnoj Muzi i ako mi je nedavno ispovijedio, da mu se čini, da je pravo njegovo polje istom roman, na kojem se još nije okušao. Možda su i sva dosadanja njegova dramska djela tek fragmenti romana, koji se samo na oko čine dramama, premda »Cristoval Colon« i »Michelangelo« neosporno svjedoče, da je Krleža odličan dramski pjesnik. Tako me se jako dojmila samo najbolja djela najboljih dramatičara. Krleža može mirne duše, da istupi pred svjetski kritički forum. Da do toga još nije došlo, krivnja je i opet samo u sveukupnim našim jadnim i uskim prilikama – prošlosti. O tom da bi sami uznastojali da u prevodima predočimo Evropi svoje najbolje pjesnike kao što su to činili naši susjedi Mađari i ne mislimo. Izadje li ipak kojim slučajem koja prevodna knjiga, onda smo gotovo više odmošli nego pomogli upoznavanju naše literature. (To se osjeća i u kritičkoj opasci najnovijeg broja poznatog književnog lista »Das literarische Echo«, gdje se govori o Lucerninim nedavno izdanim »Südslawischen Dichtungen«).

Svakako Krležom otpočinje u nas strože mjerilo ne samo u lirici već i u drami. »Plamen«, kojemu je redaktor i koji donosi »Michelangela«, planuo je već u prvom broju – požarom i uništio mnoge pjesničke vrijednote do jučer. Doduše Krleža obara »Sturmdrängerisch« sve naše svetinje, svu našu Prošlost u prah. Ne priznaje ni Preporoda ni Moderne, a ipak da nije njih bilo, ne bi se ni On mogao tako džilitnuti! Na njihovim grobovima mogao je on tek da uskrсне!

Hrvatski Prometej, koga je ključavao crnožuti dvoglavi orao, može tek sad kad ga je oslobodio srpski Herakle da smiono istupa kao – Lucifer!

Kako se vidi, Bach je svjestan značaja, nadarenosti i veličine mladoga Krleže, a što je za našu temu najbitnije, pokazuje dobru volju, razumijevanje prema Krležinim tekstovima, čak i razmišlja o adekvatnim tehničkim mogućnostima njihove kazališne realizacije. I tu ubacuje novu tehničku mogućnost, film kao »scenografsko pomagalo pozornice«, navodeći čak i nekoliko konkretnih filmskih naslova: *Salambo*, *Cezar*, *Borba za gospodstvo svijeta* i *Homunculus*, što govori o njegovim neposrednim

kinematografskim doživljajima. I dok se film neće angažirati u funkciji pomagala kazališta, »svaki je pokušaj izvedbe Krležinih drama – jalov posao.« Konkretizacije nema, radi se o Bachovoj originalnoj ideji, bez naročite, bilo teorijske bilo tehničke razrade. Bach čak i dvoumi u Krležine kazališne ambicije, da li on uopće računa s kazalištem, pa misli da najidealniju izvedbu pruža »Fantazija«. Premda je kino pravi takmac kazališta, ipak može koristite njemu, on će ga »bezuvjetno preporučiti«, nastavlja Bach. Prikazivanje Krležinih »strahotnih prizora« moguć je samo na »kinematografski« način. I dok se »pozorište scenski stubokom ne promjeni«, Krležina će djela ostati neizvediva.

Na osnovi ovih ideja nije sasvim jasno kakva bi morala biti kazališna reprezentacija, inscenacija Krležinih »strahotnih slika«. Bi li to bila kombinacija tradicionalne kazališne predstave u kojoj se s jedne strane preko akcija i dijaloga likova drame prikazuje ono što je tehnički u ono doba moguće, dakle neka vrsta klasičnog teatra, s druge pak strane na posebnom platnu (U dubini pozornice? Pored pozornice? Ispred pozornice?) filmski bi se prikazivalo sve ono što je inače nemoguće predstaviti u kazalištu (Pokretne ili nepokretne slike? Bi li bilo selekcije »strahotnih slika? Bi li isti glumci igrali i u filmskoj produkciji? Kakva bi bila korespondencija između kazališne produkcije i filmske produkcije?). U svakom slučaju bitno je napomenuti da su Bachove ideje glede neke vrste adaptacije kinematografske tehnike iznimno originalne, bez obzira na nedovoljno jasnu definiranost istih. U današnjoj, suvremenoj kazališnoj inscenaciji često se služe mogućnostima filmske tehnike, ima za to više primjera iz svijeta i iz mađarske redateljske prakse. Tako je bila postavljena i čuvena *Čovjekova tragedija* (Madách 2011) klasika mađarske drame Imrea Madácha tijekom otvorenja novog Narodnog kazališta 2002. godine u Budimpešti u režiji Jánosa Szikore (Kemény 2002, Imre 2011). Kemény u svojoj ocjeni hvali redatelja, koji:

Prostor, vrijeme, svjetlo, sjenu, boju, prazninu i prenatalnost, veliko i malo, glazbu, zvuk, tišinu, ljudski glas do te mjere osjeća, do te mjere je sposoban razmjenjivati kao nitko drugi; komponira poput likovnog umjetnika ili glazbenika. Ili poput najboljih filmskih redatelja. Njegova su sredstva, ideje neiscrpljivi; ne tehnika, nego fantazija vlada tehnikom. (Kemény 2002: 50)

U Keményevoj opasci je svakako zanimljivo – što je na neki način i u neobičnom dosluhu s Bachovom ocjenom, koji smatra da Krležine rane drame, »...djela te vrste i ne računaju s kazalištem i da im najidealniju izvedbu pruža najsavršenije pozorište, koje postoji otkad i prvi čovjek, a

to je – Fantazija!« (Bach 1919) – smatra da film kao tehnika pruža pravu mogućnost za prevladavanjem fantazije u izvedbi kultnoga klasičnog teksta za koji se isto tako kaže da je *Buchdramen*, prije svega zbog svojih fantastičnih povijesnih scena. Drama dovršena 1860. godine doživjela je svoju praizvedbu tek 1883. godine, dakle prilično kasno, uostalom kao i Krležine mladenačke drame. Szikorina režija pokazala je novu i originalnu alternativu u inscenaciji Madácheve *Čovjekove tragedije* preko neobičnog i radikalnog primjenjivanja filmskog medija, pa bismo mogli reći da su se Bachove nedovoljno definirane zamisli početkom XX. stoljeća uspješno realizirale u kompleksnoj režiji Szikore na početku XXI. stoljeća, koji, naravno, nije imao nikakve veze s Bachom, premda je 1983. godine režirao Krležinu *Agoniju*. Kao zanimljivost napomenimo da se filmski medij (projekcije na video zidu) već usustavio i u suvremenoj hrvatskoj drami, primjerice u *Goloj Europi* Milka Valenta (Gola Europa 2006: 27–95).

O uzrocima neuspješnog scenskog tretmana Krležinih ranih dramskih tekstova raspravlja i A. Kudrjavcev (1981: 271–277), koji upozorava i na Krležinu odgovornost u tome. Misleći, naravno, na njegov pogovor *Glembajevima* (1928.) u kojemu se ogradio od svojih ranih dramskih djela pisanih prema tzv. kvantitativnoj dramaturgiji. Na kraju svog napisa Kudrjavcev dolazi do zaključka: »Vjerojatno bi filmska tehnika sa svojom mobilnošću optike i mogućnošću smjelih iluzionističkih postupaka bila primjeren medij za integralnu realizaciju »Legendi« (276). Ni u ovom slučaju nema temeljitijeg predstavljanja tih filmsko-tehničkih postupaka u scenskoj izvedbi »Legendi«, dakle ni Kudrjavcev nije učinio korak dalje od onih Bachovih teza.

Krleža je, kako je poznato, burno i vehementno reagirao na Bachov »plitak i lažan feljton« u *Plamenu* (Krleža 1983: 13–21), predstavljajući svoju petogodišnju borbu s Bachom, pri čemu govori i o krizi hrvatske drame. Svakako je zanimljivo, jer se radi najvjerojatnije o vlastitim peštanskim kulturnim iskustvima, što u nizu pitanja koja se odnose na to žalosno stanje hrvatske drame nalazimo i ovo: »zašto je naše narodno kazalište na nivou peštanskog orfeuma druge i treće vrsti?« Krleža ne želi pobijati sve Bachove »lažne stavke«, međutim na njegovu najneobičniju, barem za njega, ipak će i posebno reflektirati, a to je baš ona »kinematografska«: »Gospodin Bach je pod dojmom Kinematografa promijenio od godine 1915. svoje nazore o drami za 180°. God. 1915. propovijedao je verističku budućnost drame, a 1918. konfuzno tumači »Kinematograf, kao renesansu teatra«. Gospodin Bach gleda u kazalištu kulise a ne dramu. Za njega kazalište znače platno i dasku, a ne dramu. I kada on pobija izvedivost mojih drama, on to čini sa

stanovišta kulise i platna i daske, a ne sa stanovišta drame. Njega se moje drame danas isto tako ne tiču ništa, kao što ga se nisu ticale niti pred dvije i tri i pet godina. Ja ne ću da sada pišem o problemu dematerijalizovanja današnje scene, ali bih želio da istaknem da sam dugotrajnim i mučnim nagoaranjem ipak uspio da uvjerim gosp. Bacha da ću lično preuzeti režijsku odgovornost za eventualni neuspjeh *Michelangela*.« (Krleža 1983: 18). Krležina opaska o transformaciji Bachova stajališta pod utjecajem kinematografa je, razumije se, pomalo cinična i ocjenjuje je konfuznom, međutim u kontekstu koncepta »dematerijalizovanja današnje scene« ipak dobiva neki smisao. I doista, kinematograf je već tada mogao biti ono novo optičko, prema tome dovoljno nematerijalno sredstvo koje bi bilo sposobno uprizoriti na sceni izvanredne dramske vizije Krležine »fantazije« kao »najsavršenijeg pozorišta«. Krleža je bio svjestan važnosti »dematerijalizovanja« tadašnje scene, međutim pravi tehnički način ili metodu nije poznao i nije ni slutio ni on. Za razliku od Krleže, Bach kao rođeni kazališni čovjek ipak je razmišljao o mogućim realnim alternativama, tako se je među ovima našao i kinematograf. Szikorina režija Madácheve *Čovjekove tragedije* 2002. godine je pokazala da je takva zamisao itekako moguća.

Srodnost nijemih filmova i *Legendi*

Filmološka je struka složna u tome da su u razvoju filma kao novog optičkog medija dva važna događanja: samo otkriće filma, tj. kamere i projektora, kasnije pak (1927) otkriće zvučne tehnologije (Peterlić 2008: 17). S obzirom na to da nas zanima prije svega nijemi film koji je trebao igrati ulogu u nastanku Krležinih ranih radikalnih avangardnih dramskih tekstova, mi ćemo u ovome poglavlju dati pregled onih nijemofilmskih produkcija koje su po svojim tematikama, motivima, fabulama ili glavnim likovima bliske Krležinim dramama. U ranome razvoju samoga filma i Peterlić razlikuje dvije faze: onu do 1898. koja je zapravo »nulto pismo« ili faza reprodukcije bez ikakvih umjetničkih ambicija u kojoj prevladava dokumentarizam, te onu od 1898. koja je zapravo »reproduktivna«, »kada filmaš svojom napravom počinje transcendentirati...« (Peterlić 2008: 44). Svakako je bitno napomenuti da Krleža poznaje filmske produkcije i iz one prvi faze, naime negdje spominje kao filmski doživljaj *Polivenog poljevača* (1896), a da ne govorimo o doživljajima iz druge faze gdje se nižu imena najslavnijih glumica i glumaca, o čemu će biti i posebno riječi. Ovdje donosimo popis onih umjetničkih filmova koji su nastali prije nastanka ili u isto vrijeme kada i Krležina djela s kojima bi se mogli i povezivati.



Poliveni poljevač, 1895 – prvi filmski kadrovi braće Lumière, spominje ih i Krleža (https://www.youtube.com/watch?v=1yQSW_EGUJA)

Legenda, 1913. – Isus

Isusov život oduvijek je bio omiljena tema svih grana umjetnosti, do naših dana, pa nas stoga i ne čudi što će se i film relativno rano baviti predstavljanjem njegove mučeničke smrti, praktički od samoga početka. Prema popisu H. Dumonta u razdoblju nijemog filma diljem svijeta, od Europe do Amerike, prema tome od kraja 19. stoljeća do konca dvadesetih godina 20. stoljeća nastalo je skoro devedeset produkcija (Dumont 2013: 387–449). Zanimanje filmaša ne jenjava ni u razdoblju zvučnog filma, stoga možemo reći da je Isusov život postao vječna tema filmske umjetnosti (Steiner 1997). Tako intenzivna prisutnost biblijske teme i lika u toj novoj umjetničkoj grani, nadalje početna senzacija toga novog medija u svjetskome kulturnom prostoru vršili su izuzetan utjecaj svugdje. Svi podatci o recepciji govore o tome, što ćemo kasnije vidjeti.



La Passion du Christ, 1897 – Albert Kirchner, Georges-Michel Coissac, prvi film o Isusu (<https://betweenmovies.com/movie/the-passion-1897/>)

Prvi nijemi film o Kristu nastao je 1897., na samom početku stvaranja filma kao optičkog medija u režiji dvojice Francuza Alberta Kirchnera i Georges-Michela Coissaca pod naslovom *La Passion du Christ*. Radi se o petominutnoj produkciji u dvanaest prizora. Iste godine nastao je i zanimljiv film *The Passion Play/Das Passionsspiel*, snimljen u češkome selu Hořice na Šumanově. Američki zastupnik braće Lumière, Charles Smith Hurd dao je inicijativu za snimanje toga filma, zapravo seoske pasijske igre koja vuče korijene iz 19. stoljeća. Taj je film zatim bio prikazivan u Americi. Narednih godina režiraju filmove o Kristu prije svega Francuzi, Amerikanci i Talijani, primjerice u produkciji začetnika filma braće Lumière, Georges Hatot

režirao je 1898. godine kraći film od desetak minuta *La vie et la passion de Jésus-Christ*. Francuzi Lucien Nonguet i Ferdinand Zecca 1903. godine (prema Dumont-u 1902., vidi str. 390) režirali su četrdesetipetominutni film *La vie et la passion de Jésus-Christ*.



La vie et la passion de Jésus-Christ, 1898 – Louis Lumière, Georges Hatot (<https://www.flickr.com/photos/hennerintime/8899188167>)



Eleazarovo uskrsnuće – prizor iz filma *La Vie et la passion de Jésus-Christ* u režiji Luciena Nongueta i Ferdinanda Zecce, 1903 (<https://www.youtube.com/watch?v=wKb4VxcShGQ&t=1217s>)

Posebnost toga filma je što ima u njemu više prizora u boji. Bila je to posebna tehnika čuvene firme Pathé Frères. Francuska redateljica, uopće prva žena u povijesti filma Alice Ida Antoinette Guy-Blaché (1873.–1968.) režirala je 1906. godine *La naissance, la vie et la mort du Christ*, film nešto više od trideset minuta. I jedan i drugi prate život Isusa od njegova rođenja do uskrsnuća. Kod Guy-Blaché nalazimo i nekoliko skromnih trikova (u prikazima uskrsnuća i uzašašća). Kao zanimljivost napomenuli bismo da je redateljica iste godine napravila i film *Les Résultats du féminisme* kao svojevrsnu parodiju feminističkih pokreta, naime u njemu se zamjenjuju uobičajene uloge spolova: žene se ponašaju kao muškarci a muškarci kao žene. Jedan od najatraktivnijih američkih filmova o Isusu je *From the Manger to the Cross (The Life of Christ)* u režiji Sidneya Olcotta iz 1912. godine (<https://www.youtube.com/watch?v=7EcPtYwh0d8>).



From the Manger to the Cross, 1912 – Sidney Olcott
(<https://www.youtube.com/watch?v=7EcPtYwh0d8>)

Posebnost toga filma je što je snimljen u Egiptu i u Palestini, dakle na najautentičnijim lokacijama, u prirodnoj sredini, a ne među kulisama kao većina ranijih filmova. O tome iznimnome poduhvatu su izvještavali mediji diljem svijeta, pa je vijest stigla čak i do Mađarske. Segedinski dnevnik *Délmagyarország* 30. kolovoza 1912. donosi sljedeću vijest:

Život Isusa na pokretnim slikama. Javlja nam iz Damaska: Značajna američka umjetnička skupina prema nalogu jedne newyorške kinematografske kompanije otputovala

je u Svetu Zemlju i tamo se htjela takmičiti s jednim francuskim društvom koje je već snimilo neke prizore iz života Krista na licu mjesta u autentičnim odijelima i ljudima. Scene su režirane u podnožju Maslinske gore pored Damaska jer nisu dobili dozvolu za snimanje blizu Svetog groba i na Kalvariji. Isusovo razapinjanje snimljeno je šest kilometara od Jeruzalema u kraju koji jako slični na okolicu brda Kalvarije. Troškovi su izuzetno visoki. Muslimani, Židovi, a napose kršćani tu su manipulaciju pratili s velikim nepovjerenjem. Kompanija pokretnih slika po mogućnosti trudila se što vjerodostojnije prikazati pojedine scene, stoga su činili sveobuhvatne pripreme. Kako bi glumci što vjernije doživljavali svoje uloge, dobili su temeljita saznanja iz Biblije, osim toga pojedini prizori su im bili prikazani i na ogromnim slikama. Te slike su napravili značajni slikari. Skupina umjetnika ovih dana otputovala je iz Damaska.

Taj podatak govori o živom zanimanju čak i dnevnih novina za filmske događaje vezane uz nastanak tako važne produkcije kao što je predstavljanje Isusova života, od rođenja pa do smrti. Do nastanka Krležine *Legende* režirano je čak četrdesetak filmova koji su izazivali često žustre rasprave, dijelom i zbog samog predstavljanja ove najsakralnije teme.

Filmovi o Isusovoj mucii bili su diljem Europe iznimno popularni, tako su stigli i u Pečuh. Iste godine kada je Krleža primljen u pečušku kadetsku školu, dakle 1908. godine u gradu je u kinematografu Uránia prikazana pasijska igra. O tome ima kraće reklame u časopisu *Pécsi Közlöny* (10. travanj 1908.):

Bioskop Uránia u Vigadóu do 15-og tekućeg mjeseca svaki dan u 5, 6 i pola 9 (u nedjelju u 3 i 4 sati) prikazuje kinematografsko remek-djelo – Oberammergaunsku pasiju – Život Isusa. Njegovo rođenje, život, čuda, muke, smrt, uskrsnuće i uzašašće. U 3 čina, uz pratnju harmonija na 120 metara dugačkoj pokretnoj slici u boji. Tekstove je preveo i čita profesor Jenő Záray. Cijena ulaznica redovna.

Premda se radi o prikazu filma o Isusu prije dolaska Krleže u Pečuh, ipak je ovo važan podatak jer govori o prisutnosti pasijske tematike na repertoaru tadašnjeg nijemog filma. Pasija iz Oberammergaua je i inače prava posebnost u tome žanru, naime radi se o redovitim amaterskim predstavama u tome bavarskome naselju, praktički od srednjega vijeka. Neki filmaši su se rado pozivali na tu tradiciju. U ovom slučaju ne zna se točno radi li se o filmu Henryja C. Vincenta (USA, 1897/98) *The Passion Play of Oberammergau* koji je snimljen u Americi, prema tome nema neposredne veze s bavarskom Oberammergauom. Vjerojatno se radi samo o referentnoj oznaki, kako bi se spriječili bilo kakvi napadi. Film je zbog nepovjerenja i eventualnih negativnih reakcija protestanata bio tajno snimljen na krovu newyorškog Grand Central Palace-a (Dumont 2013: 389). Monograf pečuške kinematografije István Lippenszky u svojoj kratkoj knjižici piše i o tome

da je vlasnik Uránia Bioskopa Károly Lechner potpisao ugovor o suradnji s budimpeštanskim društvom Uránia Tudományos Színház, koje je 1900. godine osnovala Mađarska akademija znanosti, kako bi putem »pokretnih slika« koje bi od njih iznajmljivao popularizirao razna znanstvena dostignuća. Tako je i u okviru te suradnje održano predavanje o Isusu svećenika Jánoša Hocka, koji je sve to ilustrirao sa 130 slika u koloru i pokretnim slikama pod naslovom »Život, učenje, smrt Isusa Krista« (Lippenszky 1983: 19). S obzirom na posebno dobru suradnju između vlasnika kinematografa i raznih školskih ustanova u gradu, mnoga su predavanja poučnoga karaktera, s posebnim popustom, posjećivali i đaci. Državne a i lokalne vlasti brzo su shvatile pedagoški značaj novoga medija.

Iste godine budimpeštanske novine *Iparos Lap* (26.8.1908.) izvješćuju o projekciji filma o Isusu, najvjerojatnije tada najpopularnijeg, u režiji Luciena Nongueta i Ferdinanda Zecca *Vie et passion de notre seigneur Jésus-Christ*: »U kazalištu Uránia svaki dan je na programu senzacionalna pokretna slika *Život i muka Krista*. Iznimno zanimljive snimke svake večeri prati publika u velikom broju. Preporučujemo pogledati.« Važno je napomenuti da je Uránia i danas jedno od najpoznatijih i najznačajnijih prvih »filmskih kazališta« u Budimpešti, u samom centru grada. Uránia je bila sagrađena koncem XIX. stoljeća kao orfeum, u eklektičnom stilu.

Maskerata, 1913 – Don Quixote

Don Quixote kao lik svojim imenom (kojim se on umrežuje i intertekstualno) u Krležinom dramskom tekstu zapravo predstavlja svojevrstu enigm, s obzirom na njegove dispozicije u »karnevalskoj ljubavnoj igri«. Zasada mi nije uspelo nalaženje pojašnjenja u bogatoj stručnoj literaturi o Krleži zašto je autor upravo tako imenovao svoj lik. U svakom slučaju bitno je napomenuti da su ista dvojica Francuza, Lucien Nonguet i Ferdinand Zecca, koji su napravili 1903. godine film o Isusu, režirali 1903. i film dijelom u boji o Don Quixotu (*Les aventures de Don Quichotte*), (<https://www.youtube.com/watch?v=2Nrx3N2JktY>). To je najranija petnaestominutna filmska adaptacija čuvenoga romana Cervantesa u petnaest scena koji je dospio čak i u Ameriku, a širili su ga i u značajnijim europskim državama i gradovima. Film je zapravo ilustracija romana, stoga bi se gledatelj bez poznavanja književnoga djela teško snalazio u praćenju zbivanja. (<http://www.acinemahistory.com/2021/02/don-quichotte-1903-don-quixote.html>) Važno je istaknuti da se zapravo radi o početničkoj kazališnoj koncepciji

nijemoga filma, pojedine scene su prikazivane frontalno, a kamera ima fiksnu poziciju.



Les aventures de Don Quichotte, 1903 – Lucien Nonguet, Ferdinand Zecca
(<https://www.youtube.com/watch?v=2Nrx3N2JktY>)

Sve skupa djeluje kao filmski snimak kazališne predstave, međutim zbog iznimne dinamike zbivanja ipak vrlo atraktivno.

Saloma, 1913/14

Dramski tekst o Salomi Krleža stalno mijenja i dopunjuje, uostalom kao i ostale svoje tekstove. U ovom slučaju je svakako bitno napomenuti da se radi o jednom od prvih njegovih dramskih tekstova koji je pisan između 1913. i 1914. Isti je tekst nakon Bachove kritike doraden koncem 1914. godine, a treća je varijanta nastala 1918., da bi se u pedesetim godina pisac opet posvetio preradi. Posljednja je inačica nastala 1963. godine kada je i uvrštena u legende. Ovim je činom Krleža dao do znanja da se radi o dramskom tekstu iz ranoga razdoblja koji je koncipiran prema jasno određenoj dramaturgiji, poput ostalih tekstova iz toga legendarnog ciklusa.

U najranijem razdoblju nijemog filma od biblijskih tema, pored Isusa, bila je vrlo omiljena i tema Salome. U tome je igrala ulogu, najvjerojatnije, i činjenica što je lik ove ženske bio iznimno popularan i u literaturi (Heine, Wilde) i u raznim granama umjetnosti (Tizian, Klimt, R. Strauss). Prema popisu Hervéa Dumonta od 1902. do 2008. ima svega skupa šezdesetak

raznoraznih filmskih produkcija o Salomi, od toga dvadesetijedan nijemi film. To je iznimno znatan, impozantan broj koji i sam po sebi govori o popularnosti same teme u sedmoj grani umjetnosti (Dumont 2013: 374–381). Prvi kraći film u tome nizu je produkcija značajnog njemačkoga filmaša Oskara Messtera (1866.-1943.) *Tanz der Salomé* (Dumont navodi 1902. godinu, a Brandlmeier ističe 1906. kao godinu nastanka, dodajući da je prva varijanta nastala 1902.).



Tanz der Salomé, 1902 – Oskar Messter, Salomin ples je izvodila Adorée Villany (<https://picryl.com/media/adoree-villany-2>)

U kratkome, svega skupa nekoliko minutnome filmu vidimo samo erotski ples Salome uz njezino pjevanje (usta joj se miču), koja skida sa sebe sve, pa se tako taj ples pretvara i u striptiz. Umjetnica koja izvodi taj ples, inspirirana Wildeovom Salomom, zove se Adorée Villany. Prava posebnost ne samoga filma, već francuske umjetnice koja je utjelovila Salomu njezino je djelomično mađarsko podrijetlo, pa nas ni neće čuditi što će se i sama pojaviti u Budimpešti. Umjereno konzervativni list *Pesti Hirlap* (4. veljača 1912.), koji inače vrlo često i Krleža spominje u kasnijim godinama, posvećuje čitavu jednu stranicu predstavljanju »Gole plesačice u Budimpešti« koja je imala nastup pred publikom u dupkom punoj svečanoj dvorani Lipótvároške kasine u samom centru grada uz pratnju sedmočlanog orkestra budimpeštanske Opere. Novinar detaljno opisuje goli ples plesačice i uzbuđenje ne samo muškoga nego i ženskoga svijeta. U tekstu se i posebno ističe ples Salome pod velima (od kojih će se na kraju umjetnica potpuno osloboditi) uz pratnju istočnjačke glazbe. Nakon predstave plesačica će i posebno primiti novinara koji pomalo podrugljivo opisuje taj susret. Ona će ovdje govoriti o svom polumađarskom podrijetlu, reći da je rođena u Francuskoj, ali su se preselili u Njemačku kada je imala četrnaest godina, stoga se i više osjeća Njemicom. Nudi novinaru cigaretu od opijuma, koji to odbija. Na iskreno i indiskretno pitanje novinara kakav je njezin odnos prema muškome svijetu, priznaje da ima tijesan odnos s prijateljicom koja je svugdje prati, prema tome više voli ženski nego muški svijet. Na novinarov upit, ima li njezina koža doista neobičan sjaj, što se iz daleka tako čini, ona se razgolićuje pred njim, a zbunjeni žurnalist je zamoli da se pokrije i ovako zaključuje svoju reportažu: »Andróe (sic!) Villány je to poslušala i prekrila svoje tijelo, nakon čega sam se oprostio od nje, od te male zavodljive Adorée, koja svoju golotinju prodaje, ovom prilikom ovdje u Lipótvároškom kasinu, kao jadne djevojke ulici vlastitu ljubav.«

Iz zaključka se vidi da je umjetnička produkcija Adorée Villany prihvaćena i komentirana kao najobičniji striptiz, a ona etiketirana kao bludnica, premda se u literaturi o umjetničkom plesu danas interpretira kao jedna od značajnih provokativnih plesačica s početka 20. stoljeća. Nije na odmet pridodati da je Adorée Villany 1912. objavila brošuricu *Tanz-Reform und Pseudo-Moral*.

Nakon godinu i pol dana Adorée Villany će se opet pojaviti u Budimpešti. O tome izvještuje dnevnik (koji će isto tako često citirati kasnije i Krleža) *Pesti Napló* 12. listopada 1913.: »Gostovanje Adorée Villany. U plesu Adorée Villany svake večeri uživa dupke puna dvorana. Dvoranu Palais de Danse svake večeri napuni publika.«

Očito, Adorée Villany nije bila vrlo popularna samo u živo nego i na filmu u tadašnjoj Mađarskoj jer segedinski list *Délmagyarország* 6. rujna 1916. donosi reklamu o filmu u kojemu igra голу plesnu ulogu:

VASS pokretno kazalište. U nedjelju 3. rujna. Iznimnom senzacijom otvara se sezona. Nastupa Adorée Via Villany gola plesačica svjetskoga glasa. PLESAČICA POD VELOM. Vesela igra u 4 čina. Čuveni plesovi na filmu. Predstave počinju u 2 popodne. Ulaznice za djecu važe samo za prvu predstavu.



Adorée Villany svojim je erotskim plesovima više puta očarala budimpeštansku publiku (<https://loc.getarchive.net/media/adoree-villany-in-the-dance-of-phryne>)

Prema tome jedna od provokativnih prvih plesačica s početka 20. stoljeća, koja je igrala ulogu Salome u kraćem nijemom filmu, stigla je čak i u Budimpeštu iste godine kada je i sam Krleža studirao ovdje u Ludoviceumu. Kao zanimljivost možemo k tomu pridodati i to kako je jedna tako ugledna ustanova kao što je bila Kadetska škola u Pečuhu rješavala seksualne probleme pitomaca, pa kasnije vjerojatno i Ludoviceum. O tome piše Eliza Gerner u svojoj knjizi memoara: »Uza svu disciplinu, askezu i strogost, vodstvo Kadetske škole moralo se suočiti sa seksualnim problemima pitomaca starijih godišta. To su bili mladići od 18 i 19 godina i po pričanju Milana Arka st. s vremena na vrijeme smjeli su posjetiti neku vrstu zabavišta (javne kuće). Pitomci su dobivali bonove koje bi predali pri dolasku vlasnici »lokala«. Ti su izlasci bili uvjetovani primjernim ponašanjem« (Gerner, Arko 2002: 20). A Krleža je bio tada doista uzoran đak.

Sve do nastanka Krležine *Salome* (1914) 1907. godine režirali su dva filma o Salomi, a 1908. godine čak četiri. I posebno je zanimljiva Saloma Jamesa Stuarta Blacktona jer će isti redatelj 1909. godine napraviti film i o Napoleonu (*Napoleon, the Man of Destiny*). Taj se podatak naravno ne može dovesti u vezu s Krležinom mladenačkom dramom o Napoleonu koju je napisao kao gimnazijalac i koju je kao sve ostale rane drame poništio (Krleža 1981c: 355), međutim ipak je bitan zbog toga jer govori o sličnim preokupacijama (velikani svjetske povijesti kao tema bilo filma bilo drame) ranih filmaša i ambicioznog mladog književnika početnika. 1910. godine režirana su dva podulja filma, petnaestominutni talijanski film *Salomè* (Ugo Falena) te francuski *Hérodiade* (Victorin Jasset, Georges Hatot).



Salomè, 1910 – Ugo Falena

(<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ugo-Falena-Salom%C3%A9-1.JPG>)



Hérodiade, 1910 – Victorin Jasset, Georges Hatot
(<https://www.imdb.com/title/tt0240575/>)

Posebnost Falenine *Salome* je što će ovdje igrati prvi puta, premda sporednu ulogu kasnija značajna glumica Francesca Bertini koju će i posebno istaknuti Krleža u jednome intervjuu (Modrinić, Stary, Ostojić 1973: 124). Iz 1912. godine opet imamo dva filma, skoro četrdesetominutni *Erodiade* (Oreste Mentasti) te britanski *Herod*.

Na osnovi navedenih podataka jasno se vidi da je biblijska tema Salome od samoga početka 20. stoljeća stalno prisutna, zapravo u svim granama umjetnosti, pa tako i u filmu koji je tek nastao. Jesu li stizale do Krleže bilo kakve inspiracije iz ove filmske produkcije, to se ne zna, međutim popularnost same teme u novom vizualnom mediju je svakako morala utjecati i na javljanje teme u ostalim granama umjetnosti.

Kristofor Kolumbo, 1917

Već u ranom razdoblju nijemog filma nastali su znameniti povijesni filmovi, u čemu je prednjačila talijanska kinematografija. Značajna razdoblja (grčko-rimsko, srednji vijek, renesansa, Napoleonski ratovi) i iznime ličnosti ljudske povijesti inspirirali su već i prve sinèaste (filmađije, filmaše). Primjera radi napomenuli bismo filmove *Posljednji dani Pompeja* (Arturo Ambrosio, Luigi Maggi, 1908), *Pad troje* (Giovanni Pastrone, Luigi Romano Borgnetto 1911), *Oslobođeni Jeruzalem* (Enrico Guazzoni, 1911), *Pakao* (na osnovi Danteova *Pakla*, režija Francesco Bertolini, Adolfo Padovan,

1911), *Quo vadis?* (na osnovi slavnog romana Henryka Sienkiewicza, režija Enrico Guazzoni, 1913), *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) (Filmenciklopedija 2004: 129). U taj niz spadaju i rani filmovi o Kristoforu Kolumbu kao značajnoj ličnosti ljudske civilizacije koji je igrao važnu ulogu u otkriću Amerike. U tim filmovima on je predstavljen kao iznimna ličnost koja je pokorila i civilizirala tamošnji barbarski i poganski svijet. Među ovim filmovima o Kolumbu ima vrlo značajnih, pa i svjetskoga glasa a i manje poznatih (Lénárt 2016). U nizu tih filmova mi bismo istaknuli, naravno, samo one koji su nastali ili prije Krležine legende ili u isto vrijeme. Zasad nema nikakvih podataka o tome da je Krleža ove filmove ikada vidio, čuo ili čitao o njima. S obzirom na činjenicu da osim spominjanja znamenitih glumaca i nekih redatelja, čak i iz razdoblja nijemog filma, Krleža rijetko govori i o naslovima, što nas zapravo i ne čudi.

U povijesti nijemog filma o Kolumbu prvi je bio francuski kraći film u režiji Vincenta Loranta-Heilbronna iz 1904. godine pod naslovom *Christophe Colomb*, dakle znatno ranije nego Krležina legenda. (https://www.youtube.com/watch?v=fM4hueDRi98&ab_channel=D%C3%A9fensé%E2%80%99afficher)



Christophe Colomb, 1904 – Vincent Lorant-Heilbronn
(<https://www.youtube.com/watch?v=fM4hueDRi98>)

Svakako je zanimljiv sam početak filma: prvi prizor (kadar) počinje predstavljanjem pobune na brodu Santa Maria (*Révolte en mer*) u pet-šest sekundi da bi nakon toga odmah slijedio prizor iskrčavanja u Novom svijetu.

Valja podsjetiti da je čitava Krležina legenda usredotočena zapravo na taj jedini kritički trenutak Kolumbova putovanja, dakle na predstavljanje same pobune neposredno prije otkrića Novoga svijeta. Inače film je podijeljen na devet samostalnih scena (kadra): *Pobuna na moru*, *Iskrčavanje*, *Pozdrav domorodaca*, *Slavni povratak u Barcelonu*, *Doček u španjolskom dvoru*, *Kolumbo pada u nemilost*, *Kolumbo u tamnici*, *Apoteoza*. Tehnički gledano prizori filma nisu snimljeni u prirodnom okolišu, nego u okruženju građenih stiliziranih kulisa. Prvi prizor koji je u našem slučaju možda najzanimljiviji zbog tematske bliskosti s legendom, događa se na drvenoj konstrukciji s jarbolima i jedrima koji imitiraju brod koji se ljulja, vjerojatno putem nekog skrivenog mehanizma, na kojemu likovi na palubi agresivno gestikuliraju, a na najvišoj točki palube nalazi se sam Admiral u pravoj ekstazi. Kako bi morski prizor bio što vjerodostojniji, sa strane, izvan okvira filmske slike dolijevaju vodu u mlazovima. Pozadina je u crnini, dakle noć je, a sam je brod sprijeda osvijetljen. Sve to djeluje kao kazališna predstava, radi se o frontalnom pristupu, što je tipično za ranu fazu nijemog filma. Krležina uvodna podulja didaskalija je u potpunosti usklađena s tim prizorom.

Godinu dana ranije nego što je nastala Krležina *legenda* (Lasić 1982: 137), dakle 1916. napravljen je isto tako francuski film (pogrešno 1917. kod Lénárt 2016: 211), međutim sada u španjolskoj koprodukciji *La vie de Christophe Colomb* u režiji Gérarda Bourgeois-a (https://www.cinema-francais.fr/les_realisateurs/realisateur_b/bourgeois_gerard.htm). Radi se o cjelovečernjem filmu od skoro dva sata, što je svakako imponantno za tadašnje vrijeme. Film prati život Kolumba od djetinjstva pa sve do smrti. Mnoge scene su snimljene u prirodnoj sredini, čak i samo putovanje preko oceana u čemu je isto tako važan prizor pobuna mornara. O distribuciji filma na ovim našim prostorima nema podataka, stoga se zasada može izjaviti samo to da je tema bila popularna već u najranijem razdoblju nijemog filma.

Na osnovi svih navedenih podataka o nijemim filmovima koji su tematski svakako bliski Krležinim najranijim dramskim tekstovima, a neki od tih čak i prikazivani u gradovima Krležina školovanja (Pečuh, Budimpešta), s pravom se pretpostavlja da su mogli inspirirati i usmjeravati mladoga književnika pri odabiru tema i likova, čak i pri načinu prikazivanja.

Krležine atipične didaskalije kao »kinotekst«

Osnovna je funkcija dramskih didaskalija da nam kao neophodne »dopune« dijalogizma, prema tome prije svega nešto tehničkog značaja, posreduju najosnovnije informacije o izgledu pozornice, mjestu i vremenu radnje, životnoj dobi i fizičkim svojstvima likova, njihovim kretanjima i pokretima, mjestu radnje, itd. Drugim riječima radi se o tekstovima koji su relevantni za kazališnu realizaciju drame.

Već je i Branko Gavella kao prvi kazališni redatelj Krležinih drama uočio iznimnost i posebnost njegovih najranijih dramskih tekstova, prije svega u tome što pored »umetnutih ilustrativnih epizoda« koje igraju ulogu kontrapunkta u dramskom zbivanju, nalazimo »čisto lirski intoniranih scenskih opisa kojima bi svaka gruba materijalizacija ne samo oduzela svu poetičku značajnost, nego bi i dovela do umrtvljenja samoga dramskog teksta« (Gavella 1963: 329). I tu Gavella priznaje da kod inscenacije tih Krležinih mladenačkih djela nije uspio izvršiti pravu selekciju toga materijala i tako mu dati »adekvatan scenski život«. Nije slučajno što to Gavelli nije uspjelo, naime kako je točno i definirao, ti scenski opisi jednostavno ne dopuštaju bilo kakvu materijalizaciju. Njihova je funkcija negdje drugdje.

Darko Gašparović u svojoj, s pravom poznatoj i cijenjenoj, monografiji o Krležinom dramskom stvaralaštvu (1977) smatra da pisac u *Kraljevu* »prekida s literarnim kazalištem« koje je bilo prisutno u *Legendi*, *Salomi* i *Maskerati*, pa ostvaruje koncept totalnog kazališta »u kojemu se pokret, zvuk, boja i riječ, često transformirana u uzvik ili krik, međusobno isprepliću, razdvajaju i slijevaju u jedinstvenu i snažnu životnu sliku, kao u kakvom beskonačnom kaleidoskopu.« (Gašparović 1977: 19). Koncept totalnog kazališta najviše se uočava upravo u funkciji didaskalija *Kraljeva* i *Maskerate*. Didaskalije ovih dramskih tekstova, prema Gašparoviću, povezuje »slikarski doživljaj svijeta«, a u *Kraljevu* ne služe opisivanju, dakle nisu deskriptivnog karaktera, već su u funkciji stvaranja slike svijeta. Međutim, i tu se postavlja pitanje, kome su namijenjene, gdje je njihovo točno mjesto, iz Gašparovićeve elaboracije se to ne može iščitati.

Posebno je poglavlje posvetio didaskalijama Josip Lešić u svojoj monografiji u kojoj opširno i temeljito analizira funkcije slika i zvuka u Krležinim dramama, polazeći od teze da u njegovim dramama postoji

dualitet u kojemu podjednaku važnost imaju i *dijalozi* i *didaskalije*, što je već i B. Donat artikulirao (Donat 1970, Lešić 1981). Potkraj XIX. i na početku XX. stoljeća scena se naseljava »gustom mrežom raznovrsnih vizualno-akustičkih znakova, koji nemaju zadatak samo da simbolično potertaju dramsku radnju, niti služe isključivo za eksterijeriziranje unutrašnje dramske napetosti, već imaju cilj da osebnim i prevashodno teatarskim sredstvima (radnja, pokret, ritam, linija i boja) sačine novi vizualno-akustični instrumentarij, kao svojevrsnu topologiju, scenski jezik, koji će biti ravnopravan sa dijalogom i literarnim slojem...« (Lešić 1981: 13). U Krlježinom dramskom teatru, prema Lešiću, takve se didaskalije transponiraju zapravo »u vizije i obrise jedne imaginarne pozorišne predstave«. Ovdje bi se moglo primijetiti da prema tome didaskalije u okviru tog *dualiteta* znače i predstavljaju posebnu, samostalnu imaginarnu kazališnu predstavu koja se potencijalno zbiva izvan stvarnog i fizičkog kazališnog prostora. Podsjetio bih ovdje na Bachovu sličnu tezu u znamenitom feljtonu *Najsmioniji dramski pjesnik* (Bach 1919). O izvorima takvih pobuda Lešić misli da se radi s jedne strane o izuzetnome dramskom talentu Krlježe, s druge pak strane o stvaralačkom kontaktu s europskim teatrom. O Krlježinu genijalnom dramskom talentu nema spora, međutim upitan je njegov kontakt sa suvremenim europskim teatarskim trendovima, o čemu je inače jasno govorio i V. Žmegač, tvrdeći da je Krlježa u godinama prije prvoga svjetskog rata a i za vrijeme rata poznao samo zagrebačke, dakle domaće hrvatske i budimpeštanske književne i kulturne prilike, pa prema tome nije bio baš obaviješten o širim europskim kulturnim prilikama na tome polju, jedino možda posredstvom tadašnjih publicističkih produkcija (Žmegač 1986: 240). Prema tome izvore tako koncipiranih autorskih uputa treba tražiti negdje drugdje a ne u dodiru s tadašnjim suvremenim europskim kazališnim i dramskim trendovima. Druga je teza Lešića da se ovdje radi o Krlježinim latentnim redateljskim ambicijama o čemu svjedoči njegov sukob s Bachom kada je ovaj jedan za drugim odbijao njegova mladenačka djela.

Prema Žmegaču Krlježine su didaskalije integralan dio samoga dramskog teksta koje on naziva »totalnim tekstom« (Žmegač 1986: 54) pa se, prema tome, ti dramski elementi mogu realizirati tek preko čitanja. Radi li se onda u slučaju *Legendi* o tzv. *Lesedramama*? Žmegač smatra to pogrešnom tezom jer su Krlježine rane drame »vitalan teatar«, dakle namijenjene i zamišljene za pravu izvedbu. Premda se sklonost literarizaciji didaskalija uočava općenito u hrvatskoj moderni (Begović), kod Krlježe doseže svoj vrhunac. Žmegač u svojoj temeljitoj analizi Krlježine *Maskerate* posvećuje prilično prostora upravo analizi tipičnih krlježijanskih didaskalija u ranoj

fazi dramskoga stvaralaštva (Žmegač 1993). Njegova zapažanja iznimno su važna i zbog našeg tumačenja Krležinih didaskalija u kontekstu filma, pa ćemo ovdje i više prostora namijeniti detaljnijem predstavljanju tih stajališta. Kod većine pisaca toga razdoblja scenske se upute podređuju dramskoj radnji, ne osamostaljuju se i ne pokazuju znakove parateksta. Kod Krleže se javlja vidan pomak u razvoju didaskalija koji Žmegač naziva »generičkom (žanrovskom) transpozicijom« u čemu je on možda jedini ne samo u hrvatskoj nego i u svjetskoj književnosti toga razdoblja. Koja su temeljna obilježja generičke transpozicije?

Temeljno je obilježje postupka o kojemu je riječ, dakle generičke transpozicije, da se on ne ostvaruje u primarnom kazališnom činu, u percepciji izgleda pozornice i zbivanja na njoj. On se realizira u činu koji u načelu ne pripada receptivnoj sferi glumišta, nego obliku komunikacije s književnim djelom koji je primjeren pripovjednim tekstovima – a to je čitanje, individualna lektira. U Krležinim *Legendama* didaskalije, a točnije bi bilo reći: *poetski komentari* uz dramsko zbivanje, očituju neku vrstu tekstualnog sinkretizma: one su i upute za uprizorenje, a u isti mah i ulomci koji imaju svoju književnu osobnost, tako da ti Krležini tekstovi sjedinjuju svojstva onih žanrovskih tipova koji se u njemačkoj genologiji nazivaju »Spieldrama« i »Lesedrama«, drama namijenjena pozornici i drama namijenjena čitanju (jer je uprizorenje teksta zbog nekazališnih značajki iluzorno). Rezultatu takve sprege možda najbolje pristaje naziv *sintetični tekst*, jer je rezultat očitovanje epsko-dramskog prožimanja, svojevrsan književni »Gesamtkunstwerk«. (Žmegač 1993: 175)

Prema Žmegaču u ovim didaskalijama se nalazi »instancija prikrivenog pripovjedača«, što je tipično za narativni žanr. Ta praksa *totalnog teksta* najvidnija je u njegovim ekspresionističkim tzv. ekstatičnim dramama, dakle u *Kraljevu* i u *Hrvatskoj rapsodiji*.

Prihvatimo li Gavelline, Gašparovićeve, Lešićeve i Žmegačeve teze o Krležinim didaskalijama koje su na prvi pogled itekako konzistentne, zapravo ne možemo razriješiti paradoks koji proizlazi iz njih. Naime, ukoliko bi se prema Gavelli te didaskalije »materijalizirale« to bi dovelo do »umrtvljenja« samoga dramskoga teksta, a bez njih dramski je tekst opet mrtav, premda Gavella dopušta mogućnost vlastitog neuspjeha kod inscenacije, prema tome određenu redateljsku »nesposobnost« (u što mi ne vjerujemo). Lešićeva je zamisao o »imaginarnoj pozorišnoj predstavi« preko tih didaskalija svakako zanimljiva, međutim o mogućem ostvarenju ni kod njega nema riječi. U fokusu Žmegačeve teze je definicija didaskalija kao sintetičnih totalnih tekstova tipičnih za narativni žanr u kojima se nalazi prikriveni pripovjedač, stoga se postavlja logično pitanje, kako realizirati (materijalizirati) takve književno-jezične korpuse u kazališnoj izvedbi koje prema svojim osnovnim svojstvima ne spadaju u dramski žanr. U

tom (generičkom) pogledu *Hrvatska rapsodija* i inače predstavlja poseban problem, s obzirom na njenu žanrovsku neodređenost. Taj tekst kao drama bio je prvi puta objavljen zajedno s *Kraljevom* 1918. godine, da bi je Krlježa kasnije uvrstio među svoje ratne novele *Hrvatski bog Mars* (od izdanja iz 1946), pa se tako taj tekst može i definirati kao transžanr (Marjanić 2020). Prema tome te žanrovske neodređenosti bio je svjestan i sam autor.

U našoj analizi nekih zanimljivijih tipičnih kinematografski konstruiranih autorskih uputa iz *Legende* (Druga slika), nadalje uvodnih opširnih didaskalija *Kraljeva* i *Hrvatske rapsodije*, poslužiti ćemo se u književnoj teoriji zasada nedovoljno definiranim pojmovima filmičnost, filmska poetika, kinematografska orkestracija, kinostil, filmski jezik, »tonfilmski scenarij« i terminom »kinotekst«. Dok je većina svih ovih pojmova u mnogim teoretskim radovima (Hansen-Löve 1988, Tamás 1997, Dragon 2003), analizama životnih djela (Martinovski, Sabljčić 2015) ili konkretnih umjetničkih ostvarenja raznih autora (Stančić 1991) dotaknuta, tematizirana ili elaborirana, manje-više prema sličnim ili bliskim, često i oprečnim shvaćanjima, *kinotekst* kao kreacija autora ovih redaka je novum. Po uzoru na figuru diskursa *ekfrazu* (Bagić 2012: 84–90), *kinotekst* kao samostalna nova figura diskursa najjednostavnije bi se mogla definirati ovako:

Jezični opis bilo izmišljenog bilo postojećeg vizualno pokretnog umjetničkog prizora ili niza scena u književnom djelu, primjenjivanjem svih onih tehničkih instrumenata koji se neposredno povezuju s novim optičkim medijem (filmom), a kojih prije nastanka sedme umjetnosti nije bilo. Bitna je transparentna prepoznatljivost i prisutnost svih onih tehnika i instrumenata koji su svojstveni isključivo filmu. Najmanja jedinica kao kinotekst u književnome djelu je ona koja se u potpunosti može identificirati i interpretirati kao filmski kadar i koja je smišljena i kao filmski kadar ili koju je inspirirao (ili mogao inspirirati svjesno ili podsvjesno) stvarni filmski prizor, scena ili kadar.

S obzirom na to da je Krlježa u svojim ranim dramama na mnogim mjestima unio »prikriivenog pripovjedača«, što je protivno dramskom žanru jer je tipično za narativne žanrove te »otvorio prostor za djelovanje svega onoga izvanjezičnog« (Sabljak 1981: 284), i nadalje se postavlja pitanje, što je motiviralo pisca za taj postupak, koje su bile njegove inspiracije i eventualni umjetnički ciljevi? Većina teoretičara smatra evidentnim da je u narativnim žanrovima svijest likova »prozirna« (Cohn 1996). Pozivajući se na rad Käte Hamburger *Die Logik der Dichtung*, D. Cohn dolazi do sljedećeg zaključka: »...narativna fikcija je jedini takav književni rod, istovremeno i jedini takav rod narativnosti preko kojega se mogu prikazivati neizgovorene misli, osjećaji, percepcije konkretne osobe koja se razlikuje od govornika« (Cohn 1996: 87). I upravo u tome je razlika između narativnog

žanra i ostalih narativnih fikcija – nastavlja D. Cohn – koje su napučene fiktivnim likovima, dakle drame i filma. Krležine su rane drame živ primjer da je i u njima moguće prikazivanje »prozirne svijesti« likova, pretežito preko atipičnih didaskalija (o čemu će biti niže i više riječi), koje su zadale podosta »glavobolje« pomnim istraživačima, krležolozima.

U kreiranju te »prozirne svijesti« u mnogim didaskalijama, napose u *Legendi*, posebno mjesto pripada ljudskome oku, pogledu, neobično često se spominje taj ljudski organ i njegovo »funkcioniranje«. Ljudsko se oko u tim primjerima zapravo povezuje s fokalizatorom. (Sjena je alter ego Isusa):

[MARIJA] *Pogleda ga kao srna što gleda zoru, dok sviće* (Krleža 1967: 10).

[ISUS] *Gleda dugo, dugo za njom, dok se ne izgubi daleko negdje u uljiku, među maslinama* (12).

[ISUS] *ustaje i gleda u nebo, posuto istočnim zvijezdama* (17).

[SJENA] I ti gledaš njegove čarolije, tvoje oči upijaju njegovu igru, i ti se uza to zaboravljaš ogrijati na plamu, koji ti bukti u tijelu (18).

[ISUS] *Dosad mu je oko lutalo svemirom, a sad mu se pogled zapleo među cvijeće i rosu na mjesecini* (22).

[ISUS] *u njegovu oku odrazuju se mirijade sićušnih luči i on pada na koljena pred nebom, koje od početka stoji ogromno i nedohvatno nad čitavom svijetom i zbivanjem* (23).

[SJENA] U tvojem je pogledu bilo prezira, kad su ti danas vikali »Hosana« (33).

[JUDA] *U očima mu gori strast za djevicom, koja cjeluje učitelja u mračnoj noći, na stratištu* (51).

Oko kao središnji »instrument« u kontekstu fokalizacije često se javlja u mnogim djelima na početku XX. stoljeća, ne samo europske nego i azijske književnosti, upravo povezano s filmom. William O. Gradner u svojoj studiji *Japanese Modernism and »Cine-Text«: Fragments and Flows at Empire's Edge in Kitagawa Fuyuhiko and Yokomitsu Riichi* (2012: 571–598), pozivajući se na ocjene književnog kritičara Inoue Yoshio iz 1930. godine o lirici Kitagawe Fuyuhika, zapisao je da se uočava tendencija pomaka od »vjere u oko« prema »vjeri u strojno oko – leću«, što je vrlo blisko konceptu »kino-ok« poznatog sovjetskog redatelja Dzige Vertova (vidi njegov film *Kino-ok*, 1924). Radi se, prema tome, o ispreplitanju književnosti i filmske umjetnosti do te mjere da se tekstovi autora iz toga razdoblja – piše Gradner – mogu nazvati »cine-tekstovima« (cine-text). Prema njegovoj definiciji cine-tekstom zovemo one »književne i kritičke tekstove koje prožimaju filmske kvalitete i gledišta«. Ukoliko bismo prihvatili Gradnerovu definiciju cine-teksta, koji je inače blizak našem kinotekstu, zapravo rani Krležini tekstovi bi se isto tako mogli zvati cine-tekstovima, unatoč tomu

što kod Krlježe iz ranog razdoblja njegova stvaralaštva ne nalazimo refleksije, bilo kakve kritičke ili estetske stavove o filmu, filmskoj umjetnosti.

Istih godina kada se u japanskoj književnoj kritici raspravlja o »vjeri u oko«, »vjeri u strojno oko – leću«, u susjednoj slovenskoj književnosti jedan od najosebujnijih pisaca, Vladimir Bartol objavljuje bizarnu kratku novelu *Lutke*. U noveli, koja se odigrava u običnoj pariškoj kavani, sve se prikazuje očištem samoga pripovjedača, dakle on je i fokalizator. Međunarodno društvo, gosti kavane, u očima pripovjedača-fokalizatora u jednom trenutku se pretvaraju u lutke. Za nas je bitan trenutak kada se ljudi pretvaraju u lutke, naime prije toga dolazi i do transformacije samoga pripovjedača fokalizatora: »Čovjek postane jedno sâmo, veliko oko, koje gleda i opaža što se događa oko njega«. (O tome detaljnije Lukács 2022). Identifikacija samoga čovjeka s okom, koje gleda i opaža, je zapravo stavljanje subjekta u funkciju najobičnije filmske kamere, njegovo opredmećivanje.

Kao što je bilo rečeno, Krlježine mnoge didaskalije iz rane faze njegova stvaralaštva mogu se interpretirati kao kinotekstovi. S obzirom na temeljne razlike između semiotičkih osnova književnosti i filma, naime dok je jedno umjetnost riječi, a drugo umjetnost (pokretnih) slika (Lotman 1977: 14), nije lako usporediti te dvije umjetnosti, niti na općoj razini niti preko kompariranja konkretnih djela, stoga i u međunarodnoj i u hrvatskoj stručnoj literaturi vlada određeni eklekticizam. Pri analizi književnih tekstova u znanstvenim radovima obično se fokusira na metaforično primjenjivanje filmskih tehnika (montaža, kadar, plan, rakurs itd.) (Tamás 2005: 185). Osnovno je pitanja u svakom slučaju kako detektirati različite relacije riječ – slika – zvuk/glas. Robert B. Ray, koji stavlja u prvi plan spoznaje semiotike, psihologije i teorije kulture, smatra da se analiza ovih relacija ne bi smjela svesti isključivo na uspoređivanje književnosti i filma (Ray 2001: 120–133). Kada je riječ o Krlžinim ranim dramskim tekstovima u svakom slučaju iznimno su zanimljiva zapažanja i u našem slučaju čak i relevantna H. Finter koja se bavi avangardnim nastojanjima svjetskog kazališta u šezdesetima. Ona tvrdi da je tradicionalno kazalište prije svega tekstualno, međutim u šezdesetima se javljaju nove avangardne tendencije u kojima se ostvaruje destrukcija kazališne iluzije (Finter 1985).

Legenda je generički definirana kao »Novozavjetna fantazija u tri slike«. Prema vlastitoj definiciji pisca u drami prikazano se zbiva u fantaziji. Čijoj fantaziji, postavlja se logično pitanje? Naravno, fantaziji pisca. Možda se čini neobičnim, detaljan odgovor na ovo pitanje nalazimo u *Pogovoru* koji je Krlježa napisao za svoju dramu *Aretej* (1959), dakle posljednjoj *legendi* kojom se vraća prvome krugu svojih dramskih ostvarenja, priznajući time

istovremeno određenu, neformuliranu revalorizaciju ranih dramskih tekstova. Podsjetio bih ovdje na potpuno identičnu generičku definiciju autora *Areteja*, »Fantazija u pet slika«. Dakle, Krleža u vrlo opširnom *Pogovoru* postavlja temeljno pitanje koje se odnosi na način pisanja lijepe književnosti u današnjem svijetu: »Što da se piše i kako, to je pitanje: – prepisivanja radi, zbog pisarske ljepote rukopisa, ili zbog svjedočanstva o licu koje piše?« (Krleža 1963: 231). Nakon ovog pitanja odmah prelazi na svoju staru fiksnu ideju da bi trebao napisati tekst o sudbini Jurja Križanića, zapravo da bi na »daskama istodobno« trebao prikazati i Križanića i Areteja, u čemu zapravo »nisu važni individualno ni jedan ni drugi«, već pišćeva »vlastita pozornica«, konkretno mjesto gdje se on sada nalazi (u Radišinoj 14). Krleža ovdje raspravlja o nužnosti povezivanja sudbina dviju osoba koje razdvaja četrnaest stoljeća. A ta bi se drama morala prikazati kao triptih, »jer kod ove predstave ne bi trebalo zaboraviti čovjeka koji piše ove retke« (Krleža 1963: 232). Prema tome forsiranje uključivanja samoga autora, dakle Krleže, u akt predstave, govori o tome da je isti taj autor već i u ranim dramama bio uključen, neposredno prisutan te se je, to ćemo vidjeti, često puta poistovjećivao s nekim svojim likovima, primjerice s Isusom u *Legendi* (Isusov pogled, oko kao kamera). Za analizu smo izabrali uvodnu didaskaliju Druge slike *Legende*.

Istočnjačka krajina. Obronci, po kojima su rasuti zaseoci, vide se između sjena smokava, četruna i maslina. Dolje u dalekoj perspektivi krade se Jordan sve do modrih obrisa Mrtvoga mora među šikarom i trskom. Sunce je pripeklo, a modrikaste pare zavile su vidik, tako da se kroz prozirno satkanu koprenu, slabo i jedva zamjetljivo, razabiru obrisi dalekih gora. Ali kako sunce sve jače izgara u beskrajnim sferama nebeskoga požara, sve se više raskida modra koprena i počinje prelijevati finim prozirnim daškom zelenih dragulja, a na rubovima biva obrubljena izbljedjelom krvlju. Desno su maslinici s vječnim šaputanjem srebrnastog granja, a lijevo je iskočio iz zemlje oniski vapneni krš, gdje-gdje obrastao šikarjem ili posut mahovinom. Tu su izdubli grob Eleazara, koji je izdahnuo, dok je Isus naučavao na onim sinjim gorama, što im se vide obrisi na horizontu. Sad, kad se je vratio, našao ga je mrtva, i zaželio ga je vidjeti. Kada je svijet čuo, da je došao Rabi, nagrnulo je za njim, kao što već grne puk za senzacijom. Pa dok se je Isus s rodbinom i učenicima izgubio u gori – puk kao avet prati ga stostrukim očima, talasa se kao jezero valovima praznovjerja, ljubavi, prezira i mržnje. (Krleža 1967: 24).

Zapravo ova didaskalija nije namijenjena predstavljaju same kazališne scene jer uključuje takve elemente prostora koji se nalaze izvan nje, međutim bitni su za stvaranje ambijenta, za mističnost Eleazarova uskrsnuća. U opisu dominira pogled samoga autora, »čovjeka koji piše ove retke«, a taj pogled funkcionira poput prave kamere. Krležin opis scenskoga prizora

mogao bi se dovesti i u neposrednu vezu s filmskim prizorom Lazarova uskrsnuća iz *La Vie et la passion de Jésus-Christ* u režiji Luciena Nongueta i Ferdinanda Zecce (1903.) jer znatno odudara od biblijskog opisa i sadrži iste elemente koje nalazimo i u tom filmskom prizoru. Raščlambom ovog ulomka putem filmske montažne tehnike i različitim pozicijama »kamere« pokazat će se neobična dinamika kretanja u koloriranom prostoru, zapravo bez glasa, dakle kao u nekoj nijemofilmskoj sceni.

Istočnjačka krajina

Kadar br. 1.: statični, kratki, plošni, objektivni
Plan: total
Kutovi snimanja: gornji rakurs
Stanje kamere: statično

Obronci, zaseoci, bilje

Kadar br. 2.: statični, kratki, plošni, objektivni
Plan: polutotal
Kutovi snimanja: gornji rakurs
Stanje kamere: statično

Jordan, Mrtvo more⁷

Kadar br. 3.: dinamični, kratki, dubinski, objektivni
Plan: polutotal
Kutovi snimanja: gornji rakurs
Stanje kamere: dinamično

Sunce, obrisi dalekih gora, raskidanje modre koprene

Kadar br. 4.: dinamični, dugi, plošni, objektivni
Plan: total
Kutovi snimanja: gornji rakurs
Stanje kamere: statično

Maslinici

Kadar br. 5.: statični, kratki, plošni, objektivni
Plan: total
Kutovi snimanja: gornji rakurs
Stanje kamere: statično

Vapneni krš, Eleazarov grob

Kadar br. 6.: dinamični, kratki, dubinski, objektivni
Plan: polutotal
Kutovi snimanja: kamera u razini pogleda
Stanje kamere: dinamično

⁷ Bitno je ovdje napomenuti da se za uvod pridodaje: »Dolje u dalekoj *perspektivi* krade se Jordan...« što i samo po sebi govori o direktnom fokusiranju »kamere« promatrača na određeni dio krajolika, rijeku koja je u pokretu. A taj je promatrač zapravo »instancija prikrivenog pripovjedača« (Žmegač 1993: 175).

Isus, svijet

Kadar br. 7.: dinamični, dugi, plošni, subjektivni

Plan: total

Kutovi snimanja: kamera u razini pogleda

Stanje kamere: dinamično

Nema dvaju istih kadrova, to se odnosi i na planove i kutove snimanja i stanja kamere. Za razliku od kasnijih *Legendi*, zapravo ne nalazimo zvučne elemente, sve je doista »režirano« prema nijemofilmskom konceptu, unatoč tomu, zbog velikog broja kadrova, didaskalija je ipak dinamična, čemu pridonosi i bogat kolorit krajolika.

Uvodna didaskalije *Kraljeva* je drugačije komponirana, prije svega zbog jakih i dinamičnih zvučnih efekata, što je i razumljivo, naime radi se o pravom kraljevskom sajmu za koji je Krleža neposredne inspiracije dobivao, najvjerojatnije, već u djetinjstvu, u ranoj mladosti, budući da su ovi bili dio velegradske »folklore« (Muraj 2008, Togonal 2011):

U prvi hip, pošto se je zavjesa digla, mora Ritam boja i linija i ploha i tonova biti tako silno intenzivan, da se ne razabire ništa. Na sceni kovotla se kaos neodređenih oblika. Mlazovi šarenila teku, silne se kaskade zvukova ruše s halabukom, elementarno životno čudo pleše na sceni.

Tek onda počinje ta magla misteriozne životnosti da se rasplinjuje, pa se već i razabira sijaset platnenih čadorova, ozbiljne sjene kestenova, plamenovi kumeka pečenjara, crvene kolovoske zvijezde što padaju, bujice crvenih lica, zmijuljaste geste, pokličići, rakete, bengalske vatre, polutmina i vino što se isparuje u ružičastim parama opijajući živce. Sve to igra na sceni ludu, raspojasanu slavjansku melodiju, praiskonsku i pogansku, na kojoj svi ostali naši poprimljeni, kopirani, evropski oblici plivaju tek kao sićušne šajke na golemom ustalasanom moru. Sve to »kraljevsko ludilo« kovitla se do nevjerojatnih, luđačkih dimenzija, koje su – još samo za korak dalje od globusa – u modrom i nepoznatom ništavilu, fantomi i demonsko priviđenje.

Iza scene zvone tamburaški zborovi. Ne jedan. Niti dva. Bezbroj tamburaških zborova. pa sve to buja u praživotni ekstatični zanos, koji prijeti da će se pretalasnuti i poput potopa zaliti to Sajmište i »Kraljevsko veselje«i grad, kojemu su zgrade bijele kô u smrtnom strahu Ta je intenzivnost za cijele igre sablasno prenapeta, te se čini da sve to pleše negdje na jednom strašno visoko napetom užetu. I sve će to pući. I pasti u Crno. Vjetar nanosi arije panoramskih orgulja: sentimentalni barokni »rendez-vous«, pa talijanske melodije aristona, negdje iz daljine jedan herosjki bariton u fonografu, pa sirene bioskopa u daljini. Trube limeni bombardoni pridušeno kô pod platnom cikusa, ječe bubnjevi, ciganske se egede liju po pletivu zvukova kô novi crveni motivi.

I svi oni nizovi raznobojnih lampiona, čađavih petrolejki, usijanih žarulja, crvenih fenjerčića, vatrometa, plamenova, zvijezda, ljudi, kola i živina, sve se to čini silno banalnom pa opet i neotkrivenom još novom objavom. Ljudi sa svijetlima, mesom što se puši, kruhom i igračkama jure i opet se gube u tmni vašara. Bilo je ove gomile, što luduje na sceni, visoko, krvavo. Gomila je u ognjici.

Odněkud padaju blijedi gigantski traci reflektora, pa obasjavaju to sajmišno ludilo fosfornom rasvjetom transa. Ljudi plivaju u bijeloj boji, svi blijedi kô kipovi od krede. I onda bivaju momenti užasne, nijeme, kozmičke tišine. Sav kaos potone u bezdan. Sve je tiho. Bezglasno. Samo se giblju živine, kô snene prikaze. Pa onda i opet zatutnji jurnjava vašara. Poput talasa pljusne na scenu cilik gusala i gitara i frula, kitnjaste srijemske pjesme, pa kolo – šareno slavensko kolo purgara, kumeka, Cigana, cura i baraba – presavija se ispod šatre kô natekao udav, kome se glava i rep gube izvan kulisa. Zanesu sve, kô čudni ciklon. Prebace čaše, posuđe, burad, porazbijaju stolice, pogase svjetiljke – zveket razbijenih stakala – pa se i opet kovitlaju dalje. I muklo tutnje berde, plaču bisernice, mekeću dude i smiju se frule, a kolo trese zemljom i vašarom i gradom i scenom kô potres. Neobuzdana, kanibalska, pretpotopna vika (Krlježa 1967: 201–202).

Prva opširna uvodna didaskalija *Kraljeva* prepuna kakofoničnih (glasovni nesklad) i kakokromičnih (zvukovni nesklad) elemenata dočarava pravi sajamski kaos, radi se o stvarnom krlježijanskom inventaru sajamskog ambijenta (Pieniżek-Marković 2022). U tom »sintetičnom totalnom tekstu« o relacijama *riječ – slika – zvuk*, prema nekom ustaljenom »metaforičnom« primjenjivanju filmske tehnike, moglo bi se reći da je scena prikazana u *kadrovima* uglavnom iz *gornjeg rakursa* u raznim *planovima* (od *detalja* do *totala*), pa se uključuje često u kazališni scenski prostor i ono što je inače izvan njega (grad), dakle što jedino *snimatelj* (*redatelj*) vidi preko vlastite kamere iz *gornjeg rakursa*. Inače taj vanjski prostor (grad) ne bi imao mjesta ni funkciju u tradicionalnoj pragmatičnoj didaskaliji, pa se stoga i u tome vidi da je autor u prikazivanju scenskog prostora zauzeo poziciju *filmskog redatelja* koji se ne može poistovjetiti s motrištem gledatelja ili koji ne želi dijeliti pragmatične upute kazališnom redatelju. Ta »instancija prikrivenog pripovjedača« je zapravo omnipotentan snimatelj/redatelj pokretnih slika koje su verbalizirane, što je, naravno, svojevrsan paradoks. U toj poduljoj didaskaliji natrpanoj hiperdinamičnim pokretima i zvukovima, međutim, ima neobičnog i iznenadnog »zastoja« koji je zapravo umjetno stvoren (»Odněkud padaju blijedi gigantski traci reflektora, pa obasjavaju to sajmišno ludilo fosfornom rasvjetom transa.«) Reflektor kao važno tehničko i umjetničko sredstvo i kazališne, a naglašeno i filmske umjetnosti javlja se iznenada iz nedefiniranog mjesta (»odněkud«) što je i samo po sebi neobično. I ta magična snaga »gigantskih traka reflektora« stvara totalan zastoj u ludom pulsiranju pokreta i zvukova da bi stvorila »kozmičku tišinu« u kojoj se ljudi poput živina samo giblju kao mrtve lutke. A nakon ovoga iznenadnoga zastoja opet »zatutnji jurnjava vašara«, i kaos se nastavlja. Taj »umjetni« (umjetnički) zastoj ovu uvodnu didaskaliju kao cjelinu dijeli na dvije dijametralno suprotne kinetičke cjeline, jednu dinamičnu i kaotičnu i jednu bez pokreta i zvukova, zapravo mrtvu (kozmička

tišina, ljudi-kipovi, ljudi-lutke). Neobično je nadalje i pada u oči što ta ljudska masa koja je iznimno intenzivno prisutna u okruženju raznoraznih muzičkih instrumenata ne izgovara artikulirane ljudske riječi. Samo dva glagola ukazuju na bilo kakav ljudski govor: *pokličići*, *neobuzdana*, *kanibal-ska*, *prepotopna vika*, pa bismo mogli reći da su i ti zvukovni elementi dio instrumentalne halabuke. I nakon svega toga, naravno, postavljaju se logična pitanja: Kakvu i koju funkciju igra taj zastoje u toj prvoj uvodnoj opširnoj didaskaliji *Kraljeva*? Što znači dominacija tehničko-zvukovnih instrumenata i odsutnost artikuliranog ljudskog govora?

Po mom shvaćanju Krležina podulja uvodna didaskalija *Kraljeva* kao cjelina predstavlja pravi *kinotekst* koji je inspiriran i koncipiran na osnovi montažne tehnike nijemog filma. U razvoju filma ima dvije važne etape: razdoblje nijemog filma i razdoblje zvučnog filma. F. Kittler u svojoj monografiji o razvoju optičkih medija predstavljanje razdoblja zvučnog filma počinje rečenicom: »Povijest zvučnog filma treba početi rečenicom da nijemi film nikada nije bio nijemi« (Kittler 2005: 204). I tu daje kraći osvrt na način prikazivanja nijemog filma kada je sama predstava bila popraćena ili glazbom ili verbalnim komentarima. Često puta su za značajnije filmove skladali posebnu glazbu, čak i poznatiji skladatelji. Funkcija glazbe je bila »podcrtavanje« događanja filma i stvaranje posebnog ugođaja prilikom prikazivanja filma, pa su tako projekcije nijemog filma postale prava atraktivna predstava (Peterlić 2008: 153). Apologeti nijemog filma inače smatraju da je pojavom zvuka u filmu, dakle nastankom zvučnog filma i nestao pravi film kao čista umjetnost, da je ljudska riječ zapravo izlišna u filmu. Svakako drži, naravno, da nijemi film nikada nije bio nijem, da su verbalni komentari ili glazbene produkcije tijekom projekcije postale dio atrakcije, međutim nijemi film sam po sebi kao tehnički produkt je ipak bio nijem, bez ljudske riječi, bez glasa i zvuka. Prema tome u samom tom zastoju Krležine podulje didaskalije, kratkim opisom nijemih ljudi poput marionetskih figura na trenutak dobivamo onu pravu, reklo bi se golu vizualnu istinitu sliku o nijemom filmu koji je doista nijem, bez tona, bez ljudske riječi, da bi opet u nastavku, nakon povratka prethodne kinetičke i akustičke kaotične dinamike, sve teklo po starom. Boris Senker je isto tako uočio poseban ritam Krležina *Kraljeva*, čak i napomenuo povezanost spomenutog ritma s filmom, kao što smo napomenuli pri predstavljanju sporadičnih refleksija o Krležinim »tonfilmskim imaginacijama«, pridodajući da se kod Krleže ne prikazuje samo iznimna dinamika, »...nego na trenutke zaustavlja gibanje, gasi gotovo sva svjetla, stišava buku te nam u krugu samo jednog reflektora pokazuje dva-tri lika, dva-tri nesretna stvorenja u

prisnom razgovoru. Tako se stječe i dojam o pulsiranju dramskog prostora, o njegovu širenju i sužavanju« (Senker 1995: 24).

Krlježina je, dakle, didaskalija prema takvom svom ustrojstvu, o kojemu je bilo riječi, kompleksna književno-verbalna preslika koncepta nijemoga filma koji, kao što je bilo rečeno, nikada nije bio nijem, drugim riječima radi se o pravom kinotekstu. A nije sporedno napomenuti, o čemu se raspravlja i u posebnom poglavlju ove knjige, da je sam tekst i neposredno signaliziran sintagmom »sirene bioskopa u daljini«. Dodajmo svemu tome neke važne zaključke poznatoga mađarskog filmologa Bálinta Andrása Kovácsa koji smatra da su najvažnije crte ekspresionističkog filma: heterogena struktura prostora, diskontinuitet predprostora i zaleđa, jaka dekorativnost, prostor filmskog zbivanja podsjeća na kazališni prostor, nesigurnost relacija u prostoru, naglašavanje mehaničkih pokreta u glumačkoj igri, jaki kontrasti između svjetla i sjena te dominacija imaginativnih zlih sila (Kovács 1992: 169). Iz ovoga nabranjanja se vidi da većina drži i za Krlježine didaskalije.

U samoj drami inače nalazimo još jedan pantomimski, marionetski potpuni kinotekst, iznimno detaljan opis Aninih pokreta koja je ostala sama nakon susreta s Herkulesom, kao da se radi o prepričavanju jednog nijemofilmskog prizora, pravog *kadra*:

Anka ostaje sama. Uzima jednu srebrnu vazu, postavi je na stol, pa se koketno gleda u nju. Ženske mačje geste. Popravlja kosu. Gladi svileno tkivo svojih šalova. Uživa u sebi. Onda vadi iz torbe mirisne sapune. Kida papir s njih pa ih miriše. Opija se sapunskim mirisom, kao što to može jedna kasafrajla, gospodična Anka iz kavane na Potoku. Pauza. Čuje se ponovo veliki orkestar kraljevskoga sajma iz pozadine. (Krlježa 1967: 236)

Lapidaran opis, nizanje šturih rečenica, bez tipičnih krlježijanskih ritmičnih rafinerija, baroknih opisa, gomilanja riječi svakako svjedoče o vrlo jakoj koncentraciji pisca na kinematografsko (pantomimsko) predstavljanje toga prizora u kojemu točno možemo pratiti sve pokrete Anke. Sve je to potpuno suprotno onome o čemu B. Donat piše u vezi s »poetskim teatrom« Krlježinih didaskalija: »Na tim mjestima u sferu međuljudskog saobraćanja prodire onaj nejasan ali fascinantant jezik scenskih metafora, deformacija i kreacija *ex nihilo*« (Donat 1970: 34). Donatova je konstatacija u svakom slučaju točna za većinu Krlježinih didaskalija, međutim upravo za ovu ne drži, što i samo po sebi svjedoči o atipičnosti uputa iza kojih se krije želja za kinematografskim predstavljanjem prizora, prema tome nipošto *ex nihilo*.

Sličan marionetski, pantomimski prizor (kadar, kintokst) nalazimo i u *Legendi* pri samome kraju drame kada Juda napastuje Mariju, što Isus prati iz daleka, dakle on sam je fokalizator (oko-kamera):

Isus promatra kako Juda iz Kheriota kleči pred Marijom, sestrom Eleazarovom, pod srednjim križem, kako joj pruža srebrnjake, ali ga ona dostojanstveno odbija. Po gestama, vidi se da Marija ne će uslišati strastvenog Jude iz Kheriota nikada. (Krleža 1967: 52)

U vezi s »marionetskim« pokretima i zapravo percepcijom samih glumaca u nijemom filmu pridodali bismo sljedeće zanimljivosti iz povijesti mađarskog filma. Jedan od najpoznatijih svjetskih filmaša koji je igrao važnu ulogu u nastanku mađarskog nijemog filma, oskarovac Mihály Kertész (Casablanca, 1942), inače redatelj filma *Gospođa sa suncokretom* na osnovi Vojnovičeve drame, o čemu govori i posebno poglavlje u našoj knjizi, u svome kraćem napisu *Redatelj, glumac, dramaturg* raspravlja o važnosti svih djelatnosti i funkcija povezanih s nastankom filma (Kertész 1918). Inače časopis u kojemu je tekst objavljen (*Színházi Élet*) bio je jedan od prvih važnih kritičkih časopisa koji se pored predstavljanja kazališnog života sustavno bavio i filmskom produkcijom, a među urednicima je bio i u svijetu kasnije poznati mađarskih redatelj Sándor Korda. Kertész u svome napisu piše o tome da je mađarski film nastao tek prije nekoliko godina i svi koji su se okupili oko njega svim silama rade na tome da mađarski film dostigne razinu inozemnih filmova, postane što više umjetnički i zanimljiv i kao izvozna roba. Na samome početku nitko od mađarskih filmaša nije vladao potrebitim znanjem za režiranje filmova, a kazališni glumci isto tako nisu imali pojma o tome kako treba igrati ispred kamere, posredovati određene emocije, pa su tražili savjete od redatelja. Prema Kertészu umjetnost filmske igre se jedva može objašnjavati putem bilo kakve teorije, glumac mora steći u tome poslu što više rutine, a bez dobrog scenarija nema ni dobrog filma. S obzirom što je to razdoblje nijemog filma, Kertész točno zna da dijalozi tu ne igraju naročitu ulogu, jedino prava akcija daje smisao filmu. Dobra filmska gluma se stekne preko upornog vježbanja, međutim dok sam glumac ne dostigne tu razinu, mora se striktno držati uputa redatelja. »Filmski je glumac u rukama redatelja kao marioneta koju treba voditi, natezati tamo-amo, kako bi uspio postići dobro, lijepo, efikasno, razumljivo a prije svega umjetničko« (Kertész 1918: 7). Kako bi dokazao istinitost svoje teze o tome da filmski glumac poput marionete »robuje« redatelju, Kertész navodi slučaj iz vlastite karijere. Poznata je činjenica da je od 1913. do 1914. duže vremena boravio kod filmske kompanije Nordisk u Danskoj gdje je bio asistent, redatelj a i glumac. Jednom prilikom poznati danski glumac Valdemar Psylander snimao je scenu u zatvoru. Redatelj Richard Davidson je prethodno sve odglumio sam, kako bi pokazao čuvenome glumcu što se očekuje od njega. Na veliko iznenađenje Kertésza

redatelj je prilikom vježbanje te scene čuvenoga glumca tamo-amo natezao, gurao, vikao, urlao na njega, što je ovaj bez riječi trpio, maksimalno se prilagođavajući željama redatelja. Psylander je taj postupak redatelja ovako protumačio Kertész: »Tomu se ne treba čuditi. Filmski glumac mora raditi tako kako mu naređuju znanje i srce redatelja« (Kertész 1918: 7).

Premda je nijemi film, kako piše Ante Peterlić, bio »u prvome redu biće slike i montaže«, (Peterlić 2008: 155) na osnovi Kertészovih lucidnih zapažanja ipak se mora ustvrditi da su i najbolji redatelji i glumci bili svjesni određenih granica nijemoga filma i doživljavali ga kao »lutkarsko kazalište«. (O marionetskom kazalištu vidi Kleist 1981: 93–102) Viktor Žmegač je u svojoj briljantnoj studiji *Univerzum marioneta* (Žmegač 1986: 196–285) temeljito analizirao u europskom književnom kontekstu Krlježino »šesnaesto« dramsko djelo, »apokrifnu dramu«, tekst u tekstu, *Lutke* koje se nalazi u njegovome kapitalnome romanu *Banket u Blitvi*. U vezi s ovim »umetkom«, pozivajući se na studiju Zdravka Malića (Malić 1964: 227–243), ističe kako ovo Krlježino djelo treba smatrati pandanom njegovih *legendi*, što bismo mogli nazvati čak i neobičnim poetološkim anakronizmom, s obzirom na ponor između modernističko-ekspresionističke poetike rane faze *legendi* i programskog objektivizma te psihološke autentičnosti tridesetih godina njegova stvaralaštva kamo spada i roman *Banket u Blitvi*. I tu će Žmegač učiniti korak dalje, pokušavajući zacrtati i europski književnopovijesni kontekst *Lutaka*.

Reprezentativni predstavnik europske teorije filma mađarskoga porijekla Béla Balázs (Mann 2022) u svojim se filmološkim radovima bavio, razumije se, i s prapoviješću filma, dakle s nijemim filmom. Inače u svom kratkom preglednom radu o poetici drame i teoriji filma između 1910. i 1930 Viktor Žmegač najviše pozornosti će posvetiti predstavljanju njegovih osnovnih teza, priznajući mu, dobrim dijelom, točnost dijagnoza (Žmegač 1988). Govoreći o samim počecima filma, Balázs kaže da je to bilo zapravo »fotografirano kazalište« koje se od pravoga kazališta razlikovalo samo u tomu što je bilo *nijemo*. U kasnijem razvoju nijemog filma, kako bi se na neki način prevladavao taj nedostatak (bezvučnost, bezglasnost) kamera se sve više približavala ljudskoj glavi, licu (krupni plan), da bi se preko vidne i prepoznatljive mimike što efikasnije prenosile informacije. Unatoč tomu film je bio i nadalje nijem, pa je bilo nužno »igrati pantomimu putem pretjerano velikih, grotesknih, gluhonijemih gesta, što na današnje gledatelje čini neodoljivo komičan utisak.« (Balázs 1948: 17). Tako je taj rani nedostatak nijemoga filma, dakle njegova nijemost, bio kompenziran komičnim pretjeranim pokretima. U komičnome, grotesknome tipu

nijemog filmu takva je dramaturgija, dakle pretjerani pokreti, bila još izrazitije prisutna.

Hrvatska rapsodija (1918) kao dramski tekst koji je objavljen zajedno s *Kraljevom* i *Cristovalom Colonom* zaslužuje i našu posebnu pozornost u analizi, s obzirom na njezin dramski radikalizam. Već je i Mirjana Miočinović uočila da ova drama »sa svojim gustim sistemom didaskalija, koje ponekad imaju novelističku slojevitost, a ponekad poetsko-vizionarski karakter pred kojima pozorišna mašinerija ostaje bespomoćna, podseća na filmski scenario« (Miočinović 1967: 237). Uvodna didaskalija isto tako kao i u *Kraljevu* može se smatrati samostalnom kinematografskom jedinicom, dakle *kinotekstom*.

Magyar állam vasutak. Osobni voz br. 5309. Vagon treće klase. Čitavi voz giblje se na jednoj od onih mnogih linija velikog mehanizma M. Á. V., kome se mreža tračnicá ispreplela i preko naših jugoslavenskih krajeva. Vrijeme: Treća godina međunarodne vojne, svibanj 1917. Oko podne. Dan je lirski. Sunce se sigra s oblacima.

Na posljednjoj stanici popela se na voz gomila ljudi, pa je ova drvena, žuta kutija prenatrpana ženama. I starcima i djecom. I koječim.

Sunce je svojim ognjenim pandžama stislo taj vagon. Sparina je nenasna. U tom dimu, čadji i užasu plivaju sva ta stvorenja poput fantoma, pa se na hipove čini, da je sve to samo san. Bolesna vizija. A na čas biva opet užasno jasno, da sve to nije priviđenje. Sve to nije ni vizija, ni scena, ni san, sve to jest. Sve to doista postoji.

U jednoj grupi ljudi tiho plače žena. Sušica je pije. I ne će dugo. Nije još stara, ali ju umiranje satrlo. Jadikuje, a najbliži je slušaju.

Pristupimo li interpretaciji uvodne didaskalije isto tako kao prije u slučaju *Kraljeva*, dakle prema »metaforičnome« primjenjivanju filmske tehnike, možemo kazati da se i ovdje radi o ritmičkoj montaži u kojoj se kadrovi izmjenjuju iz različitih kutova snimanja u raznim planovima. Bitno je pridodati da nije svejedno govorimo li o nijemome filmu ili o zvučnom filmu. Prvo ćemo izvršiti podjelu teksta, odnosno pretvoriti didaskaliju u niz pokretnih slika prema konceptu zvučnog filma (Peterlić 2018):

Natpis na vlaku: M. Á. V., osobni vlak br. 5309, vagon treće klase

Kadar br. 1.: statični, kratki, plošni, objektivni

Plan: detalj

Kutovi snimanja: u razini pogleda

Stanje kamere: statično

Mreže tračnica

Kadar br. 2.: statičan, kratki, plošni, objektivni

Plan: total

Kutovi snimanja: gornji rakurs

Stanje kamere: statično

Vrijeme: svibanj 1917

Kadar br. 3.: statični, kratki, plošni, objektivni
Plan: detalj
Kutovi snimanja: u razini pogleda
Stanje kamere: statično

Sunce, oblaci

Kadar br. 4.: dinamični, plošni, dugi, autorov
Plan: total
Kutovi snimanja: donji rakurs
Stanje kamere: statično

Željeznička stanica, gomila ljudi (podsjetio bih na čuveni prvi film braće Lumière Dolazak vlaka)

Kadar br. 5.: statični, plošni, vrlo dugi, objektivni
Plan: total
Kutovi snimanja: u razini pogleda
Stanje kamere: statično

Ognjeno sunce stiska vagon

Kadar br. 6.: dinamični, dubinski, dugi, objektivni
Plan: total
Kutovi snimanja: gornji rakurs
Stanje kamere: dinamično

Unutrašnjost vagona, grupa ljudi

Kadar br. 7.: statični, plošni, dugi, objektivni
Plan: total
Kutovi snimanja: gornji rakurs
Stanje kamere: statično

Plač i lice žene koja pati od sušice

Kadar br. 8.: dinamični, dubinski, dugi, subjektivni
Plan: krupni
Kutovi snimanja: u razini pogleda
Stanje kamere: statično

Premda se radi o relativno kratkome tekstu didaskalije i premda je naše transponiranje, razumije se samo po sebi, dijelom i subjektivno, jasno se vidi da je Krležina optička vizija iznimno dinamična i uključuje razne heterotopije, od one konkretne (vlak) sve do nacionalno definirane (jugoslavenski krajevi). Inače je vlak/željeznica od samoga početka, dakle od postojanja toga prijevoznoga sredstva i tema književnosti, a naročito je postala popularna na prekretnici XIX. i XX. stoljeća, dakle za vrijeme moderne, kasnije napose u razdoblju avangarde, prije svega zbog tehnicističkog usmjerenja toga književnog pokreta. Nastalo je više zanimljivih studija i u mađarskoj i u hrvatskoj književnoj znanosti o ritualnom prostoru i značenjskim relacijama vlaka/željeznice (Kovács 2010, Marjanić 2020), nalazimo i rad koji

temu postavlja u širi srednje-istočnoeuropski kontekst (Bence 2006), a ima koji analizira konkretna dramska ostvarenja (dramske pokuse) iznimno originalnog autora Pétera Hajnóczyja (1942.–1981.), među kojima je i *Last Train* (Varga 2019). (Bilo bi poučno usporediti Krležine drame *Adama i Evu*, *Hrvatsku rapsodiju* te *Last Train*, s obzirom na njihove mnoge kompozicijske sličnost, Hajnóczyjevih filmskih ambicija, nadalje identične žanrovske pozicije [transžanr].) Teoretske osnove i okvire svi ti autori nalaze dobrim dijelom u radovima M. Foucaulta o teoriji i filozofiji prostora, prema kojima čovjek 20. stoljeća živi u prostoru mreža, a u tome razdoblju vrijeme postane drugorazredno (Foucault 1999). Foucault stvarni, omeđeni prostor nasuprot utopiji kao virtualnom, u stvarnosti nepostojećem prostoru naziva heterotopijom te donosi niz primjera, pa tako i primjer vlaka.

Postavlja se pitanje, zašto je uopće moguća interpretacija ove didaskalije prema konceptu nijemog filma? Već je i nijemi film potpuno raskinuo »s idejama o prostoru i vremenu kao nekakvim konstantama« (Peterlić 2008: 157), a to se ogleda zapravo i u ovoj Krležinoj drami u kojoj se sve zbiva u vlaku kao važnoj heterotopiji. U nijemome filmu u stvaranju cjelovitosti filmske naracije, dakle logičnom povezivanju filmskih kadrova, igrali su važnu ulogu međunatpisi. U uvodnoj didaskaliji *Hrvatske rapsodije* koja je, kako je gornja »tonfilmska« analiza pokazala, koncipirana prema tehnici filmske montaže, nalazimo jezične elemente koji dopuštaju interpretaciju da zapravo funkcioniraju poput međunatpisa. »Tonfilmski« kadar br. 1. može se smatrati pravim međunatpisom, samostalnom grafičkom (jezičnom) cjelinom jer nam podaje politički motivirani vrlo konkretan lokalitet zbivanja (MÁV, broj vagona 5309), nakon čega bi mogao slijediti samostalan filmski kadar, slika karte tadašnje Jugoslavije s ucrtanim željezničkim mrežama MÁV-a. Time je prostorna dimenzija na samome početku jasno definirana, i nije slučajno što nakon toga dolazi stavljanje svega toga u konkretan vremenski kontekst. »Tonfilmski« kadar br. 3. je zapravo opet samostalan nijemofilmski međunatpis koji označuje vrijeme zbivanja, dakle ratnu 1917. godinu. Bitno je napomenuti, što opet nije slučajno, da u svim tim »međunatpisima« dramskoga teksta iz didaskalije nema glagola: *Magyar állam vasutak. Osobni voz br. 5309. Vagon treće klase... Vrijeme: Treća godina međunarodne vojne, svibanj 1917. Oko podne*. Ta opreka, dakle da se u didaskaliji na jednoj strani nalaze rečenice s glagolima a na drugoj neke eliptične rečenice bez glagola, govori o posebnoj poziciji potonjih, dakle o njihovoj funkciji »međunatpisa«. (O nekim posebnostima Krležinih pjesničkih glagola vidi: Lukač 2012) I u ovoj didaskaliji nalazimo umetnuti (umjetni) »zastoj«, zapravo »uljez« kao i u opširnoj didaskaliji

Kraljeva. Žmegač je, kako smo i prije citirali, bio zapisao da se u ovim Krležinim didaskalijama nalazi »instancija prikriivenog pripovjedača« (Žmegač 1993: 175). Ta instancija u ovoj didaskaliji nije ni prikriivena, nego zorno, gramatički jednosmisleno nazočna: *Sve to nije ni vizija, ni scena, ni san, sve to jest. Sve to doista postoji*. To su rečenice samoga onnipotentnoga pripovjedača! Ovim rečenicama se zapravo niječe fiktivnost svega onoga što se u ovoj drami događa, dakle niječe se sama ontološka bit umjetničkog djela kao kreacije ljudske, autorske mašte. Kittler u svojim predavanjima o optičkim medijima citira iz skromne brošurice oca industrijske psihologije Huga Münsterberga (*The Photoplay*):

Igrani film je jamčio bogate umjetničke efekte, i dok se u kazalištu sve priče razvijaju nespretno, dakle jedva su u stanju stvarati iluzije, dotle u filmu i stvarno tako vidimo da se muškarac doista pretvara u čudovište a cvijet u djevojku [...] Svi snovi se pretvaraju u zbilju. (Kittler 2005: 189)

Korelacija između Krležinih i Münsterbergerovih rečenica je sasvim očita. Naravno, postavlja se opet pitanje, otkuda proizlazi taj paradoks, što bi bila njegova funkcija ovdje? Pokretna slika, film kao novi medij u razdoblju tehničke reprodukcije na kraju XIX. i početku XX. stoljeća (Benjamin 1986) igrao je vrlo važnu ulogu u promjenama odnosa između raznih grana umjetnosti. U trenutku nastanka kinematograf je funkcionirao kao sredstvo za snimanje i projekciju pokretnih slika, prema tome dokumentarna reprodukcija zbilje bila je u prvome planu. Tek će se kasnije pretvoriti u pravi umjetnički medij. Ta dvojnost, dakle da s jedne strane raspoložemo tehničkim sredstvom (kinematograf) koje je sposobno određene stvarne događaje u vremenu i prostoru fiksirati, a kasnije taj »konzervirani trenutak« reproducirati na platnu kao kvazistvarnost, s druga pak strane isto to tehničko sredstvo postaje instrument u stvaranju umjetničkog filma koji je ab ovo fiksijski produkt, do dana današnjega prati film. Da je ta kvazizbilja za gledatelje tadašnjeg vremena funkcionirala kao sama zbilja, ima niz povijesnih, danas pomalo smiješnih dokaza i opisa (Clair 1977: 305–306, Kittler 2005: 177). Prema tome rečenice onnipotentnoga »prikriivenog pripovjedača« u uvodnoj didaskaliji *Hrvatske rapsodije* (»Sve to nije ni vizija, ni scena, ni san, sve to jest. Sve to doista postoji.«) govore o dvojnosti novoga tehničkog medija koji je postao pravom osnovom za Krležu u kreiranju dramske radnje u kojoj se predstavljeni prostor u pokretu (vlak/voz kao heterotopija) ne može ostvariti u kazališnom ambijentu, stoga nije ni slučajno da će taj dramski tekst kasnije biti žrtva generičke transpozicije, te se preseliti u drugi žanr (ratne novele).

»Sirene bioskopa« – *Titanic, L'Inferno*

Krležina sintagma u naslovu »sirene bioskopa« bez navodnika bila bi, naravno, polisemantična. S jedne bi strane označavala morske nimfe koje su zavodile pomorce (vidi: Zrinski, Nikola: *Adrianskoga mora sirena* – u prijevodu brata mu Petra), s druge pak strane... A što s druge strane? Sirena je i sprava za izvođenje glasova različite visine, pa se pitamo, ima li bilo kakve veze ta sprava s kinom, »bioskopom«. Inače do povezivanja morske nimfe i tehničke sprave došlo je nakon 1819. godine kada je Charles Cagniard de Latour smislio signalnu spravu oštra zvuka.

Viktor Žmegač u svojoj je knjizi *Krležini evropski horizonti. Djelo u komparativnom kontekstu* iznio neka važna zapažanja i o funkcioniranju Krležine umjetničke svijesti:

Krleža je autor kod kojeg je dijalektika prožimanja neposrednog doživljaja i svijesti o posebnosti književnog medija odnosno tradicija neobično izražena. Mnogo je primjera koji potvrđuju opažanje da on nerijetko i neposrednu, izvanknjiževnu zbilju percipira posredstvom svojih asocijacija o umjetnosti, pa se čini da je sav život prefiguriran u književnim ili likovnim djelima. (Žmegač 1986: 50–51)

Žmegačevu opomenu valja imati na umu i onda kad se pri interpretaciji Krležina tekstnoga univerzuma posvećuje pozornost isključivo samim književnim djelima, pa se potpuno zanemaruju sve izvanknjiževne okolnosti, dakle biografizam. U istoj je knjizi, u poglavlju *Univerzum marioneta*, u vezi s Krležinim poznavanjem europske književnosti Žmegač zapisao i sljedeće:

Hipotetički se može reći da je autor u godinama prije i za vrijeme prvoga svjetskoga rata, poznavajući iz neposrednoga iskustva samo zagrebačke i peštanske kulturne prilike, bio razmjerno slabo obaviješten o književnim i kazališnim zbivanjima o kojima se nije moglo mnogo saznati posredstvom publicističkih medija. (Žmegač 1986: 240)

Prije svega mađarska je krležologija neke od tih Krležinih peštanskih relacija otkrila, obradila, pa čak i predimenzionirala, međutim mnoge su ostale neobrađene i neotkrivene. Svakako je neobično, pa pomalo i nelogično, što se u mađarskoj krležologiji najmanje pažnje posvećivalo upravo Krležinu prvomu stvaralačkom razdoblju u kojemu su najvažniju ulogu igrale rane drame, njegove *Legende*.

O kinematografskoj orkestraciji (kinostil, filmičnost, kinotekst) Krležinih ranih dramskih tekstova već od najranije kritičke recepcije ima sporadičnih, nejasnih i znanstveno nedovoljno artikuliranih refleksija, kao što smo nato ukazali i u posebnom poglavlju ove knjige (Bach 1919, Maraković 1997 /1921–22/, Feller 1954, Kudrjavcev 1981, Senker 1995). U intermedijalnome pristupu Krležinu stvaralaštvu film kao optički medij, sedma umjetnost, prilično je zanemareno područje, kako je bilo više puta naglašeno, unatoč tomu što je već i Ante Peterlić (2006) sabrao sve relevantne dnevničke zapise pisca o filmskim doživljajima i unatoč tomu što je i sam Krležina dao o tome konkretne izjave, tvrdeći da je za života pogledao »hiljadu i više filmova, nerazmjerno više nego kazališnih predstava« (Modrinić, Stary, Ostojić 1973: 124), i naravno nabraja sve najvažnije filmske redatelje i glumce čitavoga 20. stoljeća.

Žarko Paić u svojoj studiji *Film kao mišljenje: Deleuzova »ontologija slika«* (Paić 2020) u kojoj elaborira i tumači najvažnije Deleuzeove teze o filmu, citira i nekoliko misli iz intervjua s filozofom objavljenim 2000. godine (Deleuze 2000: 365–373). U tome intervjuu Deleuze kaže: »Film, zato što postavlja sliku u kretanje, ili bolje zato što daje slici samokretanje nikada ne prestaje ostavljati tragove okružja u mozgu« (Paić 2000: 502). I upravo na osnovi ove Deleuzeove lucidne misli, u kojoj se zapravo tvrdi da »mozak kao ekran« na razini »molekularne biologije« pohranjuje pokretne slike, pitamo se: što je sve pohranio Krležin mozak od pokretnih slika s kojima se susreo tijekom svoga školovanja.

»Sirene bioskopa« kao sintagma (»neznatna sitnica«, rekao bi Krležina) javlja se dvaput u Krležinoj ranoj drami *Kraljevo* (1915) (Lukács 2022a: 83–92). Prvi put na samome početku u vrlo opširnoj, neobično dugoj didaskaliji, prepunoj umjetničkih i prirodnih kakofoničnih i kakokromičnih (neskladnih boja) stilskih sredstava i figura. »...negdje iz daljine jedan herojski bariton u fonografu, pa sirene bioskopa u daljini« (Krležina 1967: 202). Ovo su dvije važne tada doista moderne tehnike, jedna akustička koja služi fiksiranju i reproduciranju glasova, a druga tada sve popularnija optička koja služi fiksiranju i reproduciranju pokretnih slika. Do spoja dviju tehnika dolazi tek koncem dvadesetih godina, pa će tako nastati i zvučni film. Drugo javljanje iste sintagme povezano je s dolaskom na scenu prostitutki Margit i Stelle, također na samome početku.

Desno naprijed pri stolu sjede dvije žene. Stella i Margit. Odmah se vidi, da su to žene o kojima se ne misli da su ljudi. Piju i tužne su. Pište sirene bioskopa. A Stella plače.

MARGIT: No! Što ti je? Zašto si opet dijete?

STELLA, *sentimentalno*: Čuješ li? Parobrod! Ide! Daleko na more, nekamo u Japan – i dalje... *zajeca*.

MARGIT: Kokica zlatna! Evo! Na! Pij! Eks! Kakve su to gluposti?

STELLA: Eks! Eks! *Piju*. Prošlo je! Već je sve prošlo. Pijmo! Tako me užasno guši. Ovdje! Gore! Kadgod čujem parobrod gdje plovi. Onda bih s njim otplovila da se utopim negdje. Tako bih strašno rado s njim otplovila da se utopim.

MARGIT: Pa to nije brod, ti guska! Kada se je još netko utopio u bioskopu?

STELLA: Svejedno! Meni se čini, da je sve, što još može da se dogodi sa mnom, da se utopim negdje! Da mogu samo da se spasim iz svega toga! Kako je sve to gadno – sav taj gad i blato, ti pijani prostaci, te svinje!« (Krlježa 1967: 213).

Na osnovi iznesenoga postavlja se čisto tehničko pitanje, opet kittlerovsko: zar je moguće da su u ono doba na početak projekcije filma upozoravale sirene? O tome nema konkretnih informacija u filmološkim radovima. Ivo Škrabalo u svojoj temeljitoj monografiji o povijesti hrvatske kinematografije govori, razumije se, i o prvim koracima filma. Kako piše, sam početak dvadesetoga stoljeća bio je zlatno doba tzv. putujućih kinematografa. Prije otvaranja stalnih kinematografa 1906. godine u Zagrebu je istodobno gostovalo više putujućih kina, a predstave su se izvodile pred posve punim šatorima, postale su prava pučka zabava. U samome centru grada smjestio se Bachmayerov »Grand Elektro-Bioskop«. »Njegov bi program počinjao nakon prodornog zvižduka parnog lokomobila (koji je služio kao generator za struju)« (Škrabalo 1984: 18). Znatno kasnije, Krlježa u svom dnevniku (5.1.1943.) opisuje neke svoje snove u koje uplete i zbivanja same zbilje, pa je jedan poseban pasus posvećen upravo Bachmayerovom šatoru s nadnevkom »oko 1903–04«. Citirat ćemo taj dio u cjelini jer je u nastavku pisan »felinijevskom maštovišću« (Peterlić 2006: 198), nadalje svjedoči o vrlo konkretnim najranijim *bioskopskim* doživljajima iz djetinjstva koji su ostavili jak dojam na Krlježu.

Bachmayerov šator, na početku Račkoga, gdje danas stoji Kovačićeva burza (oko 1903 – 04). Antre u gala-bioskop s baldahinima i zavjesama od baršuna ružičaste boje; barokne tapete sa desenima od zelenkastih kolibrića na crvenim koraljnim granama. Matisseovske gole žene na dekorativnim paravanima. I Petar je varirao takvu šarenu pozadinu na jednoj od svojih mrtvih priroda. Bachmayerov bioskop jeste iluzionistička varijacija nekog orijentalnog paviljona s altanama. Lijevo i desno od balustrade sultan-ski minderluci od teške brokatne svile sa kićankama. Sve više-manje kulisa *Otmice iz Seraja*, sa srebrnim orkestrionom. Abu Kazem Tambur, Harun al-Rašid à la Stefan George, oder wie man sich das Land Bosnien k. u. k. romantisch vorstellt. Vezirski dušeci i divani. Nargile. Opijum. Lijevo i desno zavjese i baršunasti okviri. Mi stojimo na daskama tankim kao daščice na violini, iznad mračnog ponora, preteški, po svima zakonima gravitacije probit ćemo ovo iverje od violinski daščica i propasti u dubljinu,

u onu rupu koja se na pozornici zove propadalište (Versenkung). Stiže masa liftova iz dubljine kao vozovi na milanski kolodvor. Nije mi jasno, kako je tog došlo, ali očito putujemo. Putujemo zrakoplovnom gondolom sa trideset i više putnika, ta gondola se kreće kao vagonet, ona visi na gvozdenom užetu, zapeli smo na velikoj visini, iznad gondole klate se vitla i čekrci na gvozdenim crnim konopima. Uvijek kad putujem liftom mislim na kazališne duhove i prikaze kako izbijaju iz groba na kazališne daske. Duhovi su kondenzirana savjest. Što znači danas conscientia? (Krleža 1981b: 17–18)

Za vrijeme Krležina školovanja u pečuškoj kadetskoj školi (1908–1911) i tamo su se pojavili, kako je bilo i detaljno predstavljeno, putujući kinematografi. Autor monografije o pečuškoj kinematografiji István Lippenszky, donosi oglas iz *Pécsi Napló*a u kojemu piše da *Elektro-Bioskop* kazalište Ernestina Lifke »raspolaze vlastitim parnim lokomobilom od 20 konjskih snaga« (Lippenszky 1983: 10). Prema tome »sirena bioskopa«, najvjerojatnije taj oštar glas koji je stvarao generator označavajući time i sam početak predstave, pratio je Krležu od Zagreba do Pečuha. Da je Krleža, tada zagrebački gimnazijalac, đak u krizi u trećemu i četvrtom razredu, bio opsjednut tehničkim novotarijama, govori i činjenica da je s uzbuđenjem pratio polet balona Turul (Lasić 1982: 71) iste godine (1906) kada su se i masovno pojavljivali putujući kinematografi u Zagrebu.

Sada se vratimo na dijalog između Stelle i Margit. Ne smije se smetnuti s uma da se sve to zbiva »na Kraljevskom sajmu, jedne kolovoske noći u predratnom Zagrebu« (Krleža 1967: 199), pa prema tome Stellina pomalo sinestezijska aluzija na parobrod (»Kadgod čujem parobrod gdje plovi.«) nije umjesna, moglo bi se reći da je čisto halucinantna, Margit ju ipak shvaća ozbiljno, naime pita: »Kada se je još netko utopio u bioskopu?« Taj dijalog između Margit i Stelle govori o dvjema različitim percepcije, dvama različitim iskustvima jednoga te istoga, najvjerojatnije, filmskoga doživljaja. Stellino iskustvo kinematografa je ono naivno, kako će se 1970. godine o tome izjasniti sam Krleža u jednome intervjuu povodom igranoga filma *Put u raj* nastaloga na osnovi njegove novele *Cvrčak pod vodopadom*: »Slike su – Biblia pauperum, Sveto pismo za uboge duhom« (Modrinić, Stary, Ostojić 1973: 126), misleći pri tome, naravno, na film. Za razliku od Steline percepcije Margit jasno luči zbilju od optičke iluzije. Uostalom, poznato je da je prvi dokumentarac braće Lumiere *Dolazak vlaka na stanicu* izazvao pravu paniku jer je publika mislila da vlak juri prema njoj, kao da je postala meta lokomotive (Kittler 2005: 177).

Taj dijalog iz *Kraljeva* kasnije doživljava svoju neobičnu transformaciju i metamorfozu kod samoga Krleže, dakle u njegovu privatnome životu, ukoliko su njegovi dnevnički zapisi dio njegova privatnog života, što je,

naravno, prilično sporno i upitno. U svakome su slučaju dio nečega što se nalazi na rubu literarnoga i fiktivnoga. Krleža rane jeseni 1916. godine u Budimpešti čeka liječničku odluku (Lasić 1982: 127), posjećuje znamenite peštanske kavane, čita razne žurnale na raznim jezicima, razmišlja o političkim prilikama, zamišlja nekoga štracija iz Beča, »kakvi igraju glavnu ulogu u mome 'Kraljevu'« – piše (Krleža 1981a: 213). Konfrontacija zamišljenoga lika koji je ipak izdvojen iz zbiljske sredine s likovima iz *Kraljeva* kao vlastitoga pravoga fiksijskog djela stvara poseban kontekst u ovome dijelu dnevničkoga zapisa. Istoga dana, vjerojatno, prelazi preko Széchenyijeva lančanog mosta, pa bilježi:

Clarkova linija na lančaniku Széchenyijevog mosta zaista je rafinirana girlanda koja u tri ritmičke parabole prevladava sve zakone zemaljske teže. Ta Clarkova linija pretvorila je jednu čeličnu, gvozdenu, tešku masu u muzički lepršavi motiv nad vodom Dunava. (Krleža 1981a: 214)

Postupak metaforičke dematerijalizacije konkretnoga željeznog objekta moguć je zbog njegova posebnog položaja, funkcije i iznimne industrijske ljepote: riječ je, naime, o lančanoj čeličnoj konstrukciji koja povezuje dvije obale i koja lebdi nad vodom, kao da pliva. Taj doživljaj budimpeštanskoga Clarkova mosta u Krležinu životu morao je biti iznimno snažan, naime skoro godinu dana kasnije u Zagrebu (11. 11. 1917.) zapisuje i svoje tadašnje misli:

Misli na peštanskom lančanom mostu. Godine 1916. Jesenski sumrak, u kiši, stanika poslije kiše, pred kišu. Noć. Neprijatna noć u velikom gradu, kome je sve dosadno, pa čak i to da netko namjerava da se strmoglavi u glupu, antipatičnu vodu, dakle, koja se dosađuje već jednu vječnost ratovima i samoubojicama. Jedno truplo više ili manje. Skok iz jedne neponjatne neodoljivosti na novu pozornicu, na pozornicu koja se zove: biti mrtav. (Krleža 1981a: 302)

Nakon ovih sasvim očitih uvodnih suicidalnih misli pisca dnevnika, otvara se podulji opis, konkretizacija nastavka puta, pada tijela u vodu, zapravo u »podzemlje«, gdje ga čeka »Haronova lađa«. Subjekt, dakle, pisac dnevnika fiksira vlastiti odnos prema tijelu u padu koje promatra iz »više objektivacije«, kao da je »lutka«. Da je doista riječ o opredmećivanju subjekta, potvrđuje se ponovnom uporabom riječi »lutka«, ovom prilikom čak i pridjevskom dopunom, »voštana lutka«. Ovaj podulji, inače krležijanski, cizelirani, dnevnički zapis prekida samostalan, suhoparan pasus: »Sirena. Glas sirene u magli. Svršeno je« (Krleža 1981a: 305). Krležin dnevnički zapis, kao što smo vidjeli, dvostruko je signaliziran: na samome početku

pozivanjem na vlastitu dramu *Kraljevo*, a u sredini suhoparnim ubacivanjem oštrog zvučnog glasa »sirene«. Koje li to? One iste koju proizvodi parni lokomobil kina, možda dunavski brod ili pak obična gradska hitna pomoć? Ne zna se. Bitno je nadalje napomenuti da se ovdje i eksplicitno definira odvajanje svijesti subjekta od njegova materijalno-tjelesnoga, dakle riječ je o aktu koji nas u potpunosti podsjeća na onaj kranjčevićevski iz *Lucide intervalle*. Kod Krleže: »Šta radim? Gdje se nalazim? Ah, da... da... Promatram svoj vlastiti život iz takozvane više objektivacije, kao da sam lutka« (Krleža 1981a: 304), a kod Kranjčevića: »Što j' to? – Pa to je njihalo lijeno, / Te mi nad glavom šeta... / Kroz staklo vidim, gdje vodopad bliješti, / Il svijeću mi valjda pale. / Ah, mrem... / A glava ko komad leda / U bezdan mi nekud tone...« (Kranjčević 1956: 41).

Dnevnički subjekt, dakle, 1917. godine pozicionira sebe kao što je pozicionirao jednoga od svojih likova (Stellu) iz *Kraljeva* 1915. godine, običnu prostitutku, koja je prema autorovoj didaskaliji inače lišena i *ljudskih* principa.

Nakon potonuća prekoceanskoga broda *Titanic* 15. travnja 1912., dakle za vrijeme Krležina školovanja u budimpeštanskome Ludoviceumu, vodeći mađarski tisak (*Világ, Pesti Hírlap, Vasárnapi Újság*) samo dva dana kasnije donosi opširnije vijesti o toj katastrofi. Dakle, glavni je grad Mađarske tada bio sav obuzet tom temom. *Vasárnapi Újság* čak donosi i potpun tekst pjesme (Nearer, My God, to Thee/Bliže, o Bože moj, tebi) u mađarskome prijevodu koju je, navodno, orkestar svirao dok je brod tonuo, sve do posljednjega trenutka. Nije prošlo ni mjesec dana nakon ove tragedije, već je napravljen i prvi desetominutni nijemi film *Saved from the Titanic* (Spašena s Titanica).

Posebnost toga filma je ta što je glavnu ulogu u njemu igrala glumica Dorothy Gibson koja kao putnica preživjela potonuće broda, čak je i sama sudjelovala u pisanju scenarija za film. Taj film najvjerojatnije nije dospio u Europu, očuvano je tek nekoliko prizora iz njega, a radnja se može rekonstruirati na osnovi opisa iz kritika (Hubai 2012). Za nas je znatno zanimljiviji tridesetominutni film koji je iste godine snimio redatelj rumunjskog porijekla Mime Misu u Njemačkoj *In Nacht und Eis* (Noć i led). U samome filmu nigdje se ne spominje ime broda (*Titanic*), naime britanska brodarska kompanija *White Star Line* zbog drastična pada prestiža nakon potonuća *Titanica* pokrenula je više parnica protiv raznih novina i privatnih osoba koje su tematiziranjem ili umjetničkom adaptacijom dodatno narušavale njezin gospodarski ugled, stoga je i redatelj Mime Misu morao biti oprezan (Hubai 2012). O europskoj distribuciji filma Mime Misua nema podataka,

kao uostalom ni o distribuciji mnogih važnih nijemih filmova iz ove rane faze, međutim zna se da su filmovi snimljeni u Njemačkoj obično stizali u sve važnije europske države i gradove, pa tako i u Budimpeštu.



Saved from the Titanic, 1912 – Étienne Arnaud
(<https://www.youtube.com/watch?v=zEQAjgGR2wA>)



In Nacht und Eis, 1912 – Mime Misu
(<https://www.youtube.com/watch?v=5C2UTJR2nuo>)

U posljednjoj svojoj *Legendi* iz prvoga dramskog ciklusa, u *Adami i Evi* (1922) (ne računa li se posljednjom *Legendom* drama *Aretej*, 1959) pisac tematizira tragičnu ljubavnu vezu, erotski odnos između Žene i Čovjeka koji je iscrpljen, pri kraju, stoga između njih nastaje prava borba. Čovjek napušta ženu, koja zbog toga počinu samoubojstvo, pa nastavlja svoj život s onu stranu, u grobnici. Čovjek koji je otputovao u vlaku čita vijest o smrti Žene, pa se baci pod vlak. Čovjek i Žena opet se nalaze zajedno, zapravo u svijetu smrti, i sve se nastavlja kao prije, u intenzivnim sukobljavanjima. Prije dolaska Čovjeka u svijet smrti Žena se nalazi u sobi kuće koja je postala žrtvom požara, njihov ponovni susret (susret mrtvacu) će se dogoditi ovdje. Na kraju opširne didaskalije prije razgovora između Žene i Kelnera piše: »Žena gleda u svjetlost što pada iz ove vizije kroz okno na scenu i kreće se kao leptirica kada osjeti svjetiljku. U daljini, u magli, sirena lađe« (Krlježa 1967: 268). Svjetlost koja pada odozgo, prema opisu, dolazi preko raspuklog tavana sa zvjezdanog neba. Didaskalija završava »sirenom lađe«, dakle neobičnim zvučnim efektom, pa bismo čekali da će osoba koja bude progovorila i reagirala na taj signal, međutim Žena koja uzima riječ odmah nakon didaskalije, ne reagira, nego konstatira da se nalazi u krčmi (»To je krčma!«). Slijedi razgovor između Žene i Kelnera o izboru hrane, pića i hotelskog smještaja. Taj razgovor prekida kratka didaskalija: »Čuje se izvana glas lađara: *Hoj, hoj!* Sirena lađe koja je stigla.«, a nakon toga sljedeći dijalog u kojemu Žena, za razliku od prethodne situacije, odmah reagira:

ŽENA: Što je to?

KELNER: To lađar viče! To je znak da je stigla lađa.

ŽENA: A kakva lađa? Odakle?

KELNER: Pa sa druge strane, milostiva gospodo! Stigla je lađa isprije!ka!

Kelner izlazi u tminu i vani viče. Vide se neke sjene kako prolaze desno. Stanka. Istovaruju sa lađe sanduke. Sja zelena svjetlost, koja se poslije vidi kako nestaje u daljini.

KELNER *se vraća*: Nema putnika prvoga razreda! Jedan jedini gospodin! Ostalo sve druga i treća klasa. Gospodin je naručio večeru! *Izlazi* (Krlježa 1967: 269).

Na sceni se pojavi Čovjek, partner Žene i njihovo sukobljavanje se nastavlja i ovdje. »Sirena lađe« kao zvučni efekt u ovom kontekstu od samoga početka je jasno i jednoznačno definiran, dakle, radi se o civilizacijskom signalu koji pripada lađi. Dok Žena nakon prvog javljanja sirene ne reagira, ne pita, ne komentira, mi ga stoga možemo interpretirati kao da je u funkciji najavljanja nečega, a ne a funkciji izazivanja nekih djela, događanja, bilo verbalnih bilo neverbalnih. Međutim nakon drugog javljanja

sirene Žena pita što je to, pa na odgovor Kelnera da se radi o znaku lađe iskazuje čuđenje, kakva lađa? Odakle? Dijalog nas u tom smislu podsjeća na onaj iz *Kraljeva* između Stelle i Margit, naime i tu postoji nejasnoća: Kelner poznaje pravi izvor sirene a Žena ne, pa će ovaj sve razjasniti. Dok je u *Kraljevu* u dijalogu izazvanom zvučnim efektom sirene između prostitutki u pitanju pripadnost toga signala ili parobrodu ili kinu, dakle prometnom sredstvu ili novom optičkom mediju, u drami *Adam i Eva*, prema autorskim uputama, neprijeporno pripada lađi, naime piše kako se radi o »sireni lađe«. Unatoč tomu u svijesti dviju osoba se to ne odražava: jedna zna točan izvor, druga ne. Starogrčki mitološki kontekst toga prizora je jasan: sirena ovdje označuje zapravo lađu koja prevozi mrtvace na onaj svijet preko podzemne rijeke Stiksa. Čak bismo mogli reći i to da je Krležino rješenje pomalo didaktično, neobično direktno, a u kontekstu njegovih uvijek izvornih, frapantnih i originalnih dramskih kompozicijskih zamisli i neoriginalno, pa se pitamo nije li posrijedi tu neki neliterarni doživljaj, tim prije što u *Adamu i Evi* nailazimo na niz neobičnih tehničkih rješenja, o čemu će biti riječi i posebno.

Vratimo se opet prije citiranom dnevničkom zapisu Krleže iz 11. 11. 1917. u kojemu se prisjeća svojih suicidalnih misli na peštanskome Lančanom mostu. Citirali smo dio toga teksta koji je inače iznimno dugačak, pa bismo mogli reći da funkcionira kao samostalan literarni tekst (ili nacrt za novelu). Posebnost toga dnevničkog zapisa je što je u potpunosti komponiran prema starogrčkom mitološkom ključu o lađaru Haronu i rijeci Stiks.

Misli na peštanskom lančanom mostu. Godine 1916. Jesenski sumrak, u kiši, stanika poslije kiše, pred kišu.

Noć. Neprijatna noć u velikom gradu, kome je sve dosadno, pa čak i to da netko namjerava da se strmoglati u glupu, antipatičnu vodu, kojoj je sve to isto tako savršeno dosadno, u vodu, dakle, koja se dosađuje već jednu vječnost ratovima i samoubojicama. Jedno truplo više ili manje. Skok iz jedne neponjatne neodoljivosti na novu pozornicu, na pozornicu koja se zove: biti mrtav.

Kako je to biti mrtav u prvim trenucima, kada se bolna panična smjesa od žena, od ljubavi, od bolesti i od ratova već otkinula, kada je poletjela iz bijedne ljuske našega tijela kao balon, a truplo nije još čista kemija, nego traje kao recipijens uznemirenih posljednjih misli, kao muranska čaša, kojom je neka srdita ruka već tresnula o mramor, i staklo je prslo u paramparčad, ali se još uvijek naslućuju obrisi razbitog staklenog lijera, koji to više nije, no po zakonu tromosti još uvijek nalikuju na stakleni kalež? Riječ je o nevidljivom trenutku rasprsnuća svijesti, kad u ljudskome mozgu podjednako moćno djeluju dvije osnovne misli, dva lajtmotiva svake žive pojave: da ili ne. [...]

Pretpostavimo, dakle, da se zaista dogodilo što je logično trebalo da se desi: čovjek je poletio s dekorativnog mosta grofa Széchenyija naglavce, po zakonu okomitog pada, prevrnuo se groteskno kao lutka, pljusnuo u staklenu hladnu vodu, lupio do dna kao

teško mrtvo tijelo, probio blatnu koru dunavskog korita sunuvši vertikalno sa zvjezdanom akceleracijom kroz nekoliko geoloških slojeva, kao meteor kroz gusti pekmez lave, zuk, zuk, zuk, i eto ga, u trenutku rasprsnuća njegove zemaljske svijesti, gdje stiže u sumraku na obalu velike, tajanstvene, srebrne vode, u predjelu tamnobazaltnom. Sve je prazno. Na veliku daljinu ljudsko oko ne može da dodirne ni jedne travčice ni cvijetka. U svjetlosti crvenoga fenjera konture jednog vaporeta pod kamenitom ogradom keja. Do broda silazi se stepenicama kao sa strme hridine: sedamdeset i sedam stepenica.

Spustio se čovjek korak po korak u ovu dublinu, sedamdeset i sedam puta po korak niže u podzemlje, prešao preko tanahne, savitljive mokre daske, stao na palubu i eto ga u salonu male lađe, gdje se u polukrugu crvenim baršunom presvučena divana skupila sumnjiva družba putnika, koja tu čeka da lada krene. Škilji sa stropa žučkastosiva žarulja od petnaestak svijeća, kriješti jedna papiga u krletki: »Bon voyage, bon voyage« (očito prtljag jedne starije gospođice), a do generala, austrijskog Feldmarschalleutnanta, koji tu razgovara s jednom otmjenom damom (očito iz viših krugova, »jaj de feš« Peštankom), jedno je jedino mjesto još prazno. [...]

Šta radim? Gdje se nalazim? Ah, da... da... Promatram svoj vlastiti život iz takozvane više objektivacije, kao da sam lutka. Dišem. Kuca mi srce. Rastu mi nokti i brada! Sve bez moje subjektivne volje! Kroz mene rastu dlake kao trava u Pompejima kroz mramorne ploče i mozaike. Znati sve to, to je već nešto što se vulgarno zove: ne biti živ... I ja sam rastem kroz druge neke gradove nesumnjivo pompejanske zubbine, kroz civilizaciju koje će neminovno nestati kao što je nestalo i Pompeja.

Promatra li čovjek sama sebe kao voštanu lutku i ne shvaća li više stvarnost od krvi i od mesa kao svoje vlastite stvari, osjećajući kako je predmet, kako kroza nj, kroz njegovu supstanciju, raste trava, kako on sam raste bez svoje volje kroz tuđe prostore, to znači da se doista već odvojio, da je oputovao, da sjedi u Haronovoj lađi, da će krenuti na drugu obalu, da je zapravo već krenuo. Čuje se elisa kako vitla vodenim grotlom, lada zaokreće u velikom oblom luku, zatim se poslije posljednjeg manevra zaputila tangentom na otvorenu vodu, u nepovrat, a general, udvarajući se po svemu svojoj šarmanтноj susjedi, priča ovoj antipatičnoj otmjenoj Peštanki konvencionalne gluposti, a zapravo sve je bespredmetno.

Tamo se jedan fratar moli Bogu. Čita brevijar i šapuće psalme i litanije, a i to je sve savršeno bespredmetno. Po zakonu tromosti Duha Svetoga tu se još izgovaraju ljudske molitve kao da bi bilo čemu moliti se. Svi ovi običaji ne znače ovdje više savršeno ništa.

Sirena. Glas sirene u magli. Svršeno je. – Sie hätten sich eigentlich vorstellen sollen, junger Mann, obratio se general svome putniku tonom dobronamjerne guvernante (Krlježa 1981a: 302–305).

U povijesti nijemoga filma posebno mjesto pripada filmu *L'Inferno* koji bismo mogli dovesti u vezu s ovim pomalo neoriginalnim rješenjem Krlježe i cijelim dugačkim sanskim prizorom. Radi se o prvom cjelovečernjem nijemom filmu koji su režirali Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro i Adolfo Padovan 1911. godine na osnovi Danteove *Božanstvene komedije* i koji je bio prikazivan diljem Europe. Premda o Danteu posebno nije pisao, poput mnogih značajnih imena europske klasike, Krlježa je Dantea iznimno

cijenio. To je prvi film u kojemu su natpisi neobično važni. Treba i posebno istaknuti činjenicu da se u razdoblju nastanka *L'Inferno* javljaju nove tehnike, primjerice kretanje kamere i posebni efekti osvjetljenja, što vidimo i u ovome filmu (<https://www.youtube.com/watch?v=3M9e6jxA9tA>). Bio je to jedan od prvih filmova koji je igrao povijesnu ulogu u umjetničkoj transformaciji filmova, kada se pokazalo da ta nova umjetnost nije više puka zabava širokih masa, nego i važna samostalna umjetnička grana (Bárdos 2017). Možda je najradikalniji prizor u ovome inače vrlo atraktivnom filmu scena kada masa golih ljudi čeka da ih Haron prevozi preko rijeke Stiksa.



L'Inferno, 1911 – Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro, Adolfo Padovan
(<https://www.youtube.com/watch?v=BRUkyHvsvfg>)

Podsjetio bih ovdje na Krležine iznimno radikalne scenske zamisli u drami koje nam sugerira preko didaskalija nakon samoubojstva Žene koja skoči kroz prozor iz petog kata: »Dižu se crne zavjese i vidi se scena, prepolovljena u horizontali, te se iznad te linije vodoravno, koja markira profil prerezane zemlje jednoga groba, vidi groblje« (Krleža 1967: 260). Sličan prerez – moglo bi se čak i reći da stalno dominiraju prerezi – nalazimo inače i u samom filmu, od spuštanja Dantea i Vergila u pakao. Prema Krležinim uputama sve to »treba da je prikazano irealno daleko, negdje u jednoj nedohvatnoj dimenziji.« Kakva bi bila ta »nedohvatna dimenzija«, i zapravo čemu služi takva maglovita i nejasno definirana uputa? Inače »nedohvatna dimenzija« kao poželjni cilj predstavljanja scene je u potpunoj suprotnosti s detaljnim opisom čitavoga pogrebnog prizora (pokapanja Žene) u kojemu su konkretizirani svi akteri i svi ceremonijalni elementi. Kasniji susret

Žene i Čovjeka, nakon njihova samoubojstva na drugom svijetu, događa se u »krčmi« koja je, prema uvodnoj didaskaliji, »pala žrtvom požara«. U filmu *L'Inferna*, razumije se, vatre, čađa i dim stalni su elementi svih scena te potpuno dominiraju.

Kao posebno zanimljivu stvar treba napomenuti da se Krleža u polemičkom članku koji je napisao povodom govora M. Radoševića tako izražava ironijski o njemu: »Jer ako portret Miška Radoševića, kako ga ja prekrasno vidim, ne spada među besmrtno pojave kakve je već Dante gledao na dnu pakla, onda đavo odnio sve moje gledanje i pisanje!« (Krleža 1983: 174). A taj govor je bio izrečen u kinu *Metropol*, stoga nam se čini i posebnim u kontekstu ovoga nijemog filma.

U Krležinu *Kraljevu* (1915) u dijalogu između Stelle i Margit, najvjerojatnije se priziva konkretan filmski doživljaj, potonuće Titanica, koji će se kasnije (1916–17) u Krležinu dnevničkom zapisu »prefigurirati« (Žmegač) u osobni doživljaj u Pešti na Clarkovu lančanom mostu, a iste godine, dakle 1917., sve skupa će se opet »prefigurirati« u *Kristofora Kolumba*, dramu koja nam predstavlja očajnu plovidbu preko oceana u Novi svijet. Takva transformacija i takva prefiguriranja sasvim su moguća kod Krleže. Tako je izraz »sirene bioskopa« kao tehnički instrument (generator) koji je označavao i početak projekcije filma postao nositeljem transformacija, najvjerojatnije od konkretnoga, osobnoga doživljaja jedne nove umjetničke optičke produkcije (film o Titanicu) samoga pisca, zatim doživljaja njegovih »neljudi« u dramskome djelu *Kraljevo*, preko *Kraljeva* kasnije opet na osobnoj razini metaforičkim spajanjem tonućega broda i Széchenyijeva lančanog mosta, a na kraju u novoj samostalnoj legendi *Kristofor Kolumbo* kao sintezi svega toga. Krije li se iza »sirene lađe« i mitologema o Haronu i rijeci Stiks u *Adamu i Evi* bilo kakav konkretni filmski doživljaj, ne može se neposredno dokazati, međutim prilično banalno i od Krleže neobično plitko operiranje mitologemom, nadalje neobično radikalna scenska zamisao cijeloga prizora događanja na drugome svijetu, nadalje sugeriranje »nedohvatne dimenzije« ipak govore o verbalizaciji takvih snažnih vizualnih doživljaja samoga pisca koji su dočaravali događaje »nedohvatnih dimenzija«, pa bi to mogao biti čak i tako impozantan film kao što je *L'Inferno*.

Na kraju bismo još pridodali svemu tomu kao posebnu zanimljivost, javljanje »urlika sirene« u iznimno dugačkom *Pogovoru* koji je autor napisao za svoju posljednju *Legendu Aretej*: »Desetak i više godina obilazi me sjenka Jurja Križanića, sa svim elementima tragedije. Poslije sedamnaestogodišnjeg sibirskog progonstva, njegov starački razbarušeni learski finale u Tobolsku javlja mi se kao pogrebna pratnja, u ovim dugim noćima, sa

glasom vjetra i urlikom sirena« (Krleža 1963: 231–232). Premda se ovdje radi o »urliku sirene« koji dolazi iz okruženja pisca *Pogovora*, dakle samoga Krleže, međutim nakon ovih prije citiranih rečenica slijedi piščeva želja, prema kojoj bi trebalo »oba fantoma«, dakle Areteja i Križanića »prikazati na daskama istodobno«. I upravo zbog toga glas, »urlik sirene« iz piščeva pogovora *Areteju* dobiva i drugo značenje, zapravo pridružuje se jakom zvučnom efektu iz njegovih ranijih *Legendi* o kojima je bilo riječi.

Audiovizualna sintagma »sirene bioskopa« kao »neznatna sitnica« jezični je znakovni otisak, nastao putem transpozicije pokretnoga slikovnog doživljaja u Krležinu »mozgu kao ekranu« na razini »molekularne biologije« koji će se kasnije i više puta »prefigurirati«. Tako je plovio Krleža između Scile i Haribde jezičnih i slikovnih znakovnih sustava.

Montažirane *Simfonije*

Miroslav Krleža tijekom svojih borbi i sukoba s Bachom, o čemu je ranije bilo riječi, zbog permanentnog odbijanja svojih najranijih dramskih tekstova od strane direktora zagrebačke Drame u svome dnevničkom zapisu iz 14. XI. 1917. piše: »Smije mi se čovjek u Helmeru i Fellneru kad tvrdim da je i 'Pan' napisan za scenu« (Krleža 1981a: 315). Krležin *Pan* kao pjesnički tekst je inače objavljen zasebno kao uostalom i svi ostali »simfonijski« tekstovi (Podnevna simfonija, 1916; *Pan*, 1917; Sodonski bakanal, 1918; Ulica u jesenje jutro, 1919), a *Suton* i *Nokturno zajedno s Podnevnom simfonijom* u knjizi *Tri simfonije* (1917). Tih šest tekstova je Krleža zatim spojio i objavio u svojim prvim *Sabranim djelima* pod naslovom *Simfonije* (Krleža 1933). Od toga trenutka ti tekstovi u svim kasnijim izdanjima čine jednu cjelinu, prema tome njihova niti generička niti tipološka pripadnost nikada nije bila upitna, ni od strane samoga autora. Ako se polazi od Krležina dnevničkoga zapisa u kojemu se vrlo odlučno tvrdi (rečeno je najvjerojatnije baš samome Bachu) da je *Pan* pisan za scenu, onda i taj tekst i sve ostale »simfonije« možemo bez daljnjega isto tako zvati ostvarenjima za scenu. Drugim riječima, njihovo je mjesto tamo gdje je i mjesto svih njegovih *Legendi. Legende* i *Simfonije* čine jedan sklop, jednu cjelinu koja je prema autorovim ambicijama bila zamišljena za scensku izvedbu – bez obzira na realne mogućnosti ostvarenja te autorove nakane.

Krležin *Pan* u generičkom i genetičkom smislu proizlazi iz one koncepcije umjetnosti koju je zaokružio Friedrich Nietzsche u svom prvom filozofskom djelu *Rođenje tragedije iz duha glazbe* i u kojemu se tvrdi da je *satir* nositelj praslike čovjeka, dakle radi se o alter egu *Pana*. Krleža je vrlo rano upoznao djela Nietzschea, već u budimpeštanskome Ludoviceumu, koji će kasnije imati »odlučujuće, kapitalno značenje za cijeli budući Krležin duhovni razvoj« (Lasić 1982: 95). Krležin je *Pan* biće koje simbolizira harmoničan suživot s prirodom, on sam je prirodnost. U prvom dijelu vidimo *Pana* koji uživa u jesenjim sunčanim zrakama. Tu idilu narušavanju vjernici koji u procesiji hrle prema crkvi na brdu i od toga trenutka se razvija verbalni dvoboj između vjernika i *Pana*. Nevidljivi *Pan* progura se kroz gomilu u crkvu, svjestan svoje poganske veličine i božanstva, pridobije vjernike na svoju stranu koji nakon toga hrle van

iz crkve. Završna slika poeme je kako Pan i narod pod lipom uz pratnju gajdi plešu kolo. Pogansko-slavenska simbolika završne scene je jasna. Krleža u *Panu* zapravo slavi pobjedu dionizijskog principa umjetnosti i života, kao uostalom i Nietzsche u *Rođenju tragedije* postupno uskrsnuće dionizijskog duha. Razlika je jedino u tome što kod Krleže lik dobiva nacionalni slavenski karakter. *Podnevna simfonija* je hosana suncu, prepuna nietzscheanskih solarnih ditiramba, i ovdje se sukobljavaju kršćanske i poganske vrjednote, međutim ovdje je glas »čovjeka, poganina dvadesetog stoljeća« samo jedan od tih glasova, solilokvija. U melankoličnome *Sutonu* na metaforički se način obrađuje zalazak sunca, prije svega putem javljanja raznih glasova same prirode, da bi u drugom dijelu prevladavala civilizacija (ljudi) koja je izložena ovim nelagodnim promjenama. Premda i ovdje dominira nietzscheanski vitalizam, međutim likovi su »bolesni«, »umorni« i »samotni«. U *Noturnu* tišina se pretvara u univerzalnu tišinu, nema više naglašenih, glasnijih govornika, to je opis prije svega urbane sredine. Na samom kraju »ljudi po ulicama, drveće, ruže, sjenske, ptice i slutnje u koru« pozdravljaju rađanje novog dana. *Sodonski bakanal* se bitno razlikuje od ostalih simfonija, čak i prema svojoj genezi, naime nastao je preradom drame *Sodoma* koju je Krleža, poput ostalih svojih djela, nudio Bachu. Iz podnaslova djela se vidi (Fragment simfonijske uvertire o padu Oriensa Serafa Gospodnjeg) da se radi o adaptaciji samo jednog dijela izvornoga teksta. Bitna je razlika između *Sodonskog bakanala* i ostalih simfonija: antička semitska tema, odsutnost impresionističkih motiva i ugođaja te naglašeni erotizam. Posljednja simfonija u tome nizu *Ulica u jesenje jutro* se po svojim karakteristikama ne razlikuje od ostalih simfonija, međutim ipak se odlikuje većom dozom ljudskog pesimizma, pretežito u suvremenoj urbanoj sredini.

Pavao Pavličić je bio prvi književni povjesničar koji je prihvaćajući Krležinu tezu da su *Simfonije* zapravo tekst za scenu, dakle dramska djela, pokušao to i dokazati (Pavličić 1981).

Očito je, dakle – piše Pavičić –, u najmanju ruku, da tu imamo posla s jednim neobičnim slučajem, koji bi mogao biti historijski interesantan, sa slučajem kad autor promatra – i piše – svoja djela kao pripadnike jednoga književnoga žanra, a kritika ih razumijeva – i tumači – kao pripadnike drugoga. (Pavličić 1981: 248)

Očito, u sukobu ovih shvaćanja radi se o potpuno različitim interpretacijama kazališnih konvencija. Dok je Krleža bio uvjeren da su njegove rane drame i simfonije generički isto, druga je strana (prije svega Bach) nijekala pripadnost i jednih i drugih dramskim ostvarenjima. Stoga valja odgovoriti

na pitanja: kakvo je ono književno shvaćanje na osnovi kojega ih možemo uvrstiti među drame, s jedne strane, unatoč dramskom instrumentariju (podjela na lica, dramske didaskalije) pak među liriku, s druge strane. Prema opširnijem argumentiranju Pavičića u vezi s Krležinim ranim dramama i *Simfonijama* dolazi se do zaključka da se ovdje radi o novoj poetici prema kojoj drama nije prikaz dramske radnje, nego lirski iskaz o toj radnji. Dakle, nositelj dramatičnosti je sam taj iskaz, koji može biti i stihovani i narativni i dijaloški. I na kraju, Pavličić dolazi do zaključka da se radi o dijametralno suprotnom shvaćanju Bacha i Krleže. Dok je vladajuća poetika zagovarala tezu o odvojenosti dramske književnosti i kazališta, koje funkcioniranju prema vlastitim zakonima, prema Krleži drama je podređena tekstu u kojem se ostvaruje autorova vizija, a kazališna bi izvedba morala biti uprizorenje te vizije. Prema toj logici, koja je bila u potpunoj suprotnosti s tadašnjim konvencijama, »teatar naprosto mora naći načina da izvede ono što književnost stvori, inače nije vrijedan toga imena.« (Pavličić 1981: 261). Govoreći o pjesničkom ekspresionizmu Krleže, C. Milanja će *Simfonije* uvrstiti u njegovu lirsku produkciju, ukazujući pri tome, pozivajući se i na Pavličića, i na njihovu »dramsku supstanciju« (Milanja 1997: 21).

Bez obzira na rasprave i različita mišljenja oko Krležinih *Simfonija*, prihvaćajući Krležinu tezu da se radi o tekstovima koji su napisani za scenu, mi ćemo ovdje raspravljati o njihovoj formalnoj, tipografskoj organiziranosti koja ih čini posebnima. Dakle, upravo na osnovi Pavličićevih zaključaka, ključno je pitanje, koji i kakav bi trebao biti kazališni medij za vjerodostojnu i adekvatnu prezentaciju Krležinih umjetničkih vizija u trenutku nastanka njegovih *Simfonija* (pa i *Legendi*). Da to nije mogao biti tadašnji postojeći zagrebački kazališni medij na čelu s Bachom, to nije upitno. U samom nastanku tih i takvih umjetničkih vizija – trudili smo se to i dokazati – trebao je igrati važnu ulogu i novi optički medij, dakle film i kino, pa prema tome prostor za adekvatnu realizaciju njegovih atipičnih dramsko-lirskih i lirsko-dramskih ostvarenja bi trebali biti isti.

Kao što je bilo prije rečeno, od svih njegovih simfonija jedino se *Sodomski bakanal* razlikuje od ostalih ne samo zbog antičke semitske tematike, nego prije svega zbog svoje dramske organiziranosti u kojoj glavnu ulogu igra kolektivno kolo (poput kora u antičkoj tragediji) a većina govornika nisu individualizirani likovi nego samo »glasovi« u kolu (glas u kolu, glas drugi u kolu, glas treći u kolu itd.). Generički i tipografski gledano svi tekstovi djeluju kao drame (bez obzira na njihov stihovani narativ, uostalom u žanrovskoj tradiciji ima i stihovanih drama): nalazimo samim velikim slovima tiskane autorske didaskalije s opisom raznih ugođaja, zvukovnim i

koloritnim metaforičkim, metonimijskim, sinestezijskim oznakama i naravno definiranjem lica govornika, nakon čega slijedi govor toga lika. Zapravo može se reći da je ta repetitivna struktura pomalo neobična za Krležu kod koga u svakom pogledu, od samoga početka njegove spisateljske karijere, nalazimo pravo bogatstvo i variranje formi unutar svih umjetničkih rodova i žanrova. Kao da se u ovome slučaju radi o takvoj strukturi koja preko te repetitivne formule oponaša neliterarnu medijsku šablonu, a taj uzorak bi mogao biti upravo nijemi film.

U kontekstu slikovnog zaokreta (pictorial turn) (Mitchell 2008) prema kojemu u datome trenutku određeni mediji »prizivaju« kodove drugih medija, pitamo se, kako je Krleža kao pisac percipirao filmske slike smještene u »virtualnom prostoru-vremenu uglavljenom između kadrova koji se međusobno montiraju« upravo u toj njegovoj promatračevoj svijesti (Rismondo 2019: 115)? U suvremenom hrvatskom pjesništvu subjekt je i medijski konstituiran, čemu je Sanja Jukić posvetila i posebnu monografiju (Jukić 2014). Raspravljajući o »filmičnom subjektu« i pozivajući se na Josipa Užarevića (Užarević 1991), piše o tome kako autor »liku subjekta teksta, Nad Ja, pripisuje kamermansku funkciju, dakle onoga koji kreira prostor, vrijeme, i odnose u tekstu, sveprisutan je, a pritom nevidljiv kao Ja gramatičko biće« (88). »Filmični subjekt« već je i kod Krleže prisutan, zapravo njegove *Simfonije* prate istu tautološku strukturu koja se realizirala takoreći od samoga početka nijemoga filma. Čisto formalno gledano od trenutka transcendiranja pokretnih slika, dakle stvaranja novog filmskog narativa preko montaže u toj novoj umjetničkoj optičkoj prezentaciji se ustalila struktura: niz montažiranih kadrova – međunatpis – niz montažiranih kadrova – međunatpis... itd. Međunatpisi uvjeravaju gledatelja o pouzdanu pripovjedaču, »stvaraju dojam da ih je smislila i u film unijela neka nepogrešiva središnja inteligencija, dakle autoritativni implicitni autor« (Peterlić 2008: 86), odnosno, kako je u slučaju Krležinih didaskalija u *Legendama* bio konstatirao V. Žmegač, »instancija prikrivenog pripovjedača«. Osim toga, naravno, njihova je osnovna funkcija pridonosenje stvaranju što veće koherentnosti u percipiranju i recepciji filmskoga narativa. U najboljim ostvarenjima nijemoga filma vrlo ekonomično se postupalo kako ti natpisi ne bi previše usporili percepciju i recepciju i ne bi prelazili granice nepotrebnoga i izlišnoga. Da vidimo kako su konstruirane prema identičnoj formalnoj i montažnoj logici Krležine *Simfonije*. Prije svega radi se o vrlo jasnoj tipografskoj strukturi (govorimo o Minervinom izdanju iz 1933. godine) svih simfonijskih tekstova: AUTORSKE UPUTE – dijalog ili monolog – AUTORSKE UPUTE – dijalog ili monolog... itd.:

GRJEŠNICI U CRKVI OČAJNO:

O zašto nas golema tajna mrvli,
o zašto se davimo u rođenoj krvi?
O zašto vrije život u nama,
o, tko nam te napjeve krvničke svira,
gdje je nebesko ostrvo mira?

Autorske upute su čak i tipografski naglašene, naime tiskane su samim velikim kurziviranim slovima. S obzirom na to da se Krležina izjava o pripadnosti njegovih *Simfonija* scenskim ostvarenjima odnosila konkretno na djelo *Pan*, mi ćemo analizu izvršiti na tom tekstu, držeći da se isto odnosi i na sve ostale njegove simfonijske tekstove. Dijaloški ili monološki dijelovi u ovoj analizi nisu bitni jer ih tumačimo kao dijaloške ili monološke segmente koji pripadaju osobi koja govori, bez obzira na njihov tematski sadržaj ili stilsku strukturiranost. Naša je teza u vezi s didaskalijama u *Panu* da su sve bez razlike zapravo »tonfilmske imaginacije«, narativna (jezična) oličenja konkretnih optičkih pokretnih ili nepokretnih slika, dakle pravi kinotekst. Pomalo je paradoksalno, međutim čini nam se logičnim da se u kontekstu nijemoga filma (niz montažiranih kadrova – međunatpis – niz montažiranih kadrova...) u toj strukturi *Simfonija* (AUTORSKE UPUTE – dijalog ili monolog – AUTORSKE UPUTE...) *dijaloški ili monološki* dijelovi mogu identificirati s *međunatpisima* nijemoga filma, tim prije što je zapravo filmski *međunatpis* isto tako tekst u vizualnoj (optičkoj) sredini (poput lista papira) kao i dijaloški dijelovi u knjizi kao mediju. Prema tome u ovome slučaju radi se o mogućnosti logičnoga medijskoga povezivanja istih strukturalnih elemenata u različitim (narativnoknjižnim i narativnooptičkim) medijima. Tako će se zapravo namijenjeno govornome aktu (dramski dijalog) u *Simfonijama* preobraziti u čitani tekst. Preko takve mogućnosti metamorfoze ostvaruju se nove intermedijalne relacije koje su u doba nastanka i *Legendi* i *Simfonija* bile izvan vidokruga suvremenika, otuda i neshvaćanje svega toga, pa je Krleža i u tome preduhitrio svoje doba.

Koji su najvažniji tipovi tih tipografski naglašanih autorskih uputa, kakva je njihova optička strukturiranost i koju događajnu logiku slijedi njihov niz – to su najvažnija pitanja na koja želimo odgovoriti, stoga ćemo pomoću osnovnih elemenata filmskoga jezika rekonstruirati Krležin imaginativni film koji se u *Panu* zapravo »vrti«. (Ovdje ćemo *kadrove, planove i kutove snimanja* pratiti.)

MODRO JESENJE POPODNE. GORA I VINOGRADI PJEVAJU TIHU PJESMU SNIVANJA:

Radi se o statičnome kadru u totalu koji svojom umjerenom sineztezijском harmonijom posreduje idiličan ugođaj i u kojemu prevladava modra boja (dakle nebo), unatoč prisutnosti zelenila, što potvrđuje da je kut snimanja gornji rakurs zbog kojega se to zelenilo gubi u plavetnilu neba.

GROŽĐE U VINOGRADU DOZRIJEVA:

Iz prethodnoga statičnoga kadra u totalu prelazi se na krupni plan (grožđe) gdje je kamera u razini pogleda.

AKORDI NEBESKIH ŽICA:

Naravno, tu se postavlja pitanje, je li uopće moguće vizualizirati ovu uputu. Pod »nebeskim žicama« se najvjerojatnije podrazumijevaju sunčane zrake koje padaju s neba u tome popodnevnome ambijentu, pa prema tome u ovome kadru se vraćamo prvome kadru s istom optičkom strukturom. Razlika je jedino u tome što taj kadar nije statičan nego dinamičan i fokusiran na svjetlost.

U SJENI FANTASTNOG ČOKOTA TUGUJE PAN. ISPIJA GA BOLESNA ČEŽNJA ZA PJENUŠAVIM MOREM. PREBIRE PJESMU ČEŽNJE NA SIRINGI:

Na osnovi ove upute možemo zamisliti tri kratka kadra. Prvi bi bio statičan kadar u srednjem planu, kamera u razini pogleda (lik Pana), drugi bi bio isto statičan, ali u totalu iz gornjeg rakursa (valovito more), a treći kao i prvi (Pan svira). Kao zanimljivost napomenimo da u scenariju *Sedmoga pečata* (na samome početku) Ingmara Bergmana, koga je inače Krleža iznimno cijenio kao filmaša, nalazimo sličnu, vrlo intenzivnu promjenu kadrova na obali mora (Bergman 1979: 7).

TRACI SE SUNČANI PREPLIĆU VINOVOM LOZOM, PA GA MILUJU:

Statičan kadar u srednjem planu, kamera na razini pogleda.

I CVIJEĆE SVOJIM MIRISOM OPAJA PANA:

Tu imamo dva statična kadra (prvo cvijeće zatim Pan) u srednjem planu, kamera na razini pogleda.

PAN SAMILOSNO GLADI SUNČANE ZRAKE I MIRIŠE UVELI SUNCOKRET. TALAS GA ČEŽNJE BOLEĆIVE ZANAŠA NA MORE. SIRINGA PLAČE:

Tri kadra redom (kao prije): prvi bi bio statičan kadar u srednjem planu, kamera u razini pogleda (lik Pana kako miriše suncokret), drugi bi bio isto statičan ali u totalu iz gornjeg rakursa (more) a treći kao i prvi (Pan svira).

Na osnovi »filmske adaptacije« Krležinih uvodnih didaskalija *Pana* možemo zaključiti da je logika i dinamika u nastavku ista, ne samo u ovome djelu nego i u svim ostalim simfonijskim tekstovima. Ima didaskalija koje samostalno čine jedan kadar da bismo već u sljedećoj didaskaliji dobili više kadrova koji se u planovima (u prostoru) skokovito mijenjaju. Zahvaljujući takvoj logici scenske (filmske) zamisli autora koja se može iščitati iz didaskalija, sve je postavljeno u dinamičan vizualni svijet kako bi se unutarnji nemiri ili harmonični unutarnji ugođaji glavnih aktera (u ovom slučaju *Pana*) očitovali u izvanjskome svijetu ili pak obrnuto, kako bi atmosfera prirode zanjela glavnog aktera ili aktere. »Prebacivanjem« ili postavljanjem Krležina *Pana* u filmskoscenski medijalni prostor preko kojega se omogućuje stvarna, materijalna vizualizacija, drugim riječima »uprizorenje vizija« Krleže, strukturalni elementi izvornoga djela, *Pana* kao simfonijske poeme, dakle didaskalije i dijalozi u novom optičkom mediju funkcionalno se mijenjaju: didaskalije će postati pravi kinotekstovi a dijaloški dijelovi međufilmski natpisi. Može se, dakle, jednoglasno ustanoviti da su Krležine *Simfonije* kao scenski tekstovi već u danim prilikama, za vrijeme njihova nastanka, tehnički bili izvedljivi i na kazališnim »daskama« uključivanjem filmskoga medija i u samome filmskome mediju.

Literatura

Endre ADY, 1908: Színház és mozi. *Budapesti napló*, 7. mart. <https://www.arcanum.com/en/online-kiadvanyok/AdyProza-ady-prozaja-1/9-kotet-6577/cikkek-tanulmanyok-fe-ljegyzesek-1908-januardecember-682B/110-szinhaz-es-mozi-69BE/> (12.3.2022.)

– –, 1982: *Összes versei I-II*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

Josip BACH, 1919: Najsmioniji dramski pjesnik. *Obzor* 19 (24/I.)

– –, 1991: Autobiografija. *Forum* 9–10, 508–512.

Júlia BÁCSKAI-ATKÁRI, 2011: Narráció Ady Endre *Margita élni akar* című művében. *Irodalomtörténet* 3, 378–388.

Krešimir BAGIĆ, 2012: *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.

Béla BALÁZS, 1924: *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*. Wien–Leipzig: Deutsch-Österreichischer Verlag.

– –, 1930: *Der Geist des Films*. Halle/Saale: Wilhelm Knapp.

– –, 1948: *Filmkultúra (A film művészetfilozófiája)*. Budapest: Szikra.

Judit BÁRDOS, 2017: Dante ihlette filmek. *Filológiai Közlöny* 1, 101–110.

Erika BENCE, 2006: A vonat jelentésköre a közép-kelet-európai kultúrában. *Forrás* 2, 97–102.

Walter BENJAMIN, 1986: *Estetički ogledi*. Zagreb: Školska knjiga. 125–151.

Ingmar BERGMAN, 1979: *Színről színre*. Budapest: Európa.

Thomas BRANDLMEIER, 1996: Early German Film Comedy, 1895–1917. *A Second Life: German Cinema's First Decades*. Ur. T. Elsasser. Amsterdam: Amsterdam University Press. 103–113.

Vinko BREŠIĆ, 1991: Autobiografija Josipa Bacha. *Forum* 9–10, 512–513.

Branka BRLENIĆ-VUJIĆ, 2015: Košmarne slike ratne zbilje u Krležinoj prozi: odjeci avangardnih zbivanja. *Dani Hvarskoga kazališta: Grada i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 41/1, 243–266.

BUDAPESTI MOZGÓKÉPSZÍNHÁZAK, 1903–1923. <https://epa.oszk.hu/00300/00336/00009/mozik.htm>. (10.1.2022.)

Elizabeth BÜTTNER, 2006: *A változás lehetőségei Bécs és az osztrák némafilm tükrében*. <https://filmkultura.hu/archiv/regi/2006/articles/essays/buttner.hu.html>. (5.1.2022.)

Enes ČENGIĆ, 1985: *S Krležom iz dana u dan* 4. Zagreb: Globus.

René CLAIR, 1977: *A film tegnap és ma*. Budapest: Gondolat.

- Dorrit COHN, 1996: Áttetsző tudatok: a tudatfolyamatok ábrázolásának narratív módzatai a szépirodalomban. *Az irodalom elméletei II.* Ur. Beáta Thomka. Pécs: Jelenkor – PTE. 81–193.
- Bora ČOSIĆ, 1983: *Poslovi, sunje, snovi Miroslava Krleže*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- –, 1988: *Doktor Krleža: jedan odgojni roman*. Beograd: Nolit.
- Zoltán CSUKA, 1963: A két Emericzi. *Nagyvilág* 1, 91.
- Gilles DELEUZE, 2000: »The Brain Is the Screen: An interview with Gilles Deleuze«. *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Ur. Gregory Flaxman. Minneapolis, London: University of Minnesota Press. 365–373.
- –, 2008: *A mozgás-kép. Film 1. Az idő-kép. Film 2.* Budapest: Palatinus.
- Branimir DONAT, 1970: *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*. Zagreb: Mladost.
- Zoltán DRAGON, 2003: Filmadaptáció: az irodalom és a film végtelen dialógusa. Filmtett, február 15. <https://filmtett.ro/cikk/filmadaptacio-az-irodalom-es-a-film-vegte-len-dialogusa> (18.3.2022.)
- Hervé DUMONT, 2013: *L'Antiquité au cinéma. Vérités, légendes et manipulations*. Préface de Jean Tulard (membre de l'Institut de France) version PDF augmentée et actualisée de l'ouvrage paru en automne 2009 à nouveau monde editions (Paris) et à la Cinémathèque suisse (Lausanne) © Hervé Dumont. http://www.hervedumont.ch/L_ANTIQUITE_AU_CINEMA/#/374/ (6.1.2022.)
- Mladen ENGELSFELD, 1975: *Interpretacija Krležina romana Povratak Filipa Latinićeva*. Zagreb: Liber.
- Miroslav FELLER, 1954: O dramskom stvaranju Miroslava Krleže. *Krugovi* 2, 125–130.
- Helga FINTER, 1985: *A posztmodern színház kamera-látása*. <http://www.literatura.hu/szinhaz/posztmodern.htm> (9.11.2021.)
- Aleksandar FLAKER, 1984: *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga.
- Pavel FLORENSZKIJ, 2007: *Az ikonosztáz*. Budapest: Typotex.
- Miljenko FORETIĆ, 2003: O uprizorenju Vojnovićeva *Prologa nenapisane drame. Dani Hvarškoga kazališta: građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 29/1, 117–130. <https://hrcaak.srce.hr/file/109716> (10.2.2022.)
- Michel FOUCAULT, 1999: Eltérő terek. *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Ur. Tibor Sutyák. Debrecen: Latin Betűk. 147–155.
- László FÖLDVÁRI, 2000: *A film hódító útja Hódmezővásárhelyen*. <http://epa.oszk.hu/00300/00336/00008/foldvari.htm> (3.1.2022.)
- Ivo FRANGEŠ, 1974: *Matoš, Vidrić, Krleža*. Zagreb: Liber.
- István FRIED, 2002: *Írók, művek, irányok*. Szeged: Tiszatáj Könyvek.
- William O. GARDNER, 2012: Japanese Modernism and »Cine-Text«: Fragments and Flows at Empire's Edge in Kitagawa Fuyuhiko and Yokomitsu Riichi. *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. Ur. Mark Wollaeger, Matt Eatough. Oxford: Oxford University Press. 571–598. <https://books.google.hu/>

books?id=hBg1DQAAQBAJ&pg=PR3&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=one-page&q&f=false (11.8.2022.)

Darko GAŠPAROVIĆ, 1977: *Dramatica krležiana*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba.

– –, 2013: Dani Hvarškoga kazališta. *Grada i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 39/1, 337–359.

Branko GAVELLA, 1963: Miroslav Krleža i kazalište. *Miroslav Krleža*. Ur. Marijan Matković. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. 326–333.

Eliza GERNER, Milan ARKO, 2002: *Svjedoci Krležina odlaska*. Zagreb: Prometej.

Aage A. HANSEN-LÖVE, 1988: Intermedijalnost i intertekstualnost: problemi korelacije verbalne i slikovne umjetnosti n primjeru ruske moderne. *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić i P. Pavličić. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti. 31–74.

Iván HEVESY, 1925: *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája*. Budapest: Athenaeum.

Katarina HRASTE, 1996: *Intermedijalnost u Vojnivićevoj drami »Gospođa sa sunčokretom«*. Dubrovnik: Matica hrvatska Dubrovnik.

Gergely HUBAI, 2012: Száz év ütközései: Titanic-filmek. *Filmvilág* 4, 22–23. https://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?cikk_id=10868 (24.4.2022.)

László IMRE, 1990: *A magyar verses regény*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Zoltán IMRE, 2011: Imre Zoltán a Nemzeti Színház 2002-es Tragédia-előadásáról. *SZÍNHÁZ-NET* (<https://szinhaz.net/category/folyoirat/2011-majus-folyoirat/>) (12.5.2022.)

Sanja JUKIĆ, 2014: *Medijska lica subjekta: stilistika medijskog subjekta u suvremenom hrvatskome pjesništvu*. Osijek: Ogranak DHK slavonskobaranjskosrijemski.

György KEMÉNY, 2002: Film, színház, Madách. *Filmvilág* 6, 50–51.

Mihály KERTÉSZ, 1918: A rendező, a színész, a dramaturg. *Színház Élet* 15, 6–7.

István KIRÁLY, 1972: *Ady Endre I–II*. Budapest: Magvető.

Friedrich KITTLER, 2005: *Optikai médiumok*. Budapest: Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó.

Heinrich von KLEIST, 1981: A marionettszínházról. *Kultusz és áldozat*. Budapest: Európa Könyvkiadó. 93–102.

Magdolna KOLTA, 1997: Képmutogatók Pest-Budán. *Budapesti Negyed* 15, 5–31. <https://epa.oszk.hu/00000/00003/00013/kolta.htm> (01.6.2022.)

Bojan KOŠTIĆ, Suzana MARJANIĆ, 2013: Krleža kao Flash Gordon naše literature. *Zarez*, 16. 04. <http://zarez.hr/clanci/krleza-kao-flash-gordon-nase-literature> (16.8.2022.)

András Bálint KOVÁCS, 1992: *Metropolis*, Párizs. Budapest: Képzőművészeti Kiadó.

– –, 1997: A gondolat filmje: a deleuze-i filmelmélet filmtörténeti szempontból. *Metropolis* 2., 44–51. (<https://metropolis.org.hu/kovacs-andras-balint-a-film-szerint-a-vilag-cim-369-konyver-337-l-1>) (13.2.2022.)

Krisztina KOVÁCS, 2010: Vasút és irodalom – A vonat rituális tere a modern magyar irodalomban. *Műhely* 1–2, 155–161.

Zsolt KÖHÁTI, 1991: *Tovamozduló ember tovamozduló világban: a magyar némafilm 1896–1931 között*. Budapest: Magyar Filmintézet.

Silvije Strahimir KRANJČEVIĆ, 1956: *Izabrane pjesme*. Ur. Dragutin Tadijanović. Zagreb: Matica hrvatska.

Miroslav KRLEŽA, 1919: Hrvatska književna laž. *Plamen*, 1.

—, 1922: Petófi i Ady, dva barjaka madžarske književnosti. »*Nova Evropa*«, 11. travanj, 341–354.

—, 1932: *Povratak Filipa Latinovicza. Sabrana djela*. Zagreb: Minerva.

—, 1933: *Simfonije*. Zagreb: Minerva.

—, 1961: *Eseji I. Sabrana djela Miroslava Krleže 18*. Zagreb: Zora.

—, 1961–1963: *Eseji I–III. Sabrana djela 18–20*. Zagreb: Zora.

—, 1963: *Aretej. Sabrana djela Miroslava Krleže XXII*. Zagreb: Zora.

—, 1965: *Zászlók I*. Budapest: Európa Könyvkiadó.

—, 1967: *Legende. Sabrana djela Miroslava Krleže IX*. Zagreb: Zora.

—, 1977: *Dnevnik 1918–22*. Sarajevo: NIŠRO »Oslobođenje«.

—, 1979: *Zastave 1–5*. Sarajevo: NIŠRO »Oslobođenje«.

—, 1981: *Dnevik 1933–42*. Sarajevo: NIŠRO »Oslobođenje«.

—, 1981a: *Dnevnik 1 1914–17*. Sarajevo: NIŠRO »Oslobođenje«.

—, 1981b: *Dnevnik 4*. Sarajevo: NIŠRO »Oslobođenje«.

—, 1981c: *Glembajevi. Drame 3*. Sarajevo: NIŠRO »Oslobođenje«.

—, 1981d: *Legende. Drame 1*. Sarajevo: NIŠRO »Oslobođenje«.

—, 1983: *Iz naše književne krčme. Sabrana djela Miroslava Krleže. Polemike 4*. Sarajevo: NIŠRO »Oslobođenje«.

Anatolij KUDRJAVCEV, 1981: Dimenzija sceničnoga u Krležinim »Legendama«. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 8/1, 271–277.

Ernö KULCSÁR SZABÓ, 2004: Az immateriális beiródás: az esztétikai tapasztalat medialitásának kérdéséhez. *Az esztétikai tapasztalat medialitása*. Ur. Zoltán Kulcsár-Szabó, Péter Szirák. Budapest: Ráció Kiadó. 9–36.

Stanko LASIĆ, 1982: *Krleža: kronologija života i rada*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

András LÉNÁRT, 2016: Az európai civilizáció és az ősi Amerika találkozása – ahogyan a filmkészítők látták. *A mi santeránk. Tanulmányok Dornbach Mária 70. születésnapjára*. Ur. Zsuzsanna Csikós. Debrecen: Szegedi Tudományegyetem, Hispanisztikai Tanszék. 209–222.

Tamás LÉNÁRT, 2012: Film, fotó és lélekidézés: Hevesy Iván útja a film- és fotókritikáig. *Irodalomtörténet* 1, 33–46.

Josip LEŠIĆ, 1981: *Slika i zvuk u dramama Miroslava Krleže*. Sarajevo: IRO »Veselin Masleša« OO Izdvačka djelatnost.

István LIPPENSZKY, 1983: *Pécs mozitörténete*. Pécs: Baranya Megyei Moziüzemi Vállalat.

J. M. LOTMAN, 1977: *Filmszemiotika és filmesztétika*. Budapest: Gondolat.

István LŐKÖS, 1992: Modell és regényhős: Lesznai Anna – Borongay Anna Krleža Zászlókjában. *Irodalomtörténet* 2, 290–298.

– –, 2003: *Od Marulića do Krleže*. Split: Književni krug Split.

György LUKÁCS, 1977: *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Budapest: Magvető Kiadó.

István LUKÁCS, 2011: Infinitívuszok inváziója: a krležai szöveg univerzum egy »diszkrét bája«. *A szótól a szövegig*. Ur. Vilmos Bárdosi. Budapest: Tinta Könyvkiadó. 167–172.

– –, 2012: Tekstovna metamorfoza »Velikog akta« u »Zastavama« Miroslava Krleže. *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae* 1, 221–227.

– –, 2014: Prikrivene referencije u Krležinim Zastavama: Adyjev roman u stihovima kao pretekst Krležinih Zastava. *Forum* 1–3, 230–240.

– –, 2015: »Veliki akt« kao apeiron Zastava. *Književna smotra* 177, 69–74.

– –, 2016: Veliki akt kao apeiron romana Zastave. *Povratak Miroslava Krleže*. Ur. Tomislav Brlek. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. 195–204.

– –, 2017: Miroslav Krleža és a film. *Szláv kultúrák, irodalmak és nyelvek*. Ur. Aleksander Urkom. Budapest: ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszék. 103–112.

– –, 2022: Bartolove in Krleževe Lutke v intermedialnem kontekstu. *Slovenski jezik in književnost med kulturami*. Ur. Matej Šekli, Lidija Rezončnik. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije. 239–247.

– –, 2022a: Krležine »sirepe bioskopa«. *Krleža i intermedijalnost*. Ur. István Lukács. Budapest: Szláv Filológiai Tanszék. 83–92.

Stjepan LUKAČ, 1997: Krleža – Bog – Ady. *Hrvati i Mađari u svijetlu prožimanja kultura i jezika*. (Bibliotheca Croatica Hungariae). Ur. Stjepan Blažetin. Pečuh: Hrvatski znanstveni zavod. 62–67.

– –, 2012: Poetsko »nasilje« nad gramatikom: prilog genezi Krležinih infinitiva. *Kronika* 29, 7–15.

Imre MADÁCH, 2011: *Čovjekova tragedija*. Prir. Franciska Ćurković-Major. Zagreb: FF press.

Bálint MAGYAR, 2003: *A magyar némafilm története*. Budapest: Új Palatinus.

Vjekoslav MAJCEN, 1999: Filmsko uprizorenje Vojnovičeve drame Gospođa sa sunčokretom – hrvatska epizoda Michaela Curtisa. *Hrvatski filmski ljetopis* 17, 155–162.

Zdravko MALIĆ, 1964: Lutke (Pokušaj rekonstrukcije autorskog komentara u *Banketu u Blitvi*). *Krležin zbornik*. Ur. Ivo Frangeš i Aleksandar Flaker. Zagreb: Naprijed. 227–243.

Jolán MANN, 2022: Filmičnost Krležinih djela u zrcalu filmske estetike Béle Balázsa. *Krleža i intermedijalnost*. Ur. István Lukács. Budapest: Szláv Filológiai Tanszék. 143–154.

Ljubomir MARAKOVIĆ, 1924: O »Vučjaku«. *Hrvatska prosvjeta*, 25. siječnja, 28–37.

- –, 1927: Iza ekspresionizma. Pokušaj bilanse. *Hrvatsko kolo*, Knjiga VIII., 341–350.
- –, 1997: *Rasprave i kritike*. (Stoljeća hrvatske književnosti, 22). Zagreb: Matica hrvatska. 111–140.
- Attila MÁRFI, 2012: A mozi megjelenése a 20. század elején Pécsen. *Határon innen, határon túl: tanulmányok Tilcsik György születésnapjára*. Ur. István Bariska, László Mayer. Szombathely: Vas Megyei Levéltár. 269–276.
- Suzana MARJANIĆ, 2020: *Krležin tranzanr: tri post/dramska nemjesta – vlak (voz), brod i sajam*. https://www.academia.edu/45514554/Krle%C5%BEin_trans%C5%BEanr_tri_post_dramska_nemjesta_vlak_voz_brod_i_sajam (5.1.2023.)
- Martin MARTINOVSKI, Jakov SABLJIĆ, 2015: Film i filmski elementi u prozi Tomislava Zajeca. *Zadarski filološki dani V*. Zadar: Sveučilište u Zadru. 385–404.
- Predrag MATVEJEVIĆ, 1969: *Razgovori s Miroslavom Krležom*. Zagreb: Naprijed.
- Zoltán MEDVE, 2022: »Krleža – jedan od mojih medija«. Bora Čosić o Miroslavu Krleži. *Krleža i intermedijalnost*. Ur. István Lukács. Budapest: Szláv Filológiai Tanszék. 93–110.
- Cvjetko MILANJA, 2000: *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Péter MILOSEVITS, 1980: A forma elvének változásai Jacsó Miklós filmjeiben. *Filmkultúra* 5, 67–76.
- Mirjana MIOČINOVIĆ, 1967: Krležin dramski krug. *Miroslav Krleža*. Ur. Vojislav Đurić. Beograd: Prosveta. 225–248.
- William J. T. MITCHELL, 2008: A képi fordulat. *A képek politikája*. Ur. Dóra Szauter, György Endre Szőnyi. Szeged: JATEPress. 131–153.
- Miro MODRINIĆ, Mladen STARY, Stevo OSTOJIĆ, 1973: Krleža i film. *Filmska kultura* 17, 123–135.
- Aleksandra MURAJ, 2008: The Longevity and Vitality of Zagreb Annual Fairs. *Narodna umjetnost* 45/1, 89–107.
- Krešimir NEMEC, 1996: Mađarske teme u »Zastavama« Miroslava Krleže. *Književna revija* 3–4, 3–11.
- István NEMESKÜRTY, 1961: *A mozgóképtől a filmművészetig*. Budapest: Magvető.
- –, 1965: *A magyar film története (1912–1963)*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Katalin NEUMER, 2013: Wittgenstein, Kosztolányi és Szegedy-Maszák Mihály. »*Viszhangot ver az időben*«. *Hetven írás Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára*. Ur. L. Bengi, M. Hoványi, I. Józán. Pozsony: Kalligram. 11–17.
- Tamás NYÍRI, 1973: *A filozófiai gondolkodás fejlődése*. Budapest: Szent István Társulat.
- István NYOMÁRKAY, 2000: *Kroatističke studije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Žarko PAIĆ, 2020: Film kao mišljenje: Deleuzeova »ontologija slika«. *Filozofska istraživanja* 40 (3), 499–514. <https://hrcak.srce.hr/file/356128> (8.5.2022.)

- Pavao PAVLIČIĆ, 1981: Krležine »Simfonije« kao dramski tekstovi. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 8/1, 248–270.
- Ivan PEKLIĆ 2019: Bachov doprinos hrvatskome kulturnom i kazališnom životu. *Rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Razred za društvene znanosti* 539, 229–273.
- Ante PETERLIĆ, 2006: *Dnevnici* Miroslava Krleže i film. *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova VIII. Hrvatska književnost prema europskim (emisija i recepcija) 1940–1970*. Split: Književni krug. 194–217.
- –, 2008: *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- –, 2018: *Osnove teorije filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, Akademija dramske umjetnosti.
- Krystyna PIENIAŹZEK-MARKOVIĆ 2022: Nekoliko riječi o alkoholu i glazbi u Krležinu *Kraljevu*. *Krleža i intermedijalnost*. Ur. István Lukács. Budapest: Szláv Filológiai Tanszék. 155–171.
- István PÓTH, 1997: *Hrvatska drama na mađarskoj pozornici*. Pečuh-Budimpešta: Hrvatsko kazalište.
- Robert B. RAY, 2001: *How a film theory got lost*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Vladimir RISMUNDO, 2019: Ontologija digitalne slike, računalnih igara i virtualnih stvarnosti na internetu. *Mediji i medijska kultura: europski realiteti*. Osijek: Ars Aca-demica. 103–122.
- Tomislav SABLJAK, 1981: Kratak pregled teorije i prakse Krležina teatra. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 8/1, 278–291.
- Boris SENKER, 1995: Dramski opus Miroslava Krleže. *Radovi Leksikografskog zavoda »Miroslav Krleža«*, knj. 4, 19–28.
- Mirjana STANČIĆ, 1991: Elementi filmske poetika u ranom djelu Alfreda Döblina. *Umjetnost riječi* 3, 257–274.
- Ivo ŠKRABALO, 1984: *Između publike i države: povijest hrvatske kinematografije 1896–1980*. Zagreb: Znanje.
- Boris ŠKVORC, 2011: Utjecaj kolonijalnih ishodišta i postkolonijalnih okvira na čitanje (pričanje) nacije kod Andrića, Krleže i Nazora. *Croatian Studies Review* 7/1, 169–227.
- Marijan STEINER, 1997: Isus u filmovima. *Obnovljeni život* 6, 533–546.
- Kinga TAMÁS, 1997: Film és irodalom: egy szemiotikai alapú komparatív módszer vázlat. *Irodalomelméleti és történeti tanulmányok Szegedről* 1, 3–37.
- –, 2005: Filmnarráció és irodalmi narráció. Egy lehetséges közös paradigmáról. *Szövegek között IX*. Ur. István Fried. Szeged: SZTE BTK, 185–202.
- Marijana TOGONAL, 2011: Folklor, pučka tradicija i djetinjstvo u dramskoj strukturi Krležina Kraljeva. *Nova Croatica* 5/5, 203–218.
- Gyula TÖRÖK, 1912: A napraforgós hölgy. *Nyugat* 20, 613.
- Zsuzsa TÖRÖK, Éva BALÁZS (ur.), 2004: *Filmenciklopédia*. Budapest: Glória Kiadó.
- Hrvoje TURKOVIĆ, 2012: *Teorija filma*. Zagreb: Meandar.

Željko UVANOVIĆ, 2008: Strah od višestruke nelagode: Krleža kao adaptator »Cvrčka pod vodopadom« (te »Finala«) i Mario Fanelli kao redatelj filma »Put u raj«. *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*. Ur. Hećimović Branko. Zagreb, Osijek: HAZU, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb: HNK Osijek, Filozofski fakultet u Osijeku. 324–341.

Josip UŽAREVIĆ, 1991: *Kompozicija lirske pjesme*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.

Boróka VAJDA, 2019: A film megítélésének alakulása a század eleji magyar sajtóban. *Metropolis* 3, 8–31.

Milko VALENT, 2006: *Zero: dramska trilogija*. Zagreb: Profil.

Réka VARGA, 2019: Az intermedialitás hálójában: filmnyelvi elemek Hajnóczy Péter drámakísérleteiben. *Tiszatáj* 10, 83–87.

Zoltán VIRÁG, 2020: *Nyelvi mozaikok és kulturális rezonanciák*. Veszprém: Vár Ucca Műhely.

– –, 2022: Boje koje vode svojim izhodišnim elementima: o Krležinom tumačenju umjetnosti Petra Dobrovića. *Krleža i intermedijalnost*. Ur. István Lukács. Budapest: Szlav Filológiai Tanszék. 29–43.

Tvrtko VUKOVIĆ, 2022: Bezdanosť slike: funkcija slike u Krležinu romanu *Povratak Filipa Latinovicza*. *Krleža i intermedijalnost*. Ur. István Lukács. Budapest: Szlav Filológiai Tanszék. 13–28.

Đorđe ZELMANOVIĆ, 1987: *Kadet Krleža: školovanje Miroslava Krleže u mađarskim učilištima*. Zagreb: Školske novine.

– –, 1994: A Krleža-fiú esete Lesznai Annával. *Élet és Irodalom* 1, 16–17.

– –, 1995: Anna Lesznai heroina »Zastava«. *Hrvatska / Mađarska. Stoljetne književne i likovno-umjetničke veze*. Ur. Jadranka Damjanov. Zagreb: Relationis. 105–120.

Viktor ŽMEGAČ, 1986: *Krležini evropski horizonti. Djelo u komparativnom kontekstu*. Zagreb: Znanje.

– –, 1988: Poetika drame i teorija filma u razdoblju između 1910. i 1930. *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić i P. Pavličić. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti. 241–249.

– –, 1990: Krležin fin de siècle. *Umjetnost riječi* 4, 301–330.

– –, 1993: *Duh impresionizma i secesije. Hrvatska moderna*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.

Ivana ŽUŽUL, 2022: Izgubljeno u Krležinim intermedijalnim transpozicijama. *Krleža i intermedijalnost*. Ur. István Lukács. Budapest: Szlav Filológiai Tanszék. 111–129.

Povzetek

Krležine nepokretne i pokretne slike

István Lukács

V znanstveni monografiji budimpeškega kroatista in slovenista prof. dr. Istvána Lukácsa *Krleževe negibljive in gibljive slike* je predvsem iz madžarskega kulturnega in književnega primerjalnega zornega kota predstavljena problematika intertekstualnosti in intermedialnosti v ustvarjalnosti klasika hrvaške književnosti Miroslava Krleže. V prvem delu monografije prek analize konkretnih besedil (pesmi, roman *Zastave*) predstavlja problematiko recepcije Adyjeve lirike in madžarske slikarske produkcije (Dezső Orbán) na začetku XX. stoletja, v drugem obširnejšem delu pa Krležev odnos do filma. Avtorjeva teza je, da je nov optični medij (film) na začetku XX. stoletja igral pomembno vlogo pri nastajanju njegovih zgodnjih dramskih besedil (*Legende*). Gre za dela, ki so nastala v pisateljevi zgodnji mladosti, neposredno po vrnitvi iz Budimpešte, kjer se je šolal na vojaški akademiji, zato avtor upravičeno domneva in to v monografiji tudi dokaže, da se je Krleža najverjetneje že takrat seznanil z nemim filmom in madžarskimi teoretičnimi deli o filmu. O Krleževih »tonfilmskih imaginacijah« so pisali že prej, vendar brez natančnejše strokovne elaboracije celotne problematike. Prvi strokovnjak, ki je v svojem obširnem eseju o Krleževih zgodnjih dramskih besedilih omenil možnost aplikacije filmske tehnike pri odrski postavitvi, je bil ravnatelj zagrebške Drame Josip Bach, ki je sicer odklonil uprizoritev vseh Krleževih dram. Bachova lucidna ugotovitev je za avtorja monografije bila pravo izhodišče za analizo Krleževih *Legend*, vendar ne z

NASLOV AVTORJA: István Lukács, ELTE, Filozofska fakulteta, Oddelek za slavistiko, Múzeum krt. 4–6, HU 1088 Budapest, lukacs.istvan@btk.elte.hu

DOI <https://doi.org/10.18690/um.ff.4.2023>

ISBN 978-961-286-711-9

Dostopno na: <https://press.um.si>

vidika možne gledališke inscenacije, ampak morebitne filmske inspiracije tako pri določenih temah (Jezus, Saloma, Krištof Kolumb) kot pri aplikaciji kinopoetike, še zlasti pri netipičnih didaskalijah. Zadnja desetletja avtorji v sodobni literarni teoriji o intermedialnosti pogosto tematizirajo povezave med literarnim besedilom in filmom, analizirajo filmske adaptacije znanih književnih del ter pišejo o filmičnosti, kinostilu in kinopoetiki konkretnih literarnih del. Po avtorjevih ugotovitvah vse te stilne elemente najdemo tudi v Krleževih zgodnjih delih (*Legende*, *simfonije*), vendar je »filmski jezik« tako izrazito prisoten, da tudi strukturalno zaznamuje ta dela. Avtor monografije prav zaradi zaznamovalne moči teh elementov Krleževe določene didaskalije in scenske rešitve imenuje *kinotekst*. Ta literarnoteoretski pojem je inovacija, ki se nanaša na določene dele konkretnega književnega besedila, in je pravzaprav popolnoma adekvaten filmskemu kadru. To pomeni, da so nekateri segmenti v Krleževem literarnem besedilu pravi filmski kader in tako tudi funkcionirajo. Gre za nenavaden paradoks, saj je književnost besedna umetnost, film pa vizualna.

Ključne besede: Miroslav Krleža, intertekstualnost, intermedialnost, madžarska kultura, film, kinotekst

Summary

Krleža's still and moving images

István Lukács

In his monograph *Krleža's Still And Moving Images*, Prof. Dr. István Lukács, a Croatist and Slovenist living in Budapest presents the problem of intertextuality and intermediality in the work of the classic of Croatian literature, Miroslav Krleža from a comparative Hungarian cultural and literary point of view. In the first part of the monograph, through the analysis of concrete texts (several poems and the novel *Flags*), the author examines the problem of the reception of Ady's lyric poetry and Hungarian painting production (Dezső Orbán) at the beginning of the 20th century, while in the second, more extensive part, he scrutinizes Krleža's relationship to film. The author's thesis is that the new optical medium (film) played an important role in the formation of Krleža's early dramatic texts (*Legends*) at the beginning of the 20th century. These works were written in the writer's early youth, immediately after his return from Budapest, where he had studied at the military academy. The author rightly assumes and then proves in his monograph that Krleža was probably already familiar with silent film and Hungarian theoretical works on film at that time. Some authors have already published papers on Krleža's "sound film imaginings", but without a more detailed scholarly elaboration of the whole issue. The first expert to mention the possibility of applying the film technique to a stage production in his extensive essay on Krleža's early plays was Josip Bach, the director of the Drama theater in Zagreb, who refused to stage all of Krleža's plays. Bach's clear observation served as a suitable starting

CORRESPONDENCE ADDRESS: István Lukács, ELTE, Faculty of Humanities, Department of Slavonic Studies, Múzeum krt. 4–6, HU 1088 Budapest, lukacs.istvan@btk.elte.hu

DOI <https://doi.org/10.18690/um.ff.4.2023>
Available at: <https://press.um.si>

ISBN 978-961-286-711-9

point for the monograph's author to analyse Krleža's *Legends*, not from the point of view of a possible theatrical staging, but from a possible cinematic inspiration, both in certain themes (Jesus, Salome, Christopher Columbus) as in the application of film poetry, especially in atypical stage directions. In recent decades, authors in contemporary literary theory on intermediality have often thematised the links between literary text and film, they analyse film adaptations of well-known literary works, and write about the filmicity, cinematic style and film poetry of specific literary works. According to the author's findings, all these stylistic elements are also found in Krleža's early works (*Legends*, symphonies), but the "cinematic language" is so distinctly present that it also structurally characterises these works. The author of the monograph uses the term *kinotekst* to refer to Krleža's particular stage directions and scenic solutions precisely because of the marking power of these elements. This literary-theoretical notion is an innovation that refers to certain parts of a concrete literary text, and is in fact perfectly adequate to the film cut. This means that certain segments in Krleža's literary text are a real film cut and function as such. It is a strange paradox, since literature is a verbal art and film is a visual art.

Keywords: intertextuality, intermediality, Hungarian culture, film, *kinotekst*

Kazalo imena

A

Ady, Endre 8, 15, 16, 17, 18, 19, 20,
21, 22, 23, 49, 72, 73, 137, 145, 147
Ambrosio, Arturo 95
Andrić, Ivo 40
Andrić, Nikola 76
Antonioni, Michelangelo 46
Arko, Milan 94, 139
Arnaud, Étienne 122

B

Babits, Mihály 49, 69
Bach, Josip 53, 61, 62, 64, 67, 71, 74,
75, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 90, 99,
117, 129, 130, 131, 137, 145, 147
Bácskai-Atkári, Júlia 21, 137
Badalić, Ivo 51
Bagić, Krešimir 101, 137
Balázs, Béla 38, 68, 69, 70, 71, 111,
137
Balázs, Éva 143
Bárdos, Artúr 68
Bárdos, Judit 126, 137
Bariska, István 142
Bartók, Béla 70
Bartol, Vladimir 103
Bence, Erika 114, 137
Benešić, Julije 53, 76
Benjamin, Walter 37, 70, 115, 137
Beöthy, László 50
Berény, Róbert 31

Bergman, Ingmar 41, 46, 134, 137
Bertini, Francesca 41, 45, 95
Bertolini, Francesco 95, 125, 126
Blackton, James Stuart 94
Borelli, Lydia 44
Borgetto, Luigi Romano 95
Brandlmeier, Thomas 91, 137
Brešić, Vinko 74, 137
Brlenić-Vujić 29
Brlenić-Vujić, Branka 137
Buñuel, Luis 41, 42, 46
Büttner, Elizabeth 57, 137

C

Carmi, Maria 41, 45
Chabrol, Claude 41
Chaplin, Charles 41, 45, 65
Clair, René 41, 45, 115, 137
Cohn, Dorrit 101, 102, 138
Coissac, Georges-Michel 85
Craig, Edward Gordon 7, 76
Csáth, Géza 69
Csuka, Zoltán 29, 30, 33, 138
Curtiz, Michael 51
Czigány, Dezső 31
Czóbel, Béla 31

Č, Ć

Čengić, Enes 45, 46, 137
Ćosić, Bora 64, 65, 138

D

Dante, Alighieri 95, 125, 126, 127
Davidson, Richard 110
Deleuze, Gilles 7, 43, 117, 138
De Liguoro, Giuseppe 125, 126
De Sica, Vittorio 41
Donat, Branimir 99, 109, 138
Doraine, Lucy (Ilona Kovács) 51
Dragon, Zoltán 101, 138
Dumont, Hervé 85, 86, 88, 90, 91, 138

E

Engelsfeld, Mladen 40, 138

F

Falena, Ugo 94
Feller 63, 117, 138
Fellini, Federico 41
Finter, Helga 103, 138
Flaker, Aleksandar 24, 40, 138
Florenszkij, Pavel 25, 138
Földvári, László 57, 138
Foretić, Miljenko 52, 53, 138
Foucault, Michel 114, 138
Frangeš, Ivo 17, 29, 40, 138
Fried, István 20, 138

G

Gabin, Jean 41
Garbo, Greta 41, 45
Gardner, William O. 138
Gašparović, Darko 62, 98, 100, 139
Gavella, Branko 62, 63, 74, 98, 100, 139
Gerner, Eliza 94, 139
Gibson, Dorothy 121

Godard, Jean-Luc 41, 42, 45, 46
Gradner, William O. 102
Guazzoni, Enrico 95, 96

H

Hajnóczy, Péter 114
Hansen-Löve, Aage A. 101, 139
Hatot, Georges 85, 86, 94, 95
Heine, Heinrich 90
Helm, Brigita 41
Hevesy, Iván 68, 69, 70, 71, 139
Hraste, Katarina 48, 139
Hubai, Gergely 121, 139

I

Imre, László 21, 139
Imre, Zoltan 81, 139

J

Jancsó, Miklós 41, 45
Jasset, Victorin 94, 95
Jászi, Oszkár 20, 23, 29, 30
Jávor, Pál 45
Jelčić, Dubravko 52
Juhász, Gyula 69
Jukić, Sanja 132, 139

K

Karády, Katalin 45
Karinthy, Frigyes 69
Kemény, György 81, 139
Kernstok, Károly 31
Kertész, Mihály 51, 110, 111, 139
Király, István 21, 139
Kirchner, Albert 85
Kittler, Friedrich 108, 115, 119, 139
Kleist, Heinrich von 111, 139

- Klimt, Gustav 90
Kluge, Alexander 41
Knežević, Branko 76
Kóhádi, Zsolt 57, 140
Kolta, Magdolna 64, 139
Korda, Sándor 110
Kosztolányi, Dezső 49, 50, 69
Koštić, Bojan 64, 139
Kovács, András Bálint 7, 109, 139
Kovács, Ilona 51
Kovács, Krisztina 113, 139
Kranjčević, Silvije Strahimir 74, 121, 140
Krežža, Miroslav 7, 8, 9, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 88, 89, 90, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 140, 145, 146, 147, 148
Kršnjavi, Izidor 55
Kudrjavcev, Anatolij 63, 64, 82, 117, 140
Kulcsár, Szabó Ernő 39, 140
- L**
- Láng, József 21
Lasić, Stanko 97, 119, 120, 129, 140
Latour, Charles Cagniard de 116
Lechner, Károly 56, 89
Lénárt, András 96, 97, 140
Lénárt, Tamás 68, 69, 140
Lesznai, Anna (Amália Moscovitz) 23, 29, 30, 31, 32, 33
- Lešić, Josip 7, 98, 99, 100, 140
Lifka, Ernesztin 55
Linder, Max 41
Lippenszky, István 55, 56, 88, 89, 119, 141
Lőkös, István 16, 20, 29, 141
Lollobrigida, Gina 45
Loranta-Heilbronn, Vincent 96
Lotman, Jurij M. 46, 47, 103, 141
Lukács, György 38, 66, 67, 68, 141
Lukács, István 7, 103, 117, 141, 145, 147
Lukač, Stjepan 16, 114, 141
Lumière, Auguste, Louis 43, 57, 84, 85, 86, 113
- M**
- Madách, Imre 81, 82, 83, 141
Maggi, Luigi 95
Magyar, Bálint 57, 141
Majcen, Vjekoslav 51, 52, 141
Malić, Zdravko 111, 141
Mann, Jolán 111, 141
Maraković, Ljubomir 61, 62, 117, 141, 142
Márffy, Ödön 31
Márfi, Attila 55, 142
Marjanić, Suzana 64, 101, 113, 139, 142
Martinovski, Martin 101, 142
Matvejević, Predrag 19, 142
Mayer, László 142
McLuhan, Herbert Marshall 46
Medve, Zoltán 65, 142
Menjou, Adolfé 45
Messter, Oskar 91
Meštrović, Ivan 78
Milanja, Cvjetko 18, 131, 142

Milosevits, Péter 45, 142
Miočinović, Mirjana 112, 142
Misu, Mime 121, 122
Mitchell, William J. T. 132, 142
Modrinić, Miro 40, 41, 42, 43, 95,
117, 119, 142
Molnos, Péter 32
Muraj, Aleksandra 106, 142

N

Napierkowska, Stacia 41
Negri, Pola 41
Négyesy, László 69
Nemec, Krešimir 13, 29, 142
Nemeskürty, István 41, 57, 58, 142
Neumer, Katalin 50, 142
Nielsen, Asta 41, 45, 68
Nietzsche, Friedrich 15, 129, 130
Nonguet, Lucien 86, 89, 90, 105
Nyíri, Tamás 25, 142
Nyomárkay, István 20, 142

O

Ogrizović, Milan 76
Olcott, Sidney 87
Orbán, Dezső 23, 31, 32, 33, 145, 147
Ostojić, Stevo 40, 41, 42, 43, 95, 117,
119, 142

P

Padovan, Adolfo 95, 125, 126
Paić, Žarko 43, 117, 142
Pasolini, Pier Paolo 41, 46
Pastrone, Giovanni 95
Pavličić, Pavao 37, 130, 131, 143
Peklić, Ivan 74, 143

Peterlić, Ante 7, 44, 45, 46, 57, 69,
70, 84, 108, 111, 112, 114, 117, 118,
132, 143
Petőfi, Sándor 72
Petrović, Ivan Svetislav 51
Pieniążek-Marković, Krystyna 107,
143
Pintér, Georg 45
Pór, Bertalan 31
Porten, Henny 41, 45
Póth, István 49, 143
Prohaska, Dragutin 76
Psilander, Waldemar 41
Psylander, Valdemar 110

R

Radošević, Miško 127
Ray, Robert B. 103, 143
Reinhardt, Max??? 76
Rilke, Rainer Maria 17
Rismondo, Vladimir 132, 143

S

Sabljak, Tomislav 101, 143
Sabljić, Jakov 101, 142
Schweitzer, Pál 21
Senker, Boris 64, 108, 109, 117, 143
Sienkiewicz, Henryk 96
Smith Hurd, Charles 85
Stančić, Mirjana 101, 143
Stanislavski, Konstantin Sergejevič
76
Stary, Mladen 40, 41, 42, 43, 95, 117,
119, 142
Steiner, Marijan 85, 143
Strauss, Richard 90
Stroheim Eisenstein, Erich von 41
Szekfű, Gyula 39

Szikora, János 81, 82, 83

Š

Škrabalo, Ivo 54, 55, 57, 118, 143

Škvorc, Boris 40, 143

T

Tamás, Kinga 101, 103, 143

Tihanyi, Lajos 31

Tizian 90

Togonal, Marijana 106, 143

Tolstoj, Lev Nikolajevič 44

Török, Gyula 50, 51, 143

Török, Zsuzsa 143

Tóth, Árpád 69

Truffau, François 41, 42

Turković, Hrvoje 143

U

Ungerleider, Mór 41

Uvanović, Željko 42, 144

Užarević, Josip 132, 144

V

Vajda, Boróka 57, 144

Valent, Milko 82, 144

Valli, Alida 45

Varga, Réka 114, 144

Veidt, Conradt 45

Vertova, Dzige 102

Vészi, József 21

Villany, Adorée 91, 92, 93

Virág, Zoltán 19, 40, 144

Vojnović, Ivo 48, 49, 50, 51, 52, 53,
76, 110

Vuković, Tvrtko 40, 144

W

Weindorfer, János 56

Wilde, Oscar 90, 92

Winkler, Lambert 56, 57

Y

Yoshio, Inoue 102

Z

Zecca, Ferdinand 86, 89, 90, 105

Zelmanović, Đorđe 29, 144

Zrinski, Nikola 116

Ž

Žmegač, Viktor 8, 29, 37, 38, 40, 66,
70, 71, 99, 100, 105, 111, 115, 116,
127, 132, 144

Žužul, Ivana 42, 144

Recenzije

I.

In media res: rukopis knjige Istvána Lukácsa pod naslovom *Krležine nepokretne i pokretne slike* u svakom je pogledu *novum*. Danas najpoznatiji mađarski stručnjak za južnoslavenske jezike i književnost, a prije svega kroatist i književni komparatist, svojom knjigom kao krunom dugogodišnjih istraživanja pruža ne samo struci već i zainteresiranoj čitateljskoj publici jedan do sada neproučavan ili vrlo tangentno promatran – budući da je skriven – segment *oeuvre* Miroslava Krleže: promjenu kodova u njegovim djelima. Zapravo promjena kodova kod Krleže, prema Lukácsevom tumačenju, dokazano prerasta u jedan od najvažnijih elemenata Krležine umjetnosti. Kako sam autor piše u »Uvodu«: »Krležino je stvaralaštvo isprepletено raznoraznim intertekstualnim i intermedijalnim relacijama i kontekstima, o čemu se podosta pisalo i raspravljalo, a u tome zauzima i posebno mjesto sve što ga vezuje za mađarski jezik, kulturu i povijest. Kao što rekosmo, neke su relacije dotaknute i obrađene, a neke, kao što je i film, zapravo nedotaknute.«

Strogom logikom strukturiran, rukopis obuhvaća ne samo posredne i neposredne veze između Krležinih djela (od njegovog pjesništva preko proznih tekstova do drama) i »sedme grane umjetnosti«, nego pruža i općenitu teorijsku pozadinu utjecaja filma na književnost. Preko konkretnih primjera i citata iz Krležinih djela i radova istaknutih filmaša o teoriji i praksi filma autor rukopisa uvjerljivo dokazuje utjecaj pokretnih slika na Krležine tekstove. Osim konkretnim primjerima, i pomoću dokumenata, novinskih članaka i kritika ukazuje na to da je utjecaj filmskog »pogleda na svijet« već pri pojavi filma privukao Krležinu pozornost.

Pored uvođenja novih i inovativnih termina, u prilog Lukácsevog širokog obzora govore sami naslovi poglavlja: »Tekstovi i pretekstovi u mađarskim intertekstualnim relacijama (infinitivi, *Zastave i Margita hoće živjeti*); »Nepokretne slike« u intermedijalnom kontekstu; Krleža i film; Vojnovićeva drama *Gospođa sa suncokretom* kao paradigmatičan primjer; Film u

Zagrebu, Pečuhu i Budimpešti za vrijeme Krležinih školovanja; Sporadične refleksije o Krležinim »tonfilmskim imaginacijama«; Rani mađarski teorijski radovi o filmu; Genijalna zapažanja svemogućeg Josipa Bacha; Srodnost nijemih filmova i *Legendi*; Krležine atipične didaskalije kao kinotekst; »Sirene bioskopa« – Titanic, L'Inferno; Montažirane *Simfonije*.«

Općenito valjane teorije o filmu i književnosti autor rukopisa uvijek s mjerom, oprezno primijenjuje na odgovarajuće Krležine tekstove: ne inzistira na tomu da su Krležina djela u cijelosti inspirirana pokretnim slikama. U vezi s do sada nezapaženim utjecajima filma na određene Krležinove tekstove (osim u nekolicini primjedbi, prije svega onih Viktora Žmegača), u poglavlju »Krležine atipične didaskalije kao kinotekst« i »Montažirane *Simfonije*« autor prikazuje, pomoću dramaturške »preobrazbe« Krležinih tekstova, kako bi tekstovi izgledali kao moguće scenografije filmova. Svako novo »otkriće« u svom rukopisu autor detaljno »obilazi« i promatra iz raznih kutova gledanja vrlo logičnim, konzekventnim, koherentnim i kompetentnim pristupima temi.

Posebno treba istaknuti da temu rukopisa autor stavlja u širi kontekst, ali se nikada ne udaljava od istraživanih detalja kao što su, primjerice, Krležine mađarske veze i mađarske reakcije na novu granu umjetnosti, Vojnovičev i Adyjev žanrovski »pratekst« i njihova filmska-intermedijalna obilježja, ambivalentan odnos Josipa Bacha prema Krležinim dramskim tekstovima itd. Na kraju vrijedi obratiti pozornost i na opsežnu bibliografiju rukopisa koja sadrži puno više autora i djela od obveznih, neposredno relevantnih za domenu teorije filma i književnosti.

Rukopis svojim apsolutnim *novumima* stavlja određena Krležina djela u potpuno novi kontekst i time popunjava do sada nezapažene, ali izuzetno važne »crne rupe« u *oeuvreu* Miroslava Krleže.

S obzirom na sve gore navedeno, rukopis znanstvene knjige Istvána Lukácsa pod naslovom *Krležine nepokretne i pokretne slike* relevantan je tekst ne samo za sustručnjake, pripadnike akademske zajednice, nego i za zainteresirane »laike«. Stoga preporučujem da se rukopis objavi kao znanstvena monografija, i to u sadašnjem obliku, bez ikakvih izmjena.

prof. dr. sc. Zoltán Medve

II.

A szerző kiadásra váró könyve hiánypótló munka, amely elsőrangúan bizonyítja Lukács István irodalomtörténeszi problémaérzékenységét, elméleti igényességét, kiemelten a komplexebb, interdiszciplináris kérdések iránti fogékonyságát. Legfrissebb műve alapösszefüggéseikben kevésse feldolgozott témacsoportok rendszerező igényű, öszsművészeti érintettségu eredményeit kínálja. Miroslav Krleža életművét a különböző művészeti ágak kereszteződésének fényében interpretálja, bizonyos „határképződmények” tudatos érzékelésére irányítván a figyelmet. A jelentékeny egybeesésekre, a párhuzamos jelenségekre, a rokon vonásokra koncentráló tájékozódás jellemzi. Olyan koherens áttekintést nyújt, amely kiválóan hasznosítható a formatörténeti és a stíluskritikai, a műfajelméleti és a képfilozófiai kutatásokban, tehát termékeny előfeltétele lehet az ismeretrendszerezés újabb stratégiáinak.

A köztes helyzetűség szituációjában kialakuló nyelvi és kulturális pozíciókra összpontosítása, az etnikumközi dialógusokban és cserefolyamatokban való biztos tájékozódása kötetének minden fejezetében visszaköszön. A mások értékei felé fordulásának példaszzerű nyitottsága révén kellő arányérzékkel társít egymással különböző régiókban keletkező, eltérő civilizatorikus keretek, művelődési tradíciók, felekezeti beállítódások hatására létrejövő és kibontakozó alkotói eljárásokat. A mediális közvetíttség szempontjainak előtérbe állításával, a filmszerűség irodalmi vetületeinek innovatív megközelítésével tesz kísérletet a mozgóképi orientáció világérzékelést átalakító befolyásának a Miroslav Krleža-i opuszt illető felülvizsgálatára. Az észlelés-, kódolás- és reprezentálástörténeti kontextusból kibomló viszonylatok aprólékos felfejtéséhez a legkorszerűbb szakkutatások eredményeire, tudományos belátásaira támaszkodik, így teljesítménye nem pusztán a szép-irodalomra kiterjedően méltánylandó, hanem média- és médiumelméleti vonatkozásban, a technicitás szinteltolódásainak feltérképezésében szintén gyümölcsözőnek tekinthető.

A „krležológiára” mindenképpen kisugárzóan hathat Lukács István tárgyválasztása és gazdag szempontkínálata, hiszen a szerkesztésmódok, a megfigyelés aktusai, a rögzítés tendenciái, a montázsszerű felépítés és más experimentális módszerek révén sikerül nyilvánvalóvá tennie, hogy a Miroslav Krleža-i oeuvre esetében mennyire nem lehet eltekinteni a festészeti tendenciáktól, valamint a fotográfiai gyakorlatoktól. E nyilvánvaló történeti összeköttetések, illetve a mozgóképi logikájú jelenetszervezések, térkoordinációk nyomatékosításával sugallja, hogy az irodalom jogosan

tekintheti a filmet saját technológiailag kihelyezett részlegének. A körülte-
kintően összehasonlított elemek, a megképződő struktúrák segítségével az
irodalmi műalkotásokat voltaképpen összekötő szövetként fogja fel, amely
lehetővé teszi az artisztikus töltést/töltődést a már létező valóság és a létező
művészi elemláncolatai között.

A Krležai epikai világ, a drámaírói törekvések, a költészetfelfogás
részletes elővezetések a szemantika, a szintaxis és a globális kultúra
szempontjából egyaránt sorra vétetnek a transztextuális és intertextuális
érintkezések. A novellákban és regényekben megmutatkozó, ténylegesen
lezajlott művészeti eseményekre tett konkrét utalások, továbbá a naplójegy-
zetekben felvillantott filmes elemek, vagy a horvát alkotó saját műveinek
adaptációival szembeni fenntartásainak taglalása így az audiovizualitás és
az önreflexív narrációs technikák kölcsönhatásainak szimpla bizonyításnál
jóval többre kínál lehetőséget.

A komparatiztika, a szlavisztika, a kroatiztika, a posztstrukturalizmus,
az érzékelélmélet, a szubjektumelmélet meg a filmes elbeszélés-elméletek
határmezsgyéin otthonosan mozgó inspiratív gondolatfűzéseivel és érvelési
magabiztosságával Lukács István a peremvonalakon elhelyezkedő rétege-
ket, a marginalitásba szorult mozzanatokot akkor is mindig érdemlegesen
veszi számításba, ha ezek nem feltétlenül mintaértékű elemei egy nagyobb,
hegemonikus kánonnak. A mozgóképi imaginációra új percepciós minták,
képzeleti sémák, tudáskombinációk létrehozójaként, nem pedig alárendelt
szerepet játszó eszközök gyűjtőmedreként tekint, ami igen jelentős érdem.
Megjelenésre feltétlenül méltó könyve – a mélyreható alakulási és alakítási
fázisok szintetizálásával – korábban felfedezetlen ösvények és homályban
maradt jelentéstartományok felé tágítja ki a Krleža-kutatások mezejét;
Lukács István olyan metodológiai perspektívákat jelölt ki ezúttal is, ame-
lyek távlatos alkalmazása pezsdülést, eredményekben bővelkedést jöcskán
hozhat majd a későbbiekben.

Dr. habil. Virág Zoltán, egyetemi docens

Zora 1998–2023

- 1 Jože Lipnik (ur.), *Volkmerjev zbornik*
- 2 Vida Jesenšek, *Okkasionalismen*
- 3 Marko Jesenšek (ur.), Bernard Rajh (ur.), *Dajnkov zbornik*
- 4 Bernard Rajh (ur.), *Dajnkovo berilo*
- 5 Marko Jesenšek, *Deležniki in deležja na -č in -ši*
- 6 Zinka Zorko, *Haloško narečje in druge dialektološke študije*
- 7 Irena Stramljič Breznik, *Prispevki iz slovenskega besedoslovja*
- 8 Zinka Zorko (ur.), Mihaela Koletnik (ur.), *Logarjev zbornik*
- 9 Marko Jesenšek (ur.), *Murkov zbornik*
- 10 Jože Lipnik (ur.), *Simoničev zbornik*
- 11 Matjaž Birk, »... vaterländisches Interesse, Wissenschaft, Unterhaltung und Belehrung ...«
- 12 Mihaela Koletnik, *Slovenskogoriško narečje*
- 13 Jožica Čeh, *Metaforika v Cankarjevi kratki pripovedni prozi*
- 14 Edvard Protner, *Herbartistična pedagogika na Slovenskem*
- 15 Suzana Cergol, *Als ich noch der Waldbauernbub war Petra Roseggerja in Solzice Prežihovega Voranca*
- 16 Jože Lipnik (ur.), *Kidričev zbornik*
- 17 Fedora Ferluga Petronio (ur.), *Plurilingvizem v Evropi 18. stoletja*
- 18 Marko Jesenšek (ur.), Bernard Rajh (ur.), Zinka Zorko (ur.), *Med dialektologijo in zgodovino slovenskega jezika*
- 19 Bernard Rajh, *Od narečja do vzhodnoštajerskega knjižnega jezika*
- 20 Melanija Larisa Fabčič, *Der Text als existenziale Kategorie expliziert am Beispiel der Textsorte 'autobiographisches Notat'*
- 21 Dejan Kos, *Theoretische Grundlage der empirischen Literaturwissenschaft*
- 22 Darja Pavlič, *Funkcije podobja v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše*
- 23 Zinka Zorko (ur.), Miha Pauko (ur.), *Avgust Pavel*
- 24 Oskar Autor, *Paideia*
- 25 Zinka Zorko (ur.), Mihaela Koletnik (ur.), *Glasoslovje, besedoslovje in besedotvorje v delih Jakoba Riglerja*
- 26 Martina Orožen, *Razvoj slovenske jezikoslovne misli*
- 27 Alja Lipavc Oštir, *Gramatikalizacija roditeljskega jezika v nemščini in slovenščini*

- 28 Marko Jesenšek, Zinka Zorko, Mihaela Koletnik, Drago Unuk, Irena Stramljič Breznik, Vida Jesenšek, Melanija Fabčič, Nada Šabec, *Besedoslovne lastnosti slovenskega knjižnega jezika in narečij*
- 29 Elizabeta Bernjak, *Slovenščina in madžarščina v stiku*
- 30 Melita Zemljak, *Trajanje glasov štajerskega zabukovskega govora*
- 31 Zinka Zorko (ur.), Mihaela Koletnik (ur.), *Besedoslovje v delih Frana Miklošiča*
- 32 Marko Jesenšek (ur.), *Knjižno in narečno besedoslovje slovenskega jezika*
- 33 Marko Jesenšek, *Spremembe slovenskega jezika skozi čas in prostor*
- 34 Branislava Vičar, *Izrazne skladenjske zgradbe v delih Antona Šerfa*
- 35 Mira Krajnc, *Besedilne značilnosti javne govorjene besede*
- 36 Alenka Valh Lopert, *Kultura govora na Radiu Maribor*
- 37 Marija Stanonik, *Hišna imena v Žireh*
- 38 Blanka Bošnjak, *Premiki v sodobni slovenski kratki prozi*
- 39 Anna Kolláth, *Magyarul a Muravidéken*
- 40 Martina Orožen (ur.), *Tinjska rokopisna pesmarica*
- 41 Mihaela Koletnik (ur.), Vera Smole (ur.), *Diahronija in sinhronija v dialektoloških raziskavah*
- 42 István Lukács, *Paralele. Slovensko-madžarska literarna srečanja*
- 43 Majda Schmidt, Branka Čagran, *Gluhi in naglušni učenci v integraciji/inkluziji*
- 44 Marko Jesenšek (ur.), Zinka Zorko (ur.), *Jezikovna predanost. Akademiku prof. dr. Jožetu Toporišiču ob 80-letnici*
- 45 Simona Pulko, *Sporočanje v osnovni šoli*
- 46 Vida Sruck, *Človek odtujen v množico*
- 47 Vida Jesenšek (ur.), Melanija Fabčič (ur.), *Phraseologie kontrastiv und didaktisch*
- 48 Darinka Verdonik, *Jezikovni elementi spontanosti v pogovoru*
- 49 Marko Jesenšek (ur.), *Besedoslovne spremembe slovenskega jezika skozi čas in prostor*
- 50 Marko Jesenšek (ur.), *Besedje slovenskega jezika*
- 51 Marija Stanonik, *Slovenska narečna književnost*
- 52 Rudi Klanjšek, *Pogledi na družbeno spremembo*
- 53 Klementina Jurančič Petek, *The Pronunciation of English in Slovenia*
- 54 Katja Plemenitaš, *Posamostaljenja v angleščini in slovenščini*
- 55 Marko Jesenšek (ur.), *Življenje in delo Jožefa Borovnjaka*
- 56 Marko Jesenšek (ur.), *Od Megiserja do elektronske izdaje Pleteršnikovega slovarja*
- 57 Nada Šabec (ur.), *English Language, Literature and Culture in a Global Context*
- 58 Brigita Kacjan, *Sprachelementspiele und Wortschatzerwerb im fremdsprachlichen Deutschunterricht mit Jugendlichen und jungen Erwachsenen*
- 59 Mirko Križman, *Jezikovne strukture v pesniškem opusu avstrijske pesnice Christine Lavant*

- 60 Mihaela Koletnik, *Panonsko lončarsko in kmetijsko izrazje ter druge dialektološke razprave*
- 61 Vida Struk, *Filozofova sociološka avantura*
- 62 Johanna Hopfner (ur.), Edvard Protner (ur.), *Education from the Past to the Present. Pedagogical and Didactic Lessons from the History of Education*
- 63 Mira Krajnc Ivič, *Razgovor kot vrsta komunikacijskega stika*
- 64 Zinka Zorko, *Narečjeslovne razprave o koroških, štajerskih in panonskih govorih*
- 65 Dragica Haramija, *Slovensko-hrvaške vezi v sodobni mladinski prozi*
- 66 Marija Bajzek Lukač, *Slovar Gornjega Senika. A–L*
- 67 Natalija Ulčnik, *Začetki prekmurskega časopisja*
- 68 Kolláth Anna (ur.), *A muravidéki kétnyelvű oktatás fél évszázada*
- 69 Jožica Čeh Steger, *Ekspressionistična stilna paradigma v kratki pripovedni prozi 1914–1923*
- 70 Bojan Musil, *Sociokulturna psihologija*
- 71 Irena Stramljč Breznik, *Tvorjenke slovenskega jezika med slovarjem in besedilom*
- 72 Karin Bakračevič Vukman, *Psihološki korelati učenja učenja*
- 73 Bernard Rajh, *Gúčati po antújoško*
- 74 Martina Orožen, *Kulturološki pogled na razvoj slovenskega knjižnega jezika. Od sistema k besedilu*
- 75 Marko Jesenšek (ur.), *Izzivi sodobnega slovenskega slovaropisja*
- 76 Natalia Kaloh Vid, *Ideological Translations of Robert Burns's Poetry in Russia and in the Soviet Union*
- 77 Branislava Vičar, *Parenteza v novinarskem in parlamentarnem diskurzu*
- 78 Darja Mazi - Leskovar, *Mladinska proza na tej in oni strani Atlantika*
- 79 Matjaž Klemenčič, *Zgodovina skupnosti slovenskih Američanov v Pueblu, Kolorado*
- 80 Marko Jesenšek (ur.), *Globinska moč besede. Red. prof. dr. Martini Orožen ob 80-letnici*
- 81 Mojca Tomišič, *Oprostite, zaspal sem se! Glagoli s se v slovenščini*
- 82 Mateja Pšunder, *Vodenje razreda*
- 83 Marko Jesenšek (ur.), *Večno mladi Htinj. Ob 80-letnici Janka Čara*
- 84 Vida Jesenšek (ur.), Alja Lipavic Oštir (ur.), Melanija Larisa Fabčič (ur.), *A svet je kroženje in povezava zagonetna ... Zbornik ob 80-letnici zaslužnega profesorja dr. Mirka Križmana. / Festschrift für Prof. em. Dr. Mirko Križman zum 80. Geburtstag*
- 85 Silvija Borovnik, *Književne študije. O vlogi ženske v slovenski književnosti, o sodobni prozi in o slovenski književnosti v Avstriji*
- 86 Наталья Калох Вид, *Роль апокалиптического откровения в творчестве Михаила Булгакова*
- 87 Wojciech Tokarz, *The Faces of Inclusion. Historical Fiction in Post-Dictatorship Argentina*

- 88 Marija Švajncer, *Vpogled v azijsko duhovnost*
- 89 Karel Gržan, *Odreševanje niča s posebnim ozirom na vlogo duhovnika v dramatici Stanka Majcna*
- 90 Marko Jesenšek, *Poglavja iz zgodovine prekmurskega knjižnega jezika*
- 91 Grant H. Lundberg, *Dialect Leveling in Haloze, Slovenia*
- 92 Kolláth Anna, *A szlovéniai magyar nyelv a többnyelvűség kontextusában*
- 93 Marko Jesenšek (ur.), *Slovenski jezik v stiku evropskega podonavskega in alpskega prostora*
- 94 Christine Konecny (ur.), Erla Hallsteinsdóttir (ur.), Brigita Kacjan (ur.), *Phraseologie im Sprachunterricht und in der Sprachendidaktik. / Phraseology in language teaching and in language didactics*
- 95 Melanija Fabčič (ur.), Sabine Fiedler (ur.), Joanna Szerszunowicz (ur.), *Phraseologie im interlingualen und interkulturellen Kontakt / Phraseology in Interlingual and Intercultural Contact*
- 96 Vida Jesenšek (ur.), Dmitrij Dobrovol'skij (ur.), *Phraseologie und Kultur / Phraseology and Culture*
- 97 Vida Jesenšek (ur.), Peter Grzybek (ur.), *Phraseologie im Wörterbuch und Korpus / Phraseology in Dictionaries and Corpora*
- 98 Simona Štavbar, *Svetniška imena in njihovo prevajanje*
- 99 Dragan Potočnik, *Viri in pouk zgodovine*
- 100 Avgust Pavel, *Prekmurska slovenska slovnica / Vend nyelvtan*
- 101 Jernej Kovač, *Supervizija, stres in poklicna izgorelost šolskih svetovalnih delavcev*
- 102 Marko Jesenšek (ur.), *Slovenski jezik na stičišču več kultur*
- 103 Alenka Jensterle-Doležal, *Avtor, tekst, kontekst, komunikacija. Poglavja iz slovenske moderne*
- 104 Kristina Kočan Šalomon, Natalia Kaloh Vid (ur.), *Sanje. Izbrano delo Lermontova*
- 105 Milan Ambrož, Lea-Marija Colarič-Jakše, *Pogled raziskovalca. Načela, metode in prakse*
- 106 Marko Jesenšek (ur.), *Leopold Volkmer. Prvi posvetni pesnik na slovenskem Štajerskem*
- 107 Natalia Kaloh Vid (ur.), *Творчество М. Ю. Лермонтова: мотивы, темы, переводы*
- 108 Marjan Krašna, *Izobraževanje v digitalnem svetu*
- 109 Mihaela Koletnik, *Medjezikovni stiki v besedju iz pomenskega polja kmetija v slovenskogoriškem narečju*
- 110 Marko Jesenšek, *Poglavja iz zgodovine vzhodnoštajerskega jezika*
- 111 Natalia Kaloh Vid, *Sovietisms in English Translations of M. Bulgakov's The Master and Margarita*
- 112 Melanija Larisa Fabčič, *Hybride Textsorten in Ernst Jüngers Werk – zwischen Essayistik, Diaristik und Fragment*

- 113 Irena Stramljič Breznik (ur.), *Manjšalnice v slovanskih jeziki: oblika in vloga / Деминутивы в славянских языках: форма и роль / Diminutives in Slavic Languages: Form and Role*
- 114 Marko Jesenšek (ur.), *Rojena v narečje. Akademikinji prof. dr. Zinki Zorko ob 80-letnici*
- 115 Marko Jesenšek (ur.), *Toporišičevo leto*
- 116 Mojca Štuhec, *Z železnico do modernejšega Maribora*
- 117 Marko Jesenšek, *Slovenski jezik v visokem šolstvu, literaturi in kulturi*
- 118 Matjaž Duh, Jerneja Herzog, Tomaž Zupančič, *Likovna edukacija in okoljska trajnost*
- 119 Marko Jesenšek (ur.), *Med didaktiko slovenskega jezika in poezijo. Ob 80-letnici Jožeta Lipnika*
- 120 Marko Jesenšek (ur.), *Av gust Pavel med Slovenci, Madžari in Avstriji*
- 121 Vida Jesenšek (ur.), *Germanistik in Maribor. Tradition und Perspektiven / Germanistika v Mariboru. Tradicija in perspektive / German Studies in Maribor. Tradition and perspectives*
- 122 Alenka Jensterle-Doležal, *Ključ i od labirinta*
- 123 Silvija Borovnik, *Večkulturnost in medkulturnost v slovenski književnosti*
- 124 Matjaž Klemenčič, Aleš Maver, *Izbrana poglavja iz zgodovine selitev od začetkov do danes*
- 125 Eva Premk Bogataj, *Časovno v večnem in večnost v minljivem*
- 126 Jožica Čeh Steger (ur.), Simona Pulko (ur.), Melita Zemljak Jontes (ur.), *Ivan Cankar v medkulturnem prostoru. Ob stoti obletnici Cankarjeve smrti*
- 127 Alenka Valh Lopert, Mihaela Koletnik, *Non-standard Features of the Slovene Language in Slovene Popular Culture*
- 128 Irena Stramljič Breznik, *Med besedo in besedno zvezo*
- 129 Marko Jesenšek, *Prekmurski jezik med knjižno normo in narečjem*
- 130 Marija Švajncer, *Slavko Grum – vztrajati ali pobegniti onkraj*
- 131 Vida Jesenšek, Horst Ehrhardt (ur.), *Sprache und Stil im Werk von Alma M. Karlin / Jezik in slog v delih Alme M. Karlin / Language and Style in the Work of Alma M. Karlin*
- 132 Matjaž Klemenčič, Tadej Šeruga, *Pregled zgodovine slovenske skupnosti v Elyju, Minnesota*
- 133 Mira Krajnc Ivič (ur.), Andreja Žele (ur.), *Pogled v jezik in iz jezika. Adi Vidovič Muha ob jubileju*
- 134 Andreja Žele, Mira Krajnc Ivič, *Sodobna slovenska skladnja: diskurzni in slovnični vidik*
- 135 Marko Jesenšek (ur.), *Slovensko jezikoslovje, književnost in poučevanje slovenščine. Slovar slovenskega knjižnega jezika 16. stoletja. Veliki madžarsko-slovenski spletni slovar*
- 136 Irena Stramljič Breznik, *Besedotvorje: teoretično, praktično in didaktično*

- 137 Natalia Kaloh Vid, *Re-translations to Paratexts to Children's Literature. The Diversity of Literary Translation*
- 138 Matjaž Duh, Jerneja Herzog, *Likovna apreciacija v vzgoji in izobraževanju Primeri kvalitativnih raziskav*
- 139 Irena Orel (ur.), Martina Orožen (ur.), Marko Jesenšek (ur.), *Vodnikov katekizem. Kershanski navuk sa Illirske deshele vsét is Katehisma sa vse zerkve Franzoskiga Zesarstva*
- 140 Matjaž Klemenčič, Milan Mrdenović, Tadej Šeruga, *Politična participacija slovenskih etničnih skupnosti v ZDA. Študija primerov Clevelanda, Ohio, in Elyja, Minnesota*
- 141 Marko Jesenšek (ur.), *Deroči vrelec Antona Krempla*
- 142 Vida Jesenšek, *Beiträge zur deutschen und slowenischen Phraseologie und Parömiologie*
- 143 Tjaša Markežič, Irena Stramljič Breznik, *Feminativi v slovenskem jeziku*
- 144 Nada Šabec, *Slovene Immigrants and their Descendants in North America: Faces of Identity*
- 145 Marko Jesenšek, *Poglavja iz razvoja slovenskega jezika*
- 146 Marko Jesenšek (ur.), *Čitalništvo in bralno društvo pri Mali Nedelji*
- 147 Silvija Borovnik, *Ugledati se v drugem. Slovenska književnost v medkulturnem kontekstu*
- 148 Marko Jesenšek (ur.), *Narečno besedje slovenskega jezika. V spomin na akademikinjo Zinko Zorko*
- 149 Simona Pulko (ur.), Melita Zemljak Jontes (ur.), *Slovenščina kot drugi in tuji jezik v izobraževanju*
- 150 Marko Jesenšek (ur.), *Dialektologija na Dnevih akademikinje Zinke Zorko*

Strogom logikom strukturirano djelo Istvána Lukácsa obuhvaća ne samo posredne i neposredne veze između Krležinih djela (od njegovog pjesništva preko prozних tekstova do drama) i »sedme grane umjetnosti«, nego pruža i općenitu teorijsku pozadinu utjecaja filma na književnost. Preko konkretnih primjera i citata iz Krležinih djela i radova istaknutih filmaša o teoriji i praksi filma autor uvjerljivo dokazuje utjecaj pokretnih slika na Krležine tekstove. Posebno treba istaknuti da temu autor stavlja u širi kontekst, ali se nikada ne udaljava od istraživanih detalja kao što su, primjerice, Krležine mađarske veze i mađarske reakcije na novu granu umjetnosti, Vojnovićev i Adyjev žanrovski »pratekst« i njihova filmska-intermedijalna obilježja, ambivalentan odnos Josipa Bacha prema Krležinim dramskim tekstovima itd. Na kraju vrijedi obratiti pozornost i na opsežnu bibliografiju djela koja sadrži puno više autora i djela od obveznih, neposredno relevantnih za domenu teorije filma i književnosti.

Prof. dr. sc. Zoltán Medve

Lukács István legfrissebb műve alapösszefüggéseikben kevésse feldolgozott témacsoportok rendszerező igényű, összművészeti érintettségű eredményeit kínálja. Miroslav Krleža életművét a különböző művészeti ágak kereszteződésének fényében interpretálja, bizonyos „határképződmények” tudatos érzékelésére irányítván a figyelmet. A jelentékeny egybeesésekre, a párhuzamos jelenségekre, a rokon vonásokra koncentráló tájékozódás jellemzi. Olyan koherens áttekintést nyújt, amely kiválóan hasznosítható a formatörténeti és a stíluskritikai, a műfajelméleti és a képfilozófiai kutatásokban, tehát termékeny előfeltétele lehet az ismeretrendszerezés újabb stratégiáinak. A köztes helyzetűség szituációjában kialakuló nyelvi és kulturális pozíciókra összpontosítása, az etnikumközi dialógusokban és cserefolyamatokban való biztos tájékozódása könyvének minden fejezetében visszaköszön. A mások értékei felé fordulásának példaszzerű nyitottsága révén kellő arányérzékkel társít egymással különböző régiókban keletkező, eltérő civilizatorikus keretek, művelődési tradíciók, felekezeti beállítódások hatására létrejövő és kibontakozó alkotói eljárásokat. A mediális közvetítettség szempontjainak előtérbe állításával, a filmszerűség irodalmi vetületeinek innovatív megközelítésével tesz kísérletet a mozgóképi orientáció világérzékelést átalakító befolyásának a Miroslav Krleža-i opuszról és felülvizsgálatára.

Dr. habil. doc. Virág Zoltán



Univerzitetna založba
Univerze v Mariboru