

Mogućnost otpora i pobune u Krležinim prijelaznim dramama

Gajšak, Veronika

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:003239>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-05**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za noviju hrvatsku književnost

**MOGUĆNOST OTPORA I POBUNE
U KRLEŽINIM *PRIJELAZNIM DRAMAMA***

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS-bodova

Veronika Gajšak

Zagreb, 2024.

Mentorica

Izv. prof. dr. sc. Marina Protrka Štimec

Sadržaj

1. Uvod	3
2. Prvi svjetski rat kao politička i umjetnička tema	5
3. Miroslav Krleža i Prvi svjetski rat.....	7
3.1. Osobno iskustvo rata	7
3.1.1. Predratno razdoblje	7
3.1.2. Ratne godine	8
3.1.3. Poslijeratno razdoblje.....	10
3.2. Krležina ratna dramatika – tzv. <i>prijelazne drame</i>	11
4. Pobuna i otpor u Krležinim <i>prijelaznim dramama</i>	13
4.1. <i>U logoru</i>	13
4.1.1. Geneza, vrijeme i prostor drame	13
4.1.2. Osuđenost na hrvatski logor – <i>Kroatenlager?</i>	14
4.1.3. Pomak prema marksističkoj promjeni povijesti.....	17
4.2. <i>Vučjak</i>	20
4.2.1. Geneza, vrijeme i prostor drame	20
4.2.2. Dramaturško oblikovanje zbilje i kritika suvremenog društva	21
4.2.3. Revolucionarni potencijal zelenog kadra	24
4.3. <i>Golgota</i>	28
4.3.1. Geneza, vrijeme i prostor radnje	28
4.3.2. Način provođenja društvene promjene i uzroci raskola u radničkom pokretu	29
4.3.3. Nadilaženje okvira konkretnog prostora i vremena	33
5. Zaključak.....	35
6. Popis literature.....	37
7. Sažetak	41
8. Abstract	42

1. Uvod

Miroslav Krleža jedan je od najvažnijih i najplodonosnijih hrvatskih književnika, čiji je značaj prepoznat i na europskoj i međunarodnoj razini. Njegova bogata književna ostavština obuhvaća brojne pjesme, romane, eseje, feljtone, drame, polemike i kritike, a u velikom dijelu svojega opusa bavi se tematikom Prvog svjetskog rata. Zbirka novela *Hrvatski bog Mars* zasigurno je Krležino najpoznatije (anti)ratno djelo, no temom Prvog svjetskog rata snažno su prožete i njegove drame *U logoru*, *Vučjak* i *Golgota* – takozvane *prijelazne drame*¹.

Cilj je ovoga rada stoga ponuditi odgovore na pitanje o mogućnosti pobune i društvene promjene, odnosno otkriti revolucionarni potencijal Krležinih *prijelaznih drama* (Božić Blanuša 2014: 134-135), a glavna su tema elementi pobune i otpora koji se kreću od unutarnjih promišljanja i previranja pa sve do konkretnih pothvata. *Prijelaznim dramama* proteže se pitanje društvene promjene: što je to uopće društvena promjena te tko je i na koji način treba provesti, odnosno „tko su nositelji potencijalne ili stvarne pobune te prema kojim instancama djeluju (ili odbijaju djelovati)“ (Molvarec 2024: 215).

Budući da *prijelazne drame* Krleža piše neposredno po završetku Prvog svjetskog rata², čiji su posljednji dani zasigurno snažno utjecali na oblikovanje Krleže i kao književnika i kao političkog aktera, prvi dio rada donosi kratak pregled položaja Hrvatske u Prvom svjetskom ratu, rastrgane između odanosti Monarhiji i novih mogućnosti koje otvara Oktobarska revolucija.

Zanemariti se ne smije ni Krležino osobno iskustvo rata pa je prvi dio rada posvećen Krležinoj biografiji tijekom predratnog razdoblja, ratnih godina i godina neposredno nakon rata. U tom je razdoblju Krleža iskusio vojno školovanje, mobilizaciju, svjedočenje ratnim razaranja i stradanjima, boravke u bolnicama te činovničke poslove, a u *prijelaznim dramama* mogu se iščitati i pojedini autobiografski elementi.

¹ Prijelazne drame – U logoru, Vučjak i Golgota – tematiziraju događaje tijekom i neposredno po završetku Prvog svjetskog rata. Krleža u njima napušta mitski okvir i likove iznimnih pojedinaca. Okreće se prikazu zbilje pa su dramski sukobi prijelaznih drama odjek stvarnih povijesnih sukoba. Prijelaznim se dramama Krleža približava naturalističko-konverzacijskim dramama ibsenovsko-strindbergovskog tipa, a ostaci ranijih ekspresionističkih drama očituju se u simboličkim imena likova, biblijskom intertekstu, prikazu svijeta kao kaotičnog mjesta, ekspresionističkim vizijama i snovima.

² Drama *U logoru* nastala je početkom 30-ih godina 20. stoljeća, no Krleža za nju koristi osnovnu dramsku situaciju, određene likove, prizore i replike iz ranije drame *Galicija*, nastale tijekom 1919. i/ili 1920.

U drugom dijelu rada analiziraju se *prijelazne drame* prema kronološkom redosljedu vremena dramske radnje – *U logoru*, *Vučjak* i *Golgota*.³ Središte analize već su spomenuti elementi pobune, otpora i mogućnosti društvene promjene, no ne izostavljaju se ni ostale bitne odrednice drama – vrijeme njihova nastanka, njihovo mjesto u Krležinu opusu, teme, struktura te mjesta i vremena dramske radnje koja se povezuju sa stvarnim povijesnim događajima, a na samom kraju rada temeljem analize drama predstavlja se zaključak.

³ Redosljed prijelaznih drama prema vremenu nastanka: *Golgota*, *Vučjak*, *U logoru*.

2. Prvi svjetski rat kao politička i umjetnička tema

Kraj 19. i početak 20. stoljeća turbulentno je razdoblje „mnogih manjih sukoba, nacionalnih previranja i neriješenih pitanja među državama“ (Đukić, Pavelić i Šaur 2015: 81), što dovodi do stvaranja dvaju protivničkih saveza. S jedne su strane Njemačka i multietnička Austro-Ugarska Monarhija udružene u Centralne sile, dok je s druge strane Antanta kojoj se pridružuju „Ujedinjeno Kraljevstvo, Francuska Republika i Rusko Carstvo, zajedno sa svojim teritorijima i protektoratima te drugim državama poput Srbije ili Rumunjske“ (Dukovski 2005: 17-19).

Prvi svjetski rat potaknut atentatom na austrougarskog prestolonasljednika Franju Ferdinanda 28. lipnja 1914. očekivana je i logična posljedica mnogobrojnih frustracija, podjela i nezadovoljenih interesa. Članice obaju saveza, naime, u tom ratu ne samo da brane svoje teritorije, već postavljaju i nove osvajačke ciljeve pa se ubrzo nakon što je Austro-Ugarska objavila rat Srbiji cijeli europski kontinent, a potom i cijeli svijet, našao u ratnom sukobu (Đukić, Pavelić i Šaur 2015: 81).

Hrvatske zemlje početak rata dočekuju u sastavu Austro-Ugarske Monarhije – Hrvatska i Slavonija pripadale su Kraljevini Mađarskoj, dok je Dalmacija pripadala Austrijskom Carstvu. „Hrvatska je bila jedna od najnerazvijenijih“ i politički najmanje utjecajnih zemalja Austro-Ugarske pa se u težnjama Monarhije o njoj nije vodilo računa (Goldstein 2003: 226). Narodi na jugu Monarhije težili su ujedinjenju zemalja u kojima su živjeli Slovenci, Hrvati i Srbi u jednu administrativnu jedinicu, odnosno trijalističkom uređenju, što je Mađarska uporno odbijala (Dukovski 2005: 32). Zbog toga se Hrvatska tijekom rata kolebala između vjernosti Monarhiji i novih mogućnosti na istoku, a hrvatski vojnici koji taj rat nisu smatrali svojim, nisu željeli boriti se i ginuti za strane interese (Đukić, Pavelić i Šaur 2015: 83).

Mobilizacija „gotovo milijun ljudi na području Hrvatske i Bosne i Hercegovine“ već na samom početku rata imala je katastrofalan učinak na već ionako krhko gospodarstvo. Ratne godine u Hrvatskoj obilježene su tako rekvizicijama poljoprivrednih viškova, osiromašenim seljaštvom, nedostatkom radne snage i sirovina te nestašicom hrane, ali i epidemijama raznih bolesti (ibid.: 84).

Hrvatski vojnici, koji su pripadali austro-ugarskim vojnim postrojbama, sudjelovali su na gotovo svim europskim bojištima, a najviše ih je bilo na balkanskom, talijanskom te galicijskom ratištu, odakle je velik broj njih odveden u rusko zarobljeništvo pa je, unatoč tome što je rat zaobišao njezin prostor, Hrvatska pretrpjela velike ljudske gubitke (ibid.: 82).

Zbog sve težih poraza na bojištima i sve većeg broja žrtava, posljednje su dvije godine rata obilježene porastom broja dezertera, odnosno pojavom zelenog kadra koji se u sjevernoj Hrvatskoj pretvara u snažan pokret, predstavljajući čak opasnost za sigurnost i institucije (Bogdanović 2013: 96-97).

Završetak rata donosi raspad Austro-Ugarske Monarhije, a iscrpljene su se hrvatske zemlje okrenule ideji jugoslavenstva koja je postojala već i puno prije završetka Prvog svjetskog rata. Već su tijekom ljeta 1918. u južnim zemljama Monarhije osnovana vijeća kao najviša politička i predstavnička tijela Južnih Slavena. „Temeljni zajednički program Narodnog vijeća Slovenaca, Hrvata i Srba bio je ujedinjenje svih Slovenaca, Hrvata i Srba u narodnu demokratsku i neovisnu Državu SHS“ (Dukovski 2005: 36).

Prvi svjetski rat kao iznimno važan i dalekosežan događaj uzrokovao je tektonske promjene i u umjetnosti – raskidanje s tradicijom i postojećim književnim i umjetničkim strukturama na načelu estetskog prevrednovanja, a koje je povezano s moralnim i etičkim prevrednovanjem i prevrednovanjem socijalnih odnosa. Unatoč tome što je stvaranjem nove multinacionalne države „ključna posljedica Prvog svjetskog rata za hrvatski kulturni prostor bila geopolitičke prirode“ (Prelog 2018: 24), određene su promjene zahvatile i nacionalni umjetnički plan. U književnosti se pozivalo na pobunu programskim tekstovima ekspresionizma u časopisima *Kokot* i *Vijavica*, a upravo je Miroslav Krleža svojim ratnim stvaralaštvom dao ključan doprinos nacionalnoj varijanti ekspresionističke poetike (Matičević 2015: 235). U svojim djelima iz toga razdoblja prihvaća avangardno ukidanje estetskih zabrana, suprotstavlja se konvencionalnoj ljepoti, prikazuje svijet kao kaos i narušava sustav književnih rodova i vrsta. Ratna tematika proteže se velikim dijelom njegova opusa, a Prvi svjetski rat i osobno iskustvo rata oblikovali su ga i kao književnika, ali i kao osobu.

3. Miroslav Krleža i Prvi svjetski rat

3.1. Osobno iskustvo rata

3.1.1. Predratno razdoblje

U jesen 1908. godine, nakon što s lošim ocjenama završava gornjogradsku gimnaziju, Miroslav Krleža upisuje *Kadetsku školu u Pečuhu*. Tijekom školovanja u Pečuhu od 1908. do 1911. „bio je jedan od najboljih učenika“, zahvaljujući čemu po završetku trećeg razreda dobiva carsku stipendiju za mađarsku „vojnu akademiju *Ludoviceum* na koju se upisuje u jesen 1911. godine“ (Nemec 2014: 1061). U Ludoviceum odlazi s najboljim namjerama i željom da ga završi, ali upravo ondje doživljava slom svih mladenačkih ideala, čime njegovo vojno školovanje ocrtava „krivulju sličnu onoj zagrebačkoj: sjajan uspon i gotovo vertikalni pad“ (Lasić 1982: 80).

Jedino je Krleža na svojoj klasi materinskim jezikom deklarirao hrvatski, a profesori Akademije zamjerali su mu njegov intenzivan hrvatski osjećaj. Međutim, Krleža istovremeno gaji „afirmativan odnos prema Srbiji i ideji južnoslavenskoga državnog zajedništva jer se jugoslavenska ideja pojavljuje kao posljedica traženja izlaza iz podčinjenosti Hrvatske u Monarhiji“.⁴

Takve političke ideje navode mladog Krležu da se u svibnju 1912. uputi u Srbiju s namjerom priključivanja srpskoj vojsci koja se pripremala za rat protiv Turske. U Beogradu je dočekan s nepovjerenjem te se nakon neuspjelog pokušaja pridruživanja Srbiji u Balkanskom ratu vraća u Budimpeštu, gdje još nitko ne zna za njegovu beogradsku avanturu. Početkom nove školske godine za njegov se boravak u Beogradu ipak saznaje, pri čemu se otkrivaju i drugi oblici Krležine nediscipline – ustanovljeno je da čita nepoćudne pisce poput Nietzschea, da uči ruski, da razvija teze o hrvatskoj slobodi te da je pred čitavim razredom razvijao strateški plan o padu Budimpešte, zbog čega je kažnjen sa šest dana zatvora, zabranom privatne lektire, zapljenom ruskih i srpskih knjiga te zabranom izlaska do kraja godine (Lasić 1982: 97-98).

Unatoč kazni Krleža se ne odriče literarnih interesa, sve intenzivnije čezne za Hrvatskom i sanjari o bijegu. Ideja o bijegu u Krleži dozrijeva početkom 1913, koja se pokazala presudnom za definiranje njegove potonje sudbine. Ravnateljstvo akademije u travnju odobrava Krleži službenu odsutnost zbog zdravstvenih razloga, a upravo u tom razdoblju događa se njegov drugi kontakt sa Srbijom. Najprije odlazi u Pariz, da bi preko Marseillea i Soluna stigao u tek

⁴<https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1747>

oslobođeno Skopje, gdje se ponovno želi pridružiti srpskoj vojsci. No, i ovaj je put optužen za špijunažu te je odveden u Beograd, a potom i u Zemun, gdje ga na osnovu vojne tjeralice kao vojnog bjegunca predaju austrougarskoj pograničnoj policiji (Bulić 2007: 691). Još jedan neuspjeli pokušaj priključivanja srpskoj vojsci i bitka na Bregalnici⁵ slamaju njegovo mladenačko idealiziranje Srbije, nakon čega se vraća u Zagreb i posvećuje literaturi. „U tom kratkom vremenskom razdoblju između drugog bratoubilačkog balkanskog rata i prvog svjetskog međunarodnog klanja, u tih ciglih nekoliko mjeseci zlosutnog zatišja, Miroslav Krleža počinje u Zagrebu objavljivati svoje prve književne radove“ (Matković 1988: 33).

U drugoj polovici 1913. piše *Legendu*, *Maskeratu* i prvu verziju *Salome*, a u *Davnim danima* spominje i kako počinje pisati roman *Trula zemlja*. U jesen 1913. *Legendu* odnosi Milanu Marjanoviću koji će je objaviti u *Književnim novinama*, čime se Krleži otvara „nebo našeg Parnasa“ (Lasić 1982: 108).

Legenda izlazi krajem siječnja i početkom veljače kao prvi Krležin tiskani tekst, a primjećuje je i teško bolestan A. G. Matoš koji leži u bolnici Milosrdnih sestara, poručivši Krleži da ga želi upoznati. Premda ranije Krleža taj susret žarko priželjkuje, sada odbija Matošev poziv, a samo mjesec dana kasnije Matoš je već mrtav. Tijekom pogreba Krleža otkida cvijetak s vijenca na Matoševu odru i pohranjuje ga u antologiju francuske lirike (ibid.: 113), čime dolazi do simboličke smjene oca i sina na prijestolju hrvatske književnosti.

3.1.2. Ratne godine

Za atentat u Sarajevu 28. lipnja 1914. Krleža saznaje istog dana od urednika *Narodnih novina* i ta ga vijest ne iznenađuje previše. Mjesec dana kasnije, 28. srpnja 1914, Austro-Ugarska objavljuje rat Srbiji, dok početkom kolovoza rat poprima svjetske razmjere. Već u kolovozu Krleža dobiva poziv za regrutaciju u austrougarsku vojsku, no zbog nedovoljne tjelesne težine nije primljen pa prve mjesece rata provodi u Zagrebu kao civil. Vrijeme mu prolazi u promatranju mobilizacije, dočekivanju užasnih vijesti s fronta, pisanju i čitanju, pri čemu je najviše zaokupljen temama i idejama socijalizma, Druge internacionale, a nešto kasnije i Lenjinovim učenjem. Presudan događaj na početku rata za njega je izdaja partija Druge

⁵ Bitka na Bregalnici pokazala je kako je izuzetno teško obuzdati imperijalne ambicije malih balkanskih nacija-državica te da će harmonična zajednica južnih Slavena biti teško ostvariva. (<https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1331>)

internacionale⁶, uslijed čega, premda ne raskinuvši posve s hrvatskim socijalistima, kreće lijevo prema lenjinskoj varijanti – liniji revolta i negacije (ibid.: 117-119).

I gotovo cijelu 1915. Krleža provodi kao civil, neko vrijeme boravi u Budimpešti, a mobiliziran je tek u prosincu u Pričuvnoj časničkoj školi u Zagrebu (Bulić 2007: 691). Tamo provodi siječanj i veljaču 1916, da bi u ožujku bio prebačen u 25. domobransku pukovnicu, gdje je kao pričuvni časnik uvježbavao vojnike na poligonima po zagrebačkoj periferiji (Lasić 1987: 626). Od travnja do lipnja s dijagnozom tuberkuloze boravi po zagrebačkim bolnicama, nakon čega odlazi na oporavak u Lovran. Poslije oporavka, upravo u razdoblju Brusilovljeve ofenzive⁷, odlazi na galicijsko ratište gdje provodi srpanj i kolovoz. Tijekom boravka u Galiciji zdravlje mu se ponovo pogoršalo pa putuje u Budimpeštu na liječnički pregled i u ranu je jesen 1916. već po drugi put oslobođen aktivne službe. Vrativši se u Zagreb, opterećen iskustvima s bojišta i smrću nizu prijatelja, započinje rad na antiratnom proznom ciklusu *Hrvatski bog Mars*, strepeći od ponovnog poziva na frontu koji je mogao uslijediti svakog časa (Lasić 1982: 126-129).

Od siječnja do svibnja 1917. boravi u arbajterhilfskompaniji u Požegi, u kasarni baruna Klojučara, no često odlazi u Zagreb. Stalni je gost atelijera Ljube Babića u kojem se okupljaju zagrebački umjetnici i intelektualci. Krajem travnja neuspješno pokušava ostati u Zagrebu pod izlikom povratka tuberkuloze, no vraćen je Požegu. U svibnju 1917. napokon se uspijeva prebaciti u Zagreb kao prevoditelj odsjeka zagrebačkog zapovjedništva u Gajevoj ulici gdje će ostati pet mjeseci. Ta služba omogućuje mu aktivno sudjelovanje u književnom i javnom životu. U srpnju se u izdanju Društva hrvatskih književnika pojavljuju njegove *Tri simfonije*, dok u kolovozu izlazi u *Savremeniku* njegova prva proza iz ciklusa *Hrvatski bog Mars – Hrvatska rapsodija*. Istovremeno u socijalističkom glasilu *Sloboda* redovito objavljuje komentare o stanju na frontama i bojištima (ibid.: 132-133). U listopadu 1917. Krleža se i konačno izvukao iz vojske prelaskom u Ured za pomoć postradalima u ratu u kojem će ostati sve do sloma Austro-Ugarske. Kao činovnik u Uredu upoznaje se s još jednim aspektom rata – svijetom

⁶ Uoči I. svj. rata većina je partija Druge internacionale, međunarodnog udruženja radnika, stala na stranu vlada svojih zemalja i pod parolom »obrane domovine« odobrila rat i ratne kredite, što je uzrokovalo raspad te organizacije i raskol u socijalističkom pokretu. (<https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1465>)

⁷ Ofenziva pod zapovjedništvom ruskog generala Alekseja Brusilova, poznata i kao Brusilovljeva ofenziva, započela je 4. lipnja 1916. godine. Bio je to najveći ruski uspjeh tijekom Prvog svjetskog rata i jedna od najmasovnijih ofenziva u cjelokupnoj povijesti ratovanja tijekom koje su ruske snage uspjele probiti austro-ugarsku obranu i natjerati je na masovno povlačenje. (<https://povijest.hr/nadanasnjidan/brusilovljeva-ofenziva-najsnazniji-ruski-napad-na-austro-ugarsku-vojsku-1916/>)

invalida, prognanika, ratnih stradalnika, udovica i siročadi. Suočava se i s neučinkovitim birokratskim mehanizmom te lažnim dobrotvorima i politikantima, a sve to potiče ga na pisanje o zagrebačkoj sirotinji (Nemec 2014: 1079).

Ipak, ključan događaj 1917, ali i Prvog svjetskog rata općenito, za Krležu je nedvojbeno Oktobarska revolucija o kojoj piše već 22. studenoga, spominjući kako se rađa jedna nova fronta mlade i preporođene Europe (Car 2017: 46). „Ponesen idejama ruske Oktobarske revolucije“ potkraj godine „piše dramu *Kristofor Kolumbo* koju posvećuje Lenjinu“ (Lasić 1982: 137).

Uoči raspada Austro-Ugarske 1918. Krleža se ne slaže s integralističkom euforijom kojom je zahvaćena većina hrvatskih političara i hrvatska intelektualna elita. Premda je i sam zagovaratelj južnoslavenske integracije, ne odustaje od supilovskih federalističkih osnova koje bi svim uključenim narodima osigurale ravnopravnost.⁸

3.1.3. Poslijeratno razdoblje

Nezadovoljan pisanjem „za novine i časopise na čiju uređivačku politiku nema utjecaja“, Krleža s Augustom Cesarcem pokreće polumjesečnik *Plamen* koji izlazi redovito od 1. siječnja do 1. kolovoza 1919. godine (Lasić 1982: 148). Premda je djelomično financiran komunističkim novcem, *Plamen* ne slijedi isključivo boljševičku ideologiju i anarhističku retoriku, već je prožet avangardističkom, uglavnom ekspresionističkom, poetikom koja traži raskid s hrvatskom književnom tradicijom. Krleža i Cesarec u *Plamenu* objavljuju svoje književne tekstove, polemike i eseje u kojima izražavaju revolucionarne stavove i prognoze, zbog čega je časopis iz broja u broj cenzuriran, plijenjen te poslije petnaestog broja i definitivno policijski zabranjen (Matković 1988: 43). Nakon što je 8. kolovoza *Plamen* službeno zabranjen, Krleža je najprije uhapšen, bez posebnog obrazloženja zbog navodnog puča, a potom izgnan iz Zagreba u Požegu, gdje služi u arbajterhilfskompaniji. U studenom mu je odobren povratak u Zagreb, no pri povratku u Zagreb zbog intenzivnog djelovanja zelenog kadra morao je dobiti policijsku pratnju. Na putu odsjeda u Gradiški gdje je ponovno nakratko uhapšen i tek tada sproveden u Zagreb (Lasić 1982: 151).

Tijekom cijele 1920. godine ne objavljuje nijedan književni tekst, no aktivan je u Komunističkoj partiji. Govornik je na brojnim mitinzima i skupovima, čak i izvan Zagreba (ibid.: 154). U ljeto 1920. Bela Krleža, njegova supruga s kojom se vjenčao krajem 1919.,

⁸ <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1747>

dobiva u Dugoj Rijeci posao namjesne učiteljice, a tamo mladi bračni par ostaje do ljeta 1921. Boravak u malom mjestu kraj Ludbrega poslužit će Krleži i kao inspiracija za dramu *Vučjak* koju objavljuje 1922. Po povratku u Zagreb 1921. nastavlja s političkom djelatnošću, koliko mu je to dopuštao Zakon o zaštiti javne bezbednosti i poretka u državi, a 1923. pokreće časopis *Književna republika*, koji poput *Plamena* ima izrazito polemički karakter.

3.2. Krležina ratna dramatika – tzv. *prijelazne drame*

Prvi svjetski rat česta je tema književnog stvaralaštva Miroslava Krleže, a pritom se najčešće ističu njegova ratna lirika i prozni antiratni ciklus *Hrvatski bog Mars*. Međutim, u tom se kontekstu nikako ne smiju zapostaviti ni njegove drame jer i Krležino dramsko stvaralaštvo jednako tako nastanjuju „kadeti, ordonansi, oficiri i generali, svaki u svome krugu fatalističke konstante, od zagorsko-seljačkog ravnodušja do kojekakvih intelektualnih snatrenja pobunjenih kadeta i nepristajanja na nemoral, licemjerje i laž koje ratne okolnosti stvaraju te dalje i dublje potenciraju“ (Matičević 2015: 239).

Drame koje tematiziraju događanja tijekom i neposredno nakon Prvog svjetskog rata prema kronološkom redosljedu vremena dramske radnje su *U logoru*, *Vučjak* i *Golgota*, a sve tri drame neposredan su odjek referencijalne istine. Drama *U logoru* prikazuje sudbinu *hrvatskog logora* na galicijskom ratištu 1916, *Vučjak* hrvatsku stvarnost u gradu i na selu potkraj rata, dok *Golgota* tematizira centralnoeuropsku *revolucionarnu situaciju* 1919. (Miočinović 1990: 155).

S obzirom na tematsku povezanost navedene drame čine zajednički ciklus *Tri drame*⁹, no istovremeno dijele i zajednička stilska obilježja pa ih zagovornici podjele Krležina dramskog stvaralaštva na četiri faze svrstavaju u drugu fazu nazivajući ih *prijelaznim dramama*.¹⁰ Njihov dramski svijet postaje dokumentarni prikaz zbilje, a dramski sukobi odjek su stvarnih velikih

⁹ Krležina se dramatika najčešće razmatra „kao niz dramskih ciklusa – tri, četiri ili više – koji su nastali svaki u jednoj fazi odnosno razdoblju Krležina književnog rada, te pokazuju veći ili manji stupanj unutarnje homogenosti, prije svega stilske i tematske, a međusobno su različiti, štoviše i antitetički postavljeni.“ „Broj ciklusa i njihov sastav“ nerijetko se poistovjećuje „s brojem i sadržajem svezaka dramskih tekstova u *Sabranim djelima Miroslava Krleže*“, a ciklusi se imenuju po naslovima svezaka pa tako drame *U logoru*, *Vučjak* i *Golgota* čine zajednički ciklus *Tri drame*. (<https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1220>)

¹⁰ Ne postoji jednoglasna podjela Krležina dramskog rada na razvojne faze, no velik se broj kritičara i povjesničara književnosti opredjeljuje upravo za podjelu na četiri faze prema kojoj „prvu fazu predstavljaju *Legende*, drugu *prijelazne drame* (*U logoru*, *Vučjak*, *Golgota*)“, treću drame *glembajevskog ciklusa*, dok posljednju četvrtu fazu predstavljaju kasnije dramska djela *Aretej* i *Put u raj* (Senker 1995: 21).

povijesnih sukoba – rata i revolucije, zbog čega Krleža napušta mitski okvir ranih ekspresionističkih drama približavajući se naturalističko-konverzacijskim dramama ibsenovsko-strindbergovskog tipa.

U *prijelaznim dramama* Krleža otvara antropološko pitanje o naravi čovjeka, pitanje društvene i političke promjene tijekom prijelomnog ratnog razdoblja, usporedbu čovjeka s lutkom iz *Legendi* zamjenjuje usporedbom čovjeka sa psom te oblikuje prve dramaturške karaktere. Međutim, u njima se još uvijek prepoznaju ostaci ekspresionizma s obzirom na to da su prožete simboličnim imenima likova, biblijskim intertekstom, predodžbom svijeta kao mračnog i kaotičnog mjesta te ekspresionističkim vizijama i snovima.

4. Pobuna i otpor u Krležinim *prijelaznim dramama*

4.1. *U logoru*

4.1.1. Geneza, vrijeme i prostor drame

Zahvaljujući osobnom iskustvu, životnim okolnostima, društvenim ulogama i senzibilitetom – predispozicijama zahvaljujući kojima može kompetentno pisati „o različitim aspektima ratne i vojničke zbilje“, Miroslav Krleža tijekom vremena prometnuo se u centralnu figuru kada je riječ o literarnoj reprezentaciji Prvoga svjetskoga rata u hrvatskoj književnosti (Nemec 2014: 1060-1061), a značajno mjesto u njegovu bogatom ratnom opusu zauzima drama *U logoru*.

Ratna drama *U logoru* nastaje početkom 1930-ih, prvi je put u varijanti od tri čina tiskana 1934. godine u Zagrebu, a njezina je geneza jedno od zanimljivijih tekstoloških pitanja cjelokupne *krležijane*. Budući da Krleža za nju koristi osnovnu dramsku situaciju, određene likove, prizore i replike iz ranije drame *Galicija*, nastale tijekom 1919. i/ili 1920, isprva se smatrala njezinom razrađenom verzijom.¹¹ Premijera *Galicije* bila je zakazana za 30. prosinca 1920, no zabranjena je svega sat vremena prije praizvedbe u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu zbog Krležine aktivnosti u Komunističkoj partiji. „Plakat premijere, koji se čuva u kazališnom arhivu, precrtan je crvenom olovkom, a na njemu je rukom direktora Bacha napisano: „Otkazano radi generalnog štrajka i komunističkih ispada““ (Krleža 1964: 521).

Pretpostavlja se kako je varijanta za HNK sadržavala dva čina, no 1922. proširena je na četiri čina i kao takva s podnaslovom *Kroaten-Lager* izlazi u časopisu *Kritika*, nakon čega je Krleža više ne objavljuje (Gašparović 1989: 48-49). Premda je nekoliko puta najavio njezino ponovno tiskanje, umjesto toga piše novu dramu *U logoru*, koja se danas pretežito percipira kao samostalna drama koja samo prema nekim elementima podsjeća na *Galiciju*. Međutim, do potencijalnih konfuzija dovodi Krležina sklonost naknadnim intervencijama u vlastite tekstove. Naime, za potrebe izvedbe u kazalištu drami *U logoru* 1964. dodaje prolog. U toj je varijanti drama tiskana 1977. pod naslovom *Galicija*, iako nema veze s pra-Galicijom iz 1922, a kako bi se napravila jasna distinkcija prema izvornoj *Galiciji* za sve varijante od 1934. nadalje uglavnom se koristi naslov *U logoru*.¹²

¹¹ <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=328>

¹² <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1115>

Radnja drame *U logoru*, podijeljene u tri čina, odvija se tijekom jeseni 1916. na galicijskom ratištu, gdje su se u „komandi detašmana Feldmarschalleutnanta von Hahnencampa“ zatekli i brojni hrvatski vojnici, među kojima je i kadet Horvat, mladi glazbenik i intelektualac, čija su razmišljanja u posvemašnjoj opreci s ratnim ludilom koje ga je snašlo. Horvat, kao pravi buntovni umjetnik-intelektualac, pokušava obraniti staricu Ručukovu od smrtne presude, no njegov prosvjed ne nailazi na plodno tlo te je naposljetku on taj koji će je objesiti. Izvršenje smrtne kazne još više pomućuje njegovu već ionako rastrojenu psihu te mu priviđanje Ručukovice na kraju dramske radnje izaziva potpuno bunilo. Istovremeno pristižu dramatične vijesti o padu niza važnih položaja i naredbe općeg povlačenja te nastaje opća pucnjava u kojoj Horvat pogiba.

Pojava obješene starice u dopuni 3. činu iz 1964. približava dramu *U logoru* ekspresionističkim elementima pra-Galicije, ali bez obzira na to riječ je o drami koja je po svojim značajkama ipak bliža dramama glembajevskog ciklusa. Od sličnosti s *Galicijom* valja još spomenuti tek paralelizme među likovima – naime, glavni sugovornici *Galicije* Orlović i Janković stoje na približno jednakim intelektualnim pozicijama kao Horvat i Gregor *U logoru*. Orlović je individualistički buntovnik koji sanjari o bijegu i individualnom odvajanju od stvarnosti, dok Janković pristaje uz kolektivni revolucionarni preobražaj zbilje.

4.1.2. Osuđenost na hrvatski logor – *Kroatenlager*?

Brojne skice, motive, scene, rečenice iz drame pronalazimo i u Krležinu dnevniku *Davni dani*, od 1915. do 1919, stoga je očigledna Krležina inspiracija zbivanjima iz Prvoga svjetskog rata kojima je sam svjedočio (Batušić 2007: 61; Ratkov Kvočka 2017: 502). Riječ je o drami koja tijesno korespondira s povijesnim događajima te je nesumnjiva Krležina namjera da u drami *U logoru* govori o sudbini Hrvata na galicijskom ratištu u Prvom svjetskom ratu (Miočinović 1990: 155), ali i sudbini svih podređenih slojeva koji su u ratu, bez obzira na nacionalnost, služili kao topovsko meso. Na galicijskom ratištu Krleža se tijekom srpnja i kolovoza 1916. našao u središtu ispunjenom svim ratnim užasima, a Galicija je za njega simbol apsurdna rata¹³:

Na mene su uvijek i topovi i vojnici djelovali smiješno i mislim da se nikada nisam toliko nasmijao ljudskoj gluposti koliko baš u Galiciji za Brusilovljeve ofenzive 1916. Ja sam, gledajući mimohod te bijedne maskerate ljudske bio subjektivno umoran, i promatrajući na primjer Nadvornu kako gori, ja sam spokojno čitao u svome šatoru

¹³ <https://www.zarez.hr/clanci/krlezina-galicija>

Schopenhauerovu tezu – „o četverostrukom korijenu temeljnoga zasada“. Sve to što se je zbivalo oko mene izgledalo mi je glupo i čovjeka nedostojno, i dubine te nedostojnosti ja sam bio svjestan i okrutno miran (Krleža, *Napomena o »Hrvatskom bogu Marsu«*, *Književna republika*, 1-3, 1923, str. 101, 102, prema Lasić 1982: 128).

Na galicijskom ratištu, najvećoj klaonici hrvatskih vojnika tijekom Prvog svjetskog rata, u ljeto 1916. izginuli su deseci tisuća domobrana, topovskog mesa koje će diljem istočne fronte ratovati u slavu Habsburške Monarhije.¹⁴

Bučno, ojkanjem popraćeno povlačenje povorki austrougarskih vojnika koji prolaze pored Horvata i Gregora, kako je zabilježeno u didaskalijama, stvarna je dramska pozadina, a upravo na tom motivu Horvat razvija cijelu filozofiju tragične eshatologije hrvatskog naroda:

Povorka konja i taljiga vuče se gustim galicijskim blatom...Logor se hrvatski opet seli uz tihu pratnju kočijaških grla; to ojkanje, ta monotona logorska pjesma, uz očajan šum kiše...(Krleža: 1964)

Horvat je načulio uši i sluša glasove povorke. Gleda u tminu, uz pratnju ojkanja koje traje do konca.

HORVAT: Rikcug! Uvijek samo jedan rikcug za drugim! Polagano tiho bubnjanje, noćno perverzno bubnjanje nad jednim logorom koji je osuđen na smrt i ne radi drugo nego se po blatnim cestama vuče s jednog ratišta na drugo! I to je ono grozno da nama nikada ne će pročitati posljednju osudu, i nas ne će zgaziti noćas ni barun Frederiks ni Štafeljbaum, nego ćemo se tako ranjavi i blatni vući još dugo, dugo i dugo će ta kola stenjati pod našom bijedom: i te naše brigade, i naše divizije što nose pred sobom vješala kao jedinu zastavu! Gdje nismo klali i ubijali, u kojoj crkvi nismo hranili konje? Lombardija je ostala puna naših vješala, bečki drvoredi ostali su za nama puni sagnjilih trupla: bečke barikade mi smo sravnili sa zemljom, u Budimu, u Aradu, na Kufsteinu, na Špilbergu – gdje nismo bili krvnici, tamničari, suci?

GREGOR: To je potpuno konfuzno! Koji narod nije klao i vješao? Koji narod nije po crkvama hranio konje, koji narod nije rušio barikade? To je sve potpuno nesuvislo!

HORVAT: ...nama je sudbina odredila da se vučemo za hrvatskim uzmacima svezani kao pas na logorskim kolima: podvinuta repa, s lancem oko vrata, ližući toplu, masnu ljudsku krv! (ibid.: 100-101)

Kroz Horvatovu vizuru oživljava, kroz stoljeća, duboko ovjerena predodžba o Hrvatima kao vjernim vojnicima raznih vladara, a zanimljivo je kako se Horvat, premda predstavljen kao

¹⁴ <https://www.vecernji.hr/vijesti/galicija-najveca-klaonica-hrvatskih-vojnika-u-prvom-svjetskom-ratu-925807>

intelektualni buntovnik suprotstavljen ratnom ludilu koje ga je zateklo, poistovjećuje s hrvatskim logorom, pa nakon izvršenja smrtne kazne stare Ruščukovice kazuje:

Ja sam vješao, ja sam robio, ja sam provalio, ja sam pokrao, ja stojim noćas tu pod vješalima, ja sam krvnik! A tko sam ja? Ja sam ti, a mi smo samo mali dio ovog hrvatskog logora, koji se seli okolo po svijetu već nekoliko stotina godina“ (ibid.: 101)

Čuješ li onaj glas na kolima? To nije vuk, to je glas hrvatskoga logora! Taj logor strijeljao je po milanskim ulicama djevojke, stražio je kod noćnog lonca bečkih princeza, vješao je po Beču po Budimu, po Aradu, po Munkaču, taj logor objesio je ovu staricu, a taj logor, to smo mi, to sam ja, to si ti. (ibid.: 104)

Horvatova poistovjećenost s hrvatskim logorom može se dovesti u vezu s njegovim prezimenom – Horvat – koje dolazi od riječi *Hrvat*, čime njegov lik predstavlja nacionalnu svijest i kritiku hrvatskog naroda.

Ropsku poslušnost koja u ratu osobito dolazi do izražaja Horvat opisuje metaforom čovjeka kao psa: „mi smo pripitomljeni psi, mi imamo gladnu pasju njušku: mi smo odgojeni na lancu i kad nam kažu kuš, mi moramo podvući rep jer smo tako dresirani“ (ibid.: 80-81), a primjer bespogovorno poslušna i pasivna čovjeka, pripadnika puka koji stoljećima trpi nedaće i bori se za tuđe ideale, utjelovljen je u liku Jože Podravca kojem je jedino važno preživjeti:

Bumo rekli „dobro“. Tak opet ni ja nis bedast kak to oni misliju, gospon kadet, prosim. „Dobro“, bog moj! Ali zato ni meni ni tak kak je bilo kod Havrilovke gdje smo četiri dana ležali u štelungu do koljena u vodi. Tu ak človeka gda kakšna vuš i vgrizne, ima ju gda i vremena vloviti! To je tome to „dobro“! (ibid.: 98-99)

Horvat, neprestano ponavljajući kako su hrvatski vojnici zapravo zarobljenici povijesnih okolnosti, ne razumije Podravčevu indiferentnost i naziva pučku logiku *osamnaestim stoljećem*, a pripadnike strane elite, za čije ideale ginu, *kretenima* kojima mora svirati valcer. U opisu carskog militantnog stroja prepoznaju se Krležini autobiografski poticaji, od kadetskih dana u Pečuhu i Budimpešti do mobilizacije u pričuvnu časničku školu 1915, a po brutalnosti se izdvaja Oberleutnant Walter, bezdušna vojničina, pijanac i homoseksualac koji se iživljava na podčinjenima (Nemec 2014: 1068).

Međutim, austrijski i mađarski vojni uglednici, pod čijim se zastavama bore hrvatski vojnici, na Hrvate gledaju jednako negativno, smatrajući ih divljacima i pljačkašima. Povijesna je činjenica kako su hrvatski vojnici često bili plaćenici, no nerijetko bez redovne plaće, samo s

moćnošću stjecanja ratnog plijena. Krleža stoga u napomeni uz dramu dodaje repliku iz Schillerove drame *Wallensteins Lager* – „Hrvat! Gdje si ukrao tu ogrlicu?“ (ibid.: 507).

Riječ je o drami iz 1798. koja tematizira Tridesetogodišnji rat u kojem Hrvati ratuju na strani Habsburgovaca, pod zapovjedništvom generala von Wallensteina pa samu sintagmu hrvatski logor, Kroatenlager, valja shvatiti kao intertekstualnu aluziju na Schillerovu dramu u kojoj „je Krleža pronašao ponižavajući odgovor na ključno pitanje: što znači biti Hrvat“ (Wierzbicki 1980: 104 prema Nemeč 2017: 85).

Premda neki s ponosom pišu o Hrvatima kao sjajnim ratnicima¹⁵, Krleža ne propušta priliku za kritičko obrušavanje na takav nekritički autokolonijalni diskurs i prvi je koji jasno odbacuje besadržajne nacionalne mitove (Frangeš 1964: 116).

Upravo zbog toga na samom kraju drame, kad Gregor ubija Waltera, uvodi repliku „Veleizdajnička bagra, ti Hrvati!“ (Krleža 1964: 148) s namjerom subverzivnog uzdrmanja slike o vječnoj osuđenosti na Kroatenlager.

4.1.3. Pomak prema marksističkoj promjeni povijesti

Za razliku od dramskog ciklusa *Legende*, u čijem su središtu ničeanske figure genija-vizionara, u Krležinim prijelaznim dramama dolazi do pomaka prema organiziranoj marksističkoj promjeni povijesti te se kao najizgledniji način oslobođenja iz ‘logora’ nameće kolektivna akcija u za to povoljnim uvjetima.

Premda je u središtu drame lik Horvata, mladog intelektualca, koji utočište pred ratnim strahotama traži u umjetnosti, on nije taj koji će iz besmisla rata izaći kao pobjednik već posve suprotno – riječ je o intelektualcu koji zbog svojih uvjerenja ‘gubi’ rat (Ratkov Kvočka 2017: 506).

Za Horvata, koji je tek natruha genija iz *Legendi*, u didaskaliji se kazuje da je „blijedo, obrijano lice od dvadeset i dvije godine, s mekanim ženskim glasom, djeluje fragilno kao djevojka. Schöngest, apsolvant konzervatorija, suplent na srednjoj školi“ (Krleža 1964:11), a takav opis može se protumačiti kao distanca ortodoksnog ljevičara prema građanskoj inteligenciji. Naime, „sva su ova fizička obilježja lika klišej obilježja *građanskog slabica*, o čijoj dekadenciji

¹⁵ Iz vremena Tridesetogodišnjeg rata i hrvatskih plaćenika potječe priča o kravati, a na stranicama Kravat-pukovnije može se pronaći zanimljiv slavljenički nekritički autokolonijalni diskurs o Hrvatima kao sjajnim vojnicima raznih vladara (<https://www.kravatpukovnja.com/o-nama/>)

svjedoči i njegov izgled“ (Miočinović 1990: 176). Zanimljivo je pritom i Krležino određenje pojma Schönggeist – „čovjek ‘lijepa duha’, estetski nastrojen, obično lirski bluna, koja se gubi u liberalnoj retorici, a praktično je poklonik tuđinskih režima. Grof Khuen je podupirao secesiju kod nas šakom i kapom, šengajsti bili su mađžaroni i kozmopoliti u jednom licu“ (1964: 513) – koje sugerira nepouzdanost i dvoličnost građanske klase. Pokušaj bijega u umjetnost postaje time ne samo uzaludnom nego i sramnom gestom, no to nikako ne valja shvatiti kao argument protiv kulture i umjetnosti općenito, nego isključivo kao prijezir prema činjenici da one već najmanje dva stoljeća počivaju na konformizmu građanske klase (Miočinović 1990: 178).

Horvatova dramaturška pozicija postaje time subjekt nametnute radnje, pri čemu su njegove šanse da ima presudniju ulogu gotovo ništavne (ibid.: 179). U takvim okolnostima preživjeti može samo Gregor kao predstavnik revolucionarne inteligencije, a dijalozi između Horvata i Gregora glavni su nosioci dramske tenzije i dramskog sukoba.

Horvat sanjari o bijegu, o Rusiji, o Cejlonu i Gangesu, a čak i nakon što vješanjem starice iznevjerava vlastita načela, polazeći od snage osobne odgovornosti, i dalje tvrdi: „Kako naše ja ne bi moglo da se odvoji i da se pokrene? Tko to kaže? Moje ja može izjaviti da ne će! Moje ja je sasvim logično moglo da se suprotstavi tome zbivanju, i ako se govori o dosljednoj liniji mog ljudskog dostojanstva, moje bi ja bezuslovno i trebalo da to učini!“ (Krleža 1964: 80).

Smatra kako „samostalno ja može za sebe riješiti sve“ pa čak i mijenjati svijet, a kao primjer navodi sarajevske atentatore: „treba da se u čovjeku pokrene takva jedna snaga, da se otme strahu i da kaže: ne ću! Oni mladi dečki u Sarajevu imali su tu snagu: onim mladim dečkima došla je ideja o tome, da ne treba sve htjeti!“ (ibid.: 103).

S druge strane, nešto stariji, iskusniji i na ratne strahote ravnodušniji Gregor shvaća da se stvari mogu promijeniti postepeno, polagano i kolektivno: „I meni je postalo jasno da se sva ta pitanja ne daju riješiti pojedinačno. Snaga svijeta nas može pokrenuti ta pitanja, i to samo postepeno, ne pojedinačno, nego dugotrajno, uporno, postepeno, zajednički“ (ibid.: 39).

Njegovo materijalističko-kolektivističko gledanje Horvat naziva *socijaldemokratskim budizmom*, no jasno je kako se u njemu naziru odjeci marksizma. Društvena promjena za Gregora je neostvariva pojedinačnim djelovanjem: „Ako uopće ima izlaza iz tih današnjih poplava, to su samo regulacije korita: tim strujanjima treba izmijeniti smjerove toka i kretanja. A hoće li se naša subjektivna kapljica izgubiti i nestati u toku stvari, ovdje ili ondje, večeras tu pod lipom ili sutra na grabovječkom šticpunktu, to je irelevantno.“ (ibid.: 82). Gregor time negira mogućnost individualnih akcija, naglašavajući potrebu cjelokupne promjene životnih

uvjeta i udruženosti: „Ja samo tvrdim, da se mi krećemo na podlogama, i da je naše ja neodvojivo od kretanja tih podloga. Niti mi subjektivno možemo da se odvojimo, niti mi možemo da nešto subjektivno preokrenemo!“ (ibid.: 80) Takva vizija svijeta u kojoj je pojedinac tek *kapljica* i učestalo korištenje zamjenice *mi* (umjesto imenice *ljudi*) jasno govore o Gregoru kao o čovjeku programa, čovjeku s čvrstim ideološkim uvjerenjem. Horvat, dakle, tek pokušava shvatiti svijet, dok Gregor ima jasnu, ljevičarsku lenjinističku viziju njegova uređenja, za što je potrebno ujedinjenje i organizirano djelovanje (Miočinović 1990: 169; Ratkov Kvočka 2017: 502).

Znakovito, na kraju drame Horvat živaca rastrojenih pod težinom subjektivne odgovornosti pogiba bezglavo se upuštajući u oružani obračun, a Gregor, zastupnik kolektivne borbe, uspijeva pobjeći u Rusiju. Bijeg u Rusiju tematizira se i u *Galiciji*, no za Orlovića je Rusija tek prazan prostor slobode:

I ja ne begam u Rusiju kao takvu. Što me se tiče Rusija kao takva? Liberalna, demokratska, socijaldemokratska, panslavenska, šta me se vraga to sve tiče? (...) Već sam ti rekao da me se to ne tiče! Što je Rusija dala? (...) Ona nije za mene nikakvo božanstvo! Ni pravo ni krivo! Ona je za mene prostor! Eto! Silan prostor što je pred menom puknuo tu i mene naprosto veseli da odem! Zato idem i ni za što drugo! (Krleža 2002: 175)

Za Gregora u drami *U logoru* Rusija je pak nasuprot tome konkretan geopolitički prostor u kojem će se dogoditi socijalistička revolucija.

Međutim, *U logoru* se postavljaju i univerzalna pitanja slobode, istine, pravde i čovječnosti. Krleža tako osobno iskustvo rata i viziju pravednijeg svijeta pretače u opće, čime i sama drama *U logoru* nadilazi okvire konkretnog prostora, vremena i specifičnih nazora.

4.2. *Vučjak*

4.2.1. Geneza, vrijeme i prostor drame

Središnje mjesto Krležina prijelaznog dramskog ciklusa zauzima *Vučjak*, drama podijeljena u tri čina s predigrom i *intermezzom*, prvi put objavljena 1923. godine u književnom časopisu *Savremenik*. Na samom kraju iste godine – 30. prosinca 1923. – drama je praizvedena u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu te dobiva Demetrovu nagradu (Lasić 1982: 173-175).

Dramski tekst nastao je iz građe za roman *Zeleni barjak*, „zamišljen kao dekorativni panneau posljednjih dana Austrije“ i „kronika zelenokaderaških motiva, kada je kod nas, u Podunavlju i po čitavoj Srednjoj Evropi dozrijevala objektivna revolucionarna situacija“ (Krleža 1964: 524). U napomeni uz dramu Krleža navodi kako „do štampanja *Zelenoga Barjaka* nije došlo, jer je poslije donošenja Zakona o zaštiti države cenzura pokazivala iz dana u dan sve veći nemir i nepovjerenje“, zbog čega problem zelenog kadra ostaje u pozadini i u samoj drami (ibid.: 525).

Zbog napuštanja mitskog okvira karakterističnog za *Legende* i *Golgotu* s ciljem dramaturškog oblikovanja neposrednih stvarnih događaja, pretežiti dio kritike upravo *Vučjaka* smatra prijelomnim tekstom u Krležinu dramskom stvaralaštvu. U *Vučjaku* Krleža stvara prve nedvojbene dramaturške karaktere, no istovremeno su u njemu još uvijek prisutni elementi ekspresionizma, što potvrđuje njegovu prijelaznost. Prema načelima ekspresionizma oblikovan je ponajprije Horvatov san, no tu su i kaotičnost redakcije *Narodne sloge*, Horvatov monolog u prvom činu, Lazarovo ‘uskrснуće’ te simbolika imena likova, što sve podsjeća na Krležine ranije drame. *Vučjak* se stoga opisuje kao „spoj otvorene, epske ili ekspresionističke postajne drame (koja bi bila prikladnija za romanesknu, široku kroniku zelenokaderaških motiva) i zatvorene, ibsenovske drame kojoj će se Krleža prikloniti u glembajevskom ciklusu“.¹⁶

Premda je formalno podijeljena u pet dijelova – tri čina, predigra i *intermezzo*, drama *Vučjak*, čija se radnja odvija kroz tri mjeseca u proljeću 1918, zapravo se sastoji od četiriju cjelina objedinjenih likom Krešimira Horvata.

Predigra, odnosno prva cjelina, smještena je u redakciju lista *Narodna sloga*. U haustoru leži mrtvac, telefoni neprestano zvone, s ratišta pristižu katastrofične vijesti, među zaposlenicima

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

vlada pomutnja... sve to popraćeno je zaglušljivom bukom tiskarskih strojeva, a kaos u redakciji preslika je kaotičnog stanja u svijetu.

Druga cjelina, kojom su obuhvaćeni prvi i drugi čin, bavi se Horvatovim dolaskom u Vučjak, gdje doživljava intelektualni, moralni i emocionalni slom. Horvatova rousseauovski idealizirana slika sela ubrzo se ruši – na putu ga napada i opljačka zeleni kadar, a svaki je od likova koji ga dočekuju u selu svojevrsni pandan likovima iz gradske sredine od koje je nastojao pobjeći.

Treću cjelinu predstavlja treći čin, a *bjesomučno-skandalozni san* četvrta je cjelina formalno uklopljena u treći čin kao *intermezzo*. Prikazuje kaotično vjenčanje nalik karminama kojem prisustvuju i likovi iz gradske i likovi iz seoske sredine, a riječ je o slikovitoj predodžbi Horvatove unutrašnje rastrojenosti.

Dakako, ni *Vučjak* nije bio pošteđen Krležinih naknadnih intervencija pa je završetak u kojem Horvat odlazi s Evom napisan 1953. godine, dok se u prvoj inačici teksta Horvat vraća Marijani koja je pokušala samoubojstvo. Još jednu promjenu u dramu Krleža unosi 1977. dodavanjem nekoliko novih replika u predigru, međutim Lasić (1987: 210) tvrdi kako su sve promjene irelevantne jer Horvat nijednom preinakom ne prestaje biti ono što jest – slobodni rob.

4.2.2. Dramaturško oblikovanje zbilje i kritika suvremenog društva

Jednako kao i u drami *U logoru*, Krleža se „poduhvatio dramaturškog oblikovanja neposredne aktualne stvarnosti, zaranjajući do njena dna“ (Gašparović 1989: 113) i u drami *Vučjak* koja suprotstavlja dva svijeta – grad i selo. Odnos bolesnog grada i zdravog sela tema je karakteristična za hrvatsku književnost 19. stoljeća, no to je suprotstavljanje u *Vučjaku* tek prividno – razlike između grada i sela gotovo pa nema, čime Krleža ruši *mitologiju sela*, duboko ukorijenjenu i u politički program Hrvatske seljačke stranke, izrazito uspješne dvadesetih godina, kada *Vučjak* nastaje (Miočinović 1990: 181).

Gradska sredina predočena je u predigri redakcijom *Narodne sloge*, čija je paklena atmosfera preslika turbulentnog razdoblja uoči raspada Austro-Ugarske Monarhije, koji je početkom 1918, kada se odvija radnja drame, bio već sasvim izvjestan. Prostor novinarske redakcije ne pojavljuje se, međutim, slučajno – novinarstvo je eminentno gradska i građanska profesija, a hrvatsko novinarstvo čest je Krležin motiv, koji smatra usmjeravateljem tzv. javnog mnijenja te upozorava na njegovo licemjerstvo i laži (Gašparović 1989: 107). Redakcijom upravlja Šef-

redaktor, grabežni kapitalist, koji se i u Horvatuovu snu pojavljuje kao figura koja ga kontrolira i ponižava. Fizički obračun Šef-redaktora i Venger-Ugarkovića, bivšeg urednika kojem je na prevaru preoteo *Narodnu slogu*, predstavlja kulminaciju redakcijskog ludila, nakon čega Horvat, shvaćajući ujedno da novinarskim pozivom i sam sudjeluje u stvaranju laži i obmana, definitivno odlučuje otići na selo za pučkog učitelja, o čemu već ranije govori: „Ja više ne ću ovdje da gnjijem! Idem van iz toga! Van! Tamo su brda, zrak, samoća!“ (Krlježa 1964: 186). Budući da je Horvat ratni invalid koji se dugo povlačio po frontama, njegova se invalidnost može protumačiti kao simbol patnje hrvatskog naroda koji se stoljećima bori za strane vladare, što je detaljno razrađeno *U logoru*. Hrvatsko selo, bez obzira na veliko zaostajanje za urbanim dijelovima Monarhije, za njega predstavlja nadu i novi početak.

Suradnik Polugan nato ga upozorava: „To su sve papirnate iluzije, moj dragi! Naše selo je centralna Azija! Kmetovski mentalitet, tlaka, batine, blato. To je neko nebulozno slavjanofilstvo, te naše iluzije o našem selu!“ (ibid.: 187), no Horvat nastavlja s izlaganjem naivnog romantičnog mita o selu kao posljednjem utočištu i ne odustaje od namjere da se vrati ‘rodnoj grudi’: „dva koljena unatrag na svim našim lozama, i svi smo mi bili seljaci. Mi smo kaputaši u drugoj generaciji! I prirodno je, da moji nervi ne mogu da podnesu grad! Svi su moji djedovi živjeli s plugom u ruci, a ja tu da krepavam? (ibid.) Oni su orali i kopali i bili dobri ljudi“ (ibid.: 222).

Selo se tako prikazuje kao mjesto neupitne sreće i čestitosti, suprotstavljeno gradu ne samo kao drugačiji socijalni milje, čija se kultura razlikuje od gradske civilizacije, nego i po manualnom radu, koji je zdrav i garancija je dobrote, dok se prema industrijalizaciji i trajno sumnjivom intelektualnom radu osjeća prijezir.

Međutim, Horvatova rusooovska vizija sela ruši se ubrzo po dolasku u Vučjak, a time nije razorena samo intimna iluzija očajnog intelektualca, nego se Krlježa istovremeno suprotstavlja „masovnom i gotovo mističnom veličanju *Volksgeist*-a, sela kao moralno i etnički ‘najčistijeg’ dijela nacije, što će u ovim našim predjelima, samo dva desetljeća kasnije, imati dramatičnih posljedica“ (Miočinović 1990: 183). Osim toga, u drami je diskretno naznačen i razlog upornog pribjegavanja romantično-slavenofilskom mitu o selu. Naime, teško kašnjenje naših prostora za Europom još se od romantizma nastoji opravdati sretnom povezanošću sa selom. Takva romantična regresija i slavenofilstvo bili su spasonosni za nacionalni ponos, a trebali su biti i jasnim pokazateljem naše prednosti i superiornosti u odnosu na ‘trulu Europu’ (ibid.: 184).

Selo Vučjak, čiji je naziv ujedno i naslov drame, u stvarnosti ne postoji, ali u njemu postoje brojne reminiscencije na Krležin izgnanički boravak u Dugoj Rijeci od 1920. do 1921. (Kancijan 1983: 141). Vučjak je prema tome preimenovana Duga Rijeka, „dramski toponim koji sadrži u sebi i čemer i sirotinju i glad i nesreću. Vučjak je i odraz specifičnoga kalničkog prostora sa svim njegovim karakteristikama (...) I ne samo to! On je i oličenje vučjih međuljudskih odnosa. Vučjak je prvenstveno: simbol“ (Kancijan 1982: 159).

Ostali toponimi koji se spominju u drami – Jaruga, Mlinovi, Rakova Jama, Sveta Nedjelja, Marof, Križ i Sveta Ana – također su inspirirani stvarnim lokalitetima kalničkoga područja, no u stvarnosti ne postoje pod tim nazivima. Mučna i Črnoglavac jedini su toponimi u drami kojima Krleža ne mijenja pravi naziv i lokaciju, vjerojatno kako bi omogućio njezino lociranje (ibid.), a osim za dramske toponime Krleža je tijekom svojih dugorječkih dana inspiraciju pronašao i za brojne likove (Kancijan 1983: 141).

Kao i među likovima gradske sredine, tako i među seoskim likovima vladaju primitivizam, nasilje, laži, spletke i grabežljivost. Horvat u takvu okruženju vrlo brzo doživljava slom, tonući u sve dublju rezignaciju i očaj: „Izaći, izaći bi trebalo iz svega toga blata! Ja sam bio iluzionist! Ja sam sve to dekorativno shvaćao! Ja sam sebi utvarao, da ću negdje u vinogradu ležati i oblake gledati, kako mi nad glavom prelijeću!“ (Krleža 1964: 324).

Umjesto slobode kojoj je toliko težio, Horvat se odmah po dolasku u Vučjak vraća ovisnosti o drugima – ovaj put o ženama. A promatra li se i Horvatova ovisnost o drugima, posebice o ženama, u političkom ključu, vraćamo se ponovno nezavidnoj sudbini hrvatskoga naroda koji odmah po raspadu Austro-Ugarske Monarhije ulazi u novu višenacionalnu Državu SHS, u kojoj će se suočiti s novim nezadovoljstvom.¹⁷

Upravo su žene najdjelatniji likovi u *Vučjaku*, što posebice vrijedi za Evu koja u varijantama od 1953. naovamo vodi glavnu riječ. Eva je „pustila dom, i starce, i muža, i grunt, i pobjegla preko oceana“ (Krleža 1964: 225), a povratkom iz Amerike u seosku sredinu unosi grabež i umorstvo. Premda ona sama o životu u Americi, gdje je bila vlasnica crnačkog bordela, govori isključivo pohvalno: „Ono prijeko, ono ja zovem život! (...) Ono je život! Amerika! Junajted stets of Amerika! Ono!“ (ibid.: 205), Amerika, kolijevka kapitalizma, zajedno s ljudima koji

¹⁷ Krleža se snažno protivio brzopletom ulasku u novu državu, smatrajući kako je prvo potrebno stvoriti uvjete za federalističko uređenje koje bi Hrvatima osiguralo ravnopravnost. (<https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1747>)

tamo odlaze, iz perspektive je drugih likova opisana izrazito negativno pa ravnajući učitelj dvorazredne pučke škole u Svetoj Nedelji govori:

Eh, da, da, Amerika! Mnogu i mnogu dušu je progutala ta nesretna Amerika! I moj je jedini sin u Americi, ne dao mu bog sreće! Osramotio lice roditelja! Pokrao banku, defraudirao hiljade, pa na šif, pa prijeko. A dobro mu tamo ide! Pripovijedali mi tu neki Ježušovčani, da su ga vidjeli i razgovarali s njime. Imade veliku trgovinu sukna! Tat! Defraudant! Moj sin! A tamo trguje suknom, negdje na meksičkoj granici! (ibid.: 226)

Lik Eve označava prekid s tradicionalnom slikom žene te, opčinjena razvijenošću američkog kontinenta, simbolizira težnju ka kapitalističkom zapadu: „Žandari se u Americi na automobilu voze. He-he! (...) Otvoriš jednu pajpu: topla voda! Druga pajpa: ges! Zavrneš: elektrika. Sjedneš u lift, pak samo letiš gore pod nebo! (...) Sada Čikago, Njujork, Picburg, San Francisko, Ohajo, sad sve ono blista kao ponoćka! Oni tramvaji, muzike, gramofoni!“ (ibid.: 205).

Pozitivne promjene u seosko društvo ne unosi ni drugi povratnik iz tuđine – Lazar koji se u Vučjak, nakon što su svi mislili da je već odavno poginuo na galicijskom bojištu, vraća iz Rusije nakon nekoliko godina ratnog zarobljeništva. Lazar se u drami pojavljuje „kao uskrsla evanđeoska vizija raba božjeg, dolutala iz slavjanofilstva i Dostojevskog u zbrku sukoba i proturječja sela Vučjaka“ (Gašparović 1989: 109), donoseći sa sobom vjersku i ideološku zatucanost. Umjesto očekivane socijalističko-revolucionarne retorike, poput kakva propovjednika u kršćansko-pacifističkom tonu govori o vjeri i bogu te poziva na praštanje i pomirenje:

Bože Gospode, meni je sve tako svečano! I ja bih htio nešto da vam kažem, da se izrazim, kako mi je silno svečano! Ljudi! Čujte me! To je istina! (...) ja osjećam, kako smo mi svi na krivome putu, kada tako razdrto živimo! Mi svi živimo zagnjurenih preko glave u svojim brigama, i tako se gledamo preko svega! Ne vidimo tako od malih svojih života to, da je život beskrajn, silan, velik! Boga ne vidimo! Boga, ljudi ne vidimo! (...) A onda tamo daleko na Uralu, pod zemljom, osam stotina metara pod zemljom, gdje je i danju i noću tama, da čovjek oslijepi, ondje sam ja našao boga! I vjerujte mi, ja nisam imao nikakve druge želje, nego da izađem iz onoga rudnika, da se vratim, da vam donesem glas: vjerovati treba u boga i ljubiti bližnjega! To je rješenje problema! (Krlježa 1964: 288)

Konkretnih prijedloga za rješenje problema, dakako, nema. Lazarove propovijedi tek su puste riječi pa Krlježa koristi njegov lik kako bi ismijao vjerske prosvjetitelje koji ne nude nikakav konkretan program za istinsku transformaciju društva i bolji život.

4.2.3. Revolucionarni potencijal zelenog kadra

Oktobarska revolucija, jedan od presudnih povijesnih događaja 20. stoljeća, „izvanredno je snažno odjeknula i u Hrvatskoj, i to ne samo dajući nov polet lijevoj, socijalističkoj misli i praksi, već i djelujući na stvaranje poznatog ‘zelenog kadra’ u kojemu najbrojniji bijahu vojni bjegunci i povratnici iz Rusije koji su osobno iskusili doživljaj revolucije“. Unatoč tome što je problem zelenog kadra u *Vučjaku* ostao tek u pozadini, nesumnjivo je kako je fenomen *zelenaša* snažno privlačio pažnju mladog Krleže (Gašparović 1989: 102).

Zelenim kadrom nazivaju se dezerteri koji su tijekom Prvog svjetskog rata zbog masovne mobilizacije sve mlađih i sve starijih muškaraca, velikih gubitaka na bojištima, ratnog profiterstva, rekvizicija i nestašica osnovnih potrepština te sve učestalijih njemačkih i mađarskih izljevova netrpeljivosti prema Slavenima, napuštali austrougarsku vojsku skrivajući se po šumama.¹⁸ Tijekom 1918. zelenokaderaši postajali su sve brojniji i rašireniji u svim hrvatskim zemljama, a njihovo je djelovanje značajno bilo i na podravsko-kalničkom području, gdje je smještena radnja drame *Vučjak* (Kancijan 1982: 159).

Premda su u središtu *Vučjaka* unutrašnji sukobi apsolutista filozofije i ratnog invalida Krešimira Horvata, motiv zelenog kadra proteže se čitavom dramom kao njezina neizostavna društveno-povijesna pozadina. Problematiku zelenog kadra Krleža uvodi već u predigri, kada Horvat u redakciji *Narodne sloge* o njemu pozitivno govori i povezuje ga s ruskim revolucionarnim zbivanjima, a njome je najzastupljeniji prvi čin, koji je s povjesničarskog stajališta najvažniji dio drame (Vuković 2019: 158). Susret sa zelenokaderašima, koji ga napadnu i opljačkaju, Horvat doživljava na putu u Vučjak, no to svejedno ne mijenja njegov stav pa nastavlja kritizirati državnu i vojnu vlast koje su natjerale ljude na preživljavanje skrivanjem i zločinom: „Pa ne zna se baš, dragi moj gospodine, gdje fronta počinje, a gdje se svršava! To se ne zna! A pitam ja vas tko je prvi dao tim ljudima goli nož u ruke? Oni su orali i kopali i bili dobri ljudi, i od njih su načinili ubojice, bacili ih u kriminal – da!“ (Krleža 1964: 222).

Među pripadnicima zelenog kadra bilo je ipak i mnogo onih kojima je jedini cilj bio izbjegavanje povratka na bojišnicu, a za uspješno skrivanje u blizini naseljenih mjesta nerijetko im je bila potrebna pomoć lokalnog stanovništva, posebice članova njihovih obitelji koji su ih opskrbljivali nužnim potrepštinama. Na tom tragu u prvom činu saznajemo kako Pantelija, usprkos činjenici da je žandar, također zaštićuje svoje kumče, dezertera Juru od predaje vlastima.

¹⁸ <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2301>

Nadalje, kako se djelo uvelike poklapa s historiografskim činjenicama, razgovor likova u improviziranoj seoskoj krčmi i trafici otkriva i druge negativne motive zelenog kadra – „uz običnu pljačku pojedinaca na izoliranijim mjestima, sve su češći postali i organiziraniji upadi u veća mjesta popraćeni pljačkanjem trgovina, sakralnih prostora i vlastelinskih imanja kao i silovanjima ili paležima“ (Vuković 2019: 157), o čemu Pantelija i Hadrović također govore:

Gledajte, što rade ti zeleni đavoli, samo gledajte, molim ja vas! Robe, pale siluju, krađu, kolju lijevo i desno, dokle segnu. Prije pet dana zapalili su dolje na stanici magazin pun žita, a noćas je majur kaptolski planuo, i sve blago pokrepalo. Milijuni i milijuni – fuć! Imade ih cijela četa, pak se sprema kao prava soldačija i u pol bijela dana padnu u selo, te rekviriraj, gospodine ti moj, sve što im treba: mast, svinje, blago, žito, platno, sve. Pod bogom sve! (Krlježa 1964: 223)

O pljačkama sakralnih prostora svjedoči pak najbolje treći čin u kojem se Eva razotkriva kao ratna profiterka. Eva je, naime, aktivna sudionica kaderaških operacija i u kući skriva blago otuđeno iz svetojanske crkve: *Vraća se s jednom škrinjom. Otvara je i vadi iz škrinje zlatne kaleže, sakramente, misni pribor, skupocjen, draguljima urešen, masivan* (ibid.: 326), koje preprodaje u inozemstvo.

No, bez obzira na brojne negativne pojave koje su pratile djelovanje zelenog kadra, Krlježa je najviše pozornosti obraćao na njegov socijalno-revolucionarni motiv i ideje koje su širili povratnici iz ruskog zarobljeništva. „Iako zeleni kader nije imao središnje vodstvo i program, neke su veće skupine pokazivale najosnovnije oblike organizacije“ (Banac 1992: 24). Pljačkaške aktivnosti pojedinih pripadnika zelenog kadra usmjerenih na socijalno-revolucionarno djelovanje poduzimale su se isključivo protiv bogatih slojeva društva, a stečeni plijen dijelili su siromašnima. Štoviše, zagovarali su se za trajno rješavanje materijalnih problema seljaka, odnosno težili su provođenju agrarne reforme i raspodjeli veleposjedničke zemlje seljaštvu (Bogdanović 2013: 100).

Krlježa je na zeleni kadar gledao kao na neiskorištenu revolucionarnu priliku kojoj je nedostajalo jasnije i čvršće političko i ideološko vodstvo lenjinističkog tipa. Pritom je smatrao da je neuspjehu uvelike doprinijelo i „otvoreno nasilje vojske i policijskih snaga nove države počinjeno nad pobunjeničkim društvenim elementima uz podršku hrvatske elite, što je postao još jedan od razloga Krlježine antipatije spram režima dinastije Karađorđevića“ (Vuković 2019: 156).

U televizijskoj seriji *Putovanje u Vučjak*, koju je 1986. po motivima *Vučjaka* i Krležinih proza režirao Eduard Galić¹⁹, zeleni kadar prikazan je ipak drugačije – kao politički svjesna i artikulirana grupacija. U dramskom tekstu pripadnici zelenog kadra nemaju ni lice ni glas, već se o njihovu kriminalnom djelovanju saznaje isključivo iz iskaza svjedoka, odnosno prikazani su kao anonimna masa kojoj lice daje jedino Eva, doduše samo kao preprodavačica njihove ukradene robe koja s njima ne dijeli nikakve ideje (Molvarec 2024: 222-223). S druge strane, u seriji zauzimaju značajniji prostor, posebice njihov vođa utjelovljen u liku Benčine. Osim vođe, imaju razrađen i jasan program, disciplinirano provode svoju borbu i ideale, a s dezerterima koji pljačkaju iz čistog bunta i neimaštine ulaze u otvorene sukobe.

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

4.3. Golgota

4.3.1. Geneza, vrijeme i prostor radnje

Unatoč tome što je nastala najranije od *Triju drama*, prema kronološkom redosljedju događaja koje tematizira, posljednja je drama Krležina prijelaznog ciklusa *Golgota*, s kojom završava rano razdoblje Krležine dramatike.

Golgota je, prema navodima samog Krleže, nastala između 1918. i 1920, a tijekom 1922. počinje na ćirilici i ekavici izlaziti u nekoliko uzastopnih brojeva *Srpskog književnog glasnika* (Batušić 2007: 231-232). Praizvedena je 3. studenoga 1922. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu u režiji Branka Gavelle kao prvi Krležin javno prikazan dramski tekst te je iste godine nagrađena Demetrovom nagradom. Budući da je riječ o političkoj drami, srodnoj „istodobnim teatarskim i dramskim ostvarenjima Tollera, Junga, Piscatora te sovjetskih pisaca i redatelja“²⁰, premijera je „održana pod prismotrom policije, koja je opsjela teatarsku zgradu“ (Hećimović 2013: 361). Kazališta su, naime, u to vrijeme izravno nadzirale državne vlasti koje ih financiraju i odlučuju o njihovoj upravi, a Krležin rad za kazalište već je i ranije privlačio pozornost režima te je nerijetko bio izložen cenzuri i zabrani zbog komunističkih istupa.²¹

Nakon premijere bivši intendant zagrebačkog HNK Josip Bach, za kojeg Krleža kao scenski pisac do tada nije ni postojao, piše „da se za premieru Krležinu očekivalo mnogo jače i iskrenije pljeskanje“ te kako je „čudo“ da „za čitave izvedbe nije ni na jednom mjestu došlo do izazova na otvorenoj sceni. Drama revoluciojonarca – plamenog Krleže nije upalila ni jednog čovjeka da učini pozornicu i gledalište – da zajedno gore!“ (Hećimović 2013: 363). No, bez obzira na takvu Bachovu primjedbu, izvedba Krležine *Golgote* „nastavila je živjeti u hrvatskoj kazališnoj kulturi i poslije osam održanih repriza“ (ibid.: 361). Ubrzo je stekla kulturni status među publikom i kazališnom kritikom te je „ušla i u rusku kazališnu memoaristiku i teatrologiju, a time posredno i u europsku kazališnu kulturu“ (ibid.: 361).

Sama drama, čija je radnja smještena „u centralnu Evropu pred Uskrs godine devet stotina devetnaeste“, podijeljena je u pet činova, a u njoj su, s obzirom na vrijeme njezina nastanka, još uvijek prisutni brojni ekspresionistički elementi te Krleža pri njezinu stvaranju koristi

²⁰ <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=360>

²¹ <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2298>

„iskušanu metodu spajanja dokumentarno fiksirane stvarnosti s mitskom slikom svijeta“ (Gašparović 1989: 70).

Očekivano, „nakon prvog tiskanja, Krleža je u tekst *Golgote* unio nekoliko promjena: ijekavizirao ga je, izostavio motto *Agnus Dei! Qui tollis peccata mundi! Ora pro nobis!*, proširio niz replika rečenicama koje jače naglašavaju ideološke suprotnosti između *crvenih* i *žutih*, Kristijana eksplicitnije označio kao policijskog doušnika i preradio prizor Doktorova ulaska“.²²

4.3.2. Način provođenja društvene promjene i uzroci raskola u radničkom pokretu

Dok se drame *U logoru* i *Vučjak* bave sudbinom pojedinaca pripadnika *inteligencije*, *Golgota* se bavi sudbinom mase, točnije grupnim stradanjem radničkog kolektiva neposredno po završetku Prvog svjetskog rata. „Već uvodna didaskalija, određujući mjesto i vrijeme radnje pokazuje bitno drugačiju nakanu od one u ranijim dramama“ (Gašparović 1989: 71) – „Zbiva se u centralnoj Evropi pred Uskrs godine devet stotina i devetnaeste“ (Krleža 1964: 342) rečenica je kojom se obuhvaća širok prostor na kojem se u poratnom razdoblju odvija povijesni sukob između povlaštene i potlačene klase. Kako izostaju bilo kakvi dodatni detalji ili upozorenja, podrazumijeva se prethodna informiranost čitatelja da bi mogao u potpunosti razumjeti djelo (Gašparović 1989: 71).

Za čitanje i razumijevanje drame važan je, naime, ponajprije njemački kontekst. Već od sredine 19. stoljeća njemačkoj je radničkoj klasi pripadala predvodnička uloga u međunarodnom radničkom pokretu. Marksističke ideje u njemačkoj su radničkoj klasi pronašle iznimno čvrsta političko-organizacijska uporišta pa su se u njemačkom radničkom pokretu mogle oblikovati polazne točke idejnog i političkog stremljenja preobrazbi društva u smjeru socijalizma. Na tom je tragu Treća komunistička internacionala, uz pobjedu oktobarske revolucije u Rusiji, očekivala bitniji doprinos svjetskoj revoluciji upravo iz Njemačke pa je Berlin, nakon što bi se uspostavila njemačka sovjetska republika, trebao postati novim sjedištem Egzekutive i Biroa (Šarinić 1965: 107-108).

Međutim, Njemačka nikad nije postala središte svjetske revolucije. Socijaldemokratska partija Njemačke (SPD), smatrana kolijevkom radničkog pokreta, podržala je 1914. cara Wilhelma II. u Prvom svjetskom ratu, nakon čega je najpoznatiji njemački komunisti, koji se izričito protive ulasku Njemačke u rat, napuštaju i osnivaju Spartakističku ligu. Socijaldemokratska struja nije

²² <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=360>

bila sklona revoluciji, no radikalna je komunistička struja nastojala pošto poto provesti revoluciju po uzoru na Oktobarsku te uspostaviti isti društveni ustroj kao u Rusiji. Kako je Njemačka izgubila rat, car i vojnopolitičko vodstvo našli su se pred masovnim demonstracijama i ustancima stanovnika, posebice radnika i mornara. Odlučuju se stoga za pragmatično rješenje – postavljanje SPD-a, najumjerenije ljevičarske političke grupacije, na vlast, čime se gubi mogućnost ujedinjenja radničkog pokreta i provedbe revolucije. Nakon smjene šefa berlinske policije, koji je bio član ljevičarske stranke po svjetonazoru između SPD-a i spartakista, u gradu dolazi do masovnih radničkih prosvjeda. Ustanak je naposljetku slomljen te je poginulo više od 3 000 prosvjednika, uključujući vođe ustanka Rosu Luxemburg i Karla Liebknechta. Posljedice su sloma Spartakističkog ustanka u Berlinu za njemačku ljevicu, ali i za cijelu državu, bile katastrofalne – Freikorps, paravojna formacija koja je ugušila ustanak, postupno se razvio u paravojsku Hitlerove nacističke stranke koja je ranih 30-ih dotukla komuniste i ostale političke protivne te ubrzo preuzela neograničenu vlast u zemlji.²³

Dramski sukob u *Golgoti* preslika je dakle stvarnih povijesnih sukoba koji su se od 1918. do 1920. odigrali ne samo u Njemačkoj već u čitavoj središnjoj Europi. No, Krleža suprotno klišejima takozvane socijalne literature objašnjenje neuspjelog pokušaja internacionalizacije ruske revolucije traži u središtu samog radničkog pokreta, a ne izvan njega.

Jedinog predstavnika nositelja političke i društvene moći u drami možemo pronaći u nadgledniku arsenalske radionice. Riječ je o hiperboliziranoj, fizički strašnoj figuri uspoređenoj s gorilom koja utjelovljuje kapitalističkog eksploatatora: „Nadglednik je gorostas od čovjeka. U marinskoj odori, oboružan, s korbačem u ruci, u oštroj silueti na mostu, s kacigama i bajonetama straže, koja u drilu stoji nepomična, taj simbolični nadglednik izgleda glomazan kao gorila. Njegov glas grmi kao glas nevidljivog kapitalizma“ (Krleža 1964: 396).

Svi su ostali likovi drame pripadnici radništva te se dramski sukob odvija u manjem radničkom kolektivu oko akcije koju treba poduzeti radnički odbor arsenala. Pritom se razlikuju dvije struje: s jedne su strane *crveni* – skupina radnika pod snažnim dojmom oktobarske revolucije, dok nasuprot njima stoje *žuti* – skupina radnika koja se protivi radikalnim potezima.

Crveni tražeći radikalne društvene promjene predlažu konkretne akcije kojima bi ostvarili svoja prava i kao rješenje nameću dizanje arsenala u zrak, čime bi se uništila sredstva za proizvodnju: „KLEMENT: A ja stavljam prijedlog, koji je tehnički izvediv: arsenal treba još noćas da se baci u zrak! To je vrlo jednostavno! I to: sve u arsenalu. I dok, i talionica, i strojarnica! (...) Kakva

²³ <https://povijest.hr/nadanasnjidan/ubijeni-njemacki-komunisti-rosa-luxemburg-i-karl-liebknecht-1919/>

analiza? Nema tu analize! Strijelja se osam ljudi, i tu nema nikakve analize! Tu treba da se radi, i to odmah“ (Krleža 1964: 349).

Žuti smatrajući kako se nasiljem i uzaludnim prolijevanjem krvi ništa ne može postići, zahtijevaju mirnije razrješenje situacije. Zagovaraju štrajk koji bi im donio isključivo poboljšanje materijalnog položaja, što je njihov primarni interes, premda nisu sigurni može li se on uopće provesti:

KRISTIJAN: Katastrofa! Vi forsirate katastrofu! To vam je zavrtio mozgom onaj Rus prokleti! To je katastrofa, što vi forsirate, ljudi! To je propast! Mi ćemo svi propasti. (ibid.: 352)

Dinamit! Samo uvijek dinamit! To su ruske metode! (ibid.: 357)

PETAR: Nismo mi volovi! Nego je to istina, da se baš tim dinamitom ne može mnogo!

TOMA: Od čega će ljudi živjeti onda, kad ne bude ničega? (...) Ja sam bio za štrajk, a ne za dinamit! (ibid.: 358)

Premda se u *Golgoti* Krleža okreće sudbini mase, radnički se kolektiv tretira kao skup pojedinaca, osoba određenih distinktivnih crta s prostorom slobodnog djelovanja. Razlog tomu nije samo da bi se pokazala njegova nekompaktnost u odnosu na osnovni cilj, nego i da bi se, „suprotno klasičnoj tezi o bezličnosti masa, pokazala prirodna različitost afiniteta i interesa i istakao značaj i odgovornost statusa pojedinca (u masi)“ (Miočinović 1990: 159). Među pripadnicima obiju struja Krležina kolektiva pronalazimo tako istaknute pojedince – kao predstavnici *crvenih* ističu se Pavle i Andrej, dok je najistaknutija figura *žutih* Kristijan.

Kristijan se pred kolektivom prikazuje kao istinski marksistički mislilac koji teži revoluciji, no istovremeno paradoksalno progovara o dinamitu kao ruskoj metodi od koje odgovara partiju. Neprestano poziva na razum i realnost nazivajući ostale anarhistima, a kao glavni argument koristi pitanje gdje će i kako ljudi raditi digne li se arsenal u zrak. I u nastavku drame Kristijan uglavnom samo drži govore, ne ulazeći zapravo ni u jednom trenutku u istinski dijalog s ostalim likovima. U njegovu liku prepoznaju se karakteristične odlike demagoga jer njegova je sintaksa ponajprije strategija, a njegov leksik magija kojom masu želi usmjeriti u željenom pravcu (Miočinović 1990: 197). Kao standardna mjesta demagogije ističu se ksenofobija i šovinizam: „Ljudi, pazite, ne nasjedajte provokatorima, strancima, inostrancima, tuđinskim plaćenicima“ (Krleža 1964: 410), potom pozivanje na žrtvu u ime onih koji će tek doći: „Naša će djeca rođena naučiti iz te naše nevinno prolivene krvi, da su nas ti mrtvaci vodili k našem idealu, i naša će djeca znati da nas osvete!“ (ibid.: 430), te naposljetku obećavanje pobjede unatoč

predvidljivom neuspjehu: „I kao što je Krist uskrsnuo u nedjelju ujutro sa crvenom zastavom, tako će i naša ideja slaviti Uskrs, i to je tako sigurno kao što je sigurno, da će se sutra na istoku dignuti sunce“ (ibid.: 434). Njegova je retorika razrađena i itekako je svjestan razjedinjenosti radničkog pokreta pa zamagljuje političke ciljeve krećući se prema biblijskoj simbolici, čime Krleža među prvima dramaturški izražava kako ideološki nenaoružanom masom može lako upravljati svatko tko joj obeća spas od socijalne nepravde (Miočinović 1990: 200).

Osim demagoških crta, u Kristijanu se prepoznaje silno koristoljublje. Zbog vlastitih interesa izdaje ideale o kojima tako mnogo govori, dokazujući time da je sve što kaže isključivo laž i obmana, iza čega stoji samo volja za osobnom moći: „Ali danas je sve pobjeda! Sada više ničega nema, što mi ne bi dalo da prodrem na površinu, gore! Sada stojim sam i milijuni su moji, gomile su moje, i zastavu držim u svojoj ruci, i sve je slobodno – tako silno slobodno! Ipak sam se rodio pod sretnom zvijezdom. Probio sam se, nametnuo sam se, živim!“ (ibid.: 448).

Nasuprot demagogu Kristijanu stoji pak jedna posve drugačija vrsta figure, jednako tako zaslužna za krah revolucionarne prilike, a to je figura kukavice utjelovljena u liku arsenalskog radnika Ksavera. Ksaver je predstavnik dijela radničkog tijela koji živi po načelu opreznosti, samoočuvanja, poniznosti i povlačenja pred jačim. Zbog toga Ksaver ne prima u kuću ranjenog revolucionara Pavla, a na takvo ga pasivno ponašanje potiče i žena koja već prije no što Pavle dolazi na njihova vrata tvrdi: „A što se ljudi to bune i kolju, kad i onako uvijek pada batina na našu glavu! Onaj koji je odozdo, njemu je najbolje da je miran! Stara je poslovice: tko je jači, taj kvači“ (ibid.: 366). Takvi pojedinci vođeni su životinjskim nagonom za spašavanjem života i zavlacenjem pod perine zatvaraju oči pred političkom stvarnosti i osobnom odgovornošću, a jednako razmišljaju mnogi pa još jedan od arsenalskih radnika govori: „Ako si puž, najbolje ti je u kućici!“ (ibid.: 392).

Upravo figure demagoga i izdajnika te figure kukavice Krleža u drami predstavlja kao glavne uzroke neuspjeha ustanka, smaknuća njegovih organizatora te stradanja nedužnih radnika.

Prokazivanjem izdajnika u prevratničkim zbivanjima unutar samog radničkog pokreta Krleža se razlikuje od vršnjaka Ernsta Tollera koji također piše o krvavoj klasnoj borbi u srednjoeuropskim zemljama. Premda njihove drame ne samo da potječu od istih sociopolitičkih inkubacija, nego su međusobno i stilski vrlo slične, bitno je istaknuti njihovu ideologijsku razliku – dok je „Tollerova optika usmjerena prema predvodniku čistih ideala, Krležina se pak usredotočuje na izdajnika“ (Batušić 2007: 236), zbog čega je Krleža, s obzirom na to da prokazuje Judu, Tolleru ideološki nadmoćniji. Krleža mnogo konciznije iznosi svoje političke

stavove, ali usprkos uočenoj razlici nesumnjivo je kako Krležina *Golgota*, uz dramska ostvarenja Tollera, Brechta i Piscatora, pripada istom onom kazalištu dvadesetih godina prošlog stoljeća koje se naziva *političkim* (ibid.: 239).

4.3.3. Nadilaženje okvira konkretnog prostora i vremena

Od samih svojih začetaka u antičkoj Grčkoj drama i kazalište bave se u pravilu društveno relevantnim temama. Siegfried Melchinger (1989: 5) ističe snažnu povezanost politike i kazališta navodeći da je „kazalište bilo i jest objekt politike kao što je politika bila i jest objekt kazališta: njegova tema“, stoga se unutar kazališta razvija grana političkog kazališta. Politička drama upleće se u politiku, bavi se pitanjem društvene moći i zauzima neku od strana (Kirby 1975: 129). S druge strane, Maria Shevtsova (2016: 142) ističe da je političko kazalište uistinu političko samo „u određenoj zajednici, u određenom trenutku i na određenom mjestu“.

Golgota je ipak daleko od toga da bi svoj smisao iscrpila u opisu revolucionarnih dana. Premda je njezina ambicija doista probuditi revolucionarni patos i klasnu svijest u gledatelja, *Golgota* istovremeno želi otkriti bit egzistencije i odgovoriti na pitanje što je čovjek (Lasić 1987: 194). Stoga je možemo odrediti kao filozofsku dramu o politici, odnosno o prirodi politike, ali i kao antropološku dramu o naravi čovjeka, čime nadilazi političku dramu u užem smislu, a može se čak i reći da se radi o protoegzistencijalističkoj drami. Bez obzira na to što je ubrajamo među drame političkog kazališta, *Golgota* se ne može u potpunosti uklopiti ni u shemu političkog kazališta po uzoru na Piscatora, ni u sheme sovjetskog kazališnog agit-propa, a ni u Brechtove vježbe radničkog samousavršavanja (Miočinović 1990: 200-201).

Golgota nikako nije puka propaganda radničkog i socijalističkog pokreta, već drama koja ostaje unutar granica umjetnosti, što je potvrđeno i time da se u konkretni povijesni i društveni kontekst utapa biblijska (mitska) priča. Prva podudarnost s biblijskim predloškom vidljiva je već u imenovanju dramskih likova pa tako članovi arsenalskog odbora nose imena apostola: Pavle, Petar, Andrej, Ivan i Toma, dok jedan od njih nosi ime Klement, što je ime većeg broja papa.²⁴ Predvodnik *žutih* s imenom Kristijan nedvosmisleno upućuje na Isusa Krista, a ime i uloga arsenalskog radnika Ksavera upućuju na biblijskog Ahasvera. Sam sukob arsenalskih radnika u pivnici u prvome činu podsjeća pak na posljednju večeru na kojoj je među apostolima, baš kao i sada među njima, sjedio izdajnik. Nakon sastanka arsenalskog odbora Pavle pred

²⁴ Među brojnim je papama s imenom Klemenet i Klement I koji se smatra učenicom apostola.

Ksaverovom kućom stoji baš poput Krista pred kućom Ahasvera, Židova koji prema srednjovjekovnoj kršćanskoj legendi Isusu, nakon što je pao treći put pod križem, nije htio pomoći nositi njegov teret i okrijepiti ga vodom, već mu je pljunuo u lice i otjerao ga, zbog čega je na njega bačeno prokletstvo da živ luta svijetom sve do sudnjega dana kada će biti spašen ili osuđen: „Gospodin naš Isus Krist molio je na koljenima toga čovjeka Ahasvera, da mu pomogne ponijeti teret, ali mu je ovaj pljunuo u lice. Bog naš molio je toga Ahasvera da mu dozvoli da se odmori, jer je pred kućom bila klupa. Niti čašu vode mu nije htio dati taj čovjek, na što ga je Isus Krist prokleo“ (Krleža 1964: 374). Ksaver se zajedno sa svojom ženom prema Pavlu, koji je ranjen tražio zaklon, ponio gotovo na jednak način. Pavle je potom obješen na šljivu ispred njihove kuće, baš kao što je i Krist bio raspjet na križu, a Ksavera, nakon što uviđa što je zapravo učinio, spopada ludilo slično Ahasverovu prokletstvu. Može se lako uočiti kako ključni dramski likovi zapravo obnašaju funkciju određenoga biblijskoga lika: Kristijan obnaša funkciju izdajnika Jude, Pavle Krista, a Ksaver Ahasvera. No, osim samoga Pavla, i cijelu proletersku revoluciju koja je prošla svojevrstu kalvariju i muku, svoju golgotu, možemo poistovjetiti s razapetim Kristom.

Međutim, u ovoj Golgoti nema uskrsnuća i svaka je žrtva uzaludna. Kršćanska se simbolika u Krležinoj drami paradoksalno izvrće pa ne uskrsava biblijska figura nego izdajica. Istinski radnički borci i martiri napušteni su od kolektiva koji, nespreman prihvatiti revolucionarne ideje, slijepo kreće za demagogom. Na kraju posljednjeg čina izdajnik je ipak kažnjen suočavanjem s projekcijom svoje nečiste savjesti u liku Doktora koji usmrćuje njegova sina jedinca, čime je zadovoljena metafizička pravda. Mnogi Krležini kritičari zamjeraju mu ovakav završetak, no Lasić (1987: 195) zagovara kažnjavanje Kristijana tvrdeći kako *Golgota* nije samo drama o neuspjehu radničke avangarde, nego je i legenda o ljudskoj patnji. U *Golgoti* izvire vizija o *Ne-izlazu* prema kojoj se sve svodi na poraz, patnju i smrt.

No, vjera u postojanje boraca koji će revolucionarnu ideju iznijeti na častan način nije posve iznevjerena, što se očituje u posveti drame *Sjenama Richmonda i Fortinbrasa*. Moto prvotiska iz 1922. u kojem Krleža zaziva *jaganjca Božjeg* da moli za nas izostavljen je u svim kasnijim izdanjima, ali ostaje posveta Shakespeareovim junacima kao mogućim vjesnicima budućeg poretka neopterećenog prethodnim borbama za vlast (Batušić 2007: 238-239).

5. Zaključak

Miroslav Krleža ostavio je iza sebe bogat književni opus, no osim što je bio književnik, Krleža je nedvojbeno bio i društveni revolucionar, zbog čega su njegova djela često odjek stvarnih povijesnih zbivanja u kojima iznosi svoja društvena i politička promišljanja, a jedan od najčešćih motiva i tema njegove književnosti Prvi je svjetski rat. Premda je (anti)ratna tematika najzastupljenija u njegovim proznim djelima, nije je lišeno ni njegovo dramsko stvaralaštvo. Nakon završetka Prvog svjetskog rata piše takozvane *prijelazne drame* – *U logoru*, *Vučjak* i *Golgotu*, u kojima napušta mitske okvire ranijih drama te se okreće prikazu neposredne stvarnosti, ratnih zbivanja i revolucije, napuštajući istovremeno i likove pojedinaca-genija isticanjem nužnosti kolektivnog djelovanja.

Kao poveznica s ranijim dramama ostaci su ekspresionizma koji se očituju u simboličnim imenima likova, biblijskom intertekstu, predodžbi svijeta kao mračnog i kaotičnog mjesta te ekspresionističkim vizijama i snovima.

Tematski, ali i stilski povezane, navedene drame čine ciklus *Tri drame* kojim se provlači pitanje društvene promjene i otpora postojećim strukturama moći. Otpor i pobuna reprezentiraju se pritom na različite načine: od unutarnjih previranja i sumnja u drami *U logoru*, preko odbijanja discipliniranja i dezerterstva u *Vučjaku*, pa sve do konkretnih činova, organizacije štrajka i revolucije, u *Golgoti*.

U drami *U logoru* ističe se pomak prema marksističkoj promjeni povijesti – naime, kadet Horvat, koji je tek natruha genija iz ranih Krležinih drama, pogiba uslijed psihičke rastrojenosti. Unatoč individualističkom buntu i isticanju apsurdna rata i sâm se poistovjećuje s *hrvatskim logorom*, dok s druge strane Gregor, nositelj marksističke ideje koji ne vjeruje u snagu pojedinca, već u zajedničko organizirano djelovanje, izlazi kao pobjednik. Gregor bježi u Rusiju, konkretan politički prostor u kojem se odvija revolucijate uzdrmava višestoljetnu osuđenost Hrvata na *Kroatenlager*. *Vučjakom* Krleža pak uzdrmava tradicionalno idealiziranje sela, izjednačavajući ga s bolesnim odnosima u gradu. U *Vučjaku*, iako periferno, neprestano se referira i na pojavu zelenog kadra, dezertera koji se u skupinama na različite načine odupiru nositeljima moći, u kojemu Krleža vidi izniman revolucionarni potencijal, no nedostaje im jasnije političko i ideološko vodstvo. U središtu *Golgoti* također je sudbina mase, a kao ključno pitanje postavlja se način provođenja društvene pri čemu se revolucija nameće kao jedina mogućnost istinske i korjenite promjene, unatoč tome što je kraj previranja unutar radničke klase povijesno predodređen.

Osim pitanja društvene i političke promjene, u *prijelaznim dramama* može se iščitati kritika građanstva, kapitalizma, materijalizma, povlaštenosti pojedinca ili pojedinih skupina, ali i vjerskog fanatizma.

Unatoč pomaku prema kolektivnoj svijesti i liku mase, Krleža u *prijelaznim dramama* oblikuje prve dramaturške karaktere i otvara antropološko pitanje o naravi čovjeka te se postavljaju univerzalna pitanja slobode, istine, pravde i čovječnosti. *Prijelaznim dramama* nadilaze se konkretni vremenski i prostorni okviri, zbog čega ih ne može promatrati isključivo kao političke drame.

6. Popis literature

Izvori

Krleža, M. (1964). *Tri drame (U logoru, Vučjak, Golgota)*. Zagreb: Zora.

Krleža, M. (2002). *Galicija*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Knjige, poglavlja i članci

Banac, I. (1992). „I Karlo je ošo u komite“ Nemiri u sjevernoj Hrvatskoj u jesen 1918. *Časopis za suvremenu povijest*, 24 (3), 23-42.

Batušić, N. (2007). *Riječ mati čina - Krležin kazališni krug*. Zagreb: Naklada Ljevak d.o.o.

Bogdanović, T. (2013). Kategorije zelenog kadra 1918. godine i osvrt na njihovo djelovanje u Podravini i Prigorju. *Podravina*, 12 (23), 96-108.

Božić Blanuša, Z. (2014). Ispisivanje traga: književnost, politika i političko. *Umjetnost riječi*, 58 (2), 119-137.

Bulić, I. (2007). Miroslav Krleža o Hrvatskoj u Prvome svjetskom ratu (Između kronike i interpretacije). *Časopis za suvremenu povijest*, 39 (3), 687-704.

Car, M. (2017). Oktobarska revolucija i Miroslav Krleža 1917. godine. *Književna smotra*, 49 (185(3)), 45-53.

Dukovski, D. (2005). *Povijest Srednje i Jugoistočne Europe 19. i 20. stoljeća. II. dio: 1914. do 1999*. Zagreb: Alinea.

Đukić, F., Pavelić, M. i Šaur, S. (2015). Hrvatska u Prvom svjetskom ratu - Bojišta, stradanja, društvo. *Essehist*, 7 (7), 81-86.

Frangeš, I. (1964). Stvarnost i umjetnost u Krležinoj prozi. U: *Krležin zbornik*, ur: Frangeš, I., Flaker, A. Zagreb: Naprijed, 115-134.

Gašparović, D. (1989). *Dramatica krležiana*. Zagreb: Cekade.

Goldstein, I. (2003). *Hrvatska povijest*. Zagreb: Novi Liber.

Hećimović, B. (2013). »Golgota« i »Spektakli dvadcatoga veka« povijesno-leksikografska usputnica. *Dani Hvarskoga kazališta*, 39 (1), 356-367.

- Kancijan, A. (1982). Prožimanje zbilje i Krležine domišljatosti u toponimima drame "Vučjak". *Podravski zbornik*, (8), 159-161.
- Kancijan, A. (1983). Razmišljanja o antroponimima drame "Vučjak". *Podravski zbornik*, (9), 141-146.
- Kirby, M. (1975). On Political Theatre. *The Drama Review: TDR*, 19 (2), 129-135.
- Lasić, S. (1982). *Krleža – kronologija života i rada*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Lasić, S. (1987). *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914-1924)*. Ljubljana: ČGP DELO.
- Matičević, I. (2015). MJERA OČAJA, KRIK UTJEHE. HRVATSKA EKSPRESIONISTIČKA KNJIŽEVNOST I PRVI SVJETSKI RAT. *Dani Hvarškoga kazališta*, 41 (1), 228-242.
- Matković, M. (1988). *Miroslav Krleža, život i djelo*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara.
- Melchinger, S. (1989). *Povijest političkog kazališta*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Miočinović, M. (1990). *Pozorište i giljotina*. Sarajevo: Svjetlost.
- Molvarec, L. (2024) Rasuti otpor Krležina zelenog kadra. U: *Književnost i revolucije*, ur: Božić, Z., Protrka Štimec, M. i Tomljenović, A. Zagreb: FF press, 213-225.
- Nemec, K. (2014). Miroslav Krleža i Prvi svjetski rat. *Forum: mjesečnik Razreda za književnost Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, 76 (10-12), 1060-1090.
- Nemec, K. (2017). *Glasovi iz tmine: krležološke rasprave*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Ratkov Kvočka, J. (2017). Intelektualci i rat na primeru drame *U logoru* Miroslava Krleže. U: *Tranzicija i kulturno pamćenje*, ur: Karlić, V., Šakić, S., Marinković, D. Zagreb: Srednja Europa.
- Prelog, P. (2018). Kontinuitet ili diskontinuitet? Hrvatska moderna umjetnost i Prvi svjetski rat. *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, 103 (2), 8-25.

Senker, B. (1995). Dramski opus Miroslava Krleže. *Radovi Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža, knj. 4*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 19-28.

Shevtsova, M. (2016). Political Theatre in Europe: East to West, 2007-2014.

New Theatre Quarterly, 32 (2), 142-156.

Šarinić, H. (1965). Radnički pokret u Njemačkoj i zapadnonjemačka socijaldemokracija. *Politička misao*, 2 (2), 107-116.

Vuković, S. (2019). Raspad Austro-Ugarske Monarhije i djelovanje zelenoga kadra u djelu *Vučjak* Miroslava Krleže. *Pro tempore*, (14), 154-162.

Mrežni izvori

Banac, I. Zeleni kadar. *Krležijana*. Preuzeto s: <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2301>. Datum pristupanja: 1. kolovoza 2023.

Batušić, N. U logoru. *Krležijana*. Preuzeto s: <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1115>. Datum pristupanja: 11. kolovoza 2023.

Bogišić, V., Kapetanić, D. Zabrane i cenzura. *Krležijana*. Preuzeto s: <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2298>. Pristupljeno: 3. rujna 2023.

Koštić, B., Marjanović, S. (19. studenoga 2013.) Krležina Galicija. *Zarez*. Preuzeto s: <https://www.zarez.hr/clanci/krlezina-galicija>. Datum pristupanja: 20. rujna 2024.

Krajcar, D. (4. lipnja 2021). Brusilovljeva ofenziva – najsnažniji ruski napad na austro-ugarsku vojsku – 1916. *Povijest.hr*. Preuzeto s: <https://povijest.hr/nadanasnjidan/brusilovljeva-ofenziva-najsnazniji-ruski-napad-na-austro-ugarsku-vojsku-1916/>. Datum pristupanja: 1. kolovoza 2023.

KRAVAT PUKOVNIJA – OD UTEMELJENJA DO DANAS. *Kravat pukovnja*. Preuzeto s: <https://www.kravatpukovnja.com/o-nama/>. Pristupljeno: 20. kolovoza 2023.

N.N. (15. siječnja 2022). Ubijeni njemački komunisti Rosa Luxemburg i Karl Liebknecht – 1919. *Povijest.hr*. Preuzeto s: <https://povijest.hr/nadanasnjidan/ubijeni-njemacki-komunisti-rosa-luxemburg-i-karl-liebknecht-1919/>. Datum preuzimanja: 18. srpnja 2023.

Rašović, R. (10. ožujka 2014). Galicija: Najveća klaonica hrvatskih vojnika u Prvom svjetskom ratu. *Večernji list*. Preuzeto s: <https://www.vecernji.hr/vijesti/galicija-najveca-klaonica-hrvatskih-vojnika-u-prvom-svjetskom-ratu-925807>. Datum pristupanja: 17. srpnja 2023.

Roksandić, D. Bregalnička bitka. *Krležijana*. Preuzeto s: <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1331>. Datum pristupanja: 3. kolovoza 2023.

Senker, B. Drame. *Krležijana*. Preuzeto s: <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1220>. Datum pristupanja: 10. kolovoza 2023.

Senker, B. Galicija. *Krležijana*. Preuzeto s: <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=328>. Datum pristupanja: 15. kolovoza 2023.

Senker, B. Golgota. *Krležijana*. Preuzeto s: <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=360>. Datum pristupanja: 11. kolovoza 2023.

Senker, B. Vučjak. *Krležijana*. Preuzeto s: <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1191>. Datum preuzimanja: 4. kolovoza 2023.

Strecha, M. Druga internacionala. *Krležijana*. Preuzeto s: <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1465>. Datum pristupanja: 6. kolovoza 2023.

Visković, V. Životopis. *Krležijana*. Preuzeto s: <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1747>. Datum pristupanja: 29. srpnja 2023.

7. Sažetak

Predmet je ovoga rada mogućnost otpora i pobune u Krležinim prijelaznim dramama, odnosno dramama *U logoru*, *Vučjak* i *Golgota*. U navedenim dramama Krleža se odmiče od mitskih okvira iz svojih ranijih drama te se okreće tematiziranju referencijalne zbilje razdoblja u kojem drame nastaju – posljednjih dana Prvog svjetskoga rata i zbivanjima neposredno po njegovu završetku, pri čemu se ne smije zanemariti Krležino osobno iskustvo rata. U prijelaznim dramama Krleža napušta i likove iznimnih pojedinaca ističući potrebu za kolektivnim djelovanjem. Poveznica s njegovim ranijim dramama ostaci su ekspresionizma koji se očituju u simboličnim imenima likova, biblijskim intertekstom, vizijama i snovima te prikazu svijeta kao kaotičnog mjesta. Ključno je pitanje *prijelaznih drama* pitanje društvene i političke promjene, odnosno tko bi je i na koji način trebao provesti. Otpor i pobuna postojećim strukturama moći iskazuju se pritom na različite načine: od sumnji i unutarnjih previranja, preko odbijanja poslušnosti i discipliniranja te dezerterstva, pa sve do konkretnog i organiziranog revolucionarnog djelovanja. U drami *U logoru* kroz lik Gregora iznose se marksističke ideje, bijeg u Rusiju kao prostor revolucije i novih mogućnosti te uzdrmanje odanosti hrvatskog naroda stranim vladarima. U *Vučjaku* se ističe revolucionarni potencijal zelenog kadra kojemu nedostaje jasnije političko i ideološko vodstvo, a revolucija se kao jedina mogućnost istinske korjenite promjene ističe i u *Golgoti*.

Ključne riječi: otpor, pobuna, Prvi svjetski rat, Miroslav Krleža, prijelazne drame, revolucionarni potencijal

8. Abstract

The topic of this paper is the possibility of resistance and rebellion in *transitional plays* of Miroslav Krleža, that is, *U logoru*, *Vucjak* and *Golgota*. In said plays Krleža moves away from the mythical framework of his earlier ones and focuses on thematizing the referential reality of the period when he was writing them – the last days of World War I and the events that followed immediately after its end. That being said, one also needs to bear in mind Krleža's personal experience of war. In his *transitional plays* Krleža also leaves behind the characters of extraordinary individuals while underscoring the need for collective action. These plays are linked to his earlier ones by the remnants of expressionism reflected in the symbolic names of the characters, biblical intertext, visions and dreams as well as the depiction of the world as a place of chaos. The question at the core of his transitional plays is one of social and political change, i.e. who should bring that change about and in what manner. Resistance and rebellion against existing power structures manifest themselves in different ways: from doubts and internal turmoil, insubordination, rejection of discipline and desertion, to concrete and organized revolutionary action. In the play *U logoru*, the character of Gregor serves as a vessel to showcase Marxist ideas and his escape to Russia as a place of revolution and new possibilities, as well as to shake the loyalty of the Croatian people to foreign rulers. In *Vucjak*, the revolutionary potential of the Green Cadres is pointed out, despite them lacking a clearer political and ideological leadership. Revolution is identified as the only chance for profound change in *Golgota* as well.

Key words: resistance, rebellion, World War I, Miroslav Krleža, transitional plays, revolutionary potential