

**KULTURNA KRIZA I NEMOGUĆNOST ELEVACIJE U DRAMI
KRALJEVO MIROSLAVA KRLEŽE
I ROMANU KOLO ANTONA STRAŠIMIROVA**

Marijana Bijelić

Sveučilište u Zagrebu, Hrvatska

Key words: cultural crisis, national crisis, Dionysian ecstasy, dance, elevation, femininity, Other, death

Summary: In the work we deal with the problematic transposition of Nietzschean concepts of dance, elevation and historical memory in the works written by two authors from different national traditions: *Kraljevo* written by the Croatian author Miroslav Krleža, and *Horo* written by the Bulgarian author Anton Strašimirov. In both works the authors deal with problems of a specific cultural and national crisis. *Horo* is a grotesque representation of the historical events connected with the September Uprising which, as a civil war, represents a crisis of the stable national identity. The disintegration of the national unity results in the distortion of the linear temporal continuity incarnated in the image of a family genealogy, followed by the loss of the fundamental precondition for a stable ethical system - memory. *Kraljevo* also deals with a specific historical and national crisis in the middle of the World War I. In both works, the dance ends not with an elevation, but with a declination. Such scenes represent a symbolic return to the mother earth. In both works the sign of the women and femininity as a cultural Other is connected to the representation of the mortality of men and a false promise of its overcoming

U radu će biti razmatrana djela Miroslava Krleže i Antona Strašimirova, dvaju autora koji pripadaju različitim (premda prostorno i kulturološki bliskim) nacionalnim književnostima, ali među kojima je komunikacija kroz povijest bila prilično slaba i sporadična. Oba djela, premda žanrovski različita, imaju neke zajedničke strukturne osobitosti koje duguju poetici razdoblja avangarde. U radu ću razmotriti neke od načina na koji se u promatranim tekstovima artikulira osobito viđenje kulturne krize preko središnjih problema pamćenja i zaborava, kao i konstruiranja znaka žene kao kulturnog Drugog. Posebnu ćemo pažnju u ovom kontekstu usmjeriti na ambivalentnu funkciju univerzalnog kulturnog motiva plesa i osobito

kola kao oblika cikličkog gibanja. Oba djela su smješšana u jedan katastrofični povijesni moment. Kod Strašimirova vremenski je okvir „jedne septembarske noći“ dosta konkretniji od Krležine „kolovoske noći“. Kraljevo nastaje druge godine velikog svjetskog krvoprolića, dok mu je radnja smješšana u predratni Zagreb. Strašimirov svoj roman piše 1926. – tri godine nakon proživljene nacionalne katastrofe koju tematizira. Iako *Kraljevo* i *Kolo (Horo)*, sinegdohalno upućuju na poznati povijesni kontekst, Strašimirov mnogo jasnije i direktnije tematizira katastrofična povijesna zbivanja, dok je kod Krleže slutnja rata prisutna tek u općim naznakama katastrofične atmosfere. I veza između uprizorenja sveopćeg kaosa, i osobnih priča protagonista s konkretnim momentom nacionalne povijesti u *Kolu* dosta je direktnija nego što je to slučaj u *Kraljevu*. U Krležinoj drami nedostaje unutarnja strukturalna i logička poveznica koja bi u nekakvu cjelinu ujedinjavala prikaz kaosa na sceni, realistične prikaze lokalnih prilika i socijalnih tipova, i „ljubavnu“ priču.

I.

Viktor Žmegač nakon osvrta na univerzalno antropološko značenje pojmova kao što su horizontala, vertikala i koncepta „racionalnog i afektivnog odnosa prema kretanju“ (Žmegač, 2006: 279), nastoji definirati univerzalnu bit plesa koji „[p]oput drugih autonomnih ili spontanih fenomena (...) pokazuje bit estetskih pojava u suprotnosti s pragmatičnima.“ (Žmegač, 2006: 280)

Uspoređujući navedena djela s „većinom secesijskih tekstova i ekspresionističkih drama“ zaključuje da

„[d]ok se te tvorevine mogu tumačiti u duhu Nietzscheovih elevacijskih motiva, zvukovi u *Posvećenju proljeća*, 'prepotopni ritmovi, kako bi rekao Krleža (Legende, 202), iskazuju obratan smjer: ne izražavaju nesputanost, koja se umije otisnuti od zemlje, nego vječnu prikovanost uz zemlju, uz zakon mita.“ (Žmegač, 2006: 288)

Pri tome *Kraljevu* među ovim djelima daje poseban status jer smatra da:

„Kraljevo ne bi bilo kompleksno djelo, kao što jest, kad bi pisac imao nedvojbeno potvrđan stav prema svemu što simbolizira iracionalnost neobuzdane vitalnosti. Znakovita je okolnost da je upravo u tvorevini koja je među njegovim vrhunskim dometima odnos prema antropološkoj dimenziji plesa ambivalentan. Kraljevska groteska nije primjer za ekspresionističku tjelesno-duhovnu elevaciju – ali nije ni apologija terestičkog kulta.“ (Žmegač, 2006: 288)

Ovaj negativan zaključak prevela bih u pozitivnu tezu koju ću propitati u ovom radu - tezu o *Kraljevu* kao čovjekovoj egzistencijalnoj drami koja se sastoji od sukoba ljudske težnje za uzdizanjem i oslobađanjem od neumoljivih zakonitosti tjelesnog, koji čovjeka kao animalno biće uvijek iznova vraćaju zemlji, i o nemogućnosti ostvarenja te težnje. Branimir

Donat *Kraljevo* kao egzistencijalnu ljudsku dramu definira pozitivno, ali nešto konkretnije na jednoj podtemi – uvjetno rečeno ljubavnoj priči uklopljenoj u djelo: „simultanim načinom ispričovijedan[a] priča o nezatomljivoj želji da se ostvari sublimna ljubav. Može se reći da smo nazočni borbi u kojoj bi ljubav trebala pobijediti smrt. U toj nemogućnosti krije se dramsko ovog igrokaza. (Donat, 2002: 59). Samo djelo naziva „teatr[om] životnih nemogućnosti“ (Donat, 2002: 63). Ja bih temu ljubavi tumačila u kontekstu prethodno navedene općenitije teme Krležinih antropoloških razmatranja o čovjeku kao problematičnom biću rastrganom između animalnog i sublimnog. U tom kontekstu motiv idealizirane ljubavi kao i mitski prikaz žene imali bi ulogu koncipiranja ljudske žudnje za sublimnim, dok bi s druge strane suprotstavljeni koncepti erotičkog i žene svedene na tjelesnost predstavljali projekciju animalnog aspekta ljudskog uz kojeg vežemo i problem fizičkog propadanja i smrti. Bitno je istaknuti da je ideja sublimne ljubavi kao ključni kulturološki model čovjekove težnje za uzdizanjem nad vlastitu tjelesnu ograničenost u djelu groteskno-parodijski izobličena, a isti kulturološki motiv na sličan način je groteskno-parodijski izobličen i u Strašimirovljevom romanu.

Roman *Kolo* Bojko Penčev kontekstualizira u bugarsku kulturnopovijesnu situaciju pri čemu također izdvaja utjecaj Nietzscheovih ideja (Penčev, 2006: 52). Kao Strašimirovljevu posebnost u ovom kontekstu ističe osobit odnos prema problemu pamćenja i zaborava i prema ničeanjskoj apologiji vitalizma:

„Ono po čemu se razlikuje Strašimirov od modernističkih autora dvadesetih godina njegova je sumnja u vitalistički napor života neograničenog moralnim normama. (...) Strašimirov ne prihvaća i ne razumije ambivalentnost rađanja-smrti, dionizijska stihija mu je tuđa“ (Penčev, 2006: 49 – 50).

Strašimirovljev koncept pamćenja i povijesti suprotstavlja Nietzscheovom:

„Strašimirovljeva misao dolazi do paradoksa: život se temelji na zaboravu, ali što je onda pamćenje?! Strašimirovljev patos je točno obratan prema Nietzscheovom.“ (Penčev, 2006: 52)

Iako u romanu *Kolo* sam naslov označava kružno gibanje i ples, Penčev ovaj motiv ne dovodi u vezu s ničeanjskim hipotezama, kao ni s ključnim problemima zaborava i elevacije. Radosvet Kolarov polemički negira mogućnost interpretacije motiva kola u dionizijskom ključu (Kolarov, 1999: 384). Argument koji koristi da bi negirao mogućnost interpretacije plesa „oblikom kolektivne orgije“ – nemogućnost stapanja egzekutora i žrtve u kolu, izgleda više ideološki nego potkrijepljen tekstom jer se poetika romana i njegova grotesknost u velikoj mjeri temelje na paradoksalnom i oksimoronskom stapanju nespojivih suprotnosti. Međutim, istina je da se

kolo u djelu nigdje ne ostvaruje, iako se konstantno priziva, tako da bih prihvatila Kolarovljevu ideju da roman prije tematizira nemogućnost kola i svega što bi taj znak sugerirao – u prvom redu (narodno) jedinstvo i uzdizanje. Time svakako ne bih prihvatila čitanje koje negira prisustvo ničeanskih modela u tekstu, prije bih poput Penčeva uputila da su ničeanske ideje u romanu prisutne negativno-polemički.

Ako prihvatimo ovakvo čitanje, onda ovaj motiv u romanu ima sličnu ambivalentnu funkciju kao i motiv elevacije kod Krleže – predstavlja istovremeno nemogućnost čovjekovog uzdizanja i oslobađanja od neumoljivih zakona tjelesnog kao i prizivanje nužnosti težnje za uzdizanjem kao temeljne oznake ljudskog. Ovaj motiv kod oba autora predstavlja svojevrsnu polemiku s Nietzscheovim idejama elevacije i ekstaze jer je kritika kulture udružena sa skepsom u mogućnost nadvladavanja postojećeg. Kod Strašimirova ovo se ostvaruje ambivalentnom (ne)realizacijom kola u djelu, iako se kolo neprestano zaziva, a na samom kraju se ostvaruje groteskni ples koji Kolarov naziva „antikolo“ zbog toga što sugerira značenja suprotna znaku kola – razdvajanje, nemogućnost ljudskog ujedinjenja, kao i morbidno poniranje u zemlju, koje je suprotno pravcu ničeanske elevacije. Kod Krleže provodni znak kola preoznačava vitalističke i elevacijske konotacije pretvarajući se u „mrtvački ples“, zazivajući povratak grešnici Ženi, Evi, pramajci koja je značenjski bliska „majci zemlji“. Dakle u oba slučaja ljudska čežnja za uzdizanjem se preokreće u gibanje prema dole, poniranje i regresiju.

II.

Elisabeth Bronfen problematizira povezanost znakova ljepote, ženskosti i smrti u europskoj kulturi (Bronfen, 1996). Upućuje da je poimanje ženskog, ključnog za samo definiranje te kulture, utjelovljeno u znakovima dviju „majki kulture“ - Eve i Djevice Marije. Naziva ih „dvama izvorima kulture čak iako su izjednačene s aspektima smrti i kao takve označuju granicu i točku nestajanja kulture koje rađaju.“ (Bronfen, 1996: 66) Uz znak Eve se veže „povezivanje žene i tijela“ koje „služi za alegorizaciju aspekta kvarljivosti, ranjivosti i rastvaranja upisanog u ljudsku egzistenciju“. S druge strane „Mater Dolorosa koja oplakuje mrtvo Kristovo tijelo alegorizira njegovu majku lječiteljicu, spas od mesa, grijeha i krivnje.“ (Bronfen, 1996: 67) Upućuje i na sliku žene kao „žudeg objekta“ u falocentričnoj kulturi koju Freud prikazuje kao trijadu koju „razdvaja na majku, voljenu odabranu po majčinu obrascu, i majku zemlju koja će ga ponovo primiti.“ (Bronfen, 1996: 63). Mitska slika *terra mater* u diskursu nacionalne mitologije i ideologije povezuje se sa znakom domovine, što je osobito značajno za razumijevanje ovog koncept u romanu *Kolo*.

U bugarskoj narodnoj patrijarhalnoj kulturi, kao i u većini (istočno)europskih, koncept grešne, prljave, opasne seksualnosti sažet u slici „kurve“, nepoveziv je s konceptom majčinstva. Često idealizirana slika majke je aseksualna, bliska konceptu Djevice Marije. Povezivanje znaka majke i ženske (grešne) seksualnost iskazan slikom kurve može se ostvariti samo u najgorim psokama. Zbog toga poistovjećivanje znaka kurve s metaforičkom majkom-zemljom, domovinom u romanu predstavlja još drastičniji prestup, upravo kršenje tabua. Kolarov ukazuje kako se sama radnja romana gradi na neprekidnom kršenju temeljnih tabua bugarske narodne (folklorne) kulture (Kolarov, 1988). Majka zemlja kao domovina u tradiciji bugarske preporodne mitologije istovremeno označava mjesto smrti (koju subjekt prihvaća) i mjesto uskrsnuća. Junak žrtvovanjem života za domovinu prelazi u pjesmu (jezik) i vječnost, dakle spajaju se tjelesna smrt i simboličko uskrsnuće po kršćanskom modelu spasenja. Na preuzimanje religijskih koncepata u nacionalnoj ideologiji i mitologiji upućuje i Anderson u radu *Imaginarne zajednice* (1991). U romanu se ovaj model groteskno-parodijski izokreće slikom sknavljenja leševa sakraliziranih nacionalnih junaka, odnosno leševa poginulih u Balkanskim ratovima, koji se poistovjećuju s novoubijenima slikom bratstva (pukovnik traži mrtvu braću onih koji trebaju biti pogubljeni da bi ih popljivali). Ova slika predstavlja kršenje triju tabua: 1. samo sknavljenje leševa predstavlja ozbiljno kršenje tabua, 2. ovdje je riječ o sknavljenju leševa sakraliziranih nacionalnih junaka koji se ovim činom desakraliziraju, 3. u romanu bi ovo sknavljenje trebali provesti članovi obitelji – majke i sestre poginulih junaka, čime bi se negirala njihova (kako upućuje Bronfen temeljna rodna) tješiteljska i izbaviteljska uloga, a ujedno bi taj čin značio i raskid „najsvetijih“ i najintimnijih obiteljskih veza.

Model žrtvenog spasenja u pamćenju naroda višestruko je izokrenut: sakralizirani mrtvi se pozivaju da popljuju osuđene na smrt, a sam čin pogubljenja predstavlja popljuvavanje/desakralizaciju mrtvih, poginulih u bivšim bitkama „za narod“. Ovim se prekida kontinuitet nacionalnog narativa što predstavlja slom modela spasenja koji počiva na recipročnosti štovanja i pamćenja (Assmann, 2005). Uslijed suvremenog unutarnjeg „bratoubilačkog“ sukoba sadašnje žrtve se ne mogu pridružiti starima u narativu „vjekovne borbe“. Ovo izokretanje kulminira u završnoj slici povratka „zemlji kurvi“, koja kooptacijom s neprijateljem gubi majčinski spasiteljski karakter i kao takva ne može više podržavati model simboličkog spasenja pa se realizira kao suprotna slika ambivalentnog modela ženskog – kao mjesto smrti i regresije u preduktivno, odnosno, pretkulturno. Poistovjećivanje majke-zemlje s kurvom znači negiranje iscjeliteljske

funkcije djevičansko majčinskog lika „spasjenja od mesa, grijeha i krivnje“ konceptom „uskrsnuća i besmrtnosti“ (Bronfen, 1996: 67).

Osim u završnom dijelu gdje se motiv žene-kurve ili žene-Eve povezuje sa slikom majke-domovine, ovaj znak je ključan za koncipiranje glavnih ženskih likova. Glavni zločinac, Sotir Ivanov, predstavljen je kao glavni krivac za nastalo stanje raspadanja nacionalnog identiteta kao i za izdaju majke-domovine. U iznošenju njegove biografije, kojom pripovjedač odgovara na pitanje o porijeklu zla (grijeha), navodi da se njegova majka prostituirala sa stražarima dok je bio dijete. U istom odlomku prikazuje se i sjećanja na moment prokrvljivanja majčine sise kod lika koji kasnije postaje sadistički silovatelj i mučitelj svoje zaručnice. Ovaj lik se na isti način realizira u odnosu na sva tri objekta žudnje: u odnosu na majku, ljubavnicu i domovinu-majku. Sve tri se povezuju s modelom žene-kurve i prema svim se ponaša sadistički destruktivno.

Glavni ženski lik Miče, iako apsolutno pasivan, sveden je na vlastitu „grešni tjelesnost“ i objekt tuđeg djelovanja, po većini karakteristika približen modelu kurve. Miče je silovana i prisilno udana, najpasivniji lik u djelu čiji svi postupci uvijek oksimoronski sadržavaju elemente pasivnosti. U momentu kad je oteta/pobjegla, spašena/propala, i sama se predstavlja kao objekt: „Neka rade sa njom što hoće. Neka cijeli svijet radi sa njom što hoće. (Strašimirov, 71) Ostvarena je prvenstveno prenaplašenom tjelesnošću. Nakon svojevrsnog sloma njena „aktivnost“ kulminira u jalovoj pasivnoj pobuni u kojoj odlučuje progovoriti. U tom govoru izokreće pojmove poniženja, sramote i uzdizanja/uzvišenog u negativnoj astralnoj projekciji kojom apsolutizira grijeh „sramotu i prljavštinu“ nad neograničenim prostiranjem duha:

„Miče bijaše šutjela dane i noći, strašne dane i noći – prljave, gnusne. I sada progovori. Razriješili su se čvorovi u njenoj duši. (...)

Tko nije poznao sramotu, tko nije osjetio prljavštinu, neka čuje: oni su iznad svega na svijetu!

Sramota i prljavština su iznad samog svemira. O oni zatamnjuju mjesječinu i prolaze iza sunca“ (Strašimirov, 72)

Iako vlastitim mučeništvom pokušava spasiti svoga (sakraliziranog) brata i zaručnika taj njezin čin ambivalentno se ostvaruje upravo kao njihova izdaja (a ujedno i izdaja domovine, pokreta, naroda) i to upravo zbog događaja čiji je bespomoćni objekt, a ne zbog vlastitog djelovanja – zbog toga što je u pokušaju njihovog otkupljivanja i spasa silovana od Sotira-glavnog zločinca. Spasiteljica/svetica postaje izdajica/grešnica. Žensko tijelo je i inače stalna metafora domovine. Ovdje odnos Sotira i Miče funkcionira kao paralela Sotirovog odnosa prema domovini. Tako je

njezin lik konstantno karakteriziran prenaplašenom tjelesnošću, kao i „oskvrnjenošću“. Nakon otmice/spasa Miče je prikazana ovako:

„Leži na leđima, lijepa kao boginja Miče Karabeljova, sestra Saška Karabeljova, ubijenog vođe narodnih tisuća.

Leži široko raskerečenih nogu, udavljena u prljavštini i sramu, u strašnoj prljavštini i sramu. Fuj!“ (Strašimirov, 76)

Njena uprljanost, oskvrnjenost i grešnost dodatno su naglašene Iskovom sumnjom u njezinu nevinost u tom činu: „Možda joj se čak i svidio nasilnik – fuj!“ (Isto, 25). Ovim se znak silovane žene povezuje s grijehom, žena-žrtva postaje znak za grijeh čiji je nemoćni objekt. Nakon silovanja i prisilne udaje Isko „spašava“ Miče, ali je ne može više ni pogledati, dok mu istovremeno kao kontrapunkt naviru idilične fantazije o Miče prije pada u grijeh. U svojoj fantaziji Isko Mičinu nevinost povezuje s neoformljenošću i nedovršenošću njezinog tijela („neoformljena još, tek što su joj se zaoblila ramena“) i poistovjećuje je sa idealom „klasične čistoće i djevičanstva“ koji suprotstavlja grešnoj tjelesnosti. Iskov zaključak glasi: „Klasična čistoća i djevičanstvo nisu izmišljeni, vidi se. Ništa nije izmišljeno na svijetu.“ (Strašimirov, 25) Kroz roman se konstantno provlače oprečne opaske o ontološkom statusu ideala koji je izmišljen ili neizmišljen, izmišljenost zadobiva negativne konotacije u smislu neesencijalnog, nepostojećeg, čime se on dovodi u pitanje, što kulminira u opasci koja je protutvrdnja navedenom Iskovom zaključku:

„Izmišljotina je, sve je izmišljotina...“ (Strašimirov, 103)

Kroz roman materijalnoj i tjelesnoj stvarnosti neprestano se suprotstavlja nekakav ideal čija je funkcija „uzdizanje“ čovjeka nad ograničenost i besmislenost tjelesnoga i smrtnoga. Ontološki status tog „ideala“ je uvijek upitan – o njemu se uzastopno nižu oprečne tvrdnje, uvjerava se u njegovo postojanje, u njegovu „realnost“ čime se zapravo stavlja pod znak sumnje što kulminira u navedenoj sceni gdje se sve – osobito kolektivno pamćenje kao temelj kulture, proglašava izmišljotinom. Ovdje se ideal ženske čistoće, odnosno bestjelesnosti vezan uz koncept Bogorodice na isti način stavlja pod znak pitanja jer ima jednaku funkciju – predstavlja čežnju za nadilaženjem tjelesnosti koja upućuje na čovjekovu podložnost smrti i propadanju. „Ljepota žene i slike je varljiva, izmičuća zato što ovaj štiti od stvarne smrti sam nije stvaran, već je fantazija, iluzija.“ (Bronfen, 1996: 64) U djelu skeptičan odnos prema „izmišljenosti“ odnosno neesencijalnosti nacionalnog identiteta utemeljenog na pamćenju analogan je odnosu prema konceptu žene kao „idealu klasične ljepote i čistoće“ koji jest i nije izmišljen.

Sličan postupak prisutan je i u *Kraljevu* gdje glavni lik senzibilnog individualca izražava oprečne stavove kojima se ontološki status žene koja

predstavlja njegov objekt žudnje i doslovno se naziva „Janezov Ideal“, dovodi u pitanje i proglašava se „nužnom laži“ „bez koje ne može“:

ŠTIJEF: Žena! Žena! To ti je posljednja laž! Istina je, ona se i u grobu kod nas najdulje čini istinom.“ (Krlježa, 48)

JANEZ. (...) Ali ja moram da lažem sebi! Ne mogu biti bez te laži! Eto ne mogu ni u grobu bez te laži! (Krlježa, 51)

Budući je ontološki status njegovog ideala dvojben, osmišljen oksimoronom „nužne laži“ i Janezov ontološki status je isto tako neodlučiv iskazan slikom „živog mrtvaca“. U kulminacijskoj sceni mrtvačkog kola narušava se i sama opreka života i smrti gdje se život predstavlja slikom mrtvačkog plesa između dvaju životnih pragova – kolijevke i lijesa. Kor „živih mrtvaca“ se obraća jednoj mitskoj vječnoj ženi koja predstavlja sjedinjenje dvaju spomenutih oprečnih kulturnih znakova Bogorodice i Eve:

„Ave, vitrix Eva!/ Ave, vitrix Eva!/ Ave, vitrix Eva!/ Mi plešemo mrtvački ples,/ iz kolijevke u lijesa!/ U ognju luđačkog gnjeva/ goni nas ljubavni bijes!/ O kraljice, kurvo, djeva!/ Ave, vitrix Eva!

(Krlježa, 61)

Boris Senker tumači groteskni motiv živog mrtvaca važan za realizaciju ljubavne priče u *Kraljevu*: „Krlježa u njemu ironično 'realizira' staru izlisanu tvrdnju da je 'ljubav jača od smrti'. (Senker, 1995: 15). Mislim da se ovdje ne radi o jednostavnoj ironiji, već da je problem suprotstavljanja i poistovjećivanja ljubavi i smrti u djelu znatno složeniji što ćemo bolje razumjeti ako analiziramo znakovnost kojom se ljubav, žena, život i smrt ostvaruju u djelu. Janez obilježen znakom ontološki neodlučivog stanja „živog mrtvaca“ upućuje na stanje ljudske smrtnosti koje se najuže povezuje s konceptom žene i ljubavi – Janez se istovremeno ubija i oživljuje zbog Anke što upućuje na dvojako značenje povezivanja koncepta ženskosti i smrti:

„[Ž]ena kao žuđeni seksualni objekt osujećuje učinak smrti obećavajući cjelovitost, njezino tijelo se također vidi kao mjesto rane, ono predstavlja izvor smrti za muškarca“ (Beauvoir prema Bronfen, 1996: 39)

Uz koncept žene i života/smrti, vezan je i koncept istine i laži – ljubav i život, kao i žena su maska smrti i kao takvi laž. Težnja za sublimnim, za idealnom ljubavlju i uzdizanjem nad tjelesno i smrtno nužno se temelji na laži, ali ta je laž nužni preduvjet života koji je iluzija koja neodlučivo prekriva голу istinu smrti.

Kao Janezova suprotnost lik Herkulesa je sveden na grubu tjelesnost, predstavlja negaciju ljudske težnje za transcencijom koja je u temelju humanističkog mita: Gluposti. Što se ne vidi – toga nema! (Krlježa, 56). Takav lik podrazumijeva agresivnost, mentalnu zaostalost i odsustvo empatije, što također možemo shvatiti kao kritičko shvaćanje ničeanskog

vitalizma i apologije snazi i nereflektiranom životu. U Janezovoj perspektivi apsolutna ženskost poistovjećena s tjelesnim i životinjskim oskimornoski se spaja s „Idealom“, sa sublimnim koje nadrađa tjelesno, odnosno sa „sublimnom ljubavi na kojoj je počivala stoljetna poezija o Madoni, Beatrici, Vivijani, Heloizi, Juliji itd. (a navodimo je kao tipološki model) kao primicanje apsolutnom s obaveznim negiranjem sebe.“ (Donat, 2002: 59) Ova dva pola tjelesnog i sublimnog mogu se dovesti u vezu s već spomenutim kulturološkim modelom Eve i Djevice Marije. Prostitutka Anka je iz Janezove perspektive označena kao groteskno-tragički „Ideal“, dok je u didaskalijama (ili sintetičkom tekstu,) opisana kao „tip ružne prostitutke, koja je ipak već osjetila veliku nevidenu Ženu. Zbog toga je već i pregazila toliko glava“ (Krleža, 54) Herkules njenu ljepotu uspoređuje sa suprotnim polom kulturnog konstrukta ženskog – Majkom Božjom: „Ko mati božja Izgledaš!“ (Isto 57).

Opisanu konstelaciju likova možemo usporediti s analognim odnosom likova u romanu *Kolo*. I ovdje imamo hipersenzibilnog, ali slabog individualista Iska, njegov objekt žudnje – ženu, s jedne strane svedenu na svoju prenaplašenu tjelesnost, a s druge strane u njegovoj projekciji utjelovljuje „ideal klasične ljepote i djevičanstva“, odnosno znak za čežnjom nadilaženja postojećeg – Miče, lik snažnog, agresivnog i obezduhovljenog protivnika Sotira, kao i hladnog i ciničnog rezonera koji polemizira s Iskom o njegovoj ljubavnoj priči – Vasila. Glavna razlika u funkcioniranju ovih dvaju kvarteta je u tome što je u romanu *Kolo* priča o individualnim sudbinama aktera konkretnije povezana s povijesnom temom već i time što su glavni akteri ljubavne priče ujedno označeni i kao akteri povijesnih zbivanja.

ZAKLJUČAK

Dramatika Kraljeva gradi se na slici čovjeka kao bića obilježenog sukobom njegove težnje za uzdizanjem i oslobađanjem od neumoljivih zakonitosti tjelesnog s nemoguću ostvarenja te težnje. Za interpretaciju je bitno istaknuti da je ideja sublimne ljubavi kao ključnog kulturološkog modela čovjekove težnje za uzdizanjem nad vlastitu tjelesnu i prirodnu ograničenost u djelu groteskno-parodijski izobličena, a isti kulturološki motiv na sličan način je groteskno-parodijski izobličen i u romanu *Kolo*.

Oba djela predstavljaju svojevrsnu polemiku s Nietzscheovom idejom elevacije, njegovom kritikom povijesti i apologijom vitalizma. Zato kod oba autora znak kola kao kružnog gibanja ne rezultira uzdizanjem, već padom – povratkom „majci zemlji“, što rezultira slikom duboke kulturne krize bez mogućnosti njezinog pozitivnog prevladavanja.

U romanu *Kolo* kriza je prikazana kao rezultat raspada nacionalnog mita, a s njime i jedinstvene nacionalne kulture, što je prikazano kao raspad humanističkog mita i kulture uopće. Sami temelji kulture, osobito mehanizmi pamćenja i idealizacije, odnosno temelji „izmišljanja zajednice“ poistovječeni su s negativnim značenjem riječi „izmišljanje“ – izmišljanje kao laž, kao „izmišljotina“, a moment uvida u „izmišljenost“ kulture i zajednice rezultat je njihove destabilizacije.

U oba djela za prikaz kulture bitan je način realizacije znaka žene kao vankulturnog Drugog ostvarenog oprečnim znakovima Eve i Bogorodice. U oba djela ženski likovi svedeni su na vlastitu tjelesnost dodatno naglašenu momentom grešne seksualnosti. U Strašimirovljevom romanu lik Miče u Iskovoj projekciji neodlučivo se povezuje s „idealom klasične ljepote i čistoće“ dvojbenog ontološkog statusa i istovremeno s grešnim/oskvrnutim ženskim tijelom.

Kod Krleže ženski likovi su prvenstveno označeni konceptom grešne tjelesnosti sažetom u modelu žene kurve što se dodatno naglašava njihovim verbalnim poistovjećivanjem s mesom. Lik Anke je također obilježen znakom kurve, mesa i grešne ženske tjelesnosti, a u bolnoj projekciji glavnog muškog lika ostvarena je ambivalentno – istovremeno svedena na grešnu tjelesnost, poistovjećena s animalnim i s konceptom ničanske žene-mačke i kao Janezov „Ideal“, koji je nužna premda ontološki dvojbeni (lažna) pretpostavka njegove identifikacije. Ambivalentan ontološki status čovjeka ostvaruje oksimoronom „živog mrtvaca“ što kulminira u finalnoj sceni „mrtvačkog plesa“ koji se pleše između životnih pragova „kolijevke i lijesa“. Ovaj oksimoron se opet ostvaruje povezivanjem s oprečnim kulturološkim znakovima žene djevice, Bogorodice i kurve, Eve povezanim sa znakom životnih pragova koji istovremeno neodlučivo spajaju/odvajaju „lažne“ opreke života i smrti, tjelesnog postojanja/propadanja i transcendencije.

Uz koncept žene i života/smrti, vezan je i koncept istine i laži – ljubav i život, kao i žena su maska smrti i kao takvi laž. Težnja za sublimnim, za idealnom ljubavlju i uzdizanjem nad smrtno i materijalno ljudsko stanje nužno se temelji na laži, ali ta je laž nužni preduvjet života koji je iluzija koja neodlučivo prekriva голу istinu smrti.

Literatura:

- Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities*. New York: Verso
Assman, Jan. 2005. *Kulturno pamćenje*. Zenica, Biblioteka Tekst
Bronfen, Elizabeth. 1996. *Over Her Dead Body, death, femininity and aesthetics*, Manchester: University Press

- Donat, Branimir. 2002. *Tragički Kermes* u O Miroslavu Krleži još i opet, Zagreb: Dora Krućićeva
- Коларов, Радосвет. 1999. *Преобърнатият народен космос* в Литертурни анализи. София: Ариадна
- Коларов, Радосвет. 1988. *В художественя свят на романа «Хоро»*. София: Издателство Български писател
- Krleža, Miroslav. 1995. *Kraljevo* u Drame. Zagreb: Školska knjiga
- Пенчев, Бойко. 2006. *Септември '23, идеология на паметта*, София: Просвета
- Senker, Boris. 1995. *Dva vrhunca krležine dramatike* u Drame, Školska knjiga: Zagreb
- Žmegač, Viktor 2006. *Elevacija i ekstaza u Krležinim ranim djelima, Ples kao simbol*, u zborniku *Čovjek/Prostor/Vrijeme*, Zagreb: Disput.