

UDK 792.97.027

Pregledni rad

Livija KROFLIN (Zagreb)

Umjetnička akademija u Osijeku

livijakroflin@hotmail.com

LUTKARSKI KOMADI ARTHURA SCHNITZLERA

Činjenica da Arthur Schnitzler u svojem impozantnom opusu ima i ciklus nazvan *Marionete* (*Marionetten*), zaintrigirat će svakog povjesničara i teoretičara lutkarstva. Zašto se te tri jednočinke uopće zovu *Marionete*, što je u tim komadima lutkarsko, koliko je Schnitzler uzeo od lutkarskog kazališta a koliko mu je dao, pokazat će analiza.

Ključne riječi: *Arthur Schnitzer, lutkarsko kazalište, marionete, jednočinka*

Činjenica da Arthur Schnitzler u svojem impozantnom opusu¹ ima i ciklus nazvan *Marionete* (*Marionetten*), zaintrigirat će svakog povjesničara i teoretičara lutkarstva. Zašto se te tri jednočinke uopće zovu *Marionete*, što je u tim komadima lutkarsko, koliko je Schnitzler uzeo od lutkarskog kazališta a koliko mu je dao, pokazat će analiza.

Pisac Arthur Schnitzler

Arthur Schnitzler (Beč, 1862.-1931.) jedan je od najistaknutijih predstavnika bečke moderne. Rođen je u židovskoj obitelji, od oca liječnika i profesora medicine. I sam je studirao medicinu pa i radio kao liječnik, da bi se kasnije potpuno posvetio književnom radu. Bavljenje prirodnim znanostima, međutim, ostavilo je vidan trag u njegovim književnim djelima, a zanimanje za psihološko iskustvo i psihički uzrokovana oboljenja dijelio je sa svojim sugrađaninom i gotovo vršnjakom Sigmundom Freudom, osnivačem psihoanalize, s kojim ga je povezivalo i židovsko podrijetlo, ali i liberalne ideje.

¹ „Njegov opsežni dramski opus – obuhvaća ukupno 34 drame i dramska ciklusa – u žanrovskom je smislu vrlo raznovrstan i seže od impresionističkih jednočinki, preko socijalno-psiholoških i povijesnih drama do kasnih, višeećinskih komedija“ (Marijan Bobinac, *Dramski svijet Arthura Schnitzlera*, u: „Književna smotra“, 127/2003., str. 88).

Pisac Arthur Schnitzler stupa na scenu devedesetih godina 19. stoljeća u doslovnom smislu, naime afirmirao se najprije kao dramatičar. Imao je niz uspjeha u kazalištu i publika ga je doživljavala u prvom redu kao dramskog pisca, iako njegov dramski opus čini tek polovicu njegova ukupnog književnog opusa. Njegovoj omiljenosti kod publike nije smetalo ni to što je često iznevjeravao očekivanja publike. Popularnosti je možda pridonio i naglasak na tematici erotskih igara, jer ga je na osnovi dojma o njegovom ranom stvaralaštvu šira publika smatrala erotskim piscem (što ga također povezuje s Freudom). Erotiku, međutim, nije promatrao izvan društvenih odnosa, nego se te dvije komponente u njegovim djelima neprestano isprepleću: kroz prizmu erotike on prikazuje društvene odnose i obratno. *Eros* se kod Schnitzlera uvijek pojavljuje u paru s *thanatosom* i to je prostor u kojem se odigravaju razne društvene „igre“.

Kad se govori o Schnitzleru, često se povlače paralele s Ibsenom, Čehovom, Pirandellom, pa i Joyceom. „Dok Schnitzlerove opsežne drame iz prvoga stvaralačkoga razdoblja pripadaju tipu ‘drame s teozom’, ne krijući svoju srodnost s Ibsenovim komadima, *Prostranstva duše*² bliska su ugodajnoj dramskoj umjetnosti u Čehova.“³ Kao i njegova suvremenik Čehov (1860.-1904.), i Schnitzler na majstorski način povezuje svijest o dezintegraciji društvenih struktura, klasa, krizu suvremenog individuumu sa sviješću o problematičnosti dramske forme, o istrošenosti obrasca klasične komedije. Postupak „kazališta u kazalištu“ kvalificira ga kao preteču Luigija Pirandella, a novela *Poručnik Gustl* (*Leutnant Gustl*) „zanimljiva je kao najraniji primjer dosljedno provedena unutarnjeg monologa, po čemu je Schnitzler preteča Jamesa Joycea“.⁴

Schnitzler je napisao nekoliko ciklusa jednočinki, među kojima su njegov prviijenac *Anatol*, ciklus dijaloga *Kolo* (*Reigen*) i *Marionete* (*Marionetten*). Iako ga je publika smatrala piscem melankoličnih ljubavnih komada, riječ je o dramskim eksperimentima, koji uvode razne postupke začuđenja i tematiziraju rastrojenost ljudskih osjećaja te pokazuju, kao i druge njegove drame, nemogućnost određivanja pojma objektivne istine.

Marionete – tri jednočinke (Marionetten – drei Einakter)

1. LUTKAR (1902.)

Der Puppenspieler - Studie in einem Aufzug

² *Das weite Land*, prevedeno u nas kao *Daleka zemlja* (preveo Sead Muhamedagić, Disput, Zagreb, 2002.).

³ Viktor Žmegač, *Bečka moderna*, Matica hrvatska, Zagreb, 1998., str. 153.

⁴ Sead Muhamedagić, „Bilješka o autoru“, u: Arthur Schnitzler, *Daleka zemlja; Profesor Bernhardi*, Disput, Zagreb, 2002., str. 253-254).

Komad *Lutkar* ima tri glavna lika. To su Georg, Eduard i Anna. Georg je taj „lutkar“ iz naslova. Ne radi se, međutim, o čovjeku kojem je zanimanje kazalište lutaka, koji u kazalištu lutaka animira lutku. Ili točnije rečeno, to mu nije profesija. To mu je životni odabir. A njegove su lutke živi ljudi. On povlači konce i lutke plešu kako im on naredi. Kao ni u kazalištu lutaka, on to ne čini glasno, on im ne naređuje. Lutkar marionetist povlačit će doslovne konce na kojima su vezane marionete, a „lutkar“ Georg povlačit će metaforičke konce. I kao što će mnogi vrhunski lutkari reći da marionete provode svoju volju i da se njima ne može uvijek vladati kako to lutkar želi, tako će se i Georg naći u položaju da ga iznenadi samostalan život njegovih „marioneta“.

Eduard i Georg sreću se nakon jedanaest godina. Eduard pamti i točan datum – 28. travnja – jer mu se ta večer tako duboko usjekla u sjećanje. Eduard je odmah okarakteriziran kao 40-godišnji oboist u Operi, a budući da se radnja odvija u njegovoj kući, iz opisa interijera i iz njegovih riječi vidimo da živi udobnim i urednim građanskim životom. Georg, desetak godina stariji od njega, stoji pokraj skromno ali lijepo odjevenog Eduarda u iznošenom ogrtaču, hlačama masnog sjaja, u prašnim i razgaženim cipelama. Iz dijaloga saznajemo da jedan o drugom nisu ništa znali punih jedanaest godina, iako je Eduard cijelo vrijeme tragao za Georgom, sve dok se nisu slučajno sreli na ulici.

Mnogo se toga promijenilo u proteklih jedanaest godina. Eduardov je život tekao prilično mirno, pravocrtno, uredno, uspješno. Živio je i svirao u Bostonu, prije tri godina vratio se iz Amerike, oženjen je, ima osmogodišnjeg sina. Živi u „kućici u cvijeću“. Georg će komentirati: „Čudno je to. (...) To kako vi sada živite u udobnom domu; nad stolom visi svjetiljka; tamo vani pere se i jedan dječak... Služi vas sobarica; vjerojatno ste također osigurani protiv nesreće i požara -“.⁵ Georg, naprotiv, nema stalnog zaposlenja, više ne piše kazališne komade kao nekad, žena ga je napustila, a sin umro, Georg je neprestano bio na putu, od Kalifornije i Indije ograničio se na Europu, a sada odlazi na šetnje u okolici Beča. Prezire slavu i bogatstvo, koje bi eventualno mogao steći uz ponudenu Eduardovu pomoć. Nadasve cijeni svoju slobodu. Želi samo šetati i igrati se s ljudima. Ne želi sjesti za stol s bijelim stolnjakom; on svoje obroke nosi u džepu i jede ih u šetnji. Vjeruje da ga je sudbina sačuvala od „opasnosti“ da postane „sređen otac obitelji“ kao Eduard, da mu je uzela ženu i sina jer „nije htjela da ga dnevne brige prikuju za tlo“. On je kreativna, stvaralačka priroda, koja se „igra s ljudima“.

Eros i *thanatos* prisutni su i u ovom, kao i u drugim Schnitzlerovim komadima. Svi glavni likovi spominju smrt. Eduard je uvjeren da je sva nesreća iza njega, da više ne može doći ništa loše. Osim smrti. Ali „smrt nije ništa

⁵ Sve citate iz Schnitzlerovih lutkarskih komada za ovu prigodu prevela L.K.

strašno kad čovjek ima ženu i sina koji ga mogu oplakati“. Anna, Eduardova žena, nakon doživljaja *erosa* (bila je zaljubljena u Georga), pošto je shvatila da Georg nju ne primjećuje, tako se zastidjela da bi, kaže – iako joj Eduard brani da izgovori „tu riječ“ - „najradije bila umrla“. Georgov je sin mrtav, a on sam uvjeren je da je svojom mišlju ubio slučajnog suputnika u vlaku. „Samo jedno dokazuje da je čovjek star – smrt. Stari nisu ni stogodišnjaci; stari su oni koji sutra moraju umrijeti. *Pokazuje kroz prozor*: Ova mlada dama je prastara ako se na prvom uglu sruši mrtva.“

Eros je također prisutan kod sva tri lika. Eduard je u mladosti bio plah i bojažljiv, nikada se ne bi usudio pristupiti djevojci. Georg očito nije bio takav. Anna spominje njegovu „nesretnu strast“ prema Irene, kojom se kasnije i oženio. Anna je bila pomalo zaljubljena u Georga, a Georg je nagovorio Annu da se pravi zaljubljena u Eduarda, kako bi si ovaj dopustio vjerovati u ljubav i imao hrabrosti zaprositi djevojku.

Georg je *Puppenspieler*, lutkar, animator, manipulator, lutkovod, onaj koji vuče konce. On o sebi govori kao o stvaralačkoj naravi koja raspolaže tajanstvenim moćima, kao o virtuozu, istinskom umjetniku kojem „nikada ništa ne može nedostajati, jer sve ima u sebi – ima unutarnje izobilje“, uspoređuje se s Harunom al Rašidom, koji je neprepoznat hodao među narodom: „Ljudi s kojima ja tamo vani (...) razgovaram, i ne slute tko sam; a tko se od mene rastane, ne zna hoće li me ikada opet vidjeti.“ Uvjeren je da njegove misli imaju neobičnu snagu: putujući u vlaku s nepoznatim čovjekom koji je mirno drijemao naslonjen u svom kutu, pomislio je: „Umri!“ i kad su stigli na odredište, čovjek je bio mrtav. Ne znamo kad je to počelo, ali iz Georgovih riječi saznajemo o onoj sudbonosnoj večeri prije jedanaest godina. Uvjeren da Eduard o tome ništa ne zna, priča mu kako su svi bili samo „lutke u njegovim rukama“, a on je „pomicao žice“. Eduard je tada bio plah i bojažljiv momak, stidljiv u odnosu prema suprotnome spolu, uvjeren da će mladost provesti sam i nevoljen, a ona je večer bila prva „opojna (...)“, žarka večer koju je doživio; one su mu se večeri prvi put u uho šaptale strastvene riječi, prvi je put osjetio da i on može dati sreću i primiti sreću, a sve zato što je vjerovao da se lijepa djevojka, koju je tada prvi put vidio, na prvi pogled u njega zaljubila. Georg priznaje: „Sve je to bila jedna dobro promišljena šala koju sam ja smislio.“ Uvjeren da je djevojka koja je one večeri bila s Eduardom tako nježna radila samo ono što je on htio, iznenadi se kad shvati da je ta djevojka sada Eduardova žena, Anna. Anna, koja je na cijelu šalu bila pristala samo zato što je bila pomalo zaljubljena u Georga, htjela ga izliječiti od njegove „nesretne strasti“ prema Irene, koju je smatrala krivom što je Georg nakon svog prvog uspjeha napustio svoj uređeni život. Lutkar, veliki meštar koji vuče konce (žice) svojih ljudskih lutaka, ostaje zbunjen: „Pa bila je to samo šala.“ - „Ali od nje je nastala zbilja“, odvraća Eduard. Lutke su počele živjeti svoj život: „Plesali smo

na njegovim žicama. Ali malo-pomalo postale su vrlo žive, tvoje lutke; zar ne, Georg?“ - kaže Eduard.

Lutkar je, dakle, drama pisana ne za lutke, a niti o lutkaru, nego o metaforičkom lutkaru, čovjeku koji, kako vjeruje, upravlja ljudskim životima. Za njega su ljudi lutke na koncima, a konce u rukama drži on, lutkar. To je metafora stara kao ljudska povijest – u Europi je susrećemo još kod Platona. „Možemo zamisliti da je svaki od nas živih bića lutka koju su stvorili bogovi, možda kao igračku, a možda i za neku važniju svrhu.“⁶ Ali, kao što će svaki pravi lutkar potvrditi, i lutke imaju svoju volju, kao što i pisci kažu da njihovi likovi žive svojim životom. Georgove „lutke“ otele su se njegovoj kontroli i započele samostalni život. Zahvalne su mu na početnim koracima, na tome što ih je dobro usmjerio, i vole svog „lutkara“. „Plesati kao lutka na koncu“ uvijek je **samo** metafora. Raditi sve po nečijoj tuđoj volji nepoznat je pojam kako u životu tako čak i u kazalištu lutaka. Polazeći od metafore, Schnitzler završava u životu.

2. HRABRI CASSIAN (1903.)

Der tapfere Cassian - Puppenspiel in einem Akt

Radnju *Hrabroga Cassiana* smješta Schnitzler u naoko udaljene prostorno-vremenske koordinate: njemački gradić krajem 17. stoljeća. Kao da i odrednicom „lutkarska igra“ nastoji postići izvjestan odmak. No njegove vječne teme prisutne su i u ovom komadu: erotske igre – u kojima sudjeluju sva tri glavna lika komada: Martin, Sophie i Cassian – uz neizbježnu prisutnost *thanatosa*.

Martin i Sophie su par. Sophie je očito zaljubljena u Martina. Radnja počinje u trenutku kad se Martin sprema na put, ne znamo kamo ni zašto, ali pakira najbolju odjeću te time pobuđuje sumnju i uzrokuje bol u Sophie. Sophie se prisjeća Martinovih ranijih odlazaka u kazalište, balerine koja je plesala atensku robinju, za kojom su svi poludjeli, koja je Martinu dobacila cvijet, a on ga spremio na grudi. Sophie bi rado da je i Martin vojnik kao njegov bratić Cassian, za kojega iz Martinovih riječi saznajemo da njemu ljudski život nije vredniji od života jedne mušice; tukao se već s trinaest godina i ubio dva razbojnika.

Spominjani Cassian ulazi kao *lupus in fabula*; u svom stilu – bučno i žestoko. Sophie odlazi kupiti večeru, a Martin priznaje Cassianu da odlazi od Sophie, putuje u Homburg, gdje upravo boravi ranije spomenuta balerina, Eleonora Lambriani, a koju Martin „mora imati! I onda umrijeti!“ Novac koji

⁶ 5. Henryk Jurkowski, *Povijest europskoga lutkarstva*, I. dio, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005., str. 40.; cit. iz: Plato, *The Laws of Plato*, knjiga I, 644 (prijevod A. E. Taylor). J.M. Dent and Sons Ltd, London, 1969., str. 22.

mu je u tu svrhu potreban namjerava steći kockom. Početni kapital već je pri-skrbio svojim izumom, razrađenim sustavom kojim uvijek dobiva na kocki.

I Martin i Cassian pokazuju se kao manipulatori. Martin nije imao nika-kva iskustva sa ženama kad ga je zadržala Eleonora Lambriani. Budući da joj se takav nije usudio pristupiti, u naručju jednostavne djevojke Sophie naučio je ljubiti „i zaklinjao se onako kako to djevojke vole čuti“. Uvjeren je da zna „od žene napraviti ono što želi“. Namjerava joj, kad bude odlazio, reći da se više nikada neće vidjeti, a Cassian neka bude svjedok kako će ona pohitati do prozora da se baci.

Cassian igra svoju igru. Obasipa komplimentima Sophie, koja se u me-đuvremenu vratila, u novoj, krasnoj kapici i s bogatijom večerom nego što je bilo planirano, jer i ona se želi svidjeti Cassianu. Martin negoduje. Raz-metljivim pričama o svojim podvizima Cassian potpuno osvaja Sophie i ona izražava želju da pođe s njim. Kockajući s Cassianom Martin gubi sav svoj novac i imetak. Sophie sjeda Cassianu u krilo, a Martin izaziva Cassiana na dvoboj. Cassian probode Martina i izjavi da sada sam odlazi potražiti Eleo-noru Lambriani. Sophie, razočarana, baca se kroz prozor. Cassian se baca za njom. Poslužitelj, koji gleda za njima kroz prozor, izvješćuje: „Dogodilo se pravo čudo. Skačući gospodin uhvatio je skačuću gospođicu u zraku i oboje su se neozlijeđeni spustili na tlo...”

Doista, ovo je pravi lutkarski efekt. I cijeli je komad pisan s lakoćom pera karakterističnom za skeč, kao da se radi o nekoj šali. Iako u tekstu ništa ne opravdava naziv „lutkarska igra“, iako bi lutke teško podnijele tu količinu izgovorenog teksta i tako malo radnje, ipak po stilu pisanja komad može aso-cirati na lutkarsku igru. Sve se događa brzo, obrati se nižu jedan za drugim s nevjerojatnom lakoćom, gotovo „neozbiljnošću“. Autor ne „gubi vrijeme“ na psihološku motivaciju. Kad bi Cassianove avanture, kojima se on razmeće, bile uprizorene, to bi doista izgledalo kao igrokaz, scenska bajka, idealno za lutkarsko kazalište. Cassian pripovijeda:

„Dolazim iz bitke gdje su podla mnomo ustrijeljena dva konja, a tri mi kape puščanom paljbom skinute s glave. Zatim dolazim iz zarobljeništva u kojem je nekoliko mojih hrabrih drugova umrlo od gladi te su ih pojeli štakori. Zatim sa stratišta gdje su sedmorica uz mene ustrijeljena, a ja s njima kao mrtav bačen u jamu, iako su sve kugle prozujale pored mene. Zatim iz pandži strvinara koji je mislio da sam strvina poput ostalih koji su uz mene počinjali trunuti i koji me ispustio na zemlju s vrtoglavih visina, – srećom, na plast sijena. Zatim iz šume gdje me je nekoliko trgovaca držalo utvarom te su mi u strahu ostavili svakojake dobre robe i gotova novca. Zatim iz jedne prilično vesele kuće gdje su Hrvatice, Čerkeskinje i Španjolke zbog mene jedna na drugu nasrnule bodežima, a njihovi me udvarači htjeli ubiti,... tako da sam kroz dimnjak pobjegao

na krov i skočio s petoga kata,... ukratko: dolazim iz toliko pustolovina da bi nekom drugom bilo teže izmisliti ih nego što je meni bilo proživjeti ih.“

I sami likovi ponašaju se gotovo kao lutke na koncu – pokreću ih njihove strasti. Sophie je zaljubljena u Martina, plače što on odlazi, ali odmah se baca u naručje Cassianu. Kad je Cassian napušta radi Eleonore Lambriani, Sophie se baca kroz prozor. Cassian, koji je bio upao u stan, bacio se na Martinov krevet, gladan se bacio na večeru, napokon se baca za Sophie kroz prozor. Slijedi ono što je moguće prikazati samo u lutkarskom kazalištu, što se ovdje na sceni ne vidi, ali po Poslužiteljevim riječima znamo da se događa: „Skačući gospodin uhvatio je skačuću gospođicu u zraku i oboje su se neozlijeđeni spustili na tlo“.

Po stilu pisanja ovaj je komad donekle blizak lutkarskim igrokazima, dok ga neke druge karakteristike, naprotiv, čine potpuno neprikladnim za izvođenje u kazalištu lutaka. Najlutkarskiji je po tome što se likovi ponašaju kao marionete, pokretani svojim strastima. Kao da je Schnitzler znao za antičke lutke koji nisu bile pokretane vanjskim, vidljivim žicama, nego unutrašnjim žicama, kao što kaže Platon: „ova unutrašnja stanja su, takoreći, užad ili konci kojima smo pokretani; oni su sučeljeni jedni drugima i vuku nas sa suprotstavljenim napetostima u smjeru suprotnih radnji, i u tome leži podjela na vrline i mane“.⁷

Zanimljivo je da je *Hrabri Cassian* doista bio izveden u lutkarskom kazalištu, u tehnici marioneta, u Zagrebu, kao druga premijera novoosnovanog Teatra marioneta, koji svoje kontinuirano djelovanje počinje 1920. godine praiizvedbom igrokaza Dragutina Domjanića *Petrica Kerempuh i spametni osel*. „(...) Velimir Deželić u vlastitoj adaptaciji postavlja Schnitzlerovu dramu *Hrabri Kasijan*, 29. travnja 1920. Inscenaciju i likovno rješenje lutaka izvodi Ljubo Babić. U ovoj predstavi, prvoj namijenjenoj isključivo odrasloj publici, ponovno je lutkarski ansambl upotpunjen glumcima Narodnog kazališta (...)“.⁸ „Tito Strozzi tumačio je lik Hrabrog Kasijana u istoimenom komadu Arthura Schnitzlera (...)“.⁹

3. K VELIKOM HARLEKINU (1904.)

Zum grossen Wurstel - Burleske in einem Akt

Treći „lutkarski komad“ nosi odrednicu „burleska u jednom činu“. Taj je komad „osebujan spoj parodije, pastiša, satire i dijalogizirane poetološke rasprave o kazalištu, njegovim konvencijama i psihološkim preduvjetima“.¹⁰

⁷ Isto.

⁸ Antonija Bogner-Šaban, *Marionete osvajaju Zagreb*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1988., str. 32.

⁹ Antonija Bogner-Šaban, *Tragom lutke i Pričala*, AGM, Zagreb, 1994., str. 149.

¹⁰ Viktor Žmegač, nav. dj., str. 109.

Radnja je smještena u zabavni park, pa kad se digne zastor, na pozornici se pokazuju vrtuljak, vrt gostionice, sa stolovima i stolcima, podij s klavirom, veliko marionetsko kazalište „K velikom harlekinu“ (koje će biti poprište radnje „kazališta u kazalištu“) i još jedno malo lutkarsko kazalište, u kojem se upravo odigrava predstava. Riječi iz uvodne didaskalije („dvije male figure se tuku, obje hvata vrage itd.“) ukazuju na to da bi to moglo biti ne marionetsko nego ginjolsko kazalište, jer je upravo za ginjole karakteristična jurnjava i „bastonada“, budući da su mnogo brži i „prozaičniji“ od dostojanstvenije i sporije marionete – lutke jure, tuku se, odnosi ih vrage, očito se brzo pojavljuju i nestaju. Publika marionetske predstave sjedi za stolovima u gostionici, ljudi jedu i piju. Neki od njih okarakterizirani su svojim odnosom prema predstavi koju će gledati – a vjerojatno i prema životu uopće – kao „Zajedljivac“, „Do-bronamjernik“, „Naivac“, „Prvi izazivač skandala“, „Drugi izazivač skandala“ i sl. Među likovima su i Direktor i Pjesnik – autor djela koje će se izvesti u marionetskom kazalištu. Njih se dvojica neprestano prepiru – Direktor kazališta zabrinut je za komercijalni uspjeh komada, a Pjesnik za umjetničku stranu svojega djela, ali također jako želi da se njegovo djelo sviđi publici. Kad god publika postane nezadovoljna, oni prebacuju krivicu jedan na drugoga. Pjesnik je u početku ljut što publika jede, boji se da neće pozorno pratiti njegovo djelo. Kad, međutim, kasnije postanu nemirni, Direktor će reći: „A sad zamislite da ljudima ništa nismo dali jesti.... Već bi vas odavno umlatili.“ Satira je to i na publiku, kao i u sljedećem dijalogu:

PJESNIK Direktor.

Sada ide dobro! Scena je djelovala!

DIREKTOR

Prekasno! Sve ono ranije trebalo je izbaciti!

PJESNIK

Onda se apsolutno ništa ne bi razumjelo!

DIREKTOR

Ali ljudi bi se zabavljali!¹¹

Ili u najironičnijem od svih:

DIREKTOR

Rekao sam vam: ako kraj postane ozbiljan, neće vam više pomoći što je početak bio besmislen.

Na što Pjesnik optužuje glumce: „Što to treba značiti?... Tako loša kazališna družina!“

¹¹ Komad *K velikom harlekinu* u originalu je pisan u rimovanim stihovima.

Usporedno s „glavnom“ radnjom teče radnja marionetskog komada. Ne radi se, međutim, o „glavnoj“ i „sporednoj“ radnji, a također se ne može govoriti o usporednosti, jer će se obje radnje početi ispreplitati, granice između zbilje i fikcije postat će nejasne, likovi će se uplitati u radnju marionetskoga komada, a marionete će izlaziti iz svojih uloga i pokazivati svoju svjesnost da su lutke.

Marionetski komad u velikoj je mjeri (iako nipošto nije samo to) parodija salonskih komada s intrigom, kakvi su se pisali u 19. stoljeću. „Neka mjesta teksta upućuju na to da je imao na umu i autopersiflažu, a meta mu je bila drama *Liebelei* (*Ljubakanje*), koja je među njegovim slabijim djelima, ali s kojom je tada postigao znatan uspjeh.“¹² Junak marionetskog komada zaljubljen je u Liesl, a Vojvoda ga izaziva na dvoboj zbog svoje žene, koju Junak uopće i ne poznaje. Misleći da će on sutra neminovno umrijeti, Vojvotkinja mu se nudi da „čini iz nje što mu je volja“, jer voljeti bi mogla samo onoga kojem bi ostala posljednja. Junaku baš nije do ljubavi, ali kad u razgovoru Liesl i Vojvode čuje da njegova djevojka poznaje Vojvodu, on izaziva Vojvodu na dvoboj. Vojvoda odbije tući se za običnu djevojku, a Vojvotkinja, koja je sve to čula, odbija Junaka, iako je on sada spreman podijeliti s njom ljubavne užitke, budući da više nije osuđenik na smrt. Kad se Liesl probudi iz nesvijesti, Junak joj nudi oprost ako počini samoubojstvo zajedno s njime, što Liesl odbije. Dolaze Lieslin otac, koji grdi Junaka što je zaveo njegovu kćer, i Lieslin zaručnik, „strpljiv prijatelj iz mladih dana“. Liesl priznaje da je bila zaslijepljena te odlazi s ocem i zaručnikom. Junak ostaje sam i izdan od sviju. Želi „u vječiti mir“. Tako dozvana, pojavljuje se Smrt.

Zbivanja na pozornici i na marionetskoj pozornici sada se potpuno isprepliću. I likovi u marionetskom komadu i njegovi gledatelji jednako su šokirani, pogotovo kad Smrt prekorači sve lutke i s usklikom „Onaj tamo je besmrtn – dolazim k tebi!“ kreće u publiku, no odjednom se pretvara u lakrdijaša. Zbrku povećava pojava likova iz drugih komada: Grofa od Charolaisa i Majstora („Der Graf von Charolais i Der Meister – a to su likovi iz dramskih djela Schnitzlerovih kolega, Richarda Beera-Hofmanna i Hermanna Bahra“¹³). Pjesnik negoduje: „Trebate se barem pobrinuti za to da likovi iz drugih djela ne dolaze u Vašu gostionicu dok se izvodi moje djelo“. U ovu posve pirandellovsku situaciju ubacuje se i Gospodin iz parketa, lik, ali lik što ga tumači glumac koji sjedi „straga u pravom parketu“ i tako predstavlja iznenađenje za prave, empirijske gledatelje, izražavajući vjerojatno i njihovo mišljenje: „To je prijevara!“, „To je nedostojno jednog ozbiljnog kazališta!“ istovremeno pokazujući i autoironiju autora: „Očito je da pjesniku nije pao na pamet nikakav kraj – skandal

¹² Isto, str. 110.

¹³ Isto, str. 112.

je aranžiran!“ Komad doista nema ono što je publika Schnitzlerova vremena smatrala pravim krajem. Završava pojavom Neznanca u plavom ogrtaču, koji je neznamac ne samo za likove komada, likove marionetskog komada i empirijske gledatelje, nego i za samoga sebe, kako sam kaže: „zagonetka sebi i drugima“. Svojim mačem siječe žice i marionete se ruše na pod. Njegov mač, međutim „i nevidljivu žicu (...) reže“: kako prelazi mačem preko cijele pozornice, svi ljudi osim njega samog se ruše. Ali čim on ode, ljudi se dižu, dižu se čak i marionete. Pjesnik uzbuđeno trčkara pozornicom, a Direktor najavljuje predstavu svoga kazališta istim riječima kao i na početku komada.

Imajući na umu da Schnitzler ovu dramu piše 1904. godine, dakle u vrijeme vladajućeg scenskog realizma i naturalizma, kada je kazalište lutaka samo „stari oblik pučkih predstava“,¹⁴ iznenađuje modernost Schnitzlerova kazališnog postupka. U igri iluzije i stvarnosti, fikcije i realnosti, Schnitzler se služi i tehnikom marionetskoga kazališta. Pozornica na pozornici ovdje je marionetsko kazalište, pokraj jednoga još manjega, možda ginjolskoga kazališta (koje ne igra ulogu u komadu). Likovi drame ulaze u suodnose s likovima marionetskoga kazališta, Gospodin u parketu lik je koji se javlja u pravom, empirijskom gledalištu, kao da više uopće nema granice između privida i zbilje. Schnitzlera zovu pretečom Pirandella, a tko zna, da nije posegnuo za prezrenom formom kazališta lutaka, možda bismo danas govorili o šniclerizmu umjesto o pirandelizmu.

Metafora lutkarskoga kazališta vrlo je važna za Schnitzlera, a u ovom komadu on se poslužio i tehnikom marionetskoga kazališta. Lutkarski komadi tek će kasnije u 20. stoljeću steći popularnost u umjetničkim krugovima, a ni ta neće biti vrlo široka, dok se u Schnitzlerovo vrijeme još smatraju manje vrijednim oblikom.

Iako Direktor ponosno najavljuje svoje marionetsko kazalište kao „kazalište koje teži tome da svaki budući posjet kazalištu konačno učini suvišnim“, odnos prema kazalištu lutaka dobro ilustriraju sljedeće replike:

ZAJEDLJIVAC

*Poznajem ga... ranije je radio kao praćkar..
Danas svatko može postati kazališni direktor.*

DOBRONAMJERNIK

Ali molim Vas – kazalište lutaka!

Publika marionetskog komada ipak se dobro zabavlja, dapače, komunicira s likovima koje predstavljaju lutke, prelaze granice svatko svoje pozornice, tako da ponekad nije na prvi pogled jasno je li neki lik lutka iz marionetskog komada ili pripada publici marionetske predstave. Na primjer, Razboriti (na-

¹⁴ Isto, str. 109.

veden kao lik u marionetskom kazalištu) stupa naprijed samo kad mora nešto reći, „inače ga se događaji uopće ne tiču. Ne brine se ni o kome, niti se drugi brinu o njemu“, pa i Junak mu zlovoljno dobacuje: „A kako ne spadate u radnju, barem pokušajte da ne smetate“. Zanimljiva je jedna didaskalija: „Pjesnik žuri iza, pojavljuje se straga na prozoru i šapne Razboritome nešto na uho“. On, dakle, šapće nešto u uho **lutki**! Iako označen kao marioneta, Razboriti se doima kao autorov komentar u vidu lika što ga utjelovljuje glumac. Hrvač, na protiv, svrstan je među likove, no kad se umiješa među marionete i zapodjene borbu s Vojvodom, Vojvoda – lutka! – baca ga s pozornice među publiku.

Sve što Vojvoda o sebi priča, odmah je na lutkarski način i prikazano, npr. kako može prelomiti željeznu motku, kako slike padaju sa zidova kad se smije, gdje on prođe ne raste trava, i nikada ne prođe dan a da se neka ženska ne ubije zbog njega (tu se čuje pucanj i unose mrtvu djevojku). Sve su lutke svjesne da su likovi u komadu, a neke su svjesne i da su lutke. Tako Junak, kad se predstavlja, kaže:

*Ja sam junak ovog djela, inače ništa drugo.
A kada obavim svoju službu,
Najpažljivije će me upakirati, po mogućnosti neoštećenog,
U zeleno lakirano kutiju.
To je nezavidna sudbina,
Ali imam utjehu u svojoj škrinji:
Ako i jesam samo marioneta –
Barem je kutija, u kojoj počivam, nova.*

Lutkarski najzanimljivija i uopće najlutkarskija scena jest kad „marionete izviruju iza kulisa“. Animatora nema, u cijelom komadu oni se ne spominju i ne vide, vide se samo žice na kojima su pričvršćene marionete. I kad među publikom marionetskoga kazališta nastane gužva, ne proviruju animatori da vide što se to događa, nego marionete. **Lutke** su znatiželjne! I Pjesnik prosvjeduje: „Vaše lutke nemaju discipline. Uvedite reda!“ Pojavom smrti, Grofa i Majstora zbrka se još pojačava, „marionete postanu nemirne i promatraju preko ruba kazališta“. Na kraju će stupiti naprijed i zamoliti:

*Ne dajte da mi jadne moramo platiti,
Poklonite nam i dalje vašu milost –
Samo pjesnika trebate koriti
Samo je pjesnik ovdje kriv!*

Marionete se žele oteti vlasti Pjesnika i „započeti svoju predstavu“:

*Hej, sada ćemo raditi što želimo!
Pričati, pjevati, plesati, divljati!*

Pjesnik, jedini „animator“ vidljiv u predstavi („čak i ako sam vam tako puno duše udahnuo...“) vapi: „Tko će me zaštititi od vlastitih prikaza?“, marionete i dalje divljaju, dok na scenu ne stupi Neznanac u plavom ogrtaču i mačem presiječe sve žice neposlušnih marionete. Pjesnik mu je zahvalan, smatra ga svojim osvetnikom, ali Neznanac prolazi mačem preko cijele pozornice, gase se sva svjetla, i svi ljudi osim njega samoga se ruše. Čim on, međutim, ode, svi se ljudi dižu, dižu se čak i marionete. I nakon najlutkarskije od svih mogućih scena dolazi pitanje kako zapravo taj komad postaviti na sceni. Nikako. U lutkarskom kazalištu lutka bez animatora nema *animu*, nema dušu, nema životni dah – nije živa, ne postoji. Kod Schnitzlera ona postoji sama za sebe. Tako što moguće je u *Lesedrami*, u filmu, u animiranom filmu. A možda ipak. Možda će se novi kazališni stvaratelji, zainteresiraju li se za tu Schnitzlerovu lutkarsku jednočinku, znati poslužiti čudima moderne tehnike i uspjeti komad postaviti na scenu.

Jednočinka *K velikom harlekinu* najlutkarskija je od svih triju Schnitzlerovih „lutkarskih komada“. Služeći se tehnikom kazališta u kazalištu, autor tu zaista pokazuje na sceni pravo marionetsko kazalište, u kojem igraju prave marionete na žicama. Igra iluzije i zbilje, burleska, parodija, melodramski likovi i zaplet – sve su to vrlo lutkarski elementi. Suigra glumca i lutke, rezanje marionetskih žica – također. Na kraju, međutim, postaje očito da se komad ne može na pravi način izvesti u kazalištu. Lutke su svedene na razinu čovjeka i tu gube svoju božansku lutkovitost.

Lutkarsko u „lutkarskim komadima“ Arthura Schnitzlera

Schnitzler je pisao krajem 19. i početkom 20. stoljeća. To je vrijeme kada na sceni caruje realizam, a lutkarstvo je pomalo zaboravljeno ili se smatra tek zabavom za djecu. Europa, međutim, poznaje lutke, a upravo su njemački romantičari, više od drugih naroda, pokazivali vrlo veliko zanimanje za lutkarsko kazalište. O lutkama i/ili za lutke pisali su Johann Christoph Gottsched, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Wolfgang Goethe, Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann, Heinrich von Kleist (čuveni esej *O marionetskom kazalištu*) i drugi. Ranije u 18. stoljeću bio je vrlo omiljen lik Hanswursta, osobito u popularnom lutkarskom kazalištu, a još ranije, u 17. stoljeću, u Njemačkoj postaje poznat *theatrum mundi*. Naziv se iz Njemačke proširio po cijeloj Europi, koja je već poznavala isti fenomen. „Mehaničko kazalište, *theatrum mundi*, (...) reproduciralo je svijet u svoj njegovoj moći i ljepoti, na primjer morsku oluju ili erupciju vulkana. Također je prikazivalo čuda koja je napravio čovjek, prekrasne gradske krajobrazne s lijepom arhitekturom ili veličanstveno imanje, vjersku ili vojnu prigodu. *Theatrum mundi* bio je osim toga i neka

vrsta kronike događaja, na isti način kao što su to bili filmski žurnali u 20. stoljeću.“¹⁵

Schnitzler očito poznaje lutkarsko kazalište, i to marionetsko kazalište, što su za njega sinonimi: Schnitzlerove lutke, one metaforičke kao i one koje se stvarno vide na pozornici, marionete su na koncu odnosno žici. Vjerojatno se radi o marionetama s kakvima su putujući lutkari 19. stoljeća putovali Europom: „Marionete su bile nataknete na debelu žicu, a od drvenog križa za vođenje vodili su konci prema rukama i nogama lutke“.¹⁶ Schnitzler, međutim, lutkarsko kazalište koristi isključivo kao metaforu. U *Lutkaru* radi se o čovjeku koji voli manipulirati ljudima, „vući konce“ i upravljati tuđim sudbinama, u *Hrabrom Cassianu* svi se ponašaju kao lutke na koncu, vođeni svojim strastima, a u burleski *K velikom harlekinu* uvodi Schnitzler na scenu marionetsko kazalište kako bi relativizirao zbilju i fikciju, marionete i ljude, zbivanja na marionetskoj pozornici, glumačkoj pozornici, u gledalištu; sve postaje veliko kazalište, „cijeli svijet je pozornica“, i tu je „sve što se zbiva dio velikoga kazališta svijeta (...) to je *theatrum mundi*“.¹⁷ „Iza komičnih zapleta i parodističkih dosjetki krije se, u najširem smislu riječi, filozofska drama – drama o svijetu kazališta i o kazalištu svijeta.“¹⁸

Literatura

- *Marionetten*, u: *Gesammelte Werke von Arthur Schnitzler in zwei Abteilungen, Die Theaterstücke von Arthur Schnitzler*, Sv. 3., S. Fischer, Verlag, Berlin, str. 189-267.
- Marijan Bobinac, *Dramski svijet Arthura Schnitzlera*, u: „Književna smotra“, 127/2003.
- Antonija Bogner-Šaban, *Marionete osvajaju Zagreb*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1988.
- Antonija Bogner-Šaban, *Tragom lutke i Pričala*, AGM, Zagreb, 1994.
- Henryk Jurkowski, *Povijest europskoga lutkarstva*, I. dio, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005.
- Borislav Mrkšić, *Drveni osmijesi*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2006.
- Arthur Schnitzler, *Daleka zemlja; Profesor Bernhardi*, Disput, Zagreb, 2002.

¹⁵ Henryk Jurkowski, nav. dj., str. 196.

¹⁶ Borislav Mrkšić, *Drveni osmijesi*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2006., str. 94.

¹⁷ Viktor Žmegač, nav. dj., str. 113.

¹⁸ Isto, str. 114.

- Carl E. Schorske, *Beč krajem stoljeća*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 1997.
- Viktor Žmegač, *Bečka moderna*, Matica hrvatska, Zagreb, 1998.
- Viktor Žmegač, Zdenko Škreb, Ljerka Sekulić, *Povijest njemačke književnosti*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2003.

Livija KROFLIN

ARTHUR SCHNITZLER'S PUPPET PLAYS

The fact that Arthur Schnitzler's impressive oeuvre¹⁹ includes a trilogy called *Marionettes* (*Marionetten*), will intrigue historians and theorists of puppetry. The paper aims to answer why are these three one-act plays called *Marionettes*, and what Schnitzler took from the puppet theater and how much he gave back to it.

Key words: Arthur Schnitzler, puppet theatre, marionettes, one-act plays

¹⁹ "His extensive oeuvre – including a total of 34 plays – is very diverse in terms of genre and ranges from impressionist one-act plays, through socio-psychological and historical dramas, to comedy plays in several acts" (Marijan Bobinac, *Dramski svijet Arthura Schnitzlera*, in: "Književna smotra", 127/2003, p. 88).