

UDK 821.163.4.09-2

UDK 821.131.1.09-2

Pregledni rad

Antonela MARIĆ (Split)

Filozofski fakultet Sveučilište u Splitu

antonela@ffst.hr

GROTESKNI ELEMENTI U ODABRANIM HRVATSKIM I TALIJANSKIM DRAMAMA S POČETKA XX STOLJEĆA. INTERPRETACIJA I INTERTEKSTUALNOST

Ovaj rad istražuje intertekstualne elemente u odabranim djelima grupe talijanskih autora, svrstane pod zajednički nazivnik talijanskog grotesknog teatra, proučavajući njihov mogući utjecaj na hrvatske pisce. Mogućnosti utjecaja na hrvatske pisce pristupljeno je selektivnim odabirom drama datiranih u prva tri desetljeća 20. stoljeća. Rad, ukazujući na prožimanje grotesknim elementima, istražuje njihovu pojavnost, te sam oblike groteske, posebno se zadržavajući na prikazima alegorijskog, irealnog i fantazmagoričnog svijeta, pri čemu je groteskno percipirano kao njegova intrinzična vrijednost.

Groteskno se manifestira kroz karnevaleskne oblike (Bakhtin), koji uključuju elemente pučke tradicije, plesa, melodija, zbornog pjevanja, ludičku dimenziju, te druge tipično karnevaleskne motive. Estetika groteske izražena je kroz prizore deformirane stvarnosti i prikazana kroz suptilni cinizam, konzistentan ekspresionističkoj ironiji. Inspiracija elementima karnevala i maske, koji su groteskni samim svojim oblicima, omogućuje analizu intertekstualnih paralelizama ciljano odabranih i interpretiranih djela.

Ključne riječi: groteskno, karnevaleskno, ekspresionizam, pučka tradicija, deformacija, humor, intertekstualnost

1. Uvod

Pokušati analizirati utjecaj talijanske književnosti s početka XX stoljeća na hrvatske pisce istoga razdoblja, a to je upravo onaj vremenski period na koji se odnosi ova studija, nije lagan posao. Razlog tomu je ponajviše (ne) ugodan zadatak seciranja književne autonomije pisca i bezgranična raščlamba često repetitivnog karaktera. Ipak, neka nam bude dozvoljeno izložiti naša

promišljanja u ovom kratkom pregledu mogućeg utjecaja talijanskih pisaca svrstanih pod zajednički nazivnik grotesknog teatra, na hrvatske pisce poput kazališnog kritičara i pisca Kalmana Mesarića¹, ili puno poznatije Vojnovića, Begovića, Marinkovića i, posebno, Krleže. Zanimalo nas je koji elementi su ovim piscima zajednički, koji se prožimaju i preklapaju. Valja pritom odmah reći da je mogućnosti utjecaja na hrvatske pisce pristupljeno selektivnim odabirom drama spomenutih pisaca iz njihove tzv. „rane“ faze, u čemu i vidimo moguću usporednicu s talijanskim piscima.

Neke su drame svojim oblikom označene kao groteske, ili tragigroteske, pa već tom kvalifikacijom ukazuju na bitnu, nama zanimljivu, komponentu svojega sadržaja. U drugima se groteskno manifestira u različitim oblicima. Prvenstveno su tu prisutni elementi pučkih i pokladnih svečanosti, koji su u svojoj suštini izrazito groteskni. Groteskni su, među ostalim, u svojoj ludičkoj komponenti, igri karnevalskih povorki, motivima, po kombinaciji boja, po sudionicima, po svojim kontrastima i predimenzioniranim oblicima. Groteskni su, jer sadrže elemente travestije. Groteskni su, jer stvaraju iluziju, privid stvarnosti. Znaju biti groteskni i u glazbenoj podlozi, doduše, ne uvijek izravno; dapače često i neizravno, kroz jezičnu ili neku drugu ritmiku.

Nas će u ovome prikazu prvenstveno zanimati utjecaj talijanske književnosti na nama zanimljive pisce s početka XX stoljeća, preteče ili predstavnike hrvatske moderne, razdoblja koje, iako vremenski ne može biti strogo datirano² kako navodi V. Pavlečić, može makar biti vremenski okvirno smješteno na početak stoljeća. Zanimati će nas i kasniji utjecaj i odjeci njihove dramaturgije, pri čemu će od posebnog interesa biti one drame spomenutih pisaca koje bi se, odabirom svojih toposa, mogle uklopiti u temeljne okvire grotesknog teatra.

¹ Kalman Mesarić je kao mlad, zagovaratelj avangardističke kazališne umjetnosti, zazivajući ekspresionizam stvaralačkog teatra koji nudi „pirandellistička rješenja“. O tome vidjeti: I. MATIČEVIĆ, *Tragigroteske K. Mesarića ili krvava kiša misli* u K. MESARIĆ, *Tragigroteske*, Zagreb, Ex libris, 2009; S. NIKČEVIĆ, *I u našem gradu. Komedija o ljubavi, dolarima i odlukama u životu* u K. Mesarić, *I u našem gradu*, Čakovec, Matica hrvatska, 2016, str. 5–23, ukazuje na Mesarićevu želju da u dinamičnoj, modernoj radnji, određene društvene simbole, pa i probleme, izvrzne ruglu, „po principu zabuna i krivih tumačenja“.

² Po Pavlečiću, hrvatsku modernu neki omeđuju razdobljem od 1895. do 1910, a drugi od 1897. do 1903, pri čemu ovi potonji uzimaju u obzir osnivanje pokreta i okupljanje naprednih i progresivnih mladih snaga, književnika i umjetnika oko književnih časopisa i njihove istupe na kulturnom polju. Više vidjeti: V. PAVLEČIĆ, *Hrvatska Moderna*, Svjetlost, Sarajevo, 1960, str. 3–18. Prihvatljiva je periodizacija M. ČALE u eseju *Mit o kozmopolitskom estetu u drami hrvatske moderne*, u *Sam svoj dvojniki. Eseji o hrvatskom književnom modernizmu*, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 2004, str. 246–269, u kojemu autorica, u svojim komparatističkim promišljanjima, omeđuje ovo važno razdoblje u hrvatskoj književnosti godinama 1892. i 1914.

2. Male i velike tradicije

Iako ne čudi utjecaj pisaca, predstavnika tzv. „velikih“ književnosti na predstavnike „malih“ naroda i „malih“ književnosti, pridružili bismo se mišljenju D. Gašparovića³ koji u uspješnoj analizi Krležina dramskog rada aludira na to da bi Krležino stvaralaštvo, da je Krleža bio pripadnikom nekog većeg europskog naroda (a isto se načelo, uostalom, može primijeniti na sve ovdje spomenute hrvatske pisce), zacijelo bilo puno poznatije i priznatije na međunarodnoj razini. Tada bi sve dramaturške inovacije, smatra Gašparović posebno ističući semiotički pristup Krležinom teatru, kazališni znak i funkcionalnost jezika kao osnovu Krležine kazališne poruke kasnije razrađene u Artaudovim zahtjevima za autohtonim kazalištem, odavno već bile usvojene na svjetskim pozornicama i nosile Krležino ime i potpis. Na istu problematiku i fenomenologiju malih i velikih tradicija, odnosno marginaliziranih kultura, ukazuje i B. Škvorc⁴, detaljno analizirajući Krležino mjesto u hrvatskoj književnosti, ukazujući na njegovu sposobnost prevladavanja „plebejske tradicije“ uz istodobno ukazivanje na širi europski i međunarodni kontekst.

Nije nepoznato da su i Begović i Vojnović⁵ imali dodirnih točaka s Italijom te da su u djelima obojice mediteranskih pisaca primjetni odjeci eksperimentalnog pirandellizma i građanskog pesimizma te elemenata groteske s

³ Gašparović, u poglavlju u kojem analizira Krležinu dramu *Kraljevo* koja nas posebno zanima u ovom prikazu, ukazuje na Krležin osjećaj za semiotiku kazališta. Ističući folklorne elemente koje Krleža uvodi (u *Kraljevu* je to kolo), posebno ističe važnost kazališnog znaka koji, kako kaže, unutar strogih okvira klasične dramaturgije, nije ograničen kao što su to riječ ili pokret. Gašparović nadalje tvrdi da je očito „da Krleža, književnik iznikao iz malog porobljenog naroda, dvadesetak godina prije no što je Artaud teorijski formulirao zahtjev za čistim, autohtonim kazališnim jezikom, koji je bez sumnje presudno utjecao na pojavu novoga kazališta, u *Kraljevu* praktički ostvaruje baš takav jezik. Uzgred rečeno, ta je činjenica najboljim dokazom apsurdnosti teze o „velikim“ i „malim“ književnostima, ukazujući da postoje samo veliki i mali pisci bez obzira gdje i u krilu koje tradicije nastaje njihovo djelo.“ D. GAŠPAROVIĆ, *Dramatica krležiana*, Zagreb, Cekade, 1989, str. 27.

⁴ B. ŠKVORC, *Krleža i europska tradicija u Ironija i roman: u Krležinim labirintima (ponovno) iščitavanje ironijskih žarišta u romanima Miroslava Krleže*, Naklada MD, Zagreb, 2003, str. 129–166. Škvorc ukazuje na relativno povoljna mišljenja o Krleži unutar anglosaksonskog književnog ozračja ukazujući istodobno na potencijalne opasnosti od ekstremnog kozmopolitizma, s jedne i provincijalizma, s druge strane. Naglašavajući Krležinu umješnost iznalaženja ravnoteže između oba fenomena i na njegovu selektivnost, Škvorc ukazuje i na fenomen Krležina „mesijanizma“.

⁵ A. PIVAC, *Magična moć maski kao paradigma iluzije stvarnosti u drami Ive Vojnovića „Maškarate ispod kuplja“*, Poznanskie Studia Slawistyczne, Instytut Filologii Slawistycznej, Poznań, 4/2013, str. 253–264.

izrazitim karnevaleskim⁶ elementima. Međutim, Begovićeve djela, reći će M. Fotez, „nipošto i ni u čemu ne zaostaju za suvremenom evropskom dramatskom tvorbom“. Nadalje, komentirajući Begovićeve izvedbe u inozemstvu, Fotez će ustvrditi da je upravo Begović od svih hrvatskih književnika najviše prodro u inozemstvo. „U povijesti hrvatske dramatike, koja se ne odlikuje prevelikom ekspanzijom – osim nekoliko djela Vojnovića, Ogrizovića, Lovrića i, u najnovije vrijeme Muradbegovića i Senečića gotovo i nema hrvatske drame, koja bi se izvađala izvan granica.“⁷ Hrvatska dramska scena u Begoviću ima svog „najekspanzivnijeg i najpoznatijeg predstavnika“, čija su djela prikazana u više od 15 država. A. Di Nallo⁸, iz perspektive talijanske književne i dramske kritike, primjećuje da je u razdoblju između dva rata Begović u Italiji daleko popularniji od Krleže. Kao potvrdu navedenoga A. Di Nallo donosi pregled društvenih i kulturno političkih događaja koji su prethodili popularnosti Milana Begovića u talijanskim književnim krugovima. Autorica navodi da je 8. listopada 1934. godine, u prigodi održavanja kongresa na temu dramske umjetnosti u organizaciji *Accademie d'Italia*, Pirandello, kao predsjednik organizacijskog odbora kongresa osobno uputio pismo na francuskom jeziku, u talijanskim kazališnim krugovima tada već poznatom Begoviću, da zajedno s najistaknutijim dramskim umjetnicima i znanstvenicima poput Maeterlinka, Gropiusa, Craiga, Romainsa, Hauptmanna, Tairova, pripremi kratko izlaganje o odnosu kazališta i države; o temi, dakle, od živog interesa za razvoj dramske umjetnosti i europskog kazališta. Ova anegdota najbolje govori o ugledu koji je Begović uživao u susjednoj Italiji, ne samo zbog svoje italofone orijentacije, već i zbog vrijednosti njegovih dramskih uradaka, posebno *Pustolova pred*

⁶ Termin „carnavalesque“ izvorno koristi Bakhtin u djelu M. BAKHTIN, *Rabelais and His World*, Midland Book, Indiana University Press, Bloomington, 1984. Pod karnevaleskim se, prema njemu, podrazumijevaju nekonformistički, čak pobunjenički elementi, pri čemu karnevalski običaji predstavljaju ekstrapolaciju društveno-političkih promjena.

⁷ M. FOTEZ, *Begovićeve izvedbe u inozemstvu*, *Gluma*, br. 1, Zagreb, 1943, str. 3–4.

⁸ A. DI NALLO, *I confini della scena. La fortuna di Pirandello attraverso „Comoedia“ e altri saggi*, Bulzoni, Roma, 2010, str. 150–153. Autorica naziva Krležu „avangardnim“ i definira ga „Pirandellovim dužnikom“. Ovu sintagmu ne bismo mogli prihvatiti zbog razloga spomenutih, među ostalim, i u ovom tekstu, a odnose se prvenstveno na Krležinu anticipaciju određenih ekspresionističkih, ali i inih toposa.

vratima, prevoditeljske aktivnosti⁹, ali i suradnje s časopisom *Comoedia*¹⁰, zahvaljujući čemu je bio poznat u kulturnom miljeu. Di Nallo izvješćuje o talijanskim kritičarima poput G. Marcocchije, G. Pontija, A. Cronije¹¹ i drugih, koji su doprinijeli upoznavanju Begovićeve teatra u Italiji. Međutim, najveći Begovićev uspjeh u inozemstvu, ne osporavajući književnu vrijednost drugim njegovim djelima, zasigurno je *Pustolov*, u Italiji prikazan u režiji Anton Giulija Bragaglie 27. ožujka 1928. u Teatru degli Indipendenti, u prijevodu samoga Begovića i Giovanija Capodivacce. Ovo je djelo za Bragagliu bio redateljski izazov, jednako kao što je svojedobno bio i za B. Gavellu¹² koji, za razliku od Lunačka¹³, naglašava ne samo književnopovijesnu važnost ovoga

⁹ Di Nallo citira članak E. Rocce u *Il lavoro d'Italia pod naslovom L'avventuriero davanti alla porta di Milan Begović al Teatro degli Indipendenti*, od 29. ožujka 1928, str. 5 u kojemu Rocca u hvalospjevima govori o Begoviću kao umjetniku, kao i o njegovim prevoditeljskim aktivnostima, navodeći sljedeće: „E dell'Italia ha scritto e parlato al suo Paese con competenza di storico e con intelletto d'artista; e all'Italia ha fatto il più pur omaggio che si possa desiderare: ha tradotto Dante, Poliziano, Carducci, D'Anunzio, Palazzeschi, Verga, De Amicis, Puccini, Goldoni, Giocosa, Pirandello, Rosso di San Secondo, Chiarelli, Fausto Maria Martini; è penetrato dello spirito di ogni nostra città e ha in sé risuscitato il sogno de' nostri grandi poeti.“ A. DI NALLO, *I confini della scena. La fortuna di Pirandello attraverso „Comoedia“ e altri saggi*, nav. djelo, str. 166.

¹⁰ Časopis *Comoedia* je imao rubriku *In Jugoslavia*, za koju je Begović pisao, a koja je ugašena 20. 1. 1927. Navod prema: A. DI NALLO, *I confini della scena*, nav. djelo, str. 180–181.

¹¹ O Croniji dosta iscrpno govori F. ČALE u *Talijanskom dramskom teatru u Zagrebu 1860–1941*, zamjerajući mu nedovoljno dobro poznavanje književno-kazališnih prilika. Osim toga vidjeti: G. GORI, *Il teatro contemporaneo e le sue correnti caratteristiche di pensiero e di vita nelle varie nazioni*, Milano-Roma, Fratelli Bocca Editori, 1924. A. DI NALLO, *I confini della scena*, nav. djelo, str. 156, radi usporedbe navodi još sljedeće članke: G. MARCOCCHIA, *La più recente produzione letteraria di Milan Begović u L'Europa orientale*, br. 6, 1925, str. 425–426; G. PONTI, *Milan Begović, Il Dramma*, 1. 6. 1942, str. 6; G. MAVER, *Orientamenti culturali della Jugoslavia contemporanea, u Civiltà fascista*, br. 2, veljača, 1938, str. 132.

¹² B. GAVELLA u *Inscenacija snoviđenja. Predgovor Pustolovu pred vratima*, Zagreb, 1926, str. 6, govori o redateljskim postupcima i naglašava da mu je najveći izazov bio predstava Agnezinog sna te uprizorenje „aranžera čudnoga kina“, odnosno lika Smrti. „U agoniji ona vidi svoj nedovršeni život, kao se nastavlja po njenim htjenjima dalje. Taj njen san projicira u prostor scene jedno drugo lice, a ne djevojka sama. Jer djevojka sanja, ali u njenim snovima živi netko drugi, koji razvitku snova daje svoj smisao.“ Isti izazov se postavlja i za Bragagliu: uprizorenje mistike sna. „La messa in scena è per Bragaglia l'essenza stessa del teatro, perché è in essa che la parola vive, il testo si „fa carne“; si imposta il gioco dell'azione e si vocalizzano le espressioni, si compongono i quadri di colre e si stringono o rallentano i tempi, si piantano le vette degli acuti e dei forti, si spazzano le pause ed i silenzi...“ A. DI NALLO, *I confini della scena*, nav. djelo, str. 172.

¹³ V. LUNAČEK se u članku *Uzajmljeni snovi. Milan Begović: „Pustolov pred vratima“*, *Obzor*, br. 10, Zagreb, 1926, str. 2–3. vrlo žestoko obrušava na Gavellinu režiju navodeći da je upravo njegov režiserski „neoriginalni domišljaj“ zaslužan za „posvemašnji neuspjeh“ djela koje ionako nije izvorno, budući je tematski već eksploatirano. Nije samo podbacio Begović kao „najvedrija pojava Moderne“, nego i Gavella. „Režija gosp. Gavelle učinila je

djela, nego i njegov izniman teatrabilno-teatarski, gotovo presudan značaj u pitanjima režije i približavanja vizure scene gledatelju.

Begović je bio prisutan na talijanskoj izvedbi, a nakon brojnih pohvala, nedugo nakon premijere mu je uručeno i visoko odlikovanje talijanskog kralja Vittorija Emanuela III. Ista je predstava, na daskama ovoga teatra prikazivana punih šesnaest sezona, polučila veliki uspjeh i u Hrvatskoj¹⁴ iako su Begoviću mnogi zamjerali pretjeranu erotičnost i banalnost, a italofobi, licemjerstvo i nepotrebno prisne kontakte s talijanskim dužnosnicima.

Pustolov pred vratima je, prema sudu B. Hećimovića¹⁵, najsuverenije Begovićevo dramsko djelo u kojemu Begović, kao i u drami s elementima groteske *Bez trećega*, ili u komediji *Amerikanska jahta u splitskoj luci*, smješta radnju u urbanu sredinu. Ono što smatramo zanimljivim pripomenuti u svezi drame *Bez trećega*¹⁶ i što se uklapa u okvirne teme ovoga pregleda, jest opsjednutost glavnog lika nepostojećom fantazmom, odnosno utvarom nevjere. Zanemarujući ovdje intertekstualnu poveznicu s Pirandellovim *Matijom Pascalom* i činjenicu da Marko odbacuje mogućnost druge šanse i mirnog života, istaknimo da je radnja i ovdje izgrađena na fiksaciji nepostojećom vizijom. Marko Barić, naime, ignorirajući pravu, živu Gigu, postaje opsjednut imaginarnom dvojnicom, fantazmom koja na neki način upravlja njegovim postupcima i relativizira utjecaj razuma čineći ga marionetom strasti.

Strast i nagoni, snažan seksualni naboj najizraženija je komponenta i u *Pustolovu*, budući da glavni ženski lik, Agneza, uz pomoć vizija i podsviješću oblikovanih sjena i maštom prizvanih likova, u predsmrtnoj agoniji proživljava *alter* svojega života postajući marioneta erotskih impulsa. Smrt se tu, uprizo-

od Begovićeve komada nešto, protiv čega se mora od strane dramskih autora prosvjedovati, nešto, što nijedan redatelj već iz poštovanja prema autoru, poimence kada on slavi dvadesetpetogodišnjice svojega rada, ne smije učiniti. Gosp. Dr. Gavella učinio je od komada Begovićeve nešto sasvim drugo, nešto što u komadu stoji napisano, ne tekstualno, nego izlučivši tok događaja i osobe iz autorove koncepcije i primijenivši je svojoj sanjarskoj kreativnoj invenciji.“ Članak u povodu dvadesetpetogodišnjice Begovićeve stvaralaštva vidjeti u: R. MAIXNER, *Jubilej Milana Begovića* u *Obzor*, br. 6, Zagreb, 1926, str. 4.

¹⁴ Vidjeti: F.FERLUGA PETRONIO, *Recepcija Milana Begovića u Italiji* u AA.VV. *Recepcija Milana Begovića*, Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa povodom 120. obljetnice rođenja Milana Begovića, Zagreb – Zadar, 1998, str. 88.

¹⁵ B. HEĆIMOVIĆ, *Predgovor* u *Milan Begović. Pjesme. Drame. Kritike i prikazi*. Zora-Matica hrvatska, Zagreb, 1964, str. 7–22; Id. *Pet dramatičara hrvatske moderne. Dramski rad Milana Begovića*, Rad JAZU, knjiga 326, Zagreb, 1962, str. 195–221.

¹⁶ Zanimljiva se čini teza V. MAĐAREVIĆA u *Dramaturška optužba građanskog morala* u *Vjesnik*, god. 14, Zagreb, 1953, 18. VI 1953, str. 5, o seksističkom građanskom društvu i sukobu građanskog morala iskazanog u Begovićevoj drami preko odnosa muškarac-mužjak i žena-objekt koju Mađarević piše u prigodi ponovnog postavljanja Begovićeve drame na pozornicu HNK.

rujući različite likove, pojavljuje u različitim oblicima predstavljajući na neki način redatelja događaja i redatelja drame. Ne sporeći evidentne utjecaje talijanskoga dramatičara, složili bismo se s analizom M. Čale koja, ne negirajući „mnoštvo motivskih i tematskih odjeka“¹⁷ Pirandellovih tekstova na ovu, kako je naziva Hećimović, tragigrotesku, dokazuje nepostojanost „metaleptičkih provala“ u odnosu na *Šest osoba* i ukazuje na odsutnost „tragične krivnje“, kao i izostanak alegorijske ekvivalencije Pirandellova Autora i Begovićeve Smrti.

Kritika je često naglašavala, počevši od *Knjige Boccadoro* koju Begović piše pod pseudonimom Xeres de la Maraja, a Matoš¹⁸ naziva jednom od najkurioznijih knjiga u hrvatskoj književnosti, Begovićevo „poklonstvo pred erotikom i ženom“ (Hećimović). Erotski se elementi, spolnost i putenost protežu kroz cijeli Begovićev dramski opus, u *Pustolovu* posebno, uz istaknutu kombinaciju erotike i podsvjesnog.

Nas bi svakako ovdje zanimala i marionetistička komponenta prisutna posebno kroz lik Smrti koji se igra s Agnezom, zarobljenicom strasti. Iako većina kritike naglašava odvojenost sna od svjesnog u ovoj drami, poglavito u prvoj i zadnjoj sceni, nama se čini da to nije toliko ni važno, budući da su Agnezini instinkti stalno podsvjesno prisutni. Njih je svijest o prisutnosti Smrti samo malo više naglasila i gurnula na površinu. Ova nas, snažno izražena seksualna komponenta, (posebno) podsjeća na ženske likove u dramama istaknutog predstavnika grotesknog teatra Rossa di San Seconda, često isticanim zbog ekspresionističkih nota prvenstveno zbog toga što svijet oko sebe doživljavaju kao negostoprmljivo i antipatično okružje koje ih ne razumije, ali kojega ni sami ne razumiju. Njihova je autodestruktivnost dovoljno snažna da dominira nad svim drugim njihovim nagonima pa čak i osjećajima. S druge strane, njihova je senzualnost neshvaćena, pa se stoga osjećaju zarobljene u svom životnom habitatu. Na isti način svijet oko sebe doživljava i Agneza, koju ne zanima miran život sa staloženim i razumnim suprugom, nego slijedi konce predstave u režiji Smrti. Agnezina je spolnost oblik komunikacije s

¹⁷ M. ČALE, *Begović i pirandellizam u Sam svoj dvojnici*, nav. djelo, str. 37–64.

¹⁸ Zanimljivo je da Matoš, za razliku od Begovićevih kritičara koji knjigu nazivaju „bolesnom“ i pristaša koji ga hvale, ne nalazi ništa moderno u ovoj knjizi. Zamjera mu lažno talijansko tremoliranje i neprirodnost. „Knjiga Boccadoro je tako nesuvremena da bih držao da je spjevana u zemlji bez željeznice, u kakoj Dalmaciji, da mi gosp. Begović pismeno nije priznao, da ga je čežnja za plemenitim, zlatnim ovim ustima i rosnim poljima obuzela u Beču [...]. Ako je u Begovića što moderno, to je jedino taj život u svijetu nerealnom, imaginarnom, koji je kod nekih kao odmorište iza životnih razočaranja, a kod drugih, kod Xeresa, fata morgana, koju sami stvaraju, u jedno dosadno popodne, u tjeskobi kake bečke kafane, ili pod sjenom starih zidina, gdje je car Dukljanin sadio kupus.“ Ono što mi držimo posebno zanimljivim jest isticanje oniričke dimenzije i imaginarnog. A. G. MATOŠ, *Knjiga Boccadoro (Xeres de la Maraja)*, u Hrvatska Moderna, nav. djelo, str. 76–87.

vanjskim svijetom, s ljudima, ali i instinkt koji nju obuzima i posjeduje i kojemu se nije moguće oduprijeti. Opsesija i nagonско traženje nepoznatoga obožavatelja koji je obasipa ljubavnim pismima, koji je, navodno, voli više nego sebe, koji je poziva na koncerte tražeći da ona pritom prođe dogovorenim putem samo da bi je promatrao iz prikrajka, sadrži elemente voajerističkog marionetizma koji predstavljaju okosnicu drame. Multiplicirana Smrt se, dakle, u zadnjim scenama poigrava čak i sama sa sobom, sa svojim dvojnicima, od kojih nema spasa. Tu su Užigač uličnih svjetiljaka koji Agnezi ironično savjetuje da se skloni, Policajac od kojega bježi, što je dovodi do Apaša, a ovaj je gura od sebe i baca u vodu ljut što zbog nje nema mira. Čini se kao da se Smrt još nije zasitila igre pa u svoju mrežu upliće i pragmatični lik Gospodina sa šarenim prslukom. On se, naime, sa svojim klaunovskim šarenim prslukom, pojavljuje kao pratitelj, tješitelj udovica i pohotni rođak-lažac, koji, iskorištava sve što se daje iskoristiti i simbolična je antiteza Rosso di San Secondovu Gospodinu u sivom. Njega je kao simbol malograđanske okoline, naprosto potrebno eliminirati. Na kraju će skončati u grotesknoj maniri, u zamračenoj prostoriji, svjestan imanentne opasnosti koju ne zna objasniti. Stradava u neželjenom dvoboju¹⁹, od ruke prevarenog supruga, koji je, odabravši dvoboj s dva otrovana noža i sebe svjesno osudio na smrt, ne mareći za nastavak svog patetičnog života. Zanimljivo je kako, upravo kao i u životu, posve bezlični likovi neočekivano i agresivno reagiraju u ekstremnim situacijama. Prevareni muž ovdje ne reagira toliko u obranu svoje časti, već u obranu apstraktne vizije koju ima o svojoj ženi, da bi na kraju, trijumfirala jedino Smrt.

Mit o cikličnosti života i smrti kao njezinom prirodnom nastavku, koji se kroz ukupnu Begovićevu *carpe diem* filozofiju proteže kroz cijelu dramu, uočavamo ponajbolje u devetoj slici kada Djevojka zaključuje: „Život je nemir: hitnja u sudarima i nesvijest u zavrtljajima. Sreća je mir: odmicanje od života, uravnoteženje svih gibanja. Kad srce stane – onda počinje sreća.“²⁰

Ovakva promišljanja o superiornosti duhovnog nad tjelesnim, pronalazimo u Antonellijevim dramama, jednako kao i humor i ironiju kojima se talijanski groteskni pisci obušavaju na općeprihvaćeni društveni konformizam. Povežimo, u tom smislu, prizor iz Antonellijeve groteske *La rosa dei venti* u kojoj je glavni lik Evaristo, prisiljen žrtvovati poštenje i zaigrati perfidnu, laž-

¹⁹ Kao ljubavnik kojemu se, gurnuvši ga u dvoboj, perfidno osvećuje prevareni suprug Memo Viola u Pirandellovoj noveli *Quando s'è capito il giuoco*. Međutim, dok M. Viola ima sve karakteristike tipičnog Pirandellovog filozofa, u *Pustolovu* je suprug očinska figura. Odnos s Agnezom temeljen je na incestuoznoj osnovi, Elektrinom kompleksu, budući da ona u figuri supruga traži vlastita oca.

²⁰ M. BEGOVIĆ, *Pustolov pred vratima u Milan Begović. Pjesme. Drame. Kritike i prikaz*, nav. djelo, str. 149.

nu i licemjernu igru društva u kojem živi. Nakon što su prikazali njegovo znanstveno otkriće kao svoje, sebi priskrbili zasluge, a njega još k tome i optužili za izmišljeni zločin, ovaj se mrzitelj stereotipa, čovjek po svemu drukčiji, različit od ostalih, u očaju i razočaranju baca s proscenija tijekom završnog čina kazališne predstave. U *Pustolovu*, Rubricius, glumac, u posljednjoj sceni zadnjega, petog čina *Otela*, doživljava srčani napad. Gospodin u šarenom prsluku, koji u Begovićevoj drami simbolizira licemjerni i mondeni malograđanski stalež, bez širine vidika, neosjetljiv na kulturu i bilo kakvu vrstu napretka osim materijalnog, okrenut isključivo hedonizmu i obrani privatnih, uglavnom ekonomskih, prizemnih interesa, ironično će prokomentirati ovu smrt na pozornici, pokušavajući diskreditirati mrtvoga supruga svoje priležnice, da je Rubricius i za života bio ljubomorani pa je u takvoj ulozi i u teatru skončao. Ovaj lik zagovara interese sredine u kojoj živi pa će svoje postupke pravdati očekivanjima licemjernoga društva i obrazložiti da su „udvaranje, flert, natjecanje o milost lijepe žene glavni rekviziti dobrog općenja. Tome se nitko ne protivi niti itko to osuđuje: ni sami muševici kad se radi o njihovim ženama, ni žene kad se radi o njihovim muševima.“²¹ Na kraju će gospođi, vrlo pirandellovski, još i pomoći, doduše nevoljko, izabrati nadgrobni spomenik za pokojnika.

Vraćajući se na prizor Begovićeve drame u drami valja reći da je poziv na borbu protiv društvenog konformizma ove dvojice ironičnih i oštroumnih promatrača društvene zbilje u suštini ista, donekle naivna, jer pretpostavlja razumijevanje i uvažavanje, ali ne i dominantni društveni primitivizam, o čemu svjedoči upravo opis groteskne scene u kojoj Rubricijusa ukočenoga, crnoga i masnoga od šminke, poliježu na toaletni stol u garderobi, među šminke i pomade, prepariranoga poput zečje nožice koja mu viri ispod glave.

Spominjući predstavnike grotesknog teatra, Antonellija, Rossa di San Seconda, Chiarellija, spomenimo i notornu činjenicu da je Begović kroz prijevode ovih autora na hrvatski jezik, iste dobro upoznao, jednako kao i njihovu poetiku i poetiku grotesknog teatra.

3. *Pisanje je nesumnjivo individualan čin, no to još nije „literatura“*²²

U kazališnoj kritici²³ objavljenoj po uprizorenju *Dunda Maroja* 1938. u režiji M. Foteza, Ranko Marinković oštrim riječima žestoko napada redatelja

²¹ M. BEGOVIĆ, *Pustolov pred vratima*, nav. djelo, str. 79.

²² R. MARINKOVIĆ, *Humor razotkriva romantičnu iluziju igre u Nevele oči klauna*, Školska knjiga, Zagreb, 2009, str. 133.

²³ R. MARINKOVIĆ, *Geste i grimase. Kritike i eseji*, Školska knjiga, Zagreb, 2008, str. 98–104. U ovim kritikama Marinković dokazuje izvanredno poznavanje književno-kazališne povijesti i kritičke misli te napose talijanske književnosti i drame.

predstave M. Foteza, tog „šarlatana na teatarskom obzorju“ zbog „prozirnog snobizma“, kao i konformističkog podilaženja, kako je naziva, *harmoniae pre-stabilitae* s kritikom. Generalno se zgražajući nad površnim pristupom kazališnoj umjetnosti uopće, nazivajući Držića „ubogim dubrovačkim bouffonom“ i lakrdijašem, on kritizira potenciranje šablonskih situacija i sklonost „pučkim krevljenjima“ pri tom ističući potrebu daleko ozbiljnijeg, filozofskog pristupa umjetnosti te potrebu temeljite i samostalne orijentacije u rješavanju problema dramske umjetnosti, napose, humora. Čini nam se da je, ne ulazeći ovdje u dublju analizu Držićevog djela, kao ni redatelja ove predstave, u ovdje iznesenim mislima, sadržana bit Marinkovićeve poetike. Komedija bi, prema Marinkoviću, trebala biti komedija karaktera, a nikako mehanička i plitka. Ona se ne bi smjela temeljiti na lakrdijašenju, a eventualni bi izvanjski prikaz maske, odnosno fizičke, ili kako je Marinković naziva, „groteskne deformacije tijela“ valjalo zamijeniti prikazom unutrašnjosti pojedinca, „psihičkim defektom, deformacijom u karakteru“²⁴. Zanimljivo je da je ove riječi, koje su, na neki način, dramski moto predstavnika grotesknog teatra, Marinković napisao 1939. godine, u godini kada je premijerno prikazana njegova groteska u tri čina *Albatros* (1938). Ovom groteskom autor ukazuje na nesrazmjer onoga što izvana izgleda klaunovski šareno, žarkim tonovima obojano i veselo, dok iznutra, kroz „oči nevesele, mudre koje se ne smiju, koje ne sudjeluju u lakrdiji lica“ kao da se događa sasvim drugo. Marinković je taj superiorni motritelj koji humorom nastoji razotkriti iluziju ljudskoga života. Prikazujući ružnu stvarnost, grotesknu stranu i strah i neizvjesnost ljudske egzistencije, Marinković je Chaplin (kojega toliko cijeni) drame koji unatoč svemu, kao i omiljeni lik, i dalje vjeruje u život. On kroz recipročnu inkantaciju „čudne teatarske čarolije“ od glumca i gledatelja, ali i samoga pisca, zahtijeva uzajamno povjerenje, ali i uzbuđenje, egzaltaciju mitom teatarske umjetnosti. Marinkovićeva je umjetnost više od samoga pisanja. Njegova je igra duboko

²⁴ R. MARINKOVIĆ, *Povodom gostovanja venecijanske kazališne trupe „Fenice“ u Geste i grimase. Kritike i eseji*, str. 122–125. Iz kritičkih osvrta, primjerice Goldonijevog teatra, vidljivo je da Marinković cijeni originalnost ovoga autora te činjenicu da Goldoni, nudeći komediju karaktera, istu oslobađa od „fantastike, retorike, gigantizma i deklamacije“. Isto dokazujemo njegovim promišljanjima o Pirandellovom *Henriku IV*, postavljenom na scenu u rujnu 1939, za kojega Marinković kaže da je jedan od „najuspjelijih proizvoda intelekta“ u kojemu je Pirandello „vješto sintetizirao sve glavne karakteristike svoga teatra: grotesknost i humanizam, koji proizlaze iz relativizma ličnosti i stvarnosti, koju ličnost prihvaća kao zbilju dok je ona za sve ostale iluzija“; Id., *Pirandellov Henrik IV*, nav. djelo, str. 150. Ovaj citat povezujemo s njegovim, gore već pojašnjenim promišljanjima o kvalitetnoj drami i, napose, komediji. Marinković dokazuje poznavanje talijanske kritike, De Sanctisa i Tilghera, što smatramo važnim pri konstatiranju njegova dobrog poznavanja grotesknog teatra te poetike grotesknih pisaca. Iz Marinkovićevih kritika možemo iščitati koje karakteristike ovaj veliki hrvatski pisac cijeni i, u konačnici, promovira svojom poetikom.

ozbiljna, a fikcija duboko zbiljska, jer dramski postojati, kaže Marinković, „znači otpočeti jedno vrijeme neizmjerljivo i nekonvencionalno“²⁵ koje nas poziva da ga prepoznamo kao ambijent u koji uđemo i načas zaboravimo svoje praktično postojanje. Čak i slikovite projekcije fantazije, po Marinkoviću, trebaju predstavljati „akciju koja se stvarno vrši“²⁶ i prikazivati stvarnost, to „strašno stanje čovjeka“²⁷.

Ranko Marinković nam se u svojim djelima prikazuje kao majstor razotkrivanja ironije i bolne grimase pseudociviliziranog društva, koji pišući o malom čovjeku i njegovu malome svijetu, s trpkim okusom doziranog cinizma i svojstvenog, istančanoga humora posreduje univerzalnu poruku o istinitosti i (bez)smislu ljudskoga postojanja. Marinković je prevoditelj Pirandellova esaja o humorizmu i izvrstan poznavatelj Pirandellova teatra, što je razvidno iz njegovih esaja i kritika, a na što u iscrpnome pregledu o intertekstualnoj povezanosti dviju poetika, Marinkovićeve i Pirandellove, ukazuje M. Čale²⁸. Marinković je nedvojbeno impresioniran „teoretskom smionošću“ i Pirandellovom „dubokom i stvarnom dramatikom“²⁹. Uzvik „Halucinacija, halucinacija...“, Bonaventurine riječi, kojima nas Marinković uvodi u radnju *Albatrosa*, dodatno nas učvršćuju u tom uvjerenju, ne samo zbog naznaka oniričke atmosfere koju time automatizmom naslućujemo, već i zbog očitih referencija na Pirandellovu prozu u kojoj se isti uzvik vrlo često ponavlja.

Marinković se, argumentirano će reći B. Popović, zanima za smisao ljudske egzistencije, fiktivne ili lažne, „razumijevanje jedne dublje stvarnosti“³⁰ i zamaskiranih oblika ljudskoga postojanja u situacijama kada vrline i mane čovjeka bivaju ekstremno izražene i kada ih je gotovo nemoguće kontrolirati. Tomu je obično tako u situacijama zatvorenog kozmosa, favoriziranog mjesta radnje u Marinkovićevim dramama, kao što je slučaj i s putničkim salonom „vicinalnog parobrodića“ na kojemu se, kao na Noinoj arci, nalazi po jedan predstavnik svake vrste i u kojemu se događa radnja *Albatrosa*.

Simbolika mjesta radnje, koje, dok u njega ulaze brojni i različiti putnici namjernici, jedino ostaje nepromijenjeno, evidentna je. Mjesto je to gdje, kao i u naše živote, ulaze veliki, mali, bezglavi, staloženi, čudni, dobroćudni ili nestrani putnici grotesknog izgleda, sa svim svojim problemima, uglavnom bezimni, baš kao što ulaze i u poštanski ured u *Marionette, che passione!* Rossa

²⁵ R. MARINKOVIĆ, *Nevesele oči klauna*, nav. djelo, str. 94.

²⁶ *Isto*.

²⁷ *Isto*, str. 118.

²⁸ M. ČALE, *Volja za riječ*, nav. djelo, str. 121–153.

²⁹ R. MARINKOVIĆ, *Geste i grimase*, nav. djelo, str. 210.

³⁰ B. POPOVIĆ, *Pristup Marinkovićevoj umjetnosti* u R. Marinković, *Novele*, Školska knjiga, Zagreb, 1966, str. 5–17.

di San Seconda. Šašici grotesknih likova u brodskom salonu pripadaju bivši profesor Ciprijan Tamburinac, intelektualni brodolomac, kojega Marinković u uvodnoj didaskaliji opisuje kao morbidnog i dekadentnog, ukazujući time na određeni stupanj intelektualnog invaliditeta, dakle, unutarnje deformacije. On je, naime, liberalno brbljavi šarlatan, koji je, unatoč određenom stupnju educiranosti „skrahirao pri prvom sukobu s aktualnim moralom“. Vanjski groteskni dojam upotpunjuje opis lika: on je proćelav, blijed i kratkovidan, s debelim staklima, kataroznoga glasa i nosi krletku s papagajem³¹. Tamburinac u sebi nosi užasan strah, koji ga godinama progoni, vezan na nemili događaj iz prošlosti kada je Orneu, grobaru i pljačkašu grobova, iskopao oko. Orne se, usprkos pučkoga podrijetla i kriminalne prošlosti, ravna izvjesnim osjećajem etičnosti. On poput Thora, boga groma, nestaje u oluji na pobješnjelom moru, kako bi se (opet u oluji) vratio iz mrtvih. Oluja je, čini nam se, prirodan popratni efekt za puni doživljaj nekoga tko, inscenirajući vlastitu smrt i povratak među žive, kao da izaziva prirodne sile čiji će nesklad izazvati nagovarajući Tamburinca na samoubojstvo. Obojica nas brodolomaca života podsjećaju na Antonellijeve likove koji, poglavito u modelu ponašanja i pitanjima odnosa prema uzusima suvremenog društva, od istoga društva bježe u nepoznato da bi se od njega zaštitili.

Rotte, posljednji potomak dalmatinske aristokratske obitelji i Bonaventura, krezubi, mršavi konventualac profesorskog držanja koji isposničkim vegetarijanstvom želi odagnati grijeh iz misli, predstavljaju gotovo istrijebljenu vrstu kojoj Marinković ne daje šansu za opstanak. Opstat će jedino Marinkovićevi „pučani“ sa zdravim instinktom za samoodržanjem, poput Ornea i sluškinje Keke. Krivnja i strah se pokazuju kao emocije koje dominiraju groteskom, a kao motiv se pojavljuju već u uvodnom dijalogu kada Tamburinac i Bonaventura spore oko (ne)moralnosti čina koji je Ornea natjerao u izgnanstvo. Marinković, kroz lik Tamburinca, prikazuje degradaciju i konačan krah nesigurnog intelektualca, koji pogrešnim životnim izborom sebi komplicira život istodobno prebacujući krivnju na druge. Optužujući Bonaventuru za neku vrstu kontrole seksualnog nagona kroz nakaženje svog tijela vegetarijanstvom i latentnu sklonost samoubilačkom nagonu, on istodobno zaboravlja da za vrijeme svoga novicijata nije mogao zatamiti vlastiti homoseksualni nagon izražen kroz snažnu privlačnost prema blijedom i feminiziranom pateru Nar-

³¹ Govoreći o intertekstualnosti, čini nam se znakovitim što i u Pirandellovoj jednočinki *Di-ploma*, sudac – intelektualac, nosi krletku s pticom, kao uspomenu na pokojnu majku. Ovaj predmet sa zarobljenom pticom, koja je uz mrave, kornjače, medvjede i druge, jedan od karakterističnih Pirandellovih zoonima, simbolizira podsvjesnu opterećenost prošlošću. Marinković, u grotesknom tonu, u krletku stavlja šarenoga papagaja koji se sa svom simbolikom prilagođava izgledu svoga vlasnika.

cisu. Mazohizam se ovdje izražava bičevanjem do krvi uz snažnu unutarnju i vanjsku manifestaciju eroskog podražaja. Ovaj se čin odvija pred slikom Sv. Frane, indirektno, dakle, pred očima sveca, u čemu iščitavamo elemente suspregnutog voajerizma i ironizaciju religijskih običaja i dogmi, posebice s obzirom na komentar o razuzdanoj mladosti sveca. Marinković je ironičan i prema psihoanalitičkom postupku. Izrijeком se referirajući na Freuda, karakterizirajući ga kao bečkog pornografa, izražava skepsu prema svakom pokušaju formatiranja i svrstavanja pojedinca po kategorijama, smatrajući da iracionalnost ljudskog postupanja nije predvidiva, niti može biti ukalupljena te da je ljudska ubrojivost vrlo apstraktna kategorija. Isto se dobro vidi odabirom samoga žanra groteske. Mit o Narcisu se ne spominje samo kroz ime mladoga svećenika. Indirektno se javlja i kroz insistiranje Rottea da se Tamburinac oženi njegovom grbavom i deformiranom kćerkom kako bi on dobio nasljednika i, indirektno, priliku za ponovno rođenje i novi život.

Orne se pojavljuje uz zvuk sirene na brodu, neposredno nakon Bonaventurinog pada u more. Tamburinac, koji Bonaveturi neposredno prije toga prijeti pištoljem, sada ovoga hvali i gorko nariče za njim, iz straha da će njega optužiti za smrt fratra. Iz ove ga situacije ne može više spasiti niti negdašnja sposobnost filozofiranja. Marinković, spomenom Nietzschea, papagaja Zarat-hrustre ili, primjerice, Freuda, ne negira izrijeком pozitivističku znanost i filozofiju, ali zasigurno ironizira irealan odnos filozofije prema nepredvidljivoj stvarnosti ukazujući na prevrtljivost sudbine i životne stvarnosti. Zapravo se ukazuje na to da pukim filozofiranjem nije moguće pobijediti život, jer ljudi često postaju marionete usuda koji kapriciozno često znade demantirati sve ono što se u knjigama teoretizira.

Kraj Tamburinčeve agonije naslućuje se kroz zvučne efekte: brećanje, pa sve glasniji zvon zvona i glasanje sirena. Autor nas u didaskalijama vodi prema klimaksu drame, naglašavajući iz rečenice u rečenicu sve žešći, prvo ritmički, a onda gotovo orgazmički ritam zvonjave koji poput razbješnjele oluje, uz igru ruskog ruleta, prelazi u groteskni krešendo, da bi polako jenjavao i smirivao se kad igra bude završena smrću svoga igrača.

Specifičnim humorom i prikazom života kao permanentnog karnevala u takozvanoj civilizaciji, Marinković nam dokazuje ono što u esejima tvrdi: da efekt umjetničkog djela nije moguće sterilno dijeliti školskim estetičkim receptima na sadržaj i formu. U tom smislu valja se prikloniti tvrdnji B. Popovića, da je Marinkovićeva proza više od puke estetske igre te da njegov humor odgovara moralu života. Upravo je „pronalaženje traga ljudske tuge smiješnoga“, ³² osnova svakog oblika groteske.

³² B. Popović, *Pristup Marinkovićevoj umjetnosti*, nav. djelo, str. 17.

4. Miroslav Krleža – preteča ekspresionizma

U kontekstu karnevalske motivike³³ koja u središte zbivanja stavlja masku i lice i sve druge groteskne simbole kojima se u ovom pregledu bavimo, valja svakako spomenuti rane drame Miroslava Krleže i poveznicu s Pirandellom na koju u *Pjesničkom teatru Miroslava Krleže*, doduše bez sustavnije analize, ukazuje B. Donat. Donat uspoređuje Pirandellovih *Šest lica traži autora* i Krležinu *Salomu* kao dvije paradigme koje su dovele do raspada konzistencije klasičnog građanskog teatra, odnosno ističe da je Saloma dramsko-lirska paradigma težnji Moderne dovodeći je u vezu s Pirandellovim humorizmom³⁴.

Legende (1913) su novozavjetna fantazija u tri slike koja, eksploatirajući kršćanski mit, progovara o dihotomiji božanskog i svjetovnog, pri čemu se zapravo bavi pitanjima dvojnika, odnosno arhetipskog lika, Isusa i njegove projekcije Sjene (u *Michelangelu Buonarottiju* to je Nepoznati) u pokušaju ostvarenja idealnog unutar autorove tragične vizije čovjeka i ljudske sudbine. Zanimljivim nam se čini obrada arhetipskih likova i motiva, među ostalim i u *Salomi* (1913–1914), kao i ironija, jedno od bitnih stilskih sredstava modernog teatra (često i u poetici grotesknog teatra) pri čemu ističemo da to nije neobično u dramskoj književnosti, kako hrvatskoj, tako ni u talijanskoj. Istom bismo posebno ukazali na Antonellijev fantastični teatar, koji uz lucidnu kombinaciju realnog i irealnog, eksploatira mit kao važnu sastavnicu metateatarske komponente. Jednako zanimljivim smatramo opažanje B. Donata o grotesknom i moralno posrnutom karakteru glavne junakinje kojim se aludira na moral građanskog društva, za čije je kazalište ova „univerzalna tragigroteska“ i napisana. U *Maskerati* (1914) se Krleža, uvodeći maske tipične za komediju dell'arte, bavi tradicionalnim ljubavnim trokutom, uobičajenim za talijansku građansku dramu s početka stoljeća. Pierrot i Kolombina su u klasičnom ljubavnom prijestupu, a Don Quixote, koji se na početku čini bezličnim, trećim likom, preobražava se na kraju drame u intelektualno nadmoćnog monstruoznog cinika kojega zabavlja igra s naivnom lutkom, „lirskim kameleonom“,³⁵ Kolombinom. Spomenuti likovi, ne ulazeći u dublju analizu njihove simbolike, predstavljaju mitske i književne arhetipe kojima Krleža prikazuje vječnu igru strasti, ljubavi i nevjere u poeziji karnevalske noći. Kolombina, kao simbol ženstvene prevrtljivosti i vječne neodlučnosti, dvoji između strasne, tjelesne ljubavi prema Pierrotu, pjesniku i Don Quixotu, intelektualcu i filozofu. U

³³ A. PIVAC, M. ALUJEVIĆ JUKIĆ, *Karnevalska motivika u teatru Enrica Cavacchiolija*, Zbornik radova filozofskog fakulteta u Splitu, br. 4, 2011, Split, str. 111–121.

³⁴ B. DONAT, *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*, Mladost, Zagreb, 1970, str. 8, 36.

³⁵ M. KRLEŽA, *Maskerata*, NIŠRO Oslobođenje, Sarajevo, 1981, str. 162.

trenutku kad sazna da je jedna maska skočila s mosta među sante, pomisli da je to on i spremna je povjerovati u njegovo viteštvo i pokloniti mu ljubav. Na kraju drame, obrat. Don Quixote se „vraća iz mrtvih“ izrugujući se njezinoj zabrinutosti i suzama. Ako se Kolombina u obratu drame i odlučila za Pierrota, ostaje dojam otvorene kazališne igre, igre koja se, u komediji zabluda, redovito ponavlja. Kolombina je odabrala, ali u kazališnom perpetuumu, to ništa ne znači, jer ona, u ovoj karnevalskoj šali, kontinuirano percipira tek privid realnog i ne zna razlučiti zbilju od iluzije. Čak je i smrt, inače tako egzaktna i neumoljiva, u ovoj karnevalskoj igri apstraktna i iluzorna. Smrt maske nije stvarna. Ona postoji tek u Kolombininoj percepciji stvarnosti. Smrt kao iluzija prisutna je i u ritualnom činu spaljivanja princa Karnevala. U tom su smislu znakovite Don Quixoteove riječi: „A gdje je istina? Jeste li vi istina – ili sam to ja? Ili je istina karnevalski donkihotski smijeh?“³⁶, koje asociraju, među ostalim, na Pirandellova promišljanja o relativnosti istine, o iluzornosti zbilje i ozbiljnosti iluzije. Podsjetimo ovdje da je ironični smijeh u službi dramatičnosti završnog dijela drame, simbol poniženja i znak obrata u, inače relativno predvidljivoj, strukturi djela. Krleža je, nedvojbeno, pod utjecajem talijanske komedije, a likovi su arhetipski. Otud i predvidljivost radnje (za razliku od *Salome*, u kojoj Krleža pristupa mitu na drugačiji način). M. Čale će, govoreći o iskušavanju povijesti u Pirandellovu *Henriku IV* i Krležinu *Areteju*, konstatirati da je „modernističkom piscu“ cilj ukazati na „zakrbuljenost i glumljenost onoga što se nadaje kao svijet“ ili, pak, na općeprihvaćenu sliku svijeta te da se „imenom povijesne osobe krsti povijesno kostimirani moderni čovjek“.³⁷ Autorica neće ukazati samo na elemente nietzscheanske filozofije dvojice autora, nego i na modernost i originalnost povijesnih predložaka, odnosno na činjenicu da umjetnici „navlačeći krinku“ sebi, a time uzročno-posljedično i svojim protagonistima, „organiziraju travestiju ozbiljnosti“ i posežu za „karnevalom povijesnih formi“ preobraćajući epigonstvo u „izvoran čin volje“³⁸.

Dok su u *Maskerati*, protagonisti univerzalni, arhetipski likovi, u, primjerice, Pirandellovoj jednočinki *La Morsa* (1892) koja rabi sličnu trijagularnu shemu, protagonisti osim simboličke, podrazumijevaju i drugu dimenziju. Postaju stvarniji i životniji, imaju svoja imena, čime više ne predstavljaju povijesne arhetipe, nego su predodređeni na sadašnjost na koju se oslanjaju i iz koje izrastaju. Istom omogućuju lakše uživanje u djelo i prepoznavanje sebe samoga u ja-liku; odnosno ne zahtijevaju od čitatelja angažman u smi-

³⁶ Isto, str. 163.

³⁷ M. ČALE, *Rođenje nesuvremenog protagonista iz duha glume: koristi i štete od iskušavanja povijesti na sebi u Pirandellovu Henriku IV. i Krležinu Areteju*, u *XX. stoljeće*, (ur.) I. Lukšić, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, 2003, str. 259–260.

³⁸ Isto, str. 262–263.

slu paušalnog poznavanja ili poviješću i empirijom nagomilanog predznanja. U ovom slučaju, imenovanje likova pojačava dramatičnost i otvorenost jednočinke proporcionalno stupnju identifikacije gledatelja s likovima. To, međutim ne znači, da ovi likovi nemaju svoje „histrionske“ simbolike. Oba naša autora zanimaju pitanja maske i lica, ali su ponekad ta pitanja postavljena na drugačiji način. Fabula Pirandellove jednočinke temelji se na ljubavnom trokutu između Giulije, Andree Fabbrija i Antonija njegova kompanjona. Međutim, dok tragične krivnje u pravom smislu u Kolombine nema, u Giulije je ona izražena. Dapače, patos je postignut kombinacijom straha i krivnje, a Giulijina je agonija uzrokovana podvojenošću dominantnih osjećaja: strasti i dužnosti. Oboje su ljubavnika tjeskobni. Premda ljubavnički odnos među njima postoji, konstantno preispitivanje i mučenje sumnjom da je muž otkrio istinu, zapravo onemogućuje taj odnos i poništava konzumaciju preljuba. Kad se na kraju muž vrati kući, ne događa se očekivani obrat u klasičnom smislu. Muž, naime, nije lakonski nezainteresiran kao Chiarellijev Sandro u *La morte degli amanti* kojemu nije problem svoju suprugu prepustiti ljubavniku (dapače, on mu sugerira da je zadrži), a ni strastven i odlučan da brani čast kao Antonellijev Ugo u *Chiaro di luna*.

Andrea će Giuliju degradirati i poniziti kao ženu, jednako kao što je i Kolombina ponižena. Međutim, on će poniziti i njezino majčinstvo. Prisjetimo se, kako smo i do sada više puta isticali koliko je majčinstvo važno za Pirandella, ali i za groteskne pisce, posebno Rossa di San Seconda. Andreina igra ide još korak dalje od Don Quixotove: nakon što je natjera na samoubojstvo, okriviti će ljubavnika. Istina je relativizirana i ovisi o kutu gledanja. Smrt, međutim, koja se u *Maskerati* čini nečim nestvarnim i apstraktnim, dakle, nepostojećim i gotovo nemogućim jer je zamaskirana ozračjem karnevala, u ovoj je drami konkretna. No unatoč stvarnosti smrti, u uzviku: *Tu l'hai uccisa!* sadržano je isto ono pitanje o relativnosti poimanja stvarnosti i istine koje si postavlja i Don Quixote. Za muža je ubojica definitivno ljubavnik, dok je u njegovim očima to muž.

Dihotomija život – smrt, zbilja – iluzija, san – stvarnost prikazana je i u tragigrotesci *Kraljevo*. Ovdje smo se prebacili s mediteranskog podneblja u ozračje kontinentalne etnokulture, u krbuljni ambijent zagrebačkog predgrađa. U *Kraljevu* nas Krleža ironijom vodi kroz svijet maski i fantazije, u *theatrum mundi* otvorenog tipa, u ludu predstavu u kojoj, unutar mikrokozmosa sajmišta, supostojе dva glavna antagonista: život i smrt. Pronalazimo tu živu Anku – racionalnu Kolombinu, vođenu egzistencijalističkim motivima pod motom: „Tko hoće ljubiti, ne smije imati prazan džep!“³⁹ i Janeza koji se ubija

³⁹ M. KRLEŽA, *Kraljevo*, NIŠRO Oslobođenje, Sarajevo, 1981, str. 205.

zbog ljubavi. Ljubav i ideali, živi i mrtvi: maske, fantazme i utvare s jedne, i zanatlije, varalice, lopovi, krčmari, dacari, frajle, purgari, mesari, kumeki i djeca, s druge strane, protagonisti su ove drame.

Klimaks groteske nastaje kada na sajmu dvije frajle, kroz halabuku hrapavih glasova, bubnjeve, trube, zvižduke i buku tamburaških zborova i harmonikaša, u uzavreloj atmosferi brojnih i različitih posjetitelja Kraljevskog sajma, ugledaju demonsko priviđenje. Blijedi čovjek s crvenom bradom, izbuljenih zelenih očiju, u crnoj uniformi pogrebnoga zavoda, koji se netom objesio u sobi jedne od djevojaka, stoji kraj jednog stupa šatre. Janez, naime, ni nakon smrti ne može umrijeti. Taj je groteskni lik, grobar po struci, običavao voziti mrtvačka kola i pokapati mrtvace. Janez kao da predobro poznaje „postupak“ pa Krležu, na neki način, ironično povezuje njegovu profesiju sa činom smrti i obredom koji to prati. Relativnost smrti najbolje je prikazana Štjefovom tvrdnjom da je „čovjek poslije smrti još nekako suviše živ i pokretan te ne može nikako shvatiti da je doista umro“.⁴⁰ U tom smislu ćemo spomenuti samo Pirandellovu jednočinku *All'uscita* (1916)⁴¹ i sličan osjećaj zbunjenosti koju nove pridošlice u nekoj vrsti limba, polusvijeta ni s ove ni s one strane, osjećaju dok čekaju na prijelaz na drugu stranu. Likovi su jednako živi i s jednakom lakoćom vode konverzaciju, diskutiraju i osjećaju, kao da su još u svijetu živih, a već smo isticali koliko je često iluzija smrti eksploatirana u grotesknom teatru. U kakofoniji zvukova i boja, uz nizove lampiona, žarulja, fenjera, vatrometa, kraljevsko se ludilo kovitla do nevjerojatnih, luđačkih dimenzija, nošeno kolom purgara koje znakovito razbija dramu na prizore. Kolo dolazi i odlazi poput oluje, praćeno bubnjevima, gongovima, trubama, udarajući ritam do ekstatičnog krešenda. To životno apsolutno ludilo kao živa rijeka ide dalje, simbolizirajući neumitni, nezaustavljivi životni slijed. Kraj drame predstavlja ujedno i kraj pokladne iluzije.

⁴⁰ Isto, str. 199.

⁴¹ V. ŽMEGAČ u *Krležini europski obzori. Djelo u komparativnom kontekstu*, Zagreb, Znanje, 1986, ukazuje na Krležinu inspiriranost *mitteleuropskim* temama i germanskim uzorima. S obzirom na datum nastanka ovoga Pirandellova dramskog teksta, M. Čale derivira međusobni utjecaj i intertekstualnu povezanost Krleže s Pirandellom zajedničkim poznavanjem njemačke kulture i „privrženosti metaforičkome spletu glume, ludila i povijesti“. M. ČALE, *Rođenje nesuvremenog protagonista iz duha glume*, nav. djelo, str. 298. Ovdje bismo, iako ne možemo govoriti o intertekstualnosti s obzirom na datum nastanka *Kraljeva* (1915) i Pirandellove jednočinke *Sagra del signore della Nave* (1928) ukazali na dijalošku te na izraženu kulturološku sličnost posebice u opisima prizorišta sajma i kolinja. Činjenicu da ovo djelo nije jedino u kojemu pronalazimo intertekstualne topose, objasnili bismo Krležinim anticipiranjem pojedinih, poglavito ekspresionističkih tema, koje, osim što idu ispred svoga vremena, svjedoče i o univerzalnosti hrvatskoga pisca.

Kraljevo kao scenska fantazija ili groteska, kakogod je mi zvali, predstavljajući svijet iluzije kroz opisani svijet zbilje, opisujući prividno stvarno ozračje sajmišta i cijeli niz likova različitih profila, nacija i profesija, objedinjujući zatvoreni sinkronijski univerzum i metafizičko s realističnim, za nas je daleko više od „izraza dubokog uživanja u igru prerusavanja.“⁴² *Kraljevo* izražava duboko relevantne umjetničke i egzistencijalne preokupacije pisca izraženih na dinamičan i, mogli bismo reći, nekonvencionalan način. Poruka ovog snažnog djela nije aktualna samo zbog grotesknih slika i dojma. Ovo nam djelo, bez pretenzija da moralizira, predstavlja cikličnost kaosa zbog vječnog konflikta istine i sumnje, stvarnosti i dogme, materijalnog i duhovnog, vjere i istine, Erosa i Thanatosa, politike i osobnih uvjerenja.

U zaključku bismo mogli reći da Krleža, Vojnović, Begović i Marinković, služeći se motivima iz popularne kulture, eksperimentiraju s groteskom i elementima groteske. Prizori pokladnih svečanosti i karnevala, kao alegorijskog, irealnog i fantazmagoričnog svijeta, prikazuju pseudostvarne situacije predstavljajući *alter* maskirane stvarnosti. Autori progovaraju o društvenim problemima unutar povijesnog konteksta te hipokriziji kapitalističkoga duha zamaskiranoga pseudosocijalističkim aspiracijama. Čini nam se da inspiracija elementima karnevala i maske, koji su groteskni samim svojim oblicima, leži u kombinaciji utjecaja mediteranskih korijena i njemačkog ekspresionizma koji autorima omogućuju da s lakoćom uspostave dijalektički kontakt s publikom te postanu aktivni protagonisti suvremenoga teatra.

Antonela MARIC

GROTESQUE ELEMENTS IN SELECTED CROATIAN AND ITALIAN DRAMAS FROM EARLY 20TH CENTURY. INTERPRETATION AND INTERTEXTUALITY.

The author of this paper considers intertextual elements and interprets the grotesque features, codes and methods typical for the group of authors commonly referred to as the Italian Grotesque theatre writers. The analysis is limited to the period of approximately first three decades of the 20th century and is particularly concerned with similarities of features perceived as grotesque between the said Italian group and the Croatian writers of the same period. Some of the plays are grotesque in structure, making grotesque its intrinsic value. In other plays, grotesque is manifested through effects and representation of carnivalesque features, including elements of popular tra-

⁴² B. DONAT, *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*, nav. djelo, str. 86.

dition, dances, melodies, chorus songs, ludic dimension, and other carnivalesque motifs. The grotesque aesthetics is also expressed through images of deformed reality and is wrapped in subtle cynicism, being a feature consistent with the expressionist irony. The said characteristics make it possible to find intertextual parallels between the selected authors and their respective plays.

Key words: *grotesque, carnivalesque, expressionism, popular, tradition, deformation, humour, intertextuality*