

Antimimezis u ekspresionističkim dramama Kalmana Mesarića

Karaban, Ella

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:801663>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-01**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJ

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Diplomski sveučilišni studij hrvatskoga jezika i književnosti (jednopedmetni)

The seal of the University of Zadar is a large, circular emblem in the background. It features a central illustration of a building with a dome and a portico. The text 'SVEUČILIŠTE U ZADRU' is written in a circle around the top, and 'UNIVERSITAS STUDIORUM JADERTINA' around the bottom. The years '1396' and '2002' are also present on the left and right sides of the seal respectively.

**Antimimezis u ekspresionističkim dramama
Kalmana Mesarića**

Diplomski rad

Student/ica:

Ella Karaban

Mentor/ica:

dr. sc. Helena Peričić, red. prof

Zadar, 2023.

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Diplomski sveučilišni studij hrvatskoga jezika i književnosti (jednopedmetni)

**Antimimezis u ekspresionističkim dramama
Kalmana Mesarića**

Diplomski rad

Student/ica:

Ella Karaban

Mentor/ica:

dr. sc. Helena Peričić, red. prof.

Zadar, 2023.

SADRŽAJ

UVOD	1
O KALMANU MESARIĆU	2
1.1. „Kozmički žongleri“ u kontekstu hrvatskoga kazališta 20-ih godina 20. st.....	3
EKSPRESIONIZAM	9
2.1. Naziv, nastanak i trajanje.....	9
2.2. Opća obilježja ekspresionizma.....	13
2.3. Ekspresionistička drama.....	18
2.4. Hrvatski književni ekspresionizam.....	23
MIMEZIS I ANTIMIMEZIS – POVIJEST I RAZVOJ	28
3.1. Nietzscheov mimezis i estetika književnog ekspresionizma.....	35
INTERPRETACIJA DRAMA	40
4.1. „Kozmički žongleri“.....	41
4.2. „Čovjek ne će da umre!“.....	53
ZAKLJUČAK	67
POPIS LITERATURE	69

SAŽETAK

Antimimezis u ekspresionističkim dramama Kalmana Mesarića

Središnje je pitanje rada antimimetičnost kao idejno – poetska činjenica ekspresionističkih drama Kalmana Mesarića, autora kojeg su hrvatske povijesti književnosti često zaboravljale. Prvi dio rada smješta Mesarića u kontekst početka stvaranja hrvatske avangardne scene, nadalje se daje opis paradigme ekspresionizma – njeno trajanje, značajke i teorijske postavke. U drugom se dijelu rada raspravlja o estetici ekspresionizma. Donose se pregled te estetske i konceptualne zasade započev s antičkom kulturom u kojoj se ističu prije svega Platon i Aristotel kao temelj razvoja zapadne estetike uopće. Zatim se prikazuje estetika ekspresionizma i okret antimimezisu, prije svega radom Friedricha Nietzschea kao temeljne teorijske figure na koju se ugleda čitava ekspresionistička generacija. Treći i središnji dio rada predstavlja analizu dviju Mesarićevih ekspresionističkih drama: „Kozmički žongleri“ i „Čovjek ne će da umre!“. Tim se dramama pristupa sa stajališta zasada ekspresionističke poetike koja je u svojoj temeljnoj biti antimimetička. Mesarićeva gradba likova, vremena i prostora te njihova distorzija uvrštavaju njegove ekspresionističke drame u red drama koje nastaju otporom prema klasičnim mjerilima ljepote i sklada.

Ključne riječi: Kalman Mesarić, ekspresionizam, drama, mimezis, antimimezis, hrvatsko ekspresionističko kazalište, avangardno kazalište

SUMMARY

Anti-mimesis in the expressionist dramas of Kalman Mesarić

As the central question of this thesis, anti-mimesis arises as an ideational and poetical fact which marks the expressionist dramas of Kalman Mesarić, who is frequently disregarded by Croatian literary histories. The first part of the thesis places Mesarić in the context of the early days of the Croatian avant-garde scene and further describes the paradigm of expressionism – its duration, characteristics, and theoretical assumptions. The second part of the thesis discusses the aesthetics of expressionism. An overview is provided of the development of aesthetics, along with the aesthetic and conceptual tenets, starting with ancient culture, in which Plato and Aristotle stand out as the foundation of the development of general Western aesthetics. Then follows the description of the aesthetics of expressionism and the turn to anti-mimesis, primarily through the work of Friedrich Nietzsche, a central theoretical figure to whom the

entire expressionist generation looks up to. The third and central part of the thesis consists of the analysis of two of Mesarić's expressionist plays: „Kozmički žongleri“ and „Čovjek ne će da umre!“. These dramas are approached from the standpoint of expressionist poetics, which is essentially antimimetic. Mesarić's construction of characters, time, and space, as well as their distortion, help to include his expressionist dramas in a set of dramas created through a resistance to classical standards of beauty and harmony.

Key words: Kalman Mesarić, expressionism, drama, mimesis, anti-mimesis, Croatian expressionist theater, avant-garde theater



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Ella Karaban**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Antimimezis u ekspresionističkim dramama** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 26. rujna 2023.

UVOD

Ovim se radom pokušava dovesti u suodnos pojam antimimezisa u ekspresionističkim dramama Kalmana Mesarića „Kozmički žongleri“ te „Čovjek ne će da umre!“. Problem je mimezisa i njegova kontrapunkta antimimezisa u nasljeđe ostavila klasična grčka estetika. U bitnom se dijelu estetike i povijesti književnosti definiranje oponašanja prirode nije mijenjalo od Aristotela, a mimezis svoje bitne značenjske pomake ima eksplicitno u djelima ekspresionista. Antimimezis podrazumijeva opiranje stvarnosnoj paradigmi na svim razinama dramskog stvaranja. Temeljna postavka rada je kako je antimimezis estetska i idejna postavka koja proizlazi iz autorove slike svijeta; to je varijabilna kategorija koja svoje ostvarajne, ali ne nužno i teorijske tragove ostavlja tijekom čitave zapisane europske povijesti od Homera do danas. Prikazat će se linija klasične mimetičke teorije, prije svega Platonova, s neizostavnim aristotelovskim tehničkim inventarom. Zatim će se prikazati razvoj mimetičkih teorija u kontekstu povijesti europske književnosti, s posebnim naglaskom na francuskim modernistima. Odbijanje oponašanja prirode, odnosno ideološko-idejni pomak postaje izražen početkom 20. stoljeća pod utjecajem filozofa poput Friedricha Nietzschea. Cilj je rada dokazati prisutnost tih elemenata u Mesarićevim dramama.

Predstavit će se stoga rad Kalmana Mesarića u europskom i hrvatskom u kontekstu s ciljem da se, među ostalim, osvjetli umjetnički, kritički i kazališni rad nepravedno zapostavljenog autora. U prvom će se dijelu prikazati upravo Ka Mesarić u hrvatskom i europskom kontekstu, zatim će se istaknuti opća obilježja ekspresionizma kao i obilježja ekspresionističke drame. Donosi se pregled općih obilježja paradigme ekspresionizma, njezinih izvora i njezina razvoja u kontekstu europske književne povijesti. Ističe se mjesto koje hrvatski ekspresionizam ima u europskom kontekstu, posebice u odnosu na ekspresionizam njemačkog govornog područja. Središnji dio rada odnosi se na raščlambu Mesarićevih dviju drama koje predstavljaju neke od najzanimljivijih i najinovativnijih ekspresionističkih ostvaraja u nas.

O KALMANU MESARIĆU

Kalman Mesarić, u svojim publicističkim radovima potpisan kao Ka Mesarić, -ić, M, Ka M, Ka, MeKa, -mć., rođen je 17. rujna u Prelogu, a preminuo u Zagrebu 29. siječnja 1983. Osnovnu školu završio je u rodnom gradu, a srednjoškolsko gimnazijsko obrazovanje u Zagrebu i u Banjoj Luci. Studij režije i dramaturgije pohađao je po odlasku u Berlin od 1927. do 1930. na Kazališnoj akademiji Lessing. Dijelom zagrebačkog književnog kruga postaje putem svojeg novinskog djelovanja kao i Branko Gavella i Julije Benešić¹. Početak njegova književnog djelovanja označava objava avangardno-ekspresionistički intonirane novele „Divlji ples“ (1921.), zbirke pjesama „Tragigroteske“ (1923.) te ekspresionističke drame koje su tiskane u knjizi „Kozmički žongleri“ (1925.). Sve do 2003. bila je izgubljena njegova drama „Čovjek ne će da umre!“ koju je za tisak priredio i za koju je pogovor napisao Luko Paljetak u nakladi Ex Librisa. Mesarićev je dolazak na hrvatsku književnu scenu bučan, ponešto pretenciozan.²

Nakon ekspresionističke faze okreće se ponešto lakšoj vrsti teatra te piše kazališne komade koje su dostupniji većem dijelu publike; ponukan novom paradigmom socijalne književnosti, piše pučki igrokaz „Joco Udmanić“ (1931.), robinhoodovskom hajduku iz Moslavine. Legendarna i mitska ličnost opjevana u brojnim hrvatskim narodnim pjesmama i predajama. Objavljuje i komedije i satire: „I u našem gradu“ (1936), „Poslovne tajne“ (1935.), „Gospodsko dijete“ (1936.), „Korak preko rampe“ (1935.) i „Estera“ (1938); autor je romana „Dravom zlato plovi“ (1973.) i posthumno objavljena „Poker Baltazara Bodora ili Dugme na Fortune kapi“, podnaslovljen kao „romansirana memoarska varijacija“ (2000.)³.

¹ Senker Boris. Predgovor. u: *Tito Strozzi (roman i drame). Kalman Mesarić (drame i kritike)*, prir. Ivica Matičević i Boris Senker, Matica hrvatska, Zagreb, 1998., str. 229.

² usp. „Mladost - kao temelj manifesta grupe “Die Brücke” - samo je nastavak na umjetničku praksu 19. stoljeća u Njemačkoj: Gordon navodi Novalisa i Rungea kao rano uspjele i rano preminule umjetnike, zatim “Bratstvo Sv. Luke” iz 1899. s prosjekom od dvadeset godina starosti, grupu “JungeDeutschland” iz 1834/35. kojoj mladost garantira modernost, na koncu Časopis “Jugend” iz 1890, *Jugendstil* u Münchenu, “Jungkreis” u Austriji i Dostojevskog koji prvi naglašava njemački bunt kao dio nacionalnog identiteta.⁴ Ramljak Purgar, Mirela. 2008. *Ekspresionizam i hrvatska moderna umjetnost*. Zagreb: Art Magazin Kontura, str. 23.

³ Bartolić, Zvonimir. *Kalman Mesarić – biografski oris. U: Mesarić, Kalman. 2000. Poker Baltazara Bodora ili Dugme na Fortune kapi. Matica hrvatska: Čakovec*, str. 276.

Pošto se nakon okušaja u lirici okrenuo kazalištu, publicističkom i dramaturškom radu, piše za časopise „Comoediju”, „Kulisu”, „Hrvatsku pozornicu”, „Narodne novine”, „Riječ”, „Vidik”, „Vijenac”, a upravo je svoje, nikad zaista u potpunosti priznato, mjesto u hrvatskoj književnosti zaslužio živim i bogatim publicističkim i kazališnim radom koji sadrži više od petsto kritika, feljtona, manifesta, prikaza i eseja.⁵ Njegove su kritike vrlo često bile ishitrene, neobjektivne i oštre, vječito u sukobu s velikim ličnostima onodobne hrvatske književne scene i protiv onodobne scene. Pišući vrlo oštre krausovske kritike, htio je Mesarić vizualno sažetim i opsegom nedugim kritikama oponašati, pa i unijeti duh njemačke, napose berlinske kazališne kritike.⁶ Njegovo je negodovanje imalo unutar- i izvaknjiževne razloge. Zasižno je da je Mesarićevo upoznavanje s kulturnim i kazališnim strujanjima Berlina, susret s dramskom školom i metodom Maxa Reinhardta, koji je uz Gordona Craiga jedna od centralnih figura avangardne reinencije kazališta i kazališne prakse, djelovalo kao kontrast onomu što se događalo na hrvatskoj kulturnoj sceni, zbog čega i nije dovoljno vrednovan u našim povijestima književnosti.

1.1. „Kozmički žongleri“ u kontekstu hrvatskoga kazališta 20-ih godina 20. st.

Razvojni tijek hrvatskoga kulturnog i kazališnog života u razdoblju velikih političkih mijena bio je isprekidan i neujednačen; razdoblje prvih desetljeća 20. stoljeća hrvatske povijesti obilježeno je mnogim političkim i državnim promjenama i prevratima što se odrazilo i na kazališni život.⁷ U razdoblju prije Prvog svjetskog rata Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu obilježeno je snažnom redateljskom figurom intendant Stjepana Miletića nakon čega njegov nasljednik Vladimir Treščec – Branjski uspostavlja operu, osniva plesnu školu, utemeljuje prve funkcije scenografa i kostimografa.⁸ Tekovine hrvatskog kazališta naglo prekida početak Prvoga svjetskog rata za vrijeme kojeg je scena prisilno stagnirala, značilo i prekid rada za mnoge mlade glumce. Razdoblje poraća, dvadeset i tri godine između Prvoga i Drugog

⁴ Za časopis „Riječ“ pišu znamenita imena književnog i kulturnog života Kraljevine Jugoslavije: Viktor Car Emin, Antun Barac, Josip Bogner, Petar Skok, Albert Haler i dr. u: Helena Peričić, Međuratni “britanski” repertoar hrvatskih pozornica i još ponešto o radu Ka Mesarića. *Dani Hrvatskoga kazališta*, vol. 40, br. 1, str. 256-275, 2014.

⁵ Boris Senker. Predgovor. U: Kalman Mesarić, *Drame i kritike*, 1998., str. 241.

⁶ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*, Zagreb, Matica hrvatska, 1971., str. 207.

⁷ Podsjetimo samo kratko na političke i državne prevrate toga doba: Prvi svjetski rat s početkom 1914. i raspad Austro-Ugarske, 19. listopada osnovana je Država SHS koja je 1. prosinca iste godine preimenovana u Kraljevinu SHS, 3. rujna 1931. osnovana je Kraljevina Jugoslavija. Vidovdanski ustav prihvaćen je 28. lipnja 1921. čime se provodila srpska centralistička politika. Ukinut je 6. siječnja 1929. kada započinje tzv. Šestosiječanjska diktatura Aleksandra Karađorđevića obilježena represijom i cenzurom.

⁸ Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, 1978., Školska knjiga, Zagreb, str. 327.

svjetskog rata, označava prema mišljenju većine hrvatskih kritičara jedan od vrhunaca u našoj dramskoj književnosti i kazalištu. Iako su u svakoj kazališnoj sredini prilike bile drugačije, za zagrebački krug u kojem je djelovao Ka Mesarić bitno je razdoblje omeđeno trojcem Benešić – Gavella – Konjović, između 1921. i 1926.⁹

Intendantura Julija Benešića obilježena je velikim razumijevanjem za nove scenske naraštaje te snažnom cenzurom. Za vrijeme njegove uprave zagrebačkim kazalištem, 1919. ono je prešlo pod upravu beogradskog Ministarstva prosvete Kraljevine SHS, dvije godine nakon prelazi u sustav središnjeg financiranja i visoku razinu kontrole prihoda što je značilo da se sva zarada slala iz Zagreba u Beograd gdje su ona namjenski raspoređivana.¹⁰ Takve su teške financijske i društvene prilike otežavale Benešićev rad te je optužen za pronevjeru. Doba je u to u kojem na scenu stupaju mlade snage nošene avangardnim strujanjima, prve izvedbe Miroslava Krležę, Kalmana Mesarića, Tita Strozija, Josipa Kulundžića, Ahmeda Muradbegovića i Miroslava Feldmana; Milan Begović potvrđuje se u svojoj kazališnoj i književnoj punini dok se s druge strane Ivo Vojnović dramom „Maškerata ispod kuplja“ opršta od scene¹¹.

Razumijevanje za suvremene teatrološke struje što ga je imao Benešić te zalaganjem za novi naraštaj pisaca, zajedno s Brankom Gavellom i glumcem Ivom Raićem, nastaju temelji za *novi teatar*. Takva vrsta kazališta reakcija je na stari teatar, ostvaruje se želja glumaca i redatelja za reformom, za povlačenje u male, eksperimentalne scenske laboratorije.¹² Pojava malih kazališnih scena osobito uzima maha nakon Prvog svjetskog rata te se oko njih okuplja specijalizirana publika zasićena starim komercijalnim repertoarom. Na ideju o osnivanju Novog teatra dolazi Kalman Mesarić zajedno sa Slavkom Batušićem, Kulundžićem, Muradbegovićem, Savom Šimunovićem i još nekolicinom kritičara i slikara. Kazališne sezone 1923./1924., u osmom broju časopisa „Comoedie“ objavljuje vlastiti program i program čitave skupine s ciljem da se:

„postignu prvo to, da se suvremena današnja scenska nastojanja današnjih mladih (osobito domaćih) scenskih autora afirmiraju definitivno i na sceni, da se i našoj sredini pruži prilika da vidi današnje umjetničko-scenske tekovine.”¹³

⁹ Ibid., str. 328.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Boris Senker, *Predgovor. U: Kalman Mesarić, Drame i kritike*, str. 229.

¹² Silvio D'Amico, *Povijest dramskog teatra*, str. 382.

¹³ Kalman Mesarić, *Novi teatar – „Comoedia”* br. 8, str. 10-11; Beograd – Zagreb, 20.10.1924. U: Boris Senker. *Predgovor*, u: *Kalman Mesarić, Drame i kritike*, str. 232.

Unatoč tome što se smatralo kako naša kazališna publika nije dovoljno zrela za eksperimentalno kazalište „gnjavatora”, razvija se u Zagrebu potreba za dvjema kazališnim pozornicama. Julije Benešić ukazuje na činjenicu kako dvije pozornice nisu sukob, već mirno i skladno proširenje HNK. Želja tada mladih pisaca i umjetnika nije samo druga pozornica, mladi žele drugo i drugačije kazalište s ciljem afirmacije novih kazališnih imena kao i otvaranje avangardnog teatra prema domaćoj kazališnoj publici.¹⁴

Izvedbom operete „Mikado” 26. prosinca 1923. otvorena je druga pozornica HNK u zgradi Streljane na Tuškancu. Po otvorenju Julije Benešić piše: „(...) Radom kazališta u Tuškancu razvit će se umjetničke sposobnosti naročito mlađih, a udovoljit će se zahtjevima starijih članova kazališta (...).”¹⁵ Tuškanačko eksperimentalno kazalište otvorilo je tako put mladim piscima koji su iznalazili novu tehniku, novu režiju, novu scenografiju - *novi teatar* u obzoru europskih avangardnih strujanja. Pozornica Kazališta u Tuškancu bila je dom opernih izvedbi, komedija i scenskih igara – materijalizacija scenskog i stilskog pluralizma kakvom se prvotno težilo.

Jedna od tih tuškanačkih eksperimentalnih predstava bila je i drama Kalmana Mesarića „Kozmički žongleri”, uz Krležino „Kraljevo” jedan od najeksperimentalnijih dramskih tekstova naše avangarde, vrlo česta zaboravljena u povijestima književnosti. Praizvedeni su 21. travnja 1926., četiri godine nakon što ih je Ka Mesarić dovršio. „Kozmičke žonglere” režirao je Tito Strozzi, za je scenografiju bio zadužen ruski emigrant Vasilije Uljaniščev, a na raspolaganju je imao najbolje onodobne glumce.¹⁶ Unatoč tomu djelovanje je družine okupljene oko ideje *Novog teatra*, kao što je uostalom bila sudbina većine takvih kružoka, bilo kratkog vijeka, ali ne možemo zanemariti činjenicu kako se nije radilo o sasvim marginalnoj pojavi. Na repertoaru su se „Kozmički žongleri” zadržali tek mjesec dana, a prikazani su četiri puta.¹⁷ „Kozmičke žonglere” publika je dočekala sa zanimanjem, ali suzdržano dok ih je kritika ocijenila negativno. Dio kritike odnosio se rugalački prema „gnjavatorskim eksperimentima” mlade generacije. Tako stariji Nehajev piše:

„Navala mladosti simpatična je, no psovanje nije umjetnost (...) No, kako je otrcano, kako prazno, kako bez misli to vječno plivanje u simboličnom verbalizmu! Ostaje od svega jedino revija – i tu autor

¹⁴ Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame. Dio 1: 1895.-1940.*, str. 309.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Boris Senker, *Kalman Mesarić, Drame i kritike*, str. 234. Radi se o Viki Podgorskoj, Nadi Babić, Hinki Nučiću, Titu Stroziju, Josipu Paviću, Ivi Badaliću, Boženi Kraljevoj, Ervini Dragman, Vjeki Afriću, Branku Tepavcu i Jozi Laurenčiću.

¹⁷ Helena Peričić, *Međuratni „britanski” repertoar hrvatskih pozornica i još ponešto o radu Ka Mesarića. Dani Hvarškoga kazališta*, vol.40, br. 1, str. 259.

dokazuje smisao za jaki efekat, ne bojeći se ni vašarskih rekvizita (...) Kad titanske fraze trebaju toliko elektrike i baleta, njihova iskrenost dolazi u sumnju.”¹⁸

Smioni „Žongleri” sastavljeni su od tri jednočinke, kako ih Ka Mesarić naziva: aktovkama. Dok je s jedne strane uvaženi i afirmirani Milutin Cihlar Nehajev loše ocijenio ovu dramu, s druge ju strane Nikola Polić ocjenjuje pozitivno ističući treću aktovku: „Ova je aktovka vrlo dobra i ona afirmira autorov talent”.¹⁹ Nehajev se u svojoj kritici drame vrlo oštro obrušio na mladog autora koji, kako on smatra, koristi previše vulgarizama. Uspoređuje stvaralaštvo mladog autora s de Mussetovim pjesmama, no rad je mladoga Mesarića usporediviji s Wedekindovim i njegovom lascivnom zbirkom pripovijedaka „Vatromet”,²⁰ međutim psovanje u hrvatskoj književnosti do pojave Mesarića nije bila novost. Mesarićev se ekspresionistički dramski prvijenac svidio i Juliju Benešiću koji piše epistolarni predgovor za objavu njegove drame 1925 godine. Benešić piše:

„Vaš put je težak, Vaše staze su strme i oblačne, Vaš izlaz maglovit i dalek. Ja Vam iskreno želim oslobođenje, izbavljenje, iskupljenje iz tmine, kojom lutate, ne kao lopta, već kao protest boli i ponosa s maskom grotesknog smiješka.”²¹

Na čitavu generaciju mladih obrušili su se stariji afirmirani pisci poput Milana Begovića kome na meti nije bio samo Ka Mesarić. Sjećajući se početaka dramskog ekspresionizma u Zagrebu, Mesarić citira ocjene i drame „Nepobjediva lađa” Josipa Kosora. Gotovo nepristojno piše novinar „Narodne politike” kako bi “tu lađu trebalo torpedirati, a g. Kosora otpraviti u Stenjevac” dok Begović piše: „Nepobjediva lađa mi izgleda kao jedna kuća na sto spratova u kojoj nema lifta ni stuba, ni vrata, ni ulaza. Samo netko krilat može da uđe u nju.”²² S druge je strane rad Josipa Kosora pozitivno je ocijenio Hermann Bahr. Čini se kako još uvijek konzervativna zagrebačka scena nije bila spremna na prihvatanje novih strujanja u kazalištu.

Ka Mesarić, čiji je kritičarski rad posebice zanimljiv, ostaje gotovo zaboravljen u povijestima hrvatske književnosti unatoč tomu što njegovi „Kozmički žongleri” predstavljaju jedan od najzanimljivijih ostvaraja našeg ekspresionizma i avangarde. Nikola Ivanišin, u pokušaju da vremenski obuhvati nekanonizirano i kanonizirano razdoblje hrvatskog ekspresionizma, smišlja naziv *Šifra „K”* kojom je pod isti nazivnik stavio naše proto- kao i

¹⁸ Boris Senker, *Hrestomatije novije hrvatske drame, 1. dio*, str. 313.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ivan Šarić, *Ekspresionističke drame Kalmana Mesarića*, str. 37.

²¹ Julije Benešić u: Ka Mesarić, *Kozmički žongleri. Čovjek ne će da umre!*. Ex Libris, str. 8.

²² Kalman Mesarić, *Prve manifestacije scenskog ekspresionizma u Zagrebu*. Kalman Mesarić, *Drame i kritike*, str. 402.

prave ekspresioniste te čija imena, odnosno prezimena započinju sa slovom „k“, radi se o sljedećim autorima: Anti Kovačiću, Silviju Strahimiru Kranjčeviću, Janku Poliću Kamovu, Miroslavu Krleži, Josipu Kosoru i Gustavu Krklecu.²³ Teško je povjerovati da Nikola Ivanišin nije znao za Mesarićev rad, a jednako je i nemoguće da Mesarićev suradnik Josip Bogner, jedan od autora koji su pisali za časopis „Riječ“, također nije upoznat s njegovim djelom. Naime, u Mesarićevim dramama prepoznajemo snažan utjecaj Luigija Pirandella, sam se Mesarić osvrće na prva Gavellina uprizorenja Pirandella u Zagrebu, u svom teorijskom radu o mimezi i umjetnosti povoljno ocjenjuje Pirandellovu inovativnost. O tome piše i Bogner, ali u autore koji pišu na pirandelovski način uvrštava samo Josipa Kulundžića i Milana Begovića.

Kalman Mesarić ostaje i u kasnijim, zrelim kritikama poprilično oštar, pa i dalje piše nepovoljne kritike na račun starijih i uvriježenih autora kao što su Milan Begović i Miroslav Krleža. Jedan od najoštrijih, a možda i najoštiji sukob nastaje uslijed Mesarićeve kritike Krležine drame „Leda“. Premda sličnog književnoga puta (od avangardista do socijalno osviještenih autora) među Mesarićem i Krležom nastaje jaz, očito zbog nekih izvanknjiževnih čimbenika. Osobito se oštro obrušava na Krležu koji kritičaru Stanku Tomašiću predbacuje pisanje za pomodnu „Kulisu“:

„Pa ipak: Tomašić nikada u životu nije držao komunističke skupštine po Primorju, da bi nekoliko godina kasnije odbio arogantno da razgovora sa ženom jednoga književnika, koji je bio uhapšen pod sumnjom da je komunist. (...)

Tomašić možda voli šnicle a la minute. Nije isključeno. On ipak nikada nije napisao panegirik a la minute o austrijskom generalu Conradu von Hötzendorfu poput onoga u „Obzoru“ od 28. IV. 1915., da bi kasnije živio u literaturi od kilometričnih antimilitarističkih domobranskih novela. (...)

Ali Tomašić je imao savjesti, te nije udovoljio ovoj skromnoj želji Miroslava Krleže. On ima ženu i djecu. (...)

Problem žene on nije riješio tako, da isforsira njen angažman za glumicu, jer je toliko kritičan da zna, da bi njegova žena bila slaba glumica.“²⁴

Radi se o samo malom izvatku iz kritike „Krleža klafra“ u kojoj se Mesarić zaista, a možda i pretjerano oštro, obrušava prvo na književne nedostatke „Lede“, ali poglavito na Krležine osobne nedostatke. Čitajući onodobnu književnu kritiku, ali i naše povijesti književnosti čini nam se kako je sve u znaku Miroslava Krleže i u znaku nepropusne i konzervativne scene koja nije dopuštala lak proboj mladih umjetnika. Međutim Mesarićeva

²³ Ivanišin, Nikola. 1990. *Fenomen hrvatskog ekspresionizma*, str. 26.

²⁴ Ka Mesarić, *Krleža klafra*, str. 180-181.

sudbina nije jedinstven ili izoliran slučaj hrvatskog književnog kruga, Branimir Donat kako su upravo Mesarić i Stanko Tomašić neki od mnogih hrvatskih avangardista koji su ostali nepoznati i neusustavljeni zbog „neodgovornog starateljstva nemarne hrvatske književne povijesti.”²⁵

²⁵ Branimir Donat. *Neki aspekti hrvatske književnosti od futurizma do vizualne i konkretne poezije*, str. 257.

EKSPRESIONIZAM

2.1. Naziv, nastanak i trajanje

Za razliku od ostalih avangardnih smjerova – dadaizma, kubizma, talijanskog futurizma i ranog nadrealizma, ekspresionizam nije imao jedan službeni i definirani manifest.²⁶ Podrijetlo riječi, o ekspresiji, u značenju izražavanje, govori o osnovnoj zamisli ekspresionista. O tome što je ekspresionizam zapravo mnogo se raspravljalo i raspravlja te je teško pod jednim nazivom okupiti čitavu lepezu pojava i oblika koje se javljaju u Europi u razdoblju od 1910. do 1925. Međutim, kako kaže Kurt Hiller, „krilatica mora biti”, on u krilaticama, a onda posljedično i u jednom uopćenom nazivu vidi tipološku nužnost, odnosno potrebu za „izmima” koji razgraničavaju jedan fenomen od drugoga. Tragom modernista i esteticista, rađa se u Europi nova epoha, novi stil koji Gottfried Benn prepoznaje u mnogim varijantama:

„U Evropi između 1910. i 1925. jedva da je bilo naivnog, stvarnošću paralelnog oblikovanja, već samo antinaturalističkog (...) Futurizam kao stil, nazvan i kubizam a u Njemačkoj pretežno ekspresionizam, mnogostruk u svom empirijskom liku, jedinstven u svom unutarnjem načelu dezintegracije stvarnosti...”²⁷

U tom smislu ne bi postojala jedna i jedinstvena poetska i stilistička odrednica, ali se unutar ekspresionizma naziru dvije glavne struje: pjesništvo „svečovječanskog” zanosa i moderna dramatika misterije te estetski konstruktivizam idealističkog patosa.²⁸ Kalman Mesarić ekspresionizam smatra primarnim modernističkim i avangardnim pravcem, a „sekte”: futurizam, kubizam, pokretima koji kao i ekspresionizam imaju zajednički cilj da razvijaju umjetnost u ”apsolutnom pravcu”. U manifestima kubizma i futurizma vidi tek nebitne i neznatne nijanse primarnog umjetničkog doživljaja koji se tim konceptima samo nadograđuje.²⁹ To doba ne donosi samo žanrovske, tehničke ili tematske novine, već se radi o svojevrsnoj estetskih revoluciji čiji je teorijsko-filozofski predvodnik bio Friedrich Nietzsche. Izvore poetike i zajednički podznak možemo potražiti izvan književnosti i to u društvenoj funkciji ekspresionizma. Protest protiv građanske klase, protiv generacije starijih jedna je od temeljnih odlika i konstituenata čitave duhovne klime, rušenje starog poretka sluti buduću ratnu katastrofu, mlada inteligencija osjeća nemir i nelagodu. Georg Heym objavljuje 1911. u

²⁶ Kubizam je zasnovan na Cézanneovoj postavci kako se čitava stvarnost može izraziti putem geometrijskih oblika Talijanski književnik Filippo Tommaso Marinetti objavljuje 1909. knjižicu Manifest futurizma. Od 1917. izlazi časopis »Dada« te je u njegovom trećem broju objavljen manifest dadaizma autora Tristana Tzara. Prvi manifest nadrealizma piše André Breton 1924.

²⁷ Viktor Žmegač, „O poetici ekspresionizma u hrvatskoj književnosti“ u: *Težišta modernizma*, str. 75.

²⁸ Ibid.

²⁹ Kalman Mesarić, „Sekte ekspresivnog umjetničkog pokreta“ u: *Smjerovi moderne umjetnosti*, str. 32.

časopisu „Die Aktion“: „Bolujemo od toga što živimo na izmaku jedne epohe, u sumraku dana koji je tako zagušljiv da se zapara njegove truleži jedva može podnijeti.“³⁰

Javlja se temeljni otklon tehnokratskom mimezisu i verizmu realista i naturalista te okret novom osjećanju. Programski tekstovi ekspresionizma i futurizma govore „zbilja *postoji*, ne treba je *ponavljati*.“³¹ U prvim dvama desetljećima 20. stoljeća cjelokupna je europska kultura doživjela zaokret, gotovo vojnim rječnikom zahtijevale su nove generacije raskid sa svim tradicijskim putovima svojih prethodnika. Promatranjem Rimbaudovih pjesničkih slika, također prethodnika ekspresionizma, Hugo Friedrich ističe kako se odnosi ”realno” i ”irealno” nužno dokidaju i postaju nedostatno ograničeni. On kuje novi izraz: *osjetilna irealnost*, izobličavanjem sadržaja zbilje i spajanjem u abnormalne i apsurdne kombinacije postiže se nova irealnost, zorne i snažne slike koje tjelesno nikada nećemo doživjeti, ali ih možemo osjetiti.³² Takve pjesničke slike nadilaze automatizam običnih metafora, one šokiraju, razaraju i uzbuđuju čitatelja, gledatelja i slušatelja, vode u predjele nezbilje. Mesarić se prema stvaranju umjetničkog djela ne odnosi veristički, on u umjetniku prepoznaje majstora kreacije koji se umjetnošću potvrđuje u poretku svijeta:

„Umjetnost je užitak, jer je umjetnost stvaranje, a svako stvaranje donosi radost u život. (...) Ne zaboravimo, da je umjetnost kao misterij najuzvišeniji izraz duha u čovjeku stvaraocu.“³³

Ekspresionističke su tekovine doživjele svoje ostvaraje u svim modusima umjetničkog izražavanja – slikarstvu, književnosti, glazbi, filmu i kazalištu. U Europi s početka 20. stoljeća, usporedno se, ali bez ikakvih čvrstih poveznica razvijaju dvije umjetničke i to slikarske skupine, obje grupe stvaraju ne mareći za realne aspekte mimeze. U Francuskoj se okuplja kružok oko čelne figure Henrija Matissea te 1905. u Jesenjem salonu postavljaju izložbu koja će postati miljokazom avangardne umjetnosti. Zgroženi kritičari nazivaju ih francuski *les fauves*, divljacima, a u likovnoj umjetnosti ostaju zapečaćeni kao fovisti. Glavna odlika fovista bilo je upravo oslobođenje kolorita koji je dotad u figuralnoj umjetnosti bio službenica prirode. U „Bilješkama slikara“ Matisse zapisuje:

“Ne želim se ropski podvrgnuti prirodi; ponukan sam tumačiti je i nametnuti joj zakonitost duhu moje slike. Iz mog doživljaja odabranih boja mora niknuti živi koloristički suzvuk, srodan akordu u glazbenoj kompoziciji.”³⁴

³⁰ Ibid., str. 76.

³¹ Viktor Žmegač, *Strast i konstruktivizam duha*, str. 18.

³² Hugo Friedrich, *Rimbaud, Struktura moderne lirike*, str. 86-87

³³ Kalman Mesarić, *Svrha i uzvišenost umjetnosti*, str. 47.

³⁴ Viktor Žmegač, *Strast i konstruktivizam duha*, str. 25.

Iste te godine, 1905., u Dresdenu nastaje mala skupina likovnih umjetnika pod nazivom *Brücke* (ne *Die Brücke*). Skupinu dresdenskih mladih umjetnika predvodili su Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel i Karl Schmidt-Rottluff, a 1906. dobivaju ime koje će se upisati u povijest kulture i od tada se govori o ekspresionističkoj drami, slikarstvu, umjetnosti općenito.³⁵ Pokret se ubrzo širi njemačkim govornim područjem, na Münchenski krug oko grupe *Der Blaue Reiter* Emila Noldea, kipara Ernsta Barlacha, Austrijanaca Eгона Schielea i Oskara Kokoschke. Između romanske i germanske skupine osim motivskih razlika, koje predstavljaju primarni iskustveni svijet, bitne razlike u doživljaju zbilje nema. Kako će kasnije istaknuti avangardni teoretičari, tradicija antimimezisa je duga i složena, uvjetovana konvencijom i uvriježenim stilom. Povijest ekspresije ima svoju dugu povijest kao periodična binarna razmjena s „klasicističkim” stilovima te se ne može držati tek kao stil, kao poetski i estetski modus već i kao određena psihološka motivacija.³⁶ Razdoblje prvih desetljeća oko 1900. predstavlja temeljni modernistički, kasnije avangardni obrat koji se kasnije sveobuhvatnim pojmom naziva ekspresionizmom. Kao publicistički termin, ekspresionizam dobiva svoje mjesto oko 1910., iako se teoretska zamisao rađa puno ranije. Za razliku od ranijih doba razvija se teorijska i ostvarajna svijest da se mora pisati i stvarati na antimimetski način, da estetskom činu prethode intelektualna svijest te kako umjetničkim stvaranjem ne diktira samo mašta.³⁷

Početke ekspresionističke teoretske misli možemo potražiti u tekstovima i esejima Hermanna Baha, a posebice je zanimljiv esej „Rote Bäume” (Crvena stabla) objavljen prvi puta u bečkom listu „Die Zeit” u kojem se osvrće na likovnu izložbu mladih njemačkih umjetnika, baš kao što će se to dogoditi deset godina kasnije u Parizu, a u njemu Bahr pobuđen slikom Ludwiga von Hofmanna prepoznaje duh vremena, temeljna načela novog stvaranja.³⁸ Bahr ističe, kao što će to na ponešto drugačiji način učiniti Erich Auerbach, kako je povijest umjetnosti zapravo povijest navike gledanja i promatranja. Duševnost se otvoreno sukobljava sa zbiljom, crvena stabla pokušaj su preslikavanja unutarnjeg doživljaja prirode. On naslućuje temeljnu devizu ekspresionizma: žestina iskustvenog ne mora se poklapati s iskustvom

³⁵ Ibid., str. 24.

³⁶ O univerzalnom ritmu i razmjeni ovih pojava pišu Ernst Robert Curtius i Gustav Ren . Curtius naziva oprečne struje ”manirizam” i ”klasicizam” (Ernst Robert Curtius: *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*)

³⁷ Viktor Žmegač, *Počeci estetike ekspresionizma*. U: *Umjetnost riječi*, XXXVII, 1994, Zagreb. br. 2, str. 119.

³⁸ Ibid., str. 120.

empirijske zbilje, ako takva uopće postoji, osjetilnost može otići u sasvim drugom smjeru.³⁹ Radi se o okretu iz konkretnog u apstraktno.

Iako se radi o fenomenu koji je zahvatio mnoge književnosti u relativno različitim vremenskim sekvencama i prostornim granicama, kao čvrstu i zgusnutu građu uzima se ekspresionizam njemačkog govornog područja. Ulrich Weisstein tvrdi kako početkom ekspresionizma možemo smatrati 1910. godinu kojom započinje ekspresionistička dekada, a traje do 1920. ili 1925., ističući činjenicu kako ekspresionizam nije bez filozofskih i umjetničkih predšasnica. S druge strane Viktor Žmegač smatra kako ekspresionizam započinje 1911., kada fenomeni u slikarstvu, teatru i književnosti dobivaju skupno ekspresionističko ime. Almanah "Der Blaue Reiter" iz 1912. potvrđuje zajedničke težnje mladih ekspresionista, a iste godine Vasilij Kandinski objavljuje „O duhovnom načelu u umjetnosti“, knjižicu koja daje temeljne postavke budućeg apstraktnog slikarstva. Kao što je već ranije naznačeno, njemački pjesnik Gottfried Benn piše kako je u razdoblju između 1910. i 1925. vladao antinaturalistički stil pisanja koji se u Njemačkoj zvao ekspresionizam, a na drugim prostorima kubizam, futurizam ili kojekako drugačije.⁴⁰ Slične nazore njeguje i Kalman Mesarić, a avangardne "sekte" prepoznajemo i u našem zenitizmu koji u sebi spaja utjecaje poglavito ekspresionizma i dadaizma. Ne smijemo zanemariti niti činjenicu kako je prva Mesarićeva zbirka pjesama „Tragigroteske“ napisana upravo u znaku zenitističke poetike. Tek se duboko u 30-im godinama 20. stoljeća počelo govoriti o jasnijim crtama razgraničenja među avangardnim pokretima i granicama samih pokreta s modernizmom. Sibila Petlevski također uzima godinu 1911. kao početnu godinu ekspresionizma jer se tim pojmom počinje govoriti o ostvarajima mladih umjetnika na 22. izložbi berlinske secesije.⁴¹ Petlevski isto tako ističe kako je razdoblje između 1914. i 1920. najplodniji period književnog ekspresionizma s posebnim naglaskom na 1918., kada nastaje manifest za dramsku i kazališnu umjetnost.⁴²

³⁹ Ibid., str. 122.

⁴⁰ Viktor Žmegač, *Ekspresionizam i srodna strujanja. Povijest književnosti njemačkoga jezičnog izražaja*, str. 210.

⁴¹ Sibila Petlevski, *Simptomi dramskog moderniteta*, str. 53.

⁴² Ibid.

2.1. Opća obilježja ekspresionizma

Teorijsku, estetsku i misaonu razvedenost prvih desetljeća 20. stoljeća pod zajednički nazivnik stavlja Kurt Pinthus⁴³, prema Žmegaču tvorac imena *ekspresionizam*, a u svom programskom eseju „Govor posvećen budućnosti“ iz 1919., daje sintezu čitave ekspresionističke misli: „zbilja nije izvan nas, nego u nama.”⁴⁴ Za ekspresioniste je svijet moguće preobraziti snagom duha i operacijom intelekta, a žestina zanosa tolika je da nadilazi logiku vremena, prostora, moralnih, političkih i estetskih uvjerenja. Ljubomir Maraković ističe kako se i u najgorljivijih pristaša poetike ekspresionizma naziru proturječnosti i nelogičnosti; pojmom ekspresionizma omeđuje one pisce i ona djela koja poetski i mentalitetno odgovaraju određenom smjeru u umjetnosti koji se sukobljava s onim ranijim. Ranije tekovine opteretile su mlade generacije ratom i socijalnim neprilikama, mladi sve više osjećaju tiraniju imperijalizma koja vlada svijetom te nastaje podloga za odlučnu revoluciju.⁴⁵ Maraković se buni protiv nekog nezapisanog ekspresionističkog pravila da je umjetnik bolji što je mlađi, čini mu se kako su mlada imena nastajala i nestajala brzo i impulzivno. Ostavimo li po strani etičnost i konzervativnost, možemo uvidjeti kako upravo takvi uzusi o ljepoti uzmiču pred inovacijom, pred brzinom izmjene nove mode u avangardi.

Početak Prvoga svjetskog rata europska kultura doživljava definitivan pad, još otprije nakupljeni osjećaji tjeskobe, straha i panike sada dobivaju povijesno obličje. Duboki rascjep nastaje tehnološkim napretkom i pokušajem sveopće empirijske spoznaje zbilje, napretka mjerljivog naspram nemjerljivog povijesnog napretka. Povijesno kretanje prema naprijed nema nikakvog stvarno mjerljivog koristanosnog učinka na zajednicu.⁴⁶ Pozitivizmu 19. st. i Taineovim revizijama povijesti uslijedilo je Nietzscheovo razmatranje o štetnosti povijesti, po Prvom svjetskom ratu rađaju se ideje o propasti zapadne civilizacije, o propasti, kako ju Mesarić naziva, bludnice Europe. Za razliku od ostalih kulturnih krugova, europski kulturni krug njegovao je „smisljeno jedinstvo” bilježenja sama sebe, raspadom sebe same postavljeno je bitno pitanje o povijesnim uvjetima propasti i opstojnosti. Slika Europe, ističe Curtius, muzealno se i umjetno rascjepkavala, slika povijesti bila je slika akademskog proučavanja.

⁴³ J. L. Styan navodi kako se naziv ekspresionizam prvotno koristio u slikarstvu te da ga je osmislio francuski slikar Juliene-Auguste Hervé 1901., ali britanski prevoditelj i znanstvenik John Willett pronalazi ga pola stoljeća ranije. Isprva je služio kao pojam razlike Van Goghove rane impresionističke faze i kasnijeg energičnog individualizma. U: J. Ovu tezu potvrđuje i Zoran Konstantinović. L. Styan, *Expressionism in Theatre, Modern Drama in Theory and Practice: Volume 3, Expressionism and Epic Theatre*, str. 1.

⁴⁴ Kurt Pinthus, u: Viktor Žmegač, *Strast i konstruktivizam duha*, str. 66.

⁴⁵ Ljubomir Maraković, *Ekspresionizam u Hrvatskoj, 1. Historijska skica*, str. 470.

⁴⁶ Ernst Robert Curtius, *Evropska književnost, Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, str.12.

Predosjećaj gubitka svakog humanizma i početka Prvog svjetskog rata natjerao je mlade umjetnike na stvaranje umjetničkih dijela koji će osnažiti duh. Zoran Konstantinović ističe velik interes koji nastaje odmah po 20-im godinama, živ interes koji traje još i danas za događaje koji su još uvijek sjećanje, ali i činjenicu kako je cijeli pravac žigosan pridjevkom izopačenosti.⁴⁷ Baš kao što se simbolički dogodilo s djelima Kalmana Mesarića i generacije hrvatskih ekspresionista, isprva proglašena i spaljena djela europskih ekspresionista, sada dobivaju svoja mjesta u muzejima. Ekspresionizam, čini se, prevladava tradicionalno poimanje književnog pravca, bujica i mnoštvo manifesta sugeriraju općeevropsko duhovno strujanje zapadnog kulturnog kruga.

Srazom prirode i svijesti uhvatio se ukoštac filozof Henri Bergson koji 1907. objavljuje knjigu „Stvaralačka evolucija“ (*L'Évolution créatrice*), djelo koje se nastojalo boriti protiv pozitivizma prijašnjeg razdoblja. Kozmički proces tumači kao životnu energiju, priroda, zbilja, koja sav živi svijet uređuje od nižeg stupnja organizacije do višeg, a priroda nastoji u materijalnom stvoriti život. Čovjek je jedini stvor koji posjeduje svijest, ali i inteligenciju. Bergson smatra kako je inteligencija opasna radi li se o pokoravanju činjenicama.⁴⁸ Za razmatranje književnosti iznimno je bitno njegovo otkriće ”funkcije fabuliranja” u kojima se po prvi puta na smislen način povezuju religija i poezija⁴⁹, odnosno svoje zaključke izvodi iz prirode: osjetila su isprva služila biološkim funkcijama i opstanku, razvojem umjetnosti ona služe vanzbiljskom stvaranju, osmišljavanju mitova i religija. Zaključuje Bergson kako je funkcija fabuliranja „sposobnost da se stvaraju osobe, kojih povijest mi sami sebi pričamo.”⁵⁰ Ubrzo nakon objavljivanja, „Stvaralačka evolucija“ doživljava prijevod na njemački jezik gdje daje poticaj ekspresionističkim pjesnicima. Bergson nalaže kako je svaka aktivnost odraz unutrašnjeg elana, a umjetnost se shvaća kao jedno sasvim čisto, primarno gledanja stvarnosti.⁵¹

Jedna od temeljnih ekspresionističkih značajki je i disocijacija subjekta (*Ichdissoziation*), rastakanje „ja”, čovjeka kao društvenog bića. Rastače se i rasipa slika svijeta, metafizika i spoznaja Zapada, naslućuje se kraj povijesti i civilizacije. Gubi se svaka aura idiličnosti, svijet ekspresionista okrenut je budućnosti, preobraženju kulture u utopiji. U Pinthusovim i napisima Kasimira Eschmida daju se naslutiti ideje o prekidu “vertikalne”,

⁴⁷ Zoran Konstantinović, *Ekspresionizam*, str.10.

⁴⁸ Ibid., str.16.

⁴⁹ ”Ona je, za kompleks evropske književnosti, pozadina koja, poput horizonta, tvori završetak.” Ibid., str. 16.

⁵⁰ Ibid., str. 16.

⁵¹ Zoran Konstantinović, *Ekspresionizam*, str. 17.

linearne povijesti, dolazi do afirmacije simultanosti stvarnosti kao niza kaotičnih događaja koji otvaraju put novom i boljem čovječanstvu. Bergsonov pojam vremena vrši značajan utjecaj na ekspresionističku grupu, a u svom značajnom djelu prvi se buni protiv Kantovog poimanja vremena kao jednodimenzionalne forme, spoznaja je moguća u prostoru, a čovjek svoja saznanja sukcesivno niže. Bergson tvrdi kako vrijeme i prostor nisu analogni, vrijeme nije bez svojih imanentnih kvaliteta, on prostoru suprotstavlja ljudski faktor, snagu doživljaja.⁵² Vrijeme sada postaje beskrajna traka između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, te se vremenske dimenzije međusobno isprepliću. Disocijacija koju vidimo ekspresionista ima svoje korijene u Bergsonovoj teoriji, on poput ekspresionista razdvaja unutarnje i vanjsko, društveno "ja", takvo poimanje kasnije se razvija u filozofiju fenomenologije.

Ekspresionisti se pokušavaju civilizacijski vratiti na prapočela, inspiraciju crpe iz "primitivnih" kultura, žele čovjeka i njegovu dušu vratiti iskonskoj duševnosti. Za ekspresioniste umjetnost nije nadomjestak religiji već religija sama. Takva se slika svijeta ostvaruje u subjektu koji luta kozmičkim prostorima, kroz predjele religijskih osjećaja onostranog (*ganz andere*). Osjećajnost i doživljajnost sada zamjenjuju devetnaestostoljetni razum i *ratio*.⁵³ Ekspresionistički subjekt gleda svijet nihilistički i sumorno, njegov prostor ispunjavaju krik, beznade, panika, očaj. Nasuprot patosnog i očajničkog svjetopogleda stoji titanska, mitska i vitalistička struja inspirirana idejom Nadčovjeka Friedricha Nietzschea, *Everymanom* Walta Whitmana. Vrlo često pogrdno shvaćeni termini iz likovne umjetnosti, primitivizam i negrizam, imali su veliki utjecaj na ekspresionističku struju i to ne u čehnološkom (kao u kubizmu) već u tematskom sloju, osjećaj zapitanosti nad vlastitom egzistencijom i smislom postojanja okreće ekspresionističke autore novim temama: anticivilizmu, panteizmu, buntu, revoltu, vriski.⁵⁴ Zanimljivo o tome piše Ka Mesarić u članku „Zabluda o imitaciji prirode“ osvrćući se na staroegipatsku umjetnost. U njemu piše kako svaka umjetnost odgovara civilizacijskom nivou i samim time nije primitivna navodeći primjer kako se već u starom Egiptu naslućuje potreba da se zbilju ne prikazuje obrtnički- kao u staroj Grčkoj u čemu možemo prepoznati izravno odbacivanje aristotelovskog pojma mimezisa. Smatra kako se čovjek mora prilagođavati novom duhu i njegovim tehnikama jer one pogoduje čovjekovom duhu: tehnika je saveznik u borbi protiv prirode.⁵⁵ Ideja o sukobu prirode i umjetnosti postoji otkad je i čovjeka, čovjek je opsjednut dokučivanjem izvanjskog, imitiranjem i reprodukcijom

⁵² Ibid., str 17.

⁵³ Cvjetko Milanja, *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*, str. 21.

⁵⁴ Ibid., str. 22.

⁵⁵ Ka Mesarić, *Zabluda o imitaciji prirode*, str. 15.

s jedne i destrukcijom i reevaluacijom s druge strane. Worringer u svojoj programatskoj knjižici „Apstrakcija i uživljavanje” ističe kako apstrakcija na čovjekova osjetila djeluje dvojako: 1. na primitivnoj razini na čovjeka utječu nadnaravne sile za koje misli kako je naslijedio od prirode, razvija sklonost određenim predmetima kojima pridjeva nadnaravna svojstva te zadobiva osjećaj sigurnosti te 2. na visokorazvijenoj razini na kojoj predmetna stvarnost ne zadobiva vrijednost već se okreće transcendenciji.⁵⁶ Obe ekspresionističke škole odlikuju se neoprimitivizmom, u Berlinu su se čak održavale izložbe na kojima su izloženi eksponati dresdenskog i berlinskog etnografskog muzeja usporedno s djelima njemačkih ekspresionista skupine *Blaue Reiter* koji su njima bili nadahnuti. Postati divljima, fovistima, nije novina pogotovo ne u francuskoj književnosti. Mit o dobrom divljaku u svrhu političkog i društvenog napretka razvija Rousseau, ali divlji čovjek u izgubljenom i bezizlaznom društvu postaje mit zbilje, mit o nezatrovanoj, infantilno naivnoj sreći.⁵⁷

Ekspresionizam je pokret krika i pobune, a njegovi se izvori naslućuju još u modernizmu. Jedan od najlucidnijih osvrti na ekspresionizam daje ranije spomenuti Karl Pinthus u esteticističkom eseju “Rede für die Zukunft”. U njemu on dovršava ono što je započeo Hermann Bahr. Osnovno načelo nove estetske misli odricanje je od zbilje, odnosno od njene simulacije. Baš kao Bahr, Worringer, a onda Kandinski, Pinthus tvrdi kako umjetnost može izraziti osnovnu ljudsku potrebu za neovisnošću od zbilje. Antideterminizam kao modernistička težnja, uperen je protiv filozofskog materijalizma i naturalističke i realističke tendenciji u književnosti i umjetnosti. Ističe čovjekovu sklonost da niz determinanti naziva zbiljom: „Zbiljom on smatra sve one konstelacije i ustanove koje je sam stvorio (državu, gospodarstvo, društveno uređenje) da sebi olakša tegobe života, a koje su poslije zagospodarile nad njim poput nekog boga.”⁵⁸ Iz tih razloga ekspresionistička je književnost izrazito antigrađanski nastrojena, ruglu i ismijavanju izlaže građanske vrijednosti. Ekspresionisti njeguju, prema Hugu Friedrichu, „aristokratsko zadovoljstvo, ne svidjeti se”. Prijezir prema lažnom građanskom moralu, konvencijama buržujskog društva i službenih laži na kojima se temelji društvo ekspresionisti uče i od Henrika Ibsena čije osamljeno pobunjeničtvo postaje općom strujom. Uspon građanstva značio je i uspon građanskih vrijednosti i građanske književnosti koja je pred sobom brisala sve ono što nije bilo u skladu s njenim načelima. U članku „Čestite drame i romani“ Charles Baudelaire piše:

⁵⁶ U: Ulrich Weisstein, str. 37.

⁵⁷ Marco de Micheli, *Umjetničke avangarde XX. stoljeća*, str. 34.

⁵⁸ *Rede für die Zukunft*, spomenuti godišnjak, Berlin, 1919., u: Viktor Žmegač, *Počeci estetike ekspresionizma*, str. 127.

„Akademske nagrade, kreposne nagrade, odlikovanja, svi ti đavolski izumi ohrabruju hipokriziju i koče spontani zanos slobodnog srca... U službenoj nagradi ima nečega što vrijeđa čovjeka i čovječanstvo, što zasjenjuje stidljivost kreposti. Što se mene tiče nikada se ne bih želio sprijateljiti s čovjekom koji je dobio nagradu za krepost: bojao bih se da ću u njemu naći nesmiljena tiranina.“⁵⁹

Teoretska misao proizašla iz kružoka okupljenog oko časopisa „Der Sturm“, osim Worringerove, daje i čuvenu knjižicu ruskog slikara Vasilija Kandinskog „Über das Geistige in der Kunst“ objavljene 1911. U njoj je Kandinski sažeo ono što je širom Europe uzelo već podosta maha. Za razliku od Worringera čiji napis nije toliko zaživio zbog pretjerane teoretičnosti i ekstenzivnih neoprimjerenih razlaganja, Kandinski povezuje svoje ideje o apstraktnoj umjetnosti s likovnom umjetnošću u kojoj je i sam ostavio duboke praktične tragove. Prva i osnovna misao je kako je svako umjetničko djelo čedo svoga vremena (a očito je njegovu knjižicu u rukama imao Kalman Mesarić) te zaključuje kako je svako ponavljanje tehnike i imitacija sadržaja neprimjerena⁶⁰. U osnovnim teorijama ekspresionizma pronalaze se utjecaji romantičara, neki ih tako nazivaju neoromantičarima ili revolucionarnim romantičarima. Pjesnički subjekt i junak ekspresionističke književnosti duhovni je i transcendentalni lutalac. U svojoj poetici okuplja mnoge proturječne težnje, ozbiljnosti predmeta suprotstavlja se tehnika, grotesknim postupkom književnici pišu živopisne tekstove. U tendencijama da se prikazuju kaotičnost ulice, sajmovi, europskih gradova koji postaju glavni *topos* od modernizma naovamo, prepoznajemo utjecaj srednjovjekovnih *Bänkelsanga*, sajmišnih pjesama. Crpe inspiraciju iz onih epoha koje se mogu nazvati manirističkim, iz prostodušnog boemstva skitnice François Villona i iz patetično intoniranog baroknog pjesništva.⁶¹

Malo je pravaca u povijesti umjetnosti u kojih početak stupa toliko umjetnički odrješito kao u ekspresionizmu. U početku ekspresionizma bilo je slikarstvo, pobuna boje protiv mimezisa. Norveški slikar Edvard Munch naslikao je 1893. prvu verziju znamenitog „Krika“. Prijatelj i duhovni suputnik Henrika Ibsena i Augusta Strindberga, od kojih obojica kreću iz simbolizma prema krajnjem nihilizmu, vođen prijezirom prema lažnom građanskom moralu, spoznaje kako otkrivanje istine vodi do pobune.⁶² U „Kriku“ su sadržani užas i strah, nijema panika potresene kruškolike glave. U verziji dvije godine nakon Munch zapisuje vrlo znakovito: „Čujem krik prirode!“. Baš kao u Munchovom stvaralaštvu, u opću književnost sada

⁵⁹ Charles Baudelaire, *Čestite drame i romani*. U: De Micheli, Mario, *Mitovi bijega*, str.32

⁶⁰ Cvjetko Milanja, *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*, str.62.

⁶¹ Zoran Konstantinović, *Ekspresionizam*, str. 19.

⁶² Mario De Micheli, *Munch ili o užasu. u: Umjetničke avangarde XX. stoljeća*, str. 29.

ulaze motivi strave, groze, erotike, smrti i prljavštine. Tematske opsesije nisu bile samo mračni predjeli ljudske egzistencije i osjetilne zbilje već i životni ushiti, polet u visine, nada u zalog za bolju budućnost.

2.3. Ekspresionistička drama

Drama je u doba ekspresionizma bila jedan od najistaknutijih rodova, uz poeziju najveći broj djela dalo je upravo dramsko stvaralaštvo. Za razliku od poezije koja ostaje vezana uz modus pisane riječi, dramsko stvaralaštvo nastaje s ciljem prikazivanja djela na sceni. Prikazivanje neke drame ne uključuje samo tekst već i tehnologiju kazališnog stvaranja od scenografa do glumca te je na poljima mizanscene ekspresionizam izvršio najznačajniji utjecaj. Ekspresionistički teatar nije dostatno definirati samo kao anti-realistički teatar jer bi u tom slučaju pod tim pojmom, vrlo neprecizno ubrajali najrazličitija dramska djela. Pojam je usko vezan uz njemački teatar 1910-ih i ranih 1920-ih godina, a označava dramu koja odmakom od realizma razvija sasvim poseban način izražavanja, ekspresije.

Prema Seleniću i Styanu prve ekspresionističke drame možemo tražiti u posljednjim komadima Augusta Strindberga, posebice u dramama „Put u Damask“ (1898.), „Igra snova“ (1902.) i „Sablasna sonata“ (1907.), kao i u dramama Franka Wedekinda i Georga Büchnera. U Europi i Americi ekspresionističke drame pišu Eugene O' Neill, Karol Čapek, Georg Kaiser, Oskar Kokoschka, kasnije Tennessee Williams kao predstavnik južnjačke gotike. Od redatelja ekspresionističku tehniku preuzimaju Max Reinhardt, Erwin Piscator i Jevgenij Vahtangov.⁶³ Selenić razlikuje dva strujanja ekspresionističke drame: subjektivističku (bavi se analizom čovjekove individualnosti i zalaženjem u duboke predjele psihe) i socijalnu struju (žele naslikati masu, riješiti i prikazati neki društveni problem). Obe imaju zajednički cilj rastakanja nama dosad poznate zbilje i prikazivanja disociranog i razorenog društva i čovjeka. Ekspresionističko kazalište odlikuje se pobunom, gotovo nasilnim revoltom protiv domovine, obitelji i stroge podjele društva, sukobom starih i mladih, borbe protiv autoriteta u svrhu zadobivanja slobode. Inspirirani Nietzscheovom filozofijom o Nadčovjeku te frejdovskim i jungovskim učenjima u psihologiji, pisci naročito prvih desetljeća 20. stoljeća obrađuje teme ljudske psihe u nadi da će dokučiti iracionalne i istinske pobude. Subjektivistička i individualna narav prvih ekspresionističkih drama doživljava preobražaj nakon Prvog svjetskog rata.

⁶³ Slobodan Selenić, *Dramski pravci XX. veka*, str. 52.

Masovna smrt čovjeka okreće ekspresioniste istinskoj brizi za sudbinu civilizacije i čovječanstva kada zadobiva ponekad čak i radikalno socijalna obličja i marksistički podton.⁶⁴

Začetke ekspresionizma možemo vidjeti u Strindbergovoj koncepciji lika, on se buni protiv građanskog shvaćanja karaktera koji, često vrlo krivo shvaćen, postaje automat, malograđanska, nepomična duševnost. Pokušava izvanjsku stvarnost prikazati spiritualnom metodom, pa tako likovi gube sva svoja obličja, postaju varijacije jedne ideje, ovaploćeni rascjep i umnogostručenje jedne te iste svijesti i ličnosti koja promatra sebe.⁶⁵ Likovi više nemaju imena već dobivaju generičke oznake. Ekspresionističke su drame drame potrage za identitetom i smislom postojanja. Novine koje donosi u teatar su razbijanje dramskog lika, uklanjanje isključivo funkcionalnih dijaloga u korist razmatranjima, verbalnih tema i napuštanje realističnog prikazivanja u korist ekspresionističkim snoviđenjima.⁶⁶ Radnja ekspresionističkih djela i likovi predstavljaju osjetilno, a ne doživljajno. Takva idejna dramska zamisao dolazi do izražaja naročito u predočavanju rubnih ljudskih stanja. Kada ekspresionistički autor piše o patricidu i incestu on se poziva na Freuda, ali simbolička pisanja takve vrste postoje u književnosti i ranije, naročito u Kafkinim djelima („Presuda“).

Niel Donahue razlikuje⁶⁷ tri tipa ekspresionističke drame, koji se međusobno ne isključuju, već preklapaju: prvi tip je spiritualna drama kao izraz visoko formalnog ekspresionizma, čije idejne začetke vidimo u Maeterlinckovim dramama, programatskoj knjižici Kandinskog i njegovoj scenografiji⁶⁸ za dramu „Der gelbe Klang“ iz 1909. Karakterizira ju mističan, ezoteričan i spiritualan scenski imaginarij, scenografija je apstraktnija i zauzima centralno mjesto u predstavi. *Geist drama* teži povezivanju i unificiranju svih dramskih i scenskih elemenata u svrhu očaravanja publike⁶⁹. Drugi tip drame je *Schrei drama* ili drama krika prema Munchovoj litografiji. Za razliku od *Geist drame*, u njoj je manja prevaga na atmosferi koliko na centralnoj figuri drame, glumcu: sada drama ovisi o njegovim

⁶⁴ J. L. Styan, *Expressionism*, str. 4.

⁶⁵ Slobodan Selenić, *Dramski pravci XX. veka*, str. 54.

⁶⁶ *Ibid.*, str. 53.

⁶⁷ Horst Denkler razlikuje još četiri tipa ekspresionističke drame. Prvi tip je postajna drama u kojem se prikazuje glavni lik, vrlo često sam autor, kako prolazi kroz određene epizode, kroz svijet koji se može vidjeti samo očima autora. Drugi tip je ”dobro uprizorena drama” koja uključuju pet činova i tradicionalnu, čvrstu strukturu. Treći tip je ”filmska drama preobrazbe” na koju je utjecala onodobni nijemi film te se u tim dramama gotovo i ne koristi govor. Četvrti je tip ekspresionističke drame ”operna drama preobrazbe” koja nastaje pod utjecajem opere, naročito Richarda Wagnera. Klasifikacija uključuje dosta kriterija raščlambe, ali čini se kako je Denkler imao namjeru okupiti konceptualnu, izvedbenu i idejnu razvedenost ekspresionističke drame. U: Ernst Schürer, *Provocation and Proclamation, Vision and Imagery: Expressionist Drama between German Idealism and Modernity*, str. 242.-245.

⁶⁹ Niel Donahue, *A Companion to the Literature of German Expressionism*, str. 19.

glumačkim sposobnostima.⁷⁰ U tom smislu drama krika ili *Schrei drama* predstavlja razvoj u glumačkoj praksi, kao u Maxa Reinhardta za kojeg Kalman Mesarić kaže kako je sposoban mirno i promišljeno, iz svakog glumca izvući najviše od njegovih sposobnosti. Sada se radi na objavljivanju prvotnoga Sebe na sceni, teatar se s vokalnog okreće fizičkom izražavanju, razvojem nove glumačke tehnike i rođenjem nove glumačke generacije, ekspresionistički teatar više nije izgledao karikaturalno. Ne treba zaboraviti kako je Kalman Mesarić za izvedbu svojih „Kozmičkih žonglera“ imao na raspolaganju zavidnu glumačku postavu što je osim ugledu svjedočilo kako se novom teatru nije prilazilo olakotno, jačanju instance glumca i redatelja. U dramu krika glavni lik nadilazi granice društva, oslobađa se što daje poticaju mita o novom čovjeku koji će se proširiti srednjom Europom. Treći tip drame je *Ich – drama*, tip amblemske alegorije u kojoj se pojavljuje alegorijska individua koja ili pripada kolektivu ili je opozicija nekakvom koru čime se postiže napetost između pojedinca i kolektiva. Za razliku od *Geistdrame* koja se fokusira na transcendentalno, *Ich – drama* želi dokučiti stvarnost iznad one individualne i time se osvrnuti na problema društva.⁷¹

Prve ekspresionističke drame prožete su krikom i vapajem u pomoć čovječanstva, nalik su dramatičnim snovima s gubitkom bilo kakvog konkretnog lika i akcije. Styan ističe šest osnovnih značajki subjektivističkog teatra:

1. *Atmosfera* je snovita i grozomorna, scenski efekt se postiže sjenovitim i nerealističnim osvjetljenjem, vizualnim distorzijama scenografije. Sanjivom doživljaju drame pridonosi specifično korištenje stanki koje su vrlo često neprirodno duge kako bi se postigao kontrast govora i tišine.
2. *Scenografiju* karakterizira napuštanje detaljiziranog naturalizma. Njome se ne želi oponašati zbilja, pojednostavljuje ju se, dekor je u skladu s temom drame, vrlo često bizarnih oblika i jakih boja.⁷²
3. *Radnja i struktura* drame vrlo često su iskomadane i podijeljene na epizode, incidente i slike koje predstavljaju samosvojne i samostalne cjeline (kasnije se na temelju ovih zasada razvija epski teatar). Fokus se s dramskog sukoba premješta na sekvence dramskog govora koji izriče sanjar sam. Svrha je ovih govornih pasusa, vrlo često

⁷⁰ Ibid., str.19.

⁷¹ Ibid., str. 20.

⁷² Iako se scenografijom ne želi oponašati zbilja to ne znači da je scenografija oskudna. Mijenja se njen temeljni karakter. Kazalište Maxa Reinhardta bilo skloni elaboriranom korištenju scenografije i scenskih efekata što je nasljedovao i Kalman Mesarić.

demonstrativno intoniranih, isprovocirati gledatelja koji je dotad bio zaštićen četvrtim zidom.

4. *Likovi* gube identitete, postaju bezimeni označitelji ideja. Uobičajena su imena likova poput Otac, Sin, Majka itd. Namjesto likova s identitetom, oni su stereotipi i karikature koje predstavljaju određene grupe ljudi i društvene slojeve. Bezličnost i impersonalnost takvih dramskih likova pridonosi grotesci i nerealističnosti.
5. *Dijalog* gubi značajke razgovora i zadobiva obrise poetskog, febrilnog i rapsodijskog. Mogao je zadobivati obrise dugog lirskog monologa ili crtičavog i skakutavog izmjenjivanja fraza. Govor nije bio u službi akcije već služi pobuđivanju emocija.
6. *Stil glume* mijenja se i odmiče od realistične psihotehnike Stanislavskog. U želji da bude nerealističan, glumac ekspresionističkog teatra može se učiniti sasvim neprirodnim, mehaničkim poput lutke. Takav stil glume posjedovao je određene odlike burlesknosti i groteske, pa je ubrzo postao prikladan za komediju te se glumačka tehnika morala mijenjati kako bi se prilagodila nešto ozbiljnijim žanrovima.⁷³

Razdoblje ekspresionizma označavalo je za scensku umjetnost procvat u tehničkom smislu. Nova umjetnost bila je uvelike koncipirana na suprotstavljanju verizmu, visokosubjektivna ekspresionistička umjetnost značila je u glumačkom smislu nedorečenost, pa je produkcija drame s instancom redatelja i scenografima dobila zamah i slobodu koju dotad nije poznavala. Takve prilike rađaju zanimljivu generaciju redatelja, ranije spomenute, Reinhardta, Piscatora, Feuchtwangera te naposljetku i Bertolta Brechta.

Prema Sibili Petlevski razdoblje od 1914. do 1920. smatra se najplodnijim razdobljem ekspresionističke drame, dok Styan omeđuje taj period godinama 1912. i 1920. Fenomen dramskog ekspresionizma usko je vezan uz njemačku nacionalnu književnost i skupinu mladih pisaca koji se upuštaju u eksperimentalni teatar, katkad nezrelo i nekvalitetno, ali čija dramska djela služe kao zrcalo društvenih prilika.⁷⁴ Sličnu situaciju možemo vidjeti i u zagrebačkom krugu 20-ih. Vrijednosno djela naših mladih eksperimentatora možda nisu obogatila kanon hrvatske književnosti, ali su živo svjedočanstvo nezadovoljstva koje je u nas uvijek politički intonirano (mijena političkih i ekonomskih ustrojenja nije davala velike nade).

Kao što je ranije istaknuto, korpus ekspresionističke drame, literature gotovo općenito, vezujemo usko uz njemačku nacionalnu književnost gdje počinju i njeni izvori. Njemačka

⁷³ J. L. Styan, *Expressionism in the Theatre*, str. 4-5.

⁷⁴ *Ibid.*, str. 39.

dramska književnost, tradicija teme i postupka kakvu nasljeđuju ekspresionisti, razvija se i započinje u doba krize još u 18. i u 19. st. U „Miss Sari Sampson” Lessing započinje udar na građanski ukus, pa iako ga odbacuju, kritiku građanstva nastavlja mlada i nadahnuta generacija *Sturm und Dranga*. Mladi buntovnici Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Jakob Michael, Reinhold Lenz, Friedrich Maximilian Klinger i Heinrich Leopold Wagner u svojim dramama žele raskrinkati laž građanske pristojnosti, tiraniju više klase, nepotizam i temeljnu pokvarenost institucija koje tvore državu i crkvu.⁷⁵ U pobudama mlade šturmovske generacije, kroz njihova djela i programatske tekstove, a kasnije i u ekspresionističkim djelima, možemo detektirati strujanja njemačkog idealizma te krajnji utopijski karakter književnosti i svjetopogleda. Pisci ekspresionističke generacije mahom su bila djeca srednjeg društvenog sloja i do doba srednjoškolskog obrazovanja, *Sturm und Drang* već je ušao u kanon.

U obzoru tehnokracije u svijetu, ekspresionisti pokušavaju pronaći novu religioznost i *novi ethos*. Osjetilne titraje, modernitet kakvog još ranije osjeća Baudelaire, razapetost, očaj, beznađe potkovano veličinom razmjera zlodjela Prvoga svjetskog rata sada tjeraju mladu generaciju ne samo na bijeg u irealno već i na transformaciju čovječanstva. Razvijaju mit o novom čovjeku koji će pošto se sam transformira, transformirati i društvo. U toj koncepciji izmiču izvornom marksističkom pristupu o revolucionarnom pretvorbi društva. Teza o preobrazbi društva imala je velik na *Ich – dramu*, dok Wolfgang Paulsen u svojoj studiji „Aktivismus und Expresionissmus“ iz 1935. ističe kako ta dva pojma nisu na različitim vrijednosnim polovima već kooperiraju u jednoj nerazdvojnoj cjelini.⁷⁶ Neosporno je kako politička situacija 1910-ih i 1920-ih, prije i nakon rata, neodvojiva od ekspresionističke drame koja nakon rata naoko postaje spontano glavnom vrstom. Njemačka se drama oduvijek profilirala u kriznim razdobljima kao u doba prosvjetiteljstva i krize srednje klase. Iako ekspresionistička drama u sebi ne sadrži stroge uzuse nekog žanra, ona sadrži nešto tragično, u svojoj osnovnoj misli to je tragedija. Hegel tragediju smatra vrhunskim i najboljim književnim ostvarajem uopće, ističe činjenicu kako se ona javlja upravo u doba kada je neko društvo ili neka nacionalna skupina u svojevrsnoj krizi i opasnosti. Aktivizam ih okupira dvojako, patriotski s jedne strane i pacifistički s druge. Pred pogledom na strojeve moderne ratne artiljerije, zapitanost nad smislom modernizacije već očajnog društva ubrzano raste. Ekspresionistička generacija osjećala je negativne posljedice modernizacije, posljedica druge

⁷⁵ Ernst Schürer, *Provocation and Proclamation, Vision and Imagery: Expressionist Drama between German Idealism and Modernity*, str. 232.

⁷⁶ *Ibid.*, str. 239.

industrijske revolucije, manifestacije maskulture. Dramska je književnost u velikom dijelu bila zaokupljena povratku njemačkom idealizmu.

U estetskom smislu nisu bili zainteresirani za prikazivanje *dramatis personae*, realističnog lika već razvijaju nedovršene individue, kako ističe i Styan. Ti vrlo plošni likovi služe tek kao sredstva prenošenja ideje ili poruke.⁷⁷ Georg Kaiser ističe: „Die Idee ist ihre Form. Jeder Gedanke drängt nach der Prägnanz seines Ausdrucks. Die letzte Form der Darstellung von Denken ist seine Überleitung in die Figur. Das Drama entsteht” („Ideja je forma". Svaka misao teži konciznosti izraza. Posljednji oblik prikaza mišljenja je njegov prijelaz u lik. Nastaje drama.”).⁷⁸ S prirodom lika u skladu, govor je u ekspresionističkim dramama služio kao medij poruke, vrlo su česti dugi monolozi kao i kratke replike koje ubrzo gube razumljivost, gube svaki ures, postaju apstraktne gole poruke što se u teoriji književnosti naziva *Telegramstil* ili telegramskim stilom. Žele specifičnim jezikom stvoriti novu gramatiku, novu rječitost i novu realnost. Zbog visoke apstrahiranosti jezika u drami, morali su se okrenuti ostalim tehnikama i modusima. Krajnja redukcija govora pretvara se u iskonski krik. U glavnini, ali ne i uvijek, odbacuju dramu u aristotelovskom smislu u kompoziciji i jedinstvu, eksperimentiraju novim formama i to prije svega u vizualnom izražavanju. ”U početku bijaše Kokoschka”, kazivali su neki suvremenici ekspresionizma, jer baš poput čitave struje, ekspresionizam se u drami javlja isprva preko scenografije, odnosno preko likovnoga dijela dramskog stvaranja.⁷⁹ Inovativnost Oskara Kokoschke i Vasilija Kandinskog, njihovi prilozi u razvoju scenografije (Kandinski piše esej “Über Bühnenkomposition” ili ”O scenskoj kompoziciji”) zrcale wagnerovske težnje o objedinjenju umjetnosti, ali i simptom novog senzibiliteta: čitav se svijet želi ponovno proizvesti na sceni totalnog teatra.⁸⁰ Pojam ekspresionističke drame okuplja velik broj različito zamišljenih scenskih i dramskih ostvaraja, pa iako većina estetski nije obogatila kanon književnosti, ostaje u naslijeđe nova mizanscena, preobrazba glumačke tehnike i novi kazališni duh.

2.4. Hrvatski književni ekspresionizam

U hrvatskoj se književnosti ekspresionizam javlja vrlo brzo po pojavljivanju u književnosti njemačkog govornog područja. U kontekstu jugoslavenske književnosti pojam ekspresionizma se po prvi puta javlja u slovenskoj književnosti u časopisu „Dom in svet,, 1912.

⁷⁷ Ibid., str. 240.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid., str. 242.

⁸⁰ Ibid.

godine. Početke hrvatskog ekspresionizma Nikola Ivanišin traži putem Šifre „K”, preko autora čija prezimena mahom započinju s K, a u čijim djelima prepoznaje odlike ekspresionističke poetike te za godine početka i kraja uzima 1878. (Kovačičeve „Metamorfoze”) i 1920. (Šimićeva „Preobraženja”).⁸¹ Kao i drugdje, ekspresionistička faza hrvatske književnosti okupljala je velik broj heterogenih djela. Sramežljive početke hrvatskog ekspresionizma možemo potražiti i u časopisu „Književni jug”, ali pravi zamah i snažne manifestacije ekspresionizma započinju Donadinijevim „Kokotom”, Šimićevim „Vijavicom” i „Jurišom”, „Plamenom” Cesarca i Krleže te Micićevim „Zenitom”.⁸² Josip Bogner u Šimićevoj „Vijavici” vidi značajan okret u estetskom smislu, pa je tako godina 1917. jedna od ključnih vjesnika nove poetike i ideologije. Sličnog je nazora i Aleksandar Flaker koji u Šimićevim programatskim tekstovima prepoznaje snažan utjecaj njemačkog uzorka. U njoj Šimić najavljuje snažnu negatorsku sklonost koju će kasnije teoretski potkovati u „Jurišu”. Anarhističku devizu kreacije destrukcijom upiru protiv prijašnje generacije matoševski inspiriranih pjesnika. Za neke je teoretičare bitna godina 1914. kada umire Matoš i kada je objavljena impresionistički intonirana „Hrvatska mlada lirika“ te ju uzimaju kao godinu početka našeg ekspresionizma. Hrvatsko-mladoliričarska generacija je poput ekspresionista pokušavala iznaći novu poetiku, nov način promatranja zbilje, ali nikad nije nastupila protuartistički, s mržnjom i prijezirom prema tradicionalnim mjerilima ljepote i forme. Godinu dana prije svoje smrti Matoš piše o novim avangardnim strujanjima kakve vidi u Janka Polića Kamova tvrdeći da: "grdobi sadržaja mora odgovarati grdoba stila i izraza."⁸³ Početkom novog stoljeća hrvatska književnost pokazuje srodne crte kao i njemačka, zamjetna je recepcija Dostojevskog, Nietzschea i Przybyszewskog, pa se tako Matoš rugalački 1906. obraća mladim sljedbenicima nazivajući ih "našim Zaratustrama i Pršibiševskovićima."⁸⁴ U godinama prije nego što naši teoretičari i kritičari smatraju za donju granicu ekspresionizma, javljale su se vrlo indikativne pojave, pa tako Tito Strozzi objavljuje časopis "Krik" (1913.) u dva broja, o značajnosti toga naslova nije potrebno raspravljati. Sredinom siječnja 1914. godine objavljuje manifest „Vizija“ koji u sebi sadrži temeljnu ničeansku misaonu struju: "Bog sam ja, koji je svu ljepotu ugrabio."⁸⁵ To razdoblje Milanja naziva nekanoniziranom fazom ekspresionizma jer u njemu nastaju djela s ekspresionističkim ključem, no ne sasvim ekspresionistički kodificirana.

⁸¹ Nikola Ivanišin, *Fenomen književnog ekspresionizma*, str. 9.

⁸² Josip Bogner, *Počeci ekspresionizma u hrvatskoj književnosti*, str. 353.

⁸³ Aleksandar Flaker, *Stilske formacije*, str. 266

⁸⁴ Viktor Žmegač, *Težišta modernizma*, str. 76.

⁸⁵ Cvjetko Milanja, *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*, str. 11.

Drugi veliki poticaj hrvatskog ekspresionizma bila je književnost njemačkog govornog područja. Preduvjet za razvoj hrvatskog ekspresionizma bila je i recepcijska zasićenost diletantskim pokušajima 19. stoljeća, romantičarskim i ilirskim temama, pa je Modernom oživjela hrvatska kulturna scena bila spremna za prihvatanje naprednijih strujanja. Osim toga, realizam je u nas od prvih optimističnih pobuda podizanja nacionalnog duha, ubrzo poprimio obličje pesimističnog otriježnjenja. Za pretpostavke nastanka ekspresionizma u nas Ljubomir Maraković osim unutarknjiževnih pretpostavki ističe i političku i društvenu obamrlost, nedostatak bilo kakve forme narodnog života također naglašavajući i etabliranost vladalačkih struktura i njihovu sterilnost kao zatišje pred političku buru koju će donijeti Prvi svjetski rat. Pojava ekspresionizma u našoj književnosti dio je jednog nadnacionalnog pokreta koji se osim kao paradigma može shvatiti kao i općeniti svjetonazor čitave epohe.

Njemačka i austrijska književnost bile su književnosti neprijateljskih strana, umjetničke novosti koje su dolazile iz Berlina, Münchena i Beča ipak su prešle date ograničenosti i nemogućnost informiranja. Mlada je generacija u novim strujanjima slutila i uvidjela vlastite estetske nazore i poglede. Osnovno mentalitetno i društveno obilježje generacije bili su bunt i revolt protiv konzervativnih ustoličenih institucija, između ostalih i onih književnih, tako Antun Branko Šimić poziva na ubojstvo kritičara, ideja koja u svom blažem obliku postoji i od doba romantizma.⁸⁶ Kulturna razmjena nije bila jednosmjerna, posebice je to vidljivo u ranim djelima Miroslava Krležje i njegove drame "Kraljevo" iz 1915. koja nastaje kada je njemački dramski ekspresionizam bio još u povojima, dok je sajmišni kaos bio maštarija njemačkih teoretičara u nas se takvo nekonvencionalno i antimimetičko djelo već bilo ostvarilo. U Krležinom „Kraljevu“ kompozicijski kaos nagovještava rastakanje zbilje u simbolikama detalja i simbolike. Sličnog je mišljenja i Karl Kraus koji također u potrazi za novim teatrom ispituje mogućnosti, kako ga on naziva, "marsovskog teatra" kojim bi prikazao svoju totalnu panoramu drame "Posljednji dani čovječanstva" iz 1915.⁸⁷ Kako bi opisao ovu vrstu novog kazališta, Viktor Žmegač preuzima naziv iz njemačke prakse, "ekstatički teatar" što u tom slučaju znači kako je dijalog unatoč naturalističkim karakteristikama oslobođen bilo kakve zbiljske referencijalnosti, napušta se koncept nekakve psihološke ili empirijske motivacije. Osim Žmegačeve opaske o govoru u takvim dramama, razaznajemo namjeru ekspresionističkih drama, suprotno Aristotelovom pročišćenju, u ekspresionističkim dramama gledatelj treba i mora doživjeti ekstazu ili prezasićenje.

⁸⁶Viktor Žmegač, *Težišta modernizma*, str. 77.

⁸⁷ Ibid., str. 79.

Jedna od najznačajnijih publikacija bila je Šimićeve „Vijavica“ iz 1917. godine, a taj je prvi od niza kratkovječnih časopisa poslužio kako samom osnivaču, tako i ostalim mladim autorima da u njemu objavljuju svoje proklamatorske članke. Služi kao svjedočanstvo da se mlada generacija odlučuje za prekid s materijalističkom poetikom prethodnih epoha te da se odričući naturalizma i prethodnog impresionizma okreću, kako oni kažu, epohi duše i onomu što se krije ispod površine zbiljske stvarnosti. Osim toga, hrvatska se književnost ne uklapa samo u horizont jednog pravca relativno uskog kruga, teži se i ujednačavanju s duhovnim strujanjima koja su Europom prolazila još puno ranije. Kako kasnije tvrde ekspresionisti, a tvrdili su ranije i francuski simbolisti, za modernog je čovjeka velegrad postao prirodom, uostalom značenje modernizma u originalnom smislu, kako ga definira i smišlja Charles Baudelaire, opisuje sposobnost modernog čovjeka da u ružnoći velegrada prepozna tajnovitu ljepotu prirode. Hrvatska književnost sada nadoknađuje zaostatak ne samo na motivskoj i stilskoj razini već i na jezičnoj - ekspresionisti vjeruju u preobrazbu čitave prirode putem jezika stoga su i za njih ljudska egzistencija i čitav ontološki svijet spoznatljivi putem i samo kroz jezik. U našu estetsku misao ulazi i umjetnička spoznaja kao najviša razina koja je moguća kroz intenzitet unutarnjeg doživljaja (otud fascinacija nad čistim osjećajima - dječjim i „primitivnim“). Najveće približavanje rječniku njemačkog ekspresionizma donosi Šimićev časopis „Juriš“ iz 1919. godine. U uporabu ulaze pojmovi koji kasnije postaju sinonimi za ekspresionizam: „vrisak“ i „duh“. Jezik programskih tekstova i samih ekspresionističkih književnih tekstova ne možemo podvrgnuti logici običnog jezika, čak i u znanstvenom stilu oni zadržavaju patetičnost. Ako je ničeanski ekspresionizam još uvijek razderan između realizma i idealizma, između prošlog i novog, onda hrvatski ekspresionizam ide korak dalje. Naši ekspresionisti gube svaku poveznicu s realnošću, o tome svjedoče tehnike dadaizma, u nas zenitizma kojeg je predstavnik između ostalih bio i Kalman Mesarić. Što se tiče novog stila i tehnike, treba istaknuti razmatranja o kompozicijskim načelima nove umjetnosti: o simultanosti. Prava simultanost postoji u likovnoj umjetnosti jer ona nije vezana za trenutak dok se književnost kao umjetnost ne ostvaruje temeljem oznake mjesta, pa se čitatelj mora zadovoljiti brzim i kumulativnim nizanjem. Simultanost postaje krajnja metafora, svijet u kojem se sve događa istovremeno i brzo moguće je prikazati samo totalnim „kolažem“ simbola, slika i ideja (kao u srednjovjekovnom teatru).

Hrvatsko dramsko ekspresionističko stvaralaštvo nije bilo dugotrajno, mladi su umjetnici nakon afektivnih eksperimenata nastavljali stvaralački rad u duhu drugih poetika, tako je bilo i s Kalmanom Mesarićem koji se nakon ekspresionističkog i avangardnog kazališta

okreće socijalnoj tematici. Hrvatski se autori novog naraštaja služe teorijski dobro razvedenom estetikom novog kazališta, promišljajući o novoj sceni i tehnici. Josip Kulundžić u svom članku „Čista dramatika” (1921.) piše kako „produhovljenje dramske radnje niče iz ideje, kojoj je sve podređeno. 'Čista' je dramatika prema tome dramatika ideja, nošena djelovanjem riječi. (...) ondje gdje realizam nastoji misao prilagoditi slučajnosti empirije ekspresivna drama podređuje stvarnost života svojoj misli preobražavajući pozornicu u prostor duše.”⁸⁸ Ideja koja je bit i motivacija svega mora biti uprizorena posebnim tehnikama, u tom smislu ekspresionistički teatar ne želi oponašati realistične odnose i empirijsku zbilju, okreće se pobijanju tehnike realističnog diskursa.

⁸⁸Josip Kulundžić, preneseno iz: V. Žmegač, *Težišta modernizma*, str. 88.

MIMEZIS I ANTIMIMEZIS – POVIJEST I RAZVOJ

Grčki *mimesis*, a latinski *imitatio* jedan je te isti pojam koji u današnjem kontekstu označava oponašanje, u nekom smislu i ponavljanje.⁸⁹ Ovaj pojam nejasne etimologije nastaje u posthomerovskom dobu jer ga nema u Homera (niti u Hesioda), a njegovo prvotno značenje prije svega nije bilo ponavljanje i to još manje ponavljanje pojava iz vidljivoga svijeta. Neke teorije tvrde kako mimezis nastaje iz dionizijskog kulta, odnosno iz obrednih i kulturnih radnji otkuda mu i prvotno značenje.⁹⁰ Platon i Strabon svjedoče o tome kako je mimezis (oponašanje) bio naziv za svećeničke igre u čast bogu Dionizu koje su uključivale ples, glazbu i pjevanje, dakle izraz koji je kasnije transmutirao u opisnost oponašanja stvarnosti u pojavnim umjetničkim djelima, prvotno se isključivo odnosio na obredne igre, mimiku i glazbu kako uvjetno i dalje definiraju Aristotel i Pindar dajući taj naziv glazbi dok se na likovnu umjetnost nije uopće odnosio. U tom smislu mimezis nije bio rezerviran za izražavanje vanjske stvarnosti, već za izražavanje unutrašnje čovjekove ekspresije. U petom stoljeću pr. Kr. mimezis izlazi iz religijskog jezika i prelazi u filozofski gdje poprima svoje današnje značenje imitiranja i reprodukcije izvanjske stvarnosti karikom mimike čemu u prilog govori činjenica kako se je Sokrat još uvijek libio koristiti taj izraz za likovne umjetnosti. Demokrit i Platon idu korak dalje, za njih je mimezis oponašanje prirode.⁹¹

Grčki filozofi petog stoljeća prije Krista, započev sa Sokratom, a nastavno Platonovim te naposljetku Aristotelovim radom, daju obol i konačno značenje ovom pojmu, za njih je *mimesis ponavljanje izgleda stvari*.⁹² Takvo određenje proizlazi iz Sokratovih filozofiranja o razlikama među umjetnostima, njegov pojam mimezisa bio je vrlo uopćen i nov, nije određivao radi li se o vjernoj ili o nevjernoj reprezentaciji prirode, a možda je njegov utjecaj ležao upravo u tome, u novom pogledu i definiranju likovnih umjetnosti. Tu teoriju prihvaćaju Platon i Aristotel koji su takvoj vrsti oponašanja dali još konkretnije određenje. U Platona se nazire kolebanje pri definiranju i primijeni pojma oponašanja, ponekad u prvobitnom značenju koje se odnosi na glazbu i ples, a kadšto sokratovski, koristeći taj izraz za pobliže određivanje slikarstva i kiparstva. Govor o mimezisu nužno zalazi u filozofiju, postaje njezinom temom i predmetom.

⁸⁹ Vladislav Tartakjević, *Istorija šest pojmova*, str. 256.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid., str. 258.

⁹² Ibid.

U svom kasnijem razdoblju Platon daje definitivan obol klasičnoj mimetskoj teoriji, za njega je mimezis *oponašanje*. Započevši s njegovom “Državom”, s desetom knjigom, iznosi vlastitu teoriju o umjetnosti kao o pasivnom i vjernom oponašanju zbilje. Tim se pojmom služe i naši prijevodi Platonove „Države“. Prije nego što poblizje označimo mimezis i estetsku teoriju u Platona, trebamo razgraničiti dvije stvari koje možemo iščitati sa samog početka desete glave njegove „Države“:

„-Bi li mi mogao uopće reći, što je oponašanje? Jer nisam se sasvim ne domišljam, što je ono. (...)

-Dakle obično i govorimo, da obrtnik jednoga i drugoga toga predmeta, gledajući uzor, jedan pravi postelje a drugi stolove, kojima se mi služimo, i ostale predmete jednako tako? Ta ne pravi nijedan obrtnik sam uzor; ta kako bi?

- A što je tvorac postelja? Nisi li netom govorio da ne pravi “uzora” (ideju), za koji upravo velimo da je ono, što postelja jest, nego da pravi “neku” postelju?”⁹³

Prije svega očigledno je da Platon umjetnika i obrtnika shvaća gotovo istovrsno, razlika koja će kroz kasnije, prije svega kroz rasprave u avangardi, poprimiti strogo razgraničenje. U tom smislu je za Platona umjetnost istovjetna spretnosti izrade, grčkom *techne*. Tako shvaćena, umjetnost ne može ni biti ništa doli vjernog zrcaljenja stvarnosti. Druga i najbitnija odrednica je Platonov svijeta ideja. U njegovom „Timeju“ koji se bavi kozmološkim pitanjima postanka svijeta i reda koji njime vlada zaključuje: sav opipljivi svijet stvorilo je božansko biće („aspekt duše svijeta”, „mitološki zastupnik univerzalnog uma”, „demijurg”). S tim u svezi stoje i njegove “ideje”. Oživljavanjem starog tumačenja Platona postaje prihvaćena interpretacija kako je božansko biće metafora svega što je kozmoska ideja.⁹⁴ Demijurg koji stvara je „kreativni aspekt ideja”, u biti se radi o inteligibilnom živom biću koje misli samo sebe.⁹⁵ Prvotno za Platona postoji svijet ideja koji se ne može spoznati osjetilima, već je spoznaja moguća isključivom putem uma, to je ideal, standard i granica kojoj se može samo približivati, a vrlo je značajno da se, prema njegovu shvaćanju iz „Države“ do znanja ne dolazi isključivanjem čulnog i uključivanjem čiste kontemplacije, do spoznaje se dolazi uključivanjem obaju aspekata, čovjek koji umuje treba upotrijebiti osjetila kako bi spoznao, odnosno kako bi se prisjetio onoga što je u prošlom životu već znao. To je poimanje vrlo značajno jer sugerira da je svijet ideja odvojen od materijalne stvarnosti, ali i to da je ovakvo shvaćanje neodvojivo od vjerovanja u transcendenciju.⁹⁶ Dvostruki aspekt platonističke

⁹³ Platon, *Država*, str. 365.-367.

⁹⁴ Damir Barbarić, *Skladba svijeta. Platonov „Timej“*, str. 337.

⁹⁵ Ibid., str. 338.

⁹⁶ Ibid.

umjetnosti ogleda se u njegovom poznatom odlomku o špilji, o zrcaljenju i o sjenama koje kasnije preuzima Nietzsche u svojim raspravama o postanku grčke tragedije preuzimajući govor o iluziji i usponu. Za Platona je okrenutost od sjena zemaljskog svijeta, okrenutost prema svjetlosti, početak ljudske spoznaje. Kako se to sve odnosi na pitanje umjetnosti? U kontekstu njegove filozofije i svijeta ideja, umjetnost, odnosno slikarstvo i pjesništvo, sjene su i odrazi prirodnih stvari koje su kopije prirodnih stvari koje su s druge strane kopije ideja.⁹⁷ Platon navodi kako umjetnik čini isto što i Demijurg čime moramo otkloniti teoriju o definitivnoj negativnoj Platonovoj ocjeni umjetniku. Treba uzeti u obzir maniru iluzionističkog slikarstva koje je u njegovo doba bila zastupljena, dakle moglo bi se reći kako on želi pročistiti državu od onih oblika slikarstva, a samim time i pjesništva, koji bi na neki način bili previše iluzorni.

Odnos koji zauzima prema svijetu ideja u „Državi” je iznenađujući, u njoj Platon ide korak dalje, oštro razgraničenje između vječnog i nepromjenjivog svijeta ideja i promjenjivog svijeta individualnih ideja, sada zamjenjuje stupnjevanje među razinama, stvarajući zapravo ideju koju kasnije preuzimaju ekspresionisti: u svijetu postoje izravne kopije oblika i kopije tih kopija.⁹⁸ Nadalje razvojem svoje misli, u stanovitoj se mjeri njegov govor o naravi stvari i svijeta približava mitskom govoru, govoru o nadnebeskoj sferi u kojoj su ideje „ono bezbojno, bezoblično, nedodirljivo, istinski zbiljska zbilja, vidljiva samo kormilarnom duše, umom”.⁹⁹ Nadalje, bitno je definirati mimezis u kontekstu platonističke filozofije i grčke umjetnosti iz koje proizlazi kao pojam. Izrečeno je kako je pjesnik obuzet nadahnućem muze koja nikada ne griješi, umjetnik oponaša vođen božanskim silama. Platonistička mimetička teorija, prema nekim istraživačima, ima svoje utemeljenje u metafizičkom aspektu što kasnije preuzimaju filozofi 20. stoljeća. U „Timeju“ se iznosi ideja kako je svijet „božanstveno umjetničko djelo”¹⁰⁰, svijet je imitacija savršenog uzora, a ono što nastaje oponašanjem stupnjuje se te se samim time vrednuje u onoj mjeri u kojoj je blisko izvornoj ideji. Tako shvaćen, mimezis nije oponašanje prirode već je mimetička narav približavanje izvornom uzoru. Filozof Gadamer upozorava kako je Platon bio blizak Pitagorinom nauku i kako je pojam mimezisa bliskiji ”prikazu”, nego ”oponašanju”, a tako ga shvaća i Goethe dok opisuje pitagorejsku harmoniju, odnosno prikazuje idealno.¹⁰¹ Značilo bi to da za Platona postoje dobar i loš mimezis koji se ne moraju isključivo držati osjetilne zbilje, u toj svojoj dvostrukosti razlikuje najniži nivo

⁹⁷ Ibid., str. 73.

⁹⁸ Ibid., str. 75.

⁹⁹ Ibid., str. 76.

¹⁰⁰ Nives Delija, „Argument sličnosti” i prijepori oko mimesisa, str. 6.

¹⁰¹ Ibid., str. 7.

oponašanja, to jest oponašanje sjene (vizualne ili osjetilne realnosti) i oponašanje esencija stvari, idealnog svijeta do kojeg umjetnik dolazi kroz svoje mogućnosti spoznavanja idealnog medijem vidljivih slika. Tu teoriju o pomirenju dvaju aspekata kasnije preuzima i Nietzsche kada atičku komediju proglašava idealnim umjetničkim djelom. Miroslav Beker ističe Aristotelovu usporedbu sa slikarstvom što nam skreće pažnju na dvije stvari – jedna je stanovit odnos što ih jedna umjetnost spram drugih ima, kao i položaj umjetnosti spram drugih djelatnosti, a druga je stavka struktura same umjetnosti koja za Aristotela očito ima nekakvu vrstu forme i oblika, kako prije njega kaže Frye, on je navezan na objekte.¹⁰²

Odnos fikcije, zbilje i oponašanja povlači za sobom pitanje i problem razlikovanja „prirode” književnosti i “prirode” fikcije, odnosno pitanja o književnom i ne-književnom diskursu kao i o svijetu samom. Neprijeporno je da pri čitanju književnog ili ne-književnog teksta recipijent nailazi na pitanje istinitosti teksta, pa se tako Andrea Zlatar Violić pita: „Da li i mi, kao i Menelaj, trebamo imati “pouzdanu svjedoku”, jamce pripovjedne situacije? I tko je jamac u komunikacijskoj situaciji recepcije književnih djela?”¹⁰³ Tragom teorija govornih činova kao presudni trenutak možemo naslutiti iskazivanje povjerenja onome tko govori, prešutni sporazum koji recipijent sklapa već pri samom početku čitanja ili gledanja. U kulturi stare Grčke, a pretpostavljeno u ostalim ranim društvima, mitsko je kazivanje bilo predmetom apsolutne recepcije u čiju istinitost većina nije sumnjala. Preoblikovanjem mitske građe preko niza tragičara rađa se zahtjev za kompetentnim primaocem poruke. Lyotard razlikuje tri ključne točke narativnog znanja - pošiljalac, primatelj i junak.¹⁰⁴ On priču smatra osnovnim oblikom znanja, a čovjek u toj suigri može zauzeti jednu od tri instanci dok u mitu izostaje osoba autora. U svojoj skici pragmatike narativnog znanja navodi kako je umijeće govorenja i pripovijedanja u podudarnosti s umijećem pisanja, a ono pak s umijećem razumijevanje te nadodaje i umijeće djelovanja čime je književnost ujedno dobila i svoj djelotvorni, društveni kontekst.¹⁰⁵ Tomu je nalik i stajalište koje zastupa i Hegel u svojoj „Estetici” kada raspravlja o karakteru tragedije što pobija ideju o tome kako se drama kao žanr spontano profilira kao vodeći modus književnog izražavanja.

¹⁰² Miroslav Beker, *Uvod u komparativnu književnost*, str. 75.

¹⁰³ Andrea Zlatar, *Istinito, lažno, izmišljeno : ogledi o fikcionalnosti*, str. 20.

¹⁰⁴ *Ibid.*, str. 21.

¹⁰⁵ *Ibid.*, str. 22.

Europska povijest mišljenja bilježi niz sagledavanja ovog pitanja, a odgovor se pokušava iznaći na dijakronijskoj relaciji jezik-svijet.¹⁰⁶ Andrea Zlatar Violić donosi trojnu shemu prema shvaćanjima Nietzschea, a kasnije Foucaulta, Freyja i sl. U toj se shemi razlikuju:

1. *jezik kao zrcalo svijeta* – podrazumijeva metaforičku i mimetičku narav jezika, “riječi su slijepljene uz stvari”.
2. *metonimizacija jezika* – u ovom dijelu sheme jezik je shvaćen kao instrument dopiranja svijeta ideja, kao instrument spoznaje. U ovoj se fazi subjekt i objekt razdvajaju, odvajaju se riječi od stvari, ali jezik još uvijek zadržava prikazivačku moć.
3. *jezik kao zrcalo riječi* – jezik sada postoji kao samosvojno biće, a svijet stvari stavljen je po strani.¹⁰⁷

Ovi značenjski pomaci u sebi donose i akumuliraju značenja tekstova te će kroz stoljeća zapravo regulirati položaj književnih tekstova djelovanjem raznih poetičkih načela. Zlatar Violić nadalje ističe kako su književni tekstovi sagledani kroz prizmu odnosa jezik -svijet uvijek načinjeni od jezika i u jeziku te kako se u svojoj osnovnoj naravi ne referiraju na svijet.¹⁰⁸ Književnost u tom smislu dolazi tek kasnije, teza je koju je između ostalih osporio i Friedrich Nietzsche, za njega je metaforička uporaba jezika jedna od primarnih oznaka književnog diskursa. Jedna od temeljnih postavki nijemoga znanja je da je svijet jezično oblikovana spoznaja, a između riječi i stvari dolaze „ideje” i „predstave”. U iznalaženju rješenja problema o odnosu svijeta i jezika razvijaju se dvije temeljne struje, hermeneutička koja kaže kako je svaki diskurs na ovaj ili na onaj način povezan sa svijetom koji prikazuje, a druga je dekonstrukcijska struja koji kaže kako se diskurs prikazuje sebe.¹⁰⁹

U tim se zastupanjima nazire klasična struktura subjekt – objekt, dok druga, Derridina postavka isključuje moment (realističnog) prikazivanja, to jest klasičnu mimetičnost. Ako je diskurs samo diskurs, onda se takva teorija nalazi u stanovitom području (jezičnog, stilskog) nihilizma. Takav nazor rođen je u europskim filozofskim i književnim strujanjima puno godina ranije, a predstavlja jedno od ključnih mjesta rascjepa. Pretpostavljenom linijom filozofa kao što su Hegel i Schelling, a potkovano djelom Ch. Baudelairea, A. Rimbauda, a kasnije najzornije u Mallarméa, pjesništvo hoće biti sponom između apsoluta i svijeta. Prema Hugu Friedrichu moderno pjesništvo, i to ponajviše pjesništvo modernizma, zauzima mjesto koje nije

¹⁰⁶ Ibid., str. 23.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ibid., str. 25.

imalo od same antike, ali “to nije sretna visina. Nedostaje joj prava transcendencija, nedostaju joj bogovi.”¹¹⁰ Teorijski najinteresantniji obol duhovnih prethodnika ekspresionizma i avangarde nalazimo u Mallarméa. U njegovom je pjesništvu inventar iz realnog svijeta odsutan, on dokida postojanje predmeta izvan jezika, a duhovna je prisutnost time više naglašena što su stvari dokinutije u ovome svijetu. Općom će značajkom postati zahtjev da se iz realnosti izade i okrene k području idealnog, u stanovitoj mjeri platoničke ideje, ali sasvim neplatonički, za Mallarméa je apsolut „ništa”, prazna transcendencija. No u toj potrazi, u odnosu između „ništa” i „apsolutnog” brišu se natruhe empirijskog svijeta – apsolutno se oslobađa vremena, prostora i stvari. Opća sudbina moderne, nedostatak bilo kakve vjere i tradicije natjerao je moderne pjesnike, a kasnije one avangardne da nadopunjavaju prazne visine. U Mallarméa je jedno od najbitnijih ontološko -gnoseoloških pitanja odnos jezika i ništavila. U svom pismu Cazalisu iz 1867. piše: „Odsad sam neosoban, (...), nego neka sposobnost duhovnog univerzuma da vidi sam sebe te da se razvija (...). Na sebe bih još mogao preuzeti onu razvojnost koja je apsolutno nužna da bi u tom jastvu kasnije svemir našao svoju istovjetnost (*identité*).”¹¹¹ Trideset godina kasnije piše: „Našemu rodu pala je u dio čast da strahu što ga metafizička, zatvorena vječnost osjeća pred samom sobom - (...) dadnemo utrobu.”¹¹² Čovjek se prema njegovim shvaćanjima definira kao duhovno biće koje, kao i njegov jezik, ispunjava apsolut. Taj apsolut se služi jezikom – *logosom* (= *le verbe*) kako bi pronašao mjesto svoje čiste pojavnosti.¹¹³ Tako shvaćeno odmicanje od zbilje više nije posve začudno, ne radi se o strogoj i površnoj umjetničkoj osudi zbilje niti o subjektivističkom diktatu. O skladbi svijeta i poezije (potom i ostale književnosti) razmišlja se pomno i precizno. Jezik je bitno čovjekovo određenje, a poezija je shvaćena kao najviša njegova instanca. Novo pjesništvo postaje djelatna snaga poništavanja izvanjske stvarnosti, dokidanje svake zbilje i svega što je stvarno te se pjesništvo, a kasnije i sve umjetnosti, okreću tehnici arabeske, realnost se naslućuje i naznačuje apstrahiranim likovima koji se otkrivaju u beskonačnosti značenja i kombinacija.

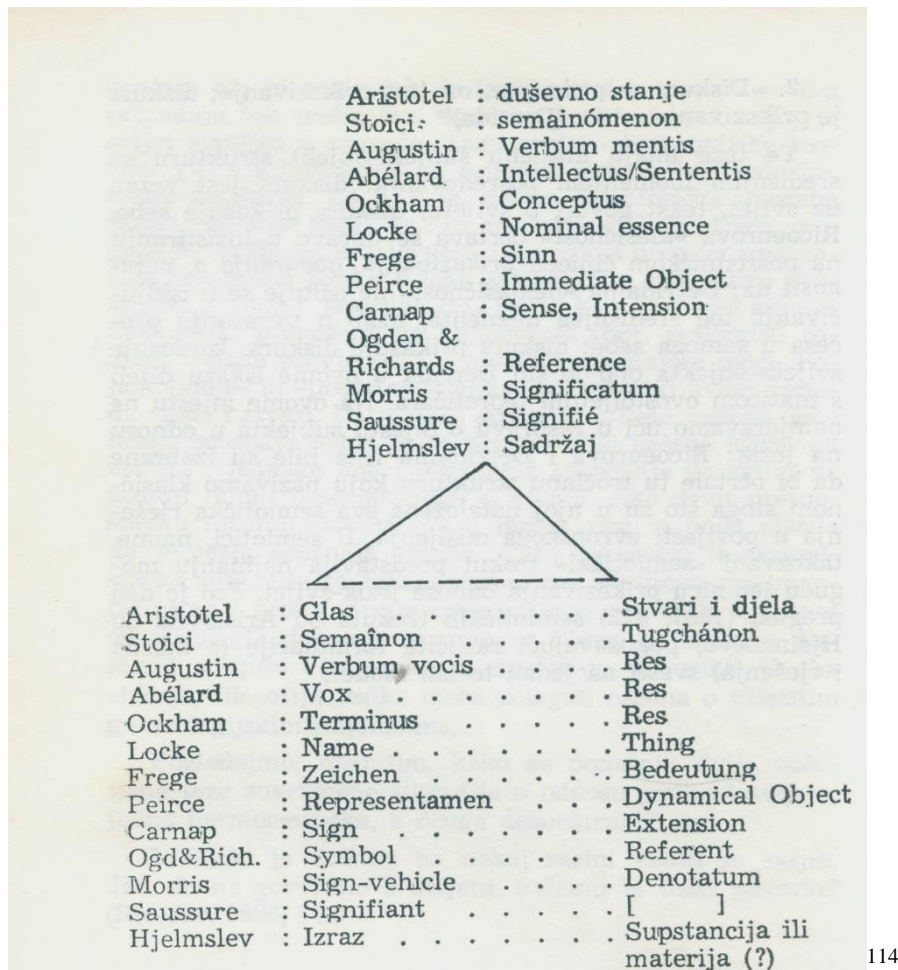
Europska kultura od samih svojih početaka pokušava dokučiti odnos jezika i svijeta koji se više ili manje može svesti na tzv. semiotički trokut. Umberto Eco donosi pregled od Aristotela do Hjelmseva s različitim idejnim rješenjima i formulacijama:

¹¹⁰ Hugo Friedrich, *Struktura moderne lirike*, str. 106.

¹¹¹ *Ibid.*, str. 36.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*



114

Odnos između riječi i stvari promatra se posredstvom neke intelektualne ideje koja u sebi sadrži spoznajni sadržaj, odnosno spoznajnu moć, a donja je stranica trokuta iscrtkana zbog nemogućnosti izravnog odnosa riječi prema stvarima. Lijeva i desna stranica trokuta označavaju različite procese koji pak reguliraju odnose među trima članovima: lijeva stranica trokuta označava proces proizvodnje značenja, signifikacije, a desna strana trokuta označava proces denotacije, odnosno referiranja na objekte.¹¹⁵ Temeljno je pitanje na koji se način razlikuju jezični znak u običnom govoru i jezični znak kodiran u književnosti s obzirom na činjenicu da u književnom jezičnom znaku izostaje objekt iz realnog svijeta, ali ako pokušamo odnose semiotičkog trokuta prenijeti na neki književnik tekst, javljaju se analogije i sličnosti. U književnoj teoriji odnos označitelj – označeno dobivaju drugačija imena, ali značajno je da se kao i u de Saussurea izvanjska stvarnost stavlja po strani, u zagrade. Prepoznamo odnos *écrite / histoire*, *écrite* kao razinu diskursa kazivanja, a *histoire* kao narativni sadržaj.¹¹⁶

¹¹⁴ Andrea Zlatar, *Istinito, lažno, izmišljeno: ogledi o fikcionalnosti*, str. 26.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Ibid., str. 27.

Diskurs kazivanja fikcije nema svoje referencijalne točke u realnom svijetu, nema svog denotata i njegov je kontekst virtualan. Iz tog razloga književni tekst moramo promatrati kao diskurs koji je izveden iz primarnog diskursa, pa ga Lotman definira kao drugostupanjski modelativni sustav i to s obzirom na njegovu izvedenost iz primarnog sustava, odnosno jezika koji ima moć odnošenja prema stvarnosti putem modeliranja.¹¹⁷ Fikcija je zatvorena u svoje uzuse te stvara nepostojeći kontekst za buduće čitatelje, pa ga tako za razliku od prirodnog komunikacijskog govora ne možemo vrednovati oprekama istina i laž, već se odmičemo u prostor osmišljenog. Iako strogu definiciju fikcije ne posjedujemo, snaga fikcije je upravo mimetičnost, prikazivanje i predstavljanje.

U estetskoj tradiciji nailazimo na niz pojmova o zbiljskom i nezbiljskom, odnosno referentnom, a ti su pojmovi nastali u pokušaju da se dokuči njihova relacija. Granice fiktivnog i stvarnog su se od Aristotela do danas pomaknule, pa je nekoć vrlo jasna Aristotelova granica danas svedena na razliku ne-književnost – književnost čemu je uzrok prije svega promjena tekstovne prirode tekstova. Aristotel inzistira na prvenstvu vjerojatnog pred mogućim što podsjeća na Hegelov nazor o tome kako filozofija ne mora pripovijedati ono što se događa već spoznati istinito u onome što se dogodilo ili na Spinozu koji kaže je istino pripovijedanje o događajima koji su se stvarno dogodili.¹¹⁸ Tako je europska filozofska misao opet rastvorila prostor fikcionalnog u odnosu istinitog i lažnog.

3.1. Nietzscheov mimezis i estetika književnog ekspresionizma

Teorijski, filozofski i književni okvir književnog ekspresionizma bilo bi teško zamisliti bez čelne misaone figure Friedricha Nietzschea pomoću čijih ideja ekspresionizam, i to pogotovo onaj njemačke provenijencije, dobiva svoje konture. Želja za moći, reevaluacija postojećih vrijednosti, vitalistički koncept života, teoriju o Nadčovjeku, ditirambski stil, gubitak svake čvrste moralnosti, kritika građanskog društva te naposljetku koncept o “dionizijskom” kao o posvećenom iracionalizmu i egzistencijalnom konceptu u kojem čovjek prihvaća horor i stravičnost postojanja – sve su to pojmovi i novine koje donosi Nietzscheova filozofija.¹¹⁹ Jedan od rijetkih ekspresionista koji su doživjeli dob u kojoj se mogu sjećati na ekspresionizam, Gottfried Benn, svjedoči o njegovu utjecaju nazvavši ga fenomenom intelektualne povijesti s najvećom moći „isijavanja“, širenja, čak većom od Goethea, titana njemačke klasične književnosti. Njegov rad uključivao je intelektualnu i tematsku riznicu

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Ibid., str. 24.

¹¹⁹ Richard T. Gray, *Metaphysical Mimesis*, str. 39.

onoga što će u godinama nakon u svojim radovima iskazivati mladi pisci ekspresionističke generacije. Već se 1918. godine s prvim refleksijama na djela mladih ekspresionističkih autora on naziva zvijezdom vodiljom. Navedimo samo utjecaj na Kurta Hillera, Erwina Loewensona i Jakoba von Hoddisa oko čije se grupe razvija širi "Neopatetični Kabare" pri čijem se otvorenju Kurt Hiller u svom govoru izravno poziva na „Ecce Homo“.¹²⁰ Primjera za takvo što ima još silno mnoštvo. Ono što Nietzschea čini zanimljivim je činjenica da njegove ideje prihvaćaju dvije oprečne struje ekspresionizma: vitalističko – dionizijska struja s jedne strane, s druge strane političko-aktivistička. U višedimenzionalnosti i mnogostrukosti ekspresionističke estetike javljaju se parovi opreka kao što je „naivno“ i „retorično“ (što potječe od Schillera) protiv „aktivističkog“; te drugi par koji predstavlja „mesijansko“ protiv „civilizacijsko-retoričkog.“¹²¹ Svim je tim raznorodnim teorijama ekspresionizma zajednički nazivnik i jezgra Nietzsche.

Za ekspresionističku generaciju najbitnija je njegova knjižica „Rođenje tragedije“, objavljena 1872. godine, a drugi puta izdana već 1886. na zahtjev samog autora. Iako se tijekom svog filozofskog rada vrlo često okomljivao na svoj mladenački prvijenac, u njoj su sažete centralne ideje koje je obrađivao tijekom cijelog svog filozofskog vijeka te ona predstavlja prvu knjigu kojom započinje proces trans-evaluacije. „Rođenje tragedije“ bitno je zbog inauguracije dihotomije apolonskog i dionizijskog pristupa umjetnosti te možda najbitnije, knjižica sadrži niz problema i razmatranja o estetskim pitanjima koje predstavljaju definitivan korak od klasično lijepe književnosti prema modernoj. Svoju raspravu o umjetnosti započinje problemom estetske znanosti, pa vrlo konkretno i raspravom o apolonskom i dionizijskom principu u umjetnosti kao o dvama dualnim silama. Promatrajući apolonsko i dionizijsko u Nietzschea, odnosno potragu za idealnom književnošću koja se još uvijek kreće između reprezentacije i ne-representacije, Richard T. Gray stvara hibridni naziv *metafizički mimezis* kao indikator tog prijelaznog razdoblja. Moderna umjetnost u svojoj biti prekida odnos s klasičnim aristotelovskim mimezismom, u tom je smislu Nietzscheova estetika iz „Rođenja tragedije“ istovremeno modernistička (prihvatanjem i uvođenjem glazbenih struktura u druge umjetnosti) i anti-modernistička (svoje vrednovanje glazbe i dionizijskog temelji na strogim pravilima mimezisa).¹²² Tako se i generacija ekspresionističkih autora ne odriče do kraja izvanjske zbilje, ali ipak ne možemo govoriti o posve fizičkom svijetu, radi se o traženju reprezentacijskih obrazaca u domenama metafizičkog. Mimetičko oponašanje u njegovoj

¹²⁰ Ibid., str. 40.

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid., str. 43.

filozofiji nije stavljeno po strani. Radi se o tome da Nietzsche želi zrcaliti svijet koji se nalazi ispod vidljive površine, svijet unutarnjih fenomena.

Tragedija, odnosno drama, koja se kasnije profilira kao primarni književni žanr ekspresionizma, ne dobiva slučajno vrhunsko mjesto u Nietzschea. On je vođen njemačkom estetskom tradicijom, prije svega Lessingom i Schillerom, pa odbacivši moralne ideje svojih prethodnika, ipak slijedi jednu prepoznatljivu struju unutar njemačke filozofske misli. Tako se Nietzscheov apolonski princip gotovo u potpunosti poklapa s onim što Schiller naziva „naivnim”, a dionizijski s onim što Schiller zove „sentimentalnim” modusom.¹²³ Nietzsche razvoj umjetnosti veže uz dualnost apolonskog i dionizijskog principa između kojih neprestano vlada nekakva borba za prevlast, a nazive preuzima iz vjerovanja starih Grka za koje drži kako su veliku tajnu samoga života, a potom umjetnosti, jasno izražavali putem svojih dvaju božanstvava čije su silnice oprečne temeljem tehnike, nazora i ciljeva.¹²⁴ Apolonski princip umjetnosti povezuje s likovnom umjetnošću, dijelom svijeta sna. Kako se filozof odnosi prema stvarnosti postojanja, tako se umjetnik odnosi prema slikama iz sna koje unatoč simulaciji stvarnosti uvijek zadržavaju dimenziju fikcijskog i nepostojećeg. Čar je sna što za razliku od krnje i nejasne zbilje pruža iluzornu savršenost života, to je ono što Schopenhauer naziva Majinim velom i principom individualnosti. Suprotno apolonskom principu nalazi se dionizijski koji se suprotstavlja tom načelu individuacije. Dionizijsko proizlazi iz kolektiva, iz svijeta opoja, dakle iz stvarnog svijeta, iz najdublje unutrašnjosti čovjeka. Za njega je dionizijsko ono što stvarno je, pokidan Majin veo koji otkriva teško dostupno Pra-Jedno, to je Nietzscheov neprijeporni vitalizam. Oslikavši metaforički spoznaju Grka o stravičnosti ljudskog postojanja, o prolaznosti ljudskog života, elaborira tvorbu Olimpa, sjajnog posredničkog svijeta bogova koji nastaje iz apolonske potrebe za ljepotom. To je čovjekov prividni sklad s prirodom, radi se o tek naizgled pobjedi i pomirenju, a „pravi se cilj zakriva tlapnjom.”¹²⁵ Odnos prema empirijskoj stvarnosti traži u razdiobi svijeta sna i svijeta jave i definira paradoksalno. Budna polovica čovjekova života ima prednost nad sanjalačkom, jedina je vrijedna življenja, ali unatoč tome što su živa bića (ljudi) odraz tajnovitog temelja, ona ipak osjećaju veliku potrebu za prividom i izbavljenje kroz nj, pa ono Pra-Jedno trpi nauštrb empirijskog svijeta koji svojim temeljnim odrednicama (vremenom, prostorom i uzročnosti) sili čovjeka da osjeća ono što istinski zapravo nije. Za njega je empirijski svijet spoznajno, ali

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Friedrich Nietzsche, *Rođenje tragedije*, str. 27.

¹²⁵ Ibid., str. 39.

ne sasvim, negativna kategorija i kako ga on naziva: „privid privida”.¹²⁶ Iz ove je definicije razvidno kako se apolonsko i dionizijsko razlikuju i prema predmetu oponašanja, tako je apolonski mimezis ”privid privida” dok je dionizijski mimezis direktno zrcaljenje Pra-Jednog. Dionizijska struja umjetnosti odraz je biti kojoj daje ontološki status koji se inače pridavao empirijskom svijetu. U ovoj promjeni paradigme oponašanja Nietzsche zapravo donosi reinterpretaciju primarnih principa Schopenhauerove estetike koji također uspostavlja hijerarhiju među oblicima. U knjizi „Svijet kao volja i predodžba I” zapisuje Schopenhauer kako je volja, neestetski čin, koja svoje korijene ima u metafizičkoj sferi, ona pokreće i stvara svijet „predstave” (privida) što uključuje čitav pojavni svijet koji se otvara kroz ljudska osjetila.¹²⁷ I za njega je svijet umjetnosti strukturiran na mimetski način, ali je razlika u objektu imitacije. Kao što to kasnije čini Nietzsche, on pokušava prevrednovati klasičnu estetsku teoriju i to bazirajući svoju novu stratifikaciju na klasičnom aristotelovskom mimezisu. Umjetnost nije oponašanje fenomena izvanjskoga svijeta, već oponašanje Platonovih ideja koje se nalaze iza objekata, a upravo su te ideje opredmećena volja. On razlikuje tri moguća modusa reprezentacije zbilje: 1. mimetska reprezentacija izvanjskog svijeta kao sekundarne mimeze 2. likovna umjetnost kao odraz i reprezentacija Platonovih ideja, vječnih formi 3. glazba koja postoji bez posrednika, koja je izravna udvojenost same sebe.¹²⁸ Međutim Nietzsche ne daje dionizijskom principu definitivan status izavnog reflektiranja volje. I za jedan i za drugi princip veže se stanoviti reprezentacijski odnos, samo što Nietzsche prednost daje dionizijskom.

Ne možemo ne zapaziti kako je odnos prema mimetičnosti, odnosno izbor za ili protiv ove ili one reprezentacije u stvari gotovo ideološka borba onoga što se smatra mogućim ili nemogućim. Pošto je ekspresionizam kao pokret dobivao zamaha, pitanje realističnosti, odnosno sukob zastupnika mimetičnog i antimimetičnog postajao je otvoreniji. Ne radi se čak ni o bezazlenim raspravama već o ozbiljnim debatama koje su prethodile Drugom svjetskom ratu. U Njemačkoj su se tijekom 30-ih godina prošloga stoljeća vodile debate koje su ušle u anale svjetske književnosti, najznačajnija je danas skupno nazvana *Ekspresionistička debata* (*Die Expressionismusdebatte*) u kojoj se izravno raspravljalo upravo o prirodi umjetnosti. Sukobili su se tadašnji intelektualci podijeljeni u dva tabora: u jednom je taboru bio Georg Lukács, a u drugom su bili Ernst Bloch i Bertolt Brecht. Nakon stupanja na vlast 1933. godine i u potrazi za nacionalnim stilom, nacistička stranka pokušava iznaći što učiniti s

¹²⁶ Ibid., str. 41.

¹²⁷ Ibid., str. 45.

¹²⁸ Richard T. Gray, *Metaphysical Mimesis*, str. 45.

ekspresionizmom. Odgovor na to pitanje nije jednostavan, a reakcija i razvoj odnosa nacista prema ekspresionističkim umjetnicima također nije posve negativna, radi se o složenom fenomenu. Jedan od najgorljivijih protivnika moderne, antimimetičke umjetnosti i prominentna ličnost Georg Lukács gorljivo zastupa stavove protiv ekspresionističkih i avangardnih strujanja tvrdeći kako je prekidanje odnosa s realizmom likvidacija same stvarnosti. Svakako najozbiljniji odgovor Lukácsu nudi Ernst Bloch (Brechtovi su fragmenti na ovu temu objavljeni tek po smrti autora) tvrdeći kako Lukácscev pojam realnosti kao niza povezanih pojava koje tvore totalnu sliku svijeta na kraju krajeva i nisu toliko objektivne, pa bi u tom smislu klasičan pogled na realnost poprimio novo značenje.¹²⁹

¹²⁹ Ibid.

INTERPRETACIJA DRAMA

Drame Kalmana Mesarića predstavljaju ogledni primjer mladenačkih eksperimenata književnika koji svoju poetiku traže izvan okvira hrvatske Moderne sačinivši zajedno s Titom Strozijem, Josipom Kulundžićem, Augustom Cesarcem, A. B. Šimićem, Ulderikom Donadinijem i naposljetku s Miroslavom Krležom književni krug koji je prihvatio novu ekspresionističku. Mesarić izniče iz umjetničkog i kulturnog života Zagreba, pa tako proturomantičarski i protumodernistički objavljuje svoje „Tragigroteske“ (1922.). U teatru se isprva Kalman Mesarić priklonio avangardi i ekspresionizmu, prije svega onom njemačke provenijencije, te želi raskinuti s književnim tekstom, njega sada zanima tekst koji je u službi redatelja kao i ona vrsta kazališta i književnosti uopće koja će poslužiti kao ekspresija čovjekova unutarnjeg doživljaja svijeta. Mesarić želi prekinuti tradiciju realističnog i naturalističkog prikazivanja, njegovo je opredjeljenje općeekspresionističko - prije svega bitna je akcija. U svom akcijskom karakteru njegova je drama antigradanska, likovi su tipični ekspresionistički likovi lišeni svih psiholoških i fizioloških karakteristika. Na temelju ekspresionizma nastaju njegovi „Kozmički žongleri“ 1922., podnaslovljeni *Burleskni teatar u 3 aktovke*. Njegova je druga drama „Čovjek ne će da umre!“ sve do objavljivanja 2003. godine bila nepoznata te je, otkrivena slučajno, objavljena u nakladi Ex Librisa s pogovorom Luke Paljetka.

Klasična je teorija o drami suvremenom dobu u nasljeđe ostavila dva velika problema – estetski i tehnički koji se razlikuju po svojoj naravi i ishodištu. Prije svega se tehničkim problemima književnosti bavio Aristotel, pa iz njegova nauka proizlazi kako je književnost nešto što bitno odražava zbilju. Doprinosе novom shvaćanju književnosti donio je Northrop Frye u svojoj „Anatomiji kritike“ (1957.). Ne upuštajući se na ovom mjestu u rasprave o visoko- i niskomimetskom, bitno je napomenuti kako Frye suprotstavlja Platona i Aristotela u tome što Platon književnost (umjetnost općenito) shvaća kao kreativni, a drugi kao tehnički čin. Aristotela je kao kritičara zanimala *techne*, estetska tvorevina koja nastaje nekim objektivnim postupcima, a središnji je pojam katarza.¹³⁰ Središnji trenutak katarze za Aristotela znači odvojenost gledatelja i od umjetničkog djela i od autora (u modernoj teoriji „estetska distanca“), gledatelj se emocija straha i sažaljenja rješava vezivanjem tih osjećaja uz objekte, prema Fryeu: „kada su uključene u reagiranje, vezivanje izostaje a emocije ostaju kao predstanja duha.“¹³¹ Ako je središnji pojam aristotelovske poetike katarza, onda je ekstaza ili

¹³⁰ Northrop Frye, *Anatomija kritike*, str. 81.

¹³¹ *Ibid.*, str. 81.

udubljenost središnji trenutak platonističkog pogleda na umjetnost. U tom je pogledu involviranost čitatelja ili gledatelja velika, od njega se očekuje da stupi u suodnos s djelom i s idejom te u određenoj mjeri čak i sa samim pjesnikom, dakle dok jedan pristup smiruje strasti, drugi ih rasplamsava. Za ekspresioniste, a potom i za Ka Mesarića, bitna je graničnost, bitna su rubna stanja kao pretpostavka akcijskog, pa se iz te estetsko-ideološke slike rađa zahtjev za protumimetičnošću koja je sadržana konzekventno i na tehničkim razinama gdje se neizostavno sukobljava (ne i uvijek) s klasičnim teorijama o dobrom kazalištu.

4.1. „Kozmički žongleri“

Mesarićevi su „Kozmički žongleri, Burleskni teatar u 3 aktovke“ nastali 1922. godine, te su četiri godine nakon nastanka i praizvedeni na maloj sceni tuškanačkog Narodnog kazališta u hrabroj režiji Tita Strozija. Ovo je Mesarićevo djelo zajedno s epistolarnim predgovorom Julija Benešića objavljeno pred premijeru drame, a recepcija je bila podijeljena. Smjelu je fikciju Ka Mesarića pozitivno ocijenio beogradski kritičar koji piše pod pseudonimom „Bibliofil“ koji dobro prepoznaje novu poetiku; predviđa, nažalost točno, „val cinizma“ što će se obrušiti na mladog autora.¹³² Podrugljivih kritika nije izostalo, pa se tako Vladimir Lunaček u „Obzoru“ ruga novoj književnoj modi, pritom osmišlja riječ „mesarizam“. „Kozmički žongleri“ sastavljeni su od tri jednočinke: „Desperateri“, „Clown“ i „Pobuna Atlasa“ koji zajedno čine jednu zaokruženu cjelinu. Koncept antimimetičnosti, odnosno misaona i tehnička oprečnost klasičnim, aristotelovskim zasadama javlja se u „Kozmičkim žonglerima“ na gotovo svim planovima, a posebice su zanimljive prostorne i vremenske instance te koncept *dramatis personae*.

Poznato je kako u postmodernoj teoriji prostor zauzima značajno mjesto promatranja, ali nam se izrazito bitnim čini u govoru o drami. Tomu je tako iz više razloga: jedan je razlog što je dramska umjetnost, između ostalog, prostorna umjetnost, a drugi je razlog idejna podloga prostornog oblikovanja čime se scena ostvaruje kao “slika svijeta” samog autora. Osobito bitno o prostoru u književnosti piše Jurij M. Lotman u „Strukturi umjetničkog teksta“ (1970.) koji tvrdi:

“Osobit karakter vizualne percepcije svijeta, koji je svojstven čovjeku i koji omogućuje da u većini slučajeva denotati verbalnih znakova budu prostorni, vidljivi objekti, stvara određenu percepciju

¹³² Luko Paljetak, *Ka Mesarić od burleske do moraliteta*, str. 188.

verbalnih modela. (...) Na taj način, prostorna struktura teksta postaje modelom prostorne strukture univerzuma, a unutarnja sintagmatika elemenata unutar teksta – jezikom prostornog modeliranja.”¹³³

Prostorom se, nadalje, smatra zbir svih istorodnih objekata (pojava, funkcija, figura, značenja itd.) među kojima postoje odnosi analogni prostornima kao što su razmak, ponavljanja i sl., ti su odnosi prostornoliki i mogu se tako promatrati. Lotman još ističe kako se na razini „čisto ideološkog modeliranja jezik prostornih odnosa čini jednim od osnovnih sredstava osmišljavanja stvarnosti.”¹³⁴ Kao što je već ranije navedeno, čini se kako se estetsko i ideološko u bitnom dijelu preklapaju, zapravo su svi spoznajni modeli datog trenutka i mjesta sazđani u prostornim modelima u kojoj se formira određeni književni tekst. Međutim, što je to „mesarizam” u „Kozmičkim žonglerima“, odnosno kako i na koji način kodira Mesarić ideju i svijet? Kako znamo da Ka Mesarić stvara novim stilom? Njemački teoretičar Wolfgang Kayser započinje svoju knjigu „Groteska u umjetnosti i književnosti“ Vitruvijevim citatom iz djela „O arhitekturi“ u kojoj Vitruvije osuđuje novu, barbarsku umjetnost i to dvostruko: ona nije ispravna u odnosu na prošlu umjetnost koja je bila općeprihvaćena, koja ”ponavlja jasne slike poznatog svijeta” te nova umjetnost nije ispravna upravo iz razloga što ne prikazuje zbilju na mimetski način.¹³⁵ S tim u skladu, narušavanje zbilje, odnosno čudovišnost zbiljskog svijeta nastaje narušavanjem triju zapovijedi stvarnosti: 1. skladan odnos cjeline i dijelova ljudskog tijela 2. odvajanje različitih bića i njima pripadajućih sfera 3. razgraničenost živog i neživog.¹³⁶ Iz toga proizlazi možda najbitnije obilježje prostora - granica. Pozivamo se opet na Lotmana koji kaže:

“Granica dijeli čitav prostor teksta na dva prostora koji se međusobno ne presijecaju. Njezina osnovna osobina jest nepropusnost. Način na koji granica dijeli tekst čini jednu od njegovih bitnih karakteristika. (...) Važno je nešto drugo: granica koja dijeli prostor na dva dijela mora biti nepropusna, a unutarnja struktura svakog potprostora - različita.”¹³⁷

Propitkivanje zbilje ne proizlazi u Mesarića isključivo iz nekakvog motivskog iznenađenja ili nekakve maštovite kombinacije, to se događa i u bajkama, prava antimimetičnost proizlazi iz propitkivanja, odnosno provociranja uobičajenog i uvriježenog vrijednosnog sustava i sklada. Ekspresionizam želi transformirati poznati svijet transpozicijom u tajnovito, u unutrašnji svijet čovjeka, istovremeno orijentirajući se prema van.

¹³³ Jurij M. Lotman, *Struktura umjetničkog teksta*, str. 291.-292.

¹³⁴ Ibid., str. 292.

¹³⁵ Višnja Rister, *Lik u grotesknoj strukturi*, str. 2.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Jurij M. Lotman, *Struktura umjetničkog teksta*, str. 308.

U svojoj prvoj aktovci, „Desperateri“, Kalman Mesarić smješta radnju u mozak, odnosno u unutrašnjost Ženomrscu Glavnog. Mesarić svoj svjetonazor označuje nizom prostornih odnosa, u ovom slučaju radi se opoziciji unutrašnje – izvanjsko u kojoj možemo prepoznati Lotmanovu nepropusnu granicu. Prostor ljudske glave i njegove svijesti prostor je intime i razgraničenja od izvanjskoga svijeta, u svom se razlikovanju razlikuju koliko crno i bijelo, razlikuju se kao *da* i *ne*. Gaston Bachelard ističe dijalektiku izvanjskog i unutarnjeg kao dijalektiku bitka i nebitka uključivši metafiziku u tu geometriju.¹³⁸ Odnos izvanjskog i unutarnjeg doživljava se kao tvorbeni konstituent čitavog znanja, mitova, taj odnos u svojoj sadržini ima enciklopedijsku širinu spoznajnog svijeta. U ovoj napetosti, Bachelard prepoznaje čak i beskrajnost, ta se dijalektika prenosi na područje apsolutnog. Ljudsko je biće, u ovom slučaju desperirani Ženomrzac, suprotstavljen biću svijeta. Promotrimo sljedeći primjer:

“Događa se: Pred našim očima.

Scena: Azil u mozgu Ženomrscu Glavnog. (...)

U danima našeg vremena dogodilo se Čovjeku ovo:

Trenutak potopio Život. Svijest je lebdila, rotirala se na vršku pogleda – u se.

Rasplinula se svijest.

- I dogodilo se, da je u ovome trenutku mašta = Ženomrzac Glavni, bila u najintimnijem dohvatitu Čovjeka - svojega Stvoritelja.

Ženomrzac u taj čas zahvatio je u transu konture svojega pogleda i prenio ih iz podsvijesti u mozak. Nakon toga njegov je mozak formirao slijedeću spiritualizovanu konkretnost svoje stvaralačke podsvijesti: “¹³⁹

Ovakvom se slikom i organizacijom prostora Kalman Mesarić oslobađa jedne od zapovijedi predmetnoga svijeta, a to je kauzalnost. Prostor unutrašnjosti ima svoje zapovijedi i najčešće dobiva punu snagu u prenatrpanosti sadržajem kao što je to u Mesarića:

„Nad glavama plešu se torture mozga; crni, crveni i zeleni ples. (...)

-Ciliknula je strast. Zelena poplava harači. Triumfira- pobjeda.

Desperateri zgureni su u mozgu. Isprekrižala ih koplja plesova.”¹⁴⁰

U ovom slučaju prebogatost sadržaja mozga – ples, boje, zvukovi, stimulacija osjetila, poplave, figure, koplja – djeluju prijeteće i kaotično, unutrašnji život desperatera

¹³⁸ Gaston Bachelard. *Poetika prostora*, str. 209.

¹³⁹ Kalman Mesarić, *Kozmički žongleri*, str. 10.

¹⁴⁰ Ibid., str. 10.

klaustrofobičan je, on promišlja i doživljava sama sebe. Prostor unutrašnjosti je prostor tjeskobe. Ta se „drama geometrije” stalno odvija na relaciji *van – unutra*, ali i naprijed – natrag. Amorfni likovi, kako ih Mesarić naziva: Sveto trojstvo, Desperater A, B i C očito prelaze nekakav put, po svojoj mogućnosti put beskonačnosti ili pak put napretka, transformacije kako je to obično u ekspresionista. To vidimo u primjerima:

„A: Natrag je pametno. Napred je ludo. Mi smo luđaci. Ne znam.

C: Osvijesti se čovječe! natrag znači sredina. Sredina je ples ulice. Sredina je vergl sajmišni. Sredina je anonimna serenada i razcmoljenost mladaca u pubertetu. Čovječe! Naša konstatacija šupljine grada rodila je – prezir.”¹⁴¹

„C: Mi smo prezreli sve do grotesknosti. Zar se ne sjećaš kako su ljudi udarali valcere po tipkama naših nerava. Zar se ne sjećaš, kako su nam svrdlali sljepočice svojim filistarskim umovanjem. To je Tvoja sredina. Sredina žena, purgara, bijele kave i pečenih prasaca. I udobnih znanosti. I mirisnih cigara. I vedre umjetnosti. Moj prezir na sve to.”¹⁴²

Razgraničenjem dvaju prostora, Mesarić razgraničuje i dva temeljna svjetonazora, njegova je kritička oštrica usmjerena protiv građanskog društva. Suprotstavljaju se dva pola – novo i staro, inovativno i uvriježeno, revolucionarno i građansko. Svjetonazorska igra postaje sada topografskom igrom, a igranje ovim pojmovima postaje centralnim motivom drame. Jedan od klasičnih ekspresionističkih motiva je i motiv leta i uspinjanja k visinama kao što je to najzamjetnije u A. B. Šimića, čime se uspostavlja odnos *gore – dolje*. Taj odnos predstavlja gotovo devizu ekspresionističke estetike, ali i njenu temeljnu misao. Vitalizam i akcijsko djelovanje temeljne su pretpostavke ljudskoga života, snaga koja nadilazi granice humanog i životna strast i patnja izravne su paralele s ničeanskom filozofijom. Primjere o usponu nailazimo u:

„C: Prezir je svaki naš dah. Revolta je naša vulkan. Lava će biti visoki polet naš.”¹⁴³

„C: Uvjeravam vas, da ću se ja popeti iznad sunca. Ja tražim izlaz van sunca, van žene, van sebe. (...) Moja će pobjeda biti koplje u sunce.

A: A zašto je na našem nedohvatu?”¹⁴⁴

¹⁴¹ Ibid., str. 13.

¹⁴² Ibid., str. 18.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Ibid., str. 17.

Prema Eliadeu visina je za obična ljudska bića nedohvatljiva kategorija koja je rezervirana samo za nadljudska stvorenja. Očajnici A, B i C u stalnoj su borbi i želji približavanja suncu koje je središte svega u kojem se nalazi i žena. Gilbert Durand ističe kako su snaga i uzdizanje sinonimi, a sunce kao načelo solarnog, apolonskog, postaje istovremeno simbolom svega poznatog, ali i simbolom muške snage. Penjanjem se ne postiže samo fizički učinak, već i onaj psihički ovladavanja i svladavanja okoline. Zanimljiva je činjenica koju Bachelard iznosi u „Antropološkim strukturama imaginarnog“. On govori o simbolizmu neba kao o dramaturgizirajućem činu, sunce poprima odlike očinstva, suvereniteta i muževnosti.¹⁴⁵ Mesarić u središte stavlja sunce i ženu, a to sunce koje probija koplje nije ništa doli seksualni čin. Dakle u „Kozmičkim žonglerima“ sunce zadržava vitalizam i snagu kao primarne odlike, a ono što bi u mitološkim i hijeratskim pjesmama bila žezla, sada zamjenjuju koplja.

Takve vertikalizirajuće svjetovne sheme na idejno-spacijalno-estetskom planu prelaze s plana prirode na plan čovjeka, pa u tom smislu vertikalizacija donosi fiksacije na ljudsko tijelo, točnije na ljudsku glavu. Za tzv. “primitivna” društva lubanja predstavlja središte i načelo samoga života, fizičke i duhovne snage kao i mjesto okupljanja duha, pa je glava ili lubanja ustvari jedan od prvih i primarnih označitelja ljudskog psihizma uopće.¹⁴⁶ Glava ima svoje simbolično značenje i u kozmologiji, ona predstavlja vrstu apstraktnog sažetka osobe. Time Mesarić izobličuje i vitruvijski sklad, čini nam se kako je prostor ljudske glave bezgraničan, čudovišno groteskan, gotovo nepostojeći prostor apsolutne metafore. Vrlo znakovito zaključuje Durand kako nam se simbolike vertikalizacije vrlo često ukazuju kao želje za osvajanjem snage koja je nekoć izgubljena. Što bi to točno bila vertikalizacija? Vertikalizam u filozofiji označava smjer duhovnog i aktivnog, ali i stabilne osovine stvari te, vrlo bitno, označava predodžbu u kojoj se spajaju slike moralnog ideala i metafizičke potpunosti; nebrojene su simbolizacije i pozitivne valorizacije vertikalnog aspekta kao uzdizanju k uzvišenom.¹⁴⁷ Mesarić poput Miroslava Krleže štupa solarni kult (dok s druge strane A. B. Šimić štupa kult lunarnosti i stelarnosti), ali njegovo je sunce kastrirano, kako kaže Desperater C, sterilno, pa umjesto muškosti, u središtu sunca nalazi se žena, radi se gotovo o anti-suncu, koje je nedjelatno i bespomoćno. Desperater C glavni je ženomrzac, on je solarni junak u kojem je sazdan arhetip slobodnog duha. Lotman događaj definira kao transponiranje s jednog mjesta na drugo, preduvjetom bismo mogli nazvati pobunu, nezadovoljstvo. Takav je

¹⁴⁵ Gilbert Durand, *Antropološke strukture imaginarnog*, str. 114.

¹⁴⁶ Ibid., str. 117.

¹⁴⁷ Gilbert Durand, *Antropološke strukture imaginarnog*, str. 105.

Mesarićev anti-junak, amorfni lik bez imena i samo grubih obilježja muškarca. Durand ističe kako je transcedencija uvijek naoružana, a oružje uvijek simbolizira istovremeno moć i čistoću.¹⁴⁸ „Kozmički žongleri“ puni su simbolike iz grčke mitologije (solarni junak, zmija, oružje).

Središnji je motiv prve aktovke žena, pa za razliku od Karla Kraus i Šimića koji priskaču u obranu žene, Ka Mesarić preuzima, od romantičara prisutan, motiv fatalne žene, to jest žene vampira i bludnice. Desperater A, B i C čitavom jednočinkom pjevaju mrzilačku pjesmu ženi, a u trenutku kada Desperater B, najslabiji od svih, želi nasrnuti na sunce na scenu stupa lik žene. Značajno, lik žene također prevaljuje trudan put reinkarnacije:

„Ž: Prošlost moja! - Da vam pričam gospodo! Po sjećanju ovo je moj treći život. (...) Sjećam se: bila sam sedamdesetisedma metresa mudroga Salamuna. On je bio pjesnik i volio je žene. (...) Drugi moj život bio je mnogo prozaičniji. Bila sam dijete podruma. Prodavala sam cvijeće po kavanama. (...) Umrla sam i bila pokopana na općinski trošak. Sada eto opet novi život počinje za me.“¹⁴⁹

Smisao njezina trećeg života borba je spolova koju je eksplicitno u ekspresionističku poetiku inaugurirala poetika Augusta Strindberga. U trenutku kada glavni ženomrzac Desperater C pada pod čari žene, ona iz čarape izvlači ljiljan. Prema *Rječniku simbola* ljiljan je simbol bjeline, a time i „čistoće, nevinosti i djevičanstva“¹⁵⁰, time Ka Mesarić postiže rugalački efekt pomoću groteske i nesklada.

U drugoj aktovci „Clown“ pratimo Patnika, njegove vizije i konačnu preobrazbu u klauna, a u toj mu preobrazbi pomaže Žuto lice. Kroz čitave „Kozmičke žonglere“, a kasnije i zornije prikazane u drami „Čovjek ne će da umre!“, provodni su motivi iz Biblije. Čini se kako je biblijski fond kao odraz potrage za transcedencijom Mesariću poslužio kao podloga za dijalektiku starog i novog, ozbiljnog i neozbiljnog te naposljetku za opreku poznatog i nepoznatog, a svoj referencijalni predložak aktovka o Patniku ima u biblijskoj epizodi o kušanju Isusa. Ovu aktovku možemo obilježiti prostorom povratka jer u sebi sadrži neodvojiv spoj prostorne i vremenske dimenzije kao i motiva protočnosti. Personificirani Krist koji se kasnije pretvara u figuru klauna, nalazi se na jednom, gornjem polu opozicije gore – dolje, odnosno visoko – nisko te je njegovo kretanje označeno kao životno (metafora Život je put., tj.

¹⁴⁸ Ibid., str. 133.

¹⁴⁹ Kalman Mesarić, *Kozmički žongleri*, str. 25.-26.

¹⁵⁰ Chevalier, Gheerbrant, *Rječnik simbola*, str. 396

Vrijeme je prostor.) Patnik je vječni lutalac, kako ga Cinik (Sotona) nazivlje: „Priroda osvećuje svoj zgaženi ponos, tužni Ahasvere!”¹⁵¹ Značajni su i sljedeći primjeri:

„Ja sam u visokom prostoru izgubljen i sam, a moja je duša prezren buntovnik bez utočišta, bez srca, bez krova. Bez utočišta, bez srca, bez krova.”¹⁵²

“CINIK: (...) Povest ću te u prašumu prvih poriva. Sjeme tek na suncu zrije. Mi – ti i ja i moguće još kogod – mi smo određeni, da budemo ocevi jednoga pokoljenja, koje će se vraćati.

PATNIK: Vraćati?

CINIK: Vraćati prašumi, suncu, vodama, divljači.”¹⁵³

Kao što su tri Isusove, Patnikove napasti, tako su i umnogostručene pojavnosti Sotone, Cinika koji se transformira i mijenja lik baš kao što to čini Mefistofeles u „Faustu“. U tim ponavljanjima i umnogostručenjima nazire se mit, a Levi-Strauss kaže kako “ponavljanje ima svoju funkciju - učiniti struktura mita očitom.”¹⁵⁴ Mit je vječito ponavljanje i započinjanje stvaranja svijeta, samim time mit dokida smrt i vrijeme te ima glazbenu strukturu. Prostor mita neodvojiv je od vremena, a mit se ostvaruje kroz slike na području imaginarnog. Kako navodi Durand, a kasnije i Frye, slika proizvodi značenje u svima pravcima (Fryevo centripetalno i centrifugalno), pa se tegobnost života djelovanjem slika i privida ostvaruje u zasebnom vremenskom kontinuumu, u gotovo mitskom vremenu. Bergson otvara što je Kant bio zatvorio: odnos postojećeg i pomišljenog (*noumen i fenomen*), pa tako zanimljivo cjepka instancu „ja“ na doživljaj trajanja i na konkretnost trajanja; to je činjenica koja u ekspresionističkoj poetici zadobiva značajno mjesto iz više razloga. Razdvajanje, odnosno umnogostručenje osobe jedno je od temeljnih obilježja Mesarićeve ekspresionističke poetike, a time se mimetičnost zbilje narušava na dva načina. Jedan je način nepoštivanje doličnosti uzročnosti, vremena i prostora, a drugi se način odnosi na ostvaraj samog lika koji, ne oponašajući prirodu, zadobiva neljudske crte. Iz tog doživljenog trajanja, pa čak i iz temeljne kritike Bergsonu čini nam se kako se temporalnost ljudskog života želi savladati mišlju „Neka traje i opstane!”, rađa se i sudbina i bol mesarićevskih likova, a to je: kako ne umrijeti. To je ujedno i njegova tematska opsesija i, klasičnim grčkim rječnikom rečeno, *hamartia* njegovih tragičnih likova koji noseći u sebi

¹⁵¹ Kalman Mesarić, *Kozmički žongleri*, str. 35.

¹⁵² Ibid, str. 35.

¹⁵³ Ibid, str. 35-36.

¹⁵⁴ Gilbert Durand, *Antropološke strukture imaginarnog*, str. 305.

općeljudsku misao o prolaznosti i besmislu ljudskog života pokušavaju iznaći životnu snagu. Njegov lik uvijek je *pharmakos* ili žrtveno janje koji nije niti nevino niti krivo:¹⁵⁵

„PATNIK: Ne. Oštar je bič moje torture. Lažna je koprena mojega užasa. (...) Laž je tvorevina grijeha. Istina je izobličeni pradavni oblik vječno lutajućeg meteora. (...) Zvijezde mi se osvećuju. Zvijezde viču. Zvijezde pale. Zvijezde se smiju. Zvijezde se smiju nama. Bezoblične patnje naše, to je osvetni rug zvijezda.”¹⁵⁶

Pharmakos je nevinna žrtva poretka većeg od sebe, kriv po svojoj sudbini kao pripadnik ljudskog roda. Podvojenost se ironijski nikad ne spaja, Frye tu poziciju uspoređuje s Jobom, to što se čovjeku događa nije proizvod njegovih radnji, ali događa se jer je čovjek samo ljudsko biće. Kako god da u tom kontekstu shvatili ironiju, naslućujemo ju kao bipolarnost. Stravičnost ljudskog života, dionizijsku strast, Mesarić pokušava izraziti groteskom, živimo u svijetu koji treba transformirati ruganjem:

„Sarkastično svjetlo teče pojavom Patnika. Sa Patnika otpala je Crnina. Iz njegove pojave trpkoo cereka spodoba CLOWNA.)

SVI U KORU: Aah! Clown! Život je nacereni clown?!

(Muzika: - Iz Dubina pojave se DVIJE RUKE ŽUTOGA LICA i pružaju Patniku mrtvačku lubanju.)

ŽUTO LICE: Ovo na tvoje rame, da upotpuni naličje života, klonuli putniče!

PATNIK: (primio je prestravljen lubanju. Slomljeno zatetura na – smrt): Evo vam: Istina i Život!”¹⁵⁷

Kao što smo već ranije bili spomenuli, druga se aktovka poigrava biblijskim predloškom o Isusovoj kušnji, pa Mesarićevog Krista zamjenjuje Patnik, zapravo ekspresionistički Svatković (*Everyman, Jedermann*). Njegovu kušnju sada vodi majstor orkestracije – Cinik, kasnije Žuto lice. Zanimljiva je činjenica da se ovim biblijskim predloškom koristio i Thomas Stearns Eliot u svojoj drami „Ubojstvo u katedrali“, njegova je drama, nastala 1935. godine, ipak suprotnog predznaka. Pa kao što Thomasa Becketa kušaju četiri napasti, tako se i u Mesarića javljaju figure triju utrostručenih svijesti: Pijanac I, Pijanac II i Pijanac III, zatim Križar I, Križar II i Križar III te naposljetku Žena I, Žena II, Žena III. Međutim Mesarićev svijet nije svijet uzdignutih ideja i svetosti, već svijet sajmišne gomile u maniri njemačkih *Bänkelsanga*. Uzrok Patnikova iskušenja je to što odbija Cinikovu ponudu da se skući u zemaljskim uzusima kakve izvršne birokratske titule, taj Patnik – Idealist zapravo

¹⁵⁵ Northrop Frye, *Anatomija kritike*, str. 54.

¹⁵⁶ Kalman Mesarić, *Kozmički žongleri*, str. 40.

¹⁵⁷ Ibid., str. 63.

je izigrana figura Krista kojoj pred očima igra zemaljski život, a čovjek je življenjem na zemlji ništa drugo doli Clown. Patnik odbija, poput Krista, biti gospodar zemlje, pa tako odbija i Prijatelj savjet:

„PRIJATELJ: Promijeni pravac.

PATNIK: Ne mogu!

PRIJATELJ: Koja korist, što spašavaš sebe nad gradovima? Ulice su žile grada, a mi smo krv njegova. Sidi i budi gospodar grada.

PATNIK: Moja je duša razapeta u beskonačnom prostoru sivoga svemira. Moju je ruku pribila vlaga na nadglobusni križ mirijadu gnjilih atoma. Ja lebdim i idem.”¹⁵⁸

Sada Cinik pred Patnika donosi tri utrostručene prefiguracije, prvi dolaze Pijanci I, II i III, a donosimo iskaz iz osvrta Milutina Cihlara Nehajeva koji nam odaje kako je to na sceni izgledalo: „Prvi filozof, istrese nekoliko navala na filistre; drugi, činovnik, karikatura je pokornosti; treći, najneopasniji, revolucionarac je sa crvenom košuljom, koji se kao zvijer dere na špicbirgere.”¹⁵⁹ Pijanac I, kojeg po svršetku replika Cinik veže kao psa i odvodi, okomljeje se kao što već Nehajev kaže na građansko društvo, uspostavljajući svoju filozofiju: „Ja sam nula, ja sam ništ // Cio svijet je gnojni prišt”.¹⁶⁰ Pijanac se II krotko vuče, on je oličenje mlakosti i beskičmenjaštva, personificirana malograđanština: „O samo da me ne vide // jer mi je neugodno, // kad me se stide // vlastita djeca.”¹⁶¹ Naposljetku izvlači Cinik revolucionara, najbezopasnijeg od svih (što je također moglo pridonijeti negativnom mjestu Kalmana Mesarića u kontekstu povijesti hrvatske književnosti), ta su tri pijanca tri najveće napasti suvremenog čovjeka. Nakon njih slijedi kor križara koji Patnika pozivaju da sidi na zemlju i postane dijelom crkve te naposljetku Napasnik - Cinik doziva dame iz časopisa „Erotikon“ kako bi one svojim nepokrivenim tijelima spustili Patnika na zemlju tragom zemaljskih strasti. Sav se taj zbir mnogobrojnih napasti zatim sjati u bjesomučno kolo. Patnik se, opterećen modernom *hamartijom*, ipak ne uspijeva osloboditi svjetovnih napasti, umjesto u prometejskog lika on doživljava preobrazbu u kandidata generalnog direktora:

“(Oči su utnule. Nova vibracija boja. Muzika: - Sve je očajno “normalno”, korektno = maskirano za život. Patnik se oporavlja. Svi spremaju razočarano svoje stvari.)

¹⁵⁸ Ibid., str. 43.

¹⁵⁹ Milutin Cihlar Nehajev, u: *Ka Mesarić od burleske do moraliteta*, str. 200.

¹⁶⁰ Ibid., str. 46.

¹⁶¹ Ibid., str. 49.

PATNIK (novom intonacijom Ciniku): Što smo ono govorili o kartelu
špirituspriparatora?

CINIK: Vi ste, gospodine, kandidat za generalnog direktora. Pođimo na glavu skupštinu. Ali ona je
dolje – na zemlji.

PATNIK: Molim lijepo, gospodine, pođimo.”¹⁶²

Treća i najuspjelija Mesarićeva aktovka je „Pobuna Atlasa“ koja obuhvaća vrijeme i prostor kaosa. U „Pobuni Atlasa“ Mesarić zauzima eksplicitno antimimetički i antinaturalistički stav, u drami je prisutan glas autora koji želi izravno i otvoreno involvirati gledatelja ili čitatelja u svoje djelo. Takve bismo postupke i promišljanja mogli shvatiti u kontekstu razvoja kazališta kao prijelaz iz ekspresionističkog u epsku vrstu teatra. Ovako Mesarić opisuje scenu:

„Unakrstila su se vremena, prostori, ljudi. Izgubila se orijentacija vremenskih epoha, kulture, civilizacije, vijekova. Živi samo jedno fiktivno vrijeme, jedan fiktivni prostor: kondenzija realne scene pred našom svijesti.”¹⁶³

„Pobuna Atlasa“ persiflaža je grčkog mita o titanomahiji – borbi titana i olimpskih bogova. Likovi su Japet, Klimena, Atlas, Prometej, Menoetej, Epimetej i Evropa. Prema grčkoj mitologiji Japet i Klimena Atlasovi su roditelji, a Prometej, Menoetej i Epitemej njegova su braća koja su ga, sklopivši savez sa Zeusom, izdala te osudili na vječnu robiju nošenja zapadne strane globusa. Taj predolimpski okvir horora stvaranja nama poznatog svijeta, a današnji nam svijet kao njegov porod od tmine, Mesarić prikazuje motivom pada, gnječenja i težine. On stvara čitavu galeriju likova koje bismo sve mogli svesti nazivnikom “pokušaj vertikalizacije.” Mesarićevi junaci ne kliču pred visinama, oni su obuzeti košmarom, gotovo svladani vrtoglavicom i iščekivanjem pada koji više nije mogućnost, pad je izvjesnost (kao i u A. B. Šimića, inspirirano Nietzscheovom filozofijom). Ta shema pada neminovno označava proces propadajućeg vremena i propadajućeg ljudskog života. U „Pobuni Atlasa“ odvija se teatar bogova u kojem se odigrava drama ljudskog života poznata od Gilgameša, preko grčke kulture do današnjeg dana: sraz besmrtnih i smrtnih koji su svoju besmrtnost izgubili (čak i prokockali). Mesarićevi bogovi igraju se ljudskim životima:

„RADIOFON BOGOVA: Astrahan! Kolera večera trideset tisuća ljudi. Japete!
Japete! Trideset tisuća ljudi. Japete! (...)

¹⁶² Ibid., str. 64.

¹⁶³ Ibid., str. 65.

JAPET: Klimena! Teatar bogova izvrstan! Trideset tisuća mrtvih!

(Kroz scenu prolazi MAJKA ŽALOSNA - KLIMENA. Njene riječi siju, niču, rastu, urlaju, KAOS u ekvatoru njenoga hoda.)¹⁶⁴

“EPITEMEJ: Bogovi imaju teatar?”

JAPET: Evo, ovdje. (Pokazuje na globus i scenu.) To je naš teatar. Sve je teatar. (...)

MENOETEJ (ulazi): Ne mogu prosto da spavam od te buke. Prokleti sinovi Japetovi!¹⁶⁵

„Pobuna Atlasa“ opsesivno se bavi mišlju o propasti Europe – to je osnovna misao ekspresionističke generacije. Duhovne, odnosno povijesne etape ljudskoga roda ovdje su shvaćene kao prostorni odnosi, kao razgraničenja između svijeta bogova i nužno smrtnih ljudi, ali kao i granica između ljudskog i neljudskog. U „Pobuni Atlasa“ Ka Mesarić uvodi i govor iz tehnološkog svijeta, bogovi se sada obraćaju putem radiofona; čovjek je zapitan nad sudbinom zapadnoga svijeta, pa po poznatoj modernističkoj navadi pokušava iznaći smisao tehnološkog napretka. Mlada ekspresionistička generacija nije samo metaforički osjećala raspad, katastrofu i revolt, preživljeni užasi Prvog svjetskog rata postavljaju im pitanje o granicama čovječnosti, vitruvijanski čovjek sad više nije samo simbolički mrtav, on je do neprepoznatljivosti izobličen užasom ratnih strahota (Munchova kruškolika glava). U „Pobuni Atlasa“ svijet se pokreće ljudskom smrću i žrtvovanjem čovjeka (“Stagnacija našeg bogovanja. Smjesta insceniraj jedan jači zemljotres.”)¹⁶⁶ O imaginaciji strave i realnosti modernoga svijeta piše Danilo Kiš u svojem “Času anatomije”:

„ (...) sablasni prizor grada nalik na mesečevotle, sa dvesta hiljada mrtvih i do čudesnih razmera iznakaženih ljudskih telesa, jeste prizor do kakvog je srednjovekovna (ipak) fantazija jednog velikog pesnika mogla dospeti jedino snagom najsmelije uobrazilje, zamišljajući sličan prizor samo negde izvan ovog sveta, u dalekim predelima večne kazne i ispaštanja.”¹⁶⁷

Ljudski je život u „Pobuni Atlasa“ sada predmetom ironične trgovine među bogovima, ljudska je sudbina, kao i sudbina čitavog svijeta, samo inscenacija viših sila i višeg poretka. Ka Mesarić stvara mit modernoga, ironijskoga čovjeka - sada i Prometej odbacuje prijateljstvo s ljudskim rodом i svaki se čovjek može svrstati u niz nevinih junaka koji stradavaju isključivo i samo zato što su smrti kao što je to slučaj u Kafkinim djelima. Prometej je obraćen: „Naša je

¹⁶⁴ Kalman Mesarić, *Kozmički žongleri*, str. 66.

¹⁶⁵ Ibid., str. 75.

¹⁶⁶ Ibid., str. 72.

¹⁶⁷ Danilo Kiš, *Čas anatomije*, str. 63.

narkoza: pomirenje sa sudbinom, ali ne vjeruj da smo se pomirili s bogovima. (...) Atlase, ti se više ne ćeš buniti, plivat ćeš u narkozi zadovoljstva kao i mi.”¹⁶⁸

Gotovo je zapanjujuća podudarnost gradbe estetsko-idejnog svijeta u Kalmana Mesarića i mitskih predložaka vezanih uz let i pad. U mnogim se kulturama, pa tako i u zapadnjačkoj kulturi, pad, pa tako i istočni grijeh koncipira ženskim principom, odnosno motivima bludnica. Sam Ka Mesarić u svojim neknjiževnim tekstovima Europu naziva bludnicom. Modifikacija, to jest banalizacija pada čovječanstva ne tjelesnu shemu time je singuliran na sudbinu jednog, u biti svakog čovjeka. Smrt je *femme fatale*, zavodnica, nimfa, u toj se banalizaciji nazire pokušaj da se obrne vrijednosni sustav, to je pokušaj da se smrt i vrijeme svladaju. Ka Mesarić koristi se biblijsko-mitološkom metaforikom:

„EVROPA: (...) On je neki razočarani vitez, koji bježi u samostan. - Zar ne, Atlase? (...) Nije li vam tamo zavrtila mozgom koja Nimfa? Atlase, ha?

ATLAS (zatrese zemlju): Umukni zmijo! Srušit ću te!”¹⁶⁹

Europa, sada Prometejeva družica, također je prošla trudan put ljubavnika:

“JAPET: Prometej! Nemoj da šetaš s Evropom po Olimpu. Familiju sramotiš, a tvoje zaljubljene njuške ne će se bog prepasti. (...)”

EVROPA: Otac! No! To je onaj pravi! Japete, reci sinovima svojim, što znači biti gost mojega kreveta. Japete! Stidiš me se? Je li? Hahaha! Gamad! Lopovi! Svima sam vam gasila žeđu vaše erotike. Sve sam vas tovila svojim milovanjem. Svima sam vama sačuvala živote: lagala sam vam ljubav. Sada me se stidite. Insekti! Gnjjide!”¹⁷⁰

Atlasova pobuna proizlazi iz njegovog ropskog položaja, on je zaboravljeni i ostavljeni sin, tema je to kojom će se Mesarić podrobnije baviti u svojoj sljedećoj drami „Čovjek ne će da umre!“ Japet je izdao vlastitog sina kako bi udovoljio volji bogova s Olimpa, njegov sin robuje i postaje simbolom žrtve i jedne vrste košmarnog sna, u Atlasu se sažimaju svi ljudski strahovi, ali njegova je *hamartia* činjenica da je sada nizak i pred bogovima i pred ljudima. On je osramoćen pred svim pojavnim svijetom. On želi oboriti i svijet ljudi i svijet bogova te u želji da prodrma Globus pada smrtno pod jednu polutku svijeta. O tome izvještava Radiofon bogova: “Posljednji zemljotres najuspjeliji našega pamćenja. - Jedna polutka globusa skoro

¹⁶⁸ Kalman Mesarić, *Kozmički žongleri*, str.82.

¹⁶⁹ Ibid., str. 83.

¹⁷⁰ Ibid., str. 80.

posve oštećena.”¹⁷¹ Po njegovom smrtnom pada izvještava Japet kako propasti nema, on je boga, svoga sina, zamijenio strojem.

4.2. „Čovjek ne će da umre!“

Mesarićevim „Kozmičkim žonglerima“ prethodi epistolarni predgovor Julija Benešića, a drami „Čovjek ne će da umre!“ „Uvod“ u kojem Ka Mesarić opisuje metodu i ideju drame. U tom pogledu Mesarić ne prepušta previše mašti, njegov je tip kazališta nesumnjiv korak prema redateljskoj vrsti teatra, pa kao učenik Maxa Reinhardta, Mesarić ne stvara realističnom metodom, za njega je bitna ideja (koju ne taji) i ugođaj čime se u svom „Uvodu“ opsežnije bavi, njegova je uputa stroga jedino u oblikovnom pogledu:

„Ovo je materijal za scenu. Režiser treba da ga umjetnički izmodelira za scensku objektivizaciju. Režiserova invencija i umjetnička fantazija treba da iz ovoga materijala kreira umjetničku jedinstvenost moga djela i scenskog izražaja. Pored svega ovoga još je nešto vrlo važno: scensko djelo može da oživi sama scena. Zanos je uvjet scenskoga života.“¹⁷²

Max Reinhardt bio je, kao i kasnije Kalman Mesarić, u potrazi za onim simbolima i značenjima koji bi se što ekspresivnije i intenzivnije prenijeli na široku publiku, ne zahtijevajući sada kompetentnog čitatelja, traži one elemente koji bi u sebi mogli sadržavati snažan metafizički sloj, pa poseže upravo za crkvenim žanrovima.¹⁷³ Kao što smo već ranije napomenuli u poglavlju o ekspresionističkoj drami, pojam žanra i njegovo strogo određenje sada se antiaristotelovski gubi, ekspresionističkog autora, a samim time i avangardnog općenito, ne zanimaju normativne zapovijedi ovog ili onog žanra, oni sada spajaju različite stilske i idejne odrednice. Mladi Mesarić također zastupa Reinhardtovo mišljenje kako djelo, to jest kazališni komad nije određen samim književnim tekstom, već da vrijednost nekog uprizorenja izvire iz uprizorenja samoga. Mladi Mesarić doživljava scensko djelo kao veliki obred u kojem ne sudjeluju samo glumci, nego i sami gledatelji.¹⁷⁴ Kada glumac ne taji da glumi, a gledatelj ne taji da gleda, drami se vraća obredni karakter, odnosno dokida se granica iluzornog, pa umjesto Aristotelove katarze, gledatelj doživljava ekstazu. S takvim se zasadama slaže i mladi Ka:

„Cilj novog teatra je autonomna scena.

Kompromis: udaljavanje od literature i realizma.

¹⁷¹ Ibid., str. 86.

¹⁷² Ibid., str. 91.

¹⁷³ Boris Senker, *Redateljsko kazalište*, str. 130.

¹⁷⁴ Ibid., str. 124.

Takozvana realističko-simbolistička scena slaba je usluga publici, koja se vječno čudi i teži za definitivnim izražajem svoga vremena. (...)

Sukob realnosti i fikcije na sceni stvara kaos, zbrku, komplikovanost u interpretaciji realnih figura, na sceni i u očima publiku u auditoriju. (...)

Problem – ako postoji – rješava se sam po sebi: tehnika nove, današnje, autonomne scene stupa u konkubinat s „fikcijom realnoga“ događaja (fabule) izvan umjetnosti – Kompromis!

Pirandellova drama „Šest lica traže autora“ jedan je ovakav namjerni kompromis.¹⁷⁵

O Pirandellu i pirandelizmu se u hrvatskoj književnosti puno i relevantno pisalo, no čini se kako se teorijski i književni rad Kalmana Mesarića nepravedno izostavljao. Prisjetimo se Josipa Bognera koji je zajedno s Kalmanom Mesarićem pisao za časopis „Riječ“, a u svojem je radu o grotesci kao pisce koji pišu à la Pirandello prepoznao tek Milana Begovića („Pustolov pred vratima“) i Josipa Kulundžića („Misteriozni Kamić“, „Gabrijelovo lice“). Pirandellove su predstave vrlo često i kvalitetno postavljanje tijekom 20. stoljeća, promotrimo izvadak iz jedne Marinkovićeve kritike drame „Večeras improviziramo“:

„ ..., što ostaje od čovjeka? Ako ga svatko vidi na svoj specifičan način, ako se njegovo lice javlja u bezbrojnim socijalnim aspektima, u bezbrojnim maskama, ako se njegovo jedinstvo podijeli (matematički) s beskonačnim kvantitetama, (...) U toj perverznoj analizi ličnost se raspada u maske, život se rasipa u uloge: čovjek glumi nekog simboličnog „sebe“...“¹⁷⁶

Iz istih postavki proizlazi Mesarićeva drama „Čovjek ne će da umre!“, ali i njegovi „Kozmički žongleri“. U svom „Uvodu“ Mesarić daje i upute za izvedbu, figuru Čovjeka treba igrati jedan glumac tijekom razvoja drame, a kao uputu donosi čak i tablicu:

Slike:	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
	Lijenost	Oholost	Zavist	Neumjerenost	Škrtost	Srditost	Bludnost	Rezime
Figure:	Čovjek	Lucifer	Kain	Noje	Jakov	Mojsije	Natan	Pilat
	Majstor	Vlasnika Parka	Šef	Direktor	Bilježnik	Jozua	Urije	
		Adam			Izak		Betsabeja	
		Eva		Artistica	Rebeka		(Joab)	
		Abel	(Ham)	Ezav	Aron			

¹⁷⁵Ka Mesarić, *Kompromis dramske evolucije*, str. 63-64.

¹⁷⁶Ranko Marinković, *Geste i grimase*, str. 209.

				Sem				
				Jafet				
	Dva policaja	Dva policaja	Dva policaja	Dva policaja	Dva policaja	Dva policaja	Dva policaja	Dva policaja

Ka Mesarić svoju dramu oblikuje prema sedam smrtnih grijeha, a stupnjuje ih od najtežeg prema najlakšem. Drama je, kako ju Luko Paljetak definira, modificirana drama koja se kreće između moraliteta i alegorije, međutim dramu bismo mogli svrstati i u red postajnih drama, ona je u svom temeljnom određenju prožeta manirističkim strujama. Postajna drama ili *Stationendrama* predstavlja dramsku vrstu koja ne počiva na linearnoj strukturi događaja i uzročno-posljedičnu vezu, radi se o otvorenoj dramskoj formi, a scene su vrlo labavo povezane te se obično baziraju oko jednog glavnog lika čime se postiže efekt višeperspektivnosti¹⁷⁷ što je izrazito zanimljivo u poetici tzv. antimimezisa. Radi se o dramskoj vrsti koja je po svojoj prirodi antiaristotelovska, izrazito subjektivistička drama koju „drži“ središnja figura kao što je to i u Mesarića. Sada se aristotelovsko i uopće klasično dramsko jedinstvo zamjenjuje jedinstvom dramskog lica (koje je u sebi umnoženo). Ovaj dramski žanr koji svoje korijene vuče iz srednjovjekovne drame raspeća postaje osobito popularnom formom u ekspresionizmu zahvaljujući radu Augusta Strindberga, no time nije obuhvaćena čitava žanrovska šarolikost Mesarićeve drama, tom skladu, čini se, ekspresionisti i ne teže; ovim se pristupom obuhvaća njen strukturalni i idejni aspekt. Mesarićeve je drama srednjovjekovno-barokna s vječnim podsjetnikom „Memento mori!“ Ovu dramu možemo prema Denkleru smjestiti u tip postajne drame (koju on eksplicitno ističe unutar svih formi ekspresionističke drame) ili prema Donahueu u tip *drame krika* ili *Schrei drame*; Mesarić pred jednoga glumca predstavlja izazov igranja složene uloge. Dramu također možemo shvatiti kao moralitet s obzirom na njen ironičan ton te s obzirom na borbu vrlina i napasti za ljudsku dušu. Subjektivistička postajna drama ne želi prikazati niz događaja koji se događaju kao odraz nekakve realne fizičke promjene, njome se žele prikazati oni događaji koji su se dogodili nekom liku i to iz njegove perspektive, tako je i s mesarićevskim Svatkovićem koji preuzima na sebe razne uloge koje je dodijelio veliki majstor života. „Čovjek ne će da umre!“ je drama otuđenja, u njoj se figura Čovjeka kroz razne živote susreće s ovim ili s onim likovima, ali oni uvijek ostaju stranci.¹⁷⁸ Prostor i vrijeme se također ne mogu jasno odrediti, čini se kako drama odvija u nekim skrovitim mjestima i

¹⁷⁷ Vanja Budiščak, *Žanrovska obilježja Odiljenja sigetskoga Pavla Rittera Vitezovića*, str. 314.

¹⁷⁸ Peter Szondi, *Theorie des Modernen Dramas*, str. 46.

prostorima koja nisu udaljena od nas, to su međuvremena i međuprostori, dijalektika *van - unutra* sada zadobiva neobičniju inačicu *unutra – unutra* čime se napušta jedinstvo mjesta i vremena. Shema vrlo labavo povezanih scena (koje ničeanški bježe od uzročnosti) protivi s Freytagovom konceptu o piramidalnom razvoju drame koji se kreće organskom strukturom i u kojoj se događaji organski razvijaju. U postajnoj se drami dramska radnja odvija na pomno konstruiran način, a s tim je svezi, gotovo ikonično, i tablica koju nam Ka Mesarić donosi u „Uvodu“, svijet ne proizlazi iz zapovijedi prirodnoga svijeta, već je konstruiran iz piščeve mašte. Tim se mladi autor odlučuje uhvatiti ukoštac s problemom zbilje koji prepoznaje čitava njegova generacija, pa nadahnut pitagorejski ili možda danteovski stvara svijet sfera načinjenih od smrtnih grijeha koje rangira od najtežeg prema najlakšem poentirajući Rezimeom. Likovi su sada emanacija autorove svijesti, pratimo pretvorbu generički označenog Čovjeka u Lucifera, Kaina, Nou itd.

Ekspresionistički je teatar nalik srednjovjekovnom težio ostvarenju primarne didaktičke funkcije putem osjetila preko kojih bi se religiozni gledatelj trebao naći u nadzemaljskoj, religioznoj i eshatološkoj sferi.¹⁷⁹ Zanimljivo je, kako ističe Dunja Fališevac, da srednjovjekovna drama svojom svrhom zadobiva i sekundarna obilježja, ona je okrenuta čovjeku – projicira njegov ovozemaljski život u onozemaljski, gledatelj je svojom fizičkom prisutnošću, osjetilima i osjećajnošću uključen u dramu kao konkretnost datog trenutka, bezvremenost postaje svevremenost.¹⁸⁰ Promotrimo Mesarićev osvrt o naravi umjetnosti:

„Ekspresivna umjetnost zove se umjetnost oduhovljena čovjeka. Ekspresionizam je dinamičko osjećanje svijeta. A takova umjetnost ne može se tumačiti ni razumjeti samo suhim razumom. U tom momentu postaje ta umjetnost osjećaj i misterij, u koju treba u prvom redu – vjerovati.“¹⁸¹

Značajno je u kontekstu postajne drame i drame „Čovjek ne će da umre!“ kako one svoju napetost grade unutar manjih „fabularnih“ odsječaka i sekvenci. Dramska napetost, kao što je već rečeno, ne gradi se linearnom strukturom. Likovi se ne suprotstavljaju svojoj sudbinu; oni ju prihvaćaju kao pred rođenje određenu datost kojoj se besmisleno odupiru:

„ČOVJEK BEZ FIZIONOMIJE: Nemoj me siliti, majstore, da ponavljam živote, koje sam već jedamputizživo i koji – promašeni - nisu donijeli nikakovog rezultata. (...)

MAJSTOR: Žalim, ali živote ne možeš preskočiti. Ti moraš redom preskočiti. Ti moraš da redom živiš sve živote, koji su određeni za tebe. (...)

¹⁷⁹ Dunja Fališevac, *Stari pisci hrvatski i njihove poetike*, str. 42.

¹⁸⁰ Ibid., str. 43.

¹⁸¹ Kalman Mesarić, *Način gledanja na umjetnost*, str.24.

MAJSTOR (gasi žižak „Lijenosti“, skida prvu masku i daje mu je): Prva je maska Lucifer, a karakteristika njegova života jest – oholost.

ČOVJEK: (uzima masku, a

Zavjesa pada)¹⁸²

Temeljni sukob drame ne događa se u tolikoj mjeri zbog sukoba među likovima koji također igraju svoje poviješću predodređene uloge, u drami je prisutan element epskog – nizanje, varijacije, nabranje, pa i tema iz Biblije pretpostavljaju upravo mesarićevsko vjerovanje u ono što se prikazuje. Postojanom dramom se prikazuje svijet kao ogroman panoramska slika u kojoj istovremeno postoji zemaljsko i nebesko, pa i pakleno; supostoje prošlost i sadašnjost.¹⁸³ Panoramski svijet stvara Mesarić biblijskim predloškom i stvara, kako sam kaže, ideju sukoba Čovjeka i Majstora: „Nastojao sam da taj problem riješim u scenskoj gradaciji konačnom velikom spoznajom na liniji: Čovjek – Život – Smrt – Bog.“¹⁸⁴ Iz osnovne ideje koja je za Kalmana Mesarića svojevrsna tematska opsesija (čovjek kao žrtveno janje vlastite sudbine, jobovska tematika) proizlazi problem realnosti, prema njegovim uputama u uvodnom dijelu drama ne sadrži likove, radi se tek o bezličnim figurama, čovjek je samo odraz pjesničke mašte i volje. Time Mesarić otvara neka bitna pitanja koja se ne tiču samo scenske iluzije, već i ljudske egzistencije same, osamljenosti i otuđenosti suvremenoga čovjeka. Njegov Čovjek bez fizionomije na sebe preuzima životne maske – njegova je poetika na tragu ekspresionističkog disociranja „ja“ (*Ichdissoziation*), ali i Pirandellove poetike koju je mladi autor, kao što je vidljivo iz njegovih teorijskih i kritičarskih radova, cijenio. Rad Luigija Pirandella, odnosno njegovu misaonu okosnicu, vrlo je teško smjestiti u jedan strogo određeni filozofski sustav, tragom Bergsona, Schopenhauera i Nietzschea razvija antirealistični, antiveristički i antipozitivistički teatar, pa kako Matesi Deronjić simbolično kaže, stav o čovjeku koji igra „maske koje život znače.“¹⁸⁵ Pirandellov je teatar, baš poput ekspresionističkog, duboko određen nepovjerenjem prema prirodnim znanostima, prema procvatu tehničkih znanosti, njega ne zanima čovjek kao jedinka u poretku prirodnih lanaca, već čovjek kao „Ja“ nasuprot „Drugih“, a prema Matesi Deronjić:

¹⁸² Kalman Mesarić, *Čovjek ne će da umre!* str. 93.-96.

¹⁸³ Dunja Fališevac, *Starci pisci hrvatski i njihove poetike*, str. 45.

¹⁸⁴ Kalman Mesarić, *Čovjek ne će da umre!*, str. 91.

¹⁸⁵ Željka Matesi Deronjić, *Odnos umjetnosti i života u Pirandella*, str. 946.

„U Pirandellovu stvaralaštvu mogu se prepoznati neke ključne točke estetičkih nastojanja ekspresionističke umjetnosti: antinaturalistički stav, kritika pozitivizma, tema otuđenja modernog čovjeka, težnja za otkrivanjem istine zbilje, usredotočenost na unutrašnji život čovjeka, njegove doživljaje, reakciju na svijet i stvarnost, nadalje protest protiv društvenog mehanizma koji priječi razvoj i slobodu individue, bunt protiv konvencija...“¹⁸⁶

Čovjek je doveden pred zrcalo – to je konceptualna opsesija modernoga doba, od Nietzschea do Foucaulta; u tom zrcalu ne može vidjeti pravog sebe, prema Pirandellu čovjeku treba sloboda za razvoj, pa tako Mesarićev Čovjek u potrazi za slobodom mijenja različite oblike, on je podložan vječnoj mijeni te u trenutku kada se smjesti u jednu od formi, on umire. Mesarićevi likovi ovozemaljski život doživljavaju kao skučenost, gotovo kao tamnicu. Principom postajne drame njegovi likovi prolaze oblik križnog puta, upoznati sa životom i njegovim iluzijama, oni više ne žele živjeti, a živjeti, prema Mesariću, znači umrijeti. Njegovi su likovi uvijek tragični *pharmakosi*, radi se pokušaju prebacivanja krivnje na nevinu žrtvu što žrtvi života daje dostojanstvo nevinosti, mi u Čovjeku koji se odmara „gotovo već dvijehiljade godina“¹⁸⁷ možemo nazrijeti preobličnog Isusa koji mora zadobiti svoju čovječnu, to jest smrtnu obličnost. Kao arhetip nepodudarno ironijskog navodi Frye upravo Isusa koji je kao savršeno nevina žrtva isključen iz društva,¹⁸⁸ Mesarićev je svijet poput Pirandellovog u svojoj srži pesimističan, umjetnost predstavlja svojevrsan odgovor životu. Život je shvaćen kao igra marioneta na koncu, kao niz uloga: Mesarićev Čovjek bez fizionomije zadobiva fizionomiju pri susretu s Adamom i Evom, Abelom, Hamom, Semom, Jafetom, Izakom, Jozuom, Bestabejom, Pilatom i ostalima.

Nakon prve slike i smrtnoga grijeha lijenosti, Čovjek bez fizionomije zadobiva oblik Lucifera i smrtni grijeh koji se obično s njim povezuje, a to je oholost. Likovi su uglašeni Lucifer, koketna Eva te rogonja Adam. Radnja je smještena u moderni i elegantni park „Eden“, a u njemu se sastaju Lucifer (Čovjek) i Eva koji se nalaze u bračnom trokutu, Lucifer kao Evin ljubavnik želi da ona prizna da je s njime začela te kako je on otac djeteta, odnosno čitava čovječanstva:

„EVA: ... Ja sam zanjela i to s tobom Lucifer. Pozitivno s tobom, Lucifer. Pozitivno s tobom. Hoćeš li, dakle, da ubiješ svoje dijete? (...)

LUCIFER: Kako!? Ja te ne razumijem. Pa Adam će saznati, da je dijete od mene.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Kalman Mesarić, *Čovjek ne će da umre!* str. 94.

¹⁸⁸ Northrop Frye. *Anatomija kritike*, str. 55.

EVA: A zašto da on to sazna?¹⁸⁹

Kako bi obranio čast svoje žene, Adam izaziva Lucifera na obračun revolverima, u to nailazi Vlasnik parka (Majstor Života koji uvijek igra ulogu vlasti) te se obrušava na Lucifera, optužujući ga, naravno, za oholost:

„VLASNIK: Vi ste drzak! Vidite, gospodo, ja nisam imao ništa protiv toga, kada sam doznao i vidio, da se ljubaka u mom „Edenu“. (...)

Rezignirao sam i šutio, jer je to na kraju sudbina svih parkova. ... Ali ovom gospodinu to nije bilo dosta... - Vi ste se, gospodin Lucifer, toliko uzobijestili da vas niše nije zadovoljila tiha idila preljuba u mom parku. Vama su se u vašoj oholosti prohtjeli skandali.“¹⁹⁰

Sljedeći, treći, grijeh je zavist koje predstavljaju Kain i Abel, a radnja je smještena u „Poslovnici firme „Žrtva““, a Mesarić se koristi starozavjetnim biblijskim predloškom kako bi dao britku kritiku kapitalističkom i birokratskom društvu. Osnovna se radnja događa, kako je već rečeno, u uredu, Abel je zadužen za trgovanje stokom, a Kain za trgovanje žitom. Kain se zbog sušnog perioda smilovao narodu te je seljacima besplatno dijelio žito odmičući se tako od hladnih kapitalističkih zahtjeva. Pošto je cijena stoke počela rasti, Abel se našao u milosti velikog Šefa, a Kain osuđen zbog lošeg poslovanja i ostavljen od brata, doživljava psihički rastroj te ubija vlastitoga brata. Još jednom, upadljiva je instanca žrtve ili *pharmakosa* u Mesarićevu stvaralaštvu, iz nje proizlazi kritika čitavom društvu i stanju modernog doba. Žrtvovanje i žrtveni janjci čine se modernom dobu kao daleka prošlost, kao nešto što nije pomirljivo s idealnom samoaktualizacije, tako Kant govori o tome kako smrt i rat političkom poretku donose mir i dobro, kako učvršćuju njegovu poziciju. Žrtvovanje predstavlja proces prelaska iz života u smrt čime se njihove temeljne granice brišu, procesom smrti i raspadanja ljudska se figura mijenja do neprepoznatljivosti (Čovjek bez fizionomije-Lucifer-Kain...).¹⁹¹ Brisanje granica života i smrti u bitnom je dijelu odlika ničeanskog primordijalnog jedinstva, strahota postojanja sastoji se u tome da pravda ne postoji, ne postoji objašnjiv razlog zbog kojeg bogovi od ljudi traže da se samožrtvuju i pate. Terry Eagleton smatra kako društvo u krizi traži žrtvovanja ljudi, nevjerovanje u žrtvu za njega predstavlja samodopadnost onih koji vjeruju u vječni život – koncept koji žrtvovanje i *pharmakos* dokidaju.¹⁹² Mesarić je svojom interpretacijom biblijske priče o Kainu i Abelu načeo temu o Kainovoj motivaciji, kako kasnije tumači Luc Estang, Kain ne žali što Abel ima prednosti, on žali što Bog ne prepoznaje njegovu

¹⁸⁹ Kalman Mesarić, *Čovjek ne će da umre!*, str. 100-101.

¹⁹⁰ Ibid., str. 106-107.

¹⁹¹ Terry Eagleton. *Holy Terror*, str. 129.

¹⁹² Ibid., str. 130.

žrtvu, u ovom slučaju Šef firme ne prepoznaje njegovu milostivost prema gladnom narodu; time se prema Luki Paljetku Mesarićev Kain uklapa u galeriju prometejskih likovi kao „simbola čovjeka koji potvrđuje svoj udio u stvaranju.“¹⁹³ Čitava se bol i ljaga čovječanstva sada singularira i odražava na jedno ljudsko tijelo, iz sramote rađa se dostojanstvo – tom motivacijom Čovjek mijenja svoje maske. Vitruvijanski ideal čovjeka sada se raspada u svom realitetu, zanimljivost *pharmakosa* nije u metaforizaciji, već u metonimizaciji našeg vlastitog, odnosno društvenog straha kako se u svakom ljudskom biću kriju polariteti ljudskog i neljudskog, božanskog i nebožanskog (strah: On je jedan od nas.). Mesarićeva izmučena tijela u tom smislu žele biti i jedna vrsta političkog teatra, njegovi su *pharmakosi* žrtve ideološkog poretka:

„KAIN: Ti se odričeš brata, Abel!?”

ABEL: Ja priznajem samo interese firme. Sve ostalo ne tiče me se. (...)

ABEL: Pustimo to! Zaviđaš mi na položaju. Imaš i razloga, jer ja napredujem kao savjestan činovnik. (...) Ti si opasan tip. Ti si od danas nitko i ništa. Molim te, da zaboraviš da sam ti brat...“¹⁹⁴

Četvrti smrtni grijeh po redu je neumjerenost, u tom dijelu Mesarić prikazuje Noja, „šefa koncerna svih vinograda u zemlji, starog razvratnika“, njegova tri sina Sema, Hama i Jafeta, Direktora bara, artistice, raznorasne plesačice te sveprisutan par policajaca. Radnja se odvija u Noje-baru, u klasičnom kafanskom *toposu*, noću uz jazz i orgije:

„NOJE (jede i pije sa stola improviziranog na glavama plesačica. One kleče u polukrugu pred njim. Pijan je i razgaljen. (...): Tko je imao čast, da prkosi četrdeset dnevnoj poplavi na mojoj jahti? Molim, neka se jave oni, kojima se moje plemenito srce nije smilovalo? (...) – Direktore, kako se zove moja jahta?”

DIREKTOR BARA: Prozvali smo je „Nojemova barka.““¹⁹⁵

Mesarić i u ovoj epizodi Čovjeka bez fizionomije slijedi predložak iz „Knjige Postanka“, pratimo Nou, starog razvratnika i pijanca kojeg preziru plesačice Noje-bara, kada starac zaspi pijan, na scenu dolaze njegova tri sina, prema biblijskom predlošku svi osim Hama svraćaju pogled s gola oca:

„HAM (obilazi oca, posmatra ga sa smiješkom): Šta se pretvarate lude!?! Stari se, eto, opio i zagnjurio glavu u krilo ženske.“

SEM: Ham! Što to govoriš?!

¹⁹³ Luko Paljetak, *Ka Mesarić od burleske do moraliteta*, str. 215.

¹⁹⁴ Kalman Mesarić. *Čovjek ne će da umre!*, str. 117-118.

¹⁹⁵ *Ibid.*, str. 121-122.

JAFET: Stid te bilo, Ham! Izađimo zbog stida.¹⁹⁶

Za vrijeme očeve nesvjestice Ham mu otima djevojku – Artisticu što uzrokuje da Noju udari kap. Mesarićev rad i teme s kojim se ukoštac hvata u drami „Čovjek ne će da umre!“ predstavljaju anticipatorski niz, naime i u „Neumjerenosti“ Mesarić tematizira dionizijsko, orgijastično, postavlja se pitanje kako je moguće da jedan pijanac spasi ljudski rod od propasti. Oba lika, Noje i Dioniz, u sebi sadrže nešto gotovo postmodernističko – pijanstvo, erotiku, marginalnost, devijantno, transgresivno; nošeni vinom i pijanstvima predstavljaju silnice podsvjesnog, pa osim vitalizma, pokazuju agresiju i zlonamjernost.¹⁹⁷ „Neumjerenost“ i Noje sadrže sve elemente Hegelove „noći svijeta“, radi se o orgiji besmisla, plesu tjelesa, crne parodije karnevalskog veselja, orgije pretpostavljaju izmjenu među tijelima, njihovo pretapanje koje dokida granice s temeljnom mišlju karneval je groblje:

„Pleše se ples. Noje se zavalio u naslonjač, pije mnogo i jede ponovno. Konobari u dugim povorkama nose i odnose jelo. On je zabavljen samo hranom i pićem. Ples i ne gleda – Prolazi čitava zbirka pladanja s različitim jelima. Boce vina samo se prazne. Djevojke odnose čitave piramide ispražnjenih boca. (...)

DIREKTOR (stane nad Noja): Prenažderao se, prenalokao se i – razumije se – udarila ga kap. Kako se lako razaraju iluzije o pravu i o istini! Pfuj! Ogavno! – Policija! – Ispraznite mrtvacu džepove, a lješinu otpremite u prosekuru! Muzika!¹⁹⁸

Iluzije o pravu i o istini, odnosno pravo na kršenje ili na nekršenje zakona u sebi sadrži osnovnu misao kako su bogovi i njihovi poslanici jednake zvijeri kao i oni koji te iste zakone krše, oni su druga strana *pharmakosa*, amoralno nevini zakonodavci. U svojim razmatranjima o povijesti Hegel ističe kako se ona odlikuje u nizanju zakonodavaca koji su prisiljeni ili slobodni kršiti vlastite zakone, to je tema koja je zaokupljala čitav niz pisaca, navedimo Dostojevskog („Zločin i kazna“) kao vrhunski primjer.

Peti je smrtni grijeh na Mesarićevoj ljestvici grijeh škrtosti, u njemu nastavlja konceptualni niz, iz pitanja o nepravdom zakonodavcu Mesarić nastavlja svoju društvenu kritiku. U „Škrtosti“ se također uzima starozavjetna matrica, odnosno tema iz „Knjige Postanka“ o Izaku koji je „star, nemoćan i slijep“, njegovoj ženi Rebeki koja je lukava žena, sinove im Ezava – lakomislena „šporstmena“ i Jakova – „spekulanta, razmašena“ te Javnog bilježnika i sveprisutna Dva policajca. Izak traži Ezava koji se već pet dana ne vraća iz lova, a u trenutku kada se Ezav zaista vraća, upada u birokratsku spletku vlastite majke i brata blizanca

¹⁹⁶ Ibid., str. 126.

¹⁹⁷ Terry Eagleton, *Holy Terror*, str. 3.

¹⁹⁸ Kalman Mesarić, *Čovjek ne će da umre!*, str. 124-128.

Jakova koji zajedno s Javnim bilježnikom, figurom moći, preoblikuju izvornu Izakovu oporuku te sastavljaju novu na štetu Ezava koji dolazi pozajmiti novac od svoga oca. Njegov ga brat blizanac, iskoristivši bratov nesretan položaj, dodatno prevvari:

„EZAV (čita i čim dalje čita njegovo lice postaje sve zaprepaštenije): Šta znači to!? Prema ovome dobivam tek polovinu novca, a odričem se svih ostalih tražbina!?! (...)

Ali ja ne pristajem na ovakovu podlu trgovinu. Ja ne priznajem ovaj ugovor.

BILJEŽNIK: Žalim. Ugovor je sastavljen i potpisan propisno i zakonito.

EZAV: To je nepravedno, što vi činite.

BILJEŽNIK: Nepravedno? Ne razumijem. Mi se držimo slova zakona. Zakon je jedino oficijelno mjerilo za pravednost. (...)

Možda je istina čak i to da je ugovor nepravedan. Ali, šta je to pravednost? To je magla, fraza, kaos. To je samovolja. A život ne može da bude izvršen magli, frazi, kaosu i samovolji.¹⁹⁹

Mesarić postavlja pitanje koje postavljaju i mnogi ekspresionisti, kako je moguće vjerovati u zakon i zakonodavcima, odnosno njegovo pomaganje čovječanstvu i malom čovjeku, propitkuje odnos autoriteta i humanizma i njihove granice? Može li zakon zaista odražavati društvenu realnost? Zakon kaže da čovjek mora umrijeti, viđeno je to i u Sofoklovoj Antigoni, pravda jednako spremna na žrtvu kao i navala iracionalnog. Mesarić se nizom starozavjetnih tema progovora o starozavjetnom Jahveu koji dopušta teror nad ljudima, ali i o Jahveu koji je u kontekstu judeokršćanstva bezgranično tolerantan. Svaka bezgraničnost predstavlja oblik terora²⁰⁰ U tom smislu božansko je upravo djelovanje tijela, mijenjanje fizionomije, vječno kruženje Čovjeka bez fizionomije. Za razliku od kršćanskog Jahvea i od grčkih bogova, običan čovjek nije oslobođen morala, on je rezerviran samo za one koji u sebi moraju razriješiti implikacije ljudskoga života.

Šesti smrtni grijeh na Mesarićevoj ljestvici je srditost. U ovom dijelu drame također obrađuje temu iz Starog Zavjeta, figure ove postaje su Mojsije „profesor, ideolog i teoretičar“, Aron koji je kapitalist i bankar, Jozua koji je glavni urednik časopisa „Kanaan“ te Ministar policije. Za vrijeme Mojsijeva povratka s odmora s brda Sinaja, događa se zemlji prevrat kojim orkestriraju njegov brat Aron i Jazua, upravljanje javnim mnijenjem putem štampe jedna je od glavnih tema avangardne i postmoderne književnosti, a time se u ovoj postaji bavi i Ka Mesarić. Pri povratku sa Sinaja Mojsija, koji je vrlo popularan u narodu, dočekuju Aron i Jezua s

¹⁹⁹ Ibid., str. 138.

²⁰⁰ Terry Eagleton, *Invitation to an Orgy*, str. 20.

vijestima o prevratu i slavljenju kapitalizma i novca, izazivajući u njemu srditost. Još jednom se potvrđuje opsesivna tema njegova „mesarizma“ – pitanje o istini i mogućnosti spoznavanja istine, svijet i njegove čari samo su šopenahuerovski veo koji prekriva stvarnu istinu:

„JOZUA: Gospodine predsjedniče, mogu vam saopćiti, da je – zaslugom našeg novinskog trusta – prevrat u čitavoj zemlji izvršen bez kapi krvi. Nijedna bajuneta nije zvecala.“²⁰¹

O toj teoriji odražavaju li vlast i njeni zakoni zaista realnost u kojoj se živi govori Mesarić kroz motiv zlatnog teleta i Deset božjih zapovijedi koje je napisao za četrdeset dana svoga odmora. Za Arona novac je jedina bitna stavka, Mojsije se zgraža:

„MOJSIJE: Ja sam ogorčen i gnjevan nad zasljepljenošću mase, koja se povinuje interesima kapitalista i šuže i moli se pred njegovim simbolom – zlatnim teletom. – Zašto se narod nije pobunio?! (...) Gdje je tu demokratska svijest u kojoj sam ih odgajao?...“²⁰²

Ekspresionistički je teatar ponekad bio više nalik performansu, nego kazalištu i u njemu su mladi autori prikazivali svoje ideje i viđenja te ostvarivali upravo akcijsku funkciju i odrednicu ekspresionističke ideološke podloge. Ovaj pokret predstavlja prvu vrstu književnosti koja se buni protiv moderne maskulutne i masovnosti i u tom pogledu predstavlja ne samo tematsko, već i tehničko proširenje kazališnih obzora. Mesarić u svojim postajama, ali i teatru uopće, želi prikazati svijet kakvog ga vidi iz interpretacije svojih osjećanja, kao dramatičar želi te osnovne simptome donijeti na scenu. Realnost se ostvaruje u kaosu i obilju scene, nemoguće ja zamisliti da čovjekov nemir nastaje nepovezan s onim što se događa oko njega.

Sedma postaja Čovjekova križnog puta je grijeh bludnosti koji je prema Kalmanu Mesariću najmanje loš. Kao predložak opet je uzeta starozavjetna tematika iz Druge knjige o Samuilu o kralju Davidu koji je „za javnost korektan i moralan; voli žene i krv“, Natana koji je predsjednik vlade, Uriju, odanog oficira i njegovu ženu Bestabeju te neutralnog Joaba. Radnja se odvija na bojnopolju za vrijeme primirja što živcira kralja Davida koji je željan krvi. Nakon dogovora u šatoru, Urija izlazi te ga u Mesarićevoj varijanti revolverom ubija kralj David sam dok ga u biblijskom predlošku ubija zapoviješću.²⁰³

„(Čim je Urije izašao, izvukao ja Kralj revolver, odšuljao se do zavjese šatora, otvorio ga i – odapeo. – Vani je noć.)“²⁰⁴

²⁰¹ Ka Mesarić, *Čovjek ne će da umre!*, str. 141.

²⁰² Ibid., str. 150.

²⁰³ Ibid., str. 223.

²⁰⁴ Ibid., str. 160.

Betsabeja hini bol zbog smrti muža te se, isprva, odupire Davidovim milovanjima po koje je i došla te između njih nastaje pjesma ljubavi i smrti što iz ljubavnika izmami stihove nalik „Pjesmi nad pjesmama“²⁰⁵:

„KRALJ: Kroz vijekove vrije ista pjesma upaljene krvi ljubavnika (citira) - : „jer ti si,, ženo, okadila postelju svoju smirnom, alojem i cimetom; hajde da se opijamo ljubavlju do zore, da se veselimo milovanjem, jer muž tvoj nije kod kuće, otišao je na put daleki.““²⁰⁶

Na frontu dolazi Natan, ministar predsjednik koji kralja Davida upozorava na njegove kraljevske i božje dužnosti te započinje mesarićevsku verziju prispodobe o bogatašu i siromahu: bijaše bogataš s mnogim ženama i siromah s jednom ženom koju je neizmjereno volio. Pošto je bogataša posjetio putnik namjernik, bogataš mu nije htio dati niti jednu od svojih žena do kojih mu nije bilo stalo, već je poslao u selo po nečiju ženu koja bi putniku poslužila za zabavu, Natan Davidu postavlja pitanje i u tom trenutku kralj David klone i prefigurira se u Čovjeka bez fizionomije, a Natan postane Majstor života:

„NATAN: Recite, Veličanstvo, šta je taj čovjek zavrijedio? Sankciju svog bezakonja, ili –

(Dok je Natan pričao priču, Davidova je glava klonula na stol, i kod posljednjih riječi pojavi se na ulazu

ČOVJEK BEZ FIZIONOMIJE: Možda smrt!“²⁰⁷

Zavjesa pada, Isus i Pilat nalaze se u sudnici, optuženiku se na teret stavljaju svih sedam smrtnih grijeha, u Isusovoj figuri Mesarić čini „Rezime sedam smrtnih grijeha“. Narod Isusa optužuje za lijenost jer je za trideset trogodišnjega života djelovao samo tri, za oholost jer se nazivao Stvoriteljevom sinom, optužuje ga za zavist jer se oborio na bogataše, za neumjerenost jer je siromasima dao iluziju bunara vina, za škrtost jer je nahranio pet tisuća ljudi s pet tisuća hljebova, optužili su ga za srdžbu jer se obrušio na trgovce u hramu te za bludnost jer je prijateljevao s bludnicama.²⁰⁸ Pilat u Isusu ne prepoznaje krivicu koju mu narod stavlja na teret, među njima nastaje rasprava o smislu života, Optuženik, odnosno Isus govori Pilatu:

„OPTUŽENIK: Kada čovjek spozna sebe, spoznat će i smisao života. A kada spozna smisao života, zavladaće među ljudima harmonija mira, ljubavi i istine. Time će misija moga života biti izvršena. Ja propagiram konačni mir, sijem harmoniju ljubavi i propovijedam apsolutnu istinu.“²⁰⁹

²⁰⁵ Ibid., str. 223.

²⁰⁶ Ibid., str.162.

²⁰⁷ Ibid., str. 166.

²⁰⁸ Ibid., str. 169-171.

²⁰⁹ Ibid., str. 172.

Isus je osuđen jer ne odgovara na jedno jedino Pilatovo pitanje: „Što je istina?“, u tom trenutku Čovjek bez fizionomije i Majstor života opet se nalaze u birou iz prve scene, a Čovjek odgovara Majstoru. „Njegov odgovor bila je smrt.“²¹⁰

U posljednjoj postaji Dioniza zamjenjuje kršćanski Bog, Svevišnji; u njoj se događa glavni i temeljni sukob Mesarićevih likova, u tom „mesarizmu“ sukobljuje se smrtni *pharmakos* sa svojim božanskim pandanom – amoralnim sudcem. Ljudski zakon, a čini se i božanski, ima u sebi dvije kontradiktorne silnice, to su milosrđe i strah i u tom je smislu sav zakon bipolaran, Optuženika bi se temeljem istih točki moglo i osloboditi i proglasiti krivim. *Pharmakosov* životni projekt „živjeti“ uvijek je smrtnošću predodređen na propast. U dionizijskoj su stvarnosti zakon i ljubav (onda i milosrđe) zamršene kategorije. Međutim u kršćanskom kontekstu koji uzima Mesarić Božje milosrđe i ljubav postaju beskompromisne kategorije prava, a zakon, s obzirom na činjenicu da predstavlja pravdu, ima tjelesno obličje, potvrđuju se u patnji onih koji su samo od krvi i mesa.²¹¹ U tom je kontekstu figura Isusa i Optuženika preslika neke božanske slike, u ovom slučaju autorske instance. Optuženik se ostvaruje u svojim tjelesnim slikama, u figuri žrtve vlastite smrtnosti:

„ČOVJEK: Čovjek je prije smrti uskliknuo: „Bože moj, Bože moj, zašto si me ostavio!? – Čini se, da je on kod toga mislio na tebe, majstore. (...)

Zato, majstore, jer je jedini smisao i jedina istina života, koji si ti stvorio – i koju ljudski um može da shvati – ipak samo – smrt.

MAJSTOR: Toga ja nisam htio! Toga ja nisam htio!

ČOVJEK: (...) Pogledaj na stratište. Tamo je smisao smrti rodio definitivno saznanje istine: Čovjek ne će da umre! Razara grob da se vrati u život!“²¹²

Upravo su Nietzscheova djela donijela nov pogled na moral, čini se kako je iz njih Mesarić crpio svoju inspiraciju. Naime, Nietzsche na moral i na zakon ne gleda posve prijezirno, on je svjestan kako je takva postavka svijetu bila potrebna, od Nietzschea preuzima Mesarić, nazovimo to, filozofiju frustracije, filozofiju kršenja zakona i nadilaženja samih sebe. Tako je Čovjekov skandal sazdan ne od kršenja Mojsijeva ili kakva druga zakona, već od činjenice da se želi postaviti nad njega. Kako bi Čovjek bez fizionomije, ujedno i svaka tragična žrtva, prihvatila svoje klouće i poraz, mora pokazati jednako jaku volju kao i Majstor života,

²¹⁰ Ibid, str. 174.

²¹¹ Terry Eagleton, *Holy Terror*, str. 29.

²¹² Ka Mesarić, *Čovjek ne će da umre!*, str. 174-175.

ta on ga i čitavu dramu optužuje za otpor igranju uloga do samoga kraja vješto manevrirajući od smrti:

„MAJSTOR: (...) Moj eksperiment još nije gotov. (Uzima sa stola Davidovu masku bez glave.) Uzmi ti lijepo natrag ovu masku i svrši život.“²¹³

Ograničenost ljudskog života prikazuje Mesarić motivima tijela, odnosno u tijelu samom. Čini se kako je pristanak na život ili na smrt ipak u nekoj mjeri ostavljena na izbor čovjeku, mesarićevski Čovjek u potrazi je za vječnom slobodom jer izbjegava prešutno podvrgavanje zakonima Majstora života, a time i sudbine. Mesarićev tihi humanizam i vjera u čovjeka zrcali se u činjenici da je na kraju uhapšen, i to u ime zakona, Majstor života.

²¹³Ibid., str. 166.

ZAKLJUČAK

U diplomskom radu prikazan je antimimezis u ekspresionističkim dramama Kalmana Mesarića čiji se opus prije svega veže uz kasniju socijalnu paradigmu u umjetnosti te čiji je ekspresionistički segment, kao i onaj kritičarski, nepravедno izostavljen iz hrvatskih povijesti književnosti. Kao Reinhardtov berlinski student, Mesarić se u svojim ranim djelima koja nastaju 20-ih godina prošloga stoljeća okreće avangardnoj struji koju naziva skupno „ekspresionizam“. Taj je pokret kao nadnacionalni i gotovo duhovni vladao Europom za vrijeme tzv. ekspresionističke dekade koja traje otprilike od 1910. do 1925. U tom razdoblju odvijaju se u hrvatskoj književnosti mnogi politički i umjetnički prevrati, doba je to kada hrvatska književnost konačno započinje svoj suvereni estetski put koji se odmiče od diletantskog 19. stoljeća. Književnost ekspresionizma, kao i njegova čitava estetika, temelji se na primarnom otporu osjetilnoj realnosti, mladi umjetnici bune se protiv uspostavljenog poretka, tragaju za novim spoznajnim putovima, to je generacija pjesnika koje prožimaju osjećaji strave, užasa i krika, svijet je doživljen kao grobnica – čovjek je žrtva života, a život je stradanje i tjeskoba.

Doživljaji su svijeta kroz čitavu europsku povijest prolazili kroz transformacije i reevaluacije, ali možemo reći kako je klasična i to prije svega estetika stare Grčke u duhovno nasljeđe ostavila problem mimezisa. Taj se pojam intenzivno razmatrao u doba kada je književnost izlazila iz uzusa religije i mitologije. Definiciju mimezis dobiva Sokratovim radom, ali prije svega zahvaljujući onim spisima koje su nam u nasljeđe ostavili Platon i Aristotel. Značenje tog pojma do današnjega dana nije razriješeno, s tim se ukoštac hvataju mnogi – započev s francuskim modernistima, onda radom Nietzschea, a kasnije radom filozofa i teoretičara kao što su Derrida i Frye odlučna je zapadna znanstvena misao riješiti taj problem. Promatranjem tih teorija došlo se do zaključka kako je odnos prema stvarnosti neodvojiv od vlastita osjećanja svijeta, od filozofskih i ideoloških smjernica koje se u jednom određenom razdoblju i prostoru osjećaju kao relevantne i važeće.

U tom kontekstu nastaju drame Kalmana Mesarića, „Kozmički žongleri“ (1922.) i „Čovjek ne će da umre!“ koja je bila zagubljena sve do početka ovog stoljeća kada je i objavljena – 2003. U tim dramama Kalman Mesarić pokazuje značajke antimimezisa, otpora osjetilnoj realnosti, u svim kontekstima dramskog stvaranja. Tematske opsesije kao što su čovjek kao *pharmakos*, kao nevini Job, podvojenost čovjekove ličnosti, razderanost njegova tijela među sferama, pobuna protiv nepravednog Boga i zakonodavca koji ne odgovara za svoju

amoralnost, u sebi pokazuju pomicanje granica čovječnosti. U svojim dramama Kalman Mesarić napušta klasičnu dramsku strukturu, zanemaruje *dramatis personae* u svom uobičajenom obliku, odbacuje vjernu scenografiju. Njegove drame svoja izvorišta nalaze i u tzv. „nordijskim dramama“ Augusta Strindberga, ali vrlo zanimljivo i Ka Mesarić pomiče granice našega teatra tragom Pirandella – život je niz maski koje čovjek igra u susretu s drugim ljudima, no iz te je linije u hrvatskoj književnosti nepravedno izuzet i neprepoznat. Nesumnjivo je riječ o autoru čiji se rad, prije svega kritičarski i redateljski, odlikuju kvalitetom te čije su teme postale jedne od gorućih tema 20. stoljeća.

POPIS LITERATURE

IZVORI

Mesarić, K. (2003). *Čovjek ne će da umre!* Zagreb: Ex Libris.

Mesarić, K. (2003). *Kozmički žongleri*. Zagreb: Ex Libris.

Mesarić, K. (1924). Novi tetear.- "Comoedia" br. 8. Beograd- Zagreb.

Mesarić, K. (2000). *Poker Baltazara Bodora ili Dugme na Fortune kapi*. Matica hrvatska: Čakovec

Mesarić, K.(2011). *Smjerovi moderne umjetnosti*. Zagreb: Ex Libris.

SEKUNDARNA LITERATURA

Bachelard, G. (2000).*Poetika prostora*. Zagreb : Ceres.

Bartolić, Z. (2000). *Kalman Mesarić – biografski oris*. u: Mesarić, Kalman. *Poker Baltazara Bodora ili Dugme na Fortune kapi*. Matica hrvatska: Čakovec.

Benešić, J. (2003.). *Predgovor* u: Ka Mesarić, *Kozmički žongleri. Čovjek ne će da umre!*. Ex Libris

Batušić,N.(1971). *Hrvatska kazališna kritika*. Zagreb: Matica hrvatska.

Batušić, N. (1978). *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.

Barbarić, D. (2017). *Skladba svijeta : Platonov Timej* : tekst izvornika s hrvatskim prijevodom, uvodom te filološkim i filozofskim komentarom. Zagreb : Matica hrvatska.

Beker, M. (1995). *Uvod u komparativnu književnost*. Zagreb: Školska knjiga.

Bogner, J. (1997). *Počeci ekspresionizma u hrvatskoj književnosti*. U: *Rasprave i kritike / Ljubomir Maraković. Rasprave i kritike / Josip Bogner*; priredila Antonija Bogner-Šaban. Zagreb: Matica hrvatska.

Budišćak, V. (2020). *Žanrovska obilježja Odiljenja sigetskoga Pavla Rittera Vitezovića* (Disertacija). Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet. Preuzeto s <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:23970>

- Curtius, E. R. (1971). *Evropska književnost, Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*. Zagreb : Matica hrvatska.
- Chevalier, J./ Gheerbrant, A. (1983). *Rječnik simbola*. Zagreb : Nakladni zavod Matice hrvatske.
- D'Amico, S. (1972). *Povijest dramskog teatra*. Zagreb : Nakladni zavod Matice hrvatske.
- De Micheli, M. (1990). *Umjetničke avangarde XX. stoljeća / Mario De Micheli ; prevela s talijanskoga Mihaela Vekarić*. Zagreb : Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Delija, N. (2004). "Argument sličnosti" i prijepori oko mimesisa. *Prolegomena*, 3 (1), 3-14. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/208>
- Donahue, N. (2005). *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Camden House.
- Donat, B. (2007). *Neki aspekti hrvatske književnosti od futurizma do vizualne i konkretne poezije*. U: 25 godina galerije Klovićevi dvori. Zagreb: Znanje.
- Durand, G. (1991). *Antropološke strukture imaginarnog*. Zagreb : "August Cesarec".
- Fališevac, D. (1989). *Stari pisci hrvatske i njihove poetike*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Flaker, A. (1986). *Stilske formacije*. Zagreb : Sveučilišna naklada Liber.
- Friedrich, H. (1989). *Struktura moderne lirike*. Zagreb : Stvarnost.
- Frye, N. (1979). *Anatomija kritike*. S engleskog prevela Giga Gračan. Zagreb: Štamparski zavod „Ognjen Prica“.
- Gray, R.T.(2005). *Metaphysical Mimesis: Nietzsche's Geburt der Tragödie and the Aesthetics of Literary Expressionism*. u: *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Camden House.
- Ivanišin, N. (1990). *Fenomen hrvatskog ekspresionizma*. Zagreb: Školska knjiga.
- Lotman, J. M. (2001). *Struktura umjetničkog teksta*. Zagreb : Alfa.
- Maraković, Lj. (1997). *Rasprave i kritike / Ljubomir Maraković. Rasprave i kritike / Josip Bogner ; priredila Antonija Bogner-Šaban*. Zagreb : Matica hrvatska.

- Marinković, R. (2008). *Geste i grimase. Eseji i kritike*. Zagreb: Školska knjiga.
- Metesi Deronjić, Ž. (2008). *Odnos umjetnosti i života u Pirandella*. Filozofska istraživanja, 28 (4), 945-961. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/37072>
- Milanja, C. (2000). *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Nietzsche, F. W. (1997). *Rođenje tragedije*. Zagreb : Matica hrvatska.
- Kiš, D. (1979). *Čas anatomije*. Beograd: Nolit.
- Konstantinović, Z. (1967). *Ekspresionizam*. Cetinje : Obod.
- Paljetak, L. (2003). *Ka Mesarić od burleske do moraliteta*. Zagreb: Ex Libris.
- Peričić, H. (2014). *Međuratni „britanski“ repertoar hrvatskih pozornica i još ponešto u radu Ka Mesarića*. Dani Hvarškoga kazališta, 40 (1), 256-275. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/122920> Međuratni „britanski“ repertoar hrvatskih pozornica i još ponešto u radu Ka Mesarića.
- Petlevski, Sibila. (2000). *Simptomi dramskoga moderniteta*. Zagreb : Hrvatski centar ITI-UNESCO.
- Platon. (2004). *Država*. Zagreb : Naklada Jurčić.
- Rister, V. (1995). *Lik u grotesknoj strukturi*. Zagreb : Hrvatsko filološko društvo
- Schürer, E. (2005). *Provocation and Proclamation, Vision and Imagery: Expressionist Drama between German Idealism and Modernity*. u: *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Camden House.
- Selenić, S. (1979). *Dramski pravci XX. veka*. Beograd : Univerzitet umetnosti.
- Senker, B.(2000). *Hrestomatija novije hrvatske drame*. Zagreb: Disput.
- Senker, B. (1998). *Predgovor*. U: *Tito Strozzi (roman i drame)*. Kalman Mesarić (*drame i kritike*), prir. Ivica Matičević i Boris Senker. Matica hrvatska: Zagreb.
- Senker, B. (1977). *Redateljско kazalište*. Zagreb : Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine.
- Styan, L. (1981). *Expressionism in Theatre, Modern Drama in Theory and Practice: Volume 3, Expressionism and Epic Theatre*.

Szondi, P. (1956). *Theorie des Modernes Dramas*.

Šarić, I. (2009). *Ekspresionističke drame Kalmana Mesarića*, (Diplomski rad; mentorica H. Peričić). Zadar: Sveučilište u Zadru.

Zlatar, A. (1989). *Istinito, lažno, izmišljeno : ogledi o fikcionalnosti*. Zagreb : Hrvatsko filozofsko društvo.

Žmegač, V. (1986). *Težišta modernizma*. Zagreb : SNL.

Žmegač, V. (2014). *Strast i konstruktivizam duha : temeljni umjetnički pokreti 20. stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska.

Weisstein, Ulrich. (1973). *Expressionism as an Internatinal Literary Phenomenon: Introduction*.