

DRAMSKA STRUKTURA PRVIH FILMSKIH SINOPSISIA (I. Vojnović – W. Hasenclever)

Branka Brlenić-Vujić

Kino der Seele
Kurt Pinthus, *Das Kinobuch*, 1914.

1.

Namjera je rada osvijetliti poetološke i kulturno-povijesne označnice inovativnih postupaka unutar povijesne kulture avangarde u prvom desetljeću, koji oblikuju 20. stoljeće, kako u nacionalnoj, tako i u europskoj književnosti. Potonje svjedoči o kulturno-povijesnom zajedništvu, »o višeglasju poteklom iz zajedničkih izvora«,¹ u kojemu je pohranjena inventivnost autora u skladu s formalnom originalnošću umjetničkog djela. Pogled će pritom obuhvatiti dramsku književnost i novi medij film – »pokretnu fotografiju« – jer su poetološka polazišta u ovome kontekstu zajednička u uspostavljenom načelu »der Wortfilm rollt« (»odmotava se jezični film«, prema Josephu Adleru iz časopisa *Der Sturm*, 1913.).

Slika određenih oblikovnih inovativnih mogućnosti, kao i tematske razine s jedne strane, podastiru određene konstante koje se ponavljaju u autorskim poetikama; a s druge strane otkrivanje je velegradske strukture kao novine koja je otvorila poetološki prostor novog medija. Film sa svojom estetikom simultaneizma i dinamizmom urbane filmičnosti nedvojbeno je utjecao na tadašnju književnost

¹ Usp. Viktor Žmegač, »Europski kontekst ekspresionizma«, u zborniku: *Ekspresionizam u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*, Zagreb, 2002., str. 11.-22.

sa stilskom označnicom Alfreda Döblina »Kinostil«. Istovremeno slijedimo uvid u načelnu iscrpljenost osnovnog modernističkog sklopa koji se nadaje iz »estetskog paradoksa« unutar vizije velegrada u »književnim protusvjetovima«² trivijalizacije, poetike šoka i načela egalitarnosti – poetike jednakosti svih životnih pojava.

2.

Ivo Vojnović (1857.–1929.) tijekom svog boravka u Veneciji 1911. godine napisao je *Gospođu sa suncokretom. San mletačke noći. Triptihon. Veneciji Veneri vječnoj pisac posvećuje. A Venezia Venera eterna L'autore D. D. D.* (rad na drami trajao je pet mjeseci, završen je u prosincu), a kao izvanredno izdanje Matice hrvatske pojavljuje se 1912. godine u Zagrebu, kao drugo izdanje iza beogradske književne revije *Zvezda*. Treće izdanje s autorovim *Predgovorom trećem izdanju* pisanim u Dubrovniku 1914. godine sa znatnim promjenama u trećem činu izlazi tiskom u Tošovićevoj tiskari 1920. godine u Dubrovniku,³ te kao treća knjiga *Sabranih djela Iva Vojnovića*. Izdavačko i knjižarsko poduzeće Geca Kon d. d., Beograd, 1941. (str. 7-169.).

U *Predgovoru trećem izdanju, u Dubrovniku, 1914., Gospođe sa suncokretom* Ivo će Vojnović upozoriti na prethodne kritičke osvrte o drami i dati svoju poetološku odrednicu:

[...] ne pogađajući »faha«, u koji da slože nepojmljivu im smjesu zraka sunčane italske atmosfere i pomrčine modernih duša, iz koje niknu cvijet »s krinkom preko lica« [...]

Pa, kako oni okrstiše »fah« dosade, magle, duševne depresije i tehničkog diletantizma varavim naslovom literature, - tako su posve logički, »par contraste« – upisali moj venecijanski »Scherzo sinfonico« u rubriku kinematografa.

² Usp. Batušić, Nikola / Kravar, Zoran / Žmegač, Viktor; *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*. Zagreb, 2001.

³ Usp. Mira Muhoberac, »Gospođa sa suncokretom Iva Vojnovića«, u zborniku: *Dani Hvarškoga kazališta, Hrvatska književnost i kazalište dvadesetih godina 20. stoljeća*, sv. 29., HAZU, Književni krug, Zagreb-Split, 2003., str. 107-116.

U ovome će pak izdanju čitaoci naći mnogo toga promijenjena u III. činu. I tu me publika, – jedina moja vladarica ! – upozorila, da ona hoće sve da vidi i sve da razumije. – Baš kao u kinematografu!

*I ja sam opet poslušao!*⁴

U svome *Predgovoru trećem izdanju* 1914. godine Ivo Vojnović poglavito odgovara na polemične naboje A. G. Matoša iz *Obzora* 1912. godine⁵ i *Savremenika*, 1912. godine.⁶

Za Matoša je *Gospođa sa suncokretom* žaljenja dostojan slučaj, a na potonje ga usmjerava *samoštovanje jednog divnog talenta i ljubav za što veću stvaralačku slobodu pisca, samo interes za našu pozornicu i antipatija proti literarnom štetnom industrijalizmu diktira ove redove. Elitni pisci poput Vojnovića treba da pišu samo za elitu, a elita se ne će kod nas proširiti i doći do sve većeg utjecaja bude li se pravilo prevelikih koncesija novcu i jeftinom ukusu. Literarni industrijalizam je jedna od glavnih zapreka onoj višoj kulturi kojoj i mi već jedared trebamo ići. Hrvatski pisac nije fabrikant robe za izvoz. Publika se odgaja klasičnim djelima, te funtromanima. Hrvatsko kazalište je najprije umjetnički zavod a tek onda zabavište* (*Obzor*, svibanj, 1912.).

U lipnju 1912. u *Savremeniku* A. G. Matoš će Vojnovićevu dramu imenovati »kinematografom na pozornici«, »rafiniranim kinematografom krvavim i perverznom«, »varijacijom savremenih detektivnih romana«, »mješavinom od zločina, pustolovlja, perverznosti, kriminalnog romana i simbolistične prenatrpane retorike«:⁷

[...] Učinio je ustupak najnižim instinktima mase, bacio se na niveau Sherlock-Holmesa, perverzних dražkanja i funtromanskih senzacija, ali njegova vještina,

⁴ Svi navodi prema izdanju, Beograd, 1941., str. 9.-11.

⁵ Antun Gustav Matoš, »Pisac i publika«, *Obzor*, LIII., br. 148., Zagreb, 31.5.1912., str. 1.-2.

⁶ Antun Gustav Matoš, »Gospođa sa suncokretom«, *Savremenik*, VII, br. 6., Zagreb, lipanj 1912., str. 378.-382.

Usp. instruktivnu knjigu – Dubravko Jelčić, *Građa o Vojnoviću*, Kronika Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Novi tečaj, II. (XIV., br. 3./4./5. (38./39.), Zagreb, 1996.

⁷ Usp. Vida Flaker, »Stilske značajke Vojnovićeve *Gospođe sa suncokretom*«, u: *Zbornik radova međunarodnog simpozija o djelu Iva Vojnovića*, JAZU, Zagreb, 1981., str. 109.-120.

poznavanje svih scenskih efekata, bujan dijalog, virtuosno nijansiranje dramatskih brutalnih sugestija, stvorilo je iz toga kriminalnog hotelskog potpourrija dramu koja mjestimice osvaja. Vojnović umjetnik spasao je nekako Vojnovića melodramatičara i nigdje se Vojnovićeva dramska umjetnost ne vidi kao baš u tom inferiornom njegovom komadu. Koliko li vještine i vjernosti u rapidnom crtanju monstre-hotelskog kozmopolitskog društva! Koliko li snage u evokaciji stare i nove Venecije! Koliko li dramske napetosti u 2. činu: miš u stupici!

Vojnovićeva *Gospođa sa suncokretom s Predgovorom trećem izdanju*, kao i tadašnja kritika o drami,⁸ upozoravaju na inovativni autorov postupak, koji i unutar vlastite poetike varira u poetičkim oblikovnim međuprostorima između književno-umjetničkih postupaka simbolizma, secesije, futurizma i ekspresionizma, a određuje ga pripadnost epohi modernizma prve polovice 20. stoljeća, unoseći »sinkretizam različitih suprotstavljenih mogućnosti« visoke i trivijalne književnosti, Wagnerova Gesamtkunstwerka⁹ kojemu je pridružena poetika novoga medija – filma. Otuda i dolazi do nerazumijevanja načela egalitarnosti – poetike jednakosti svih životnih pojava, ukidanja razlika i brisanja granica, koja uvjetuje recepciju čitateljstva i publike, prihvaćanja alternativne, trivijalne zbilje. Navedeno podastire i spoznaju, činjenicu, koliko se poklapaju ukus primatelja i umjetnost književnog djela; koja je i posredno viđenje razgradnje vrijednosnog modela esteticizma prema »novini, izazovu po svaku cijenu«, u kojoj je i film senzacija, u duhu Bahrove teorije velegradskog mentaliteta i dinamizma urbane filmičnosti. Pisati o književnosti i kazalištu, značilo je pisati o filmu s pozitivnim ili negativnim predznakom u hrvatskoj književnosti.¹⁰

Vojnovićeva figuracija istinite priče o ženi ubojici, kojoj je pisac svjedočio u Veneciji, o događaju o kojem je u to vrijeme brujala široka javnost i senzaciji koja je punila novinske stupce, predložak je drame. Riječ je o burnim avanturama i tragičnom svršetku ruske grofice i svjetske pustolovke, koja je 1910. godine u Veneciji optužena i osuđena za ubojstvo ljubavnika, izvršeno četiri godine ranije.

⁸ Usp. Dubravko Jelčić, isto.

⁹ Usp. Katarina Hraste, *Intermedijalnost u Vojnovićevoj drami »Gospođa sa suncokretom«*, Dubrovnik, 1996.

¹⁰ Usp. Ante Peterlić, »Milutin Cihlar Nehajev – pogledi na film«, u knjizi: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Zbornik radova II. (Moderna)*, Književni krug, Split, 2000., str. 145.-153.

Svojim zapletom i cjelokupnom radnjom *Gospođa sa suncokretom* podsjeća na pustolovni i kriminalistički roman –

VITALE (MALIPIERO) : [...] *Počeo sam ljubakati kao svaki mali Mlečić, ali moja je glava bila prepuna knjiga pustolovina, bjegunaca, detektiva.*¹¹

– U čestim: zločin, strast, laž, tajna koja se postupno otkriva, motivi zločina i naposljetku kazna koja je u ulozi zadovoljavanja moralnog načela.

Zločinka je Ona (Londončanka Ellen Thow), koja je ustrijelila svojega zaručnika (kako je ne bi kompromitirao njezinim pismima) da bi se mogla udati za bogatog ruskog grofa Jekaterinskoga. Svoj zločin podmeće mladom pomorcu Vitaleu Malipieru, kojega je prethodno zavela i namamila u sobu u kojoj je ispod kanapea bilo skriveno mrtvo tijelo. Zaključala ga je i pobjegla. U međuvremenu Ona je postala grofica Eudoksija Jekaterinskaja, a Vitale čuveni avijatičar. Nakon nekog vremena ponovo se susreću u Veneciji. Grofica sada ima novoga ljubavnika Goljukova. Uz pomoć Goljukova i liječnika Krašenskoga sprema ubojstvo svojega supruga. Vitale prepoznaje ženu koja mu je uništila život.

VITALE: [...] *Ko je ubio tijelo, ima pravo da ga traži [...] I kad nađoh u svakoj ženi Vaš pogled i u svakoj posumnjah Vašu varku, – onda pobjegoh povrh zemlje i uzeh sebi za metresu – Smrt. [...]*

[...] Podlost za podlost! [...]¹²

– i u zamjenu za šutnju očekuje da mu se preda. Grofica to odbije i ubije se.

Drama *Gospođa sa suncokretom*, koju Vojnović određuje *Triptyhom*, kompozicijom je u suglasju s likovnim oblikom triptiha. Drama ima tri čina, koje autor naziva *Prvo krilo triptihona*, *Drugo krilo triptihona* (*Vizija Vitalea Malipiera*) i *Treće krilo triptihona*. *Drugo krilo triptihona* (*Vizija Vitalea Malipiera*) središnji je dio ove drame i vremenski se događa prije *Prvoga* i *Trećega krila*, te je njihov uzročnik.

Vojnovićeva *Gospođa sa suncokretom*, u isto je vrijeme secesijsko sjedinjenje Erosa i Thanatosa, trivijalna erotska slika u igri spolova.

Pripovijest MALOG MORNARA I SIVOGA PAUKA duboko se bješe zabila u pjesnikovu dušu, pa je on htjede odmah, onako titravu i živu u spomen prepisati.

¹¹ Ivo Vojnović, isto, str. 55.

¹² Ivo Vojnović, isto, str. 151.-152.

[...] te pred očima pjesnika niknu *CVIJET PROŽIVLJENA ŽIVOTA – cvijet Ljepote i Smrti*.

– Na potonje autor upozorava u *Ouverture – Prolugue »Gospođe sa suncokretom«, Venecija, decembra 1911.*¹³

Ekspressionistička je karnevalska umiruća krinka morbidne erotike koja silazi s platna Oskara Kokoschke naslovljenog *Poster za ubojicu, nadu žena*; 1909. Ona je i *Saloma (u oklopu)* slika iz venecijanske palače Palazzo Widman-Foscari,¹⁴ koja je secesijska vizualna preslika istoimene slike Gustava Klimta, 1909., koju je nedvojbeno poznavao Ivo Vojnović i nalazi se u Veneciji, Galleria d'Arte Moderna, doživjevši je kao poetsku evokaciju *putene radosti uzbuđene i uzbudljive mašte, mjesto susreta Ljepote, Smrti i Grijeha, preobraženu u ženu – cvijet, u suncokret, u osjećaj krhkosti i kvarljivosti što prožima biljni svijet i brz prelazak iz života u smrt koji se u njemu ostvaruje.*¹⁵

Gospođa sa suncokretom je »scherzo sinfonico« s provodnim motivom suncokreta, kako upućuje i sam autor: *Ne čujte li u vazduhu i duši Vašoj 'Leitmotiv' suncokreta?*¹⁶

3.

Walter Hasenclever (1890.–1940.)¹⁷ pojavljuje se u Pinthusovoj glasovitoj knjizi ekspressionističkih autora *Das Kinobuch* u Leipzigu 1914. godine naslovom

¹³ Ivo Vojnović, isto, str. 15.-17.

¹⁴ Ivo Vojnović, isto, str. 158.

¹⁵ Umberto Eco, »À rebours, Simbolizam«, u knjizi: *Povijest ljepote*, Zagreb, 2004., str. 341.-346., 347.-350.

¹⁶ Ivo Vojnović, isto, str. 146.

¹⁷ Rođen 1890. u Aachenu, umro 1940. u Les Milleseu nedaleko Aix-en-Provencea (počinio samoubojstvo ulaskom njemačkih trupa u međunarodni izbjeglički logor). Dobitnik je Kleistove nagrade za književnost 1917. godine. Svojim književnim djelom pripada njemačkom ekspresionizmu, primjerice: *Städte, Nächte, Menschen* (Gedichte), 1910.; *Der Sohn* (Drama), 1916.; *Tod und Auferstehung* (Gedichte), 1917.; *Der politische Dichter* (Gedichte und Prosa), 1919.; *Die Pest* (Film), 1920. (der erste gedruckte Filmtext); *Mord* (Drama), 1926.; *Gedichte Dramen, Prosa* (aus dem Nachlass herausgegeben von Kurt Pinthus), 1963. Boravio je u Hollywoodu kao pisac scenarija za Gretu Garbo. Kao naprednom intelektualcu i Židovu 1933. godine u Njemačkoj zabranjena su njegova

Die Hochzeitsnacht

Ein Film in drei Akten von Walter Hasenclever.

Personen:

Karl Heiden, ein Maler

Clarissa, eine Jungfrau

Graf Dimitri Sokolski, ein Böjewicht

Erster Akt

Karl Heiden in seinem kleinen, ärmlichen Atelier liegt krank im Bett. Der Arzt tritt herein. Karl erhebt sich mühsam; der Arzt untersucht ihn und schüttelt den Kopf. „Sie haben“, sagt er zu ihm, „zweifelloso Anzeichen von Tuberkulose. Unterernährung. Fahren Sie in den Süden.“ Karl zuckt die Achseln: er hat kein Geld; dabei weist er verzweifelt auf seine Bilder, die unverkauft an den Wänden hängen. Während sie reden, tritt eine junge Dame ins Zimmer, Clarissa, Karls Braut. Alle drei sind sehr ernst und traurig, dann empfiehlt sich der Arzt.

Clarissa sitzt neben Karl. Sie streichelt ihn. Sie tröstet ihn. Sie holt ein kleines Buch heraus. Man liest:

Izvorni filmski sinopsis Waltera Hasenclevera
Die Hochzeitsnacht, Das Kinobuch, 1914.

književna djela i uklonjena iz svih knjižnica. Godine 1939./40. dvaput je protjeran u Francusku i na intervenciju prijatelja Jeana Giradoux-a oslobođen. U to vrijeme nastaje njegov roman *Die Rechtlosen*. Kao znak sjećanja na književnika u rodnom Aachenu 1983. utemeljena je godišnja književna nagrada »Der Walter – Hasenclever-Literaturpreis«.

*Die Hochzeitsnacht. Ein Film in drei Akten von Walter Hasenclever. (Svadbena noć. Film u tri čina od Waltera Hasenclevera). Personen: Karl Heiden, ein Maler; Klarissa, eine Jungfrau; Graf Dimitri Sokolski, ein Bösewicht (Osobe: Karl Heiden, slikar; Klarissa, djevica; Grof Dimitri Sokolski, zlikovac).*¹⁸

Instruktivni pogovor Kurta Pinthusa¹⁹ urednika knjige *Das Kinobuch* naslovljen *Das Kinostück* u trima označnicama poetska je odrednica zajednički naslovljenih *Kinodramen*. U prvom zborniku izvornih filmskih sinopsisa uspostavljena je novina urbane filmičnosti, simultanizam, nizanje isprekidanih prizora – u trima označnicama: *das unbergrenzte Milieu* (beskonačan prostor), *Bewegung als Geste und als Tempo* (pokret kao gesta i kao tempo), *der Trick* (varka) – u skladu s filmskom matricom – sekvencijskog niza (*Reihungsstil*). Pinthusova označnica *Kino der Seele* može se iščitati kao ključna riječ u zborniku.

Hasencleverov izbor teme u naslovljenoj »kinodrami« *Die Hochzeitsnacht* nije nimalo slučajan. Posežući za senzacijama, autor nudi u »filmskoj varci povezanost događaja«, u odrednici »film u tri čina«, trivijalnu priču²⁰ na tragu kriminalističkoga i ljubavnog romana. Preslika trivijalnih modela u klišejima »krimića« i »ljubića« u Hasencleverovom »film u tri čina« *Die Hochzeitsnacht (Svadbena noć)* podastire emancipaciju od visoke umjetnosti i lažnih iluzija uz pomoć »golicave senzacije« s parodičnim svršetkom bez ganutljivih efekata i ubojstva u žanrovskoj odrednici trivijalni ekspresionizam (Žmegač). Hasencleverov tekst nije preveden i nema ga u pretisku. Radnja *Svadbene noći* može se čitati kao niz pokretnih uokvirenih slika koje prethode međunaslovima i pločama s tekstovima, u patetičnim uzletima i parodičnom padu, u podcrtanim kontrastima *prve bračne noći (Die Hochzeitsnacht)*, *jedne djevice (eine Jungfrau)* i *jednog zlikovca (ein Bösewicht)*. I samo ime Klarisse, djevice, asocira na čistoću tijela i duha, koja je i kabaretska plesačica, a voli bolesnog i siromašnog slikara. I Klarissa i slikar Karl Heiden vezani su uz *prvu bračnu noć* plesom i slikom.

¹⁸ Svi navodi prema ovom izdanju str. 19.-30. Radni prijevod s njemačkog jezika B. Brlečić-Vujić.

¹⁹ Kurt Pinthus, »Das Kinostück«, u knjizi: *Das Kinobuch*, Leipzig, 1914., str. 1.-11.

²⁰ Viktor će Žmegač u poticajnom tekstu »Film u okružju ekspresionizma«, u knjizi: *Težišta modernizma*, Zagreb, 1986., str. 119.-133., upozoriti na Waltera Hasenclevera i na njegov »prvi filmski tekst tiskan u obliku knjige« naslovljen *Die Pest (Kuga)*, objavljen 1920. odredivši ga »trivijalnim ekspresionizmom«.

U prvom činu radnja započinje prizorom bolesnoga slikara Karla Heidenena koji leži u krevetu u siromašnom ateljeu, te dolaskom liječnika i zaručnice Klarisse.

Klarissa sitzt neben Karl. Sie streichelt ihn. Sie tröstet ihn. Sie holt ein kleines Buch heraus. Man liest:

Gardone am Gardesee
Hotel Stella D'oro
Aufenthalt für Lungenkranke. Vorzügliche Verpflegung.
Angenehme Lage. Bäder im Hause.

Klarissa sjedi pokraj Karla. Miluje ga. Tješi ga. Izvlači malu knjigu. Čita se:

Gardone am Gardesee
Hotel Zlatna zvijezda
Boravak za plućne bolesnike. Odlična njega.
Ugodan smještaj. Kupaonica u kući.

Vizualno pojmljiv sadržaj *Svadbene noći* u međunaslovima predstavlja ekspresionističku redukciju ograničenu na jedan prevladavajući motiv, a to je *Die Hochzeitsnacht* (*Svadbena noć* ili *Prva bračna noć*), uz koji su vezani jedan slikar, jedna djeвица i jedan zlikovac grof Dimitri Sokolski. Kompozicija »filma u tri čina« počiva na kontrastima vezanim uz »prvu bračnu noć«, otuda u književnom Hasencleverovu tekstu uokvirene slike s mogućnošću filmske montaže.

Klarissa wandert durch mehrere Strassen und schellt an einem Tor, darauf steht:

Prof. Mazzini
Maître de Danse

Klarissa pješaći kroz mnoge ulice i zazvoni na vrata, na kojima je stajalo:

Prof. Mazzini
Učitelj plesa

Međunaslovi, u isto vrijeme literariziraju tekst u sintaktičkoj kumulaciji, gdje je svaka uokvirena slika u funkciji sekvencijskog niza. Na sintaktičkoj razini vizualizacija pojedinih slika u skladu je s akceliranom filmskom matricom unutar koje slijedi iskustvo filmskog reza. Sekvencijski niz (*Reihungsstil*) u prvome činu slijedi priču vezanu uz *svadbenu noć*:

Kabaret Plejaden
*heute abend 10 Uhr erstes Auftreten
der Tänzerin Clarissa d'Aubrey
in ihrem sensationellen Tanz
Die Hochzeitsnacht*

Kabaret Plejaden
*danas navečer u 10 sati prvi nastup
plesачice Klarisse d'Aubrey
u senzacionalnom plesu
Svadbena noć*

Graf Dimitri Sokolski
erwartet Sie im Séparé

Grof Dimitri Sokolski
čeka vas u odjeljku

Herr Graf!
*Ich habe mir Ihren Vorschlag überlegt. Ich verkaufe
meine Hochzeitsnacht für 5000 Mark.
Clarissa D'Aubrey.*

***Gospodine grofe!
Razmislila sam o vašoj ponudi. Kupujem
svoju svadbenu noć za 5000 maraka.
Klarissa d'Aubrey.***

Potonjim završava prvi čin. Klarissa šalje novac za liječenje slikara Karla Heidena liječniku, zamolivši ga da mu ne otkrije odakle dolazi i da ga obavijesti o njezinoj smrti.

U drugom činu slijedimo ozdravljenog Karla Heidena u Italiji koji za kockarskim stolom gubi sav novac. Stiže brzojav u kojemu čita:

***Sofort zurückkehren. Schwer erkrankt. Habe Ihnen vor
meinem Tode etwas zu sagen.
Dr. Schmidt.***

***Brzo se vratite. Teško bolestan. Imam Vam
prije svoje smrti nešto reći.
Dr. Schmidt.***

Između drugog i trećeg čina Walter Hasenclever ispisuje *Intermezzo: sein Traum*. (*Intermezzo: njegov san*) s prizvukom Strindbergove *Igre snova* iz 1902. godine, u kojemu se sve može dogoditi, sve je moguće i vjerojatno, gdje vrijeme i prostor ne postoje, a mašta u Pinthusovoj označnici iz pogovora *Das Kinostück* (*Das Kinobuch*) povezuje događaje i doživljaje. U svome snu Karl Heiden je vidio kolodvor u stranom gradu, dolazak Klarissin i grofa u grad, odlazak u vilu, gdje je grof veže i zatvara u malu prostoriju i odlaže pištolj na stol. Budi se iz sna i slika prema sjećanju iz sna sliku – *Svadbena noć* – te je prodaje na izložbi grofu Sokolskom kojeg ne poznaje.

U trećem činu slikar je bogat i slavan, ne može zaboraviti Klarissu i u potrazi obraća se na adresu:

Auf diese Weise entgeht er der Gefahr, ein Mädchenhändler zu sein. Indessen, da man wieder in Deutschland ist, wird er wegen Erregung öffentlichen Argernisses (geschehen durch die Umarmung) und groben Unfugs (weil Clarissa im Gepäckwagen gefahren ist) nach Paragraph soundsoviel bestraft werden.

Damit ist die Geschichte zu Ende; wem aber dieser einfache Schluß nicht gefällt, dem soll es unbenommen sein, einen andern zu wählen: etwa so, daß der Graf Karl Heiden im entscheidenden Augenblick überrascht, und daß einer von ihnen, oder auch beide totgeschossen werden. Vielleicht könnte sich dann noch Clarissa dazwischen werfen; damit finge eine neue Geschichte an. Oder aber es könnten Polizisten kommen (weshalb sollten sie nicht?) und den Grafen nach Sibirien schicken. Ich bin dafür, man bleibt bei der Kiste, weil es das Einfachste und auch das Beste ist.

Detektivbüro »Argus«
*Auskünfte jeglicher Art. Weltberühmtes Institut.
Empfiehl sich für alle Berufe. Diskret!!*

Detektivski ured »Argus«
*Informacije svake vrste. Svjetski poznati institut.
Preporuča se za sve pozive. Diskretan!*

Slike iz Heidenova sna postaju zbilja. Pronalazi Klarissu zatvorenu u grofovoj vili, spašava je u sanduku s novom istoimenom slikom i bježi s njom u Njemačku. Secesijsko sjedinjenje Erosa i Thanatosa preobražava se u erotsku sliku koja svoj sretan svršetak ima u stiliziranoj parodiji u travestiranom trivijalnom ekspresionizmu.

Na taj način izbjegao je (Karl Heiden, op. B.B.V.) opasnost da bude trgovac bijelim robljem (Klarissa, op. B.B.V.). Ali budući da smo opet u Njemačkoj, kažnjen je zbog javne sablazni (zbog zagrljaja – Karl Heiden i Klarissa, op. B.B.V.) i grube nepodopštine (jer se Klarissa vozila u teretnim kolima) po paragrafu tom i tom.

Priča je time završila, ako vam se taj jednostavni kraj ne dopada, taj ima pravo izabrati neki drugi: primjerice takav, da grof u odlučujućem trenutku iznenadi Karla Heidena i da jedan od njih, ili obojica budu ustrijeljeni. Možda bi se u tom slučaju mogla još Klarissa baciti među njih; time bi počela nova priča. Ili bi mogli doći policajci (zašto ne?) i poslati grofa u Sibir. Ja sam zato da se ostane pri sanduku, jer je to najjednostavnije i najbolje.

4.

Tematsko-motivacijska je srodnost između Vojnovičeve *Gospođe sa suncokretom*, 1912., i izvornog filmskog sinopsisa Waltera Hasenclevera naslovljenog *Die Hochzeitsnacht, Das Kinobuch*, 1914., očita. I Ivo Vojnović i Walter Hasenclever slijede stereotipni siže kriminalističkoga romana, koji je u njemačkog autora lišen ubojstva i samoubojstva. Tri krila triptiha u *Gospođi sa suncokretom* u

likovnom obliku metaforički predstavljaju tri čina drame, u kojoj se rabe likovni pojmovi i navode eksplicitno glasovita slikarska djela. U *Svadbenoj noći* – u »filmu u tri čina« – glavni je lik slikar Karl Heiden koji slika proslavljeno djelo *Die Hochzeitsnacht (Svadbena noć)*, i također, upotrebljeni su likovni pojmovi.

I Vojnović i Hasenclever uvode lajtmotiv – »suncokret« i »svadbena noć« (»prva bračna noć«) – povezan s likovima. Kao provodni motiv od samoga naslova do svršetka zaokružuju kompoziciju i temu navedenih djela.

U pluralizmu stilova u prvom desetljeću dvadesetoga stoljeća, u osebujnoj i prepoznatljivoj signaturi secesijske ikonografije idealizirani ženski lik ne funkcionira unutar mitologizacije europskih metropola. Secesijsko sjedinjenje Erosa i Thanatosa preobražava se u Vojnovića i Hasenclevera u trivijalnu erotsku sliku.

U *Gospođi sa suncokretom* demonska zavodnica je »femme fatale«. Poput ironijskog signala poslužit će i uporaba stiliziranog francuskog jezika iz *Ouverture-Prologue* u osmišljavanju figure krinke – »Scherzo sinfonico« – koja čini prozirnim karaktere unutar venecijanske kulise koja je i sama u *Gospođi sa suncokretom* umirući karneval.

Stilizirani predložak idealizirane mladolike žene u *Svadbenoj noći*, u francuskoj inačici imena Clarisse d'Aubrey, eine Jungfrau (jedne djevice) dobiva označnicu progonjene nevinosti od strane demonskog lika grofa Dimitrija Sokolskog. Klarissa, oličenje »femme fragile« i ljepotice, »nevinosti bez zaštite«, grčevito se razapinje kako bi pomogla zaručniku. Kao plesačica u kabareu prodaje grofu svoju »prvu bračnu noć«. I nakon neizvršenih ubojstava – grofov pištolj kao prijatna odložen je na stolu! – svoj svršetak »film u tri čina« ima u parodiji.

Klarissa poput Salome iz biblijske priče prožete morbidnom erotikom zavodi grofa odjevenog u »čerkesku odjeću« plesom *Svadbena noć*, žrtvujući se. U slici Karla Heidena, također, naslovljenoj *Svadbena noć*, idealni lik Klarisse mogući je samo na slici koja ostaje zapamćena kao ironijski znak.

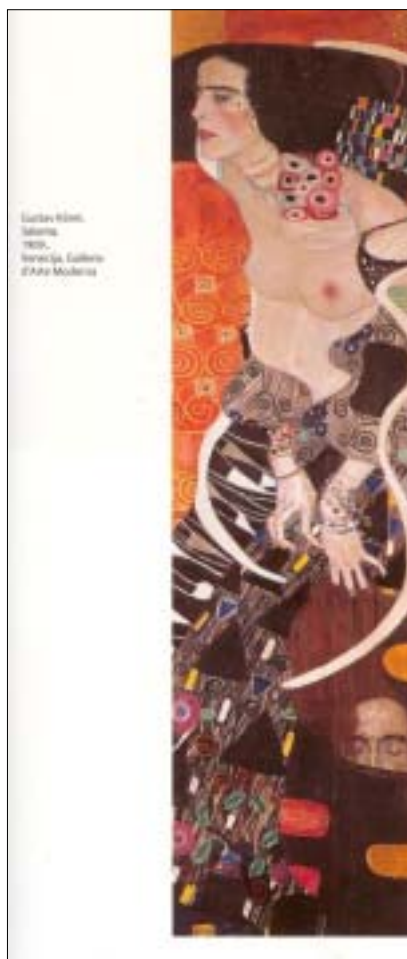
Imenovana slika *Salome* u Vojnovića je neimenovana *Saloma* Hasenclevera u kojima će likovi odigrati poput krinke svoju karnevalsku igru. Karnevalska umiruća krinka *Salome* zaziva ono što se više ne može zazvati u travestiranoj slici »suncokreta« i »svadbene noći« i razotkriva se u alternativnoj trivijalnoj dekorativnoj zbilji.

Odijelo Ljepote – Žene od zlatnih je žica, protkano arabeskama od srebra i dragulja. Sa grudiju padaju joj teški nizovi bisera do koljena. [...] Vrat go kao prsa, bjelja od bisera. Preko toga blisikanja sunčanih odsjeva prebacila je dugi plašt modroga vela, – taman kao zvjezdana noć!

Samo tanki srebrni rub zavija se na dnu toga tmastoga oblaka, kroz koji se ljušte dragulji i zlatne zrake. Na pojasu nosi cvijet sunčanoga žara. (Prvo krilo triptihona, Gospođa sa suncokretom).²¹

Žena–dragulj u svojoj čari i ženstvenosti preobražena u ženu–cvijet, poželjna je jer je grješna, morbidna je i trivijalna i svoj idealni lik ostvaruje stiliziranim ukrasima, draguljima, ostajući arabeska koja raspiruje maštu. Potisnut svijet iz zbilje postaje stvarnosan svijet sna na tragu rasprave Sigismunda Freuda *Die Traumdeutung* (*Tumačenje snova*) iz 1900. godine i Strindbergove *Igre snova* iz 1902. godine u korist stvaralačke mašte u kojoj dolazi do razaranja fizičke zbilje u korist metafizičkog ostvaraja. Potonje će utjecati na ekspresionističku dramu, ali i na Pinthusovu označnicu iz Pogovora *Das Kinostück: Kino der Seele. Svijest osobe koja sanja, za nju nema tajni, nedosljednosti, skrupula, zakonitosti* – upozorit će Strindberg u *Igri snova* – u sekvencijskom nizu

(*Reihungsstil*) je akcelirana filmska matrica koja slijedi iskustvo filmskog reza u brzom redanju slika sjećanja i doživljaja. *Vrti se film riječi (Die Wortfilm rollt).*



²¹ Ivo Vojnović, isto, str. 62.

Walter Hasenclever naslovljenom tekstu *Die Hochzeitsnacht* pridružuje podnaslov »film u tri čina« budući da je tekst objelodanjen u prvom zborniku izvornih filmskih sinopsisa *Das Kinobuch*, 1914., namijenjen filmskom platnu. Nudeći nadomjestak za snove, filmska montaža dopušta vraćanje u prošlost, predočavanje sjećanja, pomake svih vrsta u prostornoj dimenziji.

Drugi čin Hasencleverova filmskog teksta završava slikarevim snom – *Intermezzo: sein Traum* – montažom slika koje prikazuju usporedna zbivanja. Nizovi slika: kolodvor u stranom gradu, dolazak grofa i Klarisse, sluga u livreji koji ih čeka na peronu, ulazak u automobil i dolazak u vilu, Klarissa zaključana u sobi, otvaraju se vrata, ulazi stara dama, donosi orijentalnu odjeću, Klarissa se oblači, u velikoj dvorani među istoodjevenim damama je Klarissa, u čerkeskoj odjeći ulazi grof Dimirti Sokolski, zaplješće, dame plešu, uzima pištolj i stavlja ga na stol, grli Klarissu, ona ga odgurne, veže je, u maloj, mračnoj sobi leži Klarissa; u brzom slijedu i simultanosti povezuju mogućnosti mašte na platnu koja nakon buđenja Karla Heidenena može biti samo zapamćena slika – *Svadbena noć*.

Er springt auf, nimmt eine Leinwand [...]. Er beginnt, unter dem Eindruck seiner Traumes, zu malen. Er malt Klarissa tanzend, inmitten des Harems und nennt sein Bild:

Die Hochzeitsnacht

Die Szenerie des Traumbildes kehrt jetzt, als in Wirklichkeit bestehend, wieder: der Harem des Grafen Dimitri Sokolski, die Tanzenden, Klarissas trauernde Gestalt.

Skoči, uzme platno [...] Počne pod dojmom svojih snova slikati. Slika Klarissu kako pleše usred harema i nazove svoju sliku:

Svadbena noć

Scenarij slika iz snova vraća se kao da postoji u stvarnosti, opet: harem grofa Dimitrija Sokolskog, plesači, tužan Klarissin lik.

Njemački izraz »Die Leinwand« nosi označnicu ne samo slikarskog platna, nego i platna na koje se projicira film; a »Die Szenerie des Traumbildes« (»Scenarij slika iz snova«) dvostruko značenje: u filmu je scenarij skup svih elemenata za

pojedini prizor, a u kazalištu je popis svih osoba koje sudjeluju u kazališnoj predstavi. Walter Hasenclever rabi i dvostruku označnicu i dvostruko značenje navedenog, jer je autor, kako je i naveo »filma u tri čina«.

Intermezzo: sein Traum u drugom činu *Svadbene noći* vremenski prethodi radnji prvog i trećeg čina i uzrokuje zbivanja. Ovakav poredak činova podsjeća na filmski postupak u montaži prizora – flashback, koji će kasnije Sergej Eisenstein²² označiti kao najznačajnije umjetničko sredstvo.

Ivo će Vojnović u hipertrofiranim didaskalijama *Gospođe sa suncokretom*, koje asociraju na upute iz filmske knjige snimanja, unijeti prostornu perspektivu – »božansku perspektivu čitave Venecije« – i izokrenuti kronološki slijed činova na tragu flaschbacka. *Prvo krilo triptihona* vizualno završava:

*([...] i mi gledamo davne uspomene koje se kinematografskom hitrinom stvoriše u moždanima prestrašenoga mladića).*²³

Slijedi radnja drugoga čina – *Drugo krilo triptihona Vizija Vitalea Malipijera* – koje je objašnjenje Njegovih i Njezinih motiva i postupaka, a vremenski prethodi radnji *Prvoga i Trećega krila triptihona*. U obliku vizije opisuje se događaj koji je zadesio Malipiera kada je kao mladić pomorac prije nekoliko godina došao u London i tada je prijevarom skoro bio optužen za ubojstvo.

*(Jednim mahom zatvori vrata – i sve iščezne.
Potpuna tmina. Vizija je nestala).*

*Konac drugoga krila*²⁴

Poetika potpune stvaralačke imaginativne slobode »vizija je Malipijera«, u kojem je sve vjerojatno u mješavini sjećanja i doživljaja, a On i Ona se podvostručuju kao likovi. *Vizija Vitalea Malipijera* je oblik svijesti kao unutarnje psihološko vrijeme izvan fizičkih zakona u simultanom prostoru koji se okreće prema naprijed – *Prvo krilo triptihona* – i prema nazad – *Treće krilo triptihona*.

Prethodeći izvornim filmskim sinopsisima (*Das Kinobuch*, 1914.) Ivo je Vojnović 1912. već uspostavio načelo iskazano – *Kino der Seele* unutar velegradskog

²² Usp. Sergej M. Eisenstein (Ejzenštajn), *Montaža atrakcija: eseji o filmu*, Beograd, 1964.

²³ Ivo Vojnović, isto, str. 70.

²⁴ Ivo Vojnović, isto, str. 101.

mentaliteta u trivijalnoj priči. *Kinostil* Vojnovićeve *Gospođe sa suncokretom* 1912. godine uspostavlja prvi izvorni filmski sinopsis. Kao njemački tekst nedvojbeno je mogao ući u Pinthusovu knjigu, što je pokazala tematsko-motivacijska i stilska srodnost između Vojnovićeva i Hasencleverova izvorna teksta.

I jedan i drugi autor u stilskom pluralizmu, u sinkretizmu različitih suprotstavljenih mogućnosti, s ishodištem u poetskom načelu estetske stilizacije kasne moderne otvara prostor poetici ekspresionizma kojoj prethodi futurizam s Marinettijevim *Manifestom* iz 1909. godine.

Primjerice, Ivo Vojnović poetici eolske harfe suprotstavlja poetiku ventilatora –
[...] jer u zujanju ventilatora tog otmienoga glasa, zadrhta ipak nešto kao žica zaboravljene stare harfe²⁵ –

vožnji venecijanskim gondolama automobilske trke ili let avionom –

[...] Ne velim da ne bi bilo bolje preletjeti automobilom od Sv. Klare do Lida.²⁶

[...] preletio na aeroplanu »circuit« Afrike [...]»²⁷

Walter Hasenclever uvodi automobil i vlak u svoj tekst –

Ein Automobil fährt in der Nacht [...] (Automobil vozi u noć [...]);

In der Halle steht der Luxuszug. [...] Der Graf öffnet das Fenster: Draußen sieht man die Lichter der Stadt, viele, viele. (U trijemu stoji luksuzni vlak. [...] Grof otvara prozor: napolju vide se svjetla grada, mnoga, mnoga.)

Dinamizam urbane filmičnosti u simultanimizmu »pokretnih slika« ulazi iz futurističke poetike u Vojnovićev i Hasencleverov tekst. Ostvaruje neograničeni prostor, ali još uvijek »literarizirane kamere«. Prostorni paralelizam dobiva označnicu avangardna multimedijalnog Gesamtkunstwerka u igri unutarnjih nevidljivih prostora i vanjskih fasada koji se ostvaruju u kinetičkom načelu filma kroz ekspresionističku montažu doživljaja.

U slobodnim poetskim asocijacijama i Vojnović i Hasenclever ironijski preoznačavaju romantičarsku i modernističku kinetičku čežnju »sretnoga plova Mediteranom«, plovidbu otvorenim prostorom i optičkim metamorfozama, koja prelazi u parodiju i označava promjenu paradigme. Otuda miješanje stilova i žanrova. I jedan i drugi autor unutar jednoga žanra grade drugi.

²⁵ Ivo Vojnović, isto, str. 67.

²⁶ Ivo Vojnović, isto, str. 30.

²⁷ Ivo Vojnović, isto, str. 52.

Vojnović u dramskoj strukturi *Gospođe sa suncokretom* prinosi označnice filmskog sinopsisa. I sama drama poslužila je kao predložak za filmsku adaptaciju 1919. godine.²⁸ Redatelj Mihály Kertész²⁹ svijet razmrvljenoga identiteta Vojnovičeve »femme fatale« preuzima u svojoj filmskoj adaptaciji, u kojoj Lucy Doraine, Kertészova supruga, dobiva glavnu ulogu. *Gospođa sa suncokretom* u označnici »Scherzo sinfonico« karnevalska je Nitzscheova umiruća krinka u orkestraciji Wagnerova Gesamtkunstwerka kojemu pridružuje kao novinu multimedijalni Gesamtkunstwerk. U isto vrijeme instrumentacija je disonantnosti, prožimanje različitih umjetnosti i subkulture karnevalskih prizora kao alternativna zbilja europskog ekspresionizma.

Walter Hasenclever³⁰ u *Svadbenoj noći* slijedi u duhu ekspresionizma avangardno prevrjednovanje »romantične ironije« koja gubi metafizičko uporište. Ujedno u dijakronijskom slijedu na sinkronijskoj razini od romantizma preuzima miješanje književnih rodova i vrsta, »žanrovsko pometanje«, mogućnost povezivanja i isprepletanja stilova u svojevrsnoj novini igre, fikcije i iluzije koju podastire novi medij – film i avangardni multimedijalni Gesamtkunstwerk. Sukladno recepciji publike oblikuje se novina u poetici filma u kojoj jednostavni zaplet, sentimentalni osjećaj, zle intrige, dobri i zli likovi, viteški dvoboji i pobjede pravde više ne funkcioniraju kao u ljubavnim romanima romantizma, oni mogu biti samo parodija zatečene strukture u označnici alternativne zbilje trivijalnog ekspresionizma. Na potonje upućuje svršetak *Svadbene noći. Filma u tri čina*.

Prinoseći inovativne postupke Vojnović 1912. godine, a Hasenclever 1914. godine u dramskoj strukturi u prvom desetljeću dvadesetoga stoljeća, ispisuju i prve filmske sinopsise, koji su i stilska označnica *ekspresionističkog filma, i filmski teatar i avangardno pripovjedno kino*.

²⁸ Usp. Vjekoslav Majcen, »Filmsko uprizorenje Vojnovičeve drame Gospođa sa suncokretom – hrvatske epizode Mihaela Curtiza«, u ljetopisu: *Hrvatski filmski ljetopis*, V., br. 17., Zagreb, 1999., str. 155.-162.;

Mira Muhoberac, isto, str. 107.-162.

²⁹ Usp. Vjekoslav Majcen, isto, str. 155. Mihály Kertész mađarski i filmski redatelj, poznatiji kao Michael Curtis, 1942. holivudskim filmom *Casablanca* dobiva Oscara. Lucy Dorain je Ilonka Kovács Perényi.

³⁰ Usp. Crista Spreizer, *From expressionism to exile: the works of Walter Hasenclever*; (1890.-1940.), Rochester, 1999.

THE DRAMATIC STRUCTURES OF THE FIRST FILM SYNOPSES

(I. Vojnović and W. Hasenclever)

S u m m a r y

The similarities in theme, motivation and style between Vojnović's *Lady with Sunflower* (1912) and the original film synopsis of Walter Hasenclever entitled *Die Hochzeitsnacht, Ein Film in drei Akten, Das Kinobuch*, 1914 shows the poetic, cultural and historical marks of innovative procedures within the historical culture of the avant-garde that marked the 1900s. The discovery of the structure of the great city as novelty opened up a poetic space for the new medium. Film with its aesthetic of simultaneism and the dynamism of urban life and its filmic features undoubtedly affected the literature of the time stylistically labelled *Kino der Seele* (Kurt Pinthus).

In 1912, preceding original Expressionist film synopses (*Das Kinobuch*, 1914, ed. Kurt Pintus), Ivo Vojnović had already established the principles of Kinostil within the big-city mentality in a slight tale, an original film synopsis. As a German text it might well have entered Pinthus's book, the first collected set of original film synopses, which were at one and the same time Expressionist film, filmic theatre and avant-garde narrative cinema.