

ŽENSKI LIKOVI U HRVATSKOJ DRAMI AVANGARDE

Lucija Ljubić

U svom radu usredotočit ću se na ženske likove u hrvatskim ekspresionističkim dramama nastalima dvadesetih godina prošloga stoljeća, u avangardi.¹ Budući da su dramska djela iz toga vremena suviše brojna da bi se sva obuhvatila u ovakvom radu, načinila sam izbor dajući prednost poznatijim dramskim tekstovima koji su mahom praizvedeni dvadesetih godina na pozornici Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu. Izbor čine ove drame: *Objavljenje* Milana Ogrizovića, *Ponoć* i *Škorpion* Josipa Kulundžića, *Kraljevo*, *Vučjak* te *Adam i Eva* Miroslava Krleže, *Božji čovjek* i *Pustolov pred vratima* Milana Begovića, *Ecce homo!* Tita Strozija, *Kozmički žongleri* Kalmana Mesarića, *Bijesno pseto* Ahmeda Muradbegovića te *Grbavica* Stjepana Mihalića, jedino od nabrojanih djela koje je praizvedeno u karlovačkome Pučkom kazalištu. Analizom ženskih likova u odabranim dramama, uz neka proširenja na druge drame koje ulaze u okvir zadane teme, nastojat će se dokazati srodnost i veze među pojedinim ženskim likovima te će se naznačiti kako su ti likovi osmišljeni, kakva je njihova uloga u dramskoj radnji te u kakvom su suodnosu s drugim likovima u drami. Koliko dopušta uvid u teatrološku građu, ponajprije u kazališnu kritiku toga vremena, u radu će biti riječi i o oblikovanju ženskih likova u kazališnim praizvedbama odabranih drama, s naglaskom na glumicama koje su te likove donijele na scenu.

Paul Kornfeld u svom je programatskom članku karakter prepustio svakodnevicu, a ekspresioniste je pozvao da budu duše jer je duša nebeski dar, a karakter je suviše zemaljske naravi.² U hrvatskom ekspresionizmu od iznimnoga su značenja tekstovi Josipa Kulundžića u kojima on ističe odlike nove drame.

Govoreći o »irealnoj sceni«, Kulundžić kaže da ona sadrži »radnju duša«³ te nastavlja tvrdnjom da se borba ljudi i borba simbola bitno razlikuju tako što se u realističkim dramama prikazuju karakteri opterećeni brojnim i nepotrebnim natruhama individualnoga radi dojma vjernog prikazivanja, radi oblikovanja karaktera, a takvo postupanje zanemaruje ono što bi taj karakter imao reći. Nasuprot tome, novi dramatičar nastoji da njegovi simboli jasno odaju ideju, a ona će pak biti najjasnija ako se o njoj ne zaključuje na temelju onoga što karakter radi, nego na temelju onoga što simbol kaže.⁴ Zagovarajući potpunu simboliku riječi, simboliku akcije te simboliku lica i stvari, i sam autor priznaje da se takva simbolika ne provodi dosljedno, ali razlog nalazi u tome što generacija njegovih suvremenika živi u prijelaznom razdoblju.⁵ Prije no što se prijeđe na analizu pojedinih ženskih likova svakako valja izdvojiti i tekst Ahmeda Muradbegovića u kojemu on obrazlaže nužan i plodotvoran međuodnos – »pojam idealnog scenskog stanovišta« – u kojemu sudjeluju književnost, kazalište i režija.⁶ Za temu ovog izlaganja važno je reći i kako Muradbegović glumce smatra »živim organizmima« (a ne »marionetama«) pa je stoga nužno da autor u svom radu stalno u duhu osluškuje glumca koji će izgovarati njegove riječi.

Sudeći prema Kulundžićevim teoretskim tekstovima, možda bi u duhu onodobne poetike bilo prikladnije govoriti o simbolima ili čak »zorovima« ženskih dramskih likova. Naime, obrazlažući razlike između klasične, moderne i ekspresionističke drame, Kulundžić tvrdi da su i njihovi likovi različiti i tako redom čine niz: tip, individuum i simbol.⁷ Po njegovu mišljenju, u odnosu na klasičnu i modernu dramu, lik u ekspresionističkoj drami nije tjelesan, a prema tome ni čovjekovo tijelo nije jedino sredstvo izraza simbola, nego »svi prirodni fenomeni«, a pozornica je ogledalo one duše »koja je u areni«. U zaključku svoga članka Kulundžić objašnjava da je njegova nakana potaknuti gradnju mosta između moderne i ekspresionističke drame. Na prvi pogled je očito da u dramama dvadesetih godina prošlog stoljeća nema »karaktera«, odnosno psihološki ili kako drukčije razrađenih likova. Oni doista jesu »zorovi«, ideje, nositelji »čina, djela, akcije«⁸ pa i ako nose neka uobičajena imena, ona nisu od presudnog značenja. Likovi su ponajprije depersonalizirani, nemaju ime nego postaju opće imenice (Čovjek, Mladić, Žena, Brat, Život, Smrt) ili su »neznanci« i »nepoznati«. Ženski likovi su Eve (*Adam i Eva*), Marije Magdalene (*Ecce homo!*), požrtvovne majke i supruge (Mama u *Škorpionu*) ili neiskusne i nedužne djevojke (Gjurgja u *Božjem čovjeku*). Ako se i prihvati ovakva načelna podjela, ženske likove neće biti moguće

raspodijeliti ravnomjerno i najviše će biti Eva i Marija Magdalena. Obje su te biblijske žene grješnice: starozavjetna Eva je Adamu ponudila jabuku sa stabla spoznaje, a novozavjetna Marija Magdalena bila je bludnica sve dok nije doživjela obraćenje i dobila Isusov oprost. Ženski ekspresionistički likovi uglavnom su ideje grijeha, preljuba, kušnje, bolesnih živaca, izopćeništva, a uz njih se pojavljuju i ideje čistoće ili požrtvornosti koje su nerijetko kontaminirane prethodnim stilskim razdobljima ili za »dušu« drame nisu od presudne važnosti, odnosno umetnute su radi jasnijeg ili jačeg posredovanja sasvim oprečne ideje (primjerice, lik Stanke u *Bijesnom psetu*). Međutim, dvadesetih godina prošlog stoljeća ženske dramske likove uglavnom odlikuje samosvijest i odvažno iznošenje stavova, vladanje svojim životom i smrću. U to vrijeme u kazalištu nema glumačke specijalizacije za određene uloge, a glumci nisu samo prenositelji riječi, nego postaju i stvaraoci predstave od kojih se zahtijeva usvajanje, razumijevanje i kritičko tumačenje dramskog teksta, a to se ponajbolje vidi u redateljskom radu Branka Gavella i Tita Strozija. Mila Dimitrijević, Milica Mihičić i Nina Vavra dvadesetih su godina u zagrebačkom kazalištu već afirmirane glumice, a u novim sezonama pridružuju im se Vika Podgorska, Božena Kraljeva, Ervina Dragman i Nada Babić prilagodivši se novoj sceni i ostvarivši svoje glumačke uspjehe.

U Krležinu *Vučjaku* razabire se nekoliko važnih ženskih likova koji prohode dramskim činovima, ali i »furioznom« intermezzom, Horvatovim »bjesomučno skandaloznim snom«, izrazitim ekspresionističkim dijelom *Vučjaka* u kojemu se na popisu među ostalim likovima nalaze i četiri različite žene, a to su: Nevjesta ili »Illusio sacra, Virgo fidelis aeterna, zvana vulgarno Fortuna«,⁹ zatim Mati ili »Mater dolorosa«, Poluganova žena ili »Mulier samaritana« te Marijana ili »Magna peccatrix«. Od navedenih ženskih likova samo jedan ne izgovara ni jednu jedinu rečenicu, a to je upravo Sveta iluzija odnosno Nevjesta koja na kraju odlazi s »ulanskim oficirom«. Za Marijanu Margetićku i Poluganovu ženu Horvata veže ljubavni odnos, a u viziju se uključuje i Eva s pozivom za odlazak u Ameriku. Dakle, žena kao ideja potpune sreće ostaje nedohvatljiva, ostaje Eva mutne prošlosti s pregršti ukradenih dragocjenosti u koje Horvat samo treba zagristi, Marija(na) s teškom popudbinom bluda, prijekare i krađe koja doživljava neku vrst psihičkog obrata (no ne i Magdalenina obraćenja) i prereže žile, zatim Poluganova žena koja pred mužem nastoji sakriti aferu s Horvatom te majka kao utjeha bez odgovarajućeg učinka.

Kraljevo je jedina drama iz ovoga izbora koja u vremenu svoga nastanka nije doživjela izlazak na scenu. Međutim, unatoč tome što nije izvedena, u hrvatskoj dramatici bitno je obilježila ekspresionističko razdoblje. Budući da je napisano 1915, *Kraljevo* kronološki prethodi ostalim dramama. Uspoređujući tu dramu sa srednjovjekovnim kazalištem simultaniteta, Darko Gašparović zaključuje da je i Krležin zagrebački Kraljevski sajam svojevrstan metaforički *Theatrum mundi*.¹⁰ U tom albumu likova ističu se Anka, Janez, Herkules i Štjef funkcionirajući kao ilustracija jedne priče o ljubavnom trokutu kakvih vjerojatno bezbroj ključa u sajmišnom kraljevskom kotlu. Anka je kozičava prostitutka, Janez je njezin napušteni ljubavnik i samoubojica *post festum* s užetom oko vrata, Herkules je njezin novi mišićavi ljubavnik, a Štjef je samoubojica iz rijeke i Janezov glas razuma koji kaže: »Žena! Žena! To ti je zadnja laž! Istina je, ona se i u grobu kod nas najdulje čini – istinom.«¹¹ Pisac razobličuje fatalnu zavodnicu gradirajući njezinu demonsku ženskost od prostitutke preko »nevidjene Žene« i izjednačavanja životinjskog sa ženskim da bi eskaliralo do atributa »zvijere«. Anka prestaje biti Anka i njezino ime zamjenjuje ime Žena te više nije riječ o sajamskoj kozičavoj Anki, nego o ženi uopće kao simbolu i Erosa i Thanatosa. Nastupa kor mrtvaca koje je žena otjerala u grob i koji pjevaju: »O kraljice, kurvo, djeva! Ave victrix Eva!«¹² Ankom je zavládala Žena, a Ženom Eva kao pobjednica i kao nadređeni pojam svim ženama.

U svojoj jednočinki *Adam i Eva* Krleža piše o Čovjeku i Ženi. Adam i Eva iz naslova pojavljuju se kao dva suprotstavljena načela. Drama se odvija u hotelu »Eden«, muškarac i žena se svađaju, noć je, dolazi Gospodin u crnom kao naznaka smrti, slijedi Ženino pa Čovjekovo samoubojstvo, a zatim sve nanovo započinje u zagrobnom svijetu u kojemu se dvoje ne prepoznaju nego se tek upoznaju. Čovjek se Ženi žali na žene,¹³ a ona ga vodi u neki novi Rajski vrt nudeći mu Evinu jabuku. Ni Žena iz ove drame nije nitko drugi doli Eva, zavodnica, a Čovjek je prikazan kao djevičanski naivna vjera u sreću, u Horvatovu Fortunu i Janezovu Anku.

Krležinu Evu i Ženu na sceni je odigrala Nina Vavra, a njezina je Eva bila temperamentna žena izraženih glasovnih nijansi. Unatoč svojem zazoru prema novim kretanjima u drami, ta je glumica doživljavala pozitivnu kritiku svojih uloga. Begović daje kroki Vavrine Eve: »Dvije tri geste ramenima, brutalno razbačene noge i neki infamni suverenitet u izrazu i naglasku«,¹⁴ a Jurkas ustvrđuje da je Eva Vavrinim posredstvom dobila grubost kakvu ta uloga iziskuje.¹⁵

Ogrizovićevo *Objavljenje, snoviđenje u tri slike*,¹⁶ odvija se u svijesti glavnog ženskog lika, koji se depersonalizirano zove Ona, a onaj koji pohodi njezino snoviđenje je On, njezin muž, ratni ranjenik na umoru koji se u drami pojavljuje još i kao liječnik i kao prijatelj, glasnik. Grizodušje zbog preljuba s Bratom Nju dovodi pred dvojbu da li da se prikloni Dobru, odnosno Njemu, suprugu, ili Zlu, odnosno Bratu, ljubavniku. Ženski lik u toj Ogrizovićevoj drami prolazi cijeli Krležin bjesomučno-skandalozni registar: najprije je supruga, zatim ljubavnica, slijedi kajanje, obraćenje i preobrazba u ideju čistoće da bi stupanjem u svijet mrtvih postala majkom djetetu mira. Kad Ona razgovara s Njim, On govori o Elizabeti i Mariji, a za Brata Ona je Eva ili žena. On želi majku, Brat želi ženu. Tako se dvojtvo Nje kao lika svodi na dvije ideje: duhovno majčinstvo i fizičku strast. Na početku druge slike On kaže: »Po ženi grijeh je došo, al i spas, / Po ženi mora doći – mir.«¹⁷ Ona se na kraju kaje i pristaje uz Njega. Ona kao ženski lik ponajprije je funkcija, Ona postoji radi isticanja Njegova i Bratova načela te radi opredjeljivanja za Dobro.

Žena između dvojice muškaraca, najprije bludnica i grješnica, a potom pokajnica i obraćenica lik je Marije Magdalene u drami Tita Strozzija *Ecce homo!*¹⁸ Na početku drame ona je ženka, razvratnica koja muškarce dovodi do ludila, a kao prva Židovka dolazi u lupanar. Giddel, njezin otac, zajedno s ostalim Židovima iščekuje dolazak Mesije, a svoju kćer doživljava kao Sotonu. Marijino obraćenje ne zaustavlja se na mjestu gdje se obratila Ogrizovićeve Ona. Strozzijeva Marija Magdalena Judina je zaručnica, ali nakon obraćenja ona niječe Judu, a on Isusa izdaje zbog ljubomore. Od žene grješnice Marija se preobražava u nevinu djevojku, a zatim i u samaritanu koja, i nakon obraćenja, Judi nudi svoje tijelo samo da ne izda Isusa.¹⁹ Međutim, okosnicu Strozzijeve drame ne čini Marija Magdalena, nego Juda kao Novi Čovjek, a ne kao izdajica.²⁰ U prilog Kulundžićevu pozivu o odbacivanju tipova i individuuma govori i tvrdnja jednoga kritičara koji je primijetio da »lica drame, osim Marije Magdalene, nisu dostatno okarakterisana, da bi njihovi likovi mogli jasno iskrsnuti pred slušaocima.«²¹ Ne upuštajući se u polemiku s kritičarem, mora mu se ipak priznati da je – premda *ex negativo* – uočio obilježja lika u ekspresionističkoj drami, a Marijina iznimnost u onome što on naziva »karakterizacijom« sastoji se zapravo od jasne »ideje« ili »znaka« zato što ekspresionistička Marija kao lik nije shvaćena tjelesno, nego ostali likovi sudjeluju u prenošenju njezine ideje. Primjerice, Marijina majka, koja ne preza od laži kako bi u Judi izazvala ljubomoru i kćer vratila u obitelj.

»Gdja Vavra, jedna od prvakinja naše drame, bila je u svojoj ulozi u isti mah i dobra majka, i pala žena, i strasno dijete zemlje i pokorna pokajnica – jedan haos, doduše, ali haos kakav je i u životu, i kakav je prikazan u drami«,²² riječi su kritičara koji je tu glumicu vidio na sceni kao Kulundžićevu Lenku iz *Ponoći, tri čina groteske iz trećega kata*. Iskrzanost Lenkinih rečenica i kaotičnost misli na pozornicu su donijele u kritici nabrojene tri ideje u Lenkinu liku. Ona je najprije »mater dolorosa« prema svome Rajku, otkriva se i tamna pozadina njezina bračnog života, ali i razuzdana večer u gostionici »Pakao«, mimoilazi je čaša luga, ali kajanje joj ne donosi smirenje. Mila, Lenkina sestra, znak je razuzdane žene, grješnice koja se utapa u vrtlogu hedonizma, a probuđena savjest dovodi je u razgovor s Mladićem iz tavanice, a ona zatim skoči kroz prozor. Katica je lik nedužne djevojke koju patnja u toj kaotičnoj obitelji jedinu približuju navjestitelju Novoga Čovjeka, ekspresionističkog Mesije.²³ U isto vrijeme Lenka ne vidi ništa, a Rajko u mraku samo osjeća tjeskobu. U petom prizoru trećeg čina Kulundžić daje razabrati dvije ideje i poruke te groteske, a izgovara ih Rajko prepričavajući alegorijsku pripovijest Mladića iz tavanice, a to su »Ljubomor truže« te »Pohlepa za vlašću gazi«. Ako Lenka, Mila i Katica kao likovi imaju realistička i socijalna obilježja,²⁴ njihovo pojavljivanje u drami odnosno na sceni ipak ima ekspresionističku funkciju rađanja Novoga Čovjeka. Jednako su obilježene Marijana Margetićka i Eva iz *Vučjaka*, a to se može reći i za Strozijevu Mariju Magdalenu ili Maru i Gjurgju u *Božjem čovjeku*, kao i za niz drugih ženskih likova iz hrvatske drame dvadesetih godina prošlog stoljeća, no nešto govori i činjenica da su likovi u vizijama ili utjelovljenja »neznanaca« i »nepoznatih« uglavnom muški likovi, a ženski likovi ta objavljenja doživljavaju i promatraju (Ona u *Objavljenju*, Marija Magdalena u *Ecce homo!*) ili ih potiču i u njima sudjeluju (Agneza u *Pustolovu pred vratima*). Dakle, spas se očekuje od Novog čovjeka koji je muški lik, a ženski lik prvi doživljava objavljenje, što podosta podsjeća na novozavjetnu pripovijest o ženama koje su bile prve svjedokinje Isusova uskrsnuća.

Lenku je igrala Nina Vavra, Milu Milica Mihičić, a Katicu Mila Dimitrijević.

Sudeći prema kritikama, sve su tri glumice pronašle odgovarajući izraz. Navest ću samo jedan citat: »Gospođa Vavra nije samo na rasporedu osoba bila na prvom mjestu. Uloga, čini se, kao da je za nju pisana. Lenka je po sebi ona mješavina bola i strasti koja karakteriše umjetnost gđe Vavre. (...) Baš u tim scenama drugoga čina forsirala je i gđa Mihičićka nešto suviše stvar poput g. Raića, dok je inače njezina gluma bila konsekvantno iz nutra, iz centra bića te Mile izvađena. Gđa

Dimitrijevićka bila je u svom elementu. Autor nije mogao poželjeti bolje interpretkinje svojega lika. (Samo bi scena apoteoze tražila drugi registar glasa.)²⁵ Osim toga, između praižvedbe i posljednje izvedbe čak osam godina poslije, ta je predstava u zagrebačkom kazalištu odigrana devetnaest puta.²⁶

Dvije sestre kao dva ženska lika tri godine poslije javljaju se u Begovićeveu *Božjem čovjeku* u kojemu se pojavljuje sličan motiv kao u Ogrizovićevu *Objavljenju*: djevojka Mara između dva načela koja zastupaju hajduk Krstan i pravoslavni svećenik Damjan. Međutim, Mara ne mora poput Nje birati između Dobra i Zla, nego između strastvene ljubavi prema hajduku i duhovne ljubavi prema svećeniku. Marino ime morfološki potječe od imena Marija koje sa sobom nosi dvojstvo: Mara može biti Marija Magdalena i prema tome Krstanova grješna ljubavnica ili pak Djevica Marija i duhovna majka Damjanovoj pastvi. U ženskom liku ponovno se susreću velika grješnica i žalosna mati. *Tri časa sa jutrenjom i večernjom* drugi je dio naslova kojim se donekle sugerira prevaga duhovnog nad tjelesnim. Tri čina drame obuhvaćaju jutarnju i večernju molitvu u kojoj Damjan propovijeda slaveći Božjeg čovjeka te donoseći sentenciozne misli i pouke za život predan Bogu. Drugi ženski lik je Marina mlađa sestra Gjurgja koja ostaje u domeni lika nedužne djevojke (a možda i Horvatove Fortune), koju Marin ljubavnički prijestup sablazni i dovede je u stanje psihičke rastrojenosti. Ako se Marin lik shvati kao onaj koji ište »svetu iluziju« ili Fortunu, onda nije teško dovesti u vezu najprije Marino okajavanje grijeha i pristajanje na duhovno majčinstvo nad bolesnicima, a potom Gjurgjin oporavak i Marinu smrt koja sprječava susret dviju sestara.

Psihička rastrojenost i potraga za srećom, punim životom te ženski lik kao pokretač dramske radnje elementi su još jedne Begovićeve drame, *Pustolova pred vratima, tragikomedije u devet slika*, a praižvedba te drame događa se godinu dana nakon *Božjeg čovjeka*. I ovdje jedan ženski lik, Djevojka, traga za idealnom ljubavi i sklapa faustovski ugovor s Neznancem ne bi li barem u priviđenju proživjela pustolova pred vratima o kojemu mašta. Agneza tim ugovorom dobiva i supruga koji sve oprašta i nedostiživu ljubav nepoznatog muškarca. Nakon iscrpljujuće potrage za »pravim životom«, Agneza skonačava život skokom s mosta. Kad se u devetoj slici ponovno pojavi Neznanač, Djevojka kaže da je umorna od života i da ga ne želi produžiti, ali da ga mora proživjeti još jednom, jednako bi postupila.

Begovićeve ženski likovi Mara i Djevojka/Agneza, svaka za sebe, ujedinjuju suprotstavljena načela koja utjelovljuju po dva muška lika: strast hajduka Krstana i pustolova pred vratima te duhovnost svećenika Damjana i blagonaklonog supruga.

Tjelesno i duhovno u muškim se likovima razilaze, a u ženskim se ujedinjuju. U obje Begovićeve drame pojavljuje se ljubavni trokut u kojemu su, prema riječima Borisa Senkera, »osviještena žena, individualist i konformist, shvaćeni kao zastupnici, pa i utjelovljenja triju temeljnih tipova odnosa individuumu spram svoje biti, drugih ljudi – napose osoba suprotnog spola – tradiciji, predmetnom i duhovnom svijetu«. ²⁷

Zanimljivo je da je i Maru i Agnezu glumila Vika Podgorska, vrsna glumica slovenskoga podrijetla koja je 1921. postala članicom ansambla Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu, ona za koju je Milan Begović i napisao ulogu Agneze u svom *Pustolovu*. Ta se glumica pokazala izvrsnom u ulozi Marijane Margetičke, a njezin osobit pristup ulozi osjetio se kad je bila Strozzijsva Marija Magdalena. Podgorska je na pozornicu donosila pravu ženu pokazujući veliku vještinu u nijansiranju svoga glasa²⁸ i pronicanja u srž uloge. Kao pripadnica nove glumačke generacije bitno je pridonijela promjeni slike žene u zagrebačkom kazalištu. Ovim dvjema ulogama dvaju ženskih likova Podgorska je dala duh samosvjesnih žena koje se opiru društvenim konvencijama. Svoj talent stavila je poslije na raspolaganje i Begovićevoj Gigi Barićevoj i Krležinoj Lauri. Zato i jest dobivala kritike koje su, kako kaže Branko Hećimović, »nalikovale na zanosne ljubavne poslanice velikoj boginji«. ²⁹ Gjurgju je glumila Božena Kraljeva o kojoj kritika piše da je na scenu donijela suptilnu djevojku te glasovno modulirala prizore ludila.

Vika Podgorska dobila je tri velike uloge u tri aktovke Mesarićevih *Kozmičkih žonglera*.³⁰ Bila je Napast-Ženka u *Desperaterima*, Djevojče u *Clownu* i Evropa u *Pobuni atlasa*, pa je preko jedne glumice u tri ženske uloge iznesena univerzalna burleskna ideja ženstva. Kritika se složila s tim da je glumica pokazala vrhunce svog talenta, a tome se nije ni čuditi uzme li se u obzir narav Mesarićeva burlesknog teatra u kojemu nema dramskih karaktera, nego u njemu prevladava »figura, tip, kojega je režiser izvajao iz dramatičarevog materijala«. ³¹ Ta drama riječi događa se »pred našim očima«, a scena je »azil u mozgu Ženomrscu Glavnog«. ³² Trojica Desperatera izriču svoj odnos prema ženi, zapravo prema Ženi: C je mrzi, A je sit Žene, a B je žudi. Njezino ženstvo znači bludništvo, »edensku želju«, »srkanje jabučnog soka« i uštrcavanje toga otrova u krv muškarca. Žena nudi dokaz svoje nevinosti vadeći iz čarape stručak ljljajana, a Desperater C, unatoč svojoj mizoginiji, ostaje pobijeden. Tako Napast-Ženka nije samo Eva nego i ljljaj, nedužnost koja Desperatera C sprječava da je ubije. U drugoj aktovci glavne uloge igraju Riječ,

Zvuk i Boja pa je tako Djevojčice akord dok je Patnikova istina – a Patnik je Krist – laž. Obrnuti, razgrađujući poredak stvari i vrijednosti ovdje je rezultat manifestnih promišljanja hrvatskih ekspresionističkih dramatičara. Četiri žene, članice društva Erotikon, pozivaju Patnika na blud ponavljajući: »Mi smo žene i ljubav i strast.« Međutim, ženski poziv na blud, kao i pozivi Cinika na trgovanje i mešetarenje, ne bude savjest i sve je, kako stoji u didaskalijama, »maskirano za život«. Ako je u prvoj aktovci žena mišljena kao nepobjediva napast i ženka, u drugoj aktovci pogubnost žene narasta do kršćanskih dimenzija da bi u trećoj aktovci eskalirala do titanskih razmjera u kojima muški likovi s gađenjem progovaraju o Evropi, a ona ih sve podsjeća na sladostrasne trenutke koje je svaki od njih proveo s njom. Mesarićeva žena samouvjereno je izborila mjesto u svijetu, ona je srž života i njegovo počelo, bez obzira na to izaziva li zasićenost, žudnju ili mržnju.

Samo tri mjeseca nakon ove praiizvedbe, Vika Podgorska našla se u zahtjevnoj ulozi poludjele Joke u Muradbegovićevu *Bijesnom psetu*.³³ U centru te drame je Petar Stanić, a u ideji njegova bjesnila sudjeluju i četiri ženska lika: lik majke (Stanka u Vavrinoj izvedbi), lik lažne samaritanke (Svodilja u izvedbi Milice Mihičić), nedohvatljiva Desanka (Ančica Kernic) te poludjela Joka. Dok su prva tri ženska lika u razmjerno slaboj vezi s Petrom, Joka je s njim najčvršće povezana u uzajamnoj vezi, u zrcalnom odrazu. Petar je bez Joke čovjek bez svog odraza, a Joka je stvarna samo preko Petra. Desa je Petrova sveta iluzija koju on ljubavničkim nasrtanjem samo udaljuje od sebe, a kad ona u očima svojih susjeda i postane bludnica, to ništa ne mijenja u Petrovu i njezinu odnosu. Oni se oboje, a svatko za sebe, osjećaju odgovornima sami prema sebi pa zato Desa i ostaje Petru nedohvatljiva. Desa je Petrova žudnja, a Joka je njegov odraz i on kaže: »Kad pogledam u te tvoje strašne oči ko da vidim utvaru što stoji pred mojom dušom, kao pred ogledalom.«³⁴ Joka ne preza ni od čega da Petru dokaže svoju ljubav, baš kao što ni Petra ništa ne sprječava da svoju ljubav dokaže silom. Petrovo ludilo samo je jedan korak od Jokina, a kad on to shvati, već je prešao na drugu stranu zrcala.

Uloga Joke nametnula je Viki Podgorskoj zahtjev za posebnim načinom glume koji nije imao mnogo veze s prirodnošću. Svoju je ulogu kreirala jednako povišenim tonom ekspresionizma, u Joki nema nečega što bi se moglo nazvati razvojem lika, ona je jednostavno izraz, i glumica se poslužila svojim glasom, pokretima, šminkom i kostimom. Izbuljene oči, isplažen jezik, prljavo lice, raščupana kosa i prnje umjesto odjeće bila su sredstva kojima je na ukošenoj pozorničkoj scenografiji

uspjela odigrati još jednu ulogu koja se, da parafraziram Kulundžića, otima logičnom psihološkom rasuđivanju. Međutim, i Ančica Kernic bila je u povišenim tonovima, bez nijansiranih osjećaja, pridonoseći ideji bjesnila koja je obuzela i Petra, a zatim i susjede.

Zakon gomile i poziv na linč kao odlike ekspresionističkoga dramskog svijeta³⁵ viđeni su, primjerice, na Krležinom kraljevskom sajmu, u Begovićevoj hajci na Krstana (*Božji čovjek*) ili u Krležinoj hajci na Pavla (*Golgota*), a u Mihalićevoj drami hajka se podiže na jedan ženski lik, Grbavicu iz istoimene drame. Grbavica je »pasijska igra u pet čina« u kojoj jedna nedužna djevojka postaje i supruga, i majka, i bludnica, i odmetnica u uzaludnoj potrazi za svetom iluzijom Fortunom. Grbavica (u kreaciji Zlate Mihalić) žrtva je okrutnog ponašanja i grotesknog vjenčanja u kojemu je sublimiran sav prijezir i poruga okoline prema grbavoj djevojci. Iz te se groteske rađa dijete koje je lijepo i čisto, majka ga voli, ali na kraju oboje padaju žrtvom hajke i zla. Predstava je praizvedena 16. lipnja 1929. u karlovačkom Pučkom kazalištu, a dvanaest dana poslije održano je gostovanje u zagrebačkom HNK-u koje je doživjelo oštre i burne kritike dramskog teksta, ali načelno je pohvaljen glumački ansambl. Kritike su se najviše obrušile na blasfemiju i na radikalni prikaz ljudskog društva kao »pijane, bludne i zločinačke rulje, u kojoj nema ništa dobra ni svijetla a najviše se etički ideali po blatu povlače«.³⁶

Posljednji ženski lik o kojemu će ovdje biti riječi jedan je od najistaknutijih i najjačih ženskih likova iz razdoblja hrvatskoga dramskog ekspresionizma, a to je Bakica iz Kulundžićeva *Škorpiona*. U odnosu na opisane Eve i Marije Magdalene, Bakičina ideja ne nosi u sebi ženstvo kao zlo, nego je ona zlo samo za koje je teško naći opravdanja. Bakica je lik majke, ali ona je prijetvorna žalosna majka, ona je figura škorpiona, a radi razotkrivanja krivnje Kulundžić se i u toj svojoj drami poslužio alegorijskim prikazom kako životinja sama sebi oduzima život kad se nađe u bezizlaznoj situaciji. Kulundžićeva je namjera bila problematizirati tragičnu krivnju i pitanje je li smrt rješenje kad se ne zna na kome je tragična krivnja. Bakica ima suradnike u Gumi i »tipovima«, međutim njezina krivnja narasla je do tolikih razmjera da se udio ostalih likova jedva razabire.³⁷ Groteskno je i samo ime tog ženskog lika – deminutivom se dodatno naglašava razdor i zlo koje Bakica sije u obitelji. Posesivna ljubav prema sinu i unuku kao muškom nasljedniku tek su komadići ideje koju Bakica donosi. Samoživost, licemjerje i lažna religioznost prerastaju njezin lik poprimajući demonske razmjere

u kojima je više riječ o ideji zla nego o čovjeku. Mama je prikazana kao nemoćna paćenica i cilj Bakičine zloće koja uništava svaki trag dobrote u svojoj okolini. Na djelu je sukob dvaju ženskih likova: jedan je pasivan i zastupa dobro, a drugi aktivan i zastupa zlo, ali i pokreće radnju, modulira je, uspijeva u svom naumu i ima zadnju riječ čak i kad odlazi u smrt.

Mamu je odigrala Vika Podgorska nastojeći svojim glasom modelirati rezignaciju i pasivnost tog lika. U toj predstavi glumačku nadmoć ovaj je put postigla Milica Mihičić, glumica salonskih komedija i realističkih psiholoških i socijalnih drama koja je u svojoj glumi pronalazila pravu mjeru zadržavši prirodnost i jednostavnost. Stoga i jest umjela na pravi način oživjeti Milu iz *Ponoći* koja je s jedne strane bila dovoljno realistična u svom salonskom hedonizmu, a s druge je njezina gluma pronalazila put i prema nadnaravnoj dimenziji demonske razuzdanosti. Bakičino patničko lice upalih očiju, pognuta leđa, čipkasta vrpca na ovratniku i krunica u ruci najbolji su kontrast Bakičinu pogubnu utjecaju u obitelji. Glumica se poslužila i reskim glasom stvorivši potrebnu plastičnost,³⁸ a tu ulogu mnogi su kritičari doživjeli kao glumičino remek-djelo.

Ženski dramski likovi iz dvadesetih godina prošlog stoljeća prikazani su kao znak grijeha: žene čine grijeh (poput Lenke iz *Ponoći*) ili su žrtve tuđega grijeha (poput Grbavice). One odvažno stupaju u dijalog s vremenom i opiru se svjetini. Budući da nisu prikazane kao logično profilirani likovi, valja ih promatrati kao pronositeljice ekspresionističke ideje novog doba. Bez obzira na to jesu li grješnice, pokajnice ili žrtve, one su poveznice tjelesnog i duhovnog, zemaljskog i nebeskog, pojedinačnog i općeg. Rezultat toga dodira jest ekspresionistički krik i vapaj u rađanju Novoga Čovjeka.

BILJEŠKE

¹ Usp. Gordana Slabinac: *Hrvatska književna avangarda. Poetika i žanrovski sistem*, Zagreb, 1988.

² Usp. Paul Kornfeld: »Das junge Deutschland«, 1918. U: *Pozorište. Časopis za pozorišnu umjetnost*, XIV, 2-3, Tuzla, 1972, str. 147.

³ Josip Kulundžić: »Čista dramatika«, *Književnik*, I, 1, Zagreb, 1925, str. 32.

⁴ Isto.

⁵ Usp. Josip Kulundžić: »Simboli«, *Jugoslavenska njiva*, VI, 5, Zagreb, 1. XI. 1922, str. 193-196.

⁶ »Autor, glumac i režiser našli su se zajedno. Njihova zajednička suradnja je neizbježiva. O toj suradnji ovisi potpuni uspjeh naše, kao i svačije teatarske umjetnosti. Veliki autor postaje od velikog glumca i velikog režisera isto tako, kao što i svaki pojedini od njih postaje velikim po veličini ostale dvojice.« Ahmed Muradbegović: »O našoj savremenoj dramskoj i teatarskoj umjetnosti«, *Hrvatska pozornica*, sezona 1925/1926, br. 25, Zagreb, 16. II. 1926, str. 419-420.

⁷ U svom članku »Most«, objavljenom u *Kritici*, III, 2, Zagreb, 1920, str. 2-3, Kulundžić piše: »Kažem: ekspresionistička drama ima mesto karaktera s i m b o l e. Simbol je ime ili slika svih prirodnih fenomena (materijalnih forma i prirodnih sila), u koje je postavljen jedan odredjeni čovekov osećaj.«

⁸ Ljubomir Maraković: »Iza ekspresionizma«, *Hrvatsko kolo*, VIII, Zagreb, 1927, str. 345.

⁹ Miroslav Krleža: *Vučjak*. U: Miroslav Krleža: *Tri drame*, Zagreb, 1947, str. 300. Svi citati navode se prema tom izdanju.

¹⁰ Darko Gašparović: *Dramatica krležiana*, Zagreb, 1989, str. 25.

¹¹ Miroslav Krleža: *Hrvatska rapsodija. Kraljevo*, Zagreb, 1918, str. 62.

¹² Isto, str. 72.

¹³ »Čovek je devičanski naivan! On veruje u svaku ženu! Čovek je žedan ljubavi, kao trulo cveće na teglama sunca! Ljubavi! Čovek je dete! On bi da se sa ekvatorom igra, i da zvezde daruje ženi kao broš! A što da ona njemu? Truje mu volju, gazi mu ideale, ždere mu živce.« Miroslav Krleža: *Adam i Eva, Kritika*, III, 10-12, Zagreb, 1922, str. 418. Tekst se čuva u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU, inventarski broj 1903. Praizvedeno 29. V. 1925. u Hrvatskome narodnome kazalištu u Zagrebu.

¹⁴ m.b. [Milan Begović]: »'Vučjak', malograđanski događaj u tri čina sa predigrom i intermezzom. Napisao Miroslav Krleža. Režija: B. Gavella. Scenograf: Ljubo Babić«, *Večer*, V, 947, 3. I. 1924, str. 4.

¹⁵ Eustahije Jurkas: »Hrvatsko kazalište. Drama o nesavremenom fantasti«, *Hrvat*, VI, 1144, Zagreb, 2. I. 1924, str. 2.

¹⁶ Milan Ogrizović: *Objavljenje*. U: Milan Ogrizović: *Izabrana djela – Andrija Milčinović: Izabrane proze – Milan Ogrizović / Andrija Milčinović: Prokletstvo*, priredila Ana Lederer, Stoljeća hrvatske književnosti, Zagreb, 2000. Tekst predstave čuva se u arhivu

Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU, inv. br. 1769. Praizvedeno 21. XII. 1917. u Hrvatskome narodnome kazalištu u Zagrebu.

¹⁷ Isto, str. 316.

¹⁸ Tito Strozzi: *Ecce homo! (Evo čovjeka!). Tragedija čovjeka Jude iz Kariota*. u: Tito Strozzi: *Roman i drame* (priredio Ivica Matičević) – Kalman Mesarić: *Drame i kritike* (priredio Boris Senker), *Stoljeća hrvatske književnosti*, Zagreb, 2000. Tekst predstave praizvedene 19. IX. 1925. čuva se u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU, inv. br. 1882.

¹⁹ Tome se usprotivio Ljubomir Maraković: »Pa ipak mi do kraja ne znamo, da li je Magdalena zaista očišćena i moralno podignuta onako kako bi dolikovalo utjecaju Isusove svetosti, pogotovu kad na svoje vlastite oči gleda onu veličajnu pojavu pod križem. Objašnjenje Magdalenine drame tražilo bi komad za sebe i velika je smionost nabaciti samo njene nejasne konture nakon toliko slavniha drama o Magdaleni.« U: Lj. Maraković: »T. Strozzi: 'Ecce homo', premijera 19. rujna o.g.«, *Narodna politika*, VIII, 41, Zagreb, 10. X. 1925, str. 3.

²⁰ Usp. Ivica Matičević: *Raspeti Juda. Pristup biblijskom predlošku u drami hrvatske avangarde*, Zagreb, 1996.

²¹ Vinko Jurković: »'Ecce homo!' Jedna premijera u zagrebačkom kazalištu«, *Slobodna tribuna*, V, 627, Zagreb, 26. IX. 1925, str. 11.

²² S. P. [Stjepan Parmačević]: »Josip Kulundžić: Ponoć«, *Riječ*, III, 135, Zagreb, 16. VI. 1921, str. 3.

²³ Usp. tekst iz arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU, inv. br. 1829, praizvedeno 15. VI. 1921. u Hrvatskome narodnome kazalištu u Zagrebu. U posljednjim prizorima tiskanog teksta pojavljuje se Žena, a sudeći prema arhiviranom tekstu predstave, to je zapravo Katica.

²⁴ Usp. predgovor Dubravka Jelčića u knjizi Strozzi, Kulundžić, Mesarić, Senečić: *Dramska djela*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, 106, Zagreb, 1965, str. 73-83.

²⁵ Zdenko Vernić: »Kulundžićeva 'Ponoć'«, *Jugoslavenska njiva*, V, 25, Zagreb, 25. VI. 1921, str. 397.

²⁶ *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980, knjiga prva*, priredio i uredio Branko Hećimović, Zagreb, 1990.

²⁷ Boris Senker: *Begovićev scenski svijet*, Zagreb, 1987, str. 210-211.

²⁸ Usp. Branko Hećimović: *Prinosi za portret Vike Podgorske*, u: *Krležini dani u Osijeku 2000.*, *Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, Prvi dio, Zagreb – Osijek, 2001, str. 225-252.

²⁹ Branko Hećimović: »Velika imena hrvatskog glumišta (III). Vika Podgorska«, *Republika*, XXVIII, 10, Zagreb, 1972, str. 1100.

³⁰ Stanko Tomašić: »Ka Mesarić: Kozmički žongleri«, *Narodno djelo*, I, 11, Zagreb, 25. IV. 1926, str. 4-5.

³¹ Ka Mesarić: »Avantgardistička scena«, *Hrvatska pozornica*, sezona 1925/26, br. 26, Zagreb, 23. II. 1926, str. 471. Poput Muradbegovića i Mesarić zagovara međudnos glumca, redatelja i dramatičara iz kojega izrasta umjetnost.

- ³² Ka Mesarić: *Kozmički žongleri. Burleskni teatar u tri aktovke*, Zagreb, 1925/26.
- ³³ Prema tekstu praizvedbe od 2. VII. 1926. koji se čuva u Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta HAZU, inv. br. 1995.
- ³⁴ Isto, str. 96.
- ³⁵ Usp. predgovor Borisa Senkera u njegovoj *Hrestomatiji novije hrvatske drame, I. dio (1895-1940)*, Zagreb, 2000.
- ³⁶ ? : »Jedno sasvim promašeno gostovanje«, *Hrvatska straža*, I, 1, Zagreb, 2. VII. 1929, str. 8.
- ³⁷ Branko Hećimović ustvrdio je da je Kulundžićeva »stvaralačka imaginacija pritom prevladavala i nadglasila teoretsku zamisao autora«. U: Branko Hećimović: *13 hrvatskih dramatičara. Od Vojnovića do Krležina doba*, Zagreb, 1976, str. 471-476.
- ³⁸ U pohvalnoj kritici njezine glume S. Parmačević uspoređuje je s najvećim tragetkinjama onoga vremena i nastavlja: »Bila je tako uvjerljiva, čovječanska, naravno, čitava prožeta figurom, koju iznosi, da su svi ostali interpreti daleko zaostali za njom. Bakica znači krunu karijere gdje Mihičić i stavlja je u red velikih europskih glumica.«, u: »Josip Kulundžić: 'Škorpion'«, *Novosti*, XX, 290, Beograd, 19. X. 1926, str. 4.