

Engleska i engleski dramski junaci u ekspresionističkom ogledalu W. H. Audena i Christophera Isherwooda

1. AUDEN I ISHERWOOD KAO EKSPRESIONISTI

Drama *Pas pod kožom* (*The Dog Beneath the Skin*, 1935)¹ nastala je kao plod suradnje proslavljenog engleskog pjesnika i esejista Wystana Hugh Audena (1907–1973) i njegovog sunarodnjaka Christophera Isherwooda (1904–1989) koji je stekao slavu kao romanopisac i scenarist. Danas već pomalo zaboravljeno, ovo djelo je, iz književnopovijesne perspektive, zanimljivo kao iskorak prema modernizaciji engleskog teatra u periodu između dva rata.² Glavne karakte-

¹ Auden i Isherwood u razgovorima i korespondenciji dramu su nazivali *Pseća koža* (*The Dogskin*), što su kasnije prihvatili i kritičari koji smatraju da je djelo utemeljeno na njihovim dvjema ranije neobjavljenim dramama poznatima pod naslovima *Biskupovi neprijatelji* (*The Enemies of a Bishop*, 1929) i *Lov* (*Chase*, 1934). Vidi Valgema 1968: 373.

² Osim spomenutog, dvojica spisatelja napisala su još dva ekspresionistička komada poznata pod naslovima *Uspon F6* (*The Ascent of F6*, 1936) i *Na granici* (*On the Frontier*, 1938). Auden je samostalno napisao još dvije drame u ekspresionističkom ključu, a to su *Ples smrti* (*The Dance of Death*, 1934) i *Doba strepnje* (*The Age of Anxiety*, 1947) koja je, kako vidimo, nastala znatno kasnije. Književni povjesničari po pravilu su skloni inspiraciju dvaju autora pripisati uzastopnim boravcima u Berlinu koji su uslijedili u periodu između 1929. i 1932. godine, upravo u vrijeme procvata njemačke ekspresionističke drame. Tom prilikom oba autora mogla su promatrati ostvarenja Ernesta Tollera, Erwina Piscatora i Bertolta Brechta. Raspravljajući o prodoru ekspresionizma na kazališne scene Engleske, Christopher Innes iznosi da je Auden još dvadesetih godina 20. stoljeća u londonskom Gate Theatreu imao prilike pogledati predstave Kaisera Tollera, Wedekinda, kao i da je već tada znao više o njemačkom ekspresionističkom teatru od bilo kojeg drugog britanskog dramskog pisca. Pored toga, Innes opisuje berlinsku kazališnu scenu u vrijeme Audenovog i Isherwoodovog odlaska iz Oxforda, dotiče se njegove suradnje s Brechtom i prve tragove utjecaja njemačkih ekspresionista opaža u drami *Plaćeno na obje strane* (*Paid on Both Sides*, 1928). Vidjeti više u 2006: 84–85. Breon Mitchell, međutim, stoji na stanovištu da postoje i književni kritičari poput Josepha Warrena Beacha, koji ovaj utjecaj odriče, budući da, po njemu, Auden i Isherwood nisu dobro znali njemački kada su došli u Berlin niti su studiozno proučavali njemačku književnost. Dvojica engleskih književnika, prema vlastitom priznanju, nisu gledala nijednu Kaisеровu niti Tollerovu dramu, kao ni komade bilo kojeg drugog ekspresionista, te da o bilo kakvom utjecaju ne može biti govora. Vidjeti više u Mitchell 2011: 185.

ristike djela ga cijelim svojim spektrom preporučuju kao ekspresionističko *par excellence* jer je, prije svega, politički konotativno, s karakterizacijom ustrojenom u formi dualizma dobro–zlo, epizodično i na karakterističan način obilježeno preplitanjem poezije i proze.

Christopher Innes primjećuje da su Auden i Isherwood svoje napore uobrazili duhu tridesetih godina 20. stoljeća, karakterističnih po procvatu ekspresionizma prije svega na njemačkom govornom području, inaugurirajući svojim postignućima novu vrstu poetske drame na engleskim kazališnim scenama (1992: 378–379). Audenov udio u tom ostvarenju sastojao se od komponiranja “specifične dramske poezije akcije”³ (*ibid.* 378–379), dok je Isherwood, s neposrednim “berlinskim” iskustvom političke polarizacije u Njemačkoj, na osobit način inkorporiranim u fundamente ekspresionističke drame, imao odlučujuću ulogu u kreiranju same dramske forme (*ibid.* 379). Gotovo potpuno usamljeni kao engleski sljedbenici ovog pravca u spomenutom razdoblju, Auden i Isherwood nisu ostavili detaljnije zapise koji bi eventualno ukazali na specifičnosti vlastitog pristupa poetici dramskog ekspresionizma. Postoji samo Audenovo predavanje iz 1938. godine, uobličeno u vidu kraćeg teksta i napisano neformalnim tonom. Tekst inače sadrži zanimljive napomene koje se odnose na prisustvo poezije u drami i uvjetima koji se trebaju ispuniti da bi se ono realiziralo. Auden naime tvrdi da u drami: “poezije ne može biti ukoliko nedostaje određene vere u nešto; ali ta vera nikada nije oslobođena sumnji tako da zahteva od proze da odigra ulogu ironijske protivteže”⁴ (Auden, 1988: 521). Očito je da Auden, u citiranom fragmentu svog teatarskog *creda*, inzistira na paralelnom egzistiranju poezije i, njoj suprotstavljene, ironijski intonirane proze. Iz dane formulacije prevladava čvrsto uvjerenje da ta vrsta koegzistencije zapravo čini okosnicu samog dramskog djela, što Audenov

³ “A specifically dramatic ‘poetry of action’”.

⁴ “You cannot have poetry unless you have certain amount of faith in something: but faith is never unalloyed with doubts and requires prose to act as an ironic antidote.”

i Isherwoodov dramski opus na najbolji način potvrđuje. Poznato je da djelotvorna fuzija poezije i proze daje neponovljivu vitalnost ekspresionističkom teatru, kao i da je ona ništa drugo do reakcija samog pravca na inače latentni nedostatak poezije u *naturalizmu*⁵ (Vajda, 2011: 46).

Između Audenovog i Isherwoodovog ekspresionističkog dramskog diskursa i onog koji se mogao čuti na scenama prestižnih pozornica nesumnjivo postoji raskorak, budući da je prvi, putem aproprijacije i transformacije danih govornih konvencija postao revolucionarno intoniran, čak s tendencijom najave moguće, ali ne i izvjesne promjene u vladajućem političkom diskursu vremena. Spomenuta, u biti duboko subverzivna suglasja pripisuju se dokumentiranoj Audenovoj i Isherwoodovoj sklonosti prema marksističkoj ideologiji⁶ koja je dolazila do izražaja u dvadesetim i u tridesetim godinama 20. stoljeća. Ako je suditi po cjelokupnom opusu dvojice autora, dolazi se do zaključka da je spomenuta ideološka komponenta predstavljala jedan od najvažnijih aspekata njihovog duhovno-stvaralačkog kompleksa koji pak na jedinstven način utire put prisustvu poezije u drami. Ideološke primjese u Audenovim i Isherwoodovim dramama po pravilu su prisutne na estetski osobit način koji, razumljivo, ne dozvoljava da se ova djela svedu na profanu političku propagandu.

Peter Edgerly Firchow podsjeća na činjenicu da se u drami *Ples smrti*, u jednoj kratkoj sceni, pojavljuje nitko drugi do Karl Marx koji obavještava auditorij da glavni lik Plesač, simbol srednje klase u Britaniji, stradava jer su ga ubila “sredstva za proizvodnju”⁷ (2002: 59). Klimaktična scena Marxovog pojavljivanja kojom se, inače, okončava ovaj komad, nije i jedina koju karakterizira politički naboj. Na njega nailazimo i na početku drame kada Najavljiivač obavještava publiku da će joj se te večeri podariti slika “opadanja jedne klase”⁸ (*ibid.*), misleći naravno na

srednju klasu koja priželjkuje dekadentni “stari život”⁹ (*ibid.*) koji će tijekom povijesti neizbježno dokinuti.

Firchow dakle inzistira na činjenici da spomenuta drama sadrži gotovo neskrivenu kritiku društva. Tu vrstu kritike autori razvijaju na mnogo širem planu u drugim dramama ostajući vjerni svom ekspresionističkom naslijeđu kao i naslijeđu koje poteče od njegovog radikalnijeg vida, a to je *epski teatar* Bertolta Brechta (1898–1956). Na europskoj i svjetskoj historijskoj pozadini tog vremena, kojom su “dominirali fašizam i reakcionarne ideologije, drame *Pas pod kožom* i *Ples smrti* afirmiraju marksističke postavke o kapitalističkom društvu, dok zdravi i mladi socijalisti stoje po strani i čekaju da se popnu na pozornicu”¹⁰ (Cellan, 1979: 331). Prožeta ironijom, ova kvalifikacija Audenovog i Isherwoodovog umjetničko-političkog aktivizma jasno pokazuje zašto se njihove drame nisu mogle igrati na takozvanim “velikim scenama” Londona već u eksperimentalnom *The Group Theatreu* pod upravom Ruperta Doonea čiji je afinitet prema avangardnim komadima bio općepoznat.¹¹ Spremnost obojice autora da se suprotstave dominantnim teatarskim trendovima svjedoči o velikoj ambiciji s kojom su započeli svoj kazališni eksperiment. Naročito je u tome istrajavao Auden koji je zajedno s Louisom MacNieceom (1907–1963) i Stephenom Spenderom (1909–1995), stajao na stanovištu da treba “unijeti revolucionarne promjene u englesko kazalište vraćajući se ‘ozbiljnoj’ drami koja je uvijek smatrana ‘poetskom’, bilo da je kvalificirana kao religiozna, arhetipska, simbolistička, psihološka ili otvoreno politička”¹² (Innes 2006: 82).

Ovi komadi, poznato je, ipak nisu izazvali kazališnu revoluciju u Engleskoj, možda i ponajviše zbog tradicionalnog konzervativizma engleske publike koja je sporo prihvaćala novine u modernom teatru. Ona je ostala vjerna takozvanoj *dobro komponiranoj drami* (*well-made play*) sve do polovice stoljeća i pojave Beckettovog (1906–1989) egzistencijalističkog dela *U očekivanju Godota* (*Waiting for Godot*, 1953) i Osborneove (1929–1994) drame poznate pod naslovom *Osvrni se gnjevno* (*Look back in Anger*, 1956) koji su uzburkali duhove i konačno reformirali kazališnu scenu Velike Britanije. Bila je to naravno potpuno drugačija kazališna koncepcija u odnosu na ekspresionistički i Brechtov epski teatar koji je inspi-

⁵ U ekspresionističkoj drami lirska poezija je, u smislu spomenute reakcije, poprimila veoma značajnu ulogu, što svakako treba zahvaliti pretečama ekspresionističke drame Mauriceu Maeterlincku i Hugu Von Hofmannsthalu. Tendencija urastanja lirske poezije u dramsko tkivo može se pratiti sve do vremena nastanka Brechtovih komada, kao i ostvarenja Federica Garcije Lorca, koji pak spomenuto jedinstvo ostvaruje na potpuno drugačiji način. Vidjeti više u Vajda, 2011: 46.

⁶ Poznato je da je Auden još kao student na Oxfordu pripadao grupi pjesnika koji su bili poznati kao ljevičari. Osim Audena, koji je bio jedan od glavnih članova, grupi koja je kasnije postala poznata pod imenom *Pokret* (*The Movement*) su pripadali i poznati pjesnici Stephen Spender, Cecil Day-Lewis i Louis MacNeice. Auden je zajedno s Isherwoodom i Day-Lewisom bio jedan od glavnih urednika časopisa *The Left Review* koji je bio pod direktnom kontrolom britanske sekcije Internacionalne organizacije pisaca komunisti (*Writers International*). Nakon građanskog rata u Španjolskoj, Auden se u velikoj mjeri odrekao svojih mladenačkih ljevičarskih ideala. Vidjeti više u Havighurst, 1985: 231–233.

⁷ “The instruments of production...”

⁸ “...decline of a class...”

⁹ “...the old life...”

¹⁰ “...the foreground of Fascist and reactionary politics *The Dog Beneath the Skin*, like *The Dance of Death*, also advances the Marxist notion of capitalist society in its death-throes while healthy young socialists stand by ready to come on stage.”

¹¹ Audenov i Isherwoodov komad *Ples smrti* je 1935. godine prikazivan istovremeno s T. S. Eliotovom aristofanskom melodramom *Sweeney Borac* (*Sweeney Agonistes*, 1934). Vidjeti Sharpe, 2007: 143.

¹² “...to revolutionize English theatre by restoring ‘serious’ drama, always seen as ‘poetic’, whether defined as spiritual, archetypal, symbolist, psychological or directly political.”

riao manji broj autora poput Roberta Bolta (1924–1995) i Johna Ardena (1930–2012), koji su se svojim djelima predstavili znatno kasnije.¹³ Publika se teško navikavala na antinaturalističke konvencije koje su podrazumijevale “apstrakciju, deformaciju, primitivizam, fantaziju i simbolizam”¹⁴ (Sporre, 2013: 229), s konačnim ishodom u postizanju “efekta distanciranja” (*Verfremdungseffekt*) koji predstavlja jednu od najupečatljivijih tekovina Brechtovog epskog teatra. Pod ovim efektom Brecht podrazumijeva “odvratanje od nečeg čega su svi svjesni i usmjeravanje ka nečemu na što se treba obratiti pažnja, od nečeg znanog, bliskog, neposredno dostupnog ka nečem posebnom, začuđujućem i neočekivanom”¹⁵ (Johnston, 2017: 150).

2. EKSPRESIONISTIČKI JUNACI DRAME *PAS POD KOŽOM*

Audenove i Isherwoodove drame sadrže mnoštvo spomenutih efekata karakterističnih za period modernizma koji je već odavno za nama. Smatramo, međutim, da ih ni danas, u vrijeme postmoderne, ne trebamo ostaviti po strani, tim prije što se u njima mogu uočiti izvjesni auto-dezintegrativni potencijali. U ekspresionističkoj drami, kao uostalom i u postmodernoj, prisutna je dekonstrukcija tradicionalne dramske forme u cilju preoblikovanja i prevrednovanja njenih konvencija. S druge strane, prisutna je i dekonstrukcija određenih ideoloških i socijalnih obrazaca, odnosno paradigmi, koja je uzrokovana političkim opredjeljenjima samih autora i koja je artikulirana kao osuda represivnog društva *sui generis*. U tom smislu oni slijede ekspresionističku matricu koja kapitalistički društveni sistem predstavlja kao izvor svih društvenih zala. Pišući o njemačkoj ekspresionističkoj drami, kritičar Styan tvrdi da se ona još od samih početaka konstituirala kao drama protesta, kao “reakcija na predratne ideale porodice i zajednice, na krute okvire društvenog uređenja i, najzad, na industrijalizacije društva i njegovu dehumanizaciju”¹⁶ (1983: 3). Što se dramskog sukoba tiče, Styan tvrdi da je ekspresionistička drama poprište sukoba između “mladosti i starosti, slobode i autoriteta”¹⁷ (*ibid.* 3).

¹³ Drame o kojima je riječ su Boltov *Čovjek za sva vremena* (*The Man for all Seasons*, 1957) i Ardenov *Ples narednika Musgrovea* (*Serjeant Musgrove's Dance*, 1960).

¹⁴ “...include abstraction, distortion, exaggeration, primitivism, fantasy and symbolism.”

¹⁵ “...turning the object of one is to be made aware of, to which one's attention is to be drawn, from something ordinary, familiar, immediately accessible, into something peculiar, striking and unexpected.”

¹⁶ “...reacting against the pre-war authority of the family and community, the rigid lines of the social order and eventually the industrialization of society and the mechanization of life.”

¹⁷ “...youth against age, freedom against authority.”

Konflikt mladih junaka, koji simboliziraju slobodu, sa svijetom starijih, koji pak oličavaju autoritet, ključni je dio zapleta više Audenovih i Isherwoodovih drama. Scena kazališnog komada naslovljenog *Uspon F6* (*The Ascent of F6*, 1936) je poprište na kojem se sučeljavaju alpinist, daroviti Michael Ransom, otjelotvorenje idealnog mladića, koji predvodi samoubilački pohod na planinski vrh F6. Spomenuti dramski lik inače strada kao žrtva agresivnog državnog aparata koji ga ne oklijeva žrtvovati u svrhu propagande, ali i neke vrste edipalne podčinjenosti vlastitoj majci koja djeluje kao produžena ruka države. Sličnu, također tragičnu, sudbinu doživljava i dvoje mladih protagonista drame *Na granici* (*On the Frontier*, 1938). Oni, naime, stradaju zbog pripadnosti dvjema zaraćenim zajednicama čijim se rigidnim nazorima, koje inače nadrastaju snagom vlastitih uvjerenja, suprotstavljaju od samog početka vjerujući u neki bolji svijet. Autentični ekspresionistički kazališni junak je netko koga krase aura “mesije, čovjeka nevjerovatne vizije, pjesnika, a u najgorem slučaju pompeznog magarca”¹⁸ (*ibid.* 140).

Spomenute pozitivne odrednice vrijede i za junaka drame *Pas pod kožom*.¹⁹ Christopher Innes sklon je komad smatrati političkom parabolom čija se radnja bazira na arhetipskom obrascu *potrage* (*quest*) (2006: 86). Protagonist potrage, Alan Norman, stanovnik je izmišljenog engleskog sela Pressan Amboa koji kreće na putovanje kako bi našao i doma doveo Francisa Crewea,²⁰ sina lokalnog plemića, koji je nešto ranije krenuo na put s kojeg se inače nije vratio. Nagrada koju Norman treba dobiti za uspješno obavljen zadatak je polovica plemićevog imanja i ruka njegove kćeri, u čemu se nazire anakrona, mitološka matrica. Oblikujući zaplet u formi pseudo-mita, koji je ništa drugo do travestija prastarih mitskih obrazaca u kojima se nejasno ukazuju podvizi Jazona i Odiseja, Auden i Isherwood postižu snažan parodijski efekt. Prethodno spomenuta drama, *Na granici*, ako se zauzme isto stanovište, može se smatrati parodijom Shakespeareovog komada *Romeo i Julija*.

Putovanje Alana Normana, pseudo-mitskog junaka, na kojem on doživljava brojne transformacije, predstavlja parodiju putovanja pravog mitskog junaka koje Joseph Campbell u knjizi pod naslovom *Junak*

¹⁸ “... messianic, a man of incredible vision, a poet, but at his worst a pompous ass.” Mora se također reći da Brecht u praksi osporava koncept idealnog junaka koji se uklapa u ekspresionističku matricu uvođenjem anti-junaka ljudi nepostojanog karaktera poput Kraglera, vojnika koji se vraća iz rata, u drami *Bubnjevi u noći* (*Trommeln in der Nacht*, 1922).

¹⁹ Claire Warden minuciozno analizira pojedine epizode drame *Pas pod kožom* s osvrtom na Brechtovu teatarsku estetiku. Ona inače nalazi strukturalne veze Audenove i Isherwoodove drame s Brechtovim komadom *Opera za tri groša*. Vidjeti 2012: 44–46.

²⁰ Puni naslov drame inače glasi *Pas pod kožom ili Gdje je Frensis* (*The Dog Beneath the Skin or Where is Francis*).

sa hiljadu lica predstavlja po obrascu odlazak–inicijacija–povratak smatrajući je nukleusom *monomita* u kojem se heroj otiskuje iz svijeta svakodnevice u područje natprirodnih čuda; tu sreće mitske sile i postiže odlučujuću pobjedu: heroj se tada vraća iz te tajanstvene avanture obdaren moći da učini dobro svojim suplemenicima (2004: 39). Mitski junak tako prolazi kroz razne faze, počevši od zova avanture i dvoumljenja da li da u nju krene, puta iskušenja, susreta sa ženom, izmirenja s ocem kojeg je napustio, *apoteoze* i sretnog kraja. Iskušenja kroz koja Alan Norman prolazi na putovanju samo su nagovještaj onoga što će doživjeti u svojoj domovini u kojoj vladaju ljudi poput milijunaša Grabsteina, čovjeka simboličnog imena kojega sreće u vlaku, i kojem se predstavlja kao pjesnik. Grabstein mu nudi unosni posao osobnog tajnika usprkos činjenici da pjesnike smatra “moralnim degenericima ili boljševicima ili oboje (...) i prljavštinom zemlje”, dodajući “da mu je i sin pjesnik”²¹ (Auden i Isherwood, 1954: 87). Norman odolijeva ponovljenoj, financijski primamljivoj ponudi, ostajući uporan u namjeri da svoju misiju okonča do kraja. Postupajući tako, Alan Norman dokazuje da je “norma(la)n” čovjek kakvih skoro ni nema među groteskno augmentiranim likovima u komadu. Razrađujući simboliku imena, Reiner Emig zaključuje da je ime glavnog junaka sinonim *engleštine*²² (2000: 37) a on sâm predstavnik nekadašnje tradicionalne, moralne Engleske. Prezime, s druge strane, stoji u kontradikciji s, po Emigu čisto engleskim imenom budući da asocira na etničku grupaciju koja je, kao tuđinska i zavojevačka, suprotstavljena anglo-saksonskoj. Dano proturječje imena i prezimena glavnog junaka simbolizira njegovu u suštini kozmopolitsku prirodu koja mu ne dozvoljava da podlegne naizgled neodoljivom valu nacional-patriotizma koji tako velikodušno podupire država. Danu epizodu kušanja glavnog junaka Normana pri susretu s milijunašem Grabsteinom, možemo shvatiti i kao parodijsko “izmirenje s ocem”, kako je već definirana u Campbellovoj, faznoj strukturi puta mitološkog junaka.

Jedino iskušenje kojem Alan Norman u svojoj potrazi podliježe su čari djevojke po imenu Lou Vipond zbog koje je spreman obustaviti izvršenje misije na koju je poslan. Norman, naposljetku, nakon odlaska u sobu s Lou, shvaća da je osoba u koju je zaljubljen obična gumena lutka, što simbolički ukazuje na činjenicu da su u “britanskom” ljubavnom raju emocije, ukoliko uopće i postoje, isključivo artificialne. Opisani događaji frustriraju Normana u tolikoj mjeri da se počinje osjećati izgubljenim. Ono što ga na trenutak izvlači iz matice koja vodi ka samouništenju je neka vrsta otklona ka realnosti od koje se gotovo u potpunosti odvojio (Emig, 2000: 39).

Ta situacija završava ironijskim antiklimaksom aktualiziranim u vidu iznenadne navale straha od uhićenja, budući da nema novaca da plati hotelski račun, i šoka koji doživljava vidjevši kako pas, koji ga je svuda pratio, skida kožu otkrivajući time da se pod njom sve vrijeme krio nitko drugi do Francis Crewe.

U posljednjem činu drame, Alan Norman vraća se u Pressan Ambo kao netko tko je, prošavši surovu inicijaciju, izgubio puno iluzija koje je imao o humanom društvu. Usprkos tome, on je iznenađen promjenom koju vidi u svom rodnom mjestu u kojem se, u vrijeme njegovog povratka, održava politički miting na kojem dominiraju nacionalne zastave i lokal-patriotske parole poput “Momci iz Pressana daju Engleskoj lekciju” i “Probudi se Engleska”²³ (Auden i Isherwood, 1954: 158). S platforme odjekuje govor seoskog Vikara koji više ne sliči skromnom anglikanskom svećeniku, kakvim ga Norman pamti, već ostrašćenom političkom vođi. Vikarov skoro militantni verbalni istup usmjeren je protiv neimenovane društvene pošasti koja se, u vidu novog političkog poretka, želi nametnuti Engleskoj. U slučaju pobjede spomenute političke opcije budućnost zemlje bit će mračna jer će:

Na djelu biti tiranija prema kojoj će život u koloniji termita izgledati savršeno opušten. Neće postojati ljubav u obitelji. Sinovi će denuncirati očeve i veselo ih slati u ćelije za pogubljenje. Majke će slati kćerke u rudnike. (...) Majčinstvo će se ostvarivati po dozvoli. (...) Istina i ljepota će biti proskribirane kao opasna smetnja. (...) Biti lijep značit će izdaju države, a misao će predstavljati akt sabotaže smrtonosan za onog koji misli. Neće biti knjiga, ni umjetnosti a ni muzike.²⁴ (*Ibid.* 167)

Podignut do nivoa krešenda, emfatični ton vikarovog govora punog netrpeljivosti, praćen prizorom “presanskih mladića obučenih u upadljive uniforme koji ulaze i postrojavaju se ispod platforme”²⁵ (*ibid.* 162), neodoljivo podsjeća na ton javnih obraćanja na skupovima nacista u Njemačkoj koje su Auden i Isherwood imali prilike vidjeti tijekom svog predratnog boravka u Berlinu (Page, 2000: 57). Nakon što prisutni vojni starješina (General) obavijesti prisutne o vjenčanju Francisove sestre Iris s jednim od magnata bliskim vladajućoj vrhuški, čime je pseudo-mitološki ciklus ostao nedovršen, Alan Norman i Francis Crewe

²³ “Pressan lads teach England a lesson (...) wake up England!”

²⁴ “...there would exist a tyranny compared with which a termite colony would seem dangerously lax. No family love. Sons would inform against their fathers, cheerfully send them to the execution cellars. Mothers send their daughters to mines. (...) Motherhood would be by licence. (...) Truth and Beauty would be proscribed as dangerously obstructive. To be beautiful would be treason against the state, thought a sabotage deadly to the thinker. No books, no art, no music.”

²⁵ “Lads of Pressan, wearing the distinctive uniform march in and form ranks just before the platform.”

²¹ “moral degenerates or Bolshevicks or both (...) scum of the earth (...) son’s a poet.”

²² “Englishness”.

otkrivaju svoje prisustvo na skupu. Umjesto zadovoljstva Normanovim okončanjem misije, lokalni moćnici iskazuju gnjev zbog mogućeg remećenja vlastitih planova. Ozlojeđen odnosom seoske kamarile, Francis u dugačkom monologu otkriva suštinu vlastitog duševnog preobražaja izjavivši da za njega, paradoksalno, treba zahvaliti pogledu iz “pseće perspektive koji je imao posljednjih desetak godina”²⁶ (Auden i Isherwood, 1954: 172). Govor koji slijedi predstavlja svojevrsnu destrukciju ideoloških postavki vladajućeg sloja:

Vi jeste značajni, ali ne na način na koji sam zamišljao. Vi ste samo šarafi jedne mašinerije i većina vas će umrijeti a da nećete razumjeti za što se bore vaši vođe, a ni vi sami. Eto, ja ću biti vojnik u armiji druge strane, ali bojište je toliko veliko da me najvjerojatnije više nećete ni vidjeti.²⁷ (*Ibid.* 174)

Francisova najava da će se boriti na “drugoj strani”, odnosno da će sudjelovati u klasnoj borbi ili nečemu nalik tome, navodi na pomisao da se u ovom komadu spomenuta borba vodi između fašista, koje jasno simboliziraju oligarsi okupljeni oko Vikara i Generala, i komunista, tj. neke ljevičarske odnosno liberalne političke opcije za koju se odlučio Francis Crewe. Najzad, na to nas upućuju Audenova i Isherwoodova ideološka opredjeljenja u godinama kada je ova drama nastajala. U drami se, razumljivo, nigdje eksplicitno ne spominju ideologije što univerbalizira spomenuti konflikt, ali i značenja drame u cjelini. Nesumnjiva je samo snaga i neprikosновенost vladajuće ideologije zbog koje pojedini inače pozitivni likovi postaju ono što je Brecht nazivao terminom *čovjek od gume* (*gummimensch*) odnosno netko “tko preživljava ne pružajući otpor, tko je sveden na status klauna (...) koga guraju i sabijaju u bilo kakav okvir koji nameće neki budući događaj”²⁸ (Speirs, 1987: 32). U tom smislu može se shvatiti i ponašanje novinara koji prate Normana u svim njegovim pustolovinama koji, umjesto da ga nastave podržavati, kako su i činili, na kraju mijenjaju stranu i obećavaju Vikaru i Generalu da će zataškati skandal izazvan Francisovim govorom. Jedan od njih izjavljuje da se dnevno događa na stotine raznih slučajeva, ali ako ih tisak ne obznani, oni se i ne dešavaju jer: “Tisak je Umjetnik; on stvara određenu sliku. Što god se ne slaže s tom slikom, on zanemaruje; sa žaljenjem, možda, ali odlučno”²⁹

²⁶ “a dog eye’s view for the last ten years.”

²⁷ “You are significant but not in the way I used to imagine. You are units in an immense army: most of you will die without ever knowing what your leaders are really fighting for or even that you are fighting at all. Well I’m going to be a unit in the army of the other side but the battlefield is so huge that it’s practically certain you will never see me again.”

²⁸ “...by non-resistance, that of being reduced to the status of a clown, (...) pushed around and moulded into whatever shape life’s next contingency dictates.”

²⁹ “The Press is an Artist: It has a certain picture to paint. Whatever fails to harmonize with that picture it discards; regretfully, perhaps, but firmly.”

(Auden i Isherwood, 1954: 177). Opadanje tradicionalnih umjetnosti koje se, kao što je ukazano, odbacuju i pomalo profetska najava “novih”, kao što je tisak, predstavlja još jednu, duboko deprimirajuću, nijansu u Audenovom i Isherwoodovom portretu totalitarne Engleske.

Posljednja scena drame je, u pravom smislu te riječi, čista fantazija jer se svi predstavnici vlasti pretvaraju u životinje koje među sobom ne mogu komunicirati iako to očajnički pokušavaju. Primijećeno je da scena ima sličnosti s Orwellovom *Životinjskom farmom* (Emig, 2000: 40), kojoj sâm komad kronološki prethodi i koja završava na sličan način, što će reći ovidijevskom metamorfozom glavnih protagonista u inferiorna bića implicirajući time regres svih ljudskih vrijednosti, odnosno negaciju ontoloških utemeljenja. Claire Warden ovu scenu naziva prizorom iz “moderne babilonske kule u kojem jezična konfuzija nastaje kao odgovor na aroganciju stanovnika Pressan Amboa”³⁰ (2012: 112). Na možda i spektakularniji, mada kasniji, primjer primjene dramskog mehanizma transformacije ljudi u životinje s ciljem kritike društva koje tone u totalitarizam nailazimo u kasnije pisanoj drami poznatoj pod naslovom *Nosorog* (*Rhinoceros*, 1959) istaknutog francuskog protagonista teatra apsurdna Eugèna Ionesca (1909–1994). Ionescov komad, poput Audenovog i Isherwoodovog, sadrži scene pretvaranja ljudi u životinje, s tim da se u njemu, za razliku od ovog drugog, spomenute transformacije dešavaju još u prvom činu pa se naknadno intenziviraju. Glavni element zapleta, međutim, identičan je Audenovom i Isherwoodovom ostvarenju, budući da je u pitanju protivljenje glavnog junaka Berangèra da se uklopi u represivno društvo koje postaje monolitno jer se njegovi članovi, uključujući i Berangerove prijatelje, kontinuirano pretvaraju u nosoroge. U posljednjoj, klimatičnoj sceni drame Berangèr upućuje poruku koja je po svojoj nepomirljivosti i strastvenoj želji za otporom gotovo identična Francisovoj:

Teško onom ko hoće da ostane originalan! (Naglo podskoči) Pa lepo! Baš neka! Braniću se od celog sveta! Karabin! Gde mi je karabin! (Okreće sa ka zidu u dnu, u kome su glave nosoroga, vičući) Braniću se od celog sveta, boriću se protiv celog sveta! Ja sam poslednji čovek i ostaću to do kraja. Ne predajem se! (2008: 73)

U drami *Pas pod kožom* jedino Alan Norman i Francis Crewe stoje nasuprot animaliziranog svijeta, bestijarija korupcije, nepotizma i kriminala. Njih dvojica, po svojim moralnim kvalitetama, korespondiraju ekspresionističkom idealu *novog čovjeka* (*der Neue Mensch*) spremnog da se bori za svoja uvjerenja. Jedna od primarnih tendencija ekspresionističkog teatra je stvaranje jednog takvog, u svakom pogledu

³⁰ “...modern day Tower of Babel, the confusion of language in response to the arrogance of the Pressan Ambo inhabitants.”

novog, ljudskog bića koje će se “oduprijeti alienaciji i disocijaciji kojima je moderni čovjek izložen”³¹ i koje će, kao takvo, zasigurno transformirati društvo (Schürer, 2005: 237). *Novi čovjek* je inače oblikovan na idealima “klasične njemačke tradicije i u opreci je prema individualizmu i kvijetizmu idealističkog modela”³² (*ibid.* 238). Francis Crewe, kao što je već spomenuto, planira nastaviti aktivnu borbu, ali ne dobiva masovnu podršku jer ga u toj namjeri slijede jedino Alan Norman i Crkvenjak (*Curate*) kojeg je impresionirao Francisov govor. Alan Norman, mora se i to reći, svojim djelovanjem uspijeva ispuniti i neke od specifičnih zahtjeva koje je ekspresionistički teatar postavio pred likove. Kričarka Barbara Wright ih opservira kao vrijednosti koje se tiču intimne prirode takozvanog *novog čovjeka*. Ona smatra da je “*novi čovjek* netko tko se identificira kroz snagu svog duha (*Geist*) i volje (*Wille*) i može podleći seksualnosti, ali nikada ne podliježe pukoj karnalnosti”³³ (Wright 2005: 293). Junak drame Alan Norman podliježe seksualnosti Lou Vipond dok ga, kako je opisano, odbija njena lažna karnalnost. Prisjećanje na Campbellova određenja puta mitskog junaka i nalaženje analogije između opisane epizode u kojoj sudjeluje Norman s Campbellovim “susretom sa ženom”, razumljivo, samo uvećava parodijski naboj. Usprkos ironijsko-parodijskoj vizuri koja se neodoljivo nameće prilikom opserviranja djela glavnih junaka Alana Normana i Francis Crewea, o njima se ne može misliti nikako drugačije do bez ostatka pozitivnim, čak, može se reći, utelovljenjima dobrote i plemenitosti koja stoje naspram represivnih sila raznih oligarhija, institucija pa i samog društva u cjelini. Osiromašeni ekspresionistički teatarski panoptikum u kojem se s jedne strane pojavljuju tipizirani, pozitivni junaci i represivno društvo s druge, ne doprinose uvjerljivosti samog komada, ali zato do kraja demaskiraju mehanizme funkcioniranja totalitarnog društva.

3. EUROPSKO-ENGLESKI POLITIČKI HORIZONTI U DRAMI *PAS POD KOŽOM*

Kao što se moglo vidjeti, jedan od junaka drame Francis Crewe u sceni sukoba s političko-vojnog kamarijom Pressan Amboa transformira se iz indiferentne lutalice u *homo politicusa* svjesnog svog položaja i spremnog da brani svoje političke stavove i silom oružja. Claire Warden ističe činjenicu da je ekspresionizam u početku bio apolitičan, ali da se tridesetih

godina 20. stoljeća pojavio na oba kraja “polariziranog političkog spektra; pa je, bio on didaktičan ili ne, održao vjeru u snagu retorike koja može nadići okvire kazališta i direktno utjecati na etičko, društveno i političko ponašanje publike”³⁴ (2019: 48). O utjecaju komada na britansku publiku, svakako, može se raspravljati, dok se polarizacija političkog spektra u Europi tridesetih godina, o kojoj Warden govori, direktno reflektira u samom komadu. Prisjetimo se da Alan Norman kreće iz idiličnog engleskog sela i putuje Europom u društvu dva izvjestitelja i psa koji mu često na neshvatljiv način pomaže u teškim situacijama. Europa kroz koju putuje je, međutim, u potpunosti transformirana tako da se konkretne države ne mogu prepoznati. Stari Kontinent je, u toj novoj vizuri, teritorij kojim dominiraju totalitarne države kao što je Ostnia, čiji vođa vlastoručno likvidira političke protivnike u nekoj vrsti čudnog rituala i u kojoj, što je svojevrsni paradoks, cvjeta prostitucija. Boravak u jednom od takvih ozloglašanih kvartova predstavlja naredno iskušenje kroz koje junak prolazi da bi nakon toga došao u susjednu državu – Westland, koja po represiji nimalo ne zaostaje za Ostnijom. U njoj se politički zatočenici masovno smještaju u azile za duševno oboljele gdje prolaze kroz tretman neprekidnog slušanja političkih govora lidera nacije čiji portret, na kojem je prikazan sa zvučnikom umjesto glave, visi na zidu. Alan Norman biva neposredni svjedok mučenja zatvorenika, bivši i sam zatočen u azilu, sve dok se ne oslobodi uz pomoć psa, nakon čega se vraća u Englesku.

Njegovi prvi dojmovi nakon povratka su da je zemlja u njegovom odsustvu postala totalitarna i agresivna poput Westlanda. Tom dojmu najviše doprinosi neprikosnoveni vođa koji pobjedonosno najavljuje da će država svojom vojnom moći djelovati kao “brinitelj Europe”³⁵ (Auden i Isherwood, 1954: 72) koji će, dakle, sačuvati ne samo Englesku, već i “Island, Ekvador i Sijam od požara koji će buknuti”³⁶ (*ibid.* 71). Ova paternalistički intonirana groteska, usmjerena ka metodama vođenja vanjske politike koje su, na žalost, nadrasle vrijeme kada su Auden i Isherwood pisali komad, uklapa se u okvire estetike ekspresionizma. Zanimljiv je podatak da je Službeni Cenzor (*Lord Chamberlain's Reader*) ovaj kazališni komad tumačio kao “očigledan napad na Njemačku” i bio uvjeren da će mnogi gledatelji smatrati da je komad “komunistička propaganda” koju “ne bi bilo mudro zabraniti samo na temelju toga”³⁷ (Nicholson, 2013: 221). Kako god bilo, Engleska u koju se Alan Nor-

³¹ “...alienation and dissociation the modern man experiences.”

³² “...German classical tradition, but, in contrast to the individualism and quietism of the idealistic model.”

³³ “New Man, who is identified through the force of his *Geist* and *Wille* and may engage in sexuality but never succumbs to the merely carnal.”

³⁴ “...polarized political spectrum; whether didactic or not, expressionism maintained a faith in the power of rhetoric to reach beyond the theatrical frame, and directly influence the ethical, social and political behavior of audiences.”

³⁵ “guardian of Europe...”

³⁶ “...Iceland, Ecuador and Siam would flare.”

³⁷ “obvious attack on Germany (...) Communist propaganda (...) it cannot wisely be banned on that score.”

man vraća također je mjesto iskušenja, ništa manje od totalitarnih Ostnije i Westlanda, za one koji misle drugačije od vodećih političara.

Treba se, međutim, podsjetiti da je na samom početku komada Pressan Ambo prikazan kao idilična seoska naseobina koja, usprkos službenoj propagandi, pokazuje znakove krize kojom je pogođen i ostatak zemlje. Publika je obaviještena od strane Kora da su “staje oronule, ograde popustile, njihve neuzorane s korovom koji raste umjesto žita”³⁸ (Auden i Isherwood, 1954: 12). Populacija je desetkovana jer su “[o]ni koji su večerima pjevali u kćmama otišli (...) u neku drugu zemlju”³⁹ (*ibid.*). Njihovi potomci koji su “željeli drugačiji ritam života (...) našli su zaposlenje u prigradskim područjima; postali su daktiografi, manekeni, tvornički službenici”⁴⁰ (*ibid.*). Citirani redovi svjedoče o depopulaciji ruralnih sredina koja je bila prisutna na teritoriju Engleske još u vrijeme kada su Auden i Isherwood komponirali svoje drame (Mullin, 1976: 368). Društvene promjene te vrste odvijale su se, nesumnjivo, i u vrijeme Normanovog povratka, štoviše bile su, svakako, još i radikalnije. Taj “pejzaž dekadentnog kapitalizma koji jede svoju osnovu”⁴¹ (Fuller, 2007: 133) u drami je predstavljen na još širem planu jer je Englesku pored ekonomske, kao što je već naznačeno, pogodila i duhovna kriza budući da su “događaji u svijetu (...) potkopali tradicionalni engleski osjećaj sigurnosti u izolaciji”⁴² (Mullin, 1976: 366).

Osjećaj otuđenosti u narednim epizodama Normanovog povratka u Englesku još više se produbljuje. Tijekom boravka u Londonu, Norman na kratko posjećuje takozvani Rajski park (Paradise Park) koji je neka vrsta “mješavine parka i bolničkog odmarališta”⁴³ (Emig, 2000: 38), a zapravo, sa svojim ekscentričnim pacijentima, prije podsjeća na zloglasnu duševnu bolnicu u Westlandu u kojoj je i sam bio zatočen. Iako prostor ove ustanove izgleda potpuno izoliran od realnosti, Norman biva obaviješten o događajima koji ukazuju da Engleska više nije zemlja u kojoj se može slobodno govoriti i politički djelovati i da je na dobrom putu da postane, ukoliko nije već i postala, totalitarna despocija poput Ostnije. U pitanju je iznenađni i neočekivani susret s mladićem po imenu Chimp Eagle, koji je prije njega bio angažiran da uđe u trag Francisu Creweu. Na Normanovo pitanje što

mu se dogodilo Eagle, paralizirani ranjenik kojeg voze u invalidskom kolicima, odgovara: “Strajkalo se tamo kod dokova. Policija je imala mitraljez. Pogodili su me u stomak”⁴⁴ (Auden i Isherwood, 1954: 100).

Sljedeće Normanovo londonsko iskušenje dešava se u Niniva hotelu, mjestu elitne prostitucije, zdanju sa “svim zamkama jednog Babilona na umoru”⁴⁵ (Emig 2000: 39). Pjesme koje se izvode dočaravaju kabaretsku atmosferu, a naročito ona koju izvodi prisutna “umjetnica” koja nastoji uvjeriti auditorij da, kada su u pitanju ponude za zadovoljenje “Nježnih Strasti, Britaniji nitko ne može ni prići”⁴⁶ (Auden i Isherwood, 1954: 125). U tekstu pjesme koji slijedi patriotski osjećaji maksimalno su karikirani jer pjevačica poručuje da treba “voljeti Britance / britansku romantiku, britanske radosti / britanske koristkinje i britanske koriste”⁴⁷ (*ibid.*). Prisustvo groteske u pojedinim događajima u hotelu ima za cilj da britansku srednju i višu klasu prikaže ne kao ljubitelje tradicionalne umjetnosti, već kao nekoga tko uživa u njenom javnom diskreditiranju, pa čak i nečem gore. Klimaks jednog takvog događaja nastupa u momentu kad dramski lik po imenu Desmond Uništitelj siječe originalno Rembrantovo platno (*ibid.* 128–133). Spomenuta predstava organizirana je kao uobičajeni umjetnički događaj tog tipa, čiji je cilj da proslavlja snagu i kontinuitet umjetnosti, ali je, očito, njegov sadržaj u totalnoj suprotnosti s formom. Ovaj primjer svjedoči da groteska funkcionira upravo onako kako je formulirao V. E Meyerhold (1874–1940). Groteska u ekspresionističkom teatru, po njemu, izvire upravo iz sukoba forme i sadržaja jer njenim prisustvom u teatru: “gledatelj se premješta iz jednog nivoa percepcije koji je dostigao u drugi koji ni najmanje nije očekivao”⁴⁸ (Bristow, 2011: 215).

Kao što je već napomenuto, drama *Pas pod kožom* je mahom zaboravljena i predana književnoj historiji odnosno pasioniranim proučavateljima engleskog teatra, da, zajedno s ostalim Audenovim i Isherwoodovim komadima, svjedoči o zanimljivom umjetničkom eksperimentu koji je izazvao puno kontroverzi. Audenova i Isherwoodova vizija totalitarne Engleske, predstavljene u njihovom dramskom korpusu, na određen je način i preteča poznatih distopijskih, mada ne dramskih, štiva Georgea Orwella i Aldousa Huxleya. Fašistička Engleska je, naravno, u desetljećima prije i poslije Drugog svjetskog rata i ostala u domeni distopije, ali ne treba zaboraviti poli-

³⁸ “...see barns falling, fences broken, Pasture not ploughland, weeds not wheat.”

³⁹ “Those that sang in the inns at evening have departed (...) in another country.”

⁴⁰ “...they desired a different rhythm of life (...) entered the service of the suburban areas; they have become typists, mannequins and factory operatives.”

⁴¹ “...the landscape of a decadent capitalism slowly grinding to a halt.”

⁴² “the ‘world events’ eroded the Englishman’s traditional feeling of security in isolation...”

⁴³ “...mixture of park and hospital garden.”

⁴⁴ “A strike down at the Docks. The Police had a machine-gun. Got me in the guts.”

⁴⁵ “...with all the trappings of a Babylonian society on the brink of collapse.”

⁴⁶ “Tender Passions, Britain is second to none!”

⁴⁷ “Love British, / British Romance, British joys / British chorus girls and British chorus boys.”

⁴⁸ “...to take the spectator out of one level of perception which he has just achieved to another which the spectator has by no means expected.”

tičko djelovanje Sir Oswalda Mosleya (1986–1980) i njegove *Nove partije* osnovane godinu dana nakon Audenovog odlaska u Berlin. Već sljedeće, 1931. godine Mosley je uspostavio Britansku fašističku uniju (British Union of Fascists) koja je u svemu sličila fašističkim partijama Njemačke i Italije s istovjetnom ikonografijom koja je dominirala političkim skupovima, kao i programom (Firchow 2002: 114–115).

4. POEZIJA I OSTALI REKVIZITI AUDENOVOG I ISHERWOODOVOG EKSPRESIONISTIČKOG INSTRUMENTARIJA

Naglašeno prisustvo poezije u ovoj, kao i ostalim dramama koje su Auden i Isherwood napisali, svrstava ih u grupu dramatičara-pjesnika kao što su William Butler Yeats, T. S. Eliot, Louis MacNeice i Ewan MacColl (Warden 2012: 91). John Haffenden smatra je “satiričnom muzičkom komedijom” u kojoj se povremeno javljaju “ozbiljni pjesnički korovi”⁴⁹ (1983: 172). Ne baš pouzdano Haffendenovo određenje drame, koje evidentno zanemaruje mnoge njene stilsko-jezične aspekte, ipak odražava njenu bazičnu strukturalnu dihotomiju. U predstavi *Pas pod kožom* koja se inače sastoji od tri čina, od kojih svaki sadrži po pet scena, dominiraju korske dionice, ponekada i veoma duge, kojima počinju i završavaju činovi i scene, i obraćanja likova u kojima ima satire, parodije i groteske, kako je i pokazano. Početne korske dionice, kao i u antičkoj tradiciji, određuju atmosferu čitave scene obavještavajući između ostalog i o političkim prilikama i proturječjima dajući odgovarajuće sugestije za njihovo razrješenje:

Ostnia i Westland;
Produkti mira koji je taj starac omogućio,
Po nadimku Tigar, senilno tašt.
Neka vas ne zadovolje njihova određenja
Koja kažu: to je južni teritorij koji ima oblik
Cornwalla
Ili se u Dunav ulijevaju pritoci odatle, ili
Da se mora drhtati pod sjenkom Karpata.
Ne ugađajte sebi razmišljanjima poput “Kako je to
Ne-engleski.”⁵⁰ (Auden i Isherwood 1954: 43)

Pojedine korske dionice odražavaju stanje duha junaka drame i njegov položaj u svijetu poprimajući najčistiji lirsko-ispovjedni ton. Korski monolog, izgovoren nad usnulim dramskim junakom, univerzalizira

se na način da se riječi mogu odnositi na čovjeka modernog vremena u najširem smislu, na modernog *everymana*:

Gledajte ga kako spava i sanjari:
Udubljen u duge erotske i snove o aplauzu
Koji traje;
Čita o nesrećama za doručkom, misleći:
“To se meni nikada ne bi dogodilo”
Čita izvještaje sa sudskih procesa, crveni nad nesrećom
Nekog njemu sličnog.
Ispitajte u čemu nalazi zadovoljenja:
Neka od njih su vezana za vremenski provjerena
ishodišta kao što su bolest
I zločin: neka su okrenuta ka posljednjem modelu
aviona ili
Aktualnom sportu.
Neka ka dobrim djelima, ka mehaničkom ritualu
davanja.⁵¹ (*Ibid.* 156)

Meditativne i skoro uzvišene inkantacije o položaju čovjeka u univerzumu često pronalaze svoj antipod u ironijski intoniranoj prozi koja s podsmjehom govori o čovjekovoj i sklonosti ka greškama i nemoći da shvati šira duhovna ishodišta. Na takva suglasja nailazimo u posljednjoj sceni drame kada Vikar u svojoj ironizaciji čovjekovog puta grijeha čini intertekstualne iskorake koji uključuju fragmente Starog Zavjeta:

Kakvo je bilo vrijeme najgoreg dana u Vječnosti? (...) Knjige najreligioznije problematike ne kažu ništa. Ni jedna historija nije napisana o prvobitnoj duševnoj krizi. Tamo ljudi prolaze dok policajac zaustavlja promet kao da rastvara Crveno more; poštenjačina stupa s trotoara, ali, oh, brzo, pozorniće, izvadite lisice. Prođite, vi teški kamioni. On je Faraon. Milostivo potamanite ovu napast. Prekasno je, upozorenje se ne može izdati. Učinjeno je, otrov je dan, duša zaražena. Dolazi se do drugog trotoara i naš John Bull, poštenjačina, neprimijećen, slobodno se može udaljiti kako bi za par godina do financijske propasti dovodio udovice ili naveo grupu đaka na neki teški incident.⁵² (*Ibid.* 162–163)

⁵¹ “Watch him asleep and waking: / Dreaming of continuous sexual enjoyment or perpetual / applause; / Reading of accidents over breakfast table, thinking: / ‘This could never happen to me.’ / Reading the reports of trials, flushed at the downfall of a / fellow creature. / Examine his satisfactions / Some turn to the time-honored solutions of sickness / And crime: some to the latest model of aeroplane or / The sport of the moment. / Some to good works, to a mechanical ritual of giving.”

⁵² “What was the weather on Eternity’s worst day? (...) The divinest books said nothing. Of the primary crisis of the soul no history is ever written. Yon citizen crossing the street while the policeman holds up the traffic like the Red Sea: he leaves one curb an honest man; but, ah, quickly Constable, hand-cuffs out. Roll on, you heavy lorries. He is Pharaoh. Mercifully exterminate the pest. Too late the warning cannot be given. It’s done, the poison administered, the soul infected. The other curb is reached and our John Bull, honest-seeming, unsuspected, is free to walk away, within a few years to involve widows in financial ruin or a party of school children in some frightful incident.”

⁴⁹ “satirical musical comedy (...) serious poetic choruses.”

⁵⁰ “Ostnia and Westland; / Products of the peace which that old man provided / Of the sobriquet of Tiger senilely vain. / Do not content yourself with their identification, / Saying: This is the southern territory with the shape of / Cornwall / Or the Danube receives the effluence from this: Or that / Must shiver in the Carpathian shadow. / Do not comfort yourself with the reflection: ‘How very / un-English’.”

Govori likova u drami većinom imaju prozni oblik, ali ponekad, poneseni snažnim emocijama, junaci drame mijenjaju registar i prelaze u poetski diskurs. Tako udovica Mildred Luce, ogorčena pogibljom svojih sinova u ratu s Njemačkom, zahtijeva osvetu:

Zatrujte izvore pa nek krenu piti
More
I umru urlajući. Zaspite im polja
Arsenom, neka ostane zemlja čiji bi plodovi
Izgladnjeli neizbirljivu hijenu.⁵³ (*Ibid.* 31)

Emfatični ton govora Mildred Luce, koji inače predstavlja Audenovo i Isherwoodovo parodiranje kvazi-patriotizma jer se kasnije otkriva njena veza s njemačkim vojnikom, svjedoči o širini spektra glasova koji se na Audenovoj i Isherwoodovoj pozornici čuju počevši od citiranih prozih političkih govora sve do kabaretskih pjesmica koje se izvode u Niniva hotelu. Pjesnički i prozni dijelovi, koji se uzajamno smjenjuju, dinamiziraju dramski tijek unoseći promjenu u ritmu, ostvarujući svojom fuzijom onaj ideal na kojem su inzistirali Christopher Innes i György Vajda, o čemu je bilo riječi u uvodnim razmatranjima. Kreiranjem takozvanih masovnih scena, u kojima su prisutni skoro svi važni dramski likovi i mnoštvo statista, a neke od njih su u prijašnjim poglavljima i spomenute, autori dočaravaju rađanje ili razvoj određenih društvenih pokreta, pojavu različitih političkih ideja ili početak kakvog važnog pothvata. Promjene općih i individualnih raspoloženja prate varijacije u svjetlosnim efektima, kao i česte muzičke dionice u kojima autori precizno određuju visinu tona (1954: 21). Audenove i Isherwoodove drame predstavljaju poprište suprotstavljenih perspektiva različitih društvenih grupa, odnosno masa i pojedinaca. Drama Ernesta Tollera nazvana *Čovjek i mase* (*Masse Mensch*, 1921) nudi dvostruku perspektivu događaja koje, svatko na svoj način, sagledavaju kako brojni pripadnici društvenih grupa, tako i ženski lik po imenu Sonja. U drami *Pas pod kožom* križaju se perspektive Alana Normana i Francisu Crewea i čitavih kolektiviteta od kojih su nepovratno otuđeni.

Ekspressionističke drame karakteristične su i po prisustvu nadrealnih elemenata, a poznato je da u svojim bazičnim elementima "ekspresionizam nije ništa drugo do dramatizacija sna ili fantazije"⁵⁴ (Cardullo 2013: 23). Kao takvi, oni direktno doprinose sveukupnoj poetizaciji dramskog djela. U drugom poglavlju rada predstavljena je klimaktična scena transformacije negativnih junaka u životinje. Scena s primjesama nadrealnog (5) postoji i u drugom činu

⁵³ "Set off for Germany and shoot them all! / Poison the wells, till her people drink the / Sea / And perish howling. Strew all her fields / With arsenic, leave a land whose crops / Would starve the unparticular hyena."

⁵⁴ "Expressionism is nothing more than dramatized daydream or fantasy"

drame *Pas pod kožom*. Ona sadrži nadrealni prizor: razgovor Normanovog Lijevo i Desnog Stopala⁵⁵. Emig primjećuje da dani dijalog, zapravo, predstavlja debatu o klasnoj strukturi britanskog društva u kojoj Desno Stopalo, sa svojim uglađenim i neutralnim načinom govora, predstavlja srednju klasu odanu tradicionalnim vrijednostima, dok Lijevo Stopalo, koje govori o svemu bez predrasuda i to londonskim cockney naglaskom, predstavlja niže slojeve društva (2000: 38). Kritičar ne posvećuje daljnju pažnju ovoj sceni, no zanimljivo je istaknuti da, u dijalogu koji slijedi, prvi sudionik inzistira na poštovanju "određenih standarda bez kojih se sve raspada"⁵⁶, kao i da su u ratu najbolji oficiri zapravo bili "kapetani školskih sportskih timova"⁵⁷ (Auden Isherwood, 1954: 114). Drugi sugovornik odbacuje sve oponentove argumente kao isprazne priče o "timskom duhu"⁵⁸ (*ibid.*). Bespotrebno je naglašavati da je u ovom pseudo-platonskom dijalogu srednja klasa predstavljena u izuzetno negativnom svjetlu, upravo kao faktor koji ometa pozitivne društvene promjene.

5. ZAVRŠNA RAZMATRANJA

Već citirana studija Donalda Mullina pod naslovom "*Propast Zapada* viđena u tri moderne drame", napisana sedamdesetih godina 20. stoljeća, sadrži analizu Audenovog i Isherwoodovog djela koju karakterizira osporavanje gotovo svih njegovih kvaliteta, osporavanje koje eskalira do skoro generalnog odbacivanja dostignuća ekspresionističkog teatra.⁵⁹ Mullin smatra da je umjetnička vizija dvojice autora ostala ograničena budući da se Auden nije mogao osloboditi predrasuda klase kojoj je pripadao te da se Isherwood u pisanju drame nije odrekao svog u suštini novinarskog stila (1976: 366–367). Glas pjesnika u drami po Mullinu je "utišan" mnogo prije samog klimaksa koji ne nudi gotovo nikakve odgovore na velika društvena zla koja se opisuju, a "'dobri momci' na kraju komada odlaze u nešto što je još neodređenije od holivudskog sumraka"⁶⁰ (*ibid.* 369).

⁵⁵ Auden i Isherwood u fusnoti teksta dali su uputstvo da se ova scena u dramskom izvođenju treba izbaciti. Vidjeti 1954: 112.

⁵⁶ "...without some standards a fellow just goes to pieces."

⁵⁷ "...captains of their school fifteens..."

⁵⁸ "...team spirit..."

⁵⁹ Neraspoloženje prema Audenu i Isherwoodu zbog njihovog emigriranja u Sjedinjene Američke Države očitovalo se u dva vida. Velik broj njihovih sunarodnjaka spisatelja, poput Evelynu Waughu, oglasio se negativnim komentarom odmah nakon tog čina, a sličnih invektivu, poput one koju je uputio proslavljeni romanopisac Anthony Powell, bilo je i nedugo nakon Audenove smrti 1967. godine. Drugi vid nezadovoljstva aktualizirao se u formi negativnih, često pristranih i nekompetentnih kritika Audenovih djela. Mullinovu kritiku možemo smatrati odjekom takvih kritičkih tendencija. Vidjeti Davenport-Hines, 1995: 178–181.

⁶⁰ "...silenced (...) The 'good chaps' at the end of the play march off to something even less defined than a Hollywood sunset."

U ovom već vremenom kritičkom napisu apsolutno se previđa da dubinska, psihološka analiza likova nipošto ne spada u dostignuća ekspresionističke drame, kao i činjenica da je reportažni stil, pun slogana i parola, upravo njen integralni dio. Srednja klasa i njene vrijednosti, očito, ne predstavljaju ideal kojeg Auden i Isherwood u drami brane dok, s druge strane, autori osuđuju političku represiju nepogrešivo oglašavajući, često na apsurdan ali istovremeno impresivan način njene mehanizme i logiku djelovanja. Suština samog zla, njegovi korijeni i ishodišta, razumljivo, ostaju aporije budući da ih autentična umjetnost najčešće ne konkretizira niti se to od nje očekuje. Na tako nešto ne nailazimo ni u drami *Pas pod kožom* mada, imajući u vidu Audenova i Isherwoodova politička uvjerenja, moglo bi se naslutiti u kojem smjeru bi eventualna konkretizacija išla. Kao uvjereni ljevičari, Auden i Isherwood, razumljivo, nisu imali nikakvih simpatija prema fašizmu odnosno nacizmu, a boravak u Berlinu samo ih je učvrstio u tom uvjerenju. Poznato je da je Auden proveo izvjesni period u redovima republikanskih boraca u Španjolskoj tijekom građanskog rata (1937–1939). Dok je u ekspresionističkim dramama osuda fašizma bila implicitna, u Audenovoj poeziji nailazimo na ostvarenja u kojima je autor daleko direktniji. U pjesmi naslovljenoj “1. rujna 1939.” (“September 1st, 1939”) on otvoreno osuđuje napad Njemačke na Poljsku dok poziva auditorij da “vidi što se desilo u Linzu / kakva je ogromna mentalna slika / stvorila psihopatskog boga”⁶¹ (1979: 86), aludirajući upravo na Hitlera. Isherwoodovi romani poput *Gospodin Norris mijenja vlak* (*Mr Norris Changes Trains*), *Zbogom Berlinu* (*Goodbye to Berlin*, 1939) ne oskudijevaju u scenama koje predstavljaju direktni odjek mračne atmosfere 1930-ih godina u Njemačkoj u kojoj su se počela nazirati oblička predstojećeg *holocausta*.

Promatranje umjetničkih djela krz prizmu određenih ideologija i koreliranje čitavih umjetničkih pravaca s određenim ideologijama predstavljaju novije kritičarske tendencije o kojima svjedoče studije kao što su *Fašistički modernizam: estetika, politika i avangarda* (*Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*, 1996) Andrewa Hewitta, kao i nešto kasnije djelo pod naslovom *Avangardni fašizam: mobilizacija mita, umjetnosti i kulture u Francuskoj 1909–1939*. (*Avant-Garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art and Culture in France 1909–1939*, 2007), Marka Antliffa. Hewitt bazira analizu na pronalazenju dodirnih točaka između “progresivne” estetičke prakse – modernizma – i “reakcionarne” političke ideologije – fašizma – i to na primjeru djela Filipa Tommasa Marinettija i njegovog estetičko-političkog konteksta. On inače polazi od jednog od ključnih postulata Waltera Benjamina,

takozvane “estetizacije politike” koja se počela smatrati ključnom u djelovanju fašističkih režima. Ustanovivši sintagmu *fašistički modernizam*, Hewitt naglašava da je avangarda, kao vid ideološkog prekida s prijašnjim stanjem duha učinila ideologiju fašizma konvergentnom avangardnoj estetici. Odbijajući, u svom pristupu, svaku simplifikaciju u smislu izjednačenja modernizma i fašizma, on utvrđuje da su ove dvije kategorije ništa drugo do dvije onovremene reakcije na razvoj samosvijesti u periodu modernizma. Hewittova studija okončava se razmatranjima o *stanju postmoderne* kao pokušaju ponovnog usmjeravanja ka pitanju teorijske ratifikacije avangarde, dok se pitanje poraza fašizma ostavlja po strani.⁶² Antliffova studija bavi se pojavom fašizma u Francuskoj u periodu između dva rata. Provedena analiza usredotočuje se na načine na koje su se mitovi prošlosti inkorporirali u duhovne matrice koje su fašističku ideologiju aktualizirale kao silu avangarde samu po sebi. Nakon početnih razmatranja o fašizmu, modernizmu i modernu, Antliff se usredotočuje na Georgesu Sorela i njegovu estetiku anti-prosvjetiteljstva, potom na djela arhitekata Georges Valoisa i Le Corbusieura te na fašističke teorije o urbanizmu, Phillipea Lamoura i fašistički kult mladosti i najzad na djelatnost Thierryja Maulniera i konzervativnog naslijeđa Le Cercle Proudhon.⁶³

Ostaje, naravno, da se vidi hoće li dramski opus Isherwooda i Audena zauzeti svoje mjesto u sličnim analizama. Do tada se iznova može promatrati sumorna, ali i krajnje provokativna panorama Engleske o kojoj su izvijestila dvojica autora i na čijem se obzorju odvija borba između dobra, koje oličavaju malobrojni pojedinci, i zla, koje se pojavljuje kao vladajuća klasa, odnosno totalitarna država. Ova dva faktora dramskog sukoba predstavljena su kao dva ideološka kompleksa. Javna obraćanja predstavnika države predstavljaju, kao što je analiza i pokazala, narativ prijetećeg binarizma u vidu ideološke isključivosti, koji neposredno oblikuje cjelokupni život. Kao takav, njihov diskurs je sam po sebi instrument političkog terora. S druge strane, i obraćanja pozitivnih likova, kakav je na primjer citirani govor Francisa Crewa, također su artikulirana kao niz binarnih suprotnosti. Imajući u vidu kasniji razvoj događaja u Europi, na čijem su političkom horizontu najaktivnije bile totalitarne sile poput Hitlerove Njemačke i Staljinovog Sovjetskog Saveza koje su direktno odvele u Drugi svjetski rat, pojedini dijelovi drame, u kojima se prikazuje djelovanje represivnih mehanizma po crno-bijeloj matrici, poprimaju profetski obol.

Prevladavajući tonovi tamne društvene stvarnosti bivaju ublaženi naglašenim parodijskim nabojem utkanim u formu djela. Ne treba zaboraviti da je drama komponirana kao *mit o potrazi* u parodijskom ključu.

⁶¹ “...find what occurred in Linz / What huge Imago made / A psychopathic god.”

⁶² Vidjeti više u Hewitt 1969: 1–12.

⁶³ Vidjeti više u Antliff 2007: 1–8.

Kritička distanca u odnosu na svijet drame, koju Auden i Isherwood održavaju, materijalizira se upravo putem parodije koja s druge strane problematizira konstelaciju odnosa koji vladaju u Engleskoj i Europi. Prisustvo groteske nadopunjuje totalitet Audenovog i Isherwoodovog djela tako da se svijet koji kreiraju samokonstituira kao hiperbolični univerzum koji se, paradoksalno, može na pravi način sagledati jedino iz "pseće perspektive". Groteskni naboj realizira se kroz niz antinomija primjetan je, kako bi Meyerhold rekao, u komičnoj kao i u tragičnoj ravni s ciljem da izrazi "demonско u najdubljoj ironiji i tragi-komično u svakodnevi" (Bristow, 2011: 215). Engleska i englesko društvo, viđeni kroz parodično-groteskni kaleidoskop, na inspirativan način svjedoče o snazi Audenove i Isherwoodove teatarske inspiracije, o njihovoj posvećenosti i dosljednosti u, makar i privremenom, pripadanju jednom umjetničkom pravcu. To su razlozi koji će je, uvjereni smo, sačuvati od potpunog zaborava.

Hrvatskom jeziku prilagodila
Dijana ČURKOVIĆ

LITERATURA

Antliff, Mark 2007. *Avant-Garde Fascism, The Mobilization of Myth, Art and Culture in France 1909–1939*. Duke University Press.

Auden, W. H. i Isherwood, Christopher 1954. *The Dog Beneath the Skin or Where is Francis?* London: Faber and Faber Limited.

Auden, W. H. 1979. *Selected Poems, New Edition*. Ur: Edward Mendelson. New York.

Auden, W. H. 1988. "The Future of English Poetic Drama", u: *W. H. Auden's Plays and Other Dramatic Writings 1928–1938 by W. H. Auden and Christopher Isherwood*. Ur: Edward Mendelson, Princeton: Princeton University Press, str. 513–522.

Bristow, Eugene 2011. "Expressionist Stage Techniques in the Russian Theater", u: *Expressionism as an International literary Phenomenon*. Ur: Ulrich Weinstein. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company, str. 205–211.

Johnston, Daniel 2017. *Theatre and Phenomenology: Manual Philosophy*. London: Palgrave.

Campbell, Joseph 2004. *Junak sa hiljadu lica*, preveo Branislav Kovačević. Novi Sad: Stilos.

Cardullo, Bert 2012. "Introduction: Avant-Garde Drama and Theatre in Historical, Intellectual, and Cultural Context", u: *Theories of the Avant-Garde Theatre, A Casebook from Kleist to Camus*. Ur: Bert Cardullo. Toronto: The Scarecrow Press Inc., str. 1–40.

Cellan, Edward 1979. "W. H. Auden's Plays for the Group Theatre: From Revelation to Revelation", u: *Comparative Drama*, Volume 12, Number 4. Western Michigan University, str. 326–339.

Davenport-Hines, Richard 1995. *Auden*. London: Minerva.

Emig, Reiner 2000. *W. H. Auden: Towards A Postmodern Poetics*. London: MacMillan Press Ltd.

Firchow, Peter Edgerly 2002. *W. H. Auden, Contexts for Poetry*. London: Associated University Press.

Fuller, John 2007. *W. H. Auden, A Commentary*. London: Faber and Faber.

Haffenden, John 1983. *W. H. Auden, The Critical Heritage*. London: Routledge.

Havighurst, Alfred F. 1985. *Britain in Transition: The Twentieth Century*. Chicago: University of Chicago Press.

Hewitt, Andrew 1996. *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics and the Avant-Garde*. Stanford: Stanford University Press.

Ionesco, Eugène 2008. *Nosorog * Stolice*, prev. Ivanka Pavlović, Beograd: Paideia.

Innes, Christopher 1992. *Modern British Drama 1890–1990*. Cambridge: Cambridge University Press.

Innes, Christopher 2006. "Auden's Plays and Dramatic Writings: Theatre, Film and Opera", u: *The Cambridge Companion to W. H. Auden*. Ur: Stan Smith. Cambridge: Cambridge University Press, str. 82–95.

Mitchell, Breon 2011. "Expressionism in Modern English Drama and Prose Literature", u: *Expressionism as an International Literary Phenomenon, Volume I*. Ur: Ulrich Weisstein, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, str. 181–192.

Mullin, Donald 1976. "The 'Decline of the West' as Reflected in Three Modern Plays", u: *Educational Theatre Journal*, vol. 28, br. 3, str. 363–375.

Nicholson, Steve 2013. "1930's British Drama", u: *Auden in Context*. Ur: Tony Sharpe. Cambridge: Cambridge University Press, str. 217–227.

Page, Norman 2000. *Auden and Isherwood: The Berlin Years*. London: MacMillan Press.

Schürer, Ernest 2005. "Provocation and Proclamation, Vision and Imagery: Expressionist Drama between German Idealism and Modernity", u: *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Ur: Neil Donaghue. Rochester: Camden House, str. 231–254.

Sharpe, Tony 2007. *W. H. Auden*. Abingdon: Routledge.

Speirs, Ronald 1987. *Bertolt Brecht*. London: MacMillan Publishers.

Sporre, Dennis J. 2013. *Percieving the Arts: The Introduction to Humanities*. Boston: Pearson.

S्यान, J. L. 1981. *Modern Drama in Theory and Practice: Volume 3, Expressionism and Epic Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

Vajda, György M. 2011. "Outline of the Philosophic Backgrounds of Expressionism", u: *Expressionism as an International literary Phenomenon*. Ur: Ulrich Weinstein. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, str. 45–58.

Valgemae, Mardi 1968. "Auden's Collaboration with Isherwood on The Dog Beneath the Skin", u: *Huntington Library Quarterly*, vol. 31, br. 4, str. 373–383.

Warden, Claire 2012. *British Avant-Garde Theatre*, Basingstoke: Palgrave & MacMillan.

Warden, Claire 2019. "Experimental Aesthetics from the Continent: Expressionism in the British Theatre", u: *The Cambridge Companion to British Literature of the 1930's*. Ur: James Smith. Cambridge: Cambridge University Press, str. 47–62.

⁶⁴ "...the demonic in the deepest irony; the tragicomic in the everyday."

Wright, Barbara 2005. "Intimate Strangers: Women in German Expressionism", u: *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Ur. Neil Donaghue. Rochester: Camden House, str. 287–320.

SUMMARY

ENGLAND AND ENGLISH DRAMATIC HEROES IN THE EXPRESSIONIST MIRROR OF W. H. AUDEN AND CHRISTOPHER ISHERWOOD

The essay deals with *The Dog Beneath the Skin*, the play that belongs to the group of expressionist dramas composed by W. H. Auden and Christopher Isherwood in the 1930s. Inspired by the theatrical achievements of both German expressionist drama and Berthold Brecht's epic theatre, the two authors embarked on an experiment unprecedented on the modern British stage. Although they did not initiate revolutionary changes, they were remembered for their perseverance in the promotion of the aesthetic principles of theatrical expressionism. The analysis identifies the play as a truly expressionist one, shaped primarily as a critique of totalitarian society or the state that establishes itself as the embodiment of repression and national chauvinism turning against other states as well as against their own subjects failing to

comply with the ruling ideology. The pronounced leftism of the authors undoubtedly influenced the choice of their own homeland as the ground the repressive apparatus operates on. Their political orientation serving as a powerful source of poetry is counterbalanced with parody and grotesque capable of unleashing the subversive potential of the drama. Shaped as a modernist pseudo-myth, the plot of this drama contains seemingly never-ending line of antinomies such as justice–injustice, sublime–funny, mundane–timeless, realism–fantasy, tragedy–parody or grotesque. The clashes of these opposing qualities reveal the gloomy panorama of totalitarian England, fragmented to the level of an ironic-grotesque kaleidoscope, but at the same time universalized as an almost doctrinal condemnation of any kind of institutional violence or as a critical exposure of its mechanisms. The rigid division of the characters into the good and evil ones and the lack of the profound psychological analysis are strictly functional in the sense of radicalizing the dramatic conflict as required by the aesthetic principles of theatrical expressionism. The analysis disputes some issues of the play brought out by some contemporary literary critics and hints at the possibilities of its further creative interpretations.

Key words: expressionism, epic theater, pseudo-myth, parody, grotesque, ideology, totalitarianism