

giuseppe bartolucci

ekspresionizam i drama

Ideološke naznake

Prije svega, dva „egzemplarna” navoda, od kojih prvi pripada Kasimiru Edschmidu: „Svaki čovjek više nije individuum, nije više vezan za dužnost, za moral, za obitelj. U toj umjetnosti on postaje ono što je najviše i najbjednije: postaje čovjek. To je novo, nečuvano poštovanje spram prijašnjih razdoblja. Tu se više ne promišlja građansko poimanje svijeta. Tu više nema odnosa koji bi zastirali čovjekovu sliku. Nema više događaja u vezi s vjenčanjima, tragedija koje nastaju zbog kontrasta između konvencija i potrebe za slobodom, drama u vezi s okolinom, strogih pretpostavljenih, oficira koji su ljubitelji lagodnog života, marioneta koje, viseći na koncima psihologije, glume, smiju se, pate, prema zakonitostima, shvaćanjima, pogreškama i porocima toga društvenog života što su ga napravili i izgradili ljudi” (*O ekspresionizmu*). A Peter Szondi ističe: „Dakako, u ekspresionističkoj se dramaturgiji čovjek zbog različitih razlika svodi na pojedinca. On se ne svodi samo na autobiografski ili kritički prikaz psihičko-socijalne izolacije, već oslobađanje pojedinca iz međusubjektivnog odnosa znači i najvišu težnju ekspresionizma: shvatiti i prikazati čovjeka na temelju bitne intuicije. Tako izolacija postaje metoda” (*Teorija moderne drame*).

Kazališni se ekspresionizam služi tehnikom stanica (*Stationsdrama*), s jasnim preuzimanjem Strindberga, kao dramskog oblika pojedinca, nastojeći prikazati ne njegova interpersonalna djela, nego njegov put kroz svijet koji mu je postao stran. Ipak, paradoksalno, prema Szondiju, „dramaturgija Ja” u ekspresionizmu ne kulminira u prikazu izoliranog čovjeka i u nemilosrdnom otkrivanju metropole (*i onih mjesta u njoj koja vode u propast*).

Tim navodom i njegovim komentarom već se nalazimo u produktivnim naznakama ekspresionizma, ekspresionističkog teatra:

- to su metodološke naznake koje su istodobno i putovanje i iskustvo;
- putovanje je unutrašnje, i u svojoj *nutrini* otkriva metropolu;
- to je proturječan podatak ekspresionizma koji označuje permanentnu krizu i projekciju te krize (zbog proceduralnog i tematskog osciliranja između metafizike i povijesnosti).

Još jedan navod, navod Waltera Benjamina iz *Njemačke barokne drame*, u kojem uspoređuje baroknu dramu 17. stoljeća i ekspresionizam, ističući primjenu obilja, akumulacije kod ekspresionista, kao na primjer u djelima njegovih baroknih autora. To obilje proizlazi iz napora pri suzdržavanju, iz želje za tragičnim, a akumulaciju podstiče proces koji paradoksalno ponovo nastaje iz potrage za bitnim, zbog potrebe za računicom (i zbog složene raspoređenosti materijala): „Proizvodi te literature ne izrastaju toliko iz života zajednice, oni prije nastoje prisilom manire prikriti nedostatak proizvoda koji bi imali spisateljsku vrijednost. Jer, poput ekspresionizma, barok je razdoblje koje je manje obilježeno istinskim umjetničkim radom, a više ograničenom umjetničkom vrijednošću.”

Prema Benjaminu ta je samovolja (ili, proturječnost programiranog suviška) uvijek obilježena „proizvodnjom u kojoj se formalno izrađen izraz stvarnog sadržaja teško može izuzeti iz sukoba razularenih snaga”.

Tako se ekspresionizam oblikuje zbog obilja i gomilanja u istom trenutku u kojem traži anonimnost i slijedi bitnost. Odatle, kao što je oštroumno napomenuo Philippe Ivernel, proizlazi niz oscilacija: „Često u ekspresionističkoj drami herojstvo kuca na vrata povijesti, ali se odmah povlači čim je prešlo njen prag, i ostaje u nestabilnoj ravnoteži u ničijoj zemlji, gdje se, vrteći se oko sebe, nastoji interpretirati (a ne više prikazati)” (*Tragične apstrakcije i inflacije u njemačkom ekspresionističkom teatru*). S jedne strane imamo ekspresionistički uzvik kao težnju k bitnom, a s druge tragediju volje kao težnju k akumuliranju.

„Može se konstatirati da u ekspresionističkoj drami metafore spasa cvjetaju isto kao i metafore sudbine. Neostoicizam, neobudizam, neokatolicizam, neovitalizam, neokomunizam, ekspresionizam općenito pruža sve izvore laičkog ekumenizma. Ali, ono što je bitno nije rezultat nego putovanje, nije proročanska metafora, tragična metamorfoza, čin-stradanje obrata, prevrata, zbog kojega za ukopom slijedi uzašašće u plavetnilo”, kaže dalje Ivernel.

Tim se oscilacijama pobija *produktivna suzdržanost*, drame između neohelenskog herojstva i neobarokne martirologije, između povijesne revolucije i metafizičke transfiguracije.

Evo sada dviju krajnosti. S jedne je strane tvrdnja: „Mi moramo stvoriti magični prostor u kojem će se rastočiti materijalne i društvene uvjetovanosti, dok čovjek postaje simbol samog sebe.” S druge strane, kao što smo vidjeli, Benjamin smatra nemogućim da se proizvodnja ekspresionizma izuzme iz sukoba razularenih snaga, te da njegovo umjetničko stvaranje ne bude – kao posljedica toga – duboko pogođeno.

Tehničke naznake

Nakon navoda, možemo sad pristupiti analizi tehničkih naznaka ekspresionističke kazališne predstave, prema njezinim komponentama.

Ekspresionistička kazališna predstava dramaturški živi od *odjeljaka*, interpretativno od *ogorčenosti*, a scenski od *stilizacije*.

Odjeljci su nužne etape protagonistova putovanja, u čvrstim *točkama* kojima je uokvirena akcija i koje ju predstavljaju.

Ogorčenje je s tehničkog stanovišta uzdizanje primarnog daha, a s komunikativnog stanovišta vertikalizacija ponašanja.

Stilizacija je ambijentalno dana romantiziranjem predmeta i scene u funkciji dramatisirane obrade vizuelnosti.

Odjeljci, ogorčenje i stilizacija međusobno se ne dokidaju, već se dopunjuju, ne sudaraju se nego se nagomilavaju. Tako ekspresionistička kazališna predstava teži koncentraciji, vertikalizaciji, izbjegavajući decentralizaciju, horizontalnost. Tako je potčinjena individualističkom zakonu dram-

skog junaka, snažnoj subjektivnoj napetosti njegova putovanja u *odjeljcima*, a posljedica je toga što ekspresionistička dramska radnja od svake točke i svakog elementa na sceni stvara svoj odlučni moment, računajući sad na stilizaciju scene, sad na interpretativnu egzaltaciju.

Tako se vizuelna analiza predstave miješa s globalnom analizom, postaje zapravo njezin pokretački i katalizacioni moment.

Interpretacija: jezik je izvikan, fragmentaran, dovoljno je pomisliti na Strammov dramaturški rad. To je vikanje-fragmentarizacija uništenje književne konvencije i uništava teatarsku konvenciju u eksperimentalnoj ravnoteži-spoju koja se neće tako lako ponoviti za ekspresionizam uopće i za teatarski ekspresionizam posebno. U tom *izvikivanju* interpretator prije svega mora postići vokalnu gustoću i fonetsku segmentiranost, uz istraživanje koje se ne odvija samo na tehničko-formalnom planu, nego i ideološko-političkom, budući da se na izvikivanje slijeva kolektivna revandikacija, a na fragmentarnost buntovna iskustva. Interpretacija se tako kreće na konkretnom eksperimentalnom planu, vodeći računa samo o svojim mogućnostima izražajne obnove.

S druge se strane vizuelna geometrizacija, to jest tehnička stilizacija, ne postavlja kao alternativa, ne suprotstavlja se tom izvikivanju-fragmentarizaciji, nego se postavlja kao kontrapunkt i katalizator, zbog čega se u njemu miješaju konkretni i apstraktni elementi; preodgajanje konvencionalnog gledanja i težnji za imaginativnošću. Cilj je dan u vizionarstvu cjeline, izvikivanja-fragmentarizacije s jedne strane, i geometrizacije-apstrakcije s druge. Ta vizionarnost od dramaturške vježbe stvara pravi scenski laboratorij, u znaku traženja različitih elemenata različitih umjetnosti, elemenata koji su scenski oblikovani putem stvarne umjetničko-ljudske raspoloživosti.

(S opisno-interpretativnog stanovišta korisno je navesti nekoliko naznaka D. Bableta: „Moramo se osloboditi svega onog što je suvišno, svega onog što zakrčuje i otežava scenu... snaga predstave i umjetnikov izraz, primjena muzike, plesa i svjetla treba da nam pomognu da oslobodimo scenu svakog suvišnog i otežavajućeg materijala. Scenski prostor treba da bude vizionarski i mističan, izrazito, ali to manje zamjetljivo mjesto brehtovskih likova, to solidarniji s tekstem što je manje scenografski rastresen.”)

Trionfova postava stoga nije toliko željela pokazati vitalnost Brechta, takozvanog ekspresionista, koliko je u talijanskom teatru htjela ponovo predložiti niz proturječja u ponašanju koja u prošlosti nisu bila ni zamijećena ni skretana, a predstava je čedno ostajala na pola puta između izražajne konvencionalnosti i krute izlomljene interpretacije. Tako su *Bubnjevi u noći* na neki način nadživljavali sami sebe, odbacujući kulturnu egzaltaciju kao apstraktnu prostornost, priklanjajući se stiliziranoj težnji u interpretaciji unatoč svemu, ili zbog nesvjesne mudrosti. Predstava je raskidala ne samo sa spektakularnim brehtizmom, već se otvarala u pravcu istraživanja unutrašnje radne proturječnosti.

Naposlijetku, 1967–1968. godine *Zajednica pokrajine Emilije*

ponovo je predložila ekspresionističku napetost, koja je s jedne strane značila iskrenu pripadnost sadržajima u živoj polemici iz koje je Zajednica i izrasla i zbog alternativnih ciljeva što ih je sebi postavljala, a s druge je bila spremna da scenski raskine i s naturalističkim ostacima službene scene, i s audio-vizuelnim eksperimentima eksperimentalne scene. Prikazujući Tollerov komad *Čovjek-masa* ta je Zajednica pokušala probuditi iz lijenosti određene političke krugove koji su bili spremni da konzumiraju Brechta, ali ne i da se utopijski zaniječu, i predlagala je toplu i instrumentalnu verziju intelektualne izolacije u ondašnjem i današnjem društvu, s poticajem koji je bio oslobođen vatre, ali u verziji koja je bila preveliki sudionik prošlosti da bi se moglo očuvati iluzorno Tollerovo vizionarstvo. Ali, kad pomislimo kako će za nekoliko godina naovamo Patricie Cherean očajnički razrijediti, učiniti temeljno surovim i stravično zatrovati barokom interpretaciju i tekst, kao i likove i Tollerovo vrijeme, kao i lik i vrijeme Wedekindove Lulu, iskustvo se emilijanske Zajednice spasava i nameće se više zbog bijesa i nemoći s kojom se inicijativa u širem smislu razvijala i gubila, i zbog razočaranog romantičkog smisla što ga je sadržavala (unutar svog rada, interpretativna i organizirana proturječnost Zajednice izbija potpuno, bez ikakve moralne i intelektualne odstupnice).

Naposljetku, valja reći da na razini istraživanja u nas nije odigrao veliku ulogu (podsjećam na Henkemanovog *Ranjenika* u verziji Bruna Cirina, ali postoje i druge). Razlog je bio taj što se prilično izvanjski slijedio moment protestne ili napadačke tematike kojom su se nastojali ispisati pojedini ekspresionistički tekstovi, i skretanje u stilizaciji i interpretaciji, kao i u ambijentiranju, do kojih su ova tematska istraživanja dovela zbog svoga stvarnog ne-izbora i temeljne nesigurnosti (bila riječ o tome da se vertikalizira dramatur-

ški materijal u apstraktne egzaltiranosti, ili da se apstraktno pravcima i volumenima stvori prostorna vizionarnost scenske interpretacije).

Tako je u nas ekspresionističko nasljeđe bilo nepažljivo akulturirano, ili je neposredno reproducirano, bez pravog sudioništva i inventivnosti u namjerama i prilikama. A posebno je politički teatar, izmičući ekspresionizmu, izgubio priliku za promišljanje i istraživanje, iskustvo i perspektivu koja je bila prilično velika i djelotvorna.

S tog stanovišta, prema proturječnosti, treba imati na umu scensku verziju *Proljebnog buđenja* Giancarla Nannija. Naime, Nannijevo kraćenje i transkripcija smještaju radnju u okvir, zbog čega se napetost neprestano decentralizira i stavlja se u horizontalni položaj dramatičnosti Wedekindova djela. To je rezultat posebne eksperimentalizacije Nannijeve grupe, koja je nadasve usredotočena na to da izbací gestu u korist pokreta, i da dovede do prosvjećenja, a ne do ponašanja. Tako je ekspresionistička jezgra dramaturški izbačena, isto tako i deformirajuća interpretacija, a također je isključena i scenska stilizacija.

Moglo bi se pomisliti da je Nanni krivotvorio Wedekinda, budući da je iskorišteno njegove izražajne konstante, no Nanni je ipak, igrajući na iznenađenje i na sliku, dao sebi za pravo, izmislivši način kompozicije i uspostavljanja odnosa dramske radnje koja pripada tradiciji novog. On je također slijedio i ekspresionistički žar, pomalo na tragu onoga što smo rekli o interdisciplinarnoj primjeni prvog desetljeća, pri čemu je rezultat očito bio neuravnotežen, i s primjenljivošću koja je bila devijantna, na uštrb prosvjeđujuće životnosti njegova eksperimentalnog odnosa. Taj nam primjer Wedekindove rehabilitacije pokazuje i trajnu provizornost talijanskog teatra s obzirom na ekspresionizam, i temeljnu mogućnost da se ponovo osvoje obrasci rada.

Prevela s talijanskog: Sanja Roić