

HOD PO MUKAMA LAŽNE UTOPIJE

Na tragu detektiranja *simptoma moderniteta* u jednočinskom dramskom opusu Mirka Dečaka pozornost ovog rada koncentrirat će se na lik nakaznog, fizički deformiranog *grbavca* kao, kako tvrdi Sibila Petlevski, reprezentativnog primjera hrvatskoga dramskog modernizma. Dečakova drama istoimena naziva, koja se na pozornici pojavljuje 1906. godine, kao prva u nizu autorovih jednočinki koje će na zagrebačku pozornicu postaviti Josip Bach, temelj je na kojem autorica eksplicira riderovsku tezu o provođenju životnog stila u *novi stil*. *Na stilskoj i tematskoj razini ona afirmira novi subjektivizam potvrđujući modernističku ideologiju, riderovski modernitet koji iza toga subjektivizma stoji.*¹ Dramska je radnja te jednočinke koncentrirana oko ispovijesti protagonista Arsenija, grbavog genija-slikara, a čitava se *tragika drame ostvaruje kao posljedica neurotskog rascjepa u individualnoj svijesti. Patologija te svijesti čini Arsenija paradigmatičnom figurom moderniteta.*² Netom spomenuta patološka neurotičnost tog dramskog «kvazimoda», njegova duševna uzbuđenost, rastrojenost, neprestani prijelazi iz negacije u afirmaciju kao odraz unutarnje kaotičnosti i dislociranosti dramskoga subjekta, motivi ludila, tjelesnosti, seksualnosti, maske i sl., samo su neki od elemenata koji će nas uputiti na dva ekspresionistička dramska djela: *Crnu komoru* Radoslava Dumičića, objavljenu dvadeset godina nakon Dečakova *Grbavca*,³ aktovku u čijem središtu također nalazimo lik grbava čovjeka Matije Galovića, te «pasionku igri u pet slika» *Grbavica* iz 1929. godine hrvatskoga dramatičara, novelista i romanopisca Stjepana Mihalića, tekst koji je u kritičkoj literaturi

¹ Sibila Petlevski, *Simptomi dramskog moderniteta*, Hrvatski centar ITI – Unesko, Biblioteka, Mansioni, Zagreb, 2000, str. 38.

² Isto, str. 40.

³ Mirko Dečak *Grbavca* objavljuje u Zagrebu 1908. godine

obilježavan najčešće kao jedna od posljednjih ekspresionističkih hrvatskih drama.

Za sva tri spomenuta djela možemo konstatirati da se temelje na situaciji, kako tvrdi Sibila Petlevski, naturalističkog tipa (trojstvo novca, strasti i zločina), no u svakom od njih «kriška se života» razara na specifičan način. U Dečakovu slučaju riječ je o *dekorativnoj stilizaciji u kojoj secesionistička poetička dominantna nadglasava kasni naturalizam «novonjemačke» drame Schlafa i Hauptmanna.*⁴ Ta klica u modernizmu često spominjane kategorije *novoga* u dvama preostalim tekstovima, u čijem se središtu također nalaze likovi grbavih, tjelesno iznakaženih osoba, zadobiva, parafrazirajmo Sibilu Petlevski, različita estetička punjenja, ovisna o programatskim zasadama *ekspresionizma* unutar koga se javljaju.

Tipično ekspresionističko okružje u kojem će se odvijati radnja kaotične, radikalno dematerijalizirane, psihotične *Crne komore* Radoslava Dumičića, tiskane 1928. godine u časopisu *Vijenac*, prenosi nam već njezina uvodna didaskalija:

Mjesto: duša Matije Galovića, grbavca.

Komora crnih zidova, bez prozora i vrata, oblika oktoedra s malom udubinom u dnu. Nasred pozornice mali sto, na njem upaljena svijeća. Uzduž zidova poredane su stolice tronošci, a pred stolom na podu nalazi se bijeli krug. – To je sve – Kad se rastvori zavjesa, za stolom sjedi Javstvo, a uzduž zidova, što čučeći, što klečeći, sve pak glavama položenim na tronošce poredale su se Pojave ovim redom, računajući od desno sprijeda: Dobrota, Ljubav, Nevinost, Skromnost, Pobožnost te Demon, Mržnja, Spol, Samoljublje, Škrtost, Zavist, Bezbožnost i Bogoborstvo. Sprijeda lijevo i desno leže: Ciničnost i Sentimentalnost, a u pomenutoj udubini čuču u vrebajućoj pozi, te s istim takvim oštrim, zelenim pogledom Ludilo.

*Pojave su maskirane, a maske njihove treba da odgovaraju njihovim osebinama.*⁵

⁴ S. Petlevski, n. d., str. 330.

⁵ Radoslav Dumičić, *Crna komora*, u: *Vijenac*, VI, Zagreb, 1. veljače 1928, knj. VII, 2, str. 49-54.

Za razliku, dakle, od bogatog secesionističkog stila Dečakove jednočinke⁶ radnja je ove aktovke smještena u prostor ogoljene ljudske duše dezintegrirana subjekta. U tom eksterioriziranom prostoru ljudske svijesti i podsvijesti, mjestu agonije rascijepjene ličnosti ne kreću se individualizirani protagonisti, već maske, simboli jednog grotesknog, osamljeničkog svijeta. Interioriziranjem kazališnog prostora na područje individualne svijesti Dumičićev nas tekst umnogome podsjeća na *Gogoljevu smrt* Ulderika Donadinija za koju Boris Senker tvrdi da bez ostatka ulazi u korpus subjektivističke struje ekspresionističkih drama.⁷ Jer, baš kao i Donadini, i Dumičić svojim djelom stvara snažnu ekspresionističku grotesku o morama osamljenog pojedinca (grbavog čovjeka), njegovoj borbi s vlastitim sumnjama i njegovu obraćanju samom Kristu kao posljednjem utočištu. Kao u srednjovjekovnim moralitetima i ovdje je riječ o alegorijskom postupku te je skup informacija kojima autor definira svoje personificirane protagoniste ekstremno malen i usmjeren isključivo na ilustraciju određenog apstraktnoga pojma. Na granici ludila grbavca Matiju Galovića opsjedaju, naime, dijametralno suprotna iskušenja: njegovo je Javstvo razdrto između, s jedne strane, nagovaranja Ljubavi, Dobrote i Pobožnosti da pronađe vjeru, ljubav i spasenje na svom životnom putu te, s druge strane, Demona, Mržnje i Bezbožnosti koji ga vode samouništenju i vrtlogu razornog Ludila. Sudionici te moralitetno strukturirane drame, koja na pozornicu donosi svijet predimenzionirane, neurotične osjećajnosti, alegorijska su lica koja podrijetlo vuku iz srednjovjekovne tame posljednjih istina. Nisu,

⁶ Vidi: Dunja Fališevac, *Secesijske značajke jednočinki Mirka Dečaka*, u: Dani Hvarskog kazališta VII (Moderna), Izdavački centar, Split, 1980, str. 352-363; S. Petlevski, n. d., str. 23-50.

⁷ *Pozornički je prostor zapravo eksteriorizirani prostor Gogoljeve svijesti i podsvijesti, mjesto agona dviju polutki njegove podvojene ličnosti. Za podnaslov Donadinijeve jednočinke bio bi posve prikladan, primjerice, naslov Jevreinovljeve «monodrame» iz godine 1912: U kulisama duše. U tim se «kulisama» dodiruju, prožimaju i sjedinjuju vanjsko i unutrašnje, osjeti i misli, percepcije i halucinacije, realno i irealno.* Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame – I. dio, 1895 – 1940*, Disput, Zagreb, 2000, str. 252.

dakle, ličnosti obilježene imenima, već simbolička bića napravljena od same ljudske svijesti o sebi.

Za razliku od Dečakove jednočinke čija je ilustrativnost dekorativna (S. Petlevski), elementi dekora u *Crnoj komori* ostvaruju snažnu simboličku funkciju. U samom središtu kružne pozornice omeđene crnim zidovima smješten je, kako možemo i vidjeti iz citirane didaskalije, stol unutar *bijeloga kruga* u čiji je centar na samom početku drame upravljen pogled sumnjama razdiranog Javstva. Vizualna podvojenost prizorišta (opozicija crno-bijelo simbolički nas upućuje na poznate biblijske antinomije život-smrt, izbavljenje-kazna, raj-pakao) usklađena je s verbalnim slojem početne replike. Prvi je njezin dio (/pošto je neko vrijeme gledao u bijeli krug, živnuvši/ *Divno. Hodam ulicom za kišovito večera. Vjetar nosi kišne kapi, one udaraju u moje čelo, a u meni – ja osjećam – klija i proklijava život. Život!*⁸) osjenčan teofanijskom, otkrivačkom i preobražavajućom snagom, koju potencira ishodišne bjelina kruga, nakon čega slijedi nagli prijelaz i slutnja mraka: *Odisti čudna, mnogo čudna stvar je čovjek: sinoć samoubilačke misli, a danas...* (Gledajući u bijeli krug) *Ovo dijete. Stalo je i gleda me razrogačenim očima. Znači i djeca primjećuju moju sreću.*⁹

Svi izvanjski događaji u tom su tekstu samo pozadina prave realnosti, nisu u službi oponašanja životne stvarnosti, a likovi su utjelovljenja unutarnjih stanja svijesti i oblici ljudske egzistencije, psihološke su tlapnje karaktera koji od početne do završne scene oživljavaju pripadni im «komadić» duše, pokušavajući otkriti njezinu pravu prirodu. Subjekt radnje rasipa se tako na niz utjelovljenih ideja koje tijekom radnje stupaju u sukob – Javstvo središnje duše, grbavca Matije Galovića, neprestano je razapeto između antipodnih vrijednosti: Mržnje / Ljubavi, Dobrote / Zavisti, Bezbožnosti / Pobožnosti, Bogoborstva / Demona, Spola / Nevinosti. Sva su ta alegorijska lica smještena baš kao u srednjovjekovnom moralitetu na kružno organiziranoj pozornici – u trenutku

⁸ R. Dumičić, n. d., str. 49.

⁹ Isto.

svoga nastupa *podizhu glavu, uspravljaju se, skaču* sa svojih tronožaca poredanih scenom poput mansija po strogom, biblijskom simbolikom utvrđenom ključu (pojave na lijevoj strani su, kako i čitamo u jednoj od didaskalija, zle, a na desnoj dobre¹⁰).

Nakon prve replike Javsta pratimo dijalog Ciničnosti, Dobrote, Ljubavi, Mržnje, Skromnosti, Samoljublja, Zavisti, Spola i Škrtosti koji, svaki sa svojim argumentima, nagovaraju/odgovaraju Javstvo da svojoj obožavanoj Marge iskaže ljubav i ponudi brak te s njome započne potpuno nov život. Sve njihove patosom i euforijom prenapregnute replike u tom prvom dijelu drame (koji traje do trenutka kad Marge odbija grbavčevu ponudu) organizirane su kao neprestani prijelazi iz afirmacije u negaciju koja je odraz unutarnje kaotičnosti i dislociranosti dramskoga subjekta. U spomenutu djelu kao dominantni protagonisti zbivanja javljaju se dobrohotni likovi (Ljubav i Dobrota) čije pozitivne značajke uspijevaju (tek nakratko) nadvladati negativni pol. Nakon Margina odbijanja na scenu stupa Demon koji uz pomoć Spola, Ciničnosti, Zavisti, Samoljublja i Mržnje razarajućom snagom postupno, ali sigurno uništava svaku mogućnost grbavčeva izbavljenja iz ponora mraka.

Radnja *Crne komore* pritom nema tipičan zaplet/rasplet, već je organizirana kao stupnjevanje iz početne u završnu situaciju u pokušaju otkrivanja Dobra i Zla u sebi, aktualizirana je kao varijacija na temu muke ili traženja. Njezina naturalistička okosnica (misli se na motive seksusa, novca, socijalne degradacije, obiteljskog okruženja, neuspjeha, izopćenja i sl.) samo je podloga za stvaranje kaotičnog košmara u kome gotovo svi konstituenti ljudskog identiteta potopno izmiču kontroli – i tjelesni i duševni. Otuda izvire evidentni hijizam i razorna dihotomija – s jedne strane u Javstvu se javlja čežnja za povratkom u zaštićeno, nevino dječje stanje, a s druge strane iz njega

¹⁰ U Bibliji okrenuti se nadesno znači gledati na stranu zaštitnikovu na kojoj je njegovo mjesto. Desno je smjer raja. Na posljednjem sudu tu će biti i mjesto odabranih, dok će prokleti poći lijevo gdje je smjer pakla. Vidi: J. Chevalier – A. Greebrant, *Rječnik simbola*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1983, str. 115.

eruptivnom snagom izvire ekspresionistička euforija, anarhistička gesta koja ljudsko biće izobličuje i degenerira. Eros i ljubav tijekom razvoja dramske radnje postupno gubi svaku ljubavnu značajku, svodi se na nagon i instinkt, rugobnu, morbidnu nekrofiličnu nastranost što možemo i vidjeti iz sljedeće replike:

SPOL (skoči, dotetura): Voliš? Je li voliš? – (Van sebe) A ja? Što ja? Je l' de, ja sam ovdje posljednji, ništica. Pokazat ću ja vama. Ja sam spol. Zbog mene i od mene je sve ovo. Ja sam najsilniji, ja sam jedini. Ja – spol. A kao takav hoću udovoljenja pod svaku cijenu. Prva i najbiža misao je silovanje. No ono nije moguće. Ona bi se otela tebi, grbavcu. Izvjesno. – I zato evo vama svima otvoreno, muževno: (pokazuje na Demona) Uz njega sam. Sa svim svojim bićem. Svom svojom snagom. Demone! Evo me tebi na službu. Ti mi pak obećaj da ćeš mi je mrtvu predati. Bar na čas! (Cjelivajući demona) Ha-ha! Pobratime! Dragi! Tako će sa časom tvoje pobjede nadoći čas moga udovoljenja. U-do-vo-lji-ti se! Ogromne li ekstaze! Jedamput za cijelog života. Ma i lješ bila, ali u mom naručju biće – biće ona – ho – ho.¹¹

Izgubivši nepovratno vjeru u ljubav Javstvo u grčevitu pokušaju otkrivanja pravog smisla ljudskog postojanja i identiteta u sebi očajnički žudi za izbavljenjem i dokazom vjere:

Gospode! Ne ostavljaj me u toj nedoumici koja me satire nego podaj mi dokaz. Dokaz. – Oh, sve isto. Svjetiljka gori – gori – gori, A ja, tvoj sin. (Vrisne) Ti moraš! Slušaj što ću ti sada reći: moja je duša kao neka velika, crna komora. Bez prozora i vrata. Mrak. U njoj zlo i dobro. Borba. Klanje. Strahovito klanje i mrcvarenje. I zato te molim i preklinjem: samo mali, malešni tračak svjetla baci u nju, da pomoću njega dobro svlada zlo. A ako me nećeš uslišati...¹²

I kad mu se napokon objavi Vjera u obliku goreće svijeće i poda mu ponovnu nadu, dolazi do nagloga preokreta, a hod po mukama žudene utopije i vjera u mogućnost spasenja pokazuje se tek lažnom obmanom. Umjesto blagoslova i spasenja Javstvo Matije Galovića, čija je senzibilnost istaknuta do

¹¹ R. Dumičić, n. d., str. 51.

¹² Isto, str. 53.

apsurdnosti, naglo opsjeda Patološki strah – mali, vanredno mršav čovječuljak, čija odjeća sastoji od malih, raznobojnih krpa, koje zatrepere kod svakog i najmanjeg pokreta¹³ i nepovratno ga vuče i crno nešto, bez forme, kaos, urnebes, neizvjesni strah.¹⁴ Moralitet se preobražava u antimoralitet. Na scenu stupaju sve Pojave, sve prefiguracije ljudskih vrijednosti predvođene svemoćnim Ludilom i drama završava demonskom, makabralnom slikom Plesa smrti u čijem središtu Ludilo s uživanjem, polako, gasi plamičak vjere te potom, iz ekstaze zvukova i boja, svemoćno i trijumfalno uskrsava, čvrsto držeći u svom zagrljaju *poput krpe meko tijelo* izgubljenog Javstva. Pod snažnim bljeskom jarkog zelenog osvjetljenja, čija simbolička funkcija dodatno podcrtava zlotvornu snagu bezumlja,¹⁵ svaki pokušaj djelovanja Javstva potpuno je i nepovratno izgubljen.

Potpuno razorivši dramski lik, Radoslav Dumičić je svojom dramom stvorio kaotičnu scensku viziju, kovitlac asimetričnih zvukovnih, verbalnih i vizualnih efekata u kojem se neobuzdanom strašću trgaju rascijepljeni komadići neurotične ljudske svijesti. Naturalistički detalji umetnuti u motivsku podlogu aktovke predimenzionirani su do groteske i u potpunosti podređeni ekspresionističkoj vizuri. Sve uobičajeno, svakodnevno, općepriznato pretvara se ovdje u besmisleno i neprijateljsko, a motiv ludila dobiva tragičnu nijansu individualne razjedinjenosti.

Rasulo subjektocentriranosti čija je posljedica ludilo, samo/ubojstvo, smrt, rasulo svijeta kao jedna od najtragičnijih tema ekspresionističke dramaturgije svoj je odraz našla i u drami Stjepana Mihalića *Grbavica* u čijem je središtu

¹³ Isto, str. 54.

¹⁴ Sibila Petlevski ističe: *Duhovna stvarnost o kojoj u svojim programskim tekstovima ekspresionisti govore kao o jedinoj istinskoj stvarnosti dohvatljiva je samo na području između medija i odnosi se na unutrašnju dramu čovjeka u potrazi za izvornom egzistencijom. Tu se značajno mjesto, kako u vrijednosnom, tako i u estetskom sustavu, dodjeljuje pojmu kaosa, životne stvarnosti čije se ispraznost želi pokazati dramskim sredstvima kako bi se, dovedena do krajnosti, suprotstavila bogatstvu čiste duše.* N. d., str. 176.

¹⁵ Smaragd, osim što je papinski kamen, istodobno je i kamen Lucifera prije pada. U srednjem vijeku zelena je boja stoga najčešće shvaćana kao simbol bezumlja i znamenje ludih. J. Chevalier – A. Greebrant, n. d., str. 785.

također deformiran (i tjelesno i duševno) lik, ovaj put žena. U strukturi tog djela razaznaju se stilski raznorodni gradbeni elementi posve oprečnih tipova: na temelju naturalističkih motiva (siromašna djevojka, seksualno iskorištavanje, ponižavanje tjelesno deformirane osobe, moć sredine nad sudbinom protagonista, novac i seksus kao temeljni pokretači dramskog svijeta i sl.) koristeći žanrovske elemente srednjovjekovnih dramskih struktura, autor u fabulu svoje drame ugrađuje biblijski mit, izokreće ga i sučeljava raskalašenosti karnevalskih oblika. Tako postavljenu osnovu nadograđuje umetanjem kako melodramatskih, tako i socijalno angažiranih scena. Sama pak radnja strukturirana je kao niz od pet slika (*Križ, Svadba, Livada, Ulica, Trg*) koje nas umnogome podsjećaju na postaje križnoga puta

Sadržaj *Grbavice* na neki se način već u potpunosti otkriva njezinom prvom slikom naslovljenom *Križ*. Bez ikakve prostorne i vremenske kontekstualizacije autor u tom dijelu naizmjenice niže replike dvaju glavnih protagonista: Grbavice i Putnika. Siže mita utkan u temelj Putnikovih replika pri tome je samo sredstvo, ali ne i materijal koji u sebi sadrži svoju svrhu, ne radnja koja je sobom određeni svijet s određenim značenjem. Sve što se nakon toga događa – a događa se u okvirima determiniranoga (i detroniziranoga) mita o Kristovoj mucu – ima karakter tragične neminovnosti. Smisao mita na taj način vrlo uspješno izražava Mihalićevu namjeru da pokaže čitatelju/gledatelju bespomoćnost čovjeka uhvaćenog u paklenske okolnosti kojima je nemoćan rukovoditi, čije unaprijed određene ishode ne može zamijeniti. Svaki pomak u radnji drame opravdan je izokrenutom logikom kršćanskoga mita u kojemu *nema uskrsnuća u mirisu tamjana blagdanskog*.¹⁶

Posežući za tematskom okosnicom kršćanskoga mita Stjepan Mihalić u oživljava ne samo sadržajne, već i formalne osobine srednjovjekovnih žanrovskih oblika, što je ponajbolje vidljivo u organizaciji scenskoga prostora

¹⁶ Stjepan Mihalić, *Grbavica*, redateljska knjiga, str. 2. Rukopis se čuva u Zavodu za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb.

kao, što smo već i spomenuli, niza postaja na križnome putu. Podređujući pak tijek radnje poznatom predlošku Kristova uskrsnuća autor donekle određuje i karakter i ponašanje osoba na pozornici. Izostavivši dublju psihološku karakterizaciju likova, u središte radnje postavlja tjelesno iznakažen lik grbavice (upravo tjelesnom obilježenošću pisac potencira izdvojenost i izoliranost subjekta radnje). Iako bitno određena okolinom iz koje potječe (što je ponajprije naturalistički postupak), Grbavica, kao i većina ekspresionističkih likova, kao tipičan osamljenik *nije (samo) socijalno i fiziološko nego (i) kozmičko biće. Čežnju za suncem, zvijezdama ili bjelinom, za oslobađanjem duha od materije, za izlaskom iz noći, sužanjstva, bijede, neznanja, automatizma ili svjetskog ludila u njemu je zapalila neka metafizička iskra, koja mu ne dopušta da se izgubi u tmini ili potone u blatu.*¹⁷ Upravo spomenuta čežnja (po kojoj se, prema Senkerovu sudu, središnji likovi ekspresionističkih drama razlikuju od gomile) pokreće dramsku radnju koja se u drami aktualizira kao muka, tj. varijacija na temu Isusove muke. Pri tome je Grbavica, kao antipod najvećeg mučenika – Krista, sučeljena gomili, razularenom, animalnom i raskalašenom čoporu Krčme, Ulice, Grada iz kojih se u pojedinim scenama izdvajaju pojedinci (Smrde, Agata, Ministar, Kardinal, Ukopčani, Razgaljeni, Slomljeni, Bezruki i sl.) kao simboli određenih socijalnih slojeva, ideja. Ocrtavajući demonsku snagu društvene zbilje svoga doba oni, na neki način, razaraju njezin prividno jedinstven oblik, pokušavajući na taj način prikazati mehanizme koji determiniraju ponašanje tog istog društva. Lik Putnika postaje pak neka vrsta mitskoga proroka i komentatora zbivanja koji izgovara lako prepoznatljive biblijske parafraze kao potkrepu svojih razmišljanja ili osjećaja, što možemo vidjeti već iz njegove prve replike:

Zašto šutiš na raspućima? Zašto te je ostavila snaga u mraku proklete gore Kalvarije? Rasuo se pelud sanjarija Tvojih i očajno je ostalo srce naroda

¹⁷ Boris Senker, *Hrvatska drama 20. stoljeća*, Logos, Split, 1989, str. 27.

*prevarenog! lijep je mjehurić sapunični! Lijepa je basna o nebesima! A zaista ti kažem, nema uskrsnuća u mirisu tamjana blagdanskog!*¹⁸

Isusove propovijedi u Galileji Putnik, naravno, reproducira na način sukladan ekspresionističkoj *čežnji čovjeka izgubljenog u unutrašnjoj i vanjskoj tmini*¹⁹ toga vremena.

Lik Grbavice, kao svojevrsne svetica, izvire iz srednjovjekovnih pasija i ulazi kao subjekt u središte aktanskog modela svoje drame. Na njezinu križnome putu na mjestu adresata, poticatelja radnje nalazi se njezina naivna vjera u mogućnost ljubavi koja, potaknuta majčinskim osjećajima, pokušava savladati životne nedaće i spasiti vlastiti porod. Njezini su protivnici mnogobrojni – od pokladnog zvjerinjaka preoblikovanog u Krčmu, preko surove Ulice i hladnoga Grada, pa sve do jadnog, animalnog Smrdea i prepredene Agate. Na mjestu pak pomoćnika, u drami se nalazi praznina – vjera, Krist, samilost ili ljubav koje bi Grbavici mogli pružiti nadu u bilo kakvu mogućnost spasenja potpuno izostaju te je na taj način i svaka mogućnost njezina izbavljenja potpuno potisnuta.

Kao simbol dobrog i ispravnog postupanja u tom nesavršenom svijetu Grbavica i simbolično i ironično, zbog svoje vjere i ljubavi, biva osuđena na grotesknu smrt. Jer, u Mihalićevoj drami masa je surova, željna naslade i krvi, brutalna koliko i društvo iz kojeg je iznikla, što će Grbavica i sama spoznati nakon iskušenja kojima je izložena na svojem križnome putu. Tijekom razvoja dramske radnje ona *čije su ruke čiste od krivnje* izložena je, naime, nizu iskušenja: od onih elementarnih, primarno tjelesnih, pa sve do iskušenja vjere u posljednjoj slici drame, kad, ne našavši pomoć ni u okrilju crkve, *Grbavici bukne plamen svijesti, spoznaja da ni sa neba nema pomoći, drma čedo, grije ga hukom, pritište na prsa, luda u strahu i bolu. Pođe od kuće do kuće. Od vrati do vrati, od prozora do prozora, očajna, ponizna, uporna.*²⁰ Unatoč snazi majčinske

¹⁸ S. Mihalić, n. d., str. 2.

¹⁹ B. Senker, *Hrvatska drama 20. stoljeća*, str. 26.

²⁰ S. Mihalić, n. d., str. 54.

ljubavi ona ipak ne uspijeva prevladati usud *prokletstva prve spoznaje i križa kojeg nosi na leđima*, i to ne zbog svoje slabosti, već jednostavno stoga što je zlo koje ju okružuje suviše hladnokrvno, snažno, jednostavno nepobjedivo. Svoj put Grbavica stoga okončava ne u blaženstvu vjere već u očajnom i uzaludnom vapaju koji prati strašne muke ovozemaljskoga pakla, što možemo vidjeti iz sljedeće scene:

/Kuca o staklo/
Malo mlijeka!
/Grad se gane na ležaju/
I ptice nebeske lete bez mlijeka, grbavko!
/Kuca na vrata/
Malo kruha!
/Grad se naruga s prozora/
I zvijeri zemaljske trče bez kruha, grbavko!
/Udara o vratnice/
Sinku je zima!
/Grad se nasmije na pragu/
Žarka je majčina ljubav!
/Lama rukama/
Sinak je žedan!
GRAD:
Dosta je kišnice po žljebovima!
/Plače/
Sinak je gladan!
GRAD:
Dosta je trave po livadama!
/Vrišti/
Prokleti bili! Prokleti! Prokleti bili!
/Grad zijeva, nestaje u kućama/
*Grbavko. laku noć!*²¹

Izgažena u ponoru demonske zloće, kao *jaganjac božji*, grbavica biva na kraju propeta na oltaru ljudske objesti, utopljena u dosadi i otkrivenju ljudskih poroka, u tuposti i smradu ljudske tjelesnosti.

²¹ Isto, str. 55.

I ta pasionska igra, poput svakako najvažnije ekspresionističke drame, Krležina *Kraljeva*,²² ali i Dumičićeve *Crne komore*, završava metaforom *kola* – kružnoga kretanja iz kojeg nema izlaza ni iskupljenja, u kojem su pojedinačne smrti samo djelići jednog neprestano obnavljajućeg procesa, a elementarna, dionizijska, zastrašujuća životna snaga potire svaku mogućnost biblijskoga spasenja i pretvara ljude u otuđene, drvene i osamljene lutke. Poput njih i ona je zapravo vizija svijeta – kaosa bez početka i kraja, bez ograničenja vremenskih i prostornih, realnih i fantastičnih granica. Kolo je u njoj metafora grotesknog, poremećenog i otuđenog svijeta, slika bolesnog društva u kome *nema nikoga da na koncu spasi te izmučene duše jer sve što je na sceni tek je veliki usmrđeni grob svijeta koji je upravo okončao jedno svoje veliko klanje i već se spremao za drugo*.²³

Ako smo Dumičićevu aktovku nazvali antimoralitetom, onda svakako i Mihalićevoj *Grbavici* valja pridodati atribut svojevrsnog antimisterija koji se, parafrazirajmo Senkerov zaključak o Krležinu tekstu,²⁴ ne konstituira oko Spasiteljeva silaska na zemlju, njegove muke i uskrsnuća, već umjesto raspjevane povorke oslobođenih i spašenih duša, koje Isus u srednjovjekovnim prikazanjima i njihovim potonjim izdancima vodi preko pozornice iz Limba u Raj, završava simultanom scenom u kojoj *na rastrganim, zablacenim krpama, same od sebe, poigraju noge, bez riječi, bez uzvika zatutnji kolo u mukloj praznini mraka*.²⁵

Prvim dvama slikama teksta (*Križ* i, posebno, *Svadba*) Mihalić uspijeva izvrsno sažeti raskalašenost karnevalske igre i univerzalnost srednjovjekovne muke te na neki način stvoriti simboličko jezgro kroz koje pokušava iskazati borbu čovjeka i zvijeri, pozitivnog i negativnog pola, harmoničnog kozmosa i

²² O utjecaju M. Krleže na S. Mihalića vidi: Branko Hećimović *Dramaturški triptihon*, Teatrologijska biblioteka, Zagreb, 1976.

²³ Slobodan Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003, str. 322.

²⁴ B. Senker, n. d., str. 244.

²⁵ S. Mihalić, n. d., str. 56.

kaotične socijalne zbilje, duševnog i tjelesnog. No, najveća slabost njegove drame je u tomu što se na taj način strukturiran početak kroz ostatak radnje razvodnjava u mnoštvu melodramatičnih, deklamatorskih, nemotiviranih situacija i likova. Vizionarsku, univerzalističku dimenziju drame autor narušava mnogobrojnim značajkama melodramatskoga stila. Sudbina bespomoćne i deformirane djevojke, prosjačenje, uzaludno traženje pomoći, gladno dijete, općeprihvaćeno i univerzalno izražavanje osjećanja, zavist, korištenje ekspresivno i dinamički usmjerenih dijaloga, strastvene riječi, mnogobrojni uskličnici, živa i energična intonacija, ekspresivan leksik s ključnim emocionalnim riječima, uzbuđen i poprilično jednoobrazan govor, didaskalije prepune melodramatičnih opisa jakih i izrazitih osjećaja – sve su to odlike koje, na žalost, *Grbavicu* primiču trivijalnim žanrovskim oblicima (što se ponajbolje vidi iz citirane završne scene). Simbolika koju Mihalić pridodaje *Grbavici* (*jaganjac božji*, krunjenje trnovom krunom i sl.) nije, dakle, uspjela umanjiti njezine nadasve melodramatske osobitosti. Slično kao i u Dumičićevu slučaju, prenapregnutost fabule i nedovoljno iznijansiran diskurs likova izdvojenih iz podivljale mase Grada, Ulice – poput onih kao što su, recimo, Razgaljeni, Ukopčani te posebice Agata – daju tom tekstu dojam nesklada i nedorečenosti: nismo na kraju sigurni možemo li *Grbavicu* nazvati ekspresionističkim antimisterijem, melodramatskom pričom ili društvenoangažiranom dramom.

Unatoč navedenim slabostima držimo da Mihalićevu, kao uostalom i Dumičićevu dramu,²⁶ ne smijemo zanemariti u pregledima hrvatske dramske književnosti jer se u njima ocrtavaju karakteristične značajke ekspresionističkoga dramskog tkiva. Osim toga, sigurno je da genezu modernog rasapa ličnosti koju u njima nalazimo možemo, između ostalog, potražiti i u Dečakovoj jednočinki *Grbavac*. Isprepletanje racionalnoga i iracionalnoga, simboliziranje ideja, odsutnost psihološke karakterizacije likova, motiv maske,

²⁶ Unatoč naporima, podatke o Radoslavu Dumičiću nisam uspjela pronaći ni u jednom povijesnom pregledu hrvatske književnosti. Nisam stoga sigurna je li riječ o pseudonimu ili o autoru koji je objavio tek tu jednu dramu koja je, držim, nezasluženo pala u zaborav.

karnevala, misaoni svijet psihotičara, erotizam, povezivanje disparatnih pojmova, bizarnost dojma, tendencija k pretjerivanju, rascijepljenost i suprotnosti, groteskna hiperbolizacija – samo su neki od elemenata Dečakova dramskog svijeta koji su (osim, naravno, onog najvažnijeg – grbavog protagonista) našli odgovarajući umjetnički izraz upravo u njihovoj umjetničkoj viziji. Na tim su temeljima i Dumičić i Mihalić uspjeli razbiti tradicionalno organiziranu dramsku scenu te istražili sve fantastične mogućnosti gubljenja granica između sna i jave, priviđenja, ludila i snoviđenja. Stoga možemo zaključiti da su *Crna komora* i *Grbavica* tipični primjerci prenapregnutog ekspresionističkog pokušaja da se u jednom nadasve teškom i ratnom slutnjom opterećenom vremenu na gradbenim temeljima naturalističkog tipa putem prikaza neobičnih i nenormalnih moralno-psiholoških i tjelesnih ljudskih stanja, korištenjem nadasve ambivalentnih, gotovo oksimoronskih spojeva, neobuzdanih maštanja, proročanstava, prikaza jakih, gotovo naturalistički drastičnih strasti, kao i najrazličitijih halucinacija desemantizira kršćanski mit te iskaže vizija svijeta kao pakla iz kojeg spasa za ljudsku jedinku jednostavno – nema.