

KA MESARIĆ OD BURLESKE DO MORALITETA

Ka Mesarić jedan je od onih hrvatskih književnika koji su hrvatsku književnost poslije Prvog svjetskog rata obdarili svojim »gnjavatorskim eksperimentima«¹ ojačavši tako snage antitradicionalističkog fronta što su ga tada tvorili T. Strozzi, J. Kulundžić, A. Muradbegović, A. Cesarec, A. B. Šimić, U. Donadini, J. Kosor i drugi, na čelu s Miroslavom Krležom koji je među njima bio i »predmet« odobravanja i osporavanja, možda baš zato što je u to vrijeme doživljavao svoj kreativni *switch*, svoj otklon od ekspresionizma onako kao što će ga, nedugo nakon toga, nužno doživjeti i sam Ka(lman) Mesarić, ali i ostali iz spomenutog niza, shvativši da je vrijeme Prvog svjetskog rata i u konkretnom i u teorijsko–estetskom vidu zapravo već konzumiralo i »Vijavice« i »Juriše«, a i »Kokote« i »Plamen«, koji je dakako i dalje imao razlog gorjeti u novoj vrsti naše europske društveno–političke »tmine«. Mesarić je, svejedno, ostao zaobiđen, zaboravljen i izostavljen,² posebice

¹ Vidi: Boris Senker, »Predgovor«; u: Tito Strozzi, *Roman i drame* — Kalman Mesarić, *Drame i kritike*, Stoljeća hrvatske književnosti, Matica hrvatska, Zagreb, 1998, str. 230.

² Kao što ga je nažalost npr. izostavio Nikola Ivanišin, premda bi mu se Mesarić svojim imenom Ka savršeno uklopio u šifru/skupinu »K–pjesnika«; vidi: »Šifra 'K'«, »Poetika–poezija« i »Proturječja–kompleksnost šifre 'K'«; u: Nikola Ivanišin, *Tradicija, eksperiment, avangarda*, Čakavski sabor, Split, 1975, str. 125–134; 139–167.

na mjestu za koje se i svojim književnim i svojim teorijskim nastojanjima i pogledima najizrazitije borio, odabravši za glavno poprište pozornicu onodobnog hrvatskog kazališta. Na njoj se tada zbivala smjena i naraštaja i poetika: »igrarije Moderne«³ zamijenile su nove kozmičke i ine žonglerije⁴ oslonjene s jedne strane na (posredne ili neposredne) dodire s njemačkim ekspresionizmom, a s druge na samoniklu domaću ekspresionost kao dio ozračja vremena i duha što su ga svojim krikom, psovkom i trzajima pripremili Kranjčević⁵ i Kamov na početku 20. stoljeća, a nastavio svojim prvim dramskim ciklusom M. Krleža s kojim je, upravo zbog spomenutog zaokreta, Mesarić došao u sukob plaćajući ga zatim, i zato, svojom kazališno-redateljskom anabazom sve do konačnog svojevoljnog odustajanja od svega u vrijeme socrealizma⁶ kada je, zadržavši u sebi još dosta veliku

³ Ljubomir Maraković, »Iza ekspresionizma«; u: Haler — Kombol — Gavella — Maraković, *Eseji, studije, kritike*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 86, Zagreb, 1971, str. 502–503.

⁴ »Između 1920. i 1926. Gavella, Strozzi i Raić režiraju, a Babić, Krizman, Rački i Uljanišćev scenografski opremaju Krležine drame *Galicija* (koju cenzura zabranjuje na sam dan premijere, 30. prosinca 1920), *Golgota*, *Vučjak*, *Michelangelo Buonarroti* i *Adam i Eva*, zatim *Ponoć* i *Škorpiona* Josipa Kulundžića, Kosorovu *Nepobjedivu lađu*, *Istočni grijeh* i *Ecce homo* Tita Strozija, Mesarićeve *Kozmičke žonglere* i *Bijesno pseto* Ahmeda Muradbegovića.« Boris Senker, »Nove tendencije u glumačkom izrazu«; u: *Dani hvarskog kazališta IX*, Hrvatska dramska književnost i kazalište u međuratnim godinama, Književni krug, Split, 1982, str. 81.

⁵ Zapravo, »na zakasnjeli romantičarski stav lirskog subjekta u poeziji Silvija Strahimira Kranjčevića, u pomanjkanju 'prometejskih' romantičara u prvoj polovici 19. stoljeća, pozivaju [se] stvarni predstavnici hrvatske pjesničke avangarde — od Janka Polića Kamova (1910) do Miroslava Krleže (1930).« Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja*, Školska knjiga, Zagreb, 1982, str. 88

⁶ »Aktivistički dio kolektiva u Splitu je u njemu prepoznao pritenjenog neprijatelja *nove stvarnosti*. Slično mu se dogodilo poslije jedne sezone i u Sarajevu, a u Tuzli, kamo je otišao poslije Sarajeva nakon četiri sezone je dobio otkaz. (...) I to je bio kraj. (...) Poslije svih iskustava njegov bijeg iz

količinu zmajevih zuba protutnjalog ekspresionizma, posegnuo kao redatelj za *Malograđanima* i *Šumom* A. N. Ostrovskog, ne shvaćajući zapravo da je sav »klaferaj«⁷ Krležine *Lede* nastao iz napora da se ponovno zaviri u »grobnicu familijarnosti«,⁸ da se zatrpa hijat koji se stvorio između odlazećeg ekspresionizma i novih estetsko-idejnih smjernica kada je *Leda*, kao »komedija jedne karnevalske noći«, imala jednako duboke neonaturalističke razloge pozvati se na (istina pocrnjeli) smijeh, odnosno na tip komedije »oko braka«,⁹ baš kao što je to imalo i Mesarićevo *Gospodsko dijete* 1936. godine.

Kao jedan od onih koji je iznikao iz glavne košnice umjetničkog života u Zagrebu, Kazališne kavane,¹⁰ kao jedan od onih koji su dokazivali da »nisu bljedunjavi romantici«¹¹ Kalman Mesarić objavio je 1923. zbirku pjesama *Tragigroteske*, njenim »kazališnim« naslovom, kao i ciklusom pjesama »Cirkus« 1922,¹² najavivši zapravo svoj »burleskni teatar«, tj. svoj

aktivne kazališne prakse bio je moralni čin prema samom sebi, čin očuvanja svog dostojanstva. Otišao je tiho, bez pompe, bez utočišta na katedri Akademije, bez Nagrade Vladimir Nator, bez mogućnosti da tiska svoje posljednje prozno djelo. I više se nije pojavljivao u javnosti. Takvu javnost više nije želio u svom oku.« Vlatko Perković, »Kazališni teoretičar i praktičar Kalman Mesarić«; u zborniku: *Krležini dani u Osijeku 2001*. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU — Odsjek za povijest hrvatskog kazališta — Zagreb — Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku — Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb — Osijek, 2002, str. 189.

⁷ Ka Mesarić, »Krlēja klafra...«, *Riječ*, XXVI/1930, 15, str. 91–93.

⁸ Vidi npr.: Vlado Obad, »U grobnici građanske familijarnosti (prikaz građanske porodice u njemačkoj ekspresionističkoj drami)«, *Forum*, XX/1981, knj. XLI, 1–2, str. 272–295.

⁹ Vidi: Vida Flaker, »Obilježja hrvatske međuratne komediografije«, u: *Dani hvarskog kazališta IX*, Književni krug, Split, 1982, str. 185.

¹⁰ Vidi: Kalman Mesarić, »Prve manifestacije scenskog ekspresionizma u Zagrebu«; u: *op. cit.* (vidi bilj. 1), str. 400.

¹¹ K. Mesarić, *ibid.*, str. 400.

¹² K. Mesarić, »Cirkus«, *Narodna zaštita*, VI/1922, 1–2, str. 18.

dramski prvenac *Kozmički žongleri*, izjavljujući u njemu da: »Nešto će doći.«¹³ Dadaistički u podznaku stihovi spomenute zbirke deklarativno se opiru nekim postavkama Marinettijeva futurizma. »Mjesec još uvijek živi«,¹⁴ naglašava Mesarić postavivši već u tim pjesmama svu potrebnu »scenografiju« za radnju svoje prve drame, obavivši ono neophodno konstituiranje »jezika o afektu«.¹⁵

Htijući tim svojim djelom prekinuti s literaturom u teatru, odnosno ostvariti tekst što će režiseru, koji je »os scenske akcije«, poslužiti tek kao »materijal za vajanje scensko–izražajne forme«,¹⁶ on se priklonio avangardizmu ekspresionista, ponajprije onih njemačkih, slijedeći zapravo ekspresivni izričaj kao opći duh vremena, s tematikom koja je »bila općeljudska i onda kada je bila naša.«¹⁷ Na svojevrsnom vedekindovskom iskustvu zasnivajući svoje osporavanje, ali i nadgradnju, naturalizma i impresionizma, uzeo je model groteske/burleske kao scensko–izražajne »skulpture« kojom će građanski moral dovesti *ad absurdum*, s humorom iz čije poluironičnosti progovara moralist koji ekstatično patetičan vjeruje u novi humanitet, u obnavljanje čovjeka na podlozi duha,¹⁸ doveo je na scenu tipove umjesto likova bankrotiranih psihološko diferenciranih (mahom građanskih)

¹³ Iz pjesme »Znakovi govore da nešto će doći«; cit. prema: Branimir Donat, *Put kroz noć*. Antologija poezije hrvatskog ekspresionizma, Dora Krupićeva, Zagreb, 2001, str. 281.

¹⁴ Cit. prema *ibid.*, str. 290. Stih je u knjizi spacioniran.

¹⁵ A. Flaker, *op. cit.*, str. 54.

¹⁶ K. Mesarić, »Prva manifestacija scenskog ekspresionizma u Zagrebu«; u: *op. cit.* (vidi bilj. 1), str. 416.

¹⁷ K. Mesarić, *ibid.*, str. 399.

¹⁸ Za sve te teze vidi npr.: Fric [Fritz] Martini, *Historija nemačke književnosti*, Nolit, Beograd, 1971, passim od str. 520–566.

karaktera dotadašnjeg teatra. Tip, kao oživljeni simbol, kao »ime ili slika svih prirodnih fenomena (materijalnih formi i prirodnih sila) u koje je postavljen jedan određeni čovjekov osjećaj«,¹⁹ kako to formulira Josip Kulundžić, prikladniji je po/kazivač *apsolutnog osjećaja* nego je to čovjek, i onaj na sceni i onaj u gledalištu, jer s jedne strane, nikad kao za vrijeme, i poslije, Prvog svjetskog rata »čovjek nije bio tako mali«. ²⁰ S druge strane bilo je jasno da poslijeratni čovjek nema vremena za »dosadnu literaturu«, ²¹ nema ga »zbog (...) prokletog tempa i dinamike i mašine i kontrapunkta misli (simultanizam!) i duha«, ²² da je on »čovjek nerva, brzolijeta i kratkoće«²³ i zato ga treba spasiti od dosade, treba pisati aktovke. »Dva-deset, trideset minuta vijorenja jedne duše, života jedne mašte dovoljno je za svakog pobožnog gledaoca, jer sama umjetnost (djelo) nastaje u sekundi, u trenu emocije jedne kreativne mašte.«²⁴

Iz tih postavki, iz takvih gledanja nastali su 1922. Mesarićevi *Kozmički žongleri*, *Burleskni teatar u 3 aktovke*. Bili su stavljeni na repertoar iste godine, ali premijeru na maloj sceni Narodnog kazališta u Tuškancu doživjeli su tek četiri godine poslije, u travnju

¹⁹ Vidi: K. Mesarić, *ibid.*, str. 403.

²⁰ F. Martini, *op. cit.*, str. 550. »Nikada se nije toliko plašio. Nikada mir nije bio toliko dalek, a sloboda toliko mrtva. Iz toga jada se sad diže krik: čovek diže krik za svojom dušom, čitavo doba postaje jedan jedini krik jada. I umetnost se pridružuje tom kriku, viče u duboku tamu, viče u pomoć, krikom doziva duh: to je ekspresionizam«, piše Hermann Bahr. Cit. prema: F. Martini, *ibid.*, str. 550.

²¹ »Pomislite, molim vas, koliko li je utroška energije potrebno, da pročitate onu interesantnu, ili romantično dosadnu (kako god hoćete!) pet kilograma tešku knjigu Victora Hugoa o bijednicima.« Ka Mesarić, »Literatura u teatru«, *Comœdia*, Zagreb, 5. IV. 1925, str. 2.

²² K. Mesarić, *ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, str. 3.

1926. Na veliku scenu, unatoč najjavama, nisu dospjeli nikad.²⁵ »Premijeri *Kozmičkih žonglera* prethodila je knjiga s predgovorom Julija Benešića.«²⁶ U njemu se, u obliku pisma, Benešić obraća Mesariću (»Dragi gospodine Ka«), analizirajući njegov dramatičarski postupak, uočavajući/zaključujući da je Mesarićev pristup liku »skulptorski«, da je lik u autorovu duhu bio »već gotov, izdjelan, isklesan«, te da je nastao principom negacije kako bi moglo »da iskoči ono što nije zanimljivo«. U toj drami Benešić vidi borbu »svijesti i mašte« kojom autor nastoji dati oblik onome »što je u podsvijesti«, a u autoru Atlasa, lik iz treće aktovke, naslovljene *Pobuna Atlasa*, skriveni lik, masku flegmatičnog klonuća, baš zato što istodobno treba »dati se bacati kao lopta sve dotle, dok ne provali vulkanska snaga našeg svijeta iz nas.«

Zaključivši da je taj/takav Mesarićev put »težak«, a njegove staze »strme i oblačne«, Benešić mu, završavajući to pismo/predgovor,²⁷ želi »pobjedu«: »Pobjedu u svjetlu i u radosti.« Tumačeći Mesarićeve namjere on zapravo detektira neke od osnovnih trendova ekspresionističkog pokreta i duha prema kojem »samo agresivno djelo može postati pravo umjetničko djelo«,²⁸ pri čemu elementi stvaralačkog postupka jesu »snaga, groza i nepravda«,²⁹ nepravda isključivo socijalnog predznaka. Oni generiraju borbu koja se

²⁵ »Nitko, pa ni redatelj a kamoli autor, nisu znali za prave razloge. Šaputalo se koješta. (...) I nikad se više nije našao termin za probu *Kozmičkih žonglera* na velikoj pozornici.« K. Mesarić, »Prve manifestacije scenskog ekspresionizma u Zagrebu; u: *ibid.* (vidi bilj. 1), str. 417.

²⁶ *Ibid.*, str. 417.

²⁷ Pisano: »U Zagrebu, 17. augusta 1925«

²⁸ Vidi: Valter Mušg [Walter Muschg], *Tokovi ekspresionizma*, »Petar Kočić«, Beograd, 1972, str. 14.

²⁹ V. Mušg, *op. cit.*, str. 14. »Patnja pod socijalnom nepravdom bila je najjači doživljaj te generacije (...).« V. Mušg, *ibid.*, str. 26.

od one svako/dnevne transformira u bijeg u estetsku antirealnost, kreirajući za te potrebe poetiku ružnoga, izdižući je gotovo do statusa religije toga pokreta pa stoga zaokret prema mističnom i apokaliptičnom nije nimalo rijedak, zapravo postaje dio matrice.³⁰

Kozmički žongleri, koje je smiono režirao Tito Strozzi,³¹ bili su primljeni kao »atraktivna novost«. ³² Zapaženo je da je to »forsa čistog scenarija bez kompromisa, događaj u jednom posebnom prostoru, koji se ne može nigdje drugdje događati već samo u tom prostoru — u teatru. U tri aktovke, koje po svom osnovnom motivu čine jednu cjelinu,³³ zahvaćeni su i isječeni iz smjese svagdašnjosti svi glavni i osnovni momenti čovjeka borca protiv prirode (osnovni problem kulture i civilizacije) i pušteni u smionoj fikciji svom logičnom razvoju.«³⁴ Prema sličnom mišljenju: »To je psihološka dispozicija slična onoj gorkih pesimista byronovskog doba koji se razuvjeriše ne u idejama francuske revolucije, već u tome kako ih je svijet znao izlizati poput starog groša.«³⁵ Kalmanovi nekonvencionalni *Desperateri*, *Clown* i *Pobuna Atlasa*, objedinjeni pod zajedničkim naslovom *Kozmički žongleri*, govore, zapaženo je nakon premijere, »o apstraktnom letu Mesarićeve fantazije, o tipičnom simptomu razaranja duševnog, simptomu očajanja ne samo nad samim sobom, nego nad okolinom u koju

³⁰ Vidi npr.: R. S. Furness, *Expressionism*, Methuen & Co Ltd, London, 1973, str. 21.

³¹ Branko Hećimović, »Hrvatska dramska književnost između dva rata«, *Rad JAZU* 353, str. 647.

³² K. Mesarić, *ibid.*, str. 419.

³³ Čini se zato pomalo nerazložno što je u ediciji Stoljeća hrvatske književnosti (vidi bilj. 1) objavljena samo treća od njih — *Pobuna Atlasa*.

³⁴ Stanko Tomašić, »Kozmički žongleri«, *Hrvatska pozornica*, 1925–1926, 31. str. 523–524.

³⁵ Cit. prema K. Mesarić, *ibid.*, str. 420.

su stavljeni lošom sudbinom ili pogreškom sudbine koja ih je stavila u to doba.«³⁶

U vezi s istoimenom knjigom, koja je objavljena pred premijeru, beogradski kritičar sakriven iza pseudonima »Bibliofil«³⁷ u te tri jednočinke vidio je — dobar teatar, temeljeći taj sud na pretpostavki da »je izvor svakom dobrom teatru ne u usplahirenoj jur-njavi po pozornici, već u unutrašnjim konfliktima koji potresaju čovjeka iz one iskonske prašine od koje je slijepljen.«³⁸ Na kraju ipak izražava strah »da ga [Mesarića] ne zapljusne val cinizma«,³⁹ što se pokazalo opravdanim, kako se to vidi iz do sada neobjavljene Mesarićeve drame *Čovjek ne će da umre!*

Bilo je dakako i negativnih primjedbi, pa i poruge. »Tako je Vladimir Lunaček u 'Obzoru' od 22. travnja 1926. u *Pobuni Atlasa* našao tragove Offenbachovih opereta,⁴⁰ Nikola je Polić u 'Novostima' od 23. travnja poredio Mesarićeve jednočinke s dramama G. B. Shawa, a Zvonimir Vukelić u 'Večeri' također od 23. travnja složio kuplet koji završava strofama: Prava konkurencija / Varieteu, kinu, / I akteri cirkusa / Morat će da zinu. // Ta mobilizacija / Sviju rekvizita / 'Avangardu' donosi / Bog te čiju pita. // Ti 'Žongleri' puni su/ Svake fele 'izma': / Futu–, kubi–, zeni–, al / Najveć — mesarizma.«⁴¹ Kao što se to često zna

³⁶ Cit. prema: *ibid.*, str. 420. Autor tog osvrta je Vladimir Lunaček.

³⁷ Bibliofil = Nikola Jovanović.

³⁸ Cit. prema: K. Mesarić, *ibid.*, str. 419.

³⁹ Cit. prema: *ibid.*

⁴⁰ Offenbachovim kankanom grofice Lidije završava treći dio Vojnovićeve *Dubrovačke trilogije — Na taraci*. »Iz njega će se, iz tih prizora kasnije, čini se, generirati onaj uvodni, naknadno dopisani prizor Krležine drame *Gospoda Glembajevi*.« Luko Paljetak, »Ivo Vojnović — pjesnik u noći smrznutog cvijeća«; u: Ivo Vojnović, *Noć smrznutog cvijeća*, Mladinska knjiga, Zagreb, 1994, str. 20.

⁴¹ B. Senker, *ibid.* (vidi bilj. 1), str. 236, bilj. 12.

dogoditi ruganjem je, mimo namjere, izrečena zapravo pohvala Mesariću, odnosno njegovu »mesarizmu«, tj. osobnom načinu koji ga je, unutar općeg, zadanog ekspresionističkog modela i klišeja, uspio izdvojiti kao stvaraoca koji je svoje postupke ozbiljno, pa i anticipatorski, promišljao i u svojim kazališnim i u svojim teorijskim djelima.

U prvom dijelu *Kozmičkih žonglera*, jednočinki *Desperateri* »pozornički je prostor (...) sužen — ako se tako može reći — na 'interijer' svijesti jednog mizogina«. ⁴² Scena je, naime, »azil u mozgu Ženomrscu Glavnog«, tj. Desperatera C. Takvo lociranje radnje nije bilo neuobičajeno u dramskim djelima njemačkih ekspresionista. Mesarić, kao stvaralac-fantasta, odnosno kao »čovjek, koji i u svom privatnom životu, dakle, ne samo u umjetnosti, smatra plodove svoje fantazije realnostima«, ⁴³ radnju smješta na ono mjesto gdje takav umjetnik »formira stvari u ekspresivnom, nepatvorenom i nekorogiranom obliku, kako se one odlupljuju iz fantazije«, ⁴⁴ budući da takav umjetnik »ne smije da se obazire na ono, što se događa oko njega, već u njem«. ⁴⁵ On mora »događaj, koji se zbiva u fantaziji umjetnika izraziti neposredno, onako kakav on jest u svojoj praformi makar sirov i surov.« ⁴⁶ U tom specifičnom prostoru, koji je posredovanjem obnovljenih iluzionističkih sposobnosti teatra ponovno postao moguć, »sučeljavaju se tri lika — Desperater A, Desperater B i Desperater C, dodatno određen i kao Ženomrzac Glavni — koji su krajnje

⁴² B. Senker, *ibid.*, str. 234.

⁴³ Ka Mesarić, *Smjerovi moderne umjetnosti*, SociM, Zagreb, 1929, str. 21.

⁴⁴ K. Mesarić, *op. cit.*, str. 20.

⁴⁵ K. Mesarić, *ibid.*, str. 22.

⁴⁶ K. Mesarić, *ibid.*, str. 24.

pojednostavljena utjelovljenja različitih, nepomirljivih odnosa spram žene i života.«⁴⁷ Oni tako tvore »tako zvani kontrapunkt misli«.⁴⁸ U mozgu, dakle ondje gdje je i locirana radnja te groteske, misao »jedna prestizava drugu, da bi u momentu zamijenila obadvije treća, koja i opet, navodno, nema nikakove veze s prijašnjima«,⁴⁹ ali »ako se to previranje misli fiksira, vidjeti će se, da ih je rodila asocijacija, koja je u strogo organskoj vezi sa svim tim komešanjem misli.«⁵⁰

Osim Desperatera tu je još i Nemogući tip: Napast — Ženka. U toj trojici Desperatera zapravo »izlaze na scenu personificirane ideje kao ljudske figure (...) koje se manifestiraju kao 'trojstvo' u tri raznolika karaktera (Desperater A, koji je sit ženske, Desperater B, koji čezne ženku i Desperater C, koji je ženomrzac Glavni).⁵¹

Radnja se događa »pred našim očima« u trenutku kada je Ženomrzac »zahvatio (...) u transu konture svoga pogleda i prenio ih iz podsvijesti u mozak«, nakon čega »njegov je mozak formirao (...) spiritualizovanu konkretnost svoje stvaralačke podsvijesti.« Pri tome, osim spomenutih aktera-tipova, u radnji ove burleske veliku ulogu imaju i boje kao emanacije »torture mozga«: crna (užas–strava), crvena (put–erotika) i zelena (strast–pobjeda). Autor nam dopušta objašnjenje da je Ženomrzac Glavni zapravo — mašta. U svjetlu te činjenice njegovu mizoginiju tre-

⁴⁷ B. Senker, *ibid.*, str. 234.

⁴⁸ K. Mesarić, *ibid.*, str. 25.

⁴⁹ K. Mesarić, *ibid.*

⁵⁰ K. Mesarić, *ibid.*

⁵¹ S. Tomašić, *ibid.*, str. 523. Članak je najava za premijeru, koja se treba održati 17. travnja, a održana je 21. travnja 1926.

ba shvatiti kao osjećaj što ga je ekspresionizam u nasljeđe dobio od europskoga simbolizma kao proizvod agonije romantizma, kako to formulira M. Praz,⁵² tj. u vrijeme kada na europskoj književnoj i kazališnoj sceni premoćno počinje dominirati *fatalna žena* u različitim svojim pojavnostima, da bi se, kao npr. Wedekindova Lulu,⁵³ ustalila u liku žene koja kao seksualni demon ubilački povlači sve u ponor. Slično kao u drami Oskara Kokoschke *Ubojica, nada žena*, u kojoj »pohotna Žena nasrće na neznanog Muškarca želeći njegovu, mušku snagu«⁵⁴ zato što je »ona bez stida«, a on »bez želje«,⁵⁵ za Mesarićeva Ženomrscu Glavnog »žena je kamen na grobu naše samoće. Žena je zastor našega pogleda ka Suncu. Žena je olovo na nogama našim na poletu u vasionu. Žena je cmizdravo štene na vazdušnoj tračnici naše goruće kozmičke jurnjave u Vječnost.« Dakako da u Mesarića, kao i u Kokoschke »Muškarac i Žena« (...) mogu predstavljati [tj. predstavljaju, op. L. P.] projekciju piščeva raspolućenog Ja, pri čemu Žena znači oličenje svih ženskih psiholoških težnji u muškoj psihi (neodredjene osjećaje i raspoloženja, žudnje, proročke slutnje, sklonost za iracionalno) — što je kod Junga anima«,⁵⁶ odnosno »demon smrti, ili ono što Francuzi nazivaju *femme fatale*.«⁵⁷

⁵² Vidi npr.: Mario Prac [Praz], *Agonija romantizma*, Nolit, Beograd, 1974.

⁵³ »Lulu dovodi k sebi jednoga za drugim darivajući ih kao kraljica prosjake. Samo što građanin javno prezire što potajno obožava i osvećuje se svojoj darovateljici, rasipnici radosti na najrazličnije načine.« Antun Branko Šimić, *Proza II*, Znanje, Zagreb, 1960, str. 29–30.

⁵⁴ Mirjana Vujanić-Lednicki, »Funkcija boje u jednoj drami Oskara Kokoschke«, *Radovi*, Razdio filoloških znanosti (14), 1984/1985, Filozofski fakultet Zadar, 1985, str. 252.

⁵⁵ M. Vujanić-Lednicki, *ibid.*, str. 252.

⁵⁶ M. Vujanić-Lednicki, *ibid.*, str. 252.

⁵⁷ *Ibid.*, str. 252. »Motiv satanske žene je čest u ekspresionizmu, on je tu ujedno i pokretački motiv, a njegovu omiljenost treba vidjeti u želji da se

Radi se zapravo o ekspresionističkoj reciklaži Strindbergove teze: »Red svijeta je u opasnosti od ženske prirode«, za koju A. B. Šimić kaže da je zabluda, braneći zajedno s Karlom Krausom ženu, podupirući Krausovu tezu: »Ja nisam za ženu nego sam protiv muškarca«,⁵⁸ tj. protiv »današnjeg [ondašnjeg, op. L. P.] građanina koji je habitualnu seksualnost žene stegnuo konvencijom, a svojoj funkcionalnoj seksualnosti dao svu slobodu: tako žena postaje histerična, muškarac naposljetku impotentan, ako već nije bio na početku; ženska čula otupe, muškarčev mozak zakržlja.«⁵⁹

Čitav uvodni dio *Desperatera* svojevrsna je ritmizirana litanija kojom se Desperateri obraćaju svom Apsolutu — Autoru, nakon čega se, unutar scenske »gimnastike misli«, u vidu tada vrlo aktualne teze o retrospekciji/retrogradnosti i avangardnosti, raspravlja o pojmovima *natrag* i *naprijed*. »Natrag je pametno. Napred je ludo«, kaže Desperater A. Čitava se jednočinka od tada pretvara u uprizorenu alegoriju o četiri temeljna pojma: naprijed, natrag, gore, dolje (odnosno: dno–visina), pri čemu je sredina — središnji prostor — rezervirana za — Ženu.⁶⁰ U posvećenoj »kozmičkoj jurnjavi u Vječnost«, kao obliku težnje za oslobođenjem od odgovornosti u vječnoj

dramski predstavi uticaj ženskog bića na različite reakcije muškarca. Još u ranim jednočinkama njima se koristi Krleža (u *Legendi* i u *Maskerati*, a posebno u *Salomi*).« M. Vujanić–Lednicki, *ibid.*, str. 252.

⁵⁸ Cit. prema: A. B. Šimić, »Karl Kraus«; u: A. B. Šimić, *op. cit.*, str. 29.

⁵⁹ A. B. Šimić, *ibid.*, str. 29. »Po svojoj srećnoj konstrukciji žena može da nebrojenima dade radosti a da se ne prostituira onako kako misli građanin, koji zamišlja da žena ima iste osjećaje kao i muškarac kad se ljubi i koji jednu tjelesnu ljubav drži za moralnu, drugu za nemoralnu.« A. B. Šimić, *ibid.*, str. 29.

⁶⁰ »B: Ima gore, dolje i sredina. O zašto nismo u sredini gdje je žena.« (K. Mesarić, *Desperateri*).

šupljini/praznini i osami, koju i za Mesarića nezaobilazno predstavlja Grad, Desperater C — koji bodlerovski »nosi srce na dlanu«, unatoč činjenici što su »romantici (...) već odavno oborili vrijednost ovog mesnatog artikla«, kako to kaže njegov kontrapunktni oponent Desperater A — žudi biti istinski sâm. On, kojeg »progone svuda upitnici«, želi »poći na dno, da bude snažniji polet u vis«, da bi se mogao izdići iznad Sunca čiju snagu ima »jedino žena«, jer Sunce »ima svoju moć od žene«, kako mu na to replicira Desperater B potkrepljujući svoju tezu legendom o Suncu, prema kojoj je Sunce (kamovljevska) »vanbračno dijete«, međutim:

»Interesenti dali su liječnički konstatovati hereditarne veze asimilacije. Nije se našlo ništa nezakonsko. Točno prema svim pravilima građanskih bračnih odnošaja. Nije istina da je u sedmoj godini spavala s djevojčicama na sjeniku. To je neki pjesnik u pijanstvu napisao. Volilo je samoću. Dovoljan razlog, da amater-sadisti proglase nekog onanistom. Kada je ponaraslo, bilo je potpunoma indiferentno za sve. Tamo u njegovoj domovini ima stanoviti period vremena, kada pelud krvari. Tada se običaji drže strogo principa evolucije. Kada mu je bilo šesnaest godina, obukli su ga prema nekom budućem starorimskom običaju u togu. Dva su ga eunuha odvela u grimiznu palatu protkanu sniježnim vezom stradalih žrtava. Na svilenim dušecima uz parfemoskok opojnih predanosti čeznula je žena. / Dječak je ostao indiferentan. Gipkost ženine puti nije odblesnula u dječakovu oku. Flujd ženine strasti nije zapalio dječakovu krv. Magnetni srh nabreknuto uzdrhtalih dojka nije trznuo muskulima dječaka. Žena je strepila u času. Kao razdražena pantera savila je struk na osvetni skok. — Trzaj zgrčenih prstiju prijetio je crvenilo krvi. Časak. Tada: Sijekom munje urinula je plamen svog purpurnog izgaranja u mladićeva usta. Prisilni cjelov mladića sledenio je uzburkani nagon žene. Dječak se pretvorio u

ledengvožđe utrnulog života. / Žena je kriknula krikom povrijeđenog dostojanstva i prosula vatru svoga bijesa, svoje pohote, svoga nagona, po mrtvoj materiji gvožđa. Ona se sruši mrtva. Ugvožđeni mladić indiferentni je žar i svijetlo u neumrlom nagonu pobješnjele žene.«

Zbog toga, prema riječima Desperatera A, »Sunce čeka pobjedu svoju, pobjedu žene.« To je razlog što Ženomrzac Glavni traži izlaz »van sunca, van žene, van sebe«. Pobjeda, onako kako je on zamišlja — »Moja će pobjeda biti koplje u sunce« — nije, međutim, ništa drugo nego simbolizirani seksualni čin, pa je to razlog što će se Desperater C, od Ženomrscu Glavnog, postupno, prema kraju jednočinke, pretvarati u glavnog konzumenta Žene, koja je prema mišljenju Desperatera B: »Definicija života«, jer: »Žena je sve. Žena je os.« Žena je tu, kako je rečeno, sredina, a Ženomrzac Glavni prezire sredinu. Izraz njegova duha »u pulsu nerava znači: misao, osjećaj, riječ, prezir.« U takvom ga stavu podržava Desperater A. Međutim svi su oni djelo Autora — svoga Stvoritelja. Zato Desperater B traži da Desperater C bude njihov Lucifer, »koji se prvi pobunio protiv Stvoritelja svoga.« On, naprotiv, želi samoću, želi izlaz »u vis, iza sunca« zato — za razliku od Marinettijeva prijedloga: »Trebalo uništiti sunce!« — C misli drukčije: »Sredina treba da se sruši! (...) Sredina je za mekušave filistar-ske protuhe. Ako je skoro ne nestane, treba je politički sumporom. Treba sažgati sve one koji produbljuju izmišljotinu o potrebi žene, kruha i zabave.«

U trenutku kada se Desperater B želi »džilitnuti na sunce«, iza kojega »mora da je izlaz u sredinu. K ženi«, na scenu zaista stupa Žena, koju je naravno također poslao Stvoritelj–Autor. Nakon što je tu (tj. u »azil u mozgu Ženomrscu Glavnog«) ušla kao prava

fatalna koketa, izazvavši svojim dolaskom različite reakcije trojice Desperatera, ona im otkriva svoju prošlost kao niz reinkarnacija koje je proživjela kroz svoja dva dotadašnja života. U prvom bila je 77. metresa Salamunova, zatim žena–idol kralja neke daleke crnačke zemlje. U drugom životu bila je dijete podruma, prodavačica cvijeća po kavanama, sviračica tambure, a zatim je, protekcijom, dobila službu »kod Njegove preuzvišenosti prvog tajnog savjetnika Njegovog Veličanstva Apoštolskog cara i kralja«. Sada je započeo njen treći život s ciljem da preobradi Desperatere, među kojima Desperater B je već njen rob. Sav napor Žene usmjeren je stoga na osvajanje Ženomrscica Glavnog. Njihov dijalog (borba argumenata) sve se više pretvara u ekspresionistički ritmiziranu pjesmu koja završava porazom Ženomrscica Glavnog i njegovom željom da poljubi (tu) Ženu. Ona ga prekida izvlačeći iz čarape ljljan. To međutim izaziva Ženomrščev gnjev i provalu replika koje, kada se spoje, zvuče kao prava kamovljevska pjesma u pohvalnu pokudu bludnice koja je »posljednji heroj ove usahle kulture.«⁶¹

»C: Pfuj! Pfuj! Ženo! Bludnice! / Razgaljeno je tijelo tvoje i izdiše u katastrofi puknutog nerva.

Pfuj! Bludnice! Krvava su koljena tvoja od klečanja pod stolovima gospodskim. Pijana je put tvoja. Ogavan mi je rasap izmoždene privlačnosti tvoje.

Tupo je oko tvoje kao oko vola. Gnušanje je samilost moja. Otale! Iscijepani su nokti tvoji od bolesnog grča.

Troma je strast tvoja, plaćena bludnice. Zašto hoćeš da se napojiš svježinom krvi moje? Bolesno je tijelo tvoje. Zašto hoćeš da mi otruješ snagu moju?

⁶¹ A. B. Šimić, *ibid.*, str. 30.

Rezak je smijeh tvoj i promukao ti je glas u vječnom piskutu naručenog milovanja. Ogavna si mi, ženo. Gnušanje je samilost moja.«

Ženomrzac zato podiže nož na Ženu, a ona, prefiriravši se u Sunce, spremivši ljiljan natrag u čarapu napušta pozornicu.

Zadnje replike ove jednočinske alegorije o vječnom ženstvu, o njenom fatalnom središnjem mjestu u ustrojstvu svemira jesu replike Desperatera B, A i C (B: Ženo! / A: Sunce! Sunce!! Sunce!!! / C: To je izdajstvo! Spustite zavjesu! Izdajstvo!). Taj je povik, dakako, upućen Tvorcu–Autoru. Znak je poraza Ženomrscu Glavnog i pobjede Žene. Želja da se spusti zastor jest želja da se zastre, zatamni mjesto zbivanja — svijest spomenutog lika — da se proces mogao nastaviti u svijesti gledalaca u koju autor u stvari želi smjestiti tu dramsku radnju, jer ona se zapravo »ne događa među likovima povezanim socijalnim odnosima ili instinktima, već u pjesniku samom. On u drami iskazuje uznemirenost vlastitog bića pa u fiktivnim dramskim likovima traži samo objekte svoje strasti, a u fluidnoj radnji i u apstraktnim situacijama izraze svojih unutrašnjih doživljaja.«⁶²

»U drugoj jednočinki, *Clown* (...): osamljeni Patnik na nekom pustom, neodređenom mjestu uzvišen stoji nad svim ljudima i ustrajno se odbija uključiti u život koji mu, u svojevrsnoj reviji, nude Cinik, Djevojčce, Prijatelj, tri Pijanca, Križari u potrazi za svojom pastvom te Ohole žene, članice društva 'Erotikon', koje ga mame na blud. Istom pogled na masku smrti preobrazit će crnog Patnika u šarenog Clowna te ga navesti da se spusti među ljude.«⁶³ Broj likova/tipova

⁶² V. Obad, *ibid.*, str. 272–273.

⁶³ B. Senker, *ibid.* (vidi bilj. 1), str. 235.

sada se ekspresionistički umnožio. Međutim autor hoće da »glavnu riječ igraju: RIJEČ — ZVUK — BOJA«, premda — izuzme li se prvi pojam (Riječ) i drugi pojam (Zvuk) — samo približno znamo kako je to bilo konkretno scenski ostvareno.⁶⁴ Tu svoju zamisao ne provodi posve dosljedno (onako kako to npr. čini Kokoschka),⁶⁵ sve se svodi na kontrast crno–bijelo: »Crno prekriva bijelo«.

Treba napomenuti da je i Patnik također ženomrzac pa je to element koji *Clowna* povezuje s *Desperaterima* i opravdava mu mjesto u tom burlesknom triptihu. Patnik mrzi žene, za njega »žene su laž«, zato on ljubi Djevojče. Patnik je k tome prefigurirani Ahasfer, ali i Krist; u njemu prepoznajemo »persiflažu Isusova odolijevanja napasti«,⁶⁶ zato mu Mesarić suprotstavlja lik/tip Cinika kao prefiguriranog Sotonu. Patnik je nesretan i: »Sâm. Sâm. Sâm.« On je »bez utočišta, bez srca, bez krova«, kruži »svoj životni put«, izgubljen, negdje iznad života; cilj mu je »iza svih oblaka«. Cinik, kao njegovo drugo Ja, poziva ga na povratak, »u prašumu prvih poriva«, predlaže mu »vraćanje« kao »skok iz budućnosti u prošlost« (kao u suvremenim nam SF–filmovima), zato što »vraćanje kroz sadašnjost značilo bi: koracati natraške«, a »to se ne može, ne smije. Cilj mora da bude pred našim očima. Zemlja je okrugla. Skok je lijet. Treba letjeti bez stroja«, objašnjava Patniku Cinik, otklanjajući tako kultno sredstvo futurista — avion.⁶⁷

⁶⁴ »Bljesak promjenljivog svijetla svaki čas prekida i podcrtava kretanje aktera, glazba melodramatski prati pričanje, lica su usvojena kao simboli skrajnje ekspresivni, a inscenacija, dakako, posuđuje svoju nervoznost od kubizma i futurizma slikarskog.« [Milutin] N[ehajev], »Kozmički žongleri, tri burleskne aktovke od K. Mesarića«, *Jutarnji list*, XV/1926, 5104, str. 7.

⁶⁵ Vidi: M. Vujanić–Lednicki, *ibid.*, str. 251, 253.

⁶⁶ B–Senker, *ibid.* (vidi bilj. 1), str. 235.

⁶⁷ »Futuristi su skloni opjevanju 'klizećeg lijeta zrakoplova'. (...) Na pogled prvog aeroplana elegantnog, lakog (...) što je prošao vrh moje glave

Povratak za Cinika znači »vraćanje prašumi, suncu, vodama, divljači«, što nije ništa drugo nego povratak u »Neomov raj« o kojem pjevaju Mesarićevi Pijanci, tj. u utopijski prostor bez nepravde i stege, točku koja je »kao svaka utopija, mogla da bude predstavljena skriveno kao satirična karikatura ili otvoreno kao proročko obećanje.«⁶⁸ Cinikova šuma opozicija je gradu od kojeg Patnik bježi u visine, predstavlja slobodu suprotstavljenu ne-slobodi. Djevojčice (Istina) stoga poziva Patnika dolje, ali on to odbija. Crno je jače od bijeloga, njihov spoj daje sivo, sivo koje se »smije kao Clown«; Patnik zato postaje Clown.

Odbivši za neko vrijeme ponude Cinika Isusovim uzvikom: »Otale, sotono! Jer pisano je: 'Ne kušaj Gospodina svojega!'«,⁶⁹ Patnik priprema prostor za ulazak Djevojčeta koja je zapravo plod podsvijesti njegove, utjelovljuje istinu i čistoću kao suprotnost onoj demonskoj snazi spola koja »otjelovljuje se u djevojčuri koja se blasfemično podsmjehuje oficijalnom moralu i pobožnosti.«⁷⁰ Nju u Mesarića predstavljaju Ohole žene, članice društva »Erotikon«.

U slutnji apokaliptičnog ozračja Mesarićeva jednog članka *Clown* preobražava se u svojevrsni moralitet oslonjen na kazališno iskustvo srednjega vijeka ali i baroka, o čemu svjedoči završna *memento mori* gotič-

(...) lakoćom bijele ptice raširenih krila — primih utisak jednostavnosti, sklada i naivnosti'«, piše J. P. Kamov u tekstu »Pod aeroplanom« 1910. Cit. prema: Božidar Petrač, *Futurizam u Hrvatskoj*, Matica hrvatska — Ogranak Pazin, 1995, str. 63, 64.

⁶⁸ V. Mušg, *op. cit.*, str. 25.

⁶⁹ Vidi: *Mt* 4, 7/10. Novozavjetnim citatom »Dom moj neka bude dom molitve, a vi učiniste od njega spilju razbojničku« (*Mt* 21, 13), Patnik i drugi put odbija Cinika.

⁷⁰ V. Mušg, *ibid.*, str. 39. »Bezbrojna djela ekspresionizma veličaju ljubav prostitutki ili njihovu kršćansku predanost po primjeru velike grešnice iz Biblije i kod Dostojevskog.« Cit. prema *ibid.*, str. 39.

ko–barokna vizura (iskrivljenost/izokrenutost, apstrakcija i mistično ekspresivna ekstaza)⁷¹ kao svojevrsni izraz forsiranog vitalizma koji može biti obojen religiozno, nihilistički, dionizijevski ili cinički,⁷² kako se to vidi i u Mesarića gdje su u pojedinim likovima pojedinačno zastupljene/otjelovljene sve te kategorije, posebno cinizam kao specifični oblik odgovora na stvarnost i bijega od nje. Jer »cinik je nešto više, svakako 'tolerantnije', od obične svinje ili t. zv. običnog čovjeka. (...) Njegov cinizam ima u sebi nešto čestito; naime potreba da on ima svoj cinizam da njime opravdava sebe, — ta potreba je posljednji preostatak čestitosti.«⁷³ U duhu ovog A. B. Šimićeva postulata Mesarić je, čini se, sagradio svoga Cinika kao drugu, zrcalnu stranu Patnika koji je zapravo Clown.⁷⁴

Na premijeri *Kozmičkih žonglera* Clown je u *Clownu* nastupao kao prolog (igrao ga je redatelj predstave Tito Strozzi) »koji odmah iskaže sav sadržaj čina. Patnik bit će idealista, kojemu zavodnik prijatelj sugerira, da napusti svoju svjetsku bol i postane praktičnim; nuđa mu mjesto generalnog direktora koncerna za produciranje špiritusa. Patnik će odbiti, ali u razmišljanju prikazat će mu se čitav tok njegova života i kad mu pred očima prodefilira sva prošlost, on će primiti mjesto.«⁷⁵ Do preobrazbe Patnika u Clowna dolazi uz pomoć Žutog lica. Ono je u stvari, slično kao i Djevojče (koja mu je podsvijest) zapravo

⁷¹ Vidi: R. S. Furness, *op. str.* 21.

⁷² Vidi: V. Mušg, *ibid.*, str. 39.

⁷³ A. B. Šimić, »Zapisi 1920–1923«; u: A. B. Šimić, *op. cit.*, str. 142.

⁷⁴ »Zastor se rastvara i od clowna u cilindru i pierrotskom kostimu nastaje patnik (isti g. Strozzi).« [M]. N[ehajev], *ibid.*, str. 7.

⁷⁵ *Ibid.*, str. 7.

Patnikova svijest »koju je probudio u sramotnoj klo-
nulosti, na izdahu energije.«

Patnik je zapravo čitavo vrijeme izložen različitim
vrstama napasnika »koji ga sile da skine svoju masku
(životnu laž) i da se spusti na zemlju i živi realnim
životom.«⁷⁶ Osim Cinika to su najprije Pijanci. »Prvi,
filozof, istrese nekoliko navala na filistre; drugi, či-
novnik, karikatura je pokornosti; treći, najneopasniji,
revolucionarac je sa crvenom košuljom, koji se kao
zvijer dere na špicbirgere.«⁷⁷ Zatim slijedi »procesija
Križara [koja] pjeva psalam⁷⁸ i pozivlje Patnika, da
stupi pod okrilje crkve, da sađe sa visina. Patnik
odbija, proklinjući sjaj i vlast. Zavodnik đavao [Cinik,
op. L. P.] dozivlje ženski klub Erotikon, četiri vrlo
malo kostimirane djevice [koje] pozivlju Patnika na
užitak, u bar. On ih savladava i tjera svojom askezom.
Na koncu sjedinjuju se sva lica u vrzino kolo, u kojem
shvaćamo jedino to, da patnik [nakon svoje ekspresivne
stihovane ispovijedi–tužbalice, op. L. P.] silazi
sa svoga pijedestala.«⁷⁹ U nekoj vrsti prepirke/prénja
Patnik u sve te glasove/ponude upliće svoj stihovani,
kontrapunktualno, po zakonima glazbene strukture⁸⁰
suprotstavljeni im »largo« zasnovan na Mesa-
rićevu pjesničkom futurističko–ekspresionističkom
iskustvu iz zbirke *Tragigroteske*, ostvarujući pjesni-
čke slike bliske slikarskoj praksi⁸¹ njemačkih ekspre-

⁷⁶ S. Tomašić, *ibid.*, str. 523.

⁷⁷ [M]. N[ehaje]v, *ibid.*, str. 7. Iz Nehajevljeva osvrta saznajemo kako je to
na sceni izgledalo.

⁷⁸ Najprije pjeva Litanije svih svetih, zatim dio Mise za mrtve (na način na
koji se npr. Krleža služi u svom *Panu*) i psalam 51 (50).

⁷⁹ [M]. N[ehaje]v, *ibid.*, str. 7.

⁸⁰ Mesarić dobro poznaje glazbu i zanima se za nju. To se dobro vidi iz niza
njegovih osvrta na brojne zagrebačke koncertne i operne izvedbe u vremenu
od 1924. do 1940. Slično je i sa slikarstvom.

⁸¹ *Slobodni stih* se veličanstveno zauzima za slikarstvo pejzaža, za skul-
pturu ljudskog oblika, za cjelokupnu arhitekturu stvari i zbivanja.« Paolo

sionista: »kada čovjek sjedi tup i sâm / o okrećenom okviru / svoje modre sobe. / U nizinama svira neko skale. / Klavir kod dodira prstiju jeca. / Sve više i više pjevaju tipke / od — c — do C — / i natrag i naprijed / i uvijek isto / i uvijek isto.« Zatim slijedi Patnikov »risoluto« napisan u istom duhu koji npr. prožima Krležinu ranu liriku 1918–1919. Završni akord tog Patnikova »risoluta« gubi se u samoću, »u bezlični / Apsurd.«

Suočen sa slikom smrti u liku mrtvačke glave, u kojoj je »istina i život« Patnik se naizgled sprema izabrati smrt. U zamjenu za to rješenje Križari mu nude da bude vojnik Kristov; kor Oholih žena–bludnica da bude njihov impresario; Prijatelj (Patnikovo drugo/drukčije Ja) predlaže mu da bude *dendi* (»I to je zanimanje«). Djevojčice želi da on bude njen »posjednik«, nudi mu »mladost i prve porive svoje«. Cinik, međutim, tada odgurne sve njih, zajedno s mrtvačkom lubanjom. »Izvadi iz svoje ručne torbe za spise jedan ogroman plakat i spretno ga prebaci preko Patnika. Na plakatu piše: 'KUPUJEM'. — 'PRODAJEM'. — 'VARAM'.« Predlaže mu: »Budi berzijanac, trgovac i spekulant.« Patnik to prihvaća, postaje »kandidat za generalnog direktora« spomenutog kartela za proizvodnju špiritusa,⁸² koji je »dolje — na zemlji«. Idealizam biva poražen pragmatizmom svakodnevnog života, baš kao što će, uskoro, idealizam ekspresioni-

Buzzi, »Slobodni stih«; u antologiji *I poeti futuristi*, Edizioni futuriste di »Poesia«, Milano, 1912, str. 47; cit. prema: Luko Paljetak: *Uvidaji iz starije i novije hrvatske književnosti*, časopis »Dubrovnik«, Dubrovnik, 1990, str. 106 (prev. Anamarija Paljetak).

⁸² »Kartel špirituspreparatora, velika je to stvar. Radi se među ostalim o osnivanju malih rakijašnica na periferiji i u radničkim četvrtima. Ovo je poduzeće vrlo rentabilno. Litra čistoga špirita opije totalno deset ovakovih eksemplara. To je čist špirit.«

sta ustuknuti pred potrebama i pritiscima nove realnosti koja zahtjeva novu, na realizam i naturalizam oslonjenu poetiku, daleko od ekspresionističkih neo-moraliteta i alegorija, s jedinim mogućim bijegom u uvijek spasonosni (makar i) »pučki« smijeh. To je Mesarića dovelo »tridesetih godina do pozicija *pučkog kazališta*, i to upravo u času kad se piskatorovski model političkog kazališta polako preobrazuje u pučko, odnosno populističko kazalište.«⁸³ Trebalo je doći vrijeme post-modernizma, i zasićenosti njime, da bi događaji s početka 21. st., i u nas i u svijetu, ponovno reaktualizirali mnoge teme karakteristične za ekspresionizam, aktualne prije, za vrijeme i poslije Prvog svjetskog rata.

Pobuna Atlasa, treća jednočinka koja tvori *Kozmičke žonglere*, za razliku od prethodne dvije, jest »burleskna kombinacija grčke mitologije i današnjeg [1926, op. L. P.] kapitalističkog i socijalnog poretka.«⁸⁴ Glavni joj je lik titan Japet, sin Urana i Geje, i njegovi sinovi Atlas, Prometej, Epimetej i Menoetej. Ženski su likovi Japetova žena Klimena, i Europa »u kojoj je najjače naglašena mitološka Evropa, ljubovca boga Zeusa i kontinent Evropa.«⁸⁵ Radnja se, međutim, kako piše Mesarić, »događa u naše dane. Dakle nakon što je Heraklo prevario Atlasa s jabukom.« Ekspresionisti su rado posezali za temama iz antičke mitologije, njenim reinterpetacijama pokazujući i dokazujući da: »Unakrstila su se vremena, prostori, ljudi. Izgubila se orijentacija vremenskih epoha, kul-

⁸³ B. Donat, *ibid.*, str. 497.

⁸⁴ S. Tomašić, *ibid.*, str. 524.

⁸⁵ S. Tomašić, *ibid.* Europu je igrala Vika Podgorska, kao i glavnu žensku ulogu u prethodne dvije jednočinke (Napast–Ženka, Djevojčice), »jer one — iako najrazličitije po tipu i karakteru — imaju ipak izvjesnu unutarnju i idejnu vezu.« *Ibid.*, str. 524.

ture, civilizacije, vijekova. Živi samo jedno fiktivno vrijeme, jedan fiktivni prostor: kondenzacija realne scene pred našom svijesti.«

Taj realni prostor, odjeven u fiktivni prostor i vrijeme mita, u ovoj Mesarićevoj jedočinki jest Prvi svjetski rat i vrijeme poslije njega, kada »Zemaljskom se kuglom ganjaju lomljave, vjetrovi: kaos djece moje zaludjele«, kako kaže »Majka žalosna — Klimena.« U *Pobuni Atlasa*, dakle, »persiflira se grčki mit. Dramatičar uvodi publiku u otvorena — sociološki strukturirana — prostranstva neba i zemlje, blaziranih olimpijskih moćnika (što se svrgnutim Titanima obraćaju pomoću 'radiofona', zabavljaju prebrojavanjem mrtvaca u kataklizmama i spletkare jedni protiv drugih) i Atlasa 'radnika i roba' što drži Globus na svojem ramenu. I ovdje, kao i u *Clownu*, novac i trgovina trijumfiraju nad osjećajima i moralnim načelima.«⁸⁶ Može se zapravo reći da je Japet, trgovac mrtvim truplima, zapravo prefigurirani Cinik iz *Clowna*, odnosno poraženi Patnik — i on je, naime, svojevrsni oboreni Titan. Njegova je dužnost nabavljati što više leševa da bi se teatar hirovitih bogova mogao snabdijeti potrebnim brojem duša za njihove predstave, jer bogove je potrebno podmititi, nastojati — kako to Japet podučava svoga sina Epitemeja, kojemu je namijenio vođenje svoga uspješnog poduzeća nakon što se on povuče iz tog posla — da bogovi budu uvijek uz nas: »njihova agencija mora da bude u tvojoj službi. I obratno: koristi se uvijek repertoarom njihova teatra.«

Klimena misli da bi u tom poslu Japeta trebao zamijeniti Prometej, a ne Epitemej. Japet se tome

⁸⁶ B. Senker, *ibid.*, (vidi bilj. 1), str. 235.

protivi zato što: »Prometej nije trgovac. On se stidi poslova.« On je: »kukavica. Veli: narodnoga mučenika nije dostojno da trguje.« Posao ne može preuzeti ni Menoetej: »On bi da se zabavlja s Nimfama.« Nimfe, međutim, nisu za zabavu. »Nimfe su eksportna roba za Južnu Ameriku. Nimfe su trgovina.« Na njoj se može iz vrsno zaraditi, gotovo podjednako kao i na trgovini ljudskim truplima. Japet je u tu svrhu razvio gustu mrežu komplementarnih poslova: leševe nabavlja iz Astrahana,⁸⁷ avione za njihov transport naručuje iz Berlina, mrtvačke papuče iz Pariza, a lijesove iz Damaska.

Povežemo li te gradove danas, podudarit će se mnoge ondašnje i današnje neuralgične točke svijeta, pokazat će se zaista da ekspresionistička tematika nije bila isključivo vezana za prva desetljeća 20. st. nego da je bila općeljudska. U osnovi joj je uvijek *ideja*, a kriterij njene vrijednosti »nalazi se u njenom pozitivnom ili negativnom odnosu spram socijalne kolektivnosti.«⁸⁸ Ideja, svejedno, još uvijek ne znači »kompletno djelo. Sadržaj je duh. On treba da se odjene u formi, a forma znači kompoziciju, stil, ritam.«⁸⁹ Ideja treba da »svladava sredstva«⁹⁰ i zato

⁸⁷ Astrahan, glavni grad Astrahanske oblasti. Leži u delti Volge, oko 100 km udaljen od Kaspijskog jezera. Potkraj 19. st. razvio se u mjesto važno za tranzitnu trgovinu naftom. Sovjetska vlast uspostavljena je u njemu 7. II. 1918. »Moje računanje vremena započinje 4. kolovoza 1914. Od tada se igla na barometru penje: / 13 milijuna mrtvih / 11 milijuna invalida / 50 milijuna vojnika u stroju / 6 milijardi granata / 50 milijardi kubičnih metara plina.« Erwin Piscator, »Od umjetnosti ka politici«; u: E. Piscator, *Političko kazalište*, cekade, Zagreb, 1985, str. 9. Napomenimo da je K. Mesarić 1927. pohadao redateljske seminare Maxa Reinhardta i kazališne pokuse Erwina Piscatora u Berlinu.

⁸⁸ K. Mesarić, *ibid.*, str. 7.

⁸⁹ K. Mesarić, *ibid.*, str. 23.

⁹⁰ K. Mesarić, *ibid.*, str. 24.

ekspresionizam u »centrum stvaranja postavlja nosioca ideje — čovjeka.«⁹¹ Zato umjetnost »smije da bude u svojoj ideji i — tendenciozna.«⁹² S estetske, dakle, strane Mesarić nastoji svojim izražajnim sredstvima svladati ideju; kroz formu, stil i ritam izraziti njen duh. To mu, s obzirom na to da se u tom slučaju oslanja na klasičnu mitološku matricu, čini se najbolje uspjeva u *Pobuni Atlasa*.⁹³ Ona je ipak neodjeljiv/neizdvojiv dio trilogije koja u obliku alegorije pokreće niz slika što nisu samo ideja nego su zapravo »žarišni čvor ili grozd, odnosno *vortex*«,⁹⁴ vihor, vijavica koja postaje simbol ili pak »dio simbolističkog (ili mitskog) sustava.«⁹⁵

U daljnjem tijeku radnje *Pobuna Atlasa* teatru bogova, koji »imaju svoj posebni teatar« pa »zato i mi imamo svoj posebni teatar« — sav ovaj naš svijet, ponavlja za Shakespeareom Mesarić, jest »naš teatar. — Sve je teatar.« — ponestaje duhova i zato mu je potrebna nova pošiljka duša koju naručuje od Japeta. Da bi ih mogao pribaviti potrebno je da Atlas, koji na ramenu drži Globus, izazove omanji potres. Atlas to odbija. U tom trenutku u igru uskače Europa (u

⁹¹ K. Mesarić, *ibid.*, str. 30. »Novi tip čovjeka, kojega ima da iskristalizira umjetnost postat će u socijalnoj zajednici neograničeni gospodar čitave svoje materijalne okoline. Razvoj čovjeka vodi nužno do tog novog kolektivnog tipa čovjeka. Taj razvoj vodi kroz umjetnost. Od nagona razvio se čovjek do znanja. Od znanja do moći. Od moći do svladavanja. Još jedna etapa preostaje do velike pobjede čovječanstva. Još jedan veliki korak ima da učini umjetnost u svladavanju i kooperaciji s tehnikom i prirodom: kolektivni duh čovjeka čeka nakon svih borba svoju konačnu i veliku — harmoniju.« *Ibid.*, str. 44.

⁹² K. Mesarić, *ibid.*, str. 43.

⁹³ Nju B. Senker stoga smatra ponajboljom od tri koje tvore *Kozmičke žonglere*. Vidi: B. Senker, *ibid.* (vidi bilj. 1), str. 235. To ipak ne bi smio biti razlog da se *Pobuna Atlasa* odvaja od ostale dvije jednočinke, zato što s njima čini idejno-sadržajnu cjelinu.

⁹⁴ R. S. Furness, *ibid.*, str. 19.

⁹⁵ R. S. Furness, *ibid.*, str. 21.

dvostrukom značenju te riječi). Prijepor koji izbija između nje, Menoeteja, Prometeja i Atlasa, rađa Atlasov bijes i pobunu koju Prometej nastoji dugačkim monologom obrazložiti i tako neutralizirati, pozivajući se na (anti)ekspresionističke teze da: 1) »Buniti se znači ponizivati se oholo«; 2) »Naša je narkoza: pomirenje sa sudbinom«, što pak ne znači »da smo se mi pomirili s bogovima. Ne mi te bogove mrzimo, jer se koristimo njima.« Upravo tako i oni čine. Atlas, koji »imun od žene« živi »ispod vrtloga naših boli, ispod prolaznosti naših radosti, ispod kaosa naših strasti«, traži međutim »objektivnost i pravdu« i stoga želi oboriti »i ljude i bogove i žene zbog zapostavljanja.« To Europa, koja je u tom trenutku kontinent, »gospođa Europa«, što svima »pleše po glavi [kao] žena«, baš i želi. Atlas nakon toga uzdrma Globus i smrtnim padom poda nj izazove kataklizmu jedne polutke Globusa. Propast ostalog dijela spriječi Japet našavši Rolvagen kao »tehničku zamjenu za Atlasovo rame.« Dok Klimena, poput Bogorodice od sedam žalosti,⁹⁶ u karakterističnom ekspresionističkom »štimungu Velikog Petka«,⁹⁷ tuguje nad mrtvim Atlasom, bogovi likuju od zadovoljstva, jednako kao i Japet koji, žaleći zbog gubitka Atlasa,⁹⁸ vidi u tome i novi posao: preuzimanje popravka razorene polutke Globusa. Ne zvuči li nam to poznato, baš kao i po-

⁹⁶ »KLIMENA: Sedam je bolova vrisnulo. / Sedam je sulica probolo / Srce / što plače, što plače.«

⁹⁷ V. Mušg, *ibid.*, str. 30.

⁹⁸ »JAPET (*kalkilira*): Uostalom, da. Šteta ga je. Bio je dobar radnik. Vrijedio je za trojicu. Radio je dvadesetčetiri sata na dan. Ako kao dobri i racionalni ekonomski uzmemo u obzir, da jedan dobar radnik može da privrijeđi godišnje do trideset hiljada zlata, to je u njegovom slučaju tri puta trideset jednako devedeset hiljada zlata godišnje. Računajmo, da je on normalno mogao da proživi još pedeset godina. To znači, da smo s Atlasom izgubili četiri milijuna i petstotina hiljada zlata. Zaista šteta Atlasu!«

sljednja replika Japetova: »Halo! Halo! Poslovi teku vanredno.«

Jedina snaga koja tu ostaje nepobijedena i neukročena jest jezik. Nju u završnoj tužbalici apostrofira Klimena: »Jezici, jezici plameni / vijorite, vijorite pobjedno, / lepršajte, lepršajte ponosno / ko zastave bijele / na slavoluku ulaza našeg u / Vječnost.« Čitavu svoju alegorijsku trilogiju *Kozmički žongleri* Kalman Mesarić dakle piše u duhu opće ekspresionističke teze da »umjetnost prva je pozvana da bude kvintesencija doživljene ekspresije stvaraočeva duha i mašte«,⁹⁹ da u doba kada »nitko nema vremena da čeka«¹⁰⁰ treba pisati aktovke »jer sama umjetnost (djelo) nastaje u sekundi, u trenu emocija jedne kreativne mašte.«¹⁰¹ Objedinivši je takvim naslovom Mesarić ju je smjestio unutar ekspresionistima omiljene i česte metaforičke slike artista na trapezu, sve svoje aktere vidjevši kao takve. Njihovu socijalno–duhovnu poziciju u svijetu (shvaćenom kao teatar) prikazuje on zato kao gotovo kafkinski parodiranu »vještina artista koji gimnasticira visoko pod cirkuskom kupolom, pa čak neće ni da siđe na zemlju nego pomoći svog impresarija (a to je u Mesarićevu slučaju pisac–redatelj, što je on sam često i bio, op. L. P.) živi u praznom prostoru (...) kao simbol virtuoznosti koja je izgubila vezu sa stvarnošću.«¹⁰²

* * *

Recikliranim elementima burleske, zapravo groteske Mesarić je, poslije *Kozmičkih žonglera*, pridodao

⁹⁹ K. Mesarić, »Literatura u tetaru«, *Comoedia*, Zagreb, Zagreb, 5. IV. 1925, str. 2.

¹⁰⁰ K. Mesarić, *ibid.*, str. 2.

¹⁰¹ K. Mesarić, *ibid.*, str. 3.

¹⁰² V. Mušg, *ibid.*, str. 37.

još izraženiju modificiranu tendenciju. Zato je morao posegnuti za oblikom alegorije i moraliteta. Tako je učinio u sljedećoj svojoj drami/tekstu *Čovjek ne će da umre!* Ona je do sada bila potpuno nepoznata. Pronađena je igrom slučaja koji se, kako je to često dokazano, zna pojaviti kao vrlo duhovit, pronicav i neophodan režiser životnih iznenađenja.

Sudeći prema tezama što ih je Mesarić iznio u opširnom predgovoru/prologu, može se zaključiti da je to djelo nastalo u isto vrijeme kad i *Kozmički žongleri*, ili pak neposredno nakon njih, od 1922. do 1924. godine, odnosno svakako prije 1927. kada je nastala drama *Kako bijaše na početku*.¹⁰³ Na tu pomisao navodi nas podudarnost njegovih teza, odnosno postupaka. Naime, ni »u ovoj drami nema lica: sve su figure. Slike ove drame nemaju pretenzije ni namjere da budu realistički odraz životnih događaja: odraz životne zbilje. One su samo scenska realizacija fantazije, emocije jedne ideje.« Nadalje: »Tendenciju, kao aluziju na zbiljski život, ne sadržaje ova igra. U njoj ima tendencije tek toliko, koliko je današnje vrijeme traži od umjetnosti.« Mesarić i tu naglašava da je to »materijal za scenu«, da »režiser treba da ga umjetnički izmodelira za scensku objektivizaciju«, da »scensko djelo može da oživi samo scena.«

Dramski tekst *Čovjek ne će da umre!* jest zapravo ekspresionističkim sredstvima oblikovan srednjovjekovni moralitet na temu sedam smrtnih grijeha. Mesarić objašnjava: »Poentirao sam akciju sa smrtnim grijesima da bih tim jasnije podcrtao ideju: smisao života jest — smrt. Otud krik Čovjeka: 'Ne ću da

¹⁰³ Vidi: K. Mesarić, »Prve manifestacije scenskog ekspresionizma u Zagrebu«, u *op. cit.* (vidi bilj. 1), str. 420.

umrem!'«. Ideja je u osnovi srednjovjekovno–barokna. Vitalistički naboj ekspresionističkih tekstova, naime, često je bio obojen religiozno ili nihilistički; mistični i religiozni elementi često se miješaju s elementima apokaliptičnog (kao npr. u *Pobuni Atlasa*). Po unutrašnjoj dinamici i nemiru u strukturi teksta ekspresionizam ima u sebi puno gotičkog i baroknog, odakle i preuzima temu *memento mori*. Ona u ovoj drami poprima oblik sukcesivnog prikaza prizora sedam smrtnih grijeha po recepturi starih crkvenih prikazanja odjevenih u novo ekspresionističko ruho, budući da su još od srednjeg vijeka »Sedam smrtnih grijeha, zamišljenih kao osobe, postali tako bliski da je vjernik, čini se, na kraju izgubio svaku moć razlikovanja svoje alegorije i svoje pneumatologije.«¹⁰⁴ Zbog toga Mesarić, i od redatelja i od gledatelja, zahtjeva — zanos, odnosno nagon igranja i nagon gledanja (*Schaulust, curiositas oculorum*), kako to definira Ljubomir Maraković.¹⁰⁵ »Zanos je uvjet scen-skog života«, kaže Mesarić na kraju spomenutog predgovora, završavajući ga pežljivo stiliziranom, strogom napomenom: »Bez čiste, neposredne volje za umjetnički zanos ni jednom scenskom djelu pristupiti se ne smije.«

Ovaj Mesarićev moralitet savršeno dokazuje tvrdnju da ekspresionističke »vizije religiozno–metafizičkog sadržaja pothranjuju se iz biblijskih i srednjovjekovnih izvora.«¹⁰⁶ Potreba za produhovljenjem drame dovela je, kako se to i na ovom primjeru vidi,

¹⁰⁴ C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, A Galaxy Book, Oxford University Press, New York, 1958, str. 86.

¹⁰⁵ Ljubomir Maraković, *Pučka pozornica*, Jeronimska knjižnica, knj. 308, Hrvatsko knjiž. društvo sv. Jeronima, Zagreb, MCMXXIX, str. 72.

¹⁰⁶ Zoran Konstantinović, *Ekspresionizam*, Obod, Cetinje, 1967, str. 26.

do »okretanja unazad do tipa srednjovjekovne religiozne misterije.«¹⁰⁷ Dakako, u to vrijeme »likovi iz *Evandjelja* već [su] pluskvamperfektivni 'fantomi'«,¹⁰⁸ međutim, »pozivanje na *Bibliju* nije pozivanje samo na pluskvamperfektni tekst, nego i na *počela* kulture evropskog (i ne samo evropskog!) kulturnog kruga«,¹⁰⁹ tj. na opće poznati sadržaj i kon/tekst često karakteristično vezan uz »pučku supkulturu«,¹¹⁰ stoga nije slučajno što će te prvotne, ali i alternativne linije, »avangarda otkrivati ponajprije u književnosti baroknog doba ili unutar manirizma, ali i u cjelokupnoj kulturi šesnaestog stoljeća«,¹¹¹ koje se opet ne da shvatiti bez zâsada srednjega vijeka, odnosno resemantizacije svih onih pojava »evropskih i izvanevropskih književnosti i kultura koje su u svoje vrijeme nastajale u znaku estetskih prevrednovanja.«¹¹² Moralitet je za tu svrhu bio idealan model.

Čovjek ne će da umre! svojevrsna je Rahmendrama, okvir joj tvore I. slika *Lijenost* i završni dio VII. grijeha: *Bludnost* te *Rezime*. Radnja prve slike zbiva se u »Birou za pozajmljivanje životnih maski.« Sve je u mraku, »tek ispred svake maske sedam smrtnih grijeha gori po jedan žižak.« Majstor života traži od Čovjeka bez fizionomije da, uzimajući jednu po jednu osvjetljenu masku, počne ponovno živjeti živote koji su mu određeni.¹¹³ To čini zato što želi saznati zašto

¹⁰⁷ Z. Konstantinović, *op. cit.*, str. 29.

¹⁰⁸ A. Flaker, *op. cit.*, str. 44.

¹⁰⁹ A. Flaker, *ibid.*, str. 44.

¹¹⁰ A. Flaker, *ibid.*, str. 46. Vidi npr. bilj. 105.

¹¹¹ A. Flaker, *ibid.*, str. 46.

¹¹² *Ibid.*, str. 46.

¹¹³ Mesarić u predgovoru drame naglašava da: »Sa teozofskom teorijom o reinkarnaciji nema ova drama ništa zajedničkoga. Ovdje se tek radi o: biblijsko geneološkoj vezi glavnih figura ove igre.«

je uopće stvorio život; želi pronaći *istinu*, »opravdanje za sebe i svoj čin.« Kada je pronađe poklonit će je životu, a u zamjenu uzet će iz života smrt koja je, kako se to vidi iz predgovora, u stvari grijeh, a grijeh je čovjek; smisao smrti jest: vječni život u smrti. To je teza koja objašnjava naslov drame, tj. razloge zašto »čovjek ne će da umre«, odnosno zašto se protivi želji Majstora života da ponovno proživi već izivljene živote, budući da je u njima svako uživanje »ispaštao u kazni« i svaki put »morao umrijeti«. Sada se želi odmoriti. To odmaranje, međutim, bacilo ga je u grijeh lijenosti; on živi »neutralni oblik života: lijenost.« U skladu s novim dinamičnim ekspresivnim shvaćanjem vremena i filozofije života, naprotiv, život — koji je krug — mora se »živjeti besprekidno«, život mora biti »interesantan«, »uvijek nov«, zato što je »život besprekidno stvaranje«, odnosno igra, »a igrati je može samo dijete.«

Da bi ostvario svoju nakanu Majstor života odredio je da Čovjek bez fizionomije živi »živote poznatih ličnosti iz Biblije.« Gasi stoga žižak ispred maske Lijenosti i daje mu novu masku. Nova maska jest Lucifer, a karakteristika njegova života jest — oholost. Pada zavjesa na I. sliku, smrtni grijeh: *Lijenost* i započinje drugi dio moraliteta, II. smrtni grijeh: *Oholost*. Za razliku od uobičajenoga poretka grijeha (oholost, lakomost, bludnost, zavist, neumjerenost/proždrljivost, srditost, lijenost),¹¹⁴ Mesarić, u skladu sa svojom tezom, na prvo mjesto stavlja lije-

¹¹⁴ Vidi npr.: *Opći religijski leksikon*, Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, Zagreb, 2002. (»Sedam glavnih grijeha«). U »Župnikovoj priči« Geoffreyja Chaucera redosljed je npr. drukčiji. Na prvom mjestu je oholost, a zatim slijede: zavist, srdžba, lijenost, škrtost, proždrljivost i bludnost. Vidi: G. Chaucer, *Canterburyjske priče*, Znanje, Zagreb, 1986, str. 504–544.

nost, a nakon nje oholost, za glavnog reprezentanta uzimajući uobičajeni lik — Lucifera.

Radnja se temelji na starozavjetnoj knjizi Postanka (3, 1–24) i događa se u elegantnom modernom parku zvanom »Eden«. Glavni likovi/figure su Adam, »najdrevniji gospodin srednjih godina, rogonja«, Eva, »najobičnija lijepa gospođa, koketna kako je to već običajno kod lijepih gospođa« i Lucifer, »elegantan ljubavnik, kućni prijatelj od gospodina Adama.« Ove kvalifikacije otkrivaju cinični karakter čitavog ovog djela, kao zacijelo burleskni rezultat kulture 20. stoljeća, koju tu predstavljaju dva policajca, kao konstanta u svih sedam/osam dijelova drame. Tu je dakako i Vlasnik parka, »stariji, dobroćudni gospodin, ponešto energičan.«¹¹⁵

Sve se događa u tipičnom bračnom trokutu: Lucifer, otac Evina djeteta, u svojoj oholosti želi da to sazna i Adam i svi. Eva želi spriječiti taj skandal, ali Lucifer, u pravoj maniri melodramatskog ljubavnika, prijeti da će ubiti i sebe i nju. Ona ga uvjerava da nema potrebe da Adam sazna kako dijete nije njegovo; bit će sretan »u iluziji, da je otac.« Adam, koji ulazi na scenu u trenutku njihove prepirke, nalazi ih u zagrljaju. Smatra sve to Luciferovom šalom. Lucifer je naprotiv smrtno ozbiljan. Oholo, u najboljoj agrarmerskoj maniri, izjavljuje Adamu: »Gospodin Adam! Vaša je gospođa zanjela od mene.« Traži od Eve da to i sama prizna. Braneći čast svoje žene Adam izaziva Lucifera na dvoboj revolverima. To sprječava Vlasnik parka. Ljut je na Lucifera što ga u njegovoj oholosti nije »zadovoljila tiha preljuba u (...) parku«

¹¹⁵ Prema tablici koju Mesarić prilaže u predgovoru Čovjek igra sve likove koji predstavljaju pojedini grijeh, a Majstor sve one koji znače neku vlast, nadzor, apsolut; on je: Vlasnik parka, Šef, Direktor, Bilježnik, Jozua, Urije.

nego čezne »za skandalom«, a on »ne podnosi skandale oholih i prepotentnih ljudi« u svom »Edenu«. Lucifer i dalje inzistira na tvrdnji da je on otac Evina djeteta. Nakon te drskosti Vlasnik parka poziva Dva policajca i izbacuje Lucifera iz Edena.

Adama ipak kopka istina pa bi »zbog umirenja svoje savjesti« htio da mu »gospodin izjavi« da Eva nije tu dolazila s Luciferom, niti se ljubakala s njim. Vlasnik se lukavo, reklo bi se fejdooovski, izvlači konstatacijom da: »što se tiče one insinuacije o ocu, to je smiješno. Lucifer je to u svojoj prepotentnoj oholosti shvatio i suviše ozbiljno, a vi treba da ga ismijete, gospodine Adam. Vjerujte, svejedno je, tko je pravi otac djetetov. Glavno je, da nije došlo do skandala, a spasili smo i istinu matične knjige. Tamo će pisati, da ste otac vi. Što hoćete više?« Usporedimo li ovu Mesarićevu fabulu s Krležinom iz *Adama i Eve*, cinizam i grotesknost jedini je zajednički nazivnik u pristupu toj *par excellence* (malo)građanskoj temi, premda je i Krleži i Mesariću ista »biblijska priča poslužila (...) kao kontrafaktura prema kojoj će se očitovati farsičnost univerzalne ljudske situacije.«¹¹⁶ U to doba Mesarić i Krleža još su bili na istom teorijskom, ekspresionističko–avangardnom stajalištu. Krleža je, naime, tada za njega još bio autor koji donosi »nove intonacije i nove tonove bogatog spektra na našoj ondašnjoj ekspresionističkoj sceni.«¹¹⁷

Slijedi III. smrtni grijeh: *Zavist*. Protagonisti su karakteristični nosioci toga grijeha i njegovih posljedica: Kain i Abel. (Kain je, prisjetimo se prethodnog grijeha, zapravo Luciferov sin.) Radnja se događa u

¹¹⁶ Natuknica »Adam i Eva« u: *Krležijana I* (A–LJ), Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, Zagreb, 1993, str. 2.

¹¹⁷ K. Mesarić, *ibid.* (vidi bilj. 1), str. 415.

»Poslovnici firme 'Žrtva'«. Za podlogu joj služi također *Stari zavjet* (Postanak, 4, 1–16). Osim njih tu je i Šef firme »Žrtva« (prefigurirani Majstor života). Abel je zadužen za trgovinu stokom, a Kain za trgovinu žitom. Cijena stoki raste i Abel uspješno trguje. Kod Kaina je obratno. Zbog gladi koja je zavladala on je prestao biti hladni burzovni kalkulant i »besplatno (je) dijelio skupo plaćeno žito seljacima za sjetvu.« Šef mu, posvadiвши se stoga s njim, oduzima posao i prijeti da će ga za to kazniti »kod 'Saveza poslodavaca', da ne dobije namještenje nigdje ni kod koga u cijeloj zemlji.« Abel će, naprotiv, biti nagrađen. Mesarić kao da anticipira ono što će Leszek Kołakowski na tu temu pisati puno kasnije u svom *Ključu nebeskom*, interpretirajući tu biblijsku zgodu konstatacijom: »svakome prema zaslugama.«¹¹⁸ Kain traži da mu Abel pomogne u toj situaciji, ali on to odbija, postavivši se prema bratu kruto, činovnički, predbacujući mu da je zavidan na novom položaju direktora i prokurista firme »Žrtva«. Odriče se Kaina. Tada Kain, u bijesu »koji je kovitlao svim njegovim nervima (...), dohvati mehanički kamen, koji je ležao na spisima šefovog pisaćeg stola i u istom trenutku udari Abela u glavu.« Šef ulazi donoseći odlikovanje za Abela i otpusnicu/otkaz za Kaina. Zavjesu spušta Šefov krik: »Krv! Krv —! Policija! Policija!!!«

Za razliku od Byrona, koji se u svom *Kainu*,¹¹⁹ ujedinivši u njemu i priču o Luciferu i Evi, strogo drži biblijskog predloška nadograđujući ga Abelovom molbom Svevišnjem da oprostí ubojici Kainu, Mesarić

¹¹⁸ Leszek Kołakowski, »Kain ili interpretacija načela: svakome prema zaslugama«; u: L. Kołakowski, *Ključ nebeski & Razgovor s đavolom*, GZH, Zagreb, 1981, str. 12–13.

¹¹⁹ Vidi: G. G. Byron, *Kain*. Pozorišna biblioteka, knj. III, Zagreb, 1921.

svu radnju smješta u burzovno–trgovačke okvire karakteristične za prva desetljeća 20. stoljeća, dajući tako svoj sažeti, britki kazališni doprinos kritici bezdušnog kapitalizma, čije će mehanizme Krležu još dublje razotkriti i cinično secirati u *Gospodi Glembajevima*. I Byron i Mesarić radnju završavaju Kainovim bijegom, odnosno izgonom. Obojici je, međutim, zajednička iz *Biblije* preuzeta Kainova replika: »Zar sam ja čuvar brata svojega?« (Post 4, 9), sve drugo je, u duhu kritike društveno–ekonomskih i međuljudskih odnosa svoga vremena Mesarić krajnje zaoštrio bešćutnim odnosom Abela prema bratu Kainu.¹²⁰

IV. smrtni grijeh jest *Neumjerenost*. Budući da je Adama i Evu već potrošio za grijeh Oholosti, Mesarić je za glavne nositelje ovog grijeha uzeo Noju i njegove sinove Sema, Hama i Jafeta, oslonivši se i tu na starozavjetnu knjigu *Postanka* (9, 18–25). Radnju je smjestio u »Noje–bar«. U njemu Noje, »šef koncerna svih vinograda u zemlji, stari razvratnik«, danonoćno banči u društvu brojnih plesačica i artistica hvaleći se poduhvatom koji je za vrijeme općeg potopa izveo na svojoj jahti »Nojemova barka« u koju je tada strpao: »Sve! Naprosto sve.« Direktor bara bio mu je tada *skipper*, tj. obnašao je »čast i dužnost kapetana.«

Noa, odnosno Noje, kako ga naziva Mesarić, prvi je, kao što je poznato, posadio lozu¹²¹ i zbog toga se,

¹²⁰ Moglo bi se reći da, kao što tumači Luc Estang (*Kainov dan*, Paris, 1967), Kain ne žali što Abel ima tolike prednosti, nego što (on nema) ni jednu..., što Bog je ostao neosjetljiv na (njegov) umor, slijep na (njegovu) žrtvu.« »Tada se pobunio, ne zbog sebe, već zbog sviju (...), te je udarcem kamena ubio Abela — miljenika neba«, u ovom slučaju — Šefa firme »Žrtva«. Kain tako, poput Prometeja, postaje »simbol čovjeka koji potvrđuje svoj udio u stvaranju.« Vidi: *Rječnik simbola*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1983, str. 241.

¹²¹ »Neki (...) kažu da je Noa ponio sjeme grožđa na svom brodu — ili čokot vinove loze iz Edena — koje je zasadio na gori Lubar, jednom od vrhova

kao »stvoritelj vinskog mora«, razmećući se pred barskim djevojkama, sprema iskopati »bazen u promjeru od 50 kvadratnih kilometara« i napuniti ga vinom. Djevojke Noju preziru kao starkelju, žudeći za mlađim gostima. U trenutku kada se on, po tko zna koji put napio, »nažderao« i zaspao, na scenu stupaju tri njegova sina u prizoru koji su nam poznati iz *Starog zavjeta* (Post 9, 20–27). Sem, Ham i Jafet ugledaju svoga oca gola te »naglo sakriju pogled i okrenu se«:

JAFET: Izađimo. Naša prisutnost ne smije da natjera stid u obraze našega oca.

SEM: Neka se iz našeg pamćenja za uvijek izbriše, da smo našega oca našli u nedoličnom položaju.

JAFET: Izađimo smjesta.

HAM (*obilazi oca, posmatra ga sa smiješkom*): Šta se pretvarate, lude!? Stari se, eto, opio i zagnjurio glavu u krilo ženske.

SEM: Ham! Što to govoriš!?

JAFET: Stid te bilo, Ham! Izađimo zbog stida!

Ham iskoristi tu situaciju i preotme očevu curu, »jer samo budan lav skače na plijen.«

Noje se probudi, prosvjeduje zbog sinova čina i traži od Direktora bara da presudi tko tu ima pravo. Mesarić vješto oko »principa istine« konfrontira dva uvijek, pa i tada, aktualna stava: pravo koje se temelji na bogatstvu i pravo koje se temelji na sili, tj. na snazi mladega. Direktor tada daje prednost Hamu. Zgranut takvom odlukom Noje pobijesni i zateturavši, u smrtnom hropcu — nalik na Ignaca Glembaja — prokune svoga sina Hama,¹²² nakon čega ga udari

Ararata. Njegova loza rodi plodom istog dana i on ubere grožde prije noći, istiješti ga, načini iz njega vino i dobro ga se napije.« Robert Graves — Raphael Patai, *Hebrejski mitovi*, Naprijed, Zagreb, 1969, str. 121.

¹²² »Kada se Noa otriježnio od vina i saznao što mu je učinio najmlađi sin reče: 'Nek je proklet Kanaanac, braći svojoj najniži sluga nek bude'« (*Post*

kap. Kao i u prethodnim prizorima slijedi Mesarićev cinični završni komentar što ga izgovara Direktor u vidu svojevrsne pouke: »Kako se lako razaraju iluzije o pravu i o istini! Pfuj! Ogavno! — Policija! — Ispraznite mrtvacu džepove, a lješinu otpremite u prosek-turu! Muzika!« Nakon toga: »Jazz zasniva mrtvački marš«, a prostor se otvara za prikaz novog grijeha s novom ciničnom poukom, kakve su i ostale radi kojih je i pisao čitav taj moralitet. Naime, umjesto da ponudi/prikaže uobičajeni *remedijum*, Mesarić svaki pokaz pojedinačnog smrtnog grijeha završava oštrom poantom pa se zaista može, s A. B. Šimićem, reći: »Taj cinik žeže po svemu! — Pustite ga! On mora da se negdje još žešće opekao!«¹²³

Izokrenuvši posve biblijsku matricu (Post 27, 1–40) Mesarić u V. smrtnom grijehu: *Škrtost* donosi svoju inačicu priče o Izaku, Ezavu, Jakovu i Rebeki. Izak je, dakao, »star, nemoćan i slijep«. Međutim, on je sada »veleposjednik«. Ezav je »tvrd, lakomislen, športsmen«, a Jakov »spekulant, razmašen, blaziran«. Rebeka je, kao i u izvorniku, »lukava žena–mati« koja je »premlada za svoga muža«. Spekulant Jakov, miljenik Rebekin, želi biti »neograničeni gospodar na imanju« nakon što »stari umre«. Izak, koji sluti blisku smrt, traži međutim Ezava kojega nema već pet dana, premda je ocu obećao srnetine. Javni bilježnik priprema Izakovu oporuku prema kojoj će, kako želi Izak, imanje pripasti obojici braće. Rebeka želi spriječiti izvršenje takve oporuke. Ona, Jakov i Javni bilježnik zato smišljaju način da prevare Ezava i razbaštine ga, između ostaloga i zato što se oženio »protiv volje svojih roditelja.«¹²⁴

9, 24). U metaforičkom prostoru ove starozavjetne epizode o Noi Janko Polić našao je razloge da sebi nadjene nadimak — Kamov.

¹²³ A. B. Šimić, *op. cit.*, str. 142.

¹²⁴ Vidi: *Postanak* 27, 46 i dalje.

U ključnom trenutku Ezav se gladan i žedan vraća iz lova i upada u namještenu pravnu/pravničku klopku. Zbog dugova u koje je upao, traži pozajmicu od svoga brata–blizanca Jakova. Taj mu predlaže da mu proda svoj dio imanja, a za to će mu, kako mu to objašnjava Javni bilježnik, »gospodin Jakov isplatit (...) odmah punu polovicu efektivnog novca, koji se momentalno nalazi u kući, u gotovom, a onaj u bankama na ček.« Jakov glumi da ne pristaje na takav aranžman i time još više navlači Ezava u klopku koju su mu namjestili. Lakovjerni Ezav *bianco* potpisuje ugovor što ga zatim, dok Ezav jede, sastavlja Javni bilježnik kojemu »Rebeka i Jakov asistiraju«. Iz tako sastavljenog ugovora Ezav saznaje da će dobiti tek polovicu obećanog novca i da se odriče »svih ostalih tražbina«. On stoga ne želi priznati taj ugovor. Međutim, kasno je:

»BILJEŽNIK: Žalim. Ugovor je sastavljen i potpisan propisno i zakonito.«

U ovom grijehu Mesarić u prvi plan ističe bezdušnost zakona kojim je ovdje maskirana »škrtošć«, odnosno podvala iz nje proistekla. Takav je zakon, naravno, nepravedan (on je »prljava laž«). Stoga, izdižući problem na višu razinu Javni bilježnik Ezavu, nakon što mu je objasnio da je zakon jedino »mjerilo pravednosti«, postavlja sofisticirani zadatak: ako je zakon laž, on treba da dokaže »što je istina«.

Nakon te prijekove Jakov mu velikodušno nudi da će ga »odmah namjestiti na svom imanju«. Ezav tada kundakom nasrne na njega. Intervenira policija i Ezava odvede u dugotrajni zatvor. Zatim zavjesa pada na tu drevnu starozavjetnu priču koju je, recikliravši je, Mesarić upotrijebio kao prikladan okvir za svoju kritiku društveno ekonomskih prilika na

uskom obiteljskom području onakvih međuljudskih odnosa i transakcija o kojima je Emil Zola ispisao tisuće stranica svoga ciklusa o Rougon–Macquartovima, sa sviješću da »ne treba biti sofista, a da se u riječima ovog naturaliste osjeti slutnja za koncepciju modernoga stvaralaštva«, tj. da iza svega toga stoji samo »priroda i zemlja, već jedan jači i duhovitiji fundament, koji se zove *ideja*«. ¹²⁵ Ideja uvijek i jest pokretač svakog moraliteta, pa tako i ovog Mesarićevog.

Za protagoniste VI. smrtnog grijeha: *Srditost*, Ka Mesarić je uzeo Mojsija i Arona, kao dva antipoda još radikalnije kritike društveno–političkih odnosa svoga vremena. U njima je lako prepoznati i mnoge aktualnosti ovoga našeg globalizacijskog doba s gotovo svemoćnom ulogom javnih medija, prije svega tiska. Treći važni lik ove šeste grešne postaje jeste stoga Jozua, »glavni urednik novinskog trusta 'Kanaan'«. U vrijeme dok Mojsije boravi na brdu Sinaj¹²⁶ Mojsijev brat Aron, »kapitalista, bankar«, izveo je, uz pomoć Jozua, »prevrat u čitavoj zemlji (...) bez kapi krvi. Ni jedna bajuneta nije zvecnula.« Taj baršunasti prevrat obavljen je na temelju Jozuove teze »da se sve državne reforme rješavaju najjednostavnije na bazi beskrvnog osvajanja štampe.« Aronu je pri tome puno važnije pitanje novca utrošenog za kupovinu takozvanog »javnog mnijenja«.

Kada je saznao da su troškovi bili minimalni Aron mirno očekuje povratak Mojsija koji je u ovoj prigodi »profesor, ideolog i teoretičar«. Aron¹²⁷ je uvjeren da

¹²⁵ K. Mesarić, *Smjerovi moderne umjetnosti*, SociM, Zagreb, 1929, str. 19; vidi i: L. Kołakowski: »Ezav ili odnos filozofije prema trgovini«; u: L. Kołakowski, *op. cit.*, str. 25–28.

¹²⁶ Vidi: *Izlazak* 19–23.

¹²⁷ Aron je i u *Starom zaujetu* »tumač Mojsijev«; vidi *Izlazak* 3, 10–16.

će Mojsije shvatiti da »nije (...) podesan za položaj, na koji se popeo vratolomnim ljestvama svojih naučnih teorija, jer »jedno su teorije a drugo je vladati narodom.« On će stoga »čitavu ideologiju socijalne diktature« — čitav dakle dekalog i druge odredbe¹²⁸ — koju je izgradio Mojsije »provesti u život na način, koji bude smatrao najkorisnijim za (...) narod.« Problem je u tome što je Mojsije vrlo popularan »u najširim slojevima naroda«, dok je Aron »kao odličan finansijski stručnjak«, poznat tek »uskom krugu privrednika.« To njemu međutim nije smetnja, on je zato — bogat, zna da »fama 'Mojsije' još uvijek [je] samo sjena spram realnosti novca«, da je »krilatica: 'novac vlada svijetom!' (...) vječito aktualna.« U tome, čini se, ima pravo.

Tada u uredništvu lista »Kanaan« dolazi Mojsije. Jozua i Ministar policije odluče da će ga obavijestiti o novonastaloj situaciji i, bude li potrebno, odmah ga uhapsiti, koristeći iste — njegove — ideje u svoje nove svrhe, kako to, u duhu svoga relativizma Ministru objašnjava Jozua. Naime: »Teorije treba primijeniti istinskoj realnosti. Na lijevo, ili na desno, to je sasvim svejedno.« Njega je Aronu priklonila težnja da dopre »u jezgru apsolutne istine«, razočarala ga je »apstrakcija« Mojsijevih teorija; Aron je, naprotiv, »realan. Bez fantazije. Bliz životu. (...) On je spreman da se bori.«

U svojoj najradikalnijoj analizi suvremenih mu društveno-političkih odnosa Mesarić s jedne strane nastupa cinično, čak i sarkastično, s druge pak strane, čini se, izražava i neke temeljne postavke ekspresionizma, ponajprije zahtjev da ekspresionistička umjet-

¹²⁸ Vidi: *Izl* 20–23.

nost »bude uvijek moderna i pokretna«,¹²⁹ da bude odraz »kontrapunkta misli«,¹³⁰ odnosno »previranje elastičnih misli.«¹³¹ Zato on, kao i njegovi likovi, nastoji »misliti gimnastički«¹³² U ovoj svojoj karikiranoj moralističkoj paraboli on još dublje otkriva opsesivnu težnju ekspresionista za »svetom« istinom, dijeleći u tome, kao i oni, »svojim vjernicima radost u umjetnosti, a svojim sljedbenicima slobodu u stvaranju.«¹³³ Tjeskoba što je pri tome osjećamo ugrađena je u taj cilj i svrhu: »Trebalo da nam bude tjeskobno, kako bismo sa većom pobožnošću primili u sebe umjetničku istinu.«¹³⁴ To je zacijelo namjera čitave ove Mesarićeve *psihomahije*, čitavog ovog maskenbala sedam smrtnih, uvijek aktualnih grijeha, kao grijeha pojedinca i kao grijeha struktura.¹³⁵

Mojsije u redakciju lista »Kanaan« donosi svoj najnoviji rukopis, napisan za vrijeme njegova četrdesetodnevnog »ljetovanja na Sinaju«. To je »deset vrlo interesantnih točaka, koje se upravo mogu nazvati — deset zapovijedi za moralan život čovjeka.« Zgranut je shvativši da su se za vrijeme njegove odsutnosti novine počele klanjati zlatnom teletu, tj. da »hvale kapitalizam.« U trenutku kada zbog toga želi Jozuu riješiti dužnosti, taj ga izvješćuje da više nije predsjednik države, da »u državi je posljednjih dana izvršen prevrat« i da je »Aron preuzeo vlast« i postao diktator u čijoj je ruci »sva štampa«. Mojsija je poti-

¹²⁹ K. Mesarić, *ibid.*, str. 10.

¹³⁰ K. Mesarić, *ibid.*, str. 25.

¹³¹ K. Mesarić, *ibid.*, str. 26.

¹³² *Ibid.*, str. 26. Slijedi u tome Haralda Höfdinga koji »u svojim 'Filozofijskim problemima' [tu citira] Lessinga.« *Ibid.*, str. 25.

¹³³ K. Mesarić, *ibid.*, str. 25.

¹³⁴ K. Mesarić, *ibid.*, str. 26.

¹³⁵ Vidi: *Opći religijski leksikon*, Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, Zagreb, 2002, str. 305; vidi i str. 875 (Smrtni grijeh).

snuo tako što je njegovoj »neuspjeloj praksi« pretpostavio »pokušaj kapitalističkog sistema u upravljanju državom.« U svojoj ogorčenosti Mojsije »podere (svoj) rukopis, baci ga na pod i zgazi.« Jozua međutim traži da ga ponovno napiše, čemu se Mojsije protivi jer njegova se »ideologija nikako ne podudara s novim kapitalističkim sistemom u državi.« Naglašava da je narod bio zadovoljan njegovom vladavinom. Jozua mu replicira:

»Narod! Što je to narod? Narod tu sada više uopće ne dolazi u pitanje. Ali vaš brat i ostali kapitaliste u državi, koji su finansirali vaše teorije, nisu bili zadovoljni s vašim favoriziranjem proletarijata. Zašto niste praktički uništili te kapitaliste, kad ih toliko mrzite? Zašto niste dali vašem narodu potpunu vlast u ruke? Zašto niste uveli u vašu vladu seljake i radnike, kad ih toliko ljubite? Vaše oklijevanje, vaš oportunistički, vaša bezbojnost teoretske demokracije osvećuje vam se!«

U ovim Mesarićevim »fabijevskim«¹³⁶ socijalističkim pogledima — koji su zacijelo i aluzija/kritika sovjetske revolucije — krije se zacijelo i razlog što je ova njegova drama ostala nepoznata, odnosno zaguubljen na jednom od prostranih donjogradskih zagrebačkih tavana.

Pod pritiskom policije Mojsija, koji se tome protivi, odvođe opet na brdo Sinaj da ondje ponovno napiše »svojih deset zapovijedi«, a nova će ih vlast »već nametnuti masi na [svoj] način i za [svoj] interes.« Prizor završava Mojsijevim proleterskim uzvikom: »Dolje kapitalističko nasilje! Dolje!« Tu se Mesarić

¹³⁶ »Vjerojatno je [Mesarić] taj (možda uistinu *fabijevski*) socijalist i nemarksist bio neprihvatljiv ljudima novoga poslijeratnoga vremena upravo zbog svoga etičkog pristupa socijalnim normama.« V. Perković, *ibid.*, str. 188.

možda i najviše približio ranom Krleži (onom iz *Gol-gote*), a zatim nastaje — razlaz.

Zavjesa koja se spustila na spomenutu Mojsijevu parolu/uzvik zatim se opet podiže i otkriva VII. smrt-ni grijeh: *Bludnost*. Za protagoniste Mesarić je tu uzeo vrlo prikladne starozavjetne likove, kralja Da-vida, njegova »odanog oficira« Uriju i Urijinu ženu Betsabeju, tj. priču poznatu iz *Druge knjige o Samu-ilu* (11, 2–17). Bio je to vrlo prikladan porok da se zaključí taj niz grijeha uprizorenih u suvremeni, britki moralitet. Kralj David, »za javnost korektan i moralan«, na fronti je u svom šatoru. Vlada primirje i to ga živcira jer on je čovjek koji »voli žene i krv.« Na ratište u posjet Uriji dolazi njegova žena Betsabe-ja baš u trenutku kada je David odlučio nastaviti rat. Urije smatra da »ona će se upravo veseliti, što će moći da vidi jedinstvene prizore rata«, te je stavlja pod Davidovu zaštitu, a sam odlazi na bojište.

»Čim je Urije izišao, izvukao je kralj revolver, odšuljao se do zavjese šatora, otvorio ga i — oda-peo.«¹³⁷ Dolazi Betsabeja. Glumeći bol za izgubljenim mužem otkriva ona svoju davnašnju ljubavnu¹³⁸ vezu s Davidom, radi koje je i došla na bojište. Međutim, ne želi mu se podati te noći »jer mrtav je onaj, čiji je život bio čar potajnog preljuba [njihova].« Između njih se zatim razvija suptilan dijalog na temu ljubavi, krvi i smrti, što još više raspaljuje njihovu strast izmamljujući iz Davida *Pjesmi nad pjesmama* slične stihove, koje prati citra:

¹³⁷ Mesarićev David ubija Uriju osobno; u *Starom zavjetu* čini to svojom zapoviješću (vidi: 2 *Sam* 11, 14–17).

¹³⁸ Mesarić stoga izostavlja glasoviti prizor kupanja nage Betsabeje (2 *Sam* 11, 2).

»...ti si, ženo, okadila postelju moju smirnom, alojem i cimedom; hajde da se opijamo ljubavlju do zore, da se veselimo milovanjem, jer muž tvoj nije kod kuće, otišao je na put daleki.«

Natan, »predsjednik kraljevske vlade«, upozorava Davida da bi takvo njegovo ponašanje moglo izazvati »sablazan među oficirima, koji žive (...) mjesecima bez svakog kontakta sa ženama.« David odbija bilo kakav mogući prigovor i insinuacije da je on potencijalno kriv za Urijinu smrt, jer on je kralj »po milosti Božjoj. (...) A Bog je konačni smisao sviju stvari.« Natan mu zatim priča priču kao primjer na koji David treba da odgovori onako »kako treba da odgovori kralj pravednik.« Priča je zapravo svojevrsna Mesarićeva parabola o siromahu i bogatašu. Bogataš je imao mnoštvo lijepih žena, a siromah samo jednu koju je beskrajno volio, za razliku od bogataša koji »sve ih je ljubio jednako i sve ih je mrzio jednako, već prema sklonostima svoje noćne požude. Njegovo srce bilo je prazno.« U posjet bogatašu došao je putnik namjernik, ali bogataš mu, nahranivši ga i napojivši, nije htio dati ni jednu od svojih žena za noć, »već zapovijedi slugama svojim da odu u susjedstvo, da ugrabe jedinu ženu siromašnog čovjeka i da je dadu njegovome gostu za razonodu za noć.« Čitav se prizor prekida nakon što Natan Davidu postavi ključno pitanje: »Recite, Veličanstvo, što je taj čovjek zavrijedio? Sankciju svoga bezakonja, ili —.« Davidu tada glava klone na stol, Natan se prefigurira u Majstora života iz I. slike, a David u Čovjeka bez fizionomije. Time počinje završni, okvirni dio ovog moraliteta. Majstor života uzima Davidovu masku »koja je ostala bez glave« i vraća je Čovjeku bez fizionomije. Naređuje mu da nastavi Davidov život zato što želi čuti odgovor na svoju (Natanovu) priču, na koju je David

»lakomisleno odgovorio smrću, jer po svoj prilici nije znao da napravi ništa pametnije.« Čovjek bez fizionomije buni se protiv tog zadatka budući da je već »izživio živote sedam smrtnih grijeha« i sada bi se htio odmoriti »bez maske«. Majstor života, međutim, želi vidjeti rezime tih života, vidjeti sintezu. Čovjek je svjestan da ga u Rezimeu čekaju najveće muke. Prisiljen od policije ipak prihvaća taj nalog.

U *Rezimeu sedam smrtnih grijeha*, koji zatim slijedi, on, interpretator, nosilac maski sviju tih grijeha, prefigurira se sada u Čovjeka pod optužbom — tj. u Isusa¹³⁹ koji zbog svojih »prevratnih ideja o socijalnom poretku« izlazi pred Pilata gdje, na način koji ponešto podsjeća na temu drame *Suđenje Isusu Diega Fabbija*,¹⁴⁰ mora odgovarati »zbog počinjenih sedam smrtnih grijeha.« Moralitet se pretvara u misterij.

Optužen za *lijenost* Isus se pred Pilatom (koji je preobraženi Majstor života) pravda time da »trideset godina spremao se u tišini za veliku socijalnu misao.« Za *oholost* je optužen zato što je govorio da je on sin Stvoritelja svijeta, ali on to jest »kao što su i svi ljudi djeca onoga, koji je sve stvorio.« Isus odbija i prigovor da je *zavidan* i *neumjeren* samo zato što je govorio »da će se prije konop provući kroz ušicu od igle, nego li će se bogataš prokrijumčariti kroz vrata raja«, odnosno što je »siromasima, koji su jedamput u živo-

¹³⁹ Krist je onaj »koji oduzima grijehe svijeta«, on je Otkupitelj, onaj koji, kako u »Župnikovoj priči« — u kojoj je riječ o sedam smrtnih grijeha — kaže G. Chaucer, »sačuvao nas je milostivo u našoj ludosti, tako da bismo, da se nije smilovao duši ljudskoj, tužnu pjesmu svi mogli pjevati.« Cit. prema: G. Chaucer, *Canterburyjske priče* (prev. L. Paljetak), Znanje, Zagreb, 1986, str. 499.

¹⁴⁰ Vidi: Diego Fabbi, *Suđenje Isusu* (Processo a Gesù), Hrvatsko knjiž. društvo Sv. Ćirila i Metoda, Zagreb, 1973.

tu htjeli da svijest o svojoj bijedi obmame radošću, pribavio iluziju bunara vina.«¹⁴¹ Na optužbu da je ispoljavao svoju »škartu prirodu« Isus kaže Pilatu da je to zato što je s pet hljebova nahranio pet tisuća ljudi »pred čim se zgranula nezasitnost njihova.« *Srdžbu*, za koju je također optužen, tumači on kao svoj »pravedni gnjev (...) nad ljudima, čija gramzljivost oskvrnjuje vašarskom drekom svetu tišinu hramova. Pilat mu prigovara i prijateljevanje s *bludnicama*. Isus odgovara tvrdnjom da je to pogrešno shvaćeno njegovo nastojanje, jer on je »čovječji ponos jedne žene podigao iz blata i bivšoj bludnici poklonio svijest dostojanstva.«

Taj trenutak dobra je prigoda da i Mesarić pridonese svoj obol kultu bludnice/prostitutke/javne žene, što su ga ekspresionisti doveli do vrhunca, preuzevši ga od naturalista. I on je, kao prije toga J. P. Kamov, na strani prostitutke »zato što je ona prognana iz društva i što joj društvo brani ono što ostale žene po pravu zakona uživaju«,¹⁴² iskazujući time zajednički ekspresionistički humani odnos prema čovjeku, kao općoj kategoriji koju treba lučiti od pojma građanina koji je samo figura za podsmijeh, »zbir stupidne pokvarenosti«,¹⁴³ ljubav, koja je zapravo sažaljenje, s čovjeka pojedinca prenoseći na masu kojoj ponekad prida je klasnu osviještenost ili pak, što je puno češće, prožima je subjektivističkim osjećajem očaja, beznađa i bezizlaznosti, okrećući se zato svemiru/kozmosu i vječnosti. S druge pak strane: »Čovjek uopće nije dobar« — govorila je *Opera za tri groša*.

¹⁴¹ Mesarić aludira na čudo u Kani Galilejskoj; vidi: *Iv* 2, 1–10.

¹⁴² Z. Konstantinović, *ibid.*, str. 27.

¹⁴³ V. Mušg, *ibid.*, str. 25. Tako su ga slikali npr. Kokoschka i Grosz.

Nakon provedene istrage Pilat izjavljuje da ne nalazi krivice na Isusu.¹⁴⁴ Zatim mu postavlja iznenadno pitanje: »A kakovo je vaše političko uvjerenje?« Isus mu na njega odgovara kratkom parabolom o nakovnju i kovaču:

»Narod je nakovanj na kojem vlast kuje novac. Kome dakle pripada novac: nakovanju ili kovaču?«

Pilat ga zatim optužuje za huckanje naroda na pobunu. Isus mu odgovara da je pobuna protiv samoga sebe svakom čovjeku način »da čistim okom procijeni svoje nedostatke i svoje vrline i da spozna sebe«; tako će spoznati »smisao života«, a kada spozna smisao života »zavladat će među ljudima harmonija mira, ljubavi i istine.« Ispovijedio je tako Mesarić svoj tadašnji, ekspresionistički *credo*. Isus zna što je istina jer on istinu nosi u sebi. Pilat ponovno izjavljuje da ne nalazi »nikakove krivnje« na njemu. Spreman mu je vratiti slobodu, ako mu odgovori na još jedno, posljednje pitanje: »Što je istina?«¹⁴⁵

Imamo li u vidu da se pod Pilatovom maskom krije Majstor života, pitanje se mistički usložnjava i prenosi na čitav život koji je samo igra/potruga Majstora života: on, mijenjajući mnoge načine, maske i stavljajući na kušnju mnoge tuđe živote, želi otkriti: što je istina? Isus međutim »uporno šuti«, kao što to radi i u *Novom zavjetu*¹⁴⁶ i npr. u »Legendi o Velikom inkvizitoru« F. M. Dostojevskog.¹⁴⁷ Ne želi odgovoriti na ovo jedino pitanje zbog kojeg Pilat (Majstor života)

¹⁴⁴ Vidi: *Lk* 23, 4; *Iv* 18, 38.

¹⁴⁵ Isto pitanje postavlja Pilat Isusu u *Ivanovu evanđelju*; vidi: *Iv* 18, 38.

¹⁴⁶ Vidi: *Mt* 27, 14; *Mk* 15, 5.

¹⁴⁷ »Krist nije ništa odgovorio — ni gorko, ni strašno, već mu je šutke prišao i poljubio ga u njegove drhtave, plave devedesetogodišnje usne.« F. M. Dostojevski, *Braća Karamazovi*, Znanje — Zora, Zagreb, 1975, str. 290.

»živi«. Razočaran time Pilat Isusa predaje stražarima, prefigurira se u Majstora života i nađe se »u svom birou iz prve slike ove igre.« Započinje završni dijalog/rasprava između njega i Čovjeka bez fizionomije. Čovjek — kao svojevrsni Jedermann — prigovara Majstoru da je samo eksperimentirao s ljudima, afirmirajući time samo — smrt. Majstora i dalje muči pitanje s čovjekom — Isusom.

»MAJSTOR: Kad je trebao da živi, šutio je, kad je trebalo da umre, progovorio je. Zašto, reci mi, zašto?«

Razlog je smrt »kao jedina istina života (...) koju ljudski um ne može da shvati.« Majstor je želi opravdati, kad je već prekasno da je ukloni. Čovjek, međutim, Majstoru objašnjava što je to smrt, objašnjavajući tako i naslov ovog moraliteta:

»ČOVJEK: (...) U smrti treba da se nađe nova istina. Ni u samoj smrti čovjek ne umire! Čovjek, koji je imao hrabrosti da umre, kako bi afirmirao život, savladao je i tebe i smrt: prkosio je smrti da bi mogao živjeti vječno. / (...) On je umro za istinu i pobijedio: on živi!¹⁴⁸ Pogledaj na stratište. Tamo je smisao smrti rodio definitivno saznanje istine: Čovjek ne će da umre! Razara grob da se vrati u život!«

Blizina nedavno završenog Prvog svjetskog rata izmamila je Mesarićevo rješenje pitanja smrti, smjestivši ga u okvire uskrsne simbolike, onako kako je to npr. činio i Ivo Vojnović i Miroslav Krleža. S druge pak strane strahote toga rata, ogromna koncentracija smrti koja je tada impregnirala sav fizički i duhovni prostor Europe i svijeta, izazvala je šok sličan šoku što ga je za sobom u srednjem vijeku ostavljala »crna smrt« — kuga. I reakcija na taj šok bila je gotovo

¹⁴⁸ »Ja sam istina i život«, kaže Isus; vidi: *Iv* 14, 6.

podudarna. Ni početkom 20. stoljeća, baš kao ni u doba baroka — iz kojeg ekspresionizam crpi mnoge ključne teme¹⁴⁹ — nije došlo »do izvanredne koncentracije energije (...) na smrt, vječnost, sigurnost i stabilnost, već na sve ono što ljudska samosvijest može uhvatiti i svladati u toku jednog života. Preko noći se šest od sedam smrtnih grijeha pretvorilo u osnovne vrline; najgori od svih grijeha, grijeh oholosti, postao je karakteristika novih rukovodilaca društva, jednako u poslovnim uredima kao i na bojnopolju. Stvoriti bogatstvo i hvaliti se njime, ščepati vlast i širiti je — to su bili opći imperativi: oni su se već dugo provodili, ali su tek sada otvoreno priznati kao vodeći principi čitavoga društva.«¹⁵⁰ Odgovor na takvo stanje stvari pružio je Ka Mesarić u ovom moralitetu, rješenje potraživši na etičkom planu, u samoj srži uskrsnoga misterija, kao reakciju na svoj kritički odnos »spram socijalne kolektivnosti«,¹⁵¹ uvjeren da »ideja svladava sredstva«,¹⁵² da umjetnost »treba da se poveže s politikom.«¹⁵³

Želeći izbjeći patetičnost u koju ga je vodilo slijedeće biblijskog predloška, bez obzira na »antibiblijske, tj. avangardno–ekspresionističke razrade«,¹⁵⁴ Mesarić je posegnuo za prokušanim postupkom svih ekspresionista, za parodijom i groteskom, kao što je to učinio i u *Kozmičkim žonglerima*. Naime, nakon

¹⁴⁹ Vidi npr.: R. S. Furness, *ibid.*, str. 21.

¹⁵⁰ Lewis Mumford, *Grad u historiji*, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 350.

¹⁵¹ K. Mesarić, *ibid.*, str. 7.

¹⁵² K. Mesarić, *ibid.*, str. 24.

¹⁵³ K. Mesarić, *ibid.*, str. 42.

¹⁵⁴ Nikola Ivanišin, »O hrvatskom književnom ekspresionizmu«; u zborniku: *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu — Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1978, str. 478.

Majstorova priznanja da »Čovjek može da postane Bog«, na scenu upadaju Dvojica stražara, od kojih Prvi neprestano viče: »Mi moramo nekoga uapsiti!« Taj realistički *coup de théâtre* komički učinak postiže upravo jezikom, sniženjem na kolokvijalnu razinu kojim se mijenja modus diskursa. Ono stražarevo »uapsiti«, koje razbija kronotop, premosnica je između žanrova i načina: moralitet/misterij postaje groteska nudeći gledatelju još izrazitiju točku gledanja na poznato pojačavajući dinamiku čitateljeve/gledateljeve pozicije u odnosu na autorovu, neprestanom mijenjanom čitateljeve/gledateljeve pretpostavke »o tome što je moguće, a što ne«, ¹⁵⁵ forsirajući antipatetičnost i pojačavajući agresivnost i neprijateljski stav prema objektu. ¹⁵⁶

Majstor pokušava ušutkati Stražare: oni su samo figure i simboli. Oni svejedno »uapse« čovjeka, ali on im osporava tu mogućnost budući da je mrtav, što Stražari pak niječu. Nastaje komični prijemor:

»DRUGI STRAŽAR: Aha! Sada ste najedamput mrtvi. Vi valjda mislite da nama nisu dojavili, koliko ste se ovdje derali, da ne ćete umrijeti. Ajde samo s nama, ajde!

ČOVJEK: Da, nisam htio da umrem. To je istina. Ali ako treba da me opet uapsite, onda sam radije mrtav. Dakle, molim, ja se proglašujem mrtvim!«

Budući da stražari imperativno moraju nekoga »uapsiti«, oni hapse Majstora. On prosvjeduje budući

¹⁵⁵ Višnja Rister, *Lik u grotesknoj strukturi*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 1995, str. 5. Autorica se tu poziva na B. A. Uspenskog, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Nolit, Beograd, 1979, str. 179. »Takvo 'rušenje normi', koje istovremeno vrijede i za stvarnost teksta, mora, osim toga, biti nepredvidljivo.« V. Rister, *op. cit.*, str. 4. »(...) ekspresionizam, bez smisla za humor, prihvaća tek krajnji oblik neindividualnog, intelektualnog ali univerzalnog kozmizma: grotesku (...).« Vida Flaker, *ibid.*, str. 179.

¹⁵⁶ Vidi: G. R. Tamarin, *Teorija groteske*, Svjetlost, Sarajevo, 1962, str. 33.

da je on, kao Majstor života, njih izmislio. To je još veći razlog da ga »uapse«. Zato Stražari od njega traže da im »obrtnikom« dokaže da je on zaista »majstor«. Saznavši tako žuđenu istinu, Majstor odlazi u zatvor. »Pa to si i htio«, kaže mu Čovjek, i tu je kraj. Čuje se još samo kako Drugi stražar viče: »Ajde, ajde! U ime zakona. Naprijed!« Zatim se spušta zavjesa.

* * *

Obje svoje višedijelne drame, *Kozmički žongleri* i *Čovjek ne će da umre!*, Ka Mesarić je pisao u skladu sa svojim ekspresionističkim nazorima i postavkama formuliranim u tekstu »Literatura u teatru« i knjizi »informativnih razmatranja« *Smjerovi moderne umjetnosti*. U tim dramama, bez obzira na razlike u vrsti, ostvario je *tekstove za teatar* u kojima će, ponovimo, redatelj biti »os čitave situacije«, ¹⁵⁷ os »scenske akcije«, ¹⁵⁸ odnosno »vajar dramatskog materijala.« ¹⁵⁹ On će određivati način i kut gledanja, pomicati vizuru koja je do tada uobičajeno išla »iz publike okomito na prospekt kroz suflernicu« ¹⁶⁰ da bi se, kako to formulira Gavella, postigla nova orijentacija igre »prema jednom nevidljivom licu kao aranžeru igre, kao sa-njaču u akciji.« ¹⁶¹

Likovi u tim dramama jesu zapravo tipovi/figure koje, zamijenivši dotadašnje psihološki izdiferencirane karaktere, postaju protagonisti irealne, simbolične radnje na pozornici što sada ima zadaću biti »mjesto posvećenja« i »tumačenja smisla« biti posto-

¹⁵⁷ K. Mesarić, »Literatura u teatru«, *Comoedia*, Zagreb, 5. IV. 1925, str. 2.

¹⁵⁸ K. Mesarić, »Prve manifestacije scenskog ekspresionizma u Zagrebu«; u: *op. cit.* (vidi bilj. 1), str. 416.

¹⁵⁹ K. Mesarić, *ibid.*, str. 416.

¹⁶⁰ Nikola Batušić, »Branko Gavella i hrvatska međuratna drama«; u: *Dani hvarskeg teatra IX*, Književni krug, Split, 1982, str. 73.

¹⁶¹ N. Batušić, *ibid.*, str. 73.

janja,¹⁶² odnosno praznjenja snažnih energija jezika koji »dostiže veliku snagu izraza« dok »opojno se raskriljuje osjećanje vremena i kozmičke beskonačnosti.«¹⁶³ Suprotstavljen impresionizmu, kao umjetnosti idile i statike, »ekspresionizam uživa u bezglavom tempu velegrada, upravo onako kako obznaniše futuristi u svom manifestu.«¹⁶⁴ Zbog toga ekspresionistički se dramatičari često služe iskustvima cirkusa, varijetea i kabarea, kako to čini i Ka Mesarić u *Kozmičkim žonglerima*, posebice u drugoj jednočinki *Clown*. Glumac je tu »konferansje, akrobat, žongler, klaun, izvikivač parola«,¹⁶⁵ cilj mu je narugati se i ismijati, »pozornica mu služi za to (...) da [svu] tu neoblikovanu gomilu nabacanih fraza, grimasa, maski, cirkuskih gegova, revijskih brojeva, varijetetskih kostima, kazališnih strojeva i drugih atrakcija ponudi gledateljstvu kao odslik korumpirana, poremećena, degenerirana svijeta, a napose ostarjele 'bludnice Europe'«,¹⁶⁶ što se kao tendencija posebno ogleda u *Pobuni Atlasa* i moralitetu *Čovjek ne će da umre!* Upravo elementi varijetea i cirkusa, u ovo naše vrijeme, kada se činilo da i teorija i praksa ekspresionističkog teatra već pripada povijesti književnosti i kazališta, dali su nov zamah suvremenim oblicima teatra, kako se to npr. vidjelo na ovogodišnjem »Eurokazu« (2003), u predstavi *Akrobat*, kao jednom od »vrhunskih primjera fenomena novog cirkusa koji se pojavio osamdesetih ujedinjujući tipične cirkuske atrak-

¹⁶² Vidi: F. Martini, *op. cit.*, str. 555.

¹⁶³ Cit. prema: F. Martini, *ibid.*, str. 554–555.

¹⁶⁴ Josip Bogner, »Od ekspresionizma do nadrealizma«; u: Ljubomir Maraković, *Rasprave i kritike* — Josip Bogner, *Rasprave i kritike*, Stoljeća hrvatske književnosti, Matica hrvatska, Zagreb, 1997, str. 363.

¹⁶⁵ B. Senker, »Predgovor«; u: *op. cit.* (vidi bilj. 1), str. 235.

¹⁶⁶ B. Senker, *ibid.*, str. 235.

cije s elementima teatralizacije«,¹⁶⁷ pri čemu »na pitanje koje se nameće nakon gledanja *Akrobata* (...) — je li to cirkus s elementima kazališta ili pak kazalište s elementima cirkusa«,¹⁶⁸ odgovor treba potražiti upravo u poetici ekspresionističkog teatra (i njegove podvrste/inačice — dadaističkih scenskih priredbi). U tom kontekstu Ka Mesarić i njegovi *Kozmički žongleri* jesu naš autentični i rijetki doprinos/povod tom novom svjetskom kazališnom (off) trendu (novi cirkus)¹⁶⁹ pa u tom svjetlu treba vidjeti i mogućnosti

¹⁶⁷ Tajana Gašparović, »Ono što rjede zanima teatar«, *Slobodna Dalmacija*, Split, 24. i 25. VI. 2003, str. 67.

¹⁶⁸ T. Gašparović, *ibid.* »Iako u predstavi ima nekoliko prizora koji se i sami za sebe odlikuju osmišljenom dramaturškom strukturom (naročito se ističe hod po užetu), ipak uvelike prevladavaju 'čiste' situacije visokog rizika tipične za cirkus (trapez, trampolin...), no one se ravnomjerno isprepleću s precizno provedenom fraktalnom dramaturgijom u čijem kontekstu i formom tipično cirkuski prizori poprimaju odlike teatraliziranog čina. Način na koji 'nabrijana', ponekad i posve kakofonična glazba uvjetuje zbivanja na sceni i obratno također spada u područje teatralizacije — tijekom čitave izvedbe izvođače istovremeno animira i prati glazbenik koji kombinira kompjutorski programiranu glazbu sa svirkom i ispuštanjem zvukova uživo. Ne odražava se u *Akrobatu* samo vizualno u auditivnom i obratno, već je zapravo cijela dramaturška struktura utemeljena na sistemu odražavanja jednog prizora—fraktala u drugome, što rezultira mnogobrojnim varijacijama u određenom prizoru zadane forme.

Vizualnoj atraktivnosti pridonosi i specifični izgled izvođača — tri muškarca raščupane kose i s dugim, gustim bradama i dvije amazonski žilave i polugole žene djeluju poput kakvih vragoljastih patuljaka. Taj dojam pojačava i začudan način gestikulacije prepune iznenadnih sitnih pokreta i trzaja. Petero izvođača i glazbenik poigravaju se efektom iznerviranja i očekivanja — 'pumpanje' glazbe nagovještava spektakularni vrhunac akrobatske točke, no do njega ne dolazi, što ukazuje na ironijski odnos spram cirkuske konvencije dopadljivosti i izazivanja pljeska publike. No, članovi skupine *Acrobat* ironijski se odnose i prema samima sebi, što naročito dolazi do izražaja u povremenim tekstovima iz offa, intimnim razmatranjima izvođača, koji teatraliziraju određene situacije visokog rizika 'pounutrujući' ih, odnosno pridajući im i dimenziju humornog odmaka.« T. Gašparović, *ibid.*

¹⁶⁹ Vidi npr.: Tajana Gašparović, »Umjesto egzotike etnokić«, *Slobodna Dalmacija*, Split, srpanj 2003.

njihove (Mesarićeve) revalorizacije koju sugerira i sličnost prilika u Europi i svijetu početkom 20. i 21. stoljeća.

Čak i u tom smislu Mesarićev »prvi scenski rad, *Kozmički žongleri*, predstavlja neosporno najsmioniji pokušaj krajnje ekspresionističke dramske fakture kod nas, snabdjevene dovoljnom količinom patetike u stilu, povišenog tona i mističkog zanosa u dijalogu, s licima koja su u tim trima aktovkama ogoljena do najekstremnije ekspresivnih simbola sa prilično jasnim međusobnim odnosima.«¹⁷⁰ Unatoč onodobnim negativnim kritikama, nakon izvedbe,¹⁷¹ Mesarić tim svojim tekstom pripada onoj skupini autora koji se dvadesetih godina 20. stoljeća u nas »afirmiraju jakim pozoričkim uspjesima«,¹⁷² dijeleći s njima i zajedničku problematiku i sličnu kazališnu sudbinu. Naime: »*Od Cristovalala Colona i Michelangela Krležina do Vučjaka i Golgote*, pa dalje u dramatici Kulundžićevoj (*Ponoć, Škorpion*, Mesarićevoj (*Kozmički žongleri*), Prpićevoj (*Kristuš na cesti*) Strozzijevoj (*Istočni grijeh, Ecce homo*), Kosorovoj (*Rotonda, Čovječanstvo*) osnovna je tragika u podlijeganju u borbi sa svijetom, s prirodnim i svemirskim silama, sa sudbinom velikana prvoborca za obnovu i preporod čovječanstva. Eminentno vizuelna i sva prožeta intenzivnim lirizmom, ta dramatika stvara neodoljiv dojam na pozornici, ali je njezin konačni rezultat neobično pesimističan, tragičan, sumoran. No, kriti-

¹⁷⁰ Dubravko Jelčić, »Kalman Mesarić«; u: Strozzi — Kulundžić — Mesarić — Senečić, *Dramska djela*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 106, Zora — Matica hrvatska, Zagreb, 1965, str. 309.

¹⁷¹ Takva je npr. bila kritika Milutina Nehajeva u zagrebačkom *Jutarnjem listu*; vidi bilj. 64.

¹⁷² Ljubomir Maraković, »Iza ekspresionizma«; u: Lj. Maraković, *op. cit.* (vidi bilj. 163), str. 93.

ka društva, dokumentarna slika onoga kaotičnog i moralno temeljito poljuljanog vremena neoborivo je živa, obilata i umjetnički istinita«,¹⁷³ i to ne samo u dramatici nego i u romanu toga doba.

Moralitet *Čovjek ne će da umre!* nastao je u ekspresionističkom vremenu i ozračju. Tematski blizak Strozzijevima dramama, nizom od sedam persifliranih i aktualno u vrijeme transplantiranih sedam smrtnih grijeha, uokvireni uvodnom alegorijom i zaključnim misterijem u kojemu se lik Krista sjedinjuje s temeljnim/nosivim likom čitave ekspresionističke dramatičke — Čovjekom, nastavlja on i razrađuje kritiku društvenih i etičkih odnosa, groteskom, kao sredstvom imanentnim toj/takvoj tendenciji, pojačavajući joj učinak. Kao dubok, angažirani¹⁷⁴ izraz autorova i općeg nezadovoljstva sadrži oštrinu koja je, pretpostaviti je, moguć uzrok tome što to djelo nije nikada ni objavljeno ni izvedeno. Stvarnost našega vremena povod je i izazov da se ta do danas nepoznata (?)¹⁷⁵ drama izvede na (nekoj!) hrvatskoj pozornici i tako pokaže svoju trajnu aktualnost. Ponovo je, naime, gotovo svima postalo razumljivo ozračje u kojemu su i od kojega su sva ekspresionistička djela (i ona preživjela i ona zaboravljena) nastala i izvedena, jer suvremeno svjetsko kazalište nije se, i ne može se,

¹⁷³ Ljubomir Maraković, »Hrvatska književnost u XX. vijeku«, *Obzor, Spomen-knjiga 1860–1935*, tiskao i naklada »Tipografije« D. D., Zagreb, MCMXXXVI, str. 130–134; cit. prema: *ibid.* (vidi bilj. 163), str. 59.

¹⁷⁴ »Najmladja teatarska nastojanja rezultiraju u čuvstvu jakog [spac. Z. G.]. Djeluju intenzivnošću. Svojim nenaslučenostima. Realizacijom pojmova. Inscenacijom idejnoga.« Zlatko Gorjan, »Teatarska manifestacija«, *Hrvatska pozornica, 1925–1926*, 31, str. 522.

¹⁷⁵ Nikada ništa nije posve nepoznato. Teško je povjerovati da u Hrvatskoj (osim Mesarića) baš nitko nije znao za taj tekst; možda će njegovo objavljivanje u ovoj ediciji biti povod da se taj nepoznati Netko javi.

kao što vidimo, odreći usluga ekspresionističke dramatike i dramaturgije. Naravno: »To su pitanja tek narednih nada i razvijanju scenske umjetnosti.«¹⁷⁶ Neke od tih »nada« ostvaruje danas europski i svjetski teatar u cjelini; a hrvatski teatar njegov je neodzivi dio.

Luko Paljetak

¹⁷⁶ K. Mesarić, »Literatura u teatru«, *Comoedia*, Zagreb, 5. IV. 1925, str. 3.