

Antonela Pivac
Marijana Alujević Jukić
Odsjek za talijanski jezik
Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu

Prethodno priopćenje
UDK: 792.072.3:791.65
Primljeno: 03. 11. 2011.

KARNEVALSKA MOTIVIKA U TEATRU ENRICA CAVACCHIOLIJA

Sažetak

Enrico Cavacchioli, svojedobno iznimno poštovan novinar, pjesnik i dramatičar, futurist i predstavnik grotesknog teatra, u suvremenim se antologijama i kritikama gotovo i ne spominje. Cavacchiolijev se teatar bavi istraživanjem dramske simbolike i analizom antijunaka koji gube kontakt sa stvarnošću supostavljajući sna i javu. Cavacchiolijeve maske su izraz sarkazma, osjećaj suprotnosti, pobune, samostalnosti te impulsivnosti kojim ovaj pisac gleda na život i kazalište kao na njegovu najprirodniju projekciju. S obzirom na to da je u karnevalu i pod maskama sve dozvoljeno, u tom se ozračju lakše dade opisati osobna i kolektivna tragedija pojedinca kojega društvo spriječava da bude ono što jest. Cavacchiolijev teatar, uz ispreplitanje toposa i drugačiju viziju svijeta, intelektualnu radoznalost i želju za eksperimentiranjem, karakterizira i snažan osjećaj individualizma i anarhizma. Njegov nemiran duh jasno stavlja do znanja da istodobno želi biti svugdje i nigdje, biti sudionikom svih događaja, osobno i preko svojih likova, po vlastitim pravilima ili, bolje, bez ikakvih pravila. U konačnici, valja reći, da se ta ista dramaturgija može pohvaliti originalnim i inovativnim izričajem i otklonom od klasične strukture otočenteske drame, što je Cavacchiolija svojedobno i svrstalo u pionire novog teatra.

Ključne riječi: Cavacchioli, futurizam, groteskni teatar, karneval, maske, sarkazam, teatar

Uvod

Groteskni se teatar, kao književno-dramaturški fenomen, pojavljuje dvadesetih godina prošlog stoljeća, u trenutku kada se u Italiji na kazališnom i kulturnom planu bilježi živa književna i dramska aktivnost te hiperprodukcija tiska, manifesta i drugih tekstova. Po svojim je osnovnim značajkama groteskni teatar usmjeren na teme maske i lica, istine i privida, objekta i njegove projekcije te dvojništva i ambigviteta elemenata koji ga karakteriziraju. Prema G. Liviju, petnaestih se godina XX. stoljeća

stvara otklon od građanske komedije, uz atmosferu općeg „osporavanja“ građanske drame zahvaljujući upravo ranim dramama iz predgroteskne faze (Livio, 1976:43). Izvođenjem Maske i lica L. Chiarellija 1916.¹ godine u Teatru Argentina u Rimu otvoren je put novom pravcu koji je dobio ime po prvoj, autentičnoj Chiarellijevoj groteski. Chiarelli² smatra da je talijanski teatar uspavan i neaktivan i levitira između starih i prokušanih talijanskih modela i stranog utjecaja, posebno Ibsena i Becquea. Osim nekih svijetlih primjera, poput Giacose, Bracca ili Simonija, aktualni je teatar na izdisaju te je potrebno pronaći nove modele i načine da se nadraze isključivost, suhoparnost i predvidivost kazališne motivike (Camilleri, 1961:108). F. Bruno pojavu grotesknog teatra tumači zalaskom građanske kulture „regionalnog karaktera verističkog predznaka“ (Bruno, 1998:274), odnosno ukazuje na „pomodarski“ karakter te škole. O poetici grotesknog teatra (Verdone, 2007:6) definiranog kao „nacionalni fenomen“ kojemu, osim poznatijih Chiarellija, Antonellija, Cavacchiolija, Rossa di San Seconda i Pirandella pripadaju i manje poznati predstavnici kao Casella, Martini, Varaldo, dijelom i Bontempelli i neki drugi, govori se kao o fenomenu između dva rata koji raste i razvija se iz ideja futurizma, posebno iz Palazzeschijevog koncepta tzv. „kontraboli“³. Protivnici ovoga teatra, poput M. Prage⁴ indignirano odbacuju pravac i predstavnike nove škole, dok se tzv. „mladi“ autori, među kojima i E. Cavacchioli, bore za njegov dignitet.

Enrico Cavacchioli: ideologija i teatar

Cavacchiolijev bi teatar i četrdesetogodišnje dramsko djelovanje, percipirane kao izraz tmurnog i dekadentnog raspoloženja onodobne Europe, mogli podijeliti u dva dijela. Prvih dvadesetak godina rada, usko je vezano uz futuristički pokret i interpretaciju društvene zbilje u razdoblju između dva rata. U drugom se dijelu Cavacchioli bavi ideološkim pitanjima i razlozima nastajanja sukoba na relaciji čovjek – društvo i egzistencijalističkim promišljanjima o metamorfozi ljudske psihe uzrokovane Drugim svjetskim ratom. U ranijim dramama on, uz izraženu oniričku komponentu, ekspresionistički progovara o pitanjima putenosti i seksualnosti pojedinca unutar zajednice te nudi vlastitu interpretaciju stvarnosti uz istodoban

1 U Hrvatskoj je Chiarellijeva *Maska i lice* u prijevodu Milana Begovića i režiji Tita Strozziya premijerno izvedena u Zagrebu 07.12. 1928. godine. Lj. Maraković u *Narodnoj politici* kritizira kašnjenje premijere ove groteske u Hrvatsku. Isto se dogodilo i s drugim poznatijim dramama grotesknog teatra. Više detalja vidjeti u Maraković, Lj., (1929) *Chiarelli, Maska i lice*. Narodna politika, 1929, 14.

2 Više detalja vidjeti u Chiarelli, L. (1918) *Teatro di prosa* u *La Rassegna Italiana*, od 15. kolovoza 1918. i dijelom u Camilleri, A. *I teatri stabili in Italia (1898 – 1918)*. Cappelli. Bologna, 1961, str. 108.

3 Palazzeschi, A. (29. prosinca 1913.) *Il contro dolore*, Lacerba. Autor se u ovom članku bavi suštinom smijeha i plača i njihove sveze. Prema autoru, introspekcijom čovjek može prevladati neočekivano, jer njegova veličina leži u njegovoj sposobnosti da prihvati nepredvideno te da se suoči sa samim sobom.

4 Više detalja vidjeti u: Barsotti, A. (1991) *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano tra le due guerre*, Roma, Bulzoni.

komentar društvenih paradoksa. M. Francalanza, navodeći neka Cavacchiolijeva neobjavljena razmišljanja i komentare u predgovoru članka o Cavacchiolijevim komedijama *Gli occhi d'allora* i *La notte degli Angeli*, ističe Cavacchiolijevu želju da njegov teatar bude definiran kao „nuovo grottesco“, antagonistički nastrojen prema uobičajenim scenskim rješenjima, „pljesnivoj kiselosti preljuba“, prizemnim žalopojkama i raspravama bez lirskih uzleta. (Francalanza, 1990:74). Cavacchioli se zanima za komično⁵ na rubu tragedije, smiješno unutar degradacije morala u životu pojedinca. Osobna tragedija Cavacchiolijevih likova, nemir i tjeskoba, ekspresionizam osjećaja, izraženi su prvenstveno kroz nagone i duboke emocije koje tim likovima upravljaju. Unutarnji sukob pojedinca, raskorak između želje za zadovoljenjem hedonističkih poriva i hipokrizije samo su dio autorove vizije o dekadenciji društva i propasti svijeta onakvog kakvog ga autor poznaje. Snaga osjećaja, prijatnije ubojstvima i samoubojstvima zbog strasti, povlačenje u intimni svijet osjećaja, opsesivna ljubav prema ženi, bolesna, gotovo incestuozna opsesija majkom, elementi tradicije isprepleteni s modernim, likovi kojima dominiraju nagoni, mogli bi govoriti u prilog onoga što G. Sammartano naziva *sicilitudine*⁶ kojim pojmom bi se mogla objasniti stalna sjeta i samoća protagonista Cavacchiolijevih drama.

Teatar – drama – karneval – život

Cavacchiolijev teatar karakterizira izraženi *fantoccizam*, kao kombinacija tradicije i avangarde. Autor dovodi na pozornicu robotizirane likove (nedvojbeno pod utjecajem futurizma) kao označitelje napretka, modernog doba i neupitnog osuvremenjenja tradicije, praćene različitim svjetlosnim i brojnim audio efektima. S druge strane tu su protagonisti – marionete: činovnici, građani, prikaze, sjene – maske, odnosno likovi Commedije dell'Arte kao simboli kazališne tradicije. Uz cirkusante, ljubavnike, žene, majke, u Cavacchiolijevom teatru nalazimo likove Pierrota, Arlecchina, Pulcinelle i

⁵ Ovdje bismo podsjetili na Pirandellov koncept humorizma koji proističe iz kontradiktornosti i ekspresije suprotnosti te ukazali na određene sličnosti unutar poetike dvojice autora. Ipak, M. Francalanza (1990) u *Due commedie inedite di E. Cavacchioli* u AA.VV. Atti del Convegno di Studi su Enrico Cavacchioli, Ragusa, 5-6-7 marzo 1987, Ragusa, str. 79, ukazuje na to da su odnosi između Pirandella i Cavacchiolija „ambigui“ i „oscuri“. Cavacchioli o njemu ne govori, kaže autorica, ali se u njegovom opusu osjeća Pirandellov utjecaj.

⁶ G. Sammartano, naziva Cavacchiolija „il siciliano futurista“ ukazujući time na utjecaj rodne Sicilije u profiliranju Cavacchiolijevih likova, opisa i općenito, tonu njegovog opusa. Sammartano taj utjecaj opisuje pojmom *sicilitudine*. Dodali bismo tome da, za razliku od pojma *sicilianità*, koji označuje urođene karakteristike povezane s poviješću vječno kontradiktornog sicilijanskog podneblja, tipičnog i za Pirandella, ali pod kojim se podrazumijevaju uglavnom tipična, karakteristična svojstva i preduvjeti podneblja, pojam *sicilitudine* negativno je intoniran. *Sicilitudine* kao pojam uvodi i obrađuje 1970. godine L. Sciascia (1970) *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia*, Einaudi, Torino, objašnjavajući sadašnjost prošlosti i tradicijom. Knjiga analizira Siciliju, njezine mitove i teme, sve neugodne gnoseološke aspekte kompleksnog otočnog mentaliteta, uključivo i probleme sa sicilijanskim podzemljem. Tipične karakteristike toga naroda, otočki mentalitet, nagoni, osjećaji, borbeni duh poprimaju unutar pojma *sicilitudine* negativan predznak.

drugih, svakoga sa svojim naslijeđenim teretom dramske simbolike. Svi oni, unutar kompleksnih ljudskih i kazališnih veza, predstavljaju sinergiju stvarnog i imaginarnog pa tako gledatelj na pozornici vidi ponajprije groteskne (budući da maske, samom svojom pojavom, nedvojbeno sadrže elemente groteske) i tragikomične prizore ljudskih sudbina, posredovane dvo- ili trodimenzionalnim likovima. Pojava maski stvara ugođaj karnevala ukazujući na dvoznačnost pojedinih prizora i slika, otvarajući time, u stalnoj igri lica i naličja, različite mogućnosti tumačenja pluridimenzionalne kazališne stvarnosti, s jedne, ali i vanjskih utjecaja, s druge strane.

Valja ovdje spomenuti da je karneval kao okvirna metafora ljudskoga života prisutan i kod hrvatskih autora s početka stoljeća. U nekim bismo slučajevima mogli govoriti o utjecaju talijanske drame, posebno D'Annunzija i Pirandella, na hrvatske dramske pisce s početka XX. stoljeća, u prvom redu na Vojnovića, Begovića i Marinkovića pa čak i na Krležu. Ako spomenemo samo nekoliko dramskih djela poput Vojnovićevih *Maškarata ispod kuplja*, Begovićevog *Pustolova* ili pak Krležino *Kraljevo*, jasno je da je karneval kao skup maski, boja i deformiranih oblika idealan hibrid realnog i irealnog koji u ludilu „pokladnog scherza“ ostavlja dovoljno prostora za interpretativnu kreativnost. Govoreći o intertekstualnosti žanrova u razdoblju s početka stoljeća, od brojnih primjera navest ćemo Tijardovićevu operetu *Mala Floramy*e čiji se kompletni prvi čin događa na splitskoj rivi tijekom karnevala⁷. Tijardović vedrom karnevalskom pjesmom: „Splitske lude maškare smo mi“, slikovitom scenom na kojoj je prikazana riva u svoj svojoj raskoši, dekorirana lampionima, dočarava atmosferu te javne zabave i svečanosti kojoj su Splitskani posvećivali najveću pažnju. Tin Ujević bilježi da Splitskani žive za taj pokladni tjedan⁸ i kazuje kako ima i onih koji pola godine otplaćuju dugove za jedan veliki ples. (Kudrjavcev, 1985: 221). Karneval iz operete *Mala Floramy*e, u kojoj Tijardović kroz ljubavnu priču svjedoči o običajima toga razdoblja i pučkoj tradiciji, datiran je u razdoblje prije Prvog svjetskog rata dok još ratno doba nije oskudicom utjecao na raskoš svečanosti. Kroz pokladne uvodnike splitskih novina dvadesetih i tridesetih godina provlači se jadikovka za prošlim vremenima: pravi splitski karneval već je bio prošao. Predosjećaj karnevalske propasti grada pod

7 Više detalja vidjeti u: Alujević, M. (2008), *Il carattere mediterraneo della vita quotidiana di Spalato presente nelle operette di Ivo Tijardović*, Adriatico/Jadran - Rivista di cultura tra le due sponde, Pescara, Fondazione Ernesto Giammarco.

8 O ljepoti i snazi nekadašnjih splitskih karnevala govore mnogi podaci, fotografije i sjećanja. Ivan Kovačić u svom autobiografskom djelu piše: „U mom djetinjstvu poklade su bile veliki dan jer bi se u pokladama doznalo tko se s kim ženi i kortedaje. Takav je onda bio običaj...“ On govori o tome kako se na taj dan običavalo jesti crni rižot, njoke i makarune, i to ovisno o kvartu, a taj dan su se međusobno pod moretama miješali i kontaktirali stanovnici zavađenih dijelova grada. Od ranog jutra maškare idu po gradu, rade nepodopštine jer im je sve dopušteno (Kovačić, 1996: 185). O raskoši i inventivnosti maski izvještaj daju dnevne novine koje su pratile događaj iz tog doba, a i Kovačić koji kaže: „...sve ča se je skupi po gomilan priko godine, sve to svrši na ešpozicjun na Rivu“ (Kovačić, 1996: 189). Usp. još: *Novo Doba*, *Štandarac*, „*Listić za Visti i Šalu*“, *Duje Balavac*. Neke je članke F. Baras prikupio u *Splitski krnjevali*, Split, Logos, 1984.

Marjanom otisnut je u listu *Štandavac* iz 1936. godine pod naslovom maškarade, gdje na jednom mjestu piše: „...Nema više stari krnjevali. Sada su se svi bacili u visoku i duboku politiku...“ Sjeta i žal za prošlim vremenima, osjeća se i u Vojnovićevim *Maškaratama* u kojima se autor, također kroz ljubavnu prizmu, sa sjetom prisjeća prošlosti. Svi se ovi događaji zbivaju unutar specifičnog mikrokozmosa, koji, neovisno o svojim posebnostima, imaju jednu zajedničku karakteristiku: dvoznačnost stvarnosti, usku vezu realnog i irealnog. Upravo kao u teatru u kojemu pozornica najbolje ocrta tanku liniju između sna i jave, istine i laži, u karnevalu, ili makar pod maskama, sve je dozvoljeno. Groteska stvarnosti se prikazuje kroz zamjenu teza uz preferirano stilsko sredstvo: ironiju i parodiju.

Cavacchiolijev avangardni teatar kao tumač suvremene kulture

U strukturi fabule drame grotesknog teatra, suživot likova i maski neophodno je potreban jer se njihovim suodnosom i sučeljavanjem ukazuje na antropološki i kulturni nesrazmjer službene kulture i avangarde. Tako će se u komediji *La danza del ventre* zajedno naći Arlecchino i jedan arapski princ, jedan egzotični plesač, ljubavnici i bivši muževi i preljubnice. U grotesknoj fantaziji u tri čina *Pierrot impiegato del lotto*⁹ Cavacchioli predstavlja Pierrota, sramežljivog, mladog, pozitivnog protagonistu, zaposlenika u trgovini – na šalteru lota. U trgovinu ulaze obični ljudi, nezadovoljni vlastitim životima, u nadi da će ostvariti snove, a Pierrot im, bez ikakve osobne koristi, dijeleći dobitne brojeve, u tome pomaže. Kad Pierrota otpuste, on kroz različite zgode upoznaje razuzdani i bogati salonski život i uvjeri se u gorku činjenicu da su njihove maske jednako teške kao i ona koju on nosi. Već se iz naslova drame jasno vidi autorova nakana da poveže dva svijeta: materijalni i duhovni, odnosno kazališni i stvarni. Ovdje se groteskno iskazuje kroz egzistencijalnu tjeskobu, pri čemu je skidanje maske¹⁰ i za pojedinca i za društvo u cjelini, potrebno da bi se otkrile istinske vrijednosti zamaskirane lažnim konformizmom. Cavacchioli želi demistifikaciju konvencija građanskog društva, jer u društvu u kojemu je svatko prisiljen recitirati ulogu koju mu drugi dodijele, sve je fikcija pa tako i zakoni, društvene vrijednosti, ali i hipokrizija, koja se nameće kao osnovno pravilo preživljavanja i opstanka unutar zajednice. Spomenimo još i likove Pulcinelle, Chitarre i Sannuchelle, koji se zajedno s drugim likovima i njihovim dvojnicima, patuljcima, majmunima, slugama

⁹ Drama *Pierrot impiegato del lotto* izvedena je prvi puta 1927. u Teatru Manzoni u Milanu, u organizaciji družine Febo Mari, a tiskana je u časopisu *Comoedia*, iz 1926. br. 4.

¹⁰ Usp. Santangela, G. (1989.) *Enrico Cavacchioli. Dal futurismo al „grottesco“*, Letteratura e storia meridionale, Firenze, Leo S. Olschi Editore, Vol. 2, str. 681-687., u kojem on ukazuje na fundamentalni značaj sicilijanske književnosti, počevši od Verge, De Roberta do Pirandella, na prijelazu iz XIX. u XX st. unutar koje se značajno javlja slojevitost značenja u obradi motiva maske.

i drugima, pojavljuju u drami *Il cerchio della morte*¹¹. Ova drama, s obzirom na brojnost i šarenilo likova, zbrku, atmosferu cirkusa, svjetlosne i zvučne efekte, kao da objedinjuje sva Cavacchiolijeva dramaturška iskustva i ideje. Iako G. Sammartano smatra da je baš ova komedija najuzvišenije dramsko djelo Cavacchiolijevog opusa (Sammartano, 1990: XX), mi smo mišljenja da kombinacija teatra i cirkusa (simbioza koja predstavlja fenomenologiju jedne ere na zalasku i pojavu novih političkih i drugih realnosti ispod zajedničkog šatora pod kojim se, kao na traci, izmjenjuju scene, klaunovi, akrobati, krotitelji, pajaci i drugi likovi) šalje pomalo zbrkanu, iako dobro zamišljenu kulturološku poruku o dekadenciji čitavog jednog sustava. Zanimljivo je da likovi poput Pulcinelle govore dijalektom s ciljem naglašavanja snažna populističkog karaktera komedije i univerzalnosti Pulcineline poruke koja time ne zahvaća samo uski salonski krug i njima pridružene, već se zakonomjerno širi prema svim slojevima. Suočavanje sa smrću i novom ratnom stvarnošću, razlog je odustajanja od teatra i budućnosti u teatru. Prisutan je i strah od nepoznatog, tako da Pulcinella – Cavacchioli odustaje od razočaravajuće kazališne budućnosti, a u priznanje poraza, nakon četrdesetogodišnjeg bavljenja teatrom, unosi gorčinu i bol koja to priznanje prati. Razočaranje neuspjehom ove komedije, po analogiji uspoređujemo s općom atmosferom poraza i straha od predstojeće budućnosti. Dekadencija¹² je to jedne kulturološke koncepcije, ali i predratne Italije, države koja s ostatkom Europe srlja u nepoznato razdoblje fašizma i nacionalsocijalizma.

Kritika uglavnom navodi Cavacchiolijev *L'uccello del paradiso* kao „najuravnoteženije“ i „najzrelije“¹³ djelo grotesknog teatra. Nama se u ovom djelu posebno zanimljivim čini lik marioneta-marionetist, LUI, jedan od Cavacchiolijevih nespupanih, slobodnih likova. Fenomen dvojnika je kod ovoga lika prisutan kroz strukturu karaktera i osobina lika, ali i kroz njegov vanjski opis. On je opisan kao apstraktan i kontradiktoran, star i mlad, živ i mrtav; mijenja glas i intonaciju, čas se smije, čas opominje. D'Amicovski¹⁴ je „deformiran“ utoliko što predstavlja beskompromisni, slobodni i inteligentni novi teatar, pretvarajući *fantoccisam*, u onom smislu kako ga doživljava D'Amico, u revoluciju novih i slobodnih ideja opterećenih utegom tradicije samo u mjeri u kojoj na nju želi utjecati. G. Livio će reći da je s ovom dramom stara percepcija teatra „potpuno likvidirana“ (Livio: 1965). Cavacchioli i

11 *Il cerchio della morte* izveden je prvi puta 1929. u Teatro Lirico u Milanu, u organizaciji družine Fabum Vicenza Vivianija. Drama je tiskana u časopisu "Il dramma", IV, br. 89, 1930.

12 Ovdje bismo istaknuli razliku pojmova dekadencija i dekadentizam unatoč etimološkoj sličnosti i naglasili da dekadenciju smatramo apstraktnim pojmom, a dekadentizam povijesnom činjenicom. Više o konkretizaciji dekadentizma kao povijesnog fenomena i konceptu dekadencije kao generatoru patoloških promjena vidjeti u: Binni, W., (1975) *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni.

13 Usp. Livio, G. (1965) *Teatro grottesco del novecento*, Milano, Mursia, Id. (1976) *Il teatro in rivolta. Futursimo, grottesco, Pirandello e pirandellismo*, Milano, Mursia.

14 Usp. S. D'Amico (1920) *Teatro dei fantocci*, Firenze, Vallecchi, u kojemu D'Amico kritizira deformiranost likova grotesknog teatra, označujući istu kao negativnu pojavu.

ovim djelom polemizira protiv pseudoromantizma gradeći dramu na atipičnom ljubavnom trokutu. Jedan od stupaca toga trokuta je lik prevarenog i napuštenog muža, znanstvenika koji s kćerkom Donatellom živi u sigurnosti svojega doma, u bezopasnom i sterilnom svijetu balzamiranih ptica. Ovaj znanstvenik za sebe autoironično kaže da je „inteligentna marioneta“¹⁵ (Cavacchioli, 1990:10). Ardèa napušta supruga Anna, lijepa i divlja poput rajске ptice, ne mogavši više podnijeti dosadu i muževljevu prerevnost i ozbiljnost. Jednom tjedno, svaki put s drugim ljubavnikom, Anna dolazi posjetiti kćer Donatellu. Ova se znatiželjna djevojka, silom ukalupljena u atmosferu silnih pravila i urednosti, zbog razumljive mladalačke znatiželje, opijena misterijom nespontanog i bezbrižnog života, seli k majci gdje se zaljubljuje u majčinog mladog ljubavnika. Glavnu riječ u drami vodi antilik LUI koji se, od nijemog pantomimičara i uslužnog sluge iz prvoga čina drame, u nastavku pretvara u marionetistu s tehničkom ulogom redatelja. Cavacchioli često poseže za ovom metodom. Na isti način likovi-redatelji postaju Il Meccanico, lik iz drame *Quella che t'assomiglia* koji se trudi vratiti kotač vremena unatrag ili, primjerice, Paolo, lik iz komedije *Corte dei miracoli*. Svi ovi likovi neposredno utječu na sudbinu drugih likova.

Redateljske su pretenzije lika LUI jasno istaknute već nakon prvoga čina drame u kojoj isti lik najavljuje pomalo dijaboličnu namjeru da „sve gori kao u paklu“ (Cavacchioli: 1990:24). *Credo* ovog lika je da nema *credo*. Naravno, time metaforički najavljuje posve nepredvidiva rješenja i događaje koje perfidno smišlja dok poput marionetista miče konce i upravlja likovima-lutkama ove drame. LUI istodobno predstavlja projekciju autorovog „ja“, čime autor legitimno postaje i sam lik drame. Istodobno on predstavlja i promatrača, ali i tumača ove metadrame. Na pojavu ja-autora ukazuje činjenica da su likovi unaprijed upozoreni što će se dogoditi. Ovoga dijaboličnog redatelja zabavlja predviđati kako će reagirati likovi-simboli staroga teatra, sada prikazani u nekonvencionalnom ruhu, odriješeni obveze poštovati misterije tabu tema, otvoreno iznoseći aluzije o putenosti i seksualnosti, progovarajući o mitovima samoće, unutarnje tjeskobe i osobnog samopoštovanja. Podsjetili bismo na simboliku maske i lica, pri čemu je vanjski aspekt maska, a unutarnji, groteskno lice te maske. Ista nas logika vodi od prikaza lika i njegove simbolike unutar djela, do projekcije društva na kazališnoj pozornici, karakteristične ne samo za Cavacchiolija nego za groteskni teatar općenito.

Likovi – marionete – simboli

Cavacchiolijeva istina ne postoji na univerzalnoj razini, ona se orkestrira iznutra. Kazališnim se djelom prikazuje istina o društvu, ili makar privid istine, koji se

15 Dramu *L'uccello del paradiso* je prvi puta postavila na pozornicu družina Marije Melato i Annibala Betronea u Teatru Alfieri u Torinu. Drama je, s predgovorom R. Simonija, tiskana 1920. godine kao „confessione in tre atti“, u izdanju Vitagliano, Milano.

posreduje preko simbola. Karnevalska se motivika, stoga, za takvu namjeru autora, čini savršenom. „Nema istine, istina se stvara“, reći će LUI (Cavacchioli, 1990: 25). Ovaj protagonist kao da nema ideala, nema vrlina, nema vjere, osim kazališne umjetnosti kojom „fabricira“ život drugim likovima-marionetama. Cavacchioli – LUI gradi sukob oko Anne i Ardèa, glavnih likova koji imaju dijametralno suprotan pristup životu. Anna simbolizira tipičnu dekadentnu junakinju, predanu hedonizmu, fatalnu ženu koja se, nakon propalog braka, prepušta putenim užicima i bezbrižnom životu u raskoši. Opsjednutost tjelesnim izgledom dodatno ističe njezin korumpiran karakter, posebice u odnosu prema Donatelli, kćerki koju, kad je podbacila kao majka, vraća Ardèu nakon što shvati da joj je ova opasna konkurencija u borbi za naklonost ljubavnika. Mimotte, ljubavnik, je jednako dekadentan lik tipičnog Don Giovannija, zavodnika ogrezlog u porocima. Ovaj lik nije samo suptilno okrutan prema svojim „žrtvama“ već je i brutalno iskren prema sebi. Njegova je ljubav prema Donatelli posve neiskvarena, tako da će se na trenutak činiti da mu se otvara put iskupljenja. Međutim, korumpiranost i njegova reputacija čine njegovu istinu smiješnom i neuvjerljivom. Nemogućnost da se oslobodi starih navika i utega vlastite putenosti jasno je izražena u sceni kada on, izjavljujući ljubav Donatelli, istodobno poziva jednu drugu mladu ženu na noćno druženje. On, dakle, nosi jednu masku prema vani, konformistički radi ono što se od njega očekuje, a iznutra je netko sasvim drugi. Ardèo je, s druge strane, sušta suprotnost putenom avanturisti: simbolizira romantičarske ideale i čestitost – brak, obitelj, stabilnost i tradiciju. Ipak, ni on na kraju, čvrsto okružen svojim sigurnim, sterilnim ambijentom, nema snage progutati taštinu, pokazati mrvicu humanosti i pružiti ruku pomirbe pobijedenoj i uništenoj Anni. Svi su ovi likovi, na neki način podbacili: Anna, kao majka, Ardèo kao čovjek i otac, Mimotte, kao muškarac. Jedini lik kojemu redatelj ljudskih sudbina, LUI, otvara budućnost, je Donatella, koja ne može biti korumpirana, jer je još premlada. Simbol je nevinosti, neiskvarenosti i nade; metaforički, ona je simbol rođenja novog teatra. Svi ovi, kao i drugi likovi, predstavljaju izmanipulirane marionete u rukama vještoga redatelja i služe Cavacchioliju za izricanje angažiranog stava ne samo o kazališnom ozračju, nego i društvu općenito.

U tri čina vizije *Quella che t'assomiglia*, uvode nas deformirani, robotizirani, likovi-simboli kompleksnosti i šarenila kazališnog svijeta te Cavacchiolijeve futurističke orijentacije. Uz njih se, uz reprodukciju prodornih zvukova, zbrke, buke, gužve i zadimljene pozadine kafea, na sceni izmjenjuju ne uvijek potpuno jasno izrađeni prizori. Cavacchiolijev aluzivno oštar ton, sarkastično intonirane rečenice kojima likovi izražavaju heretične ideje i autorova pomalo anarhična uvjerenja upotpunjuju ove groteskne vizije. Na sceni se pojavljuju apstraktni likovi, poput sjena i lutaka koji doprinose općem dojmu meteža i kaosa. Brojnost likova svjedoči o Cavacchiolijevoj opsjednutosti maskama, jer, kako je rečeno, likovi se ne pojavljuju samo u jednoj

dimenziji, nego i kao vlastite projekcije. Tako se uz Gabriellu, pojavljuju i lutka i sjena: Fantoccio di Gabriella i Ombra di Gabriella koje autor opisuje kao privid stvarnosti, kao kombinaciju zvuka i hladnoće stroja. Taj bezlični mehanizam pokušava oživjeti istinu, biti njezin odraz, a zapravo je tek „imitacija života“ (Cavacchioli, 1990: 79). Jasna je Cavacchiolijeva namjera da brojnošću likova slikovito prikaže slojevitost kazališne scene, a time i stvarnosti. Valja, međutim, reći da veliki broj likova počesto ne doprinosi jasnoći autorove poruke, već obrnuto, da je nepotrebno komplicira i uzrokuje zbrku. Taj je kaos, naravno, ciljan i podsjeća na varijete. Ako se podsjetimo manifesta *Teatra di Varietà*, uočavamo sličnosti s Cavacchiolijevim komadima: prijezir prema tradicionalnom kazalištu, nedostatak reprodukcije svakodnevnice (ovdje se, naravno, aludira na građansku komediju) i brzu izmjenu scena. U komadima sudjeluju električni likovi – roboti, a uočavaju se i novi elementi iznenađenja, kako ih naziva potpisnik Manifesta¹⁶, Marinetti. Prisutne su sve varijante svjetlosnih efekata, zvuka, buke, riječi, karikature boli i sjete, ozbiljne i teške riječi praćene komičnim gestama i grimasama. Slijedom navedenog, nije niti potrebno naglašavati dubinu Cavacchiolijevih futurističkih korijena.

U drami *Quella che t'assomiglia*, didaskalija opisuje futuristički lik Il Meccanica. Ovaj je protagonist poput stroja s polugama i ručkama, s kotačićima i zupčanicima. Autor namjerno prenaglašava njegov robotizirani izgled i dimenzije. Lik hiromanta Leonarda je također predimenzioniran. On izgleda poput smiješnog lutka, ćelav je, obrastao, s brkovima i okrugloga stomaka. Kod ovoga lika, kao i kod brojnih drugih, uočavamo nesrazmjer vanjskog i unutarnjeg. On se boji života, iako izvana prema drugima djeluje sigurno u sebe (unatoč grotesknoj vanjštini). Postavlja se arogantno, dijeli drugima ljubavne savjete, a osobno nema snage preuzeti odgovornost niti za vlastiti život. Leonardo je „Bog iluzije“ kako ga zove Cavacchioli – bavi se okultnim zanimanjem, proricanjem sudbine pa je uvijek okružen raznim likovima (crcima, slugama, policijskim komesarima, ljubavnicima i neodlučnim izgubljenim ženama koje traže kakav ljubavni savjet). Mogli bismo ga usporediti s likom Lodovica, bivšeg supruga, pasovnoga poslušnika u *La danza del ventre*¹⁷, slabića koji poslušno trčkara za bivšom suprugom. O drugim će likovima svoje drame marionetist Leonardo reći da su te „creature senza razioncinio“ i da poslušno rade kako im on naloži; njihova je „logica dell'artificio“ kojom upravlja on, redatelj njihovih postupaka. Cavacchioli i u ovoj drami naglašava i prikazuje isti uzorak društva percipiran kao veliki teatar i dominiran mehaničkim postupcima pojedinca. Razotkriva se dvostruko lice teatra, ono javno i ono skriveno unutar jedne velike pompozne farse i razmišlja se o odnosu pojedinca prema velikom svijetu apsurdna i suprotnosti.

16 Marinetti, F.T., *Il Manifesto del Teatro di Varietà*, objavljen 21. studenog 1913. Ovaj Manifest možemo naći uvrštenog u brojne antologije o futurizmu.

17 Drama *La danza del ventre* izvedena je prvi puta 1. ožujka 1921. u Teatru Manzoni u Milanu, u organizaciji družine Borelli – Carminati, a tiskana je u časopisu *Comœdia*, III, 1921. br. 20.

Zaključak

Enrico Cavacchioli, svojedobno iznimno poštovan novinar, pjesnik i dramatičar, u suvremenim se antologijama i povijesti književnosti gotovo i ne spominje. Potpuno zanemaren od kritike, nakon futurističkog pokreta spominjan kao istaknuti predstavnik grotesknog teatra, kao da nakon toga kazališnoga fenomena iz razdoblja između dva rata, prestaje biti predmetom književnog interesa. Cavacchiolijev se teatar bavi istraživanjem dramske simbolike i analizom antijunaka koji gube kontakt sa stvarnošću u romantičnom kontrastu sna i jave. Cavacchiolijeve maske su izraz sarkazma kojim ovaj pisac gleda na život i kazalište kao njegovu najprirodniju projekciju. S obzirom da je u karnevalu i pod maskama sve dozvoljeno, u tom se ozračju lakše dade opisati osobna i kolektivna tragedija pojedinca kojega društvo sprječava da bude ono što jest. G. Sammartano, štoviše, ukazuje na sarkastično okrutne i realistično direktne opise života, osjećaj suprotnog, pobune, samostalnosti te impulzivnosti (Sammartano, 1990: II). Primjećuje se brojnost i ispreplitanje toposa i zapleta koji nude novu viziju svijeta u kojem su stvarnost i istina relativni pojmovi.

Cavacchiolijev teatar karakterizira prvenstveno snažan osjećaj individualizma i anarhizma. Njegov nemiran duh jasno stavlja do znanja da istodobno želi biti svugdje i nigdje, biti sudionikom svih događaja, osobno i preko svojih likova, po vlastitim pravilima ili, bolje, bez ikakvih pravila. Intelektualna ga radoznalost vodi u eksperimentiranje koje neminovno podrazumijeva i uspone i padove. U konačnici, valja reći, da se ta ista dramaturgija može pohvaliti originalnim i inovativnim izričajem i otklonom od klasične strukture otočenteskne drame, što je Cavacchiolija svojedobno svrstalo u pionire novog teatra.

Literatura

Alujević, M. (2008), *Il carattere mediterraneo della vita quotidiana di Spalato presente nelle operette di Ivo Tijardović*, Adriatico/Jadran - Rivista di cultura tra le due sponde, Pescara, Fondazione Ernesto Giammarco.

Ariani, M., Taffon, G. (2002) *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Roma, Carocci.

Baras F. (1984) *Splitski krnjevali*, Split, Logos.

Barsotti, A. (1991) *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano tra le due guerre*, Roma, Bulzoni.

Binni, W. (1975) *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni.

Bruno, F. (1998) *Il Decadentismo in Italia e Europa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane

Cavacchioli, E. (1990) *L'uccello del paradiso ed altri drammi rappresentati*, Roma, Bulzoni.

Chiarelli, L. (1918) *Teatro di prosa* u *La Rassegna Italiana.*, 15. kolovoza 1918.

Kovačić, I. (1996) *Smij i suze starega Splita*, Lukana, Split.

Kudrjavcev A. (1985), *Vječni Split*, Logos, Split.

Francalanza M. (1990) *Due commedie inedite di E. Cavacchioli* U. AA.VV. Atti del Convegno di Studi su Enrico Cavacchioli, Ragusa, 5-6-7 marzo 1987., Ragusa.

Verdone, M. (2007) *Il Teatro del grottesco e Antonelli*. V. AA.VV. Atti del Convegno di studi, (ur) Melosi, L., Poli, D., Macerata, 19-20 ottobre 2004, EUM.

Santangela, G. (1989) *Enrico Cavacchioli. Dal futurismo al „grottesco“*, Letteratura e storia meridionale, Firenze, Leo S. Olschi Editore.

Sammartano, G. (1990) *Predgovor u E. Cavacchioli, L'uccello del paradiso ed altri drammi rappresentati*, Roma, Bulzoni.

Antonela Pivac

Marijana Alujević Jukić

CARNIVALESQUE MOTIVES IN THE THEATRE OF ENRICO CAVACCHIOLI

Abstract

Enrico Cavacchioli, once a renowned journalist, poet and playwright, is barely mentioned in contemporary anthologies or critical surveys. Once a highly respected representative of the Futurist movement, along with being one of the most prominent representatives of the Grotesque theatre, he is now almost completely neglected by critics. Cavacchioli's theatre brims with symbols and it offers ingenious theatrical solutions and responses to the incompetence heroes have in coping with an inconstant reality. Cavacchioli's masks are merely the expressions of the author's sarcasm in relation to life in general and theatre as its projection. The carnival and masks provide cover for all types of behavior of the protagonists. It appears much easier, therefore, to analyze the individual and collective tragedy of the protagonists, prevented by the society to act or behave at will, within a carnivalesque environment. Cavacchioli's masks, therefore, offer a wide range of sarcastic and realistically direct images of life, a sensation of diversity and impulsivity, and above all, of freedom. Cavacchioli's theatre is primarily characterized by a strong sensation of anarchism, offering unexpected solutions to the dramatic conflicts in a wide set of topics, in particular in relation to the perception of a deformed reality. Cavacchioli leaves the impression of a curious author who wants to be omnipresent, yet absent; of an author who wants to participate, yet be discretely left aside; of an author whose theatre is original and innovative; and finally, of an author who undoubtedly contributed to the development of a new concept of theatre between the two World Wars.

Key words: *Cavacchioli, Futurism, Grotesque theatre, carnival, masks, sarcasm, theatre*