

FUNKCIJA BOJE U JEDNOJ DRAMI OSKARA KOKOSCHKE

MIRJANA VUJANIĆ - LEDNICKI
Filozofski fakultet u Zadru

UDK: 830(436)-2.01
Izvorni znanstveni rad

Primitljeno: 1984-10-16

Predmet ovog razmatranja, drama »Mörder, Hoffnung der Frauen« (»Ubica, nada žena«) austrijskog slikara i književnika Oskara Kokoschke, ima kao jedna od prvih ekspresionističkih drama istaknutu književno-povijesnu vrijednost prethodnice u ekspresionističkoj dramskoj književnosti i obrasca prema kojem se izgrađivao ekspresionistički program.

U ovom je radu posebno ispitana funkcija boje kao značajne dramske komponente ovoga ranoekspresionističkog djela. Utvrđeno je da boja ima višestruku ulogu.

Njena primarna funkcija, čisto koloristička, služi likovno-estetskom oblikovanju scenskog prostora na slikarski koncipiranoj pozornici.

Ali boja nadrađa ovu svoju primarnu funkciju i poprima druge dimenzije. Osim atributa predmeta ona postaje atribut emotivnih i psihičkih vrijednosti, simbol i metafora. Preuzimajući visoko simboličku funkciju, boje postaju aktivni sudionici dramske radnje.

Subok lica, Muškarca i Žene, postaje sukob dvaju principa, Bijelog i Crvenog i njima pripisanih odlika koje su bez obzira na vrijeme i prostor univerzalne.

Analiziranje ovih simbola je zapravo istraživanje autorova odnosa prema vlastitom nesvjesnom, prema onom što u drami predstavlja Crno.

Od početka ovog stoljeća do dvadesetih godina ekspresionizam je bio vodeći pravac u likovnoj umjetnosti a njegovim su teoretičari zahvaljujući intelektualnoj snazi i angažiranosti uspjeli u svoj tok povući i ostale umjetničke vrste. Stoga nije neobično što se kao prethodnici ekspresionističke drame navode slikari¹ Oskar Kokoschka, Ernst Barlach i Vasilij Kandinsky. Ako je točno da »u početku bijaše boja«,² onda je i Albert Ehrenstein s pravom izjavio »Im Anfang war Oskar Kokoschka«.

Već je utvrđeno da ekspresionizam u kazalištu počinje 1907. godine kada je Kokoschka napisao prvu verziju svoje drame »Mörder, Hoffnung der Frauen« (»Ubica, nada žena«) koja je 1910. godine i tiskana u ekspresionističkom časopisu *Der Sturm*. Kao prethodnica, ta drama ima važnu povijesnu ulogu, jer je mladim avangardnim dramatičarima poslužila kao obrazac, na njoj su izgrađivali i nadograđivali program ekspresionističke apstraktne drame i razvijali ekspresionističku drama-

¹ »Die Verwandtschaft der bewegenden Gedanken in den geistigen Voraussetzungen wie in den Versuchen künstlerischer Verwirklichungen um 1910/12 und die tatsächlich enge Berührung zwischen Dichtung und bildender Kunst zeigen sich am sinnfälligsten in der künstlerischen Doppelbegabung Oskar Kokoschkas und Ernst Barlachs. Diese Verwandtschaft wurde von Herwarth Walden im »Sturm-kreis« bewusst vertreten«.

Helmut Motekat, *Experiment und Tradition : Vom Wesen der Dichtung im 20. Jahrhundert*, Frankfurt — Bonn, Athenäum, 1968, str. 84.

² Viktor Žmegač, »Od naturalizma do danas«, u: *Povijest svjetske književnosti*, Zagreb 1974, sv. 5, str. 209.

turšku koncepciju. Ta kratka drama-eksperimentat sadrži jezgru svih onih temeljnih elemenata ekspresionističke drame u kojoj nestaju vrijeme i prostor, prestaju uzročnost i logika motivacije, a u kojoj vanjska i unutrašnja dinamika scene i riječi rastu i pretvaraju se u pantomimu, grč, krik, eksploziju.

Kokoschka je obrađivao u svim svojim dramama³ problem vječnog antagonizma između muškarca i žene, borbu između spolova, ali na poseban, nov način, služeći se novim stilskim sredstvima, ističući ekstatično-vizionarski elementat i pretvarajući tu borbu u sukob dviju elementarnih sila. Takav je postupak i u drami »Mörder, Hoffnung der Frauen« u kojoj tipizirani⁴ likovi Muškarca i Žene predstavljaju dva suprotna pola između kojih napetost raste do mitskih razmjera, a cijela drama je alegorija seksualiteta prikazana »složenom tehnikom drame, opere i baleta i podijeljenom scenom sa različitim arhetipskim lajtmotivima i erotičkom metaforikom (javljaju se kao znakovi simbolike prvoga tipa dvorac, kavez, baklja, vatra, a drugoga tvrđava, sunce, mesec, zmija, znak, kapija i slično), koji će da postanu česta pojava u ekspresionističkoj drami.«⁵

U njegovim dramatskim radovima riječ više nema dominirajuću ulogu, optički karakter je isto toliko važan, a on zahtijeva pri postavljanju komada na scenu »pantomimu, svjetlosne efekte, umjetničko rukovođenje zvukom i pozornicu s visoko simboličkom funkcijom odgovarajući visokom stepenu simboličnosti u dramama.«⁶

Jasno je da su tako koncipirani dramski tekstovi bili privlačni predlošci za kompozitore, pa je Hindemith uglazbio dramu »Mörder, Hoffnung der Frauen« (praizvedba 1921.), a Krenek dramu »Orpheus und Eurydike« (praizvedba 1926.).

Za Oskara Kokoschku, ekspresionista, pozornica kao umjetnički medij je slična mediju slikara, te on na njoj koristi sve mogućnosti koje pruža boja kao splet vanjskih (fizičkih i fizičko-kemijskih) i unutarnjih (fizioloških i psihičkih) datosti. Na takvoj slikarski koncipiranoj pozornici boja kao bitna scenska komponenta (uza zvuk, riječ, svjetlost) neprestano zrači stvarajući u čovjeku složena raspoloženja; ona privlači ili odbija, hladi ili grije, podstiče ili umrtvljuje, smiruje ili uznemirava. I po svemu tome nauka o bojama »zalazi u sfere same psihe ličnosti istražujući njene skrivene tokove.«⁷

Kokoschka unosi na pozornicu vrlo suptilno estetske doživljaje koje uzrokuje djelovanje boje, tako da sve boje postaju aktivni elementi scenskog zbivanja.

Pri tome treba imati na umu polivalentno svojstvo boje koje se očituje u njenim mogućnostima da bude:

³ O. Kokoschka je napisao sljedeća dramska djela: »Sphinx und Strohman« (»Hlob«) 1907 (1917), »Der brennende Dornbusch« 1913. i »Orpheus und Eurydike« 1915—1918.

⁴ »Erst im expressionistischem Drama wird allerdings die Typisierung der Personen rein durchgeführt, so in Oskar Kokoschkas bereits 1907 entstandenem, 1910 im »Sturm« veröffentlichtem Stück »Mörder, Hoffnung der Frauen« und Reinhard Sorges »Der Bettler« von 1911/12«. Silvio Vietta — Hans-Georg Kemper, *Expressionismus*, München, M. Fink, 1983, str. 84.

⁵ Radovan Vučković, *Moderna drama*, Sarajevo 1982, str. 77.

⁶ *Weltliteratur im 20. Jahrhundert : Autorenlexikon*, hrsg. von Manfred Brauneck. Reinbek, Rowohlt, 1981. Bd. 3, str. 711.

⁷ Uroš Martinović, *Svet arhitekture*, Beograd, BIGZ, 1971, str. 105.

- atribut stvarnih predmeta
- atribut drugih vrijednosti (raspoloženja, emotivnih i psihičkih svojstava) i
- metafora.

* * *

Sve ove osobine boje i mogućnosti koje one pružaju maksimalno su i značajki upotrebljene u komadu »Mörder, Hoffnung der Frauen«, što se lako može spoznati analizirajući sadržajne komponente drame, a po najprije opis scenskog uobličjenja.

»Nachthimmel, Turm mit grosser roter eiserner Käfigtür; Fackeln das einzige Licht, schwarzer Boden, so zum Turm aufsteigend, dass alle Figuren reliefartig zu sehen sind.

Der Mann

Weisses Gesicht, blaugepanzert Stirntuch, das eine Wunde bedeckt, mit der Schar der Männer (wilde Köpfe, graue und rote Kopftücher, weisse, schwarze und braune Kleider, Zeichen auf den Kleidern, nackte Beine, hohe Fackelstangen, Schellen, Getöse), kriechen herauf mit vorgestreckten Stangen und Lichtern, versuchen müde und unwillig den Abenteuerer zurückzuhalten, reissen sein Pferd nieder, er geht vor, sie lösen den Kreis um ihn, während sie mit langsamer Steigerung aufschreien.

.....

Frau rote Kleider, offene gelbe Haare, gross, ... «⁸

/Noćno nebo, kula s velikim crvenim željeznim rešetkastim vratima; jedino svjetlo su baklje, crni pod koji se penje prema kuli tako da se svi likovi reljefno vide.

Muškarac

Bijela lica, u plavom oklopu, oko čela marama prekriva ranu, s gomilom muškaraca (surove glave, sive i crvene marame na glavama, bijela, crna i smeđa odjeća, znakovi na odjeći, bosonogi, baklje na visokim motkama, praporci, tutnjava) pužu uz uspon s ispruženim motkama i svjetlima, umorno i nevoljko pokušavaju zadržati pustolova, otrgnu mu konja, on ide dalje, oni ga opkoljavaju uzvikujući postupno sve višim glasom.

.....

Žena crvena odjeća, otvorena žuta kosa, visoka, .../

Scenografski opis navodi točno i detaljno boje rekvizita na pozornici gdje se na mračnoj pozadini »noćnog neba« i »crnog poda« ističu »crvena rešetka vratiju« i crvena odjeća Žene; Muškarac je bijela lica, marame na glavama su sive i crvene, a odjeća muškaraca je bijela, crna, smeđa.

Na toj tamnoj podlozi osim crvene postoji još jedna boja koja se ističe, ali i iskače: to je žuta, žarka boja Ženine kose, kao naglasak u ovom vrlo skladnom i čistom odnosu kolorističke game crno — sivo — bijelo — crveno. To je jedna provokativna, smjela mrlja u harmoničnoj lepezi, izazov, usklik koji se pomiče u toj živoj slici.

U ovakvom likovnom oblikovanju scenskog prostora boja ispunjava svoju primarnu, kolorističku funkciju, funkciju atributa stvarnih predmeta pobuđujući estetsko-optički doživljaj.

⁸ Tekst iz drame je citiran prema: *Einakter und kleine Dramen des Expressionismus*, hrsg. von Horst Denkler. Stuttgart, Reclam, 1974.

Ali crni i tamni tonovi koji dominiraju na pozornici asociraju odmah na početku na nediferencirano, prvobitno stanje, evocirajući kaos, tjeskobu, nesvjesno, smrt, primitivni instinktivni svijet koji treba osvijetliti. Taj svijet mračne neizvjesnosti i iščekivanja teži svijetlijem razrješenju.

Jedini izvor svjetlosti sve do pred sam kraj radnje su baklje, a po svemu sudeći ovakva tama ne znači jednostavno odsustvo svjetlosti, već se ona javlja »kao aktivan suprotni elemenat«, kako to tumači Arnheim.⁹ Taj dualizam dviju antagonističkih sila dolazi do izražaja od pamtivijeka u mitologiji i filozofiji mnogih kultura (dan i noć, dobro i zlo). »Biblija identificira Boga, Krista, istinu, vrlinu i spasenje sa svjetlom, a bezbožnost i đavla — s tamom. Tradicija simboličke upotrebe dnevnog svjetla u crkvenoj arhitekturi i svjetla svijeća za vrijeme službe božje — vjekovna je.«¹⁰

Kao što se izmjenjuju i nadopunjuju svjetlost i tama kao dvije suprotne sile, tako se sukobljavaju i nadmeću Muškarac i Žena u ovoj jednočinki s krajnje pojednostavljenom radnjom.

Pohotna Žena nasrće na neznanog Muškarca želeći njegovu, mušku, snagu. U njihovom međusobnom nadmetanju, jer, on je bez želje (»Der hat keine Lust«), a ona je bez stida (»Die hat keine Scham«), on je svladava i ona biva žigosana užarenim željezom, njegov znak je utisnut u njeno crveno meso. Međutim, ona ga uspijeva raniti nožem, njegova krvava rana je vidljiva. Sve je to u nekom bunilu, ekstazi, histeriji, popraćeno komentarima, usklicima, kricima žena i muškaraca koji sačinjavaju kor. Oni polumrtvog Muškarca zatvaraju u kavez. Ali Žena ga izaziva, zavlaci ruku u kavez, zahvata zlurado njegovu ranu. S osvitom zore Muškarcu se polagano vraća izgubljena snaga, pa on svladava Ženu koja ostaje ležati mrtva, a on odlazi pun nove snage.

Motiv satanske žene je čest u ekspresionizmu, on je tu ujedno i pokretački motiv, a njegovu omiljenost »treba videti u želji da se dramski predstavi uticaj ženskog bića na različite reakcije muškarca. Još u ranim jednočinkama njime se koristi Krleža (u *Legendi* i u *Maskerati*, a posebno u *Salomi*)«.¹¹

Međutim, Muškarac i Žena u ovoj drami mogu predstavljati projekciju piščeva raspolućenog Ja, pri čemu Žena znači oličenje svih ženskih psiholoških težnji u muškoj psihi (neodređene osjećaje i raspoloženja, žudnje, proročke slutnje, sklonost za iracionalno) — što je kod Junga *anima*. Anima kod muškarca može postati demon smrti, ili ono što Francuzi nazivaju *femme fatale*, kao što je to u ovom slučaju.

Kod Kokoschke su mistika i demonizam posebno istaknuti reduciranim jezičnim iskazom i naglašenom simbolikom pokreta, boja, svjetla i zvuka. Po svemu drama predstavlja »poslednji stepen transformacije simbolističke drame...«.¹²

U tekstu je naglašen još jedan elemenat, a to je okrutnost, posebno izražena u sceni kad Muškarac žigoše Ženu užarenim željezom. Dokle dosiže ta agresivnost pokazuje i serija crteža kojima Kokoschka ilustrira ovu svoju dramu, a za koje Edith Hoffman kaže da predstavljaju dramu »o ljubavi, trzavicama i ubojstvu, o borbi između muškarca i žene zbog

⁹ Rudolf Arnheim, *Iskusstvo i vizual'noe vosprijatie*, Moskva, Progress, 1974, str. 305.

¹⁰ *Idem*

¹¹ R. Vučković, *Op. cit.*, str. 286.

¹² *Idem*, str. 77.

ljubavi... [koja je]... jednako strasna i mučna kao ona između Siegfrieda i Brunhilde. Od nibelunških dana tako razorne strasti nisu prikazane u njemačkoj umjetnosti: Kokoschka je uveo još jednu verziju: ljubav združenu sa žudnjom za krvi.«¹³

* * *

Cjelokupno dramsko zbivanje, svi postupci lica, njihove reakcije, njihove psihičke kvalitete, sve je označeno bojom. Autor koristi psihološka svojstva boje i vrlo ih dosljedno pripisuje Muškarcu i Ženi. Boje su vanjske oznake njihovih unutrašnjih vrijednosti. Njihova upotreba je metaforička, tj. naznaka obojenosti nema samo vrijednost boje već i njoj pripisani vitalni ili moralni kvalitet.

Muškarac	Žena
Weisses Gesicht (bijela lica)	rote Kleider (crvena odjeća)
blaugepanzert (u plavom oklopu)	offene gelbe Haare (žute kose)
Führ uns Blasser! (Vodi nas bljedoliki!)	rote Fleisch (crveno meso)
Wer ist der bleiche Mann? Tko je taj blijedi muškarac?)	
Er ist ganz weiss (posve je blijed)	
Blasser! (Bljedoliki!)	
bleich wie eine Leiche (blijed poput mrtvaca)	Warum bist Du blässer? (Zašto si blijeda?)
er geht rot fort (on odlazi crven)	Sie ist ganz weiss (posve je bijela)

Muškarac se pojavljuje »bijela lica«, on je »Bljedoliki«, »blijedi muškarac«, a ženi je pripisana crvena boja.

Simboličko značenje pridodano boji kod raznih se naroda u raznim razdobljima mijenja, ipak nezavisno od vremena i prostora postoje neke trajne suglasnosti u simboličkom tumačenju boja.¹⁴ Tako je:

BIJELO = nedužnost, čistoća, hladnoća
 CRNO = noć, žalost, smrt, zlo
 PLAVO = vjernost, dubina, plahost
 CRVENO = krv, strast
 ŽUTO = zavist, mržnja
 ZELENO = nada, nezrelost, rast.

Dakle, univerzalnost je osnovna značajka simbolizma boja i boje »ostaju ipak uvijek i svugdje uporišta simboličke misli.«¹⁵

Kokoschka je, poznavajući opće i poznata značenja što ih imaju bijela i crvena boja, dodijelio te boje svojim licima, a time im pripisao sve vrijednosti koje one nose.

¹³ Edith Hoffman, *Kokoschka : Life and Work*, London 1947, str. 56.

¹⁴ Martin Koblö, *Welt der Farbe*, Wiesbaden 1961, str. 17.

¹⁵ J. Chevalier — A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb, Matica hrvatska, 1983, str. 54.

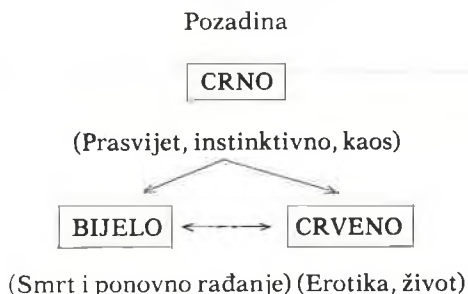
Bijela, apsolutna boja, označuje ili odsutnost ili zbroj boja, a nalazi se »ili na početku ili na završetku dnevnog života i svijeta koji se očituje, što joj pridaje idealnu asimptotičku vrijednost«. ¹⁶ Za razliku od crne boje koja nosi vremensku dimenziju, bijela označuje uvijek izvanvremensko.

To je prigušena boja smrti koja obuzima biće da bi ga uvela u hladni mjesečev, ženski svijet; ona »odvodi u odsutnost, u noćnu prazninu, u nestanak svijesti i dnevnih boja.« ¹⁷

Po svom zlokobnom aspektu bijela se boja suprotstavlja crvenoj; to je boja »vampira koji traži krv — uvjet dnevnog svijeta — koja se iz njega povukla. To je boja mrtvačkog plašta, svih sablasti i utvara.« ¹⁸

Za razliku od bijele boje, crvena je »osjećajna« boja, najdublje je povezana s principom života, ona predstavlja strast, toplinu, žestinu. To je boja vatre i krvi. Ta crvena boja krvi je ambivalentna jer je ona uvjet života kad je skrivena, a kad je prolivena znači smrt. ¹⁹

Ako se ova opća saznanja o vrijednostima boja prenesu i primjene na Kokoschkin dramski tekst i lica u njemu, onda to izgleda ovako:



Suprotstavivši Bijelog Muškarca Crvenoj Ženi, Kokoschka je suprotstavio dva principa. Muškarac je *candidus*, tj. onaj koji će promijeniti status, on je onaj koji će prebroditi iskušenja i pobijediti instinkt (crno) i kušnju ponovo će se roditi. On izlazi iz prasvijeta nesvjesnog i tmine, ukroćuje taj mračni svijet instinkta, neukroćene crvene strasti, noćne, ženske, i u osvit zore (buđenje života) odlazi pun nove snage, crven («er geht rot fort»). Ali njegova crvena boja je »dnevna, muška, centrifugalna što se okreće poput Sunca i sve obasjava...« ²⁰

Žena postaje sve bljeđa i na kraju je potpuno bijela (spoznaja smrti), ona ostaje u hladnom, mjesečevom svijetu gdje se gube i nestaju sve boje, a život prestaje.

Ako je ovo drama sukoba dvaju antitetičnih principa, muškog i ženskog, onda je ona ujedno i drama sukoba dviju boja koje te principe predstavljaju, bijele i crvene, koje preuzimaju ulogu lica, odnosno ulogu dnevnog i noćnog, svijesnog i nesvijesnog; to je ujedno i antiteza dvaju svjetova, starog i novog.

¹⁶ *Idem*, str. 40.

¹⁷ *Idem*, str. 41.

¹⁸ *Idem*, str. 42.

¹⁹ *Idem*, str. 80.

²⁰ *Idem*, str. 79.

Analiziranje ovih simbola je zapravo istraživanje autorova odnosa prema vlastitom nesvjesnom, a kod Kokoschke je riječ o prikrivenom pjesničkom pradoživljaju odnosno o oslobađanju njegova Ja od seksualnih tabua. Takva duševna borba svedena je na svoj praoblik, na skrivene sile koje pokreću zbivanja u čovjekovoj dubini, koje vladaju njima i koje on pokušava nadvladati. Čovjek je zatvoren između tri stranice trokuta, on je u trokutu crno-bijelo-crveno, a silnice koje djeluju u ovom polju pokreću i zbivanje na sceni.

U svojim kasnijim obradama (1913, 1916. i 1917. godine) ove iste drame navedene antiteze postaju uzrokom krize u čovjeku i u svijetu koje Kokoschka pokušava razriješiti dobrotom. Na taj način društvena kritika ulazi posredno u novom obliku u Kokoschkin dramski opus.

Literatura

- H. Schwerte, »Anfang des expressionistischen Dramas: Oskar Kokoschka«, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 83/1964, str. 171—191.
- G. J. Lischka, *Oskar Kokoschka : Maler und Dichter*, Bern, 1972. (Europäische Hochschulschriften; R. 18; Bd. 4)
- R. Brinckmann, *Expressionismus*, Stuttgart 1980. — (Deutsche Vierteljahrsschrift. Sonderband)
- S. Vietta — H.-G. Kemper, *Expressionismus*, München, 1983.
- R. Hamann — J. Hermand, *Expressionismus*, München, 1976. — (Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd. 5)
- A. Soergel — C. Hohoff, *Dichtung und Dichter der Zeit*, Düsseldorf, 1964, Bd. I, II.
- P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas 1880—1950*, Frankfurt/M, 1981.
- Moderna teorija drame*, prir. Mirjana Miočinović. Beograd, 1981. — (Književnost i civilizacija)
- F. Ferguson, *Suština pozorišta*, Beograd 1970.
- J. Lešić, *Slika i zvuk u dramama Miroslava Krleže*, Sarajevo 1981. — (Savremena domaća književnost)
- Reallexikon für Antike und Christentum*, Stuttgart, 1969. Br. 7.
Natkunica: *Farbe* (Symbolik, Kosmos und Natur, Magie, Kult, Kunst), str. 358—447.
- C. G. Jung, *Čovjek i njegovi simboli*, Zagreb 1973.
- Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, begr. von P. Merker und W. Stammer. Berlin, 1958—1977, Bd. I, II, III.

Mirjana Vujanic - Lednicki: THE FUNCTION OF COLOUR IN A PLAY BY
OSKAR KOKOSCHKA

Summary

The object of this discussion, the play »Mörder, Hoffnung der Frauen« (»The killer, hope of women«) by the Austrian painter and writer Oskar Kokoschka, as one of the first expressionist plays has a prominent literary-historical value both as a forerunner of expressionist drama and as a pattern according to which the expressionist program was constructed.

The function of colour as a significant dramatic component of this early expressionist work is here under special scrutiny. It is established that colour plays manifold roles.

Its primary function, purely colouristic, serves in the figurative-esthetic construction of the scenic space on a pictorially conceived stage.

But colour outgrows this primary function and assumes other dimensions. Besides being an attribute of objects it becomes an attribute of emotional and psychic values, a symbol and a metaphor. Assuming a high symbolic function, colours become active participants in the dramatic action.

The conflict between characters, the Man and Woman, turns into a conflict of two, principles, of White and Red and of the properties attributed to them which are universal regardless of time and space.

The analysis of these symbols is in fact the exploration of the author's relation to his own unconsciousness, to what in the drama is represented by Black.