ČASOPIS ZA KNJIŽEVNOST, KULTURU I KNJIŽEVNO PREVOĐENJE

Literary Refractions
No. 1 - Year 5
12/2014 - LC.5

Katarina Žeravica, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Croatia - Boris Dudaš, University of Rijeka, Croatia

# Ironija i satira u dramskim djelima Maxa Frischa: Mehanizmi suočavanja s izazovima 20. stoljeća

## Abstract: Irony and Satire in the Plays of Max Frisch: Coping with the Challenges of the 20th Century

Irony and satire, two complex phenomena, find their respective places in the dramatic works of Max Frisch (1911–1991), a Swiss playwright and novelist and have gone through many changes gaining on different meanings, depending on the socio-cultural context, dominant literary and philosophical theories of a certain period of time in which they were analyzed and recognized as such. The aim of this paper is to show that Max Frisch, a 20th century intellectual who witnessed the major political, cultural and social changes of the second half of the 20th century in Europe and worldwide, uses irony and satire for coping with the reality and challenges of the time he lived in.

Keywords: Max Frisch, dramatic work, irony, satire, 20th century

Neutralna pozicija koju je Švicarska imala za vrijeme Drugoga svjetskog rata, a zbog koje je ostala pošteđena ratnih zbivanja te otvorenost klasičnim, ali i suvremenim europskim i svjetskim književnim te kazališnim utjecajima, stvorili su pozitivno ozračje za dobru, aktualnu i suvremenu švicarsku dramsku književnost na njemačkom jeziku nakon 1945. godine[1] čiji predstavnik postaje jedan od najvećih švicarskih književnika, Max Frisch (1911–1991).[2] U svojoj dugogodišnjoj književnoj karijeri[3] Frisch je bio iznimno aktivan kao prozaist, napisavši pet romana, pet pripovijesti te četiri dnevnika[4] , ali i kao dramatičar, ostavivši bogat dramski opus koji broji

jedanaest dramskih ostvarenja napisanih između 1945. i 1978.[5] godine. Upravo će Frischove drame biti predmetom ovoga rada, odnosno naglasak će biti na onima koje su se analizom pokazale najreprezentativnijima u cilju dokazivanja postojanja ironije i satire u istima kao mehanizmima suočavanja s izazovima koje je pred čovjeka-intelektualca stavilo 20. stoljeće, ali i kao sredstvima putem kojih Frisch progovara, kritizira i prokazuje besmisao jednog vremena kojemu je i sâm pripadao.[6]

U procesu proučavanja ironije i satire oba su se fenomena pokazala izrazito kompleksnima, što se može pripisati činjenici da su se njihova značenja od prve pojave u razdoblju antičke Grčke ( eironeia) i antičkog Rima (satura)[7] pa do danas uvelike promijenila.[8] Osim toga, pokazalo se da je rijetko koji fenomen do sada u tolikoj mjeri utjecao na promišljanja unutar filozofije, lingvistike, književne teorije[9] te našao svoje mjesto "i u svim oblicima diskursa (verbalnim, vizualnim i auditivnim), u svakodnevnom govoru jednako kao i u visoko oblikovanoj estetskoj formi, u takozvanoj visokoj umjetnosti kao i u popularnoj kulturi"[10] (Hutcheon 5) kao što su to učinile ironija i satira, što dalje otvara pitanje (ne)mogućnosti davanja jedne univerzalne definicije koja bi objedinila sve oblike pojavljivanja ironije ili pak satire.[11] Zbog istaknute kompleksnosti ironije i satire nije moguće u ovom radu prikazati sva tumačenja ili aspekte istih, već će se zbog potreba rada propitati samo ona koja se u kontekstu zadanih hipoteza smatraju najrelevantnijima za analizu Frischovih drama.

Jedan od takvih bitnih koncepata jest "moderna" ironija koja je obilježila drugu polovicu 20. stoljeća, vrijeme koje je bilo u znaku "ubrzane modernizacije svijeta, svijeta brzog industrijskog razvoja, napredne tehnologije, urbanizacije, sekularizacije i masovnih oblika društvenog života" (Bradbury i McFarlane 57). Ova se ironija razvila, prije svega, pod utjecajem romantičarske ironije, pojma nastaloga u razdoblju njemačkog romantizma koji je ironiji pridao posebnu važnost[12] , a koja se, kako piše Solar:

> *(...) oslanjala na učenje o geniju, koji zbog stvaralačke moći koju posjeduje ima pravo zauzeti ironičan stav prema cjelini svijeta i života, pa se postupak rabio i u smislu narušavanja umjetničke iluzije, što je značilo da pisac odjednom razotkriva kako je ono što opisuje samo proizvod njegove mašte i nema nikakvog odnosa prema zbilji. (Rječnik 130)*

Osim distance i ironijske superiornosti nad likovima i svijetom koje je stvorio pisac-genij, a zbog koje je "postalo moguće [...] vidjeti čitav svijet kao ironijsku pozornicu i sve ljude kao puke glumce" (Muecke 19), romantičarska je ironija imala svoje temelje i u filozofiji[13] pa je postala i "stav prema egzistenciji" (Colebrook 7), odnosno bila je tumačena kao kontradiktornost života koja je "[...] kako ju je otprilike formulirao Friedrich Schlegel – utemeljena [...] u svjesnom prihvaćanju raskola između ideala i stvarnosti" (Lüthe 8–9).

Moderna je ironija od romantičarske preuzela poimanje života kao kontradiktornosti sastavljene od neprestanog ironijskog kretanja i težnje za pomirbom dviju krajnosti ili dvaju međusobno isključiva pola. Za razliku od romantičarske ironije čije je polje djelovanja bilo dijelom izvan samog pojedinca, u konceptu moderne ironije polje djelovanja ironije postaje i potvrđuje se unutar samog pojedinca i to kao kretanje između stvarnog i nestvarnog čovjeka.[14] Osim toga, moderna je ironija sveobuhvatna, nitko nije isključen iz njezina djelovanja čime se također postiže poništavanje distance i superiornosti između kreatora (pisca) i njegova djela (svijeta likova).

S druge strane, na modernu su ironiju utjecala i Kierkegaardova filozofska promišljanja o egzistenciji čovjeka i njegovo poimanje egzistencijalne ironije. Kierkegaard je, kao mislilac paradoksa koji je u "beskonačnoj rezignaciji praznio duboku patnju postojanja" (Ili-Ili 763), smatrao da se život može razumjeti samo u kontekstu već proživljenog iskustva. U tako postavljenim odnosima egzistencijalna se ironija odnosi na različite oblike ljudske egzistencije, promjenu i razvoj svakog "ja", borbu protiv starog i želju da se stvori novo "ja", no bez znanja što bi to novo ("ja") trebalo i moglo biti.[15] Povrh toga, za Kierkegaarda je ironija postala apsolutna i sveobuhvatna: "cjelokupna je egzistencija postala otuđena od ironijskog subjekta, a ironijski je subjekt zauzvrat postao otuđen od egzistencije, koja je kao realnost izgubila valjanost jer je ironijski subjekt sam do određene mjere postao nerealan" (The Concept of Irony 259).

Na tragu egzistencijalne ironije moderna se ironija manifestira u mnogostrukim oblicima mogućnosti i interpretacija ljudske egzistencije u kojoj je ironija shvaćena kao "svladavanje razlomljene moderne svijesti[.] Prema toj prosudbi moderna je svijest sa sobom strukturno neujednačena: živi u realnim svjetovima i priznaje istovremeno njihove negacije kao i ostvarive alternative" (Lüthe 7). Takvo poimanje ljudske egzistencije prema kojemu se ona nalazi u stanju

otuđenosti od svoje okoline ne treba čuditi jer je uslijed sve veće birokratizacije društva, anonimnosti državnog aparata[16] , razvoja kapitalizma u kojemu je "svatko sam i u stanju napetosti prema svima drugima" (Tönnies 43) te ratnih sukoba koji su zahvatili razne krajeve svijeta u drugoj polovici 20. stoljeća došlo do "gubitka sredine" (Derrida 208–222)[17] te moralne krize, što je u konačnici dovelo do sumnje pa s njom i do ironije kao temelja doživljavanja svijeta. U tom će pogledu za analizu Frischovih drama od važnosti biti i poimanje ironije kao "određeni stav [koji] može također, osobito ako se rabi autoironija, dobiti gotovo karakter svjetonazora" (Solar, Rječnik 130), ali i kao "čitav stil izražavanja s određenim odnosnom prema izraženom" (Solar, Teorija književnosti 74).

Jednako kao i kod ironije, pretpostavka je da satiri pogoduje vrijeme bitnih društvenih promjena, ili kako piše Johnson:

> *Vrijeme promjene uvijek je vrijeme intelektualne turbulencije. U stabilnim vremenima, ljudi uzimaju stvari zdravo za gotovo. (…) Ali u vremenima velike promjene stvari su podložne kritičkom propitivanju. Mijenjanje društvenih institucija i konvencionalnih uvjerenja vodi prema kritici, a kritika stvara satiru. Zato su veliki periodi povijesne promjene uvijek bili obilježeni procvatom satire. (34)*

Nadalje, satira koja "u širem smislu [predstavlja] naziv svakog književnog djela koje podrugljivo, duhovito i najčešće oštro karikirano osuđuje općeljudske ili društvene norme" (Solar, Rječnik 262), bit će, prije svega, shvaćena kao svjetonazor pisca prema predmetu o kojem reflektira u svojim djelima jer je satira "pojam izveden na osnovi stava pisca" (Solar, Rječnik 262). Pri tome valja imati u vidu da pisca u zauzimanju kritičkog stava prema društvu motivira "osjećaj moralnog poziva i (...) briga za javni interes" (Quintero 1).

Budući da je predmet o kojem pisac-satiričar promišlja najčešće njegova neposredna realnost, u obzir će se uzeti i koncept satire prema kojemu je stvarnost suprotstavljena "idealu kao najvišoj realnosti" (Schiller 279) te satira koja nakon naturalizma, pogotovo u književnosti na njemačkom jeziku, kako piše Arntzen, progovara o određenom predmetu, "koji ne treba i ne mora biti takav kakav je" (Gegen-Zeitung 11)![18] S druge strane, pisac-satiričar nije u poziciji nuditi rješenja što bi to drugačije i bolje trebalo biti, te Dudaš upozorava da satiričar lako može postati nihilist i cinik. Kako bi to izbjegao, pisac-satiričar treba za cilj postaviti utopiju koju ni on sâm ne poznaje. Kada

tako postavi stvari, pisac-satiričar prepušta recipijentu utopiju kao rješenje, a on sâm daje se dalje u potragu, pri tome potpuno svjestan činjenice da utopiju ne može doseći jer bi to značilo "otkupiti svijet [, odnosno to] bi bio kraj povijesti" (Dudaš 58).

Iako ne govore izravno o ironiji i satiri, za potrebe analize istih u dramama Maxa Frischa bitna će biti i filozofska promišljanja njemačkog filozofa Arthura Schopenhauera zapisana u njegovu najpoznatijem djelu Svijet kao volja i predodžba (1859), a koja se odnose na volju koja sve pokreće pa tako i čovjekovo nastojanje da zadovolji određenu želju. Budući da želja nikad ne može do kraja biti zadovoljena jer "svakom nastojanju predstoje opasnosti i beskonačni pokušaji, i [jer se] pri svakom koraku gomilaju prepreke" (Schopenhauer 285), sve ono što čovjek smatra srećom prema Schopenhaueru uvijek je samo bol. Tako uređen kontekst stavlja čovjeka na početak njegove želje, odnosno "svijet", kako ga vidi Schopenhauer, postaje vraćanje istoga te nepromjenjivo kružno kretanje.

Frisch je, između ostaloga, bio pod utjecajem i njemačkog dramatičara Bertolta Brechta, jednog od zagovornika i pionira epskog teatra[19] koji je donio nove konvencije u kazališnu umjetnost i glumačku praksu oprečne dotada dominantnoj "aristotelovskoj" dramaturgiji baziranoj na "dramskoj napetosti, sukobu i ravnomjernom razvoju radnje" (Pavis 90). Osim toga, epski je teatar u svojim temeljnim postavkama kritika aristotelovske dramaturgije tako što odbacuje uživljavanje publike u svijet likova te zagovara uspostavljanje kritičkog odmaka prema onomu što se publici nudi kako bi ona sama osvijestila što je to što ne valja u svijetu i društvu oko nje i kako bi to mogla mijenjati. Poznato je da epski teatar vrlo često poseže i za efektom začudnosti (V-efekt) koji prividno poznato pokazuje kao iznenađujuće novo te koji "pokazuje, citira i kritizira pojedine elemente predstave" (Pavis 84), pa će se u radu propitati koristi li Frisch i u kolikoj mjeri konvencije epskog teatra i efekt začudnosti u službi ironije i satire.

Analizirajući satiru i ironiju u dramama Maxa Frischa, potonja se potvrđuje kao ponavljanje istog obrasca u drugoj po redu Frischovoj drami Nun singen sie wieder. Versuch eines Requiems, koja predstavlja Frischovu reakciju na Drugi svjetski rat i u kojoj se Frisch kao dramski pisac po prvi put bavi gorućim političkim i društvenim pitanjima poslijeratne Europe, poslušnosti vojnika u ratu, ratne krivice, odgovornosti i slično.

Ironija kao ponavljanje u ovoj se drami javlja na razini pojedinačne ljudske egzistencije – sinove će odgajati da osvete svoje očeve koji su poginuli u ratu, čime ujedno prijeti ponavljanje cjelokupne prošlosti te se dokazuje kako samo mrtvi shvaćaju uzaludnost prenošenja mržnje na mlađe naraštaje kao i uzaludnost ratovanja, dok živi nemaju tu svijest. Od svih likova koji su preživjeli rat samo jedan uviđa da griješe ako nastave gajiti mržnju, no njegov je glas neprimjetan te nadglasan od strane njegovih neistomišljenika koji svoje osvetničke stavove iznose nad grobom svojih suboraca, što dodatno naglašava gorak okus u ustima koji ostavlja ironija. Osim toga, ironijsko ponavljanje prošlosti u ovoj drami Frisch koristi u službi satire jer isticanjem velike vjerojatnosti ponavljanja prošlosti prokazuje isto te govori da tako kako je ne bi smjelo i trebalo biti.

Jednako tako Frisch kao satiričar suočava publiku s posljedicama odbijanja poimanja kulture kao moralne odgovornosti koju pojedinac ima prema svome bližnjemu i prema svijetu u kojemu živi. Lišena ovog značenja kultura se pokazuje kao ona koja može iznjedriti i genije i najveće zločince suvremenog doba u jednoj osobi[20] , kao što je to slučaj s Herbertom, jednim od glavnih likova u ovoj drami, koji je nekoć bio najbolji učenik i iznimno darovit violinist, a u ratu se potvrdio kao jedan od najbezdušnijih vojnika. Herbert pristaje činiti zlodjela jer je ostao razočaran ljudskošću o kojoj im je toliko govorio gimnazijski profesor, a koja jednako tako može lako pokleknuti pred velikim kušnjama, kao što je primjerice i sâm profesor pristao činiti zla djela u ime nacizma kako bi zadržao svoje radno mjesto. Ovakvim prikazima motivacije likova Frisch ističe da zlo i dobro nisu kategorije na koje određena grupa ljudi ima isključivo pravo – nisu svi nacisti zli i nisu svi protivnici nacizma dobri.

Na tom tragu, Frisch nastoji isprovocirati svoju domaću švicarsku publiku, kako i sâm piše u bilješkama za potrebe scenskog uprizorenja ove drame[21] , jer je želi suočiti s činjenicom da zločinci mogu biti itekako obrazovani te da nikad nisu samo oni drugi krivi. Frisch kao satiričar nastoji potaknuti svoju publiku na razmišljanje i preispitivanje vlastitih stavova i promišljanja, dajući im do znanja da ne bi trebali koristiti kulturu kao alibi, kao onu koja im služi da brane svoje neutralne pozicije s kojih promatraju određeni konflikt te poručuje da je nemoguće biti apolitičan zagovaratelj i podupiratelj kulture.[22]

Ponavljanje povijesti te nenapredovanje ljudske misli koja uporno ponavlja iste greške iz prošlosti Frisch prokazuje i izvrće satiri i u drami Die Chinesische Mauer. Eine Farce[23] , koju je napisao 1946. godine nakon što je obišao razorenu Njemačku te se upoznao sa strahotama koje je rat ostavio iza sebe. Na pisanje ove drame utjecala je i činjenica da je kod otoka Bikinija testirana prva atomska bomba, što je Frischa ponukalo na razmišljanje da je čovječanstvo u svojoj evoluciji doseglo točku u kojoj može vrlo lako uništiti samo sebe.

Neprestano pojavljivanje diktatora, njihova neutaživa glad za pozicijom moći od koje ne odustaju, jedna je od razina ponavljanja na koje se kritički obrušava Frisch u ovoj drami.[24] Tako se Suvremenik (der Heutige), doktor prava i jedan prosječni intelektualac 20. stoljeća, nađe u drevnoj Kini s ciljem da se suoči s tadašnjim okrutnim kineskim carem i tiraninom Hwang Tijem te da mu prenese znanja iz povijesti na temelju kojih bi car Hwang Ti trebao uvidjeti pogreške koje i sâm čini te spriječiti daljnja proganjanja ljudi i ratovanja. No, Suvremenik ne uspijeva u svojoj namjeri jer car Hwang Ti, koji predstavlja model za sve diktatore i tirane, ne želi odustati od prijestolja i svoje ideje da zaustavi povijest i da se obračuna sa svim svojim protivnicima. Kao i Hwang Ti i mnogi drugi veliki vladari koji su obilježili europsku povijest premda već odavno mrtvi i dalje ne odustaju od svojih velikih planova i ideja, iako im se govori suprotno, pa tako primjerice Napoleon, kojeg Suvremenik sreće u drevnoj Kini, i dalje mašta o pohodu na Rusiju i uvjeren je da ga narod želi i traži da ih vodi u nove pobjede.

U ovoj se drami prokazuje i besmisao ratovanja te da rušenje starog nasilja (diktatora) nasilnim putem bez obzira pod kojim stijegom i u ime kojih ideala neminovno vodi prema novom nasilju i diktaturi. Tako princ koji se bori za ruku careve kćeri Mee Lan koja svoje prosce šalje u rat jer se ne želi udati ni za jednoga od njih, ponajprije biva odlikovan jer je u jednom ratnom pohodu žrtvovao sve svoje ljude za cara i svoju zemlju, a on je uspio ostati živ. Povrh toga, uz pomoć naroda princ svrgava cara Hwang Tija, no i sâm je u poziciji postati novim diktatorom, baš kao što na jednom mjestu u drami kaže Suvremenik: "Mi poznajemo ovu figuru koju je tako lako prozreti; samo narod, nesretni, prozre ju prekasno..." (Frisch, Sämtliche Stücke 202).

Satiri su u ovoj drami kroz likove Fraka i Žaketu izvrgnuti i "vladari 20. stoljeća", odnosno bankari, kapitalisti, predstavnici malograđanstva i "cezari" modernog društva, kako ih se oslovljava i u

samoj drami. Na ovaj se način pokazuje kako svako vrijeme ima svoje "cezare" koji se vrlo lako prilagode vremenu u kojem se nađu te su neuništivi jer će se uvijek naći novi "cezari" spremni zauzeti mjesta starih. Da je tome tako potvrđuje i činjenica da se u svakoj sceni u kojoj se pojave spomenuta dva lika pojavi i Brut koji ih pred sâm kraj drame napada bodežom uz riječi: "Hoću reći: Ne brinite! Vi nećete izumrijeti (...) – kao sorta vi ostajete na moći" (Frisch, Sämtliche Stücke 205).

U ovoj se drami prokazuje i kako napredak znanosti ne može spasiti čovjeka od totalitarizma jer Suvremenik sa svojim poznavanjem definicije teorije relativnosti i izračunavanja brzine svjetlosti ne uspije spasiti nedužnog nijemog mladića, koji igrom ironijskog slučaja, jer jedini nije klicao caru dok je prolazio ulicama grada, biva proglašen i optužen na smrt kao Min Ko – glas naroda. Osim toga, satirom je zahvaćena i nemogućnost djelovanja medija spram totalitarnog sustava, što se očituje u osmoj sceni u kojoj su novinari, koji sebe smatraju gospodom iz medija, prepoznati kao eunusi.

I u ovoj drami Frisch prokazuje korištenje kulture kao alibija za činjenje zločina i to na primjeru cara Hwang Tija koji se za vrijeme svoje vlasti neprestano poziva na parole da su oni (on i njegovi istomišljenici) jedini predstavnici pravog reda te da su kultura samo oni, a svi drugi su označeni kao barbari. Frisch isto tako kritizira sve one koji koriste kulturu za obranu svojih sigurnih neutralnih pozicija, a što se može iščitati kao još jedna kritika na Švicarsku i njezinu vanjsku politiku za vrijeme Drugoga svjetskog rata. Potonje Frisch postiže posezanjem za efektom začudnosti[25] koji se prije svega realizira izravnim obraćanjem likova publici. Osim Suvremenika, publici se obraćaju car Hwang Ti, princ Wu Tsiang, careva kći Mee Lan te Don Juan. Potonji progovara o svojoj situaciji i zarobljenosti u književnosti što smatra velikom nepravdom, dok car, princ i princeza verbalno izazivaju publiku: car tako što govori da se on ne da svrgnuti s vlasti i da ne drži do dramaturgije koju publika priželjkuje; princ i princeza prozivaju publiku jer samo sjedi i šutke promatra što se događa na sceni te je tjeraju da se zamisli nad nekim bivšim tiranima kojima je i ona sama svjedočila, a nije ništa poduzela kako bi se uklonili s vlasti.

U sljedećoj Frischovoj drami Als der Krieg zu Ende war. Schauspiel, nastaloj na temelju istinite priče koju je Frisch čuo za vrijeme svojega prvog susreta s razorenim Berlinom 1946. godine, ironija se potvrđuje kao podijeljenost egzistencije te je vidljiva na primjeru ljubavnog trokuta između Agnes Anders, koja u njemu ima najistaknutiju ulogu i čini sponu između druga dva lika – svojeg

muža Horsta i Stepana Iwanowa, ruskog časnika koji zajedno sa svojim vojnicima zauzima Agnesinu i Horstovu kuću u poslijeratnom Berlinu[26] .

Rastrgana između dviju uloga i dviju egzistencija Agnes se nalazi u ironijskoj diskrepanciji između poštivanja braka kao društvene norme i iskrenog prepuštanja ljubavi kao najvećem idealu. Agnes je naime igrom slučaja otkrivena u podrumu u kojem se skrivala zajedno sa svojim mužem Horstom, koji se nakon nekoliko godina vojne službe u njemačkoj vojsci iznenada vratio kući te se zbog njemačke vojne uniforme koju nosi skriva u podrumu. Kako bi sačuvala njihove živote, ona biva primorana družiti se s ruskim časnikom Stepanom Iwanowim, koji se prema Agnes ponaša poput pravog gospodina. Budući da Agnes ne govori ruski, a Stepan ne govori njemački, iako Agnes misli suprotno jer ju je u to uvjerio Židov Jehuda, Stepanov sluga, između njih dvoje se ne može razviti govorna komunikacija. Uslijed izostanka iste, Agnes i Stepan uspiju se izdići iznad ustaljenih stereotipa, mržnji i pogrešnih predodžbi stvorenih između dvaju naroda za vrijeme rata te se između njih dvoje rodi ljubav koja za Agnes predstavlja onaj nedostižni ideal, mogućnost promjene i spoznaje nove sebe te budućnost lišenu pogrešnih predodžbi za razliku od braka s Horstom koji je veže za statičnost, nepromjenjivost i prošlost.

No, težnje i nedokučivi, a poželjni ciljevi kojima streme Frischovi likovi, potvrde se kao iluzije, a put njihove samospoznaje završi u rezignaciji i rušenju iluzija. Nenadani Horstov dolazak u dnevni boravak za Stepana znači suočavanje s činjenicom da je Agnes udana. Ona pak saznaje da Stepan ne razumije njemački te da je sve što mu je priznala o sebi bilo uzalud. Horst saznaje da ga je Agnes varala te biva prepoznat od Jehude čije svjedočenje o pokolju Židova u varšavskom getu iz 1943. potvrđuje Horstovo sudjelovanje u istome. Rusi se nakon ove scene mirno povlače iz njihove kuće, a Agnes i Horst lišeni uloga koje su igrali jedno pred drugome ostaju sami, prepušteni jedno drugome i realnosti s kojom se moraju suočiti.

Kao satiričar u ovoj drami Frisch prokazuje stvaranje pogrešnih predodžbi i manjak ljubavi što vodi mržnji i neviđenim zločinima. Osim toga, upitno je i kompromitiranje kulture za skrivanje zločina, a Frisch pokazuje da ne postoji podjela na crno-bijeli svijet i crno-bijele likove jer Stepana prikazuje kao načitanog i finog gospodina, dok su njegovi vojnici njegova sušta suprotnost. Na strani Nijemaca, Agnes je ta koja nadilazi predrasude, dok je Horst onaj koji ih gaji prema Rusima.

Ovakvim prikazom likova, što nije rijedak postupak u Frischovim dramama, pisac dokida demagošku pristranost da su uvijek oni drugi barbari, a "mi" jedini i pravi predstavnici kulture.

Djelovanje ironije i satire ogleda se i u drami Graf Öderland. Eine Moritat in zwölf Bildern, koja je nastala na temelju jednoga novinskog članka iz Neue Zürcher Zeitung iz 1946. godine te na temelju jednog slučaja nestalog profesora poznatoga po svojoj predanosti poslu![27] U ovoj drami glavni lik, državni odvjetnik, potaknut slučajem na kojem radi –ubojstvom bez motiva koje je počinio bankovni činovnik ubivši zaštitara u banci u kojoj obojica rade, počne propitivati vlastitu poziciju i ulogu koju ima u svojoj neposrednoj okolini te se i on, kao čovjek koji poštuje red, odluči pobuniti protiv datosti – braka, posla te svakodnevne rutine – u kojima se nalazi. Oslobađanje od ovih normi predstavlja drugi pol kojemu stremi državni odvjetnik, a dočaran je u težnji za odlaskom na otok Santorini koji je bijel, topao i okupan suncem, za razliku od hladnoće, kiše, snijega i mraka koji dominira u scenama u kojima je prikazan državni odvjetnik.

Kao i mnogi drugi Frischovi likovi, ni državni odvjetnik ne uspije u svojoj namjeri. No, ne treba čuditi neuspjeh državnog odvjetnika u ostvarenju svojeg oslobođenja od institucija i ostvarenja novog "ja". Kao predstavnik čovjeka 20. stoljeća koji svoju samorealizaciju nastoji postići u okolini od koje je sâm otuđen, državni je odvjetnik osuđen na konačnu rezignaciju. Osim toga, ono što je trebalo biti potraga i borba za novom egzistencijom i samorealizacijom, postalo je za državnog odvjetnika još jedna rutina i nova uloga nametnuta mu od strane okoline.

Na putu pobune i promjene, državni odvjetnik na sebe preuzima ulogu lika iz narodne legende o grofu Öderlandu te mu se pod tim imenom pripisuju mnoga ubojstva i revolucije radnika koje se javljaju diljem svijeta. U nastojanju da se odupre i riješi svih vodećih dužnosti, funkcija i odgovornosti, državnom se odvjetniku dogodi upravo suprotno i on postane prvo vođa pobunjenika, koji se, umjesto da završi na Santoriniju, nađe u tamnim i vlažnim prostorima gradske kanalizacije, a zatim mu sami predstavnici vlasti protiv kojih se borio, ponude vodeće mjesto u državi, što on nevoljko prihvati.

U tako postavljenim okolnostima i motivacijama likova gdje se kao čin protiv čovječnosti ističe čin nasilja jednog pojedinca nad drugim, ali i djelovanje društva na otuđenje samog pojedinca, Frisch ovom dramom provocira i publiku te kao satiričar prokazuje potpunu birokratizaciju čovjeka 20. stoljeća, koji je sveden na nekoliko utvrđenih podataka na komadu papira te na termine prema

kojima se ravna i vodi život – čak je unaprijed isplanirano i vrijeme za ljubav. Tako prikazani likovi postali su bezimeni, njihovi se identiteti određuju prema funkcijama i pozicijama koje imaju u društvu, a njihovi su životi, kao i smrt, relativizirani i svedeni na puku igru slučaja.

Anonimno i nepregledno u svojoj strukturi društvo 20. stoljeća ne može biti izvrgnuto satiri kao cjelina, već Frisch kao satiričar prokazuje njegove pojedine segmente. Tako su u desetoj slici satiri izvrgnuti predstavnici kulture predstavljeni kao prvi i drugi. Oni takvi bezimeni vode nebitne razgovore i hvale dobar kavijar serviran ovom svečanom prigodom te ističu kako je dobar kavijar loš znak, jer iz iskustva znaju da što je teža situacija to se ona više nastoji sakriti iza dobre hrane. Pojavom predstavnika vlasti, ova se dvojica povlače i ne sudjeluju u bitnim razgovorima, čime Frisch još jednom satiri izvrće apolitičnog čovjeka, zagovaratelja kulture.

I novinari i predstavnici vlasti koji su organizirali ovu svečanost kako bi pokazali i domaćoj i stranoj javnosti da cijelu situaciju u borbi protiv grofa Öderlanda drže pod kontrolom, iako se pokaže da nije tako, postanu predmetom satire. Oni su naime prikazani kako u obje ruke drže tanjure prepune ukusne hrane i uživaju u istoj, no u trenutku kad se u dvorani pojavi grof Öderland, to se pokaže kao njihov najveći hendikep jer i jednima i drugima onemogućuje pravovremeno djelovanje.

Kao satiričar Frisch u ovoj drami prokazuje i sredstva kojima se vlast bori protiv neprijatelja, a koja podsjećaju na ona iz antiutopijskog romana G. Orwella 1984. (1949) u kojem "veliki brat" prati korak svakog građanina. Djelovanje satire potvrđuje se činjenicom da je, unatoč svim poduzetim mjerama opreza, prisluškivanjima i praćenjem aktivnosti svojih građana, vlast u potpunosti nemoćna djelovati kad je to najpotrebnije, a bespomoćnost jedne vlasti biva kažnjena, odnosno njezino mjesto zauzme neka druga, no staroj, ipak, vrlo slična, jer se, kako je prikazano u ovoj drami na samome kraju u dvanaestoj sceni, sve vlasti stvaraju i kreiraju pod okriljem noći, gdje zločinci isprobanim frazama ostvaruju svoje ciljeve i dolaze do pozicija moći u društvu. Ili kao što kaže državni odvjetnik na kraju drame: "Postoji niz riječi, velikih obećanja koja se nikad nisu ispunila i zato su uvijek prikladna da preuzimanje moći prikažu kao napredak" (Frisch, Sämtliche Stücke 342).

Kao vrsni satiričar Frisch se potvrdio i u poučnom komadu bez pouke, kako piše u "podnaslovu" drami Biederemann und die Brandstifter, u kojoj predstavnik dobrostojećeg srednjeg sloja i poduzetnik Gottlieb Biedermann, iako upoznat s požarima koje podmeću palikuće o čemu

svakodnevno čita iz novina, i što ga silno ljuti, jednog dana i sâm u svoju kuću primi palikuće, što u konačnici ima negativan ishod za Biedermanna.

U ovoj je drami ponajprije satiričkim okom promatrano lažno samaritanstvo i farizejski moral poduzetnika Biedermanna koji se dokazuje u njegovu neljudskom pa i nekršćanskom ponašanju prema bivšem radniku Knechtlingu koji je osmislio novu formulu za vodu za rast kose, no Biedermann je odlučio sebi pripisati sve zasluge te ga je otpustio, nakon čega je Knechtling počinio samoubojstvo. Biedermannova bezdušna reakcija na Knechlingovo samoubojstvo potvrđuje dvostruka mjerila kojima se on vodi u životu i koji o sebi ima pozitivno mišljenje, no njegova ga vlastita djela raskrinkaju i prikažu u pravom svjetlu.

Želeći i dalje gajiti lažnu sliku o sebi pred drugima, ali i pred samim sobom, Biedermann prima prvo jednoga, a zatim i drugog stranca u kuću. Iako je sumnja u tu dvojicu prisutna u Biedermannu od njihova prvog susreta kao i strah da bi to mogli biti palikuće, Biedermann više ne zna prepoznati istinu, čak niti onda kad mu se otvoreno kaže tko su i čime se bave stranci u njegovoj kući. Lakše mu je istinu shvatiti kao lošu šalu i nastaviti živjeti u lažnoj nadi, nego preuzeti odgovornost i početi aktivno djelovati kako bi se riješio palikuća iz svoje kuće. Uljuljanost u lažni osjećaj nade i pozitivnog stava prema samomu sebi Biedermann može zahvaliti i komplimentima koje prima od palikuća, a koji ga uvjeravaju u ono što Biedermann želi čuti, a to je da je on pošten i dobar čovjek, jedan od rijetkih koji u to vrijeme napretka i prosperiteta i dalje prakticira ljubav prema bližnjemu.

Osim ovog prvog plana ova se Frischova drama može iščitati i na jednoj dubljoj razini koja, prije svega, propituje tko su palikuće te kako se može interpretirati i odrediti što je i koja je to opasnost koja vreba građane. Tako Marianne Biedermann tumači ovu dramu kao političku satiru usmjerenu protiv svih totalitarnih sustava[28] , a Andreas Huyssen piše da se ova drama može interpretirati "kao komad o Čehoslovačkoj 1948., ali i o Mađarskoj 1956., ali i kao općenita klasična satira protiv komunizma, protiv njegove tehnike infiltracije i protiv njegovog usidrenja među građane" (Huyssen 45). Mogućnosti višestrukih interpretacija ove drame omogućuje i činjenica da Frisch nigdje ne navodi točan izvor ovakvog stanja u društvu, već samo prokazuje rezultat djelovanja anonimnih negativnih sila.

Osim toga, satira, koja kao i moderna ironija postaje sveobuhvatna, u ovoj drami ne zaobilazi ni intelektualca koji je prikazan u svojoj nemoći i nemogućnosti pravovremenog djelovanja.[29] Intelektualac u ovoj drami označen je kao dr.phil. i na početku je na strani palikuća, no kada se uvjeri da njihovo djelovanje nije motivirano ideološki, s nekim jasnim i konkretnim ciljem, već da pale kuće jer im to čini puko zadovoljstvo, on se okreće od njih. Tako intelektualac na kraju šeste scene, kada cijela kuća gori i stvara se zaglušujuća buka od eksplozija koje slijede jedna drugu, bezuspješno čita svoj proglas protiv palikuća, odnosno onih instanci i silnica koje djeluju protiv čovječanstva i demokracije. Zahvaljujući buci nitko ga ne čuje te on po završetku čitanja proglasa napušta prostor pozornice i sjeda u gledalište među publiku, što se može protumačiti kao još jedna Frischova provokacija publike tako da među njih stavlja pojedinca koji je znao o nedjelima palikuća, ali siguran u svoja uvjerenja nije poduzeo ništa da ih spriječi. To se može protumačiti da je i publika poput ovog intelektualca, vrlo često svjesna neposrednih zločina, tiranija i totalitarizama, no svojom pasivnošću postaje suučesnik u širenju ovakvih "požara" koji se uz manipulaciju jezikom (biranima riječima, frazama i floskulama) mogu naglo razbuktati i nastaniti misli ljudi, odnosno uvući se "pod njihove krovove".

I drama Andorra, napisana prvi put 1958.[30] u vremenu u kojem su strahote Drugoga svjetskog rata postale povijest, a ljudi nakon svega proživljenoga željeli biti dijelom gospodarskog napretka, progovara o posljedicama totalitarnih sustava i njihovih tehnika infiltracije koje vrlo brzo okuže misli građana. Frisch i ovom dramom nastoji probuditi i trgnuti svoju publiku iz uljuljanosti u udobnost svojih života, a služeći se elementima moderne ironije otvara pitanje osobnog identiteta te ugroženosti ljudske autentičnosti u društvu koje priječi i onemogućava pojedincu njegovu samorealizaciju, što je vidljivo na primjeru glavnog lika Andrija, dvadesetogodišnjeg mladića koji je cijeli svoj život odrastao misleći da je Židov i da je drugačiji od Andoranaca. Mladić je živio u tom lažnom uvjerenju zato što mu njegov otac, lokalni učitelj, nije imao hrabrosti reći istinu jer se bojao reakcije svojih sugrađana kad bi saznali da je Andri, ustvari, njegovo izvanbračno dijete sa Senorom koja dolazi iz zemlje u kojoj su na vlasti vojnici u crnim uniformama.

U okolini koja se postavlja neprijateljski spram Andrija, on prolazi kroz nekoliko faza samoodređenja i identifikacije te se ponajprije pokušava odrediti u odnosu spram Andoranaca kojima silno želi pripadati. No, s vremenom uvjeren da je drugačiji (drugačije hoda, govori,

razmišlja, ima par novčića u džepu pa ga proglase pohlepnim i slično) Andri prihvati taj novi identitet Židova i sâm počinje prihvaćati i raspoznavati na sebi sve stereotipe i predrasude koje mu drugi pripisuju. Drugim riječima, Andri prihvaća pogrešne predodžbe koje na njega projiciraju njegovi sugrađani, a u društvu u kojem je pojedinac otuđen od istoga, čak i u trenutku kad mu se prizna da nije Židov i kad sazna da mu je učitelj otac, lakše se čini vjerovati laži nego istini, pa tako Andri ostaje vjeran ulozi i identitetu Židova sve do kraja drame, kada biva ubijen. Ostavši vjeran ovom identitetu, Andri postaje simbol svih proganjanih i obilježenih kao "drugi ili drugačiji" te se i dokazuje da je drugačiji od Andoranaca, no ne po nacionalnom ili bilo kojem drugom "vanjskom" obilježju, već po principijelnosti i uspješnom uzdizanju iznad lažnoga andoranskog morala i farizejskog mentaliteta![31]

Upravo je ta malograđanština, stvaranje pogrešnih predodžbi o drugima, etiketiranje drugih i drugačijih, licemjerstvo kao i ideološko sljepilo ono što Frisch u ovoj drami prokazuje i izvrće satiri, a koje se potvrđuju kroz čitavu paletu likova definiranih prema njihovim zanimanjima te funkcijama koje imaju u društvu – učitelj, majka, svećenik, vojnik, gostioničar, stolar, doktor, netko, idiot, vojnici u crnim uniformama, prokazivač Židova i andoranski narod. Lažni se moral Andoranaca dokazuje i neprestanim Frischovim kontrastiranjem bijele Andorre, jer su sve kuće obojene u bijelo, te vojnika u crnim uniformama koji dolaze izvana i prijetnja su takvoj bijeloj Andorri. Bijela se boja također može protumačiti kao simbol nevinosti i čistoće što se u konačnici pokaže kao suprotnost pravom mentalitetu i licemjernom ponašanju Andoranaca spram Andrija.

Pritajena mržnja koju Andoranci cijelo vrijeme gaje prema Andriju, a koju ovisno o situaciji manje ili više pokazuju, odraz je njihove nekritičnosti prema samima sebi koja se manifestira tako što hvale sami sebe, svoju državu, sustav, tolerantnost, slobodu, pobožnosti i radišnost građana. No, sve se ovo izjalovi kada Andri biva označen kao Židov i proganjan zbog te nametnute mu uloge, ali biva prokazano i u trenutku kada se njihova sigurnost u sebe, uljuljanost u lažnu nadu da njih nitko neće napasti jer su na svim razinama dobri i uspješni poremeti nasilnim ulaskom vojnika u crnim uniformama u njihovu zemlju koji počnu provoditi svoju ideologiju i režim.

No, da Andoranci, kao ni mnogi Frischovi likovi iz drugih drama, nisu ništa naučili na temelju ovoga traumatičnog iskustva, upućuju iskazi likova kao svjedoka upisani u tekst drame kao intermezza između pojedinih slika, a u kojima likovi progovaraju o Andriju i svojim stavovima prema njemu. U

maniri efekta začudnosti, likovi se direktno obraćaju publici ispričavajući svoju poziciju činjenicom da tada nitko nije znao da je Andri jedan od njih te da nitko s njim nije mislio ništa loše, kao i to da nitko od njih ne preuzima na sebe dio odgovornosti za Andrijevu smrt. Osim toga, da distanca između njih i Andrija bude još veća, likovi Andriju ni nakon smrti ne daju pravo na identitet jer u svojim izravnim obraćanjima publici, nikad ne spomenu Andrijevo ime, već se prema njemu odnose kroz zamjenice ili imenice kao što su dječak, mladić i slično.

Ironija i satira supostoje i u kratkoj i šaljivoj Frischovoj drami Die große Wut des Philipp Hotz. Ein Schwank, no posljedice njihova djelovanja, iako vode k neispunjenju želja likova, nemaju ni približno tragičan prizvuk kao što je to slučaj u ranije analiziranoj drami. Portretirajući isječak iz života glavnog lika u ovoj drami, Philippa Hotza, doktora filologije i pisca, Frisch prikazuje još jednog buntovnika – intelektualca koji želi pobjeći od institucije – braka kao i od predodžbi koje njegova okolina, prije svega njegova žena Dorli, imaju o njemu.

Philipp Hotz, kako bi pokazao da ga se ne može vezati uz nepromjenjivost i statičnost, odluči pristupiti Legiji stranaca, no ironijskom igrom slučaja, ono što započne kao njegova težnja za dokazivanjem novoga sebe, zbog iznimne kratkovidnosti, završi kao njegov poraz koji ne ostavlja gorak okus u ustima, već donese olakšanje i njemu i Dorli. U tom tonu i završna scena u kojoj Dorli i Hotz završe zajedno u dnevnoj sobi, prepušteni jedno drugome, nema rezignacijski predznak jer Frisch u ovoj drami progovara o jednoj bitnoj instituciji u životu čovjeka – braku, i o bitnoj stvari kao što je bračni sukob, no on to čini duhovito u maniri satiričara koji prikazuje jedan moderan brak sa svim njegovim osobinama i manama (prijetnje razvodom; napuštanje žene, no u želji da ga žena zaustavi u toj namjeri; laganje o nepostojećoj ljubavnoj avanturi kako bi isprovocirao ženu i drugo), koji bi, kako tvrdi sâm Hotz, trebao biti "duhovna zajednica" dviju osoba.

Ovaj relativno sažeti prikaz ironije i satire koje se u dramama Maxa Frischa dokazuju kao svjetonazori i sredstva suočavanja čovjeka (muškarca) – intelektualca 20. stoljeća[32] sa stvarnošću i izazovima koje pred njega stavlja vrijeme u kojem živi i djeluje, prema odabranoj metodologiji pokazuje da su uslijed osjećaja otuđenosti od svoje neposredne okoline glavni protagonisti Frischovih drama uhvaćeni u svojim egzistencijama rastrgani između dviju krajnosti od kojih je jedna određeni oblik institucionaliziranog života (brak, posao, svakodnevna rutina i slično) pa je kao takva nepoželjna i okarakterizirana kao nepromjenjiva, a druga je krajnost ona koja likovima

nudi bijeg od jednoličnosti i statičnosti stvarnosti u kojoj se nalaze. Ova je druga krajnost likovima poželjna jer im nudi mogućnosti promjene[33] , ali je istovremeno i neostvariva u što se likovi i sami uvjere. Stoga su Frischovi likovi u neprestanom traganju i želji za realizacijom stvarnog i novog "ja", odnosno oni ne prihvaćaju svoju sudbinu pa bijegom od iste kao i od samih sebe, pokazuju da ne znaju vladati svojim životima što ih vodi u začarani krug ironijskog ponavljanja, koje može imati šaljiv ili rezignacijski ton, ovisno o tome o kojoj se temi progovara i na koji joj način Frisch prilazi.[34]

Kao satiričar Max se Frisch vrlo često služi Drugim svjetskim ratom kako bi u prvi plan stavio i bolje istaknuo različite teme koje je propitivao i prokazivao u svojim dramama kao na primjer pitanje kulture kao alibija, pogrešnih predodžbi, uloga koje projiciramo jedni na druge, maski koje nosimo, ideološkog sljepila, otuđenosti od društva i nemogućnost samorealizacije u istome, pitanje samokritičnosti, farizejskog morala, licemjerja, besmisla jednog vremena u kojem je čovjek postao potrošna roba kao sve drugo te pitanje nedostatka ljubavi kao i isticanje činjenice da smo bez obzira na tehnološka postignuća zaboravili napredovati kao ljudi.

Progovarajući o navedenim problemima i temama Frisch se ne potvrđuje ni kao nihilist ni kao cinik, već kao satiričar koji voli život i stalo mu je do čovjeka pa iz tog razloga ukazuje na ono postojeće što ne valja, odnosno prikazuje stvarnost kakva jest, a ne bi trebala biti. U tom kritičkom stavu Frisch ni u jednoj drami ne daje prokušane odgovore ili rješenja što je to bolje i kakva bi to bolja realnost trebala biti. On je kao satiričar svjestan da se utopija ne može doseći, no to za njega ne znači odustajanje od potrage za istom. Tome u prilog govore njegove riječi:

*(Utopija je) čežnja (...) za nečim što čovjek još nije nikad doživio, no što želi imati. (...) Na primjedbu: "A kako ćemo u tome uspjeti?", Frisch je odgovorio: "Nećemo uspjeti. Čežnja određuje smjer za ono što činimo. Kad bi naše razmišljanje bilo ograničeno na način 'U ovome ćemo uspjeti, u ovome nećemo uspjeti, u ovome ćemo uspjeti...' ne bismo stremili k nečemu što nas nadilazi." (Frisch, Crni kvadrat 66).*

Budući da se ovim radom propitivao i Brechtov utjecaj na Frischa, pokazalo se da Frisch od Brechta preuzima formalni dio efekta začudnosti bez ideološke podloge koja je kod Brechta bila itekako izražena te da se efekt začudnosti u Frischovim dramama najčešće manifestira u izravnom

obraćanju likova publici što uz posredstvo ironijskog djelovanja dokida kazališnu iluziju te stvara antiiluzionistički teatar.[35] Kroz izravne komentare likova na ono što se odigrava na sceni Frisch i kao satiričar nastoji protresti publiku i natjerati je na kritičko razmišljanje o sebi, svojim postupcima i stavovima, pri čemu nije naglasak na kolektivu, već se ističe da se svaki pojedinac treba ponajprije okrenuti sebi i u sebi tražiti odgovore i mogućnosti promjene, baš kao što u drami Die Chinesische Mauer. Eine Farce Kolumbo savjetuje Don Juanu: "Čak i Vama, moj mladiću, preostaju još uvijek kontinenti vlastite duše, pustolovina istinitosti. Nikada nisam vidio druge prostore nade" (Frisch, Sämtliche Stücke 178).

## Bibliografija

Alleman, Beda. Ironie und Dichtung. Tübingen: Verlag Günther Neske Pfullingen, 1956. Print.

Arntzen, Helmut. Gegenzeitung. Heidelberg: Wolfgang Rothe Verlag, 1964. Print.

Arntzen, Helmut. Satire in der deutschen Literatur: Geschichte und Theorie: Band 1: Vom 12. bis zum 17. Jahrhundert. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989. Print.

Behler, Ernst. Ironie und literarische Moderne. Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh, 1997. Print.

Best, Otto Ferdinand. Handbuch literarischer Fachbegriffe: Definitionen und Beispiele. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994. Print.

Biedermann, Marianne. "Politisches Theater oder radikale Verinnerlichung?" Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 47/48. Ed. Heinz Ludwig Arnold. München: Edition Text + Kritik GmbH, 1983. 44–57. Print.

Bradbury, Malcolm and James McFarlane. Modernism 1890–1930. London: Penguin Books, 1991. Print.

Colebrook, Claire. Irony. London, New York: Routledge, 2004. Print.

Derrida, Jacques. "Struktura, znak i igra." Suvremene književne teorije. Ur. Miroslav Beker. Zagreb: Matica hrvatska, 1999. 208–222. Print.

Dudaš, Boris. Vom bürgerlichen Lustspiel zur politischen Groteske. Carl Sternheims Komödien "Aus dem bürgerlichen Heldenleben" in ihrer werkgeschichtlichen Entwicklung. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2004. Print.

Dürrenmatt, Friedrich. Theater. Essays, Gedichte und Reden. Zürich: Diogenes Verlag AG, 1980. Print.

Frisch, Max. Sämtliche Stücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995. Print.

Frisch, Max. Romane, Erzählungen, Tagebücher. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2008. Print.

Frisch, Max. Crni kvadrat – dva predavanja o poetici. Prev. Latica Bilopavlović Vuković. Zagreb: Naklada Ljevak, 2010. Print.

Highet, Gilbert. The Anatomy of Satire. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1962. Print.

Hutcheon, Linda. Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony. London, New York: Routledge, 1994. Print.

Huyssen, Andreas. "Unbewältigte Vergangenheit – Unbewältigte Gegenwart." Geschichte im Gegenwartsdrama. Eds. Grimm, Reinhold und Jost Hermand. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Verlag W. Kohlhammer, 1976. 39–53. Print.

Johnson, Edgar. A Treasury of Satire. New York: Simon and Schuster, 1945. Print.

Karasek, Helmut. Max Frisch. Velber bei Hannover: Friedrich Verlag, 1969. Print.

Kierkegaard, Søren. The Concept of Irony With Continual Reference to Socrates. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989. Print.

Kierkegaard, Søren. Ili-ili. Prev. Milan Tabaković. Sarajevo: Veselin Masleša – Svjetlost, 1990. Print.

Lüthe, Rudolf. Der Ernst der Ironie: Studien zur Grundlegung einer ironistischen Kulturphilosophie der Kunst. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2002. Print.

Lüthi, Hans Jürg. Max Frisch. “Du sollst dir kein Bildnis machen“. München: Francke Verlag, 1981. Print.

Mennemeier, Franz Norbert. Modernes deutsches Drama: Kritiken und Charakteristiken: Band 2: 1933 bis zur Gegenwart. München: Wilhelm Fink Verlag, 1975. Print.

Muecke, Douglas Colin. Irony and the Ironic. London, New York: Methuen & Co. Ltd, 1970. Print.

Papiór, Jan. Die Ironie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (In Theorie und Ge staltung). Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1979. Print.

Pavis, Patrice. Pojmovnik teatra. Prev. Jelena Rajak. Zagreb: Bibliotela Lex, izdanja Antibarbarus, 2004. Print.

Prang, Helmut. Die romantische Ironie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. Print.

Quintero, Ruben. A Companion to Satire: Ancient and Modern. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. Print.

Schiller, Friedrich. Über naive und sentimentalische Dichtung u Schillers Werke in fünf Bänden. Erster Band: Gedichte – Prosaschriften. Berlin i Weimar: Aufbau-Verlag, 1967. Print.

Schopenhauer, Arthur. Die Welt als Wille und Vorstellung. Köln: Anaconda Verlag GmbH, 2009. Print.

Solar, Milivoj. Teorija književnosti. Zagreb: Školska knjiga, 1981. Print.

Solar, Milivoj. Rječnik književnog nazivlja. Zagreb: Golden marketing, 2006. Print.

Strohschneider-Kohrs, Ingrid. Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1960. Print.

Tönnies, Ferdinand. Zajednica i društvo. Osnovni pojmovi čiste sociologije. Prev. Helen Sinković. Zagreb: Kultura i društvo, 2012. Print.

Wilpert, Gero von. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1969. Print.

Žmegač, Viktor. "Kineski zid." Leksikon svjetske književnosti: Djela. Ur. Dunja Detoni-Dujmić. Zagreb: Školska knjiga, 2004. 278. Print.

[1] O dramskoj i kazališnoj produkciji na njemačkom govornom području u godinama nakon Drugoga svjetskog rata vidi više u: (Mennemeier 140–147 i 160–161).

[2] Osim Maxa Frischa veoma važan predstavnik književnosti na njemačkom jeziku, koji se također intenzivno javlja za riječ nakon Drugoga svjetskog rata, jest Frischov sunarodnjak i suvremenik Friedrich Dürrenmatt (1921–1990).

[3] Frisch je nakon završene srednje škole (1930) i odsluženoga vojnog roka upisao studij germanistike na Sveučilištu u Zürichu misleći da će tamo naučiti kako postati pisac. Razočaran studijem, ali i zbog iznenadne očeve smrti (1932) Frisch je bio primoran napustiti studij i pronaći posao kako bi se brinuo o obitelji. Godine 1936. upisuje arhitekturu na Sveučilištu u Zürichu i s kraćim je prekidima diplomirao 1940. Bez obzira na studentske obveze, Frisch je cijelo vrijeme bio književno aktivan. Nakon završetka studija pa sve do druge polovice pedesetih godina prošloga stoljeća, kada se ponukan svjetskim uspjehom romanom Stiller odlučio u potpunosti posvetiti književnosti, Frisch je živio rastrgan između dvije karijere i egzistencije, one arhitekta i književnika. Nadalje, Frisch je bio poznat i kao strastveni putnik, što mu je omogućilo neposredno iskustvo i uvid u svjetska zbivanja na društvenom, političkom i kulturnom planu. Tako je već u mladim danima radeći kao novinar za Neue Zürcher Zeitung posjetio Prag, Budimpeštu, Beograd, Sarajevo, Dubrovnik, Cetinje, Istanbul i razna mjesta u Grčkoj, a u kasnijim godinama, što zbog posla, što privatno, živio je u Americi, Meksiku, Austriji, Njemačkoj, posjetio Kubu, Japan, Kinu, Francusku, Španjolsku, Rusiju te Čehoslovačku.

[4] Frisch je napisao sljedeće romane: Jürg Reinhart. Eine sommerliche Schicksalsfahrt (1934), J'adore ce qui me brule oder die Schwierigen (1943), Stiller (1953/54), Homo Faber. Ein Bericht (1957) te Mein Name sei Gantenbein (1964); pripovijesti: Antwort aus der Stille (1937.), Bin oder die Reise nach Peking (1945), Montauk. Eine Erzählung (1975), Der Mensch erscheint im Holozän . Eine Erzählung (1979) i Balubart. Eine Erzählung (1982) te dnevnike Blätter aus dem Brotsack (1939), Tagebuch mit Marion (1947), Tagebuch 1946–1949 (1950) i Tagebuch 1966–1971 (1972).

[5] Frisch je napisao sljedeće drame: Santa Cruz. Eine Romanze (1944), Nun singen sie wieder. Versuch eines Requiems (1945), Die Chinesische Mauer. Eine Farce (Version für Paris 1972), (1946, 1955, 1965, 1972), Als der Krieg zu Ende war. Schauspiel (1947/48, 1962), Graf Öderland.

Eine Moritat in zwölf Bildern (1949/51, 1961), Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie. Komödie in fünf Akten (1952, 1961), Biedermann und die Brandstifter. Ein Lehrstück ohne Lehre (1957/58), Die große Wut des Philipp Hotz. Ein Schwank (1957/58), Andorra. Stück in zwölf Bildern (1958, 1960, 1961), Biografie: Ein Spiel (1967, 1984) te Triptychon. Drei szenische Bilder (1976, 1978, 1979).

[6] Rezultati i zaključci predstavljeni u ovome radu temelje se na jednom segmentu istraživanja i spoznaja do kojih se došlo za potrebe doktorske disertacije kojoj je cilj bio istražiti ironiju i satiru te dokazati njihovu prisutnost i načine manifestiranja u Frischovim dramskim ostvarenjima.

[7] O podrijetlu ironije i satire te o njihovu razvoju kroz različita razdoblja od antike do danas vidi u: (Best 254–255, 478–479; Highet 231–238; Solar, Rječnik 130, 262; von Wilpert 361, 671–674).

[8] Tako se primjerice glasovita antička ironija poznata kao "sokratska ironija", "koja se držala bitnom osobinom Sokratove metode postavljanja pitanja na koja on tobože ne zna odgovor i zauzima navodno podređen položaj prema onome koga ispituje" (Solar, Rječnik 130), razlikuje od definicije ironije u užem smislu, prema kojoj je ironija poimana kao "figura određena izražavanjem preko suprotnosti: misli se zapravo obrnuto od onoga što se izravno kaže" (Solar, Rječnik 130), a koja se pak razlikuje od primjerice postmodernističke teze "kako je sva književnost ironijska jer, okrenuta sama prema sebi, nema i ne može imati oslonca u nečemu što bi je izvan nje same potvrđivalo" (Solar, Rječnik 131).

[9] Na temelju proučene literature dade se zaključiti da je za filozofe i lingviste intrigantnija za proučavanje ironija nego satira.

[10] Prijevod ovog citata kao i naredni koji se budu pojavljivali u radu djelo su autora rada.

[11] O problematici definiranja pojmova ironije vidi i: (Colebrook 8). Osim toga, o problematici postojanja jedne univerzalne definicije koja bi pokrila sve aspekte ironije, piše i D. C. Muecke koji smatra da je razlog tome i činjenica što ironija može imati različita značenja u različitim zemljama te da i na individualnoj razini postoje razlike u poimanju ironije, odnosno ona jednoj osobi ne mora značiti sve ono što znači nekoj drugoj (vidi: Muecke 7).

[12] Do razdoblja njemačkog romantizma ironija je najčešće bila tumačena kao stilska/retorička figura, povezivalo je se s alegorijom jer i alegorijski smisao može biti suprotan od doslovnog iskaza

te se ponajviše smatralo da je ironija sredstvo putem kojeg se izaziva komika. Vidi više o tome u: (Solar, Rječnik 130)

[13] O romantičarskoj ironiji i povezanosti s filozofijom vidi u: (Alleman 55–83, Behler 10, 80, Prang 1–85 te Strohschneider-Kohr 7–88 i 215–223).

[14] O promjeni polja djelovanja moderne ironije u odnosu na romantičarsku vidi i: (Papiór 97–107, 118–119).

[15] O okretanju k starome kako bi ga se svladalo i prevladalo te stvorilo neizvjesno i nepoznato novo vidi više u: (Kierkegaard, "The Concept of Irony" 260–261).

[16] Slično ističe i Dürrenmatt kada govori o postojanju tragičnog junaka u 20. stoljeću s obzirom na promjene u društvu i društveno uređenje u kojem se strukture moći mogu zamisliti kao ledenjak kojem se vidi samo vrh, dok je najveći dio nevidljiv, odnosno anoniman. Stoga, u takvom društvu nedostaju pravi reprezentanti, a tragični su junaci, ako ih ima, bezimeni. Više o tome vidi u: (Dürrenmatt 59–60)

[17] Jacques Derrida u svojem eseju Struktura, znak i igra započinje raspravu o pojmu središta u strukturi i pokušava dokazati da središte više ne pripada cjelini, već može biti i unutra i izvan cjeline.

[18] O detaljnom pregledu razvoja satire u književnosti na njemačkom jeziku od srednjeg vijeka pa do 17. stoljeća vidi u: (Arntzen, Satire in der deutschen Literatur).

[19] Prije Brechta problematikom epskog teatra bavio se Erwin Piscator.

[20] Vidi: (Frisch, Romane 251–252).

[21] Vidi: (Frisch, Sämtliche Stücke 806).

[22] Ovo je poimanje kulture Max Frisch preuzeo od Thomasa Manna.

[23] Frisch je napisao četiri verzije ove drame, a u radu će biti analizirana posljednja verzija iz 1972. koju je Frisch napisao za produkciju Jeune Théâtre National Paris.

[24] U ovoj se drami kao na kružnoj pozornici, pojavljuju, odlaze i neprestano vraćaju isti likovi podijeljeni na figure (car Hwang Ti, Suvremenik, princ Wu Tsiang, careva kći Mee Lan, nijemi mladić i drugi) i maske u koje spadaju povijesni likovi kao što su Kolumbo, Emile Zola, Kleopatra te

likovi iz književnosti kao primjerice Romeo i Julija, L'Inconnue de la Seine te Don Juan Tenorio. Njihovim neprestanim ponavljanjem i to u trenutku koji je bio najvažniji u životima tih likova i povijesnih ličnosti i prema kojima ih mi danas ponajviše pamtimo (Brut ubija Cezara, Pilat osuđuje Isusa i slično) Frisch dodatno naglašava neprestano ironijsko ponavljanje istog obrasca.

[25] Efekt začudnosti koristi se u ovoj drami i ispremještanjem vremena – spoja sadašnjosti i prošlosti te prostora jer se publici na početku govori da je mjesto radnje pozornica, koja je maksimalno ogoljena, a na kojoj se opet nalazi čudan spoj minimalnih rekvizita i scenografije – komadi namještaja koji odgovaraju drevnoj Kini, ali i modernom dobu. Povrh toga, efekt začudnosti se koristi i kako bi se prekinula ozbiljnost situacije i spriječilo uživljavanje publike u svijet likova. Tako primjerice konobar prekida Romea i Juliju u njihovoj poznatoj sceni rastanka pred zoru, ili pak prekida Suvremenika kada vodi bitne razgovore o čovječanstvu s poznatim svjetskim vladarima i povijesnim ličnostima.

[26] Misli se na Drugi svjetski rat.

[27] U novinskom se članku radi o ubojstvu jedne obitelji u Švicarskoj, a optuženi je bio njihov sin. Ubojstvo je počinio sjekirom, a svoju je obitelj ubio jer se osjećao ugnjetavano i zanemareno. Slučaj nestalog profesora bio je riješen uz pomoć vidovnjaka iz kabarea koji je samo vidio vodu i trstik, no nije znao gdje je to točno. Lik vidovnjaka iz kabarea koji je pozvan da pomogne naći nestalog državnog odvjetnika pojavljuje se i u ovoj Frischovoj drami.

[28] Vidi i: (Biedermann 48).

[29] Vidi i: (Karasek 74).

[30] Ovu je dramu Frisch u nešto manjoj mjeri preradio 1960. te 1961. To ne čudi, jer se Frisch skoro svim svojim dramama vraćao te ih je, u manjoj ili većoj mjeri, prerađivao.

[31] Tako i Žmegač tumači Andrijevu odluku da do kraja ostane vjeran svojem identitetu Židova; vidi: (Žmegač 16).

[32] Glavni protagonisti Frischovih drama su muškarci koji su po svojim zvanjima i funkcijama u društvu doktori prava, matematičari, državni odvjetnici, pisci, poduzetnici i drugo.

[33] Menneimeier, iako ne dovodi u povezanost ironiju i način kako je Frisch prikazao svijet svojih dramskih likova, piše o životu istih u kategoriji konflikta između života kao maske, privida, fikcije i života kao beskonačne punoće mogućnosti. Vidi u: (Mennemeier 162).

[34] Tako Frisch progovara o problemima braka primjerice u drami Die große Wut des Philipp Hotz te u Als der Krieg zu Ende war, ali na dva sasvim drugačija načina.

[35] O utjecaju Brechta na Frischa i Frischovu antiiluzionističkom kazalištu vidi više u: (Lüthi 55–56; Karasek 11–15).

Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License