

Sanja Nikčević

Što je nama  
hrvatska drama  
danas?



NAKLADA LJEVAK

*Biblioteka* **Protagonist**

*Izdaje*  
Naklada Ljevak

*Direktorica*  
Petra Ljevak

*Urednica*  
Nives Tomašević

Sanja Nikčević

**ŠTO JE NAMA  
HRVATSKA DRAMA DANAS?**



Zagreb, studeni 2008.

Fotografija na naslovnici: Stanko Abadžić

ISBN 978-953-178-997-4

CIP zapis dostupan je u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne  
knjižnice u Zagrebu pod brojem 681309

Mojoj mami, koja me uvijek znala utješiti i saslušati, u čijoj sam podršci cijeli život pronalazila snagu i inspiraciju.



## SADRŽAJ

Zahvale .....	9
Uvod.....	11
KAZALIŠTE U DRUŠTVU ILI ŠTO JE NAMA POLITIKA?	
Uvod iz 2008. ....	15
Što su nama Zrinsko-Frankopani ili junaci romanse u ironijskom modusu (1993) .....	17
Anđeli na sceni ili religiozno kazalište u Hrvatskoj 1945–1990–1994–2002 (1995–2002) .....	44
Hrvatska politička drama	
Probuđeni primjer iz prošlosti ili prepoznavanje <i>Reformatora</i> Nedjeljka Fabrija (2007) .....	76
Šutnja u novoj državi ili apolitična crna slika svijeta (2006) .....	84
Povratak političkoj drami ili <i>Kako ubiti predsjednika</i> Mire Gavrana (2006) .....	92
DUGOVI U KAZALIŠTU ILI ŠTO JE NAMA KOMEDIJA?	
Uvod iz 2008. ....	103
Miro Gavran	
Drame ili temelj dobrog pisanja (2000) .....	105
Bračne komedije ili od želje za ulaskom do zamora materijala (2008) .....	110
Boris Senker	
Hrvatski literarni kabaret: <i>Zagrebulje zagrobne,</i> <i>Ffritzspiel</i> i <i>(P)lutajuće glumište majstora Krona</i> (2007) .....	138
Boris Senker kao dramski pisac:	
Pišem tekstove za glumce (razgovor, 2006) .....	157
Ivan Kušan <i>Čaruga</i>	
Nedostatno ili recepcija kroz desetljeća (2003) .....	169
Vraćanje duga ili <i>Čaruga</i> ili ozbiljno poigravanje (2004) .....	187

## DRAMATIČARI U KAZALIŠTU ILI ŠTO JE NAMA STVARNOST?

Uvod iz 2008. ....	215
Helena Peričić ili izgaranje u mraku (2005) .....	216
Borivoj Radaković ili novi kritički realizam koji »udara u lice« (2003) ....	226
Tanja Radović ili pomaknuta stvarnost (2001) .....	229
Darko Lukić <i>Plastične kamelije</i> ili što je njima »sapunica«? (1998) .....	234
Borislav Vujčić ili etika traga (1997–2007) .....	245
Autorska grupa GONG ili teatar pukotine (1994) .....	253

## POLEMIČKE TEME ILI ŠTO SU NAMA PREDSTAVE?

Uvod iz 2008. ....	259
Slobodan Šnajder ili kako postati dramaturg vlastitog teksta ( <i>Kamov smrtopis. Moulin Rouge</i> , režija Branko Brezovec, ZKM, 2003) .....	260
Zašto Brešanov <i>Hamlet</i> ... i danas može biti zanimljiva predstava ( <i>Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja</i> , HKD Rijeka, režija Lary Zappia, 2006) .....	265
Otvoreno pismo Mati Matišiću: tko će prikazati vrijednosti? ( <i>Žena bez tijela</i> , 2007) .....	269

### Prilozi

Kratki sadržaji poglavlja .....	273
Popis imena, dramskih djela i predstava .....	285
Popis grupa, kazališta i festivala .....	298
Bilješka o autorici .....	303



## ZAHVALE

Za svaku svoju knjigu mogu zahvaliti svojim mentorima, profesorima Borisu Senkeru i Ivanu Matkoviću, koji su uvijek podržavali moj rad, savjetovali me, pomagali i poticali. No priređujući ovu knjigu o hrvatskoj drami shvatila sam da se moram zahvaliti još jednoj osobi: profesoru Branku Hećimoviću. On je 1987. pokrenuo i do danas vodi *Krležine dane*, najznačajniji teatrološki skup u zemlji. Dolazila sam mu kao mlada osoba s ljubavlju prema hrvatskoj drami i kazalištu uopće, puna znanstvenih aspiracija i žarkom željom da me na taj skup pozove. Čak sam donijela i napisan tekst kao dokaz ozbiljnosti pristupa i skupu i pozivu! I onda me 1992. godine pozvao, a zatim me, kao i sve ostale sudionike, posvojio. Zvao me je svaku godinu i kad bih ja rekla *ne znam o čemu bih ove godine pisala*, on bi odgovorio *Sanja, ma dajte...* I to *ma dajte* bi mi nekako uvijek pomoglo da razmislim i nađem temu o kojoj ću govoriti. Budući da nakon onoga prvog teksta koji sam donijela uredno napisanog više nikada nisam imala napisan tekst za skup nego sam osnovnu tezu govorila iz bilježaka s izgovorom da želim čuti primjedbe prije nego tekst završim, prof. Hećimović bi kasnije uporno zvao prije izlaska zbornika i pitao *jesam li završila tekst*. I samo zbog toga je nastala većina ovih tekstova. Ova zahvala ujedno je i isprika za sva kašnjenja i nerviranja koja sam mu uzrokovala.

Osim *Krležinih dana* koji su me poticali na pisanje tekstova o hrvatskom kazalištu poticajan mi je bio i teatrološki skup pri Matici hrvatskoj u Zagrebu koji je 2000. pokrenuo Miro Gavran. Bez tih skupova za mnoge od sudionika bavljenje hrvatskom dramom iscrplo bi se u raspravama i razgovorima, a oni, ma kako zanimljivi bili, ne mogu zamijeniti pisanu riječ jer nas ona tjera da ideje i osjećaje koje imamo ozbiljno istražimo zaokružimo.

Tako su nastajali tekstovi, ali da nije bilo urednice Nives Tomašević, nikad ne bi bilo knjige. Ona je pak svojom nenametljivom upornošću, poticajnom vjerom da ti tekstovi zavređuju postati rukopis i neumoljivim rokovima najzaslužnija za njezin izlazak.



## UVOD

Iako se ova knjigasastoji od različitih tekstova, uglavnom znanstvenih i stručnih, nastalih za skupove ili predgovore knjigama, oni su tek poglavlja priče kojom se već dugo intenzivno bavim – priče o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu.

Tekstovi su nastajali u zadnjih dvadeset godina, neki i doslovno jer je prije dvadeset godina objavljen prvi zapis o prikazanjima u hrvatskom kazalištu. Osnovna teza od koje sam kretala u prvom članku uvijek je ostala nepromijenjena, ali je razradom i novim dokazima članak postao ozbiljniji a kada bih proučavanje zaokružila, temom bih se prestala baviti. U ovoj knjizi objavljuje se zadnja i dovršena verzija teksta, a godina uz tekst označava ili godinu objavljivanja ili godinu prestanka bavljenja temom. Svi su tekstovi redigirani za ovu prigodu, a neki su upravo zbog ove knjige dovršeni.

Knjiga se sastoji od četiri dijela. Svaki je tematski zaokružen i svaki ima uvod iz 2008, kao današnju perspektivu na tu temu.

»Kazalište u društvu ili što je nama politika?« opisuje neobične fenomene i reakcije hrvatskog kazališta na suvremene događaje kroz koje je društvo prošlo (igranje »junaka romanse« ili religioznog kazališta kao posljedica samostalnosti države), kao i analizu gdje je danas politička drama.

»Dugovi u kazalištu ili što je nama komedija?« ispravljaju dugove ne samo prema prezrenom žanru (komediji) nego prema komediografskom radu pisaca poput Mire Gavrana, Borisa Senkera i Ivana Kušana. Analize pisaca u poglavlju

»Dramatičari u kazalištu ili što je nama stvarnost?« donose novo, a katkad i prvo čitanje ne toliko ekspaniranih, ali vrlo zanimljivih pisaca neobičnog odnosa prema stvarnosti poput Helene Peričić, Bore Radakovića, Tanje Radović, Darka Lukića, Borislava Vujčića, Autorske grupe Gong.

»Polemičke teme ili što su nama predstave?« napisane su u drugačijem, privatnijem i izrazito polemičkom tonu kao pokušaji odgovora na pitanja koja su me jednostavno iznervirala: zašto imamo potrebu prikazati svoje sudjelovanje u ratu na najgori mogući način (pitam Matu Matišića), zašto pisac dopušta da ga pretvore u dramaturga vlastitog teksta (pitam Šnajdera) ili kako je moguće

da se drama poput *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* proglasi mrtvom samo zato jer je nestao komunizam...

Kad se tako poslože tekstovi u jednu knjigu, ona postane cjelina samo ako je tekstovima zajednička poetika iz koje autor piše, a kod mene je to očito zanimanje za odnos društva i teatra (kako teatar reagira na suvremenost/prošlost, a što društvo traži/uzima od teatra i zašto), zanimanje za fenomene suvremenog teatra (zašto se nešto ne/događa ili ne/igra) i zagovaranje dramskog teatra u kojem je drama temeljna odrednica teatra, a dramski pisac neizostavni dio kazališta.

Tako formulirani osnovni *credo* i osnovno zanimanje proučavanja može zazvučati konzervativno ili nazadno, naročito u svjetlu nekih novijih teorija. Neke od njih su naveliko odricale umjetnosti bilo kakvu socijalnu funkciju ili vezu s društvom. Druge su pak dramu i dramskom tekstu odavna prorekle smrt, tvrdeći da je drama kao takva nepotrebna jer smo debelo ugazili u *postdramsko* vrijeme. No mene ne plaši ići protiv struje, boriti se za ono što volim i u što vjerujem. A vrijeme koje je ipak najbolji sudac, pokazuje da su ovi »zastarjeli« fenomen (odnos umjetnosti i društva i drame kao temelj predstave) ne samo preživjeli nego ponovno dobivaju na snazi, dok teorije polako prolaze. Zamjenjuju ih upravo one koje se tim fenomenima bave.

Pa neka mi bude dopušteno priložiti i svoja razmišljanja toj promjeni vremena. Ta su razmišljanja polemička, žustra i energična jer pišem iz uvjerenja da stvari nisu onakve kakvim nam ih uglavnom prikazuju ili tumače. Pišem iz neke unutarnje potrebe da dam to drugačije viđenje problema. A posebno mi je zanimljivo ako je to moje mišljenje u suprotnosti s vladajućim trendom u mišljenju. Zato i pišem kroz neka heretična pitanja (koja si vjerojatno i drugi ljudi postavljaju, samo ne tako javno), ali i u dijalogu sa zamišljenim zagovornicima drugačijih stavova ili pobornicima toga mog viđenja. Radovalo bi me da knjiga otvori dijalog (javni ili samo u nečijoj glavi) da nekoga navede pogledati na stvari drugim očima ili da se ne zastidi svojeg stava i kazališnog ukusa!

KAZALIŠTE U DRUŠTVU  
ILI  
ŠTO JE NAMA POLITIKA?



## UVOD IZ 2008.

Suvremena teorija je u čudnom procjepu. S jedne je strane dokinula odnos društva i umjetnosti jer je dokinula realnost društva (sve je virtualno) pa je umjetnost uvela u dijalog sa samom sobom nametnuvši joj autoreferentnost i intertekstualnost kao osnovni prosede, čime je umjetnost dovela u izoliranu poziciju. S druge strane svaki prigovor protiv suvremenih trendova u umjetnosti pobija se prokušanim odgovorom *ali život je takav*. Činjenica da nam uz pomoć toga argumenta mogu »prodati« i najgore književno smeće samo potvrđuje kako su jake veze društva i umjetnosti. Umjetnost djeluje na društvo (etička dimenzija umjetnosti), a društvo na umjetnost (odgovornost za naraštaje).

Naravno da je nakon nekog vremena i kritika krenula u ponovno proučavanje društva, američki novi historicisti počeli su se baviti renesansom, a britanski kulturni materijalisti vizurom zanemarenih društvenih grupa (kolonije, žene, gay...).

No mene oduvijek zanima glavna struja i njezini fenomeni. Zašto nešto dominira u određenom trenutku, zašto se nešto igra, zašto baš te teme npr. srednjovjekovni žanrovi igrani baš u određene četiri godine. Kakve to veze ima s društvom u kojem živimo? Zanima me suvremenost, a povijest samo kao perspektiva fenomena (zrinsko-frankopanske teme). Iako su svi ti fenomeni vezani uz politiku, posebno me zanima politička drama u užem smislu riječi, način na koji pisci govore o svijetu, o silnicama i silnicima koji nam određuju živote.

- Što su nama Zrinsko-Frankopani ili junaci romanse u ironijskom modusu (1993)
- Anđeli na sceni ili religiozno kazalište u Hrvatskoj 1945–1990–1994–2002 (1995–2002)
- Hrvatska politička drama
  - Probuđeni primjer iz prošlosti ili prepoznavanje *Reformatora* Nedjeljka Fabrija (2007)
  - Šutnja u novoj državi ili apolitična crna slika svijeta (2006)
  - Povratak političkoj drami ili *Kako ubiti predsjednika* Mire Gavrana (2006)





# ŠTO SU NAMA ZRINSKO-FRANKOPANI ILI JUNACI ROMANSE U IRONIJSKOM MODUSU (1993)<sup>1</sup>

## Zašto su povijesne drame dosadne?<sup>2</sup>

Jedan od temeljnih paradoksa hrvatskog glumišta od 1990. jesu predstave nastale na teme o hrvatskim povijesnim junacima vezanim uz Zrinsko-Frankopansku obitelj. One se postavljaju uz veliku pompu, ali su rijetko dugoga kazališnog života jer se uklapaju u ono što Peter Brook definira kao *naoko uzvišenije-od-života a uistinu dosadno*.<sup>3</sup> I to unatoč tome što se bave doista velikim junacima iz hrvatske povijesti, ili što su u tim projektima uključeni ponajbolji kazališni stvaratelji Hrvatske.

Nesporazum je u tome što su sve te predstave postavljene iz modusa *romanse*. Pitanje je zašto kazališni ljudi s kraja 20. stoljeća posežu za tim modusom koji je u drugih naroda davno sišao sa scena.

## Junaci romanse na sceni

Northrop Frye u *Anatomiji kritike*<sup>4</sup> tvrdi da se pripovjedačka književnost zapadno-europskog kruga (to je književnost s pričom, fabulom, za razliku od tematske kako Frye zove poeziju) može podijeliti u pet modusa prema moći junakova djelovanja.

<sup>1</sup> (Bilješka 2008) Na tu temu govorila sam na skupu Krležini dani u Osijeku 1992, a priopćenje je pod naslovom »Junaci romanse u ironijskom modusu« objavljeno u zborniku sa simpozija *Krležini dani u Osijeku 1992*, Zagreb-Osijek, 1993, str. 74-93. Te iste godine na simpoziju čija je tema bila »Hrvatska književnost i kazalište i hrvatska povijest« Nikola Batušić govorio je na temu »Zrinski i Frankopani u hrvatskoj drami«, Ana Lederer »Raosova drama *Navik on živi ki zgine pošteno* i zrinsko-frankopanska tema«, a Pavao Pavličić »Povijesna drama i periodizacija hrvatske književnosti«. Moj je tekst kasnije u skraćenoj i prilagođenoj verziji objavljen i u njujorškom časopisu SEEP (Slavic and East European Performances) kao »Historical Plays in Search of National Identity in Croatian Theatre Today«, vol. 17 n. 2/1997, str. 21-27.

<sup>2</sup> (Bilješka 2008) Danas kad se prisjećam predstava koje spominjem ili kad ponovno čitam drame, vidim da sam upamtila predstave, a i da mi je iznimno zanimljivo ponovno čitati drame. To pokazuje da je ovako oštro izrečena karakteristika da su povijesne drame *dosadne* zapravo – netočna. One su samo neprikladne modusu kao što se pokazuje u tekstu! Ispričavam se spomenutim živim i mrtvim autorima.

<sup>3</sup> Peter Brook, *Prazan prostor*, MM, Split, 1972.

<sup>4</sup> Northrop Frye, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb, 1979.

Prvi je *mitski modus* gdje je junak bog, nadmoćan po vrsti i ljudima i prirodi. Taj modus nalazimo u mitovima i pričama o bogovima. Drugi je *modus romanse* gdje je junak vitez ili svetac. On više nije nadmoćan u vrsti jer je to priča o čovjeku, već u stupnju, ali i ljudima i okolini. *Visokomimetski modus* ima junaka nadmoćna u stupnju ne više prirodi nego samo ljudima. Junak ovoga modusa je čovjek izdvojena položaja – vođa, a taj modus najčešći je u tragedijama kao dramskoj vrsti. U *niskomimetskom modusu* junak nije nadmoćan ni ljudima ni okolini, on je jedan od nas. Ovaj modus najčešći je u komediji i realizmu. U *ironijskom modusu* junak je slabiji od nas, a mi gledamo prizor zarobljenosti, nemoći ili apsurdna. Svaki modus ima svoj tragički (kada je junak na kraju priče izdvojen iz društva) i komički (kada je junak na kraju uključen) aspekt. Po Fryeu, europska pripovjedačka književnost neprestano spušta svoje gravitacijsko središte od mitskog prema ironijskom modusu u kojem se nalazimo zadnjih sto godina.

Pišući o velikim i tragičkim junacima hrvatske povijesti hrvatski pisci oduvijek su pisali romanse, a iz istoga modusa pišu ili ih postavljaju i danas. Najčešće nam, u skladu s povijesnom sudbinom hrvatskog naroda, nude tragički aspekt, dakle isključivanje junaka iz društva što je obično smrt ili neka druga vrsta tragičnog kraja. Problem je u tome što mi danas živimo u ironijskom modusu pa scena vrlo teško podnosi izvorni modus romanse.

To da pisci pišu romanse o hrvatskim povijesnim junacima lako je dokazati. Svaki hrvatski povijesni junak je polubog za kojeg su *čuda hrabrosti i izdržljivosti prirodna* (Frye, str. 45), a ponajbolji primjer su drame zrinsko-frankopanskog ciklusa kojima ću se baviti u ovom radu i to podijeljenim u dvije skupine: sigetski junak ili radost pogibije i urotnici ili elegičnost.<sup>5</sup>

### **Sigetski junak ili radost pogibije**

Sigetski junak Nikola Šubić Zrinski tipičan je junak romanse jer se uz njega obavezno veže pretvaranje ljudskog straha od smrti u radost pogibije. *Romansu, stoga, karakterizira prihvaćanje sažaljenja i straha koji su u običnom životu u svezi s bolom, kao oblika užitka. Ona pretvara strah na daljinu odnosno stravu u pustolovno; strah u dodiru, odnosno jezui, u čudesno, a strah bez objekta, odnosno grozu, u zamišljenu sjetu. Ona podiže emocije* (Frye, str. 50). Libreto Huga Badalića koji je osnova Zajčevoj operi *Nikola Šubić Zrinski* dramaturški je vrlo jednostavan, sastavljen od nekoliko osnovnih elemenata upoznavanja

<sup>5</sup> Popis drama o kojima u ovom radu govorim preuzet je iz popisa »Zrinsko-Frankopanske teme u hrvatskoj drami« u Nikola Batušić, *Hrvatska drama 19 st.*, Logos, Split, 1986. Budući da taj popis nabraja izvođenja do 1984. godine, popis je proširen do 2008. zahvaljujući istraživanju repertoara hrvatskih kazališta.

situacije. Cijeli libreto, a i opera, ciljano nas vode do najvažnije točke, arije U boj, u boj, koja izražava radost s kojom sigetski junaci odlaze u boj. Iz toga boja nema drugog izlaza do smrti, ali smrt je za junake romanse legitimni način stjecanja vječne slave.

*Siget* Higin Dragošića Miroslav Vaupotić (Vaupotić, 1962, str. 56) naziva pseudoshakespearskom dramom zbog miješanja uzvišenog i pučkog, brojnih zapleta, ubojstva i sl. No Vaupotić ne kaže zašto Higin Dragošić nije Shakespeare. Dramska se radnja događa prije i poslije sigetske bitke, a Janko Alapić ne može podnijeti da se iz bitke vratio živ jedino njegov sin Gašo. Smatra ga izdajicom roda i strašnom kletvom proklinje čitav rod, sprječava vjenčanje Gašine djece za djecu Zrinskoga i uzrokuje čitav niz nesreća. Da je Shakespeare u pitanju, dakle da je Higin Dragošić doista napisao tragediju (a ona je, podsjetimo visokomimetski modus), takav bi se Jankov postupak doživio kao njegova tragična krivnja. Nije li Jankova osuda prestroga, a dodijeljena kazna puno veća od grijeha kao i u samog Leara? No u Dragošićevoj drami svi plemićki likovi doživljavaju Jankov postupak ispravnim i pravilnim bez obzira koliko će im svima nanijeti zla i boli. Pučki likovi to ne razumiju i žale sudbinu mladih kojima je nasilno spriječeno vjenčanje. Oni nisu tu da ponište mišljenje plemstva svojim zdravorazumskim zaključcima, nego da pokažu plemenitašku uzvišenost – sposobnost žrtvovanja i radost u smrti. Očito Higin Dragošić nije Shakespeare jer nije pisao tragediju nego romansu. U njoj je logično da jedan junak osudi vlastitog sina zbog nejunakčkog života. Da bi zadobio dostojno mjesto u romansi, Gašo je morao poginuti s ostalima.

### **Urotnici ili elegičnost u publici**

Sasvim drukčiji osjećaj žele izazvati djela o zrinsko-frankopanskim urotnicima iako su i te drame romanse. Kod njih *junakova smrt ili izdvajanje ima učinak duha koji nestaje iz prirode i budi raspoloženje koje najbolje opisuje riječ elegičan. Elegično prikazuje junaštvo neiskvareno ironijom. Neizbježnost u smrti Beowulfa, izdajstvo u smrti Rolanda ili zloradost što okružuje smrt mučenoga sveca kudikamo su emocionalno važniji od svih tragičkih zamršaja hybrisa i hamartije koji također mogu ondje biti sadržani. Stoga je elegično često praćeno prigušenim rezigniranim sjetnim osjećajem o prolaženju vremena, o starom poretku koji se povlači pred novim...* (Frye, str. 49).

Modus romanse u dramama o urotnicima dokazuje i relativno mala briga za motivaciju postupaka, naročito onih zlih. Olako se prelazi preko izdajničke uloge Francuza u čitavoj uroti, navodnog odustajanja Turaka od savezništva ili drugih motivacija povijesnih postupaka. Zli likovi su u svakoj romansi pred-

stavnici samog nečastivog i svako je dodatno objašnjenje uzroka i razloga njihove zloće suvišno. Ionako je, kako je rekao Frye, važniji osjećaj koji sudbina junaka pobuđuje u nama nego motivacija sukoba likova.

Autore romana o urotnicima ne zanima ni motivacija pozitivnih likova. Zato se tragična krivnja ili zanemaruje ili vrlo pažljivo eliminira. Kod ovih likova onemogućuje se i svako drugo unošenje disonantnih tonova koji bi mogli zamutiti sliku o savršenom junaku romanse.

Nikola, Petrov brat, nije postao *dramatis personae* iako ima isto tako tragičnu sudbinu kao i brat mu Petar. Nikolu je u lovu rastrgao vepar, a kako je jedini svjedok događaja bio Petrov sluga čija je udovica navodno dobivala potporu od austrijskog dvora (Mijatović, 1992, str. 69), priča je više nego sumnjiva. To više što je Nikolin sin Adam, lojalan austrijski časnik, ubijen u jednom vojnom napadu s leđa(!) dvadeset godina nakon urote. Vrlo se rijetko spominje Nikolina udovica (samo u Kumičića i to kao negativan lik koji zagovara stajališta austrijskog dvora) iako bi susret dviju udovica braće Zrinskih ubijenih od istog neprijatelja bio krasan dramski prizor. Razlog prešućivanja te linije Zrinskih je u tome što se Nikola osjećao Mađarom (o svojem slavnom sigetskom pretku kao branitelju austrijske krune napisao je spjev na mađarskom) pa bi njegovo spominjanje moglo pokvariti sliku Zrinskih kao hrvatskih junaka.

Drugi problem većine dramatičara jest kako objasniti pokušaj sklapanja saveza s Turcima na koji se je Zrinski odlučio. To je krasan detalj za tragičkog junaka, ali se ne uklapa u sliku jednog kršćanskog sveca kakav bi Zrinski trebao biti i kakvim ga drame žele prikazati. Zato se taj ugovor ili niječe njegovo postojanje (Raos i Kumičić), ili objašnjava nalogom samoga Beča (Ogrizović), nagovorom drugih (Strozzi, Tresić Pavičić), ili se uopće ne spominje (Šop, Gavran).<sup>6</sup>

Evo i nekoliko kratkih analiza osnovnih značajki romanse u djelima o hrvatskim junacima.

### *Katarina Zrinjska*

Drama Ante Tresića Pavičića *Katarina Zrinjska* iz 1899. ima onu prirodnost nadnaravnih pojava karakterističnih za romansu. Snovi su uvijek znakoviti, junaci se uspoređuju s antičkim bogovima (Petar je Apolon i Mars,

<sup>6</sup> (Bilješka 2008) Za svojeg boravka u Americi došla sam do Princeze Frankopan kojoj sam poslala ovaj tekst na engleskom i 6. 12. 1997. dobila pismeni odgovor. U pismu piše da *imaju dokumente da je taj savez s Turcima želio sklopiti Leopold, a ne Zrinski i Frankopani* te da je krivo zvati njihov zahtjev za nezavisnosti »urotom«. Princeza se dotakla i spomenutog podizanja u svetost: *Kad govorite da neki smatraju Zrinske i Frankopane »svetima«, to je puno bliže istini nego što mislite: barem što se tiče Frana Krste, njegove Elegije Svetoj kući u Loretu (koje povjesničari često zanemaruju) pokazuju kako je bio iznimno svet čovjek i kako je obitelj bila vrlo bliska papi kroz stoljeća.*

Jelena je Venera i Atena), a čim se govori o narodu ili bitkama izražavaju se stihovima. Najbolji dokaz da se radi o romansi je uloga duha i odnos prema ljubavi.

Duh je u romansi sasvim običan suradnik likova (jer su i sami likovi nadmoćni ostalim, običnim ljudima) i zbog njega se ne pokreće radnja kao u visokomimetskom modusu. Zato se duh pojavljuje Katarini, porazgovara s njom i ode. On, istina, pokušava upozoriti na događaje koji slijede, ali ima isto takvu moć kao i ostali likovi koji proriču zlo.

Frye kaže da je u visokomimetskom modusu prepreka ljubavi dvoje mladih obitelj, u romansi narod, a Bog će se u mitskom modusu odreći ljubavi u ime čitavog svijeta, zato se Romeo i Julija mogu buniti protiv neželjene situacije u koju su njihovu ljubav dovele njihove zavađene obitelji, a Jelena će se s ushitom odreći ljubavi prema Rakoczyu kada to na početku drame *Katarina Zrinjska* majka zatraži od nje u ime hrvatskog naroda.

### *U Bečkom Novom Mjestu*

Milan Ogrizović je *U Bečkom Novom Mjestu* potrošio čitavu dramu na opravdavanje dobrih: zaniijekao je bilo kakvu urotu protiv cara, a sve povijesne dokumente objasnio nezadovoljstvom hrvatskih plemića protiv pokvarenih dvorskih ministara. Dramaturški je to napravio uz pomoć dviju monoloških linija dobra i zla koje se nigdje ne sijeku i jedna drugu ne mogu pokolebati. Poput života svetaca: svetac je dobar, vrug ga iskušava, ali se zna da te dvije linije ne mogu utjecati jedna na drugu. Sveca neće pokolebati iskušenja, predstavnika zla rijetko će obratiti postojanost sveca. Jer, kao što je rekao Frye, u romansi nije važan obrat, on se ni ne očekuje, u romansi je važan efekt koji događanje na sceni polučni na publiku.

No Ogrizović je ipak pisao dramu. I gdje je tu drama? U Leopoldu i njegovoj sumnji i borbi, što su zapazili i onodobni kritičari i grdno zamjerali Ogrizoviću, kao na primjer Branimir Livadić:

*Zrinski i Frankopan, koje slavimo kao urotnike, pred sudom i pred sudskim smicalicama negiraju urotu zbog koje ih slavimo, dok Leopold, kojeg mrzimo kao krivca svega našega zla, postaje faktično, ako je i slabiji, to ipak kao čovjek, simpatičnijim. Taj se krivi dojam autoru nehotice potkrao, jer je očito krivo mislio da će jake riječi u ustima Zrinskog i Frankopana biti jače od događaja na pozornici (S. Batušić, str. 38).*

To nije samo slučaj s dramama iz devetnaestog stoljeća (ili s početka dvadesetog kada se još uvijek održavao refleks devetnaestog stoljeća), nego se identična namjera pisca odslikava i u dramama nastalim u drugoj polovici dvadesetog stoljeća. S jednom razlikom – u devetnaestom stoljeću povijesna

drama je legitiman žanr pa su se pisci mučili kako povijesne činjenice uklopiti u djelo. Pisci dvadesetog stoljeća ne pišu više povijesne drame pa se ne brinu o povijesnim činjenicama, nego pišu vrlo čiste romanse. Oni se uopće ne opterećuju opravdavanjem nepopularnih postupaka. Naprosto ih miču.

### ***Navik on živi ki zgine pošteno***

Da je romansa živa u dvadesetom stoljeću najbolja je potvrda ovaj odlomak iz drame Ivana Raosa *Navik on živi ki zgine pošteno* napisane 1971. godine:

LOBKOVIC: Petru je bilo dvadeset i šest godina kada ga je blagopokojni car Ferdinand imenovao uskočkim kapetanom i generalom hrvatskih četa, pa ga povede i na dvorski lov u okolici Požuna. Odjednom, usred toga lova, odnekud se zaleti sedmogodišnji vepar. A mladi Zrinski mu u letu odrubi glavu.

HOCHER: Ma nije moguće!

LOBKOVIC: Istina! Na to car zatraži Petrov mač, ali ga jedva mogaše držati u ruci, a kamoli njim zamahnuti... Premda se glasno divio Zrinskom, u duši mu ne bi baš svejedno. No, to nije važno. Nego... taj vepar nije bio običan vepar, već, kako kažu, ljubimac, zapravo ljubavnik neke mlade vještice s kojom su spavali svi đavoli iz požunskih šuma.

MONTECUCCOLI: Nije li to ona vitka mladica što je spališe prije deset godina?

LOBKOVIC: Ovu neće nitko spaliti kad je čuva osamnaesta pukovnija vragova! Da bi osvetila veptra mezimca, ova se uvažena dama bijaše zarekla da neće mirovati ni ona ni pukovnije njezinih rogatih ljubavnika dok na isti način ne padne i glava Zrinskog. A mi mislimo da mu mi do glave dođosmo! (Raos, str. 311).

Iako je LOBKOVIC ovo ispričao kao šalu (slijedi didaskalija *svi se udvorno smiju*) – sedmogodišnji vepar, glava odsječena u letu, mač kojim može ravnati samo junak i na kraju osvetoljubiva vještica jest repertoar romanse, jer kako kaže Frye, *osim čudesnih moći junaka i začarano oružje, životinje koje govore, strašni ispolini i vještice i čudotvorne amajlice ne narušavaju pravilo vjerodostojnosti nakon što se utvrde pravila romanse* (Frye, str. 45).

Scena u kojoj Petar u tamnici odsanja suđenje u kojem je on sudac, a Leopold i bečki ministri optuženici, potvrđuje u Raosovoj drami vezu romanse s mitskim modusom. Priča o tome kako je moglo biti ili kako je trebalo biti zapravo je odsanjana apolozijska mitska slika u kojoj se bogovi uzvisuju u slavu. Ta se slika u hrvatskoj povijesti može samo odsanjati jer su hrvatskim junacima u povijesti dodijeljene samo dionizijske mitske slike, dakle tragički aspekt mitskog modusa u kojem bogovi umiru.

### ***Vječni preludij***

Kao i Ogrizović, i Nikola Šop u drami *Vječni preludij* potpuno miče bilo kakvu urotničku krivnju sa Zrinskog. Leopold lažno optuži Zrinskog za urotu i pogubi ga ne bi li se dokopao njegova bogatstva koje mu treba zbog skorog vjenčanja. Kao još jedan razlog pogubljenja Zrinskog, Šop spominje i strah cara od sjedinjenja Zrinskih i Frankopana, dviju najjačih plemićkih loza u Hrvatskoj. U svakom slučaju, Zrinski je stradao potpuno nevin poput kršćanskog mučenika potvrđujući tako svoju pripadnost modusu romanse.

To potvrđuju i ostali događaji fabule drame (krvnik koji odbija odrubiti Zrinskom glavu jer ga se boji, kako njegove fizičke veličine tako i duhovne snage), a čitav dojam pojačavaju krabulje koje vijaju oko Petra u tamnici. One jesu groteskne karikature, ali i sluge moćne zle sile koje se sprdaju žrtvi predstavljajući onu Fryevu zluradost što okružuje smrt mučenog sveca.

### ***Urotnici***

Miro Gavran u *Urotnicima* vraća povijesnu motivaciju pogubljenja. On, istina, priznaje urotu, ali bez puno rasprave o tomu tko je kome bio saveznik, Turke ni ne spominje, a Francuze samo kao mogućnost koja se nije dogodila. Petar i Krsto došli su u Beč ubiti cara jer su zaključili da je to jedino pravo i časno rješenje. Zbog izdaje u drami nepoznatog počinitelja, car ih je uhvatio i namjeravao pogubiti, a pronio je lažnu vijest da su urotnici u Beč došli moliti carevu milost.

Tako su u Gavrana urotnici neokaljani junaci, a njihovu jasnu vezu s modusom romanse pokazuje dramska situacija: zatočeni Petar i Krsto čekaju da odzvene četiri sata i da ih odvedu na stratište. Za razliku od većine drugih drama koje prikazuju tragični kraj urotnika ovdje im je ostavljena mogućnost spasenja života: kralj će ih pomilovati ako se javno pokore, poljube kralju ruku i spale zastavu. To je osnovna situacija sveca mučenika kojem u pravilu nude život ako se odrekne Boga. Gavran je dobio dramsku napetost djela iz sukoba želje za životom i želje za slobodom, iz sukoba njihove ljudske osobine i njihovih ideala. Radnja cijele drame prikazuje situaciju u kojoj mladi Frankopan, željan života, nagovara starijeg Zrinskog da se pokore. No oni su ipak pravi junaci romanse pa će zato u trenutku kada Petar ipak pristane na poniženje (pod uvjetom da ga Frankopan ubije isti dan nakon što se pokore) i mladi Frankopan svojevoljno odbiti ponudenu milost. Pobjeda ideala je neizbježna i njihova je ljudska sumnja i borba (koju je proživio i Krist na Maslinskoj gori) tek potvrda njihove snage koja ih čini dostojnima ulaska u dobrovoljnu smrt i vječnu slavu.

## *Smrt Stjepana Radića*

Isto se dešava i s ostalim mučenicima hrvatske državnosti. U dramaturški najzanimljivijoj drami iz te serije *Smrt Stjepana Radića* znajući da je savršen lik scenski nezanimljiv Tomislav Bakarić je našao dramski naizgled savršeno rješenje. Potpuno je uklonio naslovni lik sa scene. Stjepan Radić se uopće ne pojavljuje u drami, a čitava radnja oko ubojstva hrvatskih poslanika u beogradskoj skupštini provedena je kroz likove oko njega. Radića je tako Bakarić uspio sačuvati kao čista junaka, s mitskim konotacijama, jer publika vidi samo njegovo djelovanje odnosno rezultate njegova djelovanja, a dramsku napetost pokušao je ostvariti iz odsutnosti lika. No to je načelo ostavilo neriješen problem kao i kod drugih autora, npr. Ogrizovića, jer scena ima svoja neumoljiva pravila. Bliži nam postaju junaci na sceni, počinjemo i ne htijući suosjećati s njima, razumjeti ih, a Radić nam ostaje dalek i nestvaran.

## *Vuci*

Da je romansa živa u današnje vrijeme na kazališnoj sceni najbolje potvrđuje riječka predstava *Vuci* nastala 1992. godine dramaturzijom romana *Vuci* Milutina Cihlara Nehajeva uz dodatak nekih motiva iz povijesnog romana *Frankopanov prsten* Henryja Thodea.

Milutin Cihlar Nehajev napisao je povijesni roman o životu Krste Frankopana iz 16. stoljeća. Roman je napisan, razumljivo, u modusu romanse, a prikazuje Frankopana kao ratnika. Thode mu je, kroz priču o vječnoj ljubavi, dodao i jednu ljudsku dimenziju. Darko Gašparović je to objasnio u vrlo dobrom programu predstave:

*Dok je Thode usredotočen na ispis finog lirskog tkanja o jednoj velikoj ljubavi... Nehajevljev ispis istoga je kudikamo tvrdi, epskiji i dramskiji da se gotovo može kazati da u konačnim izvodima Krsto postaje usamljenim egzistencijalističkim junakom na neumitnoj crti svjesna izbora puta u samouništenje. Krstin je primaran eros onaj ratnika i osvetnika vlastita roda u koji se tu i tamo uplete eros ljubavnika.*

U dramaturziji, kaže Gašparović: *Nehajev mi je dao ključnu građu za dramske situacije, a Thode ključ za bitnu dramaturšku provodnu nit kojom se te situacije vežu logikom scenske radnje.* Ono što su radeći predstavu dodali u priču jest dvostruka potvrda Frankopana kao junaka romanse jer su njegovoj ulozi viteza (ratničkog kako ga pokazuje Nehajev i galantnog kako ga pokazuje Thode) dodali i ulogu sveca, što se najbolje vidi iz jedinog prizora koji je, prema Gašparevićevim riječima, sam dopisao romanu:

PREBJEG IZ JAJCA: Ti si Krištofor! Kristonoša. Prenesi nas, naš narod preko rijeke na drugu obalu, kao maloga Isusa, zabodi ovo palmino dablo u tlo da procvjeta i da nam donese plod. Učini da se dogodi čudo!



KRSTO: (svlači ratničku odoru, oblači se u kostrijet, pogleda usmjerena spram neba, uzima iz prebjegovih ruku palminu grančicu) Spes mea in Deo est!

Tako je knez Krsto Frankopan postao puno više od viteza. Jer dok vitez može posjeći sve one tisuće Turaka u jednom zamahu, palmina grana koja inače ne raste u našim krajevima, prenošenje preko rijeke, čuda i kostrijet uobičajeni su repertoar priča o svecima. No sve je to ipak u domeni junaka nadmoćnog ljudima. Kao potvrdu savršenosti Krste kao junaka romanse dramtizacija, kao i dramska izvedba, posvetile su dužnu pažnju sceni iscjeljenja koja potvrđuje i Krstinu nadmoćnost prirodi. Nakon smrti svoje žene Apolonije Krsto živi u nevjenčanoj vezi s Katarinom, a ona na samrtnoj postelji, u strahu od smrti u grijehu, poželi da se vjenčaju. Neposredno nakon vjenčanja Katarina ozdravi što svi prihvate kao čudo. Ono se, naravno, pripisuje Bogu, ali je čudo vezano uz Frankopana isto kao što Bog progovara čudima kroz sve svoje svece.<sup>7</sup>

Te je svetačke dimenzije romanse koja je dodana predstavi u odnosu na roman svjestan i Gašparević kada u programu kaže:

*Uopće je u dramtizaciji pa onda i u predstavi, prevalentna kršćanska liturgika i ikonografija od Krstina gesla Spas je moj u Bogu, preko mnogih kršćanskih obreda, sve do završne apoteoze gdje se stilizirano pokazuje mistika svetog Graala. Vuci, dakle, iz mnogo razloga ne završavaju Krstinom odnosno Bernardinovom smrću niti pak naknadnim Thodeovim reminiscencijama, nego uznesenjem u onostranu Svjetlost.*

Sve je to napravljeno da bi se izazvala *svečana sućut*, osjećaj koji, po Fryeu, izaziva smrt boga u tragičkom mitskom modusu kada tu smrt oplakuje sve živo na zemlji, a *uporaba svečane sućuti u nekom više realističkom književnom djelu pokazuje da autor pokušava dati svom junaku neke implikacije mitskog modusa* (Frye, str. 48).

### Ostali modusi

Istina, bilo je dramatičara koji su pokušali pisati i iz drugih modusa osjećajući romansu neprimjernu vladavini ironijskog ili niskomimetskog modusa.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Zanimljivo je pokazati kako je isti motiv upotrijebljen u jednom drugom modusu – niskomimetskom. U komediji *Šjora File* Eduarda de Filipa nalazimo identičnu situaciju žene na samrti koja u strahu od smrti u grijehu moli svojega dugogodišnjeg ljubavnika da se vjenčaju. Kad je svečani čin obavljen, ona ustane. Ovdje nema nikakvog čuda jer nismo u modusu romanse kao u *Vucima* već je Šjora File svojega nevjernog ljubavnika prevarom namamila u brak.

<sup>8</sup> Istina je da sada vlada ironijski modus, ali je onaj prvi prije njega, niskomimetski još uvijek živ. Smjena modusa, kao i literarnih pravaca nikad se ne dešava rezom preko noći. Dva bliska modusa, tvrdi Frye, mogu supostojati prilično vremena, ali se stepenice ne mogu preskakati unatrag.

Zanimljivo je da je broj ovih pokušaja zanemarivo malen u odnosu na broj napisanih romansi, ali da su najveći kazališni uspjesi upravo iz ove skupine.

### **Zrinjski ili junaci visokomimetskog modusa na sceni**

*Zrinjski nije skinut s pijedestala papirnatoг narodnog ideala – ne, on je sišao među nas kao živ čovjek. Mi smo odgojeni u historičkoj drami tiradama pišućih političara, i zato nam je teško osjetiti dušu iza forme. I publici i nama u teatru tek pomalo će uspjeti da iz gliba lažne patetike izvučemo Zrinjskog među nas, među ljude. On je naš reprezentant i mi ga moramo osjećati u sebi a ne na oltarima* napisao je Tito Stozzi u Novostima na dan premijere vlastite drame *Zrinjski* 30. travnja 1924. godine. (S. Batušić, str. 40).

To je isprika i vapaj kazališnog čovjeka Tita Stozzija koji je osjećao svu neprimjerenost romanse na sceni, ali i opterećenja koja posezanje za odabranom temom uključuje o čemu će kasnije biti riječi. Iz ovoga što je napisao, očito je da je Stozzi, pišući *Zrinjskog*, htio napisati čak niskomimetski modus, ali nije mogao odoljeti tragediji. Ništa prirodnije, jer definicija visokomimetskog modusa, odnosno tragedije, Northropa Fryea kao da je pisana za naše junake:

*Tragedija u središnjem ili visokomimetskom modusu, pripovijest o padu vođe (on mora pasti jer je to jedini način na koji vođa može biti izdvojen iz svojeg društva) združuje elegično i ironijsko. U elegičnoj romansi junakova smrtnost je u prvom redu prirodna činjenica, znak njegove ljudskosti; u visokomimetskoj tragediji to je također i društvena i moralna činjenica. Tragički junak mora imati odgovarajuće junačke dimenzije, ali njegov pad je povezan i sa smislom njegove sveze s društvom i sa smislom nadmoćnosti prirodnoga zakona, a i jedno i drugo ima ironijske reference (Frye, str. 49).*

Stozzi je znao da tragički junak mora imati tragičku krivnju, kao što je lijepo objasnio i Aristotel, pa je za svojega Zrinjskog odabrao neodlučnosti. Da ne bi bilo nikakve sumnje u vrstu junaka kojeg opisuje, Stozzi na početku drame dovodi na scenu lik historičara koji objasni publici da je tragedija Zrinjskog posljedica vanjskih okolnosti i istakne *hamartiju* (Aristotelovu tragičnu krivnju) junaka.

Zrinjski je u toj drami neodlučni Machbet, čovjek koji pristaje na urotu i pobunu, ali u odlučnom trenutku ne pristaje ubiti kralja Leopolda i okruniti se umjesto njega i zato strada. Dodatna zanimljivost drame (i njezina dodatna veza s visokomimetskim modusom) je lik Katarine koja je u drami prikazana kao prava Lady Machbet, s tragičnom krivnjom častohlepnosti. Njezina volja za moći je pokretač radnje, a i uzrok Katarinina stradanja.

Za tu dramu kaže Dubravko Jelčić da je Strozzi *umjetničkim instinktom kreirao Zrinskog kao izrazito baladesknog junaka koji u sebi nosi klicu vlastite tragedije* (Strozzi, str. 12) što u prijevodu na Frayevu terminologiju znači da Strozzi pokazuje kako junak romanse uz dodavanje tragičke krivnje postaje junak visokomimetskog modusa.

### ***Posljednji Zrinjski ili junaci niskomimetskog modusa na sceni***

Higin Dragošić napisao je nekoliko djela sa zrinsko-frankopanskom temom. Prvo je odabrao modus u kojem je živio – niskomimetski. *Posljednji Zrinjski* je prava melodramatska priča o Romeu (Ivanu, posljednjem Zrinskom kojeg je otac poslao kao taoca u Beč neposredno prije dolaska urotnika u Beč) i Juliji (kćeri Petrova krvnika u čijoj kući živi Ivan ne znajući da mu je otac mrtav i tko mu je odrubio glavu).

I u ovom se modusu radi o tragičkom aspektu jer junaci stradaju, a za taj je aspekt, kako kaže Frey, *središnja oznaka patos koji je jako povezan s refleksom suza*. Toj Freyevoj oznaci u potpunosti odgovara Dragošićeva drama jer kako kaže S. Batušić, *cijeli taj slijed događaja i sukoba autor je nanizao naivnom sentimentalnošću i dobronamjernim rodoljubljem pa nije nikakvo čudo da su – i u Zagrebu i gdje god se to djelo pojavilo – radnju pratile suze i jecaji* (str. 31).

*Temeljna je ideja patosa isključivanje pojedinca ravnog nama iz društvene skupine kojoj pokušava pripadati, kaže Frye, stoga je središnja tradicija sofisticiranog patosa proučavanje izdvojenog duha, priča o tomu kako je netko, prepoznatljivo sličan nama, slomljen sukobom između unutarnjeg i vanjskog svijeta između zbilje u mašti i zbilje utvrđene nekom društvenom konvencijom. (...) Takve likove možemo nazvati grčkom riječi *alazon*, što znači varalica, netko tko se pretvara da jest ili pokušava biti nešto više od onoga što jest* (Frye, str. 52).

Spuštanje u modusu prati i sužavanje vizure junaka, odnosno snižavanje položaja junaka i smanjenje njegove moći. Glavni lik zato u melodrami ne može biti nitko od zrinsko-frankopanskih junaka, već Ivan Gnade kao najnemoćniji u cijeloj lozi. To otkriva i njegovo ime, odnosno nadimak. Gnade znači milost, a Ivana su tako zvali jer je samo zahvaljujući carskoj milosti ostao živ kao posljednji Zrinjski. Taj nadimak zvuči uz prezime Zrinjski kao uvreda jer Zrinjski nisu nikada molili za milost već samo tražili ono što im pripada, plaću za usluge. Izmoljeni život ili poklonjeni život nepojmljiv je svakom pravom junaku romanse, ali u drami *Posljednji Zrinjski* daleko smo od toga modusa, i nema više junaka za kojeg su čuda hrabrosti i junaštva normalna. Gnade je, izgubivši podrijetlo i lozu, postao sličan nama, a osnovni sukob je između njegove bijedne sadašnjosti i slavne prošlosti. On se, kao pravi *alazon*, pokušava pretvoriti u

junaka iz nekih prošlih vremena, vremena njegova oca i biti ono što nije. Pokušava osvojiti staru slavu, sve ono što su Zrinski i Frankopani izgubili.

Naravno, tu je i tipičan fabularni repertoar melodrame. Mladima, Ivanu i Klari, ljubav je zabranjena, a Klaru uzalud tjeraju da pođe za bogatog uglednog i u nju zaljubljenog grofova sina Ulrika. Grof odlučuje da se Ivan i Klara vjenčaju, ne bi li tako vezao Ivana uz Austrijance i otupio mu osvetničku oštricu, a sina spasio megalomanse, ali Ivan otkriva tajnu očeve smrti koja postaje preprekom njegovoj ljubavi. Grofova smrt radnju pokreće u drugom smjeru, Ivan prihvaća vodstvo u buni Hrvata i dospijeva u zatvor, a Klara će pristati poći za nedraga ne bi li spasila dragog... ovo je samo dio zamršene i napete fabule u kojoj su prisutni svi melodramatski momenti: brojne spletke, česta otkrivanja skrivenog podrijetla glavnih likova, smrti bodežom i otrovom itd.

Navest ću samo jedan motiv koji pokazuje razlike u modusima – mač. U krvnikovoj kući visi mač kojim je odrezana glava Petru jer krvnik misli da mu donosi sreću. Kada Gnade doznaje istinu, odnosi mač sa sobom, ali ne uspijeva njime zadobiti vojničku slavu, nego je zajedno s ostalim hrvatskim urotnicima zarobljen u prvoj zasjedi koju mu austrijska vojska postavi. Dakle, taj mač je sasvim drugog značenja od onog kojim je odrezana veprova glava u Raosa. Tamo je bio mač junaka, ovdje hamajlija, sjećanje na junaka jer u svijetu niskomimetskog modusa više nema junaka. Svi su samo ljudi.

### Ironijski modus na sceni

#### *General i njegov lakrdijaš*

Fryeva ironija, naravno, nema značenje podsmjeha iz svakodnevnog života, već:

*Termin ironija, dakle, označuje način kojim se netko pričinja slabijim nego što jest, što u književnosti postaje najčešće načinom da se kaže što je moguće manje, a da to znači što je moguće više... (...) Kao modus ironija je rođena iz niskomimetskoga; ona uzima život točno onakvim kakvim ga vidi. Ali ironičar pripovijeda bez moraliziranja, nemajući drugi cilj doli svoju temu (Frye, str. 53).*

Glavni lik je *pharmakos*, obična žrtva, ni kriva ni nevinna. Nevina je jer je ono što mu se dogodilo daleko jače od bilo kakve njezine krivnje koju može imati, a kriva jer pripada društvu krivnje u kojem se takve nepravde najnormalnije događaju. Junak ironijskog modusa jedan je od nas koji je stradao jače od nas i zato je slabiji od nas, a odabran je za glavnog junaka nekog djela, pa tako i za žrtvu, igrom slučaja ili slijepe sudbine. Ako podsjetimo još da autor u ironijskom modusu nema drugog cilja doli izložiti vlastitu temu (bez ikakva moraliziranja i komentara), očito je da se hrvatski povijesni junaci sa svojim mitskim aureolama ne gledaju rado u ironijskom modusu.

Drama *General i njegov lakrdijaš* Marijana Matkovića iz 1969. govori o sigetskoj bitki. Nikola Šubić Zrinski pojavljuje se sa svim atributima junaka romanse, on je hrabar i neustrašiv vojskovođa. Jedina razlika u prikazivanju Šubića je u tome što u Matkovićevoj drami on prema svojem junačkom životu inscenira i svoju isto tako junačku smrt iako je može izbjeći. Ta je činjenica zazvučala publici na premijeri kao blasfemija (jer svetost njegove žrtve pretvara u računicu), ali, dosljedno gledano, ta Šubićeva odluka (pa makar značila i žrtvovanje brojnih vojnika) nije grijeh za pravog viteza romanse i ne povlači za sobom ni najmanju vitezovu odgovornost. Život junaka u romansi ionako je posvećen Bogu i idealima, a jedino junačka smrt može potvrditi dostojnost junakova života.

No Matković nije pisao romansu nego dramu ironijskog modusa. Zato glavni junak nije Zrinski nego Gašpar Alapić, onaj isti Alapić kojeg u Dragošićevoj drami *Siget* otac prokune jer je došao živ kući. Kao jedini preživjeli junak sigetske bitke odabran je za glavnog lika i u drami *General i njegov lakrdijaš*, ali iz drukčijih razloga. Izabran je zato jer je potpuna suprotnost Šubiću. Šubić je junak, Alapić je ne-junak. Dok Šubić upravlja ne samo životom nego i smrti i sebe i drugih ljudi, Alapić ne upravlja ni svojim životom. Naprotiv, on je sve vrijeme drame upravlján od nekoga, a kada izbjegne Šubićevoj režiji junačke smrti, to ne znači da se oslobodio, nego da je upravljanje nad njegovim životom preuzeo njegov sluga. Sluga će nagovoriti Alapića da se preobuče u slugansku odjeću jer znaju da Turci nakon pobjede ubijaju samo velikaše.

Tragovi Alapićeve veze s ostalim junacima romanse kriju se u njegovoj pobuni protiv slugina plana da spasi gospodara na nedostojan način za jednog viteza (preobučenog u krpe), ali kao pravi junak ironijskog modusa Alapić je nemoćan. Njegova pobuna (priznanje Turcima da je on plemić i da ga trebaju pogubiti s ostalima, a ne držati u blatu sa zarobljenim robljem) neće uroditi plodom. Turci mu neće povjerovati. Alapić ne može upravljati svojom sudbinom i on će se tako spasiti iz bitke protiv svoje volje u prvom činu. U drugom se izmiče svojem manipulatoru, služi, i naoko oslobađa, ali kako je ostao ironijski junak, samo je promijenio manipulatora vlastite sudbine i pada u zamku politike.

### ***Lijepa naša 1848***

U suvremenoj hrvatskoj dramaturgiji postoji i pokušaj drame ironijskog modusa izvan junaka o kojima govorimo. *Lijepa naša 1848* Davora Žagara i Pavla Vranjicana (izvedena u Dramskom kazalištu Gavella u veljači 1990. godine) govori o djelovanju Ljudevita Gaja i postavljanju Josipa Jelačića na bansku čast. Svi likovi, unatoč njihovim visokim pozicijama u društvu imaju suženu

vizuru, znaju manje od nas. Gaj ne zna za urotu protiv njega i Paulinin privatni život, Jelačić se ne razumije u politiku, Paulina ne razumije djelovanje Gaja, a hrvatskim vojnicima nije jasno zašto ginu pod Bečom kad su krenuli oslobađati Hrvatsku od Mađara. Svi su na neki način u ulozi *pharmakosa* – ne samo onaj poginuli vojnik kojeg pod Bečom pokapaju ne znajući na kojem jeziku da ga isprate u grob nego i ostali likovi čije nagrade prelaze zasluge, a kazna krivnju.

### Pritisak mitske svijesti

Pisac ili drugi kazališni djelatnik koji posegne za temom hrvatskih povijesnih junaka vrlo je ograničene *licentie poetice* u svojem stvaranju, a svako se djelo procjenjuje metrom nekoliko i to prilično različitih kriterija. Ponajprije drame moraju zadovoljiti vrlo jak pritisak mitske nacionalne svijesti.

### Doličnost

Prvo pravilo procjene povijesnih drama s hrvatskim povijesnim junacima pravilo je doličnosti koje određuje dopušteni modus. Romansa je preporučeni modus, visokomimetski modus dopušteni, a sve niže od njega doživljava se kao nedolično. Zato stručnjaci, književni i kazališni teoretičari, uglavnom preziru, inače vrlo dobro napisanu, melodramu Higin Dragošića *Posljednji Zrinjski*. I dok je S. Batušić sa svojim sudom o sentimentalnosti koja izaziva suze ipak obziran, Vaupotić je puno izravniji. Izričito tvrdi da je *komad loš i da ne bi više mogao igrati* (Vaupotić, 1973, str. 102), što je srećom opovrglo vrijeme i kazališna praksa.

Vjerojatno je taj pritisak doličnosti osjetio i sam Dragošić pa je drugo njegovo djelo o zrinško-frankopanskim temama bio *Siget*, dolična romansa koja je imala proporcionalno drukčiji uspjeh od drame *Posljednji Zrinjski*. Ovaj put ju je prihvaćala kritika, ali publika nije bila tako oduševljena. Treće Dragošićevo djelo iste teme *Posljednji dani Katarine Zrinske* je, na žalost, izgubljeno. Budući da govori o emocijama zatočene Katarine i plemića pod čijim je nadzorom, očito se opet vratio melodrami.

Pritisak doličnosti jednako je snažan i u naše vrijeme. Higin Dragošić je u Liberovu ediciju *Povijest hrvatske književnosti* ušao samo kao usputna opaska (knjiga 5, str. 194 i 306). U ediciji *Pet stoljeća hrvatske književnosti* Matice hrvatske nije dobio pravo na svoje ime na koricama već je stavljen u knjigu pod nazivom Pučki igrokazi XIX stoljeća. Kada su početkom devedesetih kazališta redom postavljala zrinško-frankopanske teme niti jedno od uvaženih, HNK-ovskih kazališta, nije željelo postaviti Dragošića, unatoč vrlo sceničnom tekstu i relativno malom broju uloga. Za njim je posegnulo tek kazalište u Virovitici. Napravili su odličnu predstavu koja se napeto gleda upravo zato jer smo još uvijek u nisko-

mimetskom modusu pa publika voli melodrame. No pravilo doličnosti djeluje. Cijeli virovitički ansambl igrao je melodramu, ali glumac koji je igrao Gnadea (Igor Golub) uporno pokušava podignuti modus jer mu se ovaj čini nedostojnim junaka kojeg igra. Zato je predstava na tim mjestima padala.

Pravilo doličnosti dopušta tragediju (kojoj je i Aristotel priznao uzvišenost) kao formu iskaza priče o hrvatskim povijesnim junacima, ali samo deklarativno jer to isto pravilo ne dopušta tragičku krivnju koja je osnovna razlika visokomimetskog modusa i romanse. To ide tako daleko da kritičari zamjeraju autorima uvođenje tragične krivnje u drami čak i kad je istinita za neki lik.

Kritičar Ch. Šegvić prekorio je Antu Tresića Pavičića *što je prihvatio da je Petar Zrinski uglavio savez s Turcima, pa da je na taki način dobio zasluženu kaznu od cara kao izdajica* (S. Batušić, str. 34), a Pavičić se branio da je taj savez povijesna istina. Komentar Slavka Batušića (S. Batušić, str. 34) ovoga spora u kojem kaže da su i napad i obrana izlišni jer pjesnik ima pravo na pjesničku slobodu, za ove drame nije točan. Doličnost i te kako ograničava pjesnikovu slobodu.

Isti je odnos prema tragediji ostao do danas. Kada Kunčević postavlja Strozzijsku *Zrinskog* u Varaždinu 1991, on ga podiže u modusu. Rekli smo da je *Zrinski* napisan kao tragedija visokomimetskog modusa, ali Kunčević briše tragičku krivnju *Zrinskog*, a i Katarinina volja za moći izgubila je demonizam *Lady Macbet*. Predstava je postala romana jer je dominantna ratnička linija teksta, a ne borba za vlast. Umjesto vođe koji strada jer je neodlučan u odsudnom trenutku, predstava pokazuje junaka, viteza koji strada jer je nevičan politici i spletkama. Dvor je postao personifikacija zla suprotstavljena *Zrinskom* kao personifikaciji dobra.

Pokušaj Marijana Matkovića, pak, da sigetskog junaka poveže s ironijskim modusom u drami *General i njegov lakrdijaš* doživjelo se kao strašna blasfemija prilikom izvođenja. Za pravilo doličnosti sigetski junak u donjem rublju na sceni kao i promjena motivacije ulaska u bitku bili su pravo svetogrđe. Iako je Matković ostavio Šubića kao junaka romanse, činjenica da je u njegovoj smrti bilo računice (inscenirana junačka smrt) bila je nedopustiva za pravilo doličnosti koje kaže da junaci umiru čisto i bez ikakve plaće doli vječna života na onome svijetu. Osjećaj povrijeđenosti bio je tako jak da je iz njega proizašla predstava Mire Međimorca *Opsidio Sigetiana* 1970. godine u kojoj je sigetski junak ponovno vraćen na svoje mjesto u modus romanse.

## Povijest

Drugi kriterij pritiska mitske svijesti pri ocjenjivanju drama jest poštovanje povijesti. Zato ne čudi Vaupotićeva pohvala Ogrizoviću za njegovo detaljno proučavanje arhiva i poštovanje povijesti u drami *U Bečkom Novom Mjestu*. Zbog

jednog malog nepoštovanja povijesnih činjenica (prikazivanje Leopolda kao smućenog čovjeka koji završava u nekoj vrsti ludila dok je navodno bio snažni makijavelist i okrutnik) Vaupotić ispričava Ogrizovića ekspresionističkom modom onoga vremena i to čak dva puta u tekstu (Vaupotić, 1973, str. 106).

Slično je i u našem stoljeću. Govoreći o svojoj drami *Smrt Stjepana Radića* Tomislav Bakarić iznosi u razgovoru s Gigom Gračan kako je u potpunosti poštovao povijest, a za osobe koje ne poznaje dovoljno iz povijesnih spisa (carica, Janković) uvodi načelo vjerojatnosti – na temelju onoga što znamo *vrlo su vjerojatno upravo takve* (Bakarić, str. 184).

Pravilo poštovanja povijesti djeluje i u dramama dvadesetog stoljeća iako se one ne smatraju povijesnim dramama. Zato ne čudi da programi za predstave o hrvatskim povijesnim junacima izgledaju gotovo u pravilu kao poglavlja iz udžbenika povijesti.

No kako se vidjelo iz načela doličnosti i zamjerki Tresiću Pavičiću što je pokazao na sceni jedan nedolični povijesni podatak, povijest mitskoj svijesti ne treba kao niz činjenica nego više kao potvrda realnosti junaka, kao potvrda njegova postojanja i njegove pripadnosti hrvatskoj povijesti.

### **Politička ograničenja**

Drame o hrvatskim povijesnim junacima imaju još jedno snažno izvan-kazališno opterećenje koje ih prati zbog pritiska mitske svijesti. Zbog ideje hrvatske državnosti za koju se zrinško-frankopanska urota borila, svako spominjanje urotnika bilo je revolucionarni čin, kaže Miroslav Vaupotić (1973, str. 104), a Slavko Batušić odmah na početku svojega teksta ističe političko značenje tih drama u kojima je u 19. stoljeću svaka aluzija na tadašnju austro-ugarsku vlast na premijeri doživljavala frenetične aplauze (S. Batušić, str. 30). Zato se moglo dogoditi da kritika napadne Ogrizovića zato što su mu Habsburzi ispali životniji, iako se to dogodilo zato što je Ogrizović poštovao ostala pravila pritiska mitske svijesti.

### **Kazališni zahtjevi**

No na kraju se sve drame procjenjuju i iz kazališnog kuta, a tada se vidi sva neprimjerenost nekoga prošlog modusa, kao npr. romanse. Kumičića su napadali da mu je Petar Zrinski više deklamator nego djelatni junak, više podesan za epski, nego dramski prikaz. *Tragičnost toga komada jest njegova historijska pozadina*, kaže Hranilović (S. Batušić, str. 36), a već smo spomenuli zamjerku Branimira Livadića Ogrizoviću za scensku plošnost urotnika. Miroslav Vaupotić tvrdi da u drami *Sigetski junak Nikola Zrinski Vladislava Vežića: lik Sulejmana dan je umjetnički daleko izrazitije nego Zrinskog (...) Turski car je*



*kolebljivo životvorno, lukavo, ali i osjećajno biće koje misli o slabostima raja, o životnim uživanjima, razmišlja o prolaznosti slave i nadmudruje se s vezirom Sokolovićem, a Zrinski je papirnati junak bez mane, koji samo juriša u boj, koji je slavno živio i slavno će umrijeti* (Vaupotić, 1969, str. 52-53).

Primjeri bi se mogli navesti i iz recentnih kritika. I tu su kritičari potpuno u pravu jer su vrlo točno označili onu dosadu i mrtvački teatar od kojeg smo krenuli na početku teksta. Romansa ne može biti scenična – savršeni junaci na sceni ne funkcioniraju jer elegično, kao njihova osnovna osobina, ne može biti izvor dramske napetosti. Ne spominje Frye slučajno dramske vrste tek od visokomimetskog modusa na niže. Naime, upravo od toga modusa počinje drama junaka koja se može gledati na sceni zato što se radi o stradanju junaka zbog ljudi i među ljudima. Stradanje zbog Boga i u njegovo ime nije drama nego radost. Zato predstave koje nastaju prema tekstovima romanse nisu drame, ma kako da su tekstovi dobri unutar svojega modusa i ne treba čuditi što su drame o hrvatskim tragičnim junacima odlični primjeri drama za čitanje.<sup>9</sup>

Sceni ironijskog modusa neprimjerena<sup>10</sup> je romansa i sa sebi svojstvenim slapovima riječi jer ironijski modus karakterizira kako kaže Frye, *pisac koji otkriva način kako da kaže što je moguće manje, a da to znači što je moguće više*. To potvrđuje scenski uspjeh i vrlo dug život upravo onih drama koje su napisane u nižim modusima od romanse – Strozijev *Zrinski* i Dragošićev *Posljednji Zrinski* bili su pravi kazališni hitovi.<sup>11</sup>

Kazalištu doista nije lako: s jedne strane od njege se traži da dolično rekreira modus romanse s idealnim junacima poštujući povijest, a onda ga se procjenjuje (svjesno ili ne) u skladu s važećim dramskim modusom i zamjera

<sup>9</sup> Romansa je u nekim zemljama modus srednjeg vijeka, a u nekim drugima u romantizmu. Budući da romantizam nije bio sklon sceni, gotovo su sve romantičarske drame ugodnije za čitanje nego za gledanje. V. Hugo je pisao programatske drame koje su na premijeri doživjele aklamacije jer su izražavale novu osjećajnost, ali nisu ostale scenski žive. Romantizam je skloniji prozi upravo zbog tih slapova riječi dok scena traži djelovanje i sumnju.

<sup>10</sup> Kazališne vrste koje pripadaju romansi su opere i prikazanja, visokokonvencionalni žanrovi koji se ne mogu nazvati dramama u današnjem smislu te riječi. Te se vrste (kao i drugi oblici romanse) mogu prikazivati u drugim dramskim modusima samo ako postoji svijest o njihovom pripadanju modusu romanse. Romansa u naše kazališno vrijeme može postojati na sceni ili kao citat (što je slučaj s operama koje doživljavamo kao izravne citate jednog drugog vremena) ili uz određeni kazališni odmak vlastitog vremena. Problem s romansama koje u tekstu opisujem je u tome što nas žele uvjeriti da su pripadajuće suvremenom vremenu.

<sup>11</sup> Drama *Posljednji Zrinski* postavljena je od 1894. do 1952. godine petnaestak puta sa šezdesetak izvedbi u Zagrebu, Osijeku, Splitu, Zadru, Karlovcu, Varaždinu, što je vrlo velik broj za to vrijeme. S. Batušić (str. 32) kaže da je predstava doživjela lijep uspjeh i na gostovanju u Chicagu i Pittsburgu. Strozijev *Zrinski* imao je pak od 1924. do 1971. pet postavljanja s tridesetak izvedbi.

neprimjerenost. Zato nije čudo da je Vinko Jurković pišući o Strozzijevoj drami (S. Batušić, str. 40) rekao da je nemoguće pisati o toj temi, što je sumnjao i sam Ogrizović.

### Popunjavanje praznine

Ako je romansa neprimjerena našem vremenu na kazališnoj sceni, zašto onda kazališni djelatnici inzistiraju na njezinu postavljanju na scenu? Oni za modusom romanse osjećaju potrebu – i kao umjetnici i kao ljudi – zato jer u Hrvatskoj modus romanse nije do kraja ispunjen. Svi narodi moraju proći kroz sve moduse zato što jedan prirodno izlazi iz drugoga pa je logično da jedan narod pokušava popuniti propušteno. Zato se hrvatski umjetnici uporno vraćaju romansi u želji da pod pritiskom mitske svijesti popune prazninu iako i sami osjećaju da su davno već zavladaali drugi modusi.

Što nam nedostaje za popunjavanje najlakše je pokazati na primjeru uspjelog prijelaza. Shakespeare je uzimao priče i motive iz engleskog (epova, viteških kronika) i grčkog modusa romanse i prikazivao junaka spuštene uz pomoć tragične krivnje do visokomimetskog, a katkad i niskomimetskog modusa. Naši dramatičari su u drukčijoj situaciji. Nama nedostaje množina povijesnih romana, epova, priča iz života hrvatskih svetih ljudi, balada, narodnih pjesama koje se usvajaju kao dio nacionalne svijesti od osnovne škole, ali i povijesnih rasprava i medijskih obilježavanja važnih datuma koji su formirali nacionalnu povijest i svijest. Kada se to usvoji na vrijeme, onda su kasnija vremena slobodna da se poigravaju tim junacima i temama kroz druge moduse. Nitko se ne uzbuđuje zbog parodiranja kralja Arthura!<sup>12</sup>

### Pritisak politike

Odgovor na pitanja: zašto je ta praznina nastala baš u modusu romanse i zašto je povijesna drama bila tako odiozna u nekim vremenima, može nam dati samo politika. Modus romanse u svakoj je zemlji slavljenje vlastite povijesti i naroda, a zato što smo uglavnom bili pod nečijom vlasti, našu je kulturu, dakle i izražavanje modusa u umjetnosti, određivala politika velikih sila koje su upravljale našom sudbinom i koje su nerado gledale na prevelike izljeve nacionalne svijesti. Samo pritisak politike može objasniti zašto se povijesna drama kao najizrazitiji reprezentant romanse javlja u hrvatskoj drami u vrlo nepravilnim ciklusima za dramski razvoj: četiri proplamsaja, tri praznine i je-

<sup>12</sup> Naše su škole najčešće prezirale teme hrvatske povijesti. Tako da je u obveznu lektiru odabran Kumičićev realistični roman *Olga i Lina*, a ne *Urota* jer su povijesna djela smatrana »prigodničarskim i lošim«. Na satovima povijesti zrinsko-frankopanske teme su rijetko obrađivane.

dan intermeco. Taj je put najlakše slijediti na primjerima obrade zrinsko-frankopanskih tema jer su one daleko najbrojnije u hrvatskoj povijesnoj drami.

#### PRVI PROPLAMSAJ: druga polovica 19. stoljeća

Prvi proplamsaj povijesne drame njezin je početak u drugoj polovici 19. stoljeća. Tada se i u drugim književnostima pišu ili još uvijek pišu povijesne drame i romani zbog buđenja ideje o državotvornosti nacije, a kod nas je to značilo otpor austro-ugarskoj vlasti. Do kraja 19. stoljeća napisane su drame: Mirko Bogović *Frankopan* 1851, Ljudevit Vukotinović *Gostba* 1853. i *Sastanak u gradu Zrinju* 1858, Hugo Badalić *Nikola Šubić Zrinski* (libreto) 1876, Higin Dragošić *Posljednji Zrinjski* 1894. i *Siget* 1895, Ante Tresić Pavičić *Katarina Zrinjska* 1899. i Eugen Kumičić *Petar Zrinski* 1900.

Politika je ne samo uvjetovala procvat ovih tema, nego i njihov odabir. Kult Zrinski-Frankopana uveo je Ante Starčević i njegovi pravaši smatrajući urotnike pravim nositeljima ideje hrvatske državnosti. No taj je isti Ante Starčević napao u Saboru Nikolu Šubića Zrinskog kao austrijskog slugu i zato se nakon ovog razdoblja Nikola Šubić Zrinski vrlo rijetko pojavljuje kao tema neke drame, a o urotnicima se uvijek iznova pišu drame.

#### PRVA PRAZNINA: 1900–1918.

Od 1900. do 1921. nije napisan nijedan komad o urotnicima. Kako kaže S. Batušić (str. 36) za vrijeme Prvoga svjetskog rata nije bilo uputno pisati protiv Habsburgovaca.

#### DRUGI PROPLAMSAJ: 1918–1929.

Hrvatska je nakon pada Austro-Ugarske 1918. ušla u novu državu Kraljevinu Srba, Hrvata i Slovenaca povjerovavši da su se njezine ambicije o državotvornosti naroda ostvarile. Hrvatsko narodno kazalište objavilo je 1920. natječaj za dramu o urotnicima, a u propozicijama je rečeno da *u minulom se razdoblju s obzirom na cenzuru i političke prilike, nije mogao ovaj historijski događaj obraditi posve slobodno, a u sadašnjim novim prilikama treba dostojno uzveličati uspomene na Zrinskog i Frankopana* (S. Batušić, str. 36). Na natječaju je nagrađeno Ogrizovićevo djelo *U Bečkom Novom Mjestu* 1921, a u tom su razdoblju napisani još i *Posljednji dani Katarine Zrinjske* Higina Dragošića 1921(?) i *Zrinjski* Tita Strozija 1924. godine.

Vaupotić to objašnjava: *kult legende Petra Zrinskog i Frana Krste Frankopana i njihove pobune protiv austrijskog carskog dvora nastajući od ilirskih vremena do stvaranja bivše Jugoslavije više je i odgovarao općoj orijentaciji hrvatske inteligencije i hrvatskih pisaca u općeslavenskim i naravno jedinstvenom južnoslavjanskom*

*duhu koji su oni zapravo i najviše stvarali, a velikospska politika u bivšoj Jugoslaviji od klasičnih povijesnih predanja jedino je dopuštala baš taj zrinскоfrankopanski kult kao relativno unitaristično jugoslavenski (Vaupotić, 1969, str. 45).*

#### DRUGA PRAZNINA: 1929–1965.

Nakon Strozijeva *Zrinjskog* gotovo pedeset godina nije napisan komad zrinско-frankopanske teme. Nakon izvedbe drame Higina Dragošića *Posljednji Zrinjski* 1934. godine, četrdeset godina nije ni igran komad na tu temu (uz iznimku postavljanja upravo toga Dragošićeva komada 1952. u Zadru). Kako je popularnost tih komada kod publike ostala nesmanjena, razlog šutnje o toj temi morao je biti izvankazališni.

Očito je nakon nekog vremena, naročito nakon šestojanuarske diktature 1929. velikosrpska hegemonija pokazala svoje pravo lice nesklono ideji o hrvatskoj državnosti u istoj mjeri kao i Habsburzi. Smjene naziva države u kojoj se Hrvatska nalazila nisu donosile za Hrvatsku ništa dobro jer su junaci hrvatske povijesti i dalje bili tabuizirani, a Jugoslavija nastala nakon Drugoga svjetskog rata nije u tome bila iznimka.

O situaciji u novoj Jugoslaviji i razlozima nepisanja i neproučavanja povijesne drame kaže Vaupotić: *Manjak povijesne drame i dramatike kao i neophodni životni kontinuitet s vlastitom nacionalnom tradicijom bio je prekidan i prekinut zbog nekoliko društveno političkih i estetskih momenata. Ali uza dva izrazito politička (nepovoljno doba vladavine monarhističke Jugoslavije i zatim tabuiziranja povijesne tematike kao malograđanske nazdravičarske hereze u vremenu socijalizma i internacionalnog duha) treći, odlučujući i odlučni čimbenik bijaše književni. I estetski smjerovi kretanja novije hrvatske književnosti današnjice mimoilazili su povijesnu tematiku (Vaupotić, 1973, str. 97).*

No izgleda da je i ovaj estetski razlog politički, što će se vidjeti iz kasnijih proplamsaja, ali vratimo se pitanju zašto je povijesna tematika bila toliko mrska u novoj Jugoslaviji. Hrvatski povijesni junaci su u književnosti nakon Drugoga svjetskog rata gotovo proskribirani ne samo zato jer su bili Hrvati nego i zbog komunističkog koncepta povijesti koji je vladao. On je priznavao samo ratove i radničke i seljačke bune kao pokretače kotača povijesti, a prešućivao dinastije, monarhije i plemenitaške borbe.<sup>13</sup>

Zato je toliko bio uzdizan Matija Gubec, koji je također bio Hrvat, ali seljak. Podržavajući njegov kult, država je dala novac za snimanje filma o njemu koji se prikazivao po školama, a priča se napuhala do laži, kako je dokazala Nada Klaić. S druge strane, velike i moćne hrvatske dinastije Zrinjskih i Fran-

<sup>13</sup>Nakon kratkog intermeca za vrijeme Drugoga svjetskog rata kada Strozzi je napisao *Gaja* (1936) i *Tomislava* (1944), a Cesarec je opisao Kvaternikovu bunu u *Sinu Domovine* (1940).

kopana proglašene su *malograđanskom maglenom tiradom* i nekim nepoćudnim hrvatstvom kojeg se Krleža javno odricao u *Deset krvavih godina* strpavši sve važne, istina jugoslavenske, povijesne junake u ropotarnicu povijesti.

### TREĆI PROPLAMSAJ: 1965–1970. (Hrvatsko proljeće)

Naravno, treći se proplamsaj zbio potkraj šezdesetih s već čuvenim *hrvatskim proljećem* kad se opet jednom činilo da Hrvatska može izboriti neku vrst vlastite samostalnosti i državnosti unutar jugo-zajednice. Postojao je i konkretan povod za oživljavanjem teme: navršila se 300. obljetnica pogibije urotnika. Osim što je napisan Raosov *Navik on živi ki zgine pošteno* (1971) i izvedena Šopova radiodrama *Vječni preludij*, po scenama su se postavljali i stariji komadi na tu temu. Simptomatično je da se upravo u to vrijeme tematski raspon proširio novim, mlađim hrvatskim junacima. To je vrijeme kada je Tomislav Bakarić napisao *Smrt Stjepana Radića* (1970).

### TREĆA PRAZNINA I INTERMECO MIRE GAVRANA: 1971–1990.

Sastanak u Karadorđevu potkraj 1971. godine prekinuo je hrvatski zanos i dramske obrade povijesnih tema, a naročito su proskribirane teme ponovno bile one vezane uz obitelji Zrinskih i Frankopana. Deset godina nakon Karadorđeva ta se tema nije smjela spomenuti u javnosti.

A onda je u nekoj vrsti intermecca, popuštanja komunističke stege u osamdesetima, jedna drama o urotnicima na mala vrata dospjela u javnost. CKD je 1984. godine objavio knjigu drama Mire Gavrana *Zatočenici* u kojoj je bila i drama *Urotnici* koja je iduće godine postavljena u polukružnoj dvorani Teatra ITD.

No taj intermecco nije bio tako jednostavan kako izgleda jer je 1984. godina bila godina Majskog savjetovanja i tzv. Bijele knjiga, jednog od posljednjeg pokušaja totalitarne kontrole hrvatske kulture.

Iako je knjiga najavljena, kad je izdavač otkrio o kakvim se urotnicima radi, organizirana su dva sastanka radnog naroda na kojima su pisca pokušali nagovoriti da tu dramu makne iz knjige. Kad pisac nije popustio, drama je objavljena, ali knjiga nije stavljena u izloge s drugima iz edicije. U teatru ITD dramu je režirao Joško Juvančić, a nakon premijere *Vjesnik* nije objavio kritiku, a *Večernji list* čak nije htio objaviti ni plaćeni oglas za tu predstavu. Predstava je imala dvadesetak izvedbi, a onda je početkom devedesetih išla na turneju po Americi i Kanadi koja je bila jako uspješna. No to već pripada idućem razdoblju.

### ČETVRTI PROPLAMSAJ: 1990–1993.

Četvrti proplamsaj započeo je 1990. s prvim demokratskim izborima i pobjedom stranke koja je kao osnovni program proklamirala uspostavljanje hr-

vatske državnosti. Njegov puni intenzitet potaknulo je upravo uspostavljanje te državnosti 1991. godine. Do 1993. taj se proplamsaj očituje više u igranju starih komada na tu temu nego u pisanju novih. Postavljene su već spomenute predstave (riječki *Vuci*, varaždinski *Zrinski*, Histrionsko *U Bečkom Novom Mjestu*, virovitički *Posljednji Zrinski*, splitski *Smrt Stjepana Radića*). Popisu treba dodati i još dva tematska proširenja: dramu *Andrija Hebrang* Anđelka Vuletića postavilo je zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište, a dramu Ivana Bakmaza *Stepinac – glas u pustinji* Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu 1992. godine. Ovdje treba spomenuti i *Osmana* Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu (1992) koji je također pokušaj rekreiranja junačke i nacionalne romanse na sceni. Do 1993. taj se proplamsaj očituje više u igranju starih komada na tu temu nego u pisanju novih. Kao jedino novonapisano djelo *Katarina Zrinska od Frankopana* igrana je 1993. u Teatru ITD.

#### EPILOG IZ 2008: VLADIMIR STOJSAVLJEVIĆ

Moje bavljenje tom temom (pa tako i članak) završilo je s 1993. što i jest bio kraj intenzivne prisutnosti te teme na hrvatskim scenama. To ne znači da drame nisu pisale. Dino Milinović objavio je *Svijet je muškog roda*, (Mogućnosti 10-12/1999, str. 1-36) dramu koja se događa *nakon pogubljenja Zrinskog i Frankopana a prije Molièreove smrti* u kojoj je glavni lik Orfej Frankopan, nećak Frana Krste Frankopana. Ta drama nije postavljena na sceni jer je od 2004. do danas postavljena samo jedna drama na tu temu.

Vladimir Stojsavljević nastavio se baviti povijesnom dramom ovoga ciklusa i 1988. napisao dramu *Odlazak* o Jeleni Zrinski, najstarijoj kćeri Petra Zrinskog i posljednje pobunjenice protiv Leopolda. Predstavu je postavila Kazališna družina Pinklec 1998. u autentičnom povijesnom prostoru dvorca Zrinskih u Čakovcu i u režiji autora. Unatoč vrsnoj podjeli (Alma Prica, Semka Sokolović Bertok, Livio Badurina, Lucija Šerbedžija) predstava je imala status *off* produkcije, s tek nekoliko (vrlo uspješnih) izvedbi. Najnovija drama Vladimira Stojsavljevića *Nikola Sedmi* (onaj što ga je ubio vepar u lovu!, inače hrvatski ban i suvremenik pogubljenog Petra) dobila je Nagradu Marin Držić za 2007. godinu, a Kazališna družina Pinklec najavljuje premijeru 20. studenog 2008. u režiji Romana Bogdana i s Helenom Minić, Jankom Popovićem, Sunčanom Zelenikom i dr. u podjeli.

#### Barometar hrvatske slobode

Iz ovoga je križnog puta tema o hrvatskim povijesnim junacima, a naročito zrinsko-frankopanskih tema, vidljivo da su one barometar hrvatske slobode. Kad god se Hrvatska ponada slobodi i povjeruje u mogućnost vlastite samo-

svojnosti, odmah posegne za njima. Svaka ih vlast u fazi opozicije, odnosno dok se bori za vlast, osjeća kao svoje glasnogovornike, ali kada se učvrsti, počinje se osjećati ugroženom. Tema zrinsko-frankopanske urote, tema je pobune protiv vlasti, pa nije uputno dopustiti puku poistovjećivanje s mitskim junacima toga tipa. I onda ih vlast zabrani ili označi nepoželjnima. Valja vidjeti do kada će te teme biti ovako slobodne na našim scenama.

### Zaključak – zašto baš kazalište?

Pritisak nacionalne svijesti za popunjavanjem praznine romanse nije samo na kazalište nego i na ostale umjetnosti, ali je kazalište najviše od svih umjetnosti dijete svojega vremena i trenutka u kojem nastaje. U kazalištu se najlakše očituje nesporazum odabira pogrešnoga modusa i neispunjenih praznina koji se u drugim umjetnostima ne mora tako jasno i odmah uočiti. Možete slikati slike iz nekoga starijeg modusa i dobit ćete epitet anakronog, ali predstava iz nekoga starijeg modusa često je negledljiva. Uz to dok se neki drugi mediji mogu razvijati u ilegali (tko zna kakvi su sve epovi o hrvatskim junacima skriveni u ladicama), kazalištu je to nemoguće, njemu je za razvoj potrebna javnost.

Upravo zato, zbog političkog prekidanja prirodnoga toga u razvoju romanse pisci pišu, a kazališni djelatnici uporno postavljaju romanse želeći, pod pritiskom nezadovoljene mitske svijesti, završiti, iživjeti taj modus. I toga su svjesni i sami djelatnici koji će to reći, naravno, poetičnije: *Ono što se nosi u srcu nikada ne umire. Može se potisnuti na razini nacionalne svijesti čak privremeno iščeznuti, no živi u najdubljim sferama nesvjesnog kao žerava ispod zapretanog pepela. I katkada mora se razgoliti u živu vatru kao da toga beskrajnog dugog prekida nije ni bilo* (D. Gašparović i Ž. Mesarić u programu predstave *Vuci*).

Situacija u kojoj su te teme napokon uspjele iživjeti modus romanse (jer su ga popunili oni koji to mogu čak i s ovakvim zakašnjenjem, dakle škola i mediji) i počele se spuštati bez opterećenja mitske svijesti znak je da smo doista ostvarili vlastitu i samosvojnu državu i ispunili modus romanse za kojim svaka zemlja teži.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> U poglavlju »Hrvatski literarni kabaret« o radu Borisa Senkera u ovoj knjizi govorim o njegovoj persiflaži Krležinih *Gospode Glembajevih* te o tome kako nismo ni vlastite književne klasike dovoljno učvrstili da bismo se mogli s njima poigravati bez straha.

## ZRINSKO–FRANKOPANSKE TEME NA SCENI

PRVI PROPLAMSAJ: druga polovica 19. stoljeća

Mirko Bogović: *Frankopan*, 1851.

Ljudevit Vukotinović: *Gostba*, 1853.

Ljudevit Vukotinović: *Sastanak u gradu Zrinju*, 1858.

Hugo Badalić: *Nikola Šubić Zrinski* (libreto), 1876.

Higin Dragošić: *Posljednji Zrinjski*, 1894.

Higin Dragošić: *Siget*, 1895.

Ante Tresić Pavičić: *Katarina Zrinjska*, 1899.

Eugen Kumičić: *Petar Zrinski*, 1900.

PRVA PRAZNINA: 1900–1918.

DRUGI PROPLAMSAJ: 1918–1929.

Milan Ogrizović: *U Bečkom Novom Mjestu*, 1921.

Higin Dragošić: *Posljednji dani Katarine Zrinjske*, 1921(?).

Tito Strozzi: *Zrinski*, 1924.

DRUGA PRAZNINA: 1929–1965.

TREĆI PROPLAMSAJ: 1965–1970. (Hrvatsko proljeće)

Ivan Raos: *Navik on živi ki zgine pošteno*, 1971.

Nikola Šop: *Vječni preludij*, 1971.

\* brojna postavljanja starijih djela

TREĆA PRAZNINA I INTERMECO: 1971–1990.

iznimka: Miro Gavran: *Urotnici* 1984–85

ČETVRTI PROPLAMSAJ: 1990–1993.

Nova drama:

Vladimir Stojšavljević: *Katarina Zrinska od Frankopana*, Teatar ITD 1993,  
režija Božidar Violačić.

Postavljanje starih tekstova:

Tito Strozzi: *Zrinski*, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu 1991, režija  
Ivica Kunčević.

Milan Ogrizović: *U Bečkom Novom Mjestu*, Glumačka družina Histrion,  
1991, režija Zoran Mužić.

Mejrema Lukanić: *Katarina Zrinska*, Emporium, Zagreb, 1991, režija Zo-  
ran Ivančić.

Milutin Cihlar Nehajev: *Vuci*, Hrvatsko narodno kazalište u Rijeci, 1992,  
režija Želimir Mesarić.

Higin Dragošić: *Posljednji Zrinjski*, Kazalište Virovitica, 1992, režija Snje-  
žana Banović.



## EPILOG IZ 2008: VLADIMIR STOJSAVLJEVIĆ

Vladimir Stojsavljević: *Odlazak*, Kazališna družina Pinklec, Čakovec, 1998, r. Vladimir Stojsavljević.

Vladimir Stojsavljević: *Nikola Sedmi*, Kazališna družina Pinklec, 2008, r. Romano Bogdan (najavljeno).

### LITERATURA:

#### DRAME

Badalić, Hugo, *Nikola Šubić Zrinski* u Anđelko Mijatović, *Obrana Sigeta*, Zbornik Kačić, Split, 1987.

Dragošić, Higin, *Siget*, Antun Scholz, Zagreb, 1895.

Dragošić, Higin, *Posljednji Zrinjski* u *Pučki igrokazi XIX stoljeća*, Matica hrvatska, Zagreb, 1973.

Gašparović, Darko, *Spes mea in deo est*, *Kazališna misa za glumce i zbor*, Forum 7-9/1999.<sup>15</sup>

Gavran, Miro, *Urotnici*, u Miro Gavran, *Zatočenici*, Quorum, Zagreb, 1984.

Kumičić, Eugen, *Petar Zrinski*, Kugli, Zagreb, (?)

Matković, Marijan, *General i njegov lakrdijaš*, Forum 10-11/1969.

Ogrizović, Milan, *U Bečkom Novom Mjestu*, Matica hrvatska, Zagreb, 1921.

Raos, Ivan, *Navik on živi ki zgine pošteno*, Kolo 4/1971.

Stojsavljević, Vladimir, *Katarina Zrinska od Frankopana*, vlastita naklada, Zagreb, 1993.

Stojsavljević, Vladimir, *Odlazak*, 1998. (rukopis)

Stojsavljević, Vladimir, *Nikola Sedmi*, 2008. (rukopis)

Strozzi, Tito, *Zrinjski*, u Strozzi, *Kulundžić, Mesarić, Senečić*, Matica hrvatska, Zagreb, 1965.

Šop, Nikola, *Vječni preludij*, u Nikola Šop, *Kroz vrevu stećaka*, Veselin Mašleša, Sarajevo, 1987.

Trešić Pavičić, Ante, *Katarina Zrinska* u *Ante Trešić Pavičić*, Matica hrvatska, Zagreb, 1963.

Žagar, Davor i Vranjican, Pavle, *Lijepa naša 1848*. (rukopis posuđen iz biblioteke Dramskog kazališta Gavella)

<sup>15</sup> Tekst je objavljen nakon što je članak napisan.

## ROMANI

Cihlar Nehajev, Milutin, *Vuci*, Spektar, Zagreb, 1974.

Kumičić, Eugen, »Urota Zrinjsko–Frankopanska« u *Eugen Kumičić II*, Matica hrvatska, Zagreb, 1968.

## TEATROLOGIJA

(Navođenje bibliografije u tekstu uključuje autora i stranicu. Ako su u bibliografiji navedena dva djela istoga autora, uz ime autora dodana je i godina izdanja.)

Batušić, Nikola, *Hrvatska drama 19. stoljeća*, Logos, Split, 1986.

Batušić, Nikola, *Povijest hrvatskog kazališta*, Školska knjiga, Zagreb, 1978.

Batušić, Slavko, »Zrinsko–Frankopanska tema na pozornici«, *Kaj* 9/1971.

Brook, Peter, *The Empty Space*, Discus Book, New York, 1969.

Frye, Northrop, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb, 1979.

Frye, Northrop, *The Secular Scripture, A Study of the Structure of Romance*, Harvard University Press, London, 1976.

Hećimović, Branko, *Repertoar hrvatskih kazališta*, Globus/JAZU, Zagreb, 1990.

Milardović, Anđelko, »Zrinsko–Frankopanska urota« *Alfa*, Zagreb, 1992.

Pupačić, Josip, »Pristup pjesničkom djelu Franje Krste Frankopana. U povodu tristote obljetnice pjesnikova smaknuća«, *Morska vila* 2/1991.

Vaupotić, Miroslav, »Sigetski junak u novijoj hrvatskoj književnosti«, *Revija* 2/1969.

Vaupotić, Miroslav, »Zrinsko–Frankopanska urota u hrvatskoj dramskoj književnosti«, u *Radovi zavoda za slavensku filologiju*, Zagreb, 1973.

*Povijest hrvatske književnosti*, knjiga 4 (»Realizam«, autor Ivo Frangeš), Liber/Mladost, Zagreb, 1975.

*Povijest hrvatske književnosti*, knjiga 5 (»Moderna«, autor Miroslav Šicel), Liber/Mladost, Zagreb, 1978.

## POVIJESNA DJELA

Mijatović, Anđelko, *Obrana Sigeta*, Zbornik Kačić, Split, 1987.

Mijatović, Anđelko, *Zrinsko–Frankopanska urota*, Alfa, Zagreb, 1992.

## SEKUNDARNA LITERATURA<sup>16</sup> – TEATROLOGIJA

Bogišić, Rafo, »Zrinski i Frankopani u hrvatskoj književnosti«, Forum 1/1997.

Bogišić, Rafo, »Katarina Frankopan Zrinski«, Forum 7-8/1998.

Frangeš, Ivo, »Urota Zrinsko-Frankopanska danas«, Dubrovnik 3/1993.

Frangeš, Ivo, »Urota Zrinsko-Frankopanska danas«, Forum 3/1993.

Hećimović, Branko (ur.), *Krležini dani u Osijeku 1992. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*, Zagreb-Osijek, 1993:

Batušić, Nikola, »Zrinski i Frankopani u hrvatskoj drami«.

Lederer, Ana, »Raosova drama *Navik on živi ki zgine pošteno* i zrinsko-frankopanska tema«

Mrduljaš, Igor, »Suvremena povijesna drama i njezine izvedbe«

Pavličić, Pavao, »Povijesna drama i periodizacija hrvatske književnosti«

Obad, Vlado, »Matkovićev *General i njegov lakrdijaš* u kontekstu europske drame«

*Povijest obitelji Zrinski*, znanstveni Simpozij Matice hrvatske, Zagreb, 2004.

Strčić, Petar, »Vončinin genealoški, onomasiološki i kronološki pristup Franji Krsti Frankopanu«, Kolo 2/2002.

---

<sup>16</sup> (Bilješka 2008) Literatura koja je izašla istovremeno s mojim tekstom ili kasnije pa nije konzultirana u tekstu, ali je svakako korisna za proučavanje teme.

## ANĐELI NA SCENI ILI RELIGIOZNO KAZALIŠTE U HRVATSKOJ 1945–1990–1994–2002 (1995–2002)<sup>17</sup>

Neobičan kazališni fenomen dogodio se u Hrvatskoj nakon stjecanja neovisnosti 1991. i izlaska iz bivše Jugoslavije u kojoj je provela četrdeset pet godina. Dogodio se povratak srednjovjekovnih kazališnih žanrova. Krist, anđeli i sveci odjednom su naselili kazališne scene jer su se djela religioznog kazališta, a naročito prikazanja, počela postavljati širom Hrvatske.

Dok je od 1945. do 1990. u Hrvatskoj postavljeno samo pet afirmativnih religioznih djela, od 1990. do 1994. postavljeno je dvadesetak, a pisala su se i nova. Procvat prikazanja na hrvatskim kazališnim scenama poklopio se s ratom koji je na našim prostorima harao nakon proglašenja neovisnosti jer se nakon završetka rata i uspostave mira broj religioznih tekstova na scenama osjetno smanjio, a religiozno kazalište vratilo u crkve.

Tekst istražuje razloge takvog kazališnog i društvenog fenomena pokušavajući odgovoriti zašto se na kraju 20. stoljeća igraju i pišu novi tekstovi srednjovjekovnog kazališta koji našem vremenu, prema N. Fryeu, više ne pripadaju jer su ta djela iz modusa romanse, a mi smo trenutačno u ironijskom modusu.<sup>18</sup>

### Prikazanja

Prikazanja su specifična dramska forma karakteristična za zapadno-europ-sku katoličku civilizaciju. To su drame s religioznim temama, a dijele se na prikaze Kristova života (misterije), svetačke legende (mirakuli) i kršćanski etički

<sup>17</sup> (Bilješka 2008) O toj sam temi govorila na simpoziju Krležini dani što je i objavljeno kao »Prikazanja danas« u *Krležini dani u Osijeku 1993*, Zagreb-Osijek 1994. str. 56-73, a zatim i u »Prikazanja danas« u *Muka kao nepresušno nadahnuće kulture*, Zagreb, 1999. str. 157-67. Proširena i prerađena verzija objavljena je kao »Angles on the stage Religious Theatre in Croatia 1945–1989; 1999–1994; 1996–2002« u *Europassion. Kirche–Konflikte–Menschenrechte. Rudolf Grulich zum 60. Geburtstag*, Gehard Hess Verlag bad Schussenried, 2006, str. 333-347. Iako je osnovna teza ostala ista, za ovu sam prigodu članak proširila i dodala poglavlje o subverzijama religioznih tema prije 1990.

<sup>18</sup> Prema N. Fryeu, prikazanja pripadaju mitskom modusu i modusu romanse (dakle priče o bogovima i svecima i junacima), a današnje vrijeme je vrijeme niskomimetskog modusa (realizam ili likovi poput nas) ili čak ironije (likova koji su slabiji od nas). N. Frye, *Anatomija kritike*, »Teorija modusa«, str. 45-66.

nauk (moraliteti). Njihov je nastanak povezan s crkvenim obredom, tropima i liturgijskom dramom, a ne smije se zanemariti ni utjecaj onovremenih rituala i procesija.<sup>19</sup> Tematski izvori su im Novi i Stari zavjet, apokrifna evanđelja, *Život svetaca* i *Legenda Aurea* Iaccopa de Vergainea, biskupa iz Genove. U početku su ih pisali anonimni sastavljači, a kasnije su se tih drama prihvaćali i najugledniji pisci.

Osnovna namjena bila im je proširenje vjerskih istina među narodom na upečatljiv i puku blizak način. Za tu je svrhu odabrano kazalište koje je svoju popularnost u narodu dokazalo preživljavanjem unatoč svojevremenim strogim zabranama i kaznama. Prikazanja su bila pisana na narodnom jeziku, za razliku od crkvenog obreda i liturgijske drame koji su bili na latinskom jeziku. U početku su prikazivana unutar crkve da bi kasnije prešla na trg ispred crkve, a s vremenom svećenike kao glumce zamjenjuju pripadnici bratovština (srednjovjekovnih udruga koje su se bavile vjerskim i humanitarnim radom, zaštitom ceha i društvenim životom puka) koji su osim uloga preuzeli na sebe i financiranje i organiziranje tih predstava.

Prikazanja podrazumijevaju i specifičan odnos publike prema prikazanom. To je »kazalište zajedništva i emotivnog učešća«<sup>20</sup> jer osim što potvrđuju crkvene istine prikazanja imaju i svoju ritualnu dimenziju kao izvođenje događaja od iznimne važnosti za zajednicu. Ne treba smetnuti s uma da je organiziranje i prikazivanje prikazanja, koja su u svojim najboljim danima bili desetodnevna događanja, okupljalo čitavu zajednicu. Tako su prikazanja utjecala na stil društvenog života zajednice u kojoj su izvođena na nekoliko razina.

Važne karakteristike toga žanra su: religiozne teme, didaktička funkcija, prenošenje istine kazališnim putem i zajedništvo, odnosno emotivno sudjelovanje publike u tom kazališnom događaju.

Jasna namjera žanra odredila mu je čvrsto zadanu formu pa su prikazanja kao žanr lako prepoznatljiva. Osnovno obilježje je nepoštovanje bilo kakvih prostornih i vremenskih jedinstava što uzrokuje simultanost scene. Raj je bio s lijeve, pakao s desne strane gledalaca, a između toga ostala brojna stajališta (mansioni) najčešće označena platnom ili natpisom.

Otvorena, atektonična, odnosno epska struktura u kojoj je jasno određen samo početak i kraj, omogućuje adirajuće načelo kompozicije nizanja jednakovrijednih epizoda po kronološkom načelu ili gomilanje spektakularnih događanja pri čemu nijedan ne pridonosi povećanju temeljne dramske napetosti.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> S. P. Novak, »Dramski rad Marka Marulića« u M. Marulić, *Drame*, str. 15-19.

<sup>20</sup> Alfred Simon, citirano prema Klaić, str 453.

<sup>21</sup> Fališevac, *Dani hvarskog kazališta*, str. 339.

Likovi su nositelji dijela priče koju pripovijeda isti pripovjedač, znakovi u unaprijed zadanoj shemi, kršćanskoj simboličnoj shemi dobra i zla. Bez imalo psihološke razrade, unaprijed određena karaktera likovi izražavaju i pronose učene teološke zasade i pouke.<sup>22</sup> Pozitivni se likovi pasivno prepuštaju nasilju, trpeći svjesno za više ciljeve pri čemu ne žele čak ni pomilovanja.<sup>23</sup> Oni rado ginu za više ciljeve jer im njihova smrt donosi vječnu slavu. Dijaloške replike u prikazanjima su iskazi junaka upućeni više gledatelju (kao pričanje priče, moralna pouka ili lirska himna) nego drugom liku.

Vrijeme u prikazanjima je mitsko, a ne povijesno jer se važni događaji vraćaju, stalno prisutni u sadašnjosti. Vrijeme je tako ahistorično – smješteno u suvremenost ne samo po odrednicama vremena radnje, nego i po smještaju publike u tu istu suvremenost koja se ravna po liturgijskom poimanju vremena.<sup>24</sup>

Zbog poznatog ishoda događaja, zadanih likova i nepostojanja dramskog sukoba u prikazanjima ne postoji uobičajena dramska napetost između likova ili unutar radnje, već se ona dobiva iz emotivnog sudjelovanja zajednice u prikazivanom događaju.

Prikazanja se u Europi javljaju početkom srednjeg vijeka (11. i 12. stoljeće) i intenzivno traju u 14. i 15. da bi prestala u 16. stoljeću. U Hrvatskoj intenzivno žive uglavnom u priobalnim i otočkim gradovima u 15. i 16. stoljeću, a zatim se povlače u samostane za odabranu publiku: u 17. uz more, a u 18. stoljeću u Slavoniji zbog aktivnosti jezuita i franjevac.<sup>25</sup> Prikazanja su u nas u nekim mjestima igrana i do 19. stoljeća kada su ukinute i bratovštine, a za vrijeme Drugoga svjetskog rata Vojmil Rabadan je u vlastitoj obradi postavio Hektorovićevo božićno prikazanje pod nazivom *Betlehemska zvijezda* u Zagrebu 1942. i Osijeku 1943.

### **Afirmativno prije 1990 ili baština i amateri**

Tablica na kraju ovoga teksta »Religiozno kazalište u Hrvatskoj 1945–1990–1994–2002« pokazuje veliki nerazmjer u igranju takvih predstava prije 1990. i nakon nje. U prvih četrdeset i pet godina odigrano ih je samo pet, a prvi put tek 1968!

<sup>22</sup> Kolumbić, *Dani hvarskog kazališta*, str. 10.

<sup>23</sup> Kada impresionirani Margaritin krvnik ponudi svetići pomilovanje jer se i on želi priključiti kršćanima, ona mu zapovjedi da je ubije. Čak mu i zaprijeti da jedino tako može zaslužiti Carstvo nebesko.

<sup>24</sup> Fališevac, *Dani hvarskog kazališta*, str. 341.

<sup>25</sup> Perillo, str. 56.

Četiri su producirane u sklopu ljetnih festivala (Split i Dubrovnik) i to kao »istraživanje otvorenog prostora« ili »rekonstrukcija i istraživanje baštine«. Kako jezične (jer se igralo na staroj čakavici), tako i kazališne. Upravo da bi potvrdili taj znanstveni aspekt predstava u produkcije su uključivali vrhunske stručnjake za staru hrvatsku književnost koji su radili obrade iako je u hrvatskom kazalištu uobičajeno da to rade redatelji ili dramaturzi.

Prve dvije producirane su iste godine, 1968, dvadeset i tri godine nakon završetka Drugoga svjetskog rata, i to u sklopu dva najznačajnija ljetna festivala. U Splitu je *Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika* režirao Marko Fotez, veliki kazališni autoritet koji je iza sebe imao priznat rad na kazališnom oživljavanju naše dramske baštine, naročito *Dunda Maroja* Marina Držića 1938,<sup>26</sup> i *Kate Kapuralice* Vlaha Stullija iz 1966. i kojem je to *nastavak njegova rada na oživljavanju baštine*.<sup>27</sup>

No za razumijevanje atmosfere u kojoj su se takvi tekstovi postavljali najbolje svjedoči Božidar Viočić, redatelj *Prikazanja života i muke svetih Ciprijana i Justine*, prikazanja koje se postavljalo u Dubrovniku iste godine: *Prije te predstave postavio sam u Zagrebu Šenoinu Ljubicu ugradivši u nju tzv. »ironični odmak«, u to doba vrlo popularan, moderan i priznat redateljski postupak. Tadašnji rukovodilac dramskog programa Ljetnih igara, Kosta Spaić, ponudio mi je režiju crkvenog prikazanja pri čemu smo obojica dogovorno računali s mojim »ironičnim odmakom«*<sup>28</sup> No niti uprava Ljetnih igara (...) nije mogla slutiti da će s tako bezazlenim komadom imati tako ozbiljnih okapanja, kaže Viočić misleći na njegovu dramsku strukturu, a zanemarujući društveno okruženje koje je upravo kroz odjek te predstave najbolje pokazalo svoje lice.

Prvo je publika dolazila na probe jer su one na Dubrovačkim ljetnim igrama otvorene, a iz njihove iskrene reakcije na komad lagano se istopio redateljski ironijski odmak. Onda je došao prvi pravi problem, protest Jezuita (pred čijom se crkvom igrala predstava) da su *vragovi koji napastuju Justinu suviše lascivni*. Postignut je dogovor da na prvu generalnu probu dođu predstavnici svih redova u Dubrovniku i vide predstavu u cjelini. *Na cenzuri su se predstavnici crkvenih redova ponašali kao prije dvije ili tri stotine godina: najliberalniji su bili dominikanci, a najkonzervativniji jezuiti. Sve u svemu prikazanje je bilo dopušteno.*<sup>29</sup> Ne samo to, nego su svećenici predstavu preporučivali na nedjelj-

<sup>26</sup> Slobodan P. Novak, »Fotez i baština«, Prolog 29-30/1976. i Antonija Bogner Šaban, *Marko Fotez – život i djelo*, Revija, Osijek, 1989.

<sup>27</sup> Antonija Bogner Šaban, *Marko Fotez – život i djelo*, Revija, Osijek, 1989, str. 155.

<sup>28</sup> Viočić, str. 30.

<sup>29</sup> Ibid, str 33.

nim propovijedima, a publika ju je doživljavala kao religiozni događaj. U to vrijeme dubrovačka vlast nije željela probleme s Crkvom (odatle ovo pregovaranje s Crkvom i dopuštena izvedba za cenzore), ali ni propagiranje vjere! Upravo zbog nedostatka ironijskog odmaka, uspjeh predstave značio je kraj njezina života. Uprava Ljetnih igara *nije bila zadovoljna*, a predstava je skinuta s repertoara bez objašnjenja iako se obično uspješne predstave ostavljaju na repertoaru barem nekoliko godina.

Zato ne čudi da je moralo proći deset godina da se religiozna tema opet pojavi na profesionalnim scenama i to čak ne ni s manje poznatim svecem (kao što su bili Ciprijan i Justina), nego s Juditom, poznatom starozavjetnom heroinom i popularnim književnim subjektom. Da ne bi bilo zabune i da bi se naglasio onaj aspekt istraživanja baštine, uključen je stručnjak za renesansnu književnost Tonko Maroević.

Kao što se vidi, do sada se Krist nije pojavljivao nego su se na scenu postavljali manje ili više poznati sveci ili starozavjetna Judita, a tek je 1986. (dakle četrdeset godina nakon Drugoga svjetskog rata, gotovo dvadeset godina nakon prvog postavljanja i deset nakon *Judite*) na scenu došao i Krist, u predstavi *Ecce Homo* u Dubrovniku 1986, za koji su u rad uključena čak dva najpoznatija stručnjaka za baštinu: S. P. Novak i N. Batušić!

U međuvremenu je amaterska hrvatska grupa Orest (KUD Ozren Žunović) postavila *Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika* 1970, u režiji tada mladoga, ali vrlo nadarenog redatelja Marina Carića. Grupa je bila poznata u cijeloj bivšoj Jugoslaviji po svojim originalnim predstavama nastalim na čakavskom dijalektu, a koje su vrlo često autentično govorile o njihovu životu. S druge strane, taj je otok specifičan po očuvanju religioznih obreda vezanih uz Uskrs i Božić, a naročito pjevnih procesija u gotovo srednjovjekovnoj formi. Zbog čistoće i određene djetinje naivnosti njihova života i odnosa prema vjeri, njihova predstava postala je naš Oberamergau jer je isto tako uključivala u izvedbu gotovo cijeli grad koji je na nju gledao kao na ritualni ne samo kazališni događaj. Na repertoaru je ostala gotovo dvadeset godina.<sup>30</sup>

Sve su ovo (čak i hvarska izvedba) bili kazališni događaji, neki moram reći prilično uspješni, i podlijegali su teatrološkim i kritičkim analizama poput svih drugih predstava oko njih. Ta su prikazanja imala dominantno kazališno okruženje i nikada se nisu igrala u crkvi, a reakcije publike na religijsku

<sup>30</sup> Moram priznati da je to za mene bila najbolja predstava religioznog kazališta ili srednjovjekovnog teksta koju sam vidjela i tek nakon nje sam počela vjerovati u kazališnu vitalnost religioznih tekstova. Predstavu sam vidjela kao student, 1985. godine, kad je predstava već imala petnaestogodišnji status, ali mi je ostala u vrhu kazališnih iskustava sve do danas unatoč brojnim viđenim međunarodnim i hrvatskim predstavama.



dimenziju u njima bile su anomalija kao što se vidi iz svjedočenja Božidara Violaća.

### Subverzivno prije 1990 ili lažni sveci i pobjeda nečastivog

Tako mali broj religioznih tema nije ništa neobično s u društvu čija je vladajuća ideologija – komunizam, – javno proklamirao smrt Boga, a religiju proglasio »opijumom za narod« slijedeći glavnog glasnogovornika te ideologije Karla Marxa.

Upravo zato paralelno ovim afirmativnim religioznim dramama na hrvatskim scenama postavljane su i one subverzivne, dakle drame koje su religioznu tematiku razotkrivale kao lažnu ili opasnu: Ranko Marinković *Glorija* (1955), Ivan Bakmaz *Šimun Cirenac* (igrano 1977, objavljeno 1979), Ivo Brešan *Nečastivi na Filozofskom fakultetu* (1975) i *Viđenje Isusa Krista u kasarni V. P. 2507* (1973) te Mate Matišić *Legenda o sv. Muhli* (1988).

Zapravo, prva drama koja je religioznu tematiku stavila na scenu nakon Drugoga svjetskog rata u Hrvatskoj bila je *Glorija* Ranka Marinkovića, iz 1995.<sup>31</sup> o svećeniku koji želi čudom privući vjernike u nekom malom dalmatinskom mjestu pa uzme časnu sestru (obraćenu cirkusku artistkinju) da glumi Gospu na oltaru.

Drama je vrlo jasno doživljena kao *antiklerikalni pamflet*, jer je upravo tu dimenziju isticala kritika, dakle službena recepcija javnosti.<sup>32</sup> Razobličavanje lažnosti čudesa, svećenik koji se zaljubi, a onda žrtvuje svoju ljubav, bila je idealna priča za to. Kazališni umjetnici dokazivali su univerzalnu vrijednost teksta (o manipulaciji pojedincem), a kasnije naglašavali čak i subverzivnost prema vlasti jer je totalitarnost crkve lako metaforički čitana kao i totalitarnost staljinizma. U kasnijim brojnim izvođenjima drama je tako imala različite interpretacije.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Iako je praizvedba bila u Celju, za život i uspjeh predstave najvažnija je bila izvedba u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu u režiji Bojana Stupice, 1955, jer je ta izvedba išla na Sterijino pozorje i odnijela sve nagrade, kao i dopunjena verzija izvedena u Dramskom kazalištu Gavella 1970. u režiji B. Violaća.

<sup>32</sup> Mani Gotovac, »Ni crkva ni cirkus« u *Tako prolazi glorija*, CKD, Zagreb, 1994, str. 87-114 i Marija Grgičević, »Glorija Ranka Marinkovića«, Kazalište 11-12/2002, str. 34-43.

<sup>33</sup> (Bilješka 2008) *Svjedoci smo različitih scenskih interpretacija drame koja se odmah našla na književnom parnasu, a u kazalištu doživjela malo antologijskih izvedbi, no mnogo najrazličitijih pristupa. Ne uzimajući oduć ozbiljno autorovu oznaku mirakl, drama je isprva ponegdje igrana i kao antiklerikalni pamflet, pa kao egzistencijalistička drama o čovjekovoj osuđenosti na slobodu, zatim kao antimirakl o totalitarnim manipulacijama pojedincem u zatvorenim sustavima kakvi su i crkva i cirkus, čak teatar u teatru sa živim odjecima komedije dell'arte, kao suzna melodrama nemoguće ljubavi, a u jednom zanimljivu primjeru (Rijeka, 1998) kao istinski mirakl sa završnom*

Vjerujem da je odluka da se dopusti postavljanje prikazanja na Dubrovačkim ljetnim igrama uslijedila nakon uspješnosti antiklerikalizma praizvedbe *Glorije*, vjerovalo se da se lako može nastaviti u tom smjeru umjetničkog razaranja neprijateljske ideologije. No s umjetnicima nikad nije tako jednostavno.

Bakmazov *Šimun Cirenac* priča je o križnom putu Isusa na kojem on umre, a Šimun Cirenac, kojeg su prisili da nosi križ, preuzme njegovu ulogu. To je bilo subverzivno prema kršćanskom poimanju Krista i njegove žrtve jer je razapet netko drugi, ali, s druge strane, Šimunovo prihvaćanje uloge proizašlo je iz vjere, iz dodira Krista koji je na Šimuna prenio svoje učenje i svoje uvjerenje.

Ipak, najbolja potvrda da je ta verzija bila subverzivna prema religiji je promjena kraja za objavljivanje 1989. u knjizi *Biblijski prizori*. Nakon što je sam doživio religijsko iskustvo i nakon toga napisao nekoliko afirmativnih religioznih drama (dramske obrade biblijskih motiva koje afirmiraju osnovni predložak), samom je autoru taj kraj zazvučao subverzivno pa ga je promijenio. U novoj verziji umire Šimun, a Krist završava svoj put kako je i zapisano u Bibliji.

Ivo Brešan napisao je dva subverzivna teksta: *Videnje Isusa Krista u kasarni V. P. 2507* iz 1973. kojem naslov govori o čemu se radi. Na užas pretpostavljenih u jednoj kasarni se pojavljuje Isus i hoda okolo, ali se na kraju otkrije da je to neki odbjegli luđak. *Nečastivi na Filozofskom fakultetu* iz 1975. je parafraza Fausta, a profesor Filozofskog fakulteta pristaje na ugovor s nečastivim. Naravno da je osnovna tema bila vezana uz subverziju komunističkog sustava (jer je nečastivi micao ljude optužbama za Informbiro), a i sama pojava Nečastivog je protiv pravila partije. No činjenica da je nečastivi pobijedio na kraju u potpunosti, dobivši na svoje ugovore i potpise komunista i potpise klera, a pokušaj raskidanja ugovora za profesora kobno završava (vječnim prokletstvom), ne može se nikako nazvati afirmacijom vjere. Ili kako kaže Mrkonjić da se *Predstava Hamleta i Nečastivi na filozofskom: zaključuju vrzinih kolom suprotnosti poništenih u općoj katastrofi koja ne ostavlja mjesta katarzi ili obnovi svijeta*.<sup>34</sup>

Četvrti novonapisani komad s religioznom temom je *Legenda o sv. Muhli* tada mladog pisca Mate Matišića, u režiji Marina Carića 1988. u HNK Ivana

---

*apoteozom naslovne junakinje, da bi se sada u svojem najnovijem izdanju pretvorila u svojevrstan moralitet u tranziciji. U većini dramaturških i redateljskih pristupa više je bila riječ o otkrivanju ili o isticanju dotad skrivenijih značenja teksta nego o uvođenju vlastitih ideja u tkivo dramskoga teksta, što u najnovijoj scenskoj verziji Glorije unatoč potpunom poštivanju integralnosti teksta baš nije posve sigurno. Marija Grgićević, »Ukorak s vremenom«, Vijenac br. 280, 25. 11. 2004, kritika najnovije predstave u HNK Zagreb 2004, ponovno u režiji Božidara Violača.*

<sup>34</sup> Zvonimir Mrkonjić, *Ogledalo mahnitosti*, CKD, Zagreb, 1985, str. 145-162.

pl. Zajca u Rijeci o lažnim čudima »novog« sveca.<sup>35</sup> Iako je »oko vlasti« taj komad gledalo kao razotkrivanje lakoće s kojom se narod može prevariti pod dojmom »opijuma«, autor i redatelj su taj komad smatrali subverzivnim i prema komunističkoj vlasti jer se pokazuje da su, i nakon četrdeset godina komunističke vlasti koja je proglasila smrt Boga, ljudi i dalje iskreno religiozni.

Sve su to odlični komadi, izvrsne komedije situacije sukoba ateističkog društva i njegovih najznačajnijih branitelja (Isus u kasarni, lažni Muhlo), groteskne satire društva (Nečastivi) ili pak izrazito snažne drame (Glorija).<sup>36</sup> Svi su izrazito subverzivni i prema ideologiji i prema sustavu u kojem su nastajali i to su umjetnici isticali.

No ne može zanijekati i aspekt subverzivnosti religiozne drame. Sve drame imaju izričito navedene žanrovske odrednice srednjovjekovnih religioznih žanrova u podnaslovu (*Glorija* je mirakl, *Šimun Cirenac* misterij, a *Nečastivi* moralitet u sedam slika) ili u naslovu (*Legenda o sv. Muhli* i *Videnje Isusa Krista*). Naravno da su upravo tu žanrovsku odrednicu razorili, poništili ili parodirali. Nema čuda u mirakulu *Glorije* jer će ono koje je dovelo artistkinju u crkvu (vidjela je da se otkvačio trapez pa je shvatila da ju je Gospa spasila) biti poništeno na kraju. Nakon razočaranja u svećenika, njegovo manipuliranje, odbijanje ljubavi, ona odlazi natrag u cirkus i pogiba na trapezu. Nema misterija u *Cirencu* jer je Krist tek smrtni čovjek koji nije pobijedio smrt. *Nečastivi* nije moralitet jer onaj koji se pokaje i koji želi govoriti istinu bude proklet zauvijek, a nema spasa ni komunistima ni crkvenim ljudima, dakle vjernicima. Svi su ne samo potkupljivi nego i dovoljno glupi da upadnu u zamku Nečastivog. Videnje i legenda su, pak, lažni!<sup>37</sup>

U tom je razdoblju izvedena još jedna drama uvjetno religiozne tematike, *Reformatori* Nedjeljka Fabrija o protestantskim vođama, ali nju ne ubrajam u ovaj popis jer je politička drama, a ne prikazanje. Sam je autor naziva *kronikom* pa je tako intertekstulano određuje kao povijesnu dramu, a ne srednjovjekovni žanr.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> (Bilješka 2008) O toj je drami kasnije pisala Adriana Car Mihec »Mate Matišić na riječkoj sceni« u *7 riječki filološki dani*, Filozofski fakultet, Rijeka, 2006. te u knjizi o hrvatskim prikazanjima *Dnevnik triju žanrova*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2003.

<sup>36</sup> Zanimljivo je da je od tih pet drama čak tri praižvedeno izvan Hrvatske! *Glorija* u Celju, *Videnje* u Beogradu a *Nečastivi* u Ljubljani, što otvara zanimljivu temu istraživanja odnosa republika u bivšoj Jugoslaviji.

<sup>37</sup> (Bilješka 2008) Zanimljivo je da glavni komediograf toga razdoblja, Fadil Hadžić, nikada nije posegnuo za tom temom nego se bavio isključivo satiričkim prikazom mana novog društva.

<sup>38</sup> (Bilješka 2008) O toj drami pišem u poglavlju ove knjige pod nazivom »Probuđeni primjer iz prošlosti ili prepoznavanje *Reformatora* Nedjeljka Fabrija«.

## Od 1990. do 1994 ili od novih prikazanja do opere

Od 1990. do 1994. nastao je pravi procvat prikazanja u novoj Hrvatskoj državi (1990–1994), a za sve te predstave odjednom je postalo dominantno izvankazališno okruženje. Brojka od dvadeset profesionalnih produkcija nije definitivna jer je bilo i brojnih poluprofesionalnih izvedbi, naročito u božićno vrijeme, koje ovdje nisam uzela u razmatranje. Da je to doista velika brojka najbolje dokazuje činjenica da englesko religiozno kazalište 20. stoljeća nije moglo doći do te brojke unutar četiri godine čak ni u najproduktivnijem razdoblju.<sup>39</sup>

Čak je osam produkcija igrano u najznačajnijim hrvatskim kazalištima, nacionalnim kazalištima, a dvije na najznačajnijim festivalima (*Kako bratja prodaše Jozefa* u Dubrovniku i *Svatković* u Splitu). Sedam predstava, uglavnom vezanih uz Božić, igrano je u profesionalnim dječjim kazalištima. Samo je jedna amaterska družina bila uključena u profesionalnu produkciju *Muke* na Cresu, ali zajedno s HNK-om iz Rijeke.

Brojne su predstave igrane u crkvama (*Umorstvo u katedrali*, *Krađa Marijina kipa*, *Videl sem Jezusa*, obje *Betlehemske zvijezde*), a neke su bile u formi procesije koja je obuhvatila cijeli grad: creska *Muka* i splitska *Muka spasitelja našega*.

Bili su zastupljeni svi kazališni žanrovi: lutkarske predstave (*Muka svete Margarite* iz Zadra), božićni dječji mjuzikl (*Spavaj mali Božiću*), lutkarski mjuzikl (*Videl sem Jezusa*) i opera iz 17. stoljeća, *Prikazanje duše i tijela* (*Representatione di Anima et di Corpo*), moralitet o iskušenjima duše.

Uglavnom su igrana originalna prikazanja iz srednjeg vijeka ili renesanse (10), obrade starih tekstova i Biblije (7), a pisana su i nova prikazanja (3).

Isus je vrlo legitimna tema jer deset predstava govori o njemu iako su sveci i dalje prisutni. Ali ugledni teatrolozi i stručnjaci za baštinu pozivani su samo u tri slučaja da naprave obrade jer su to ponovno radili redatelji i dramaturzi, dakle kazališni ljudi.

## Stari tekstovi i obrade ili Biblija kao izvor

Nema velike razlike između originalnih starih prikazanja i novih obrada jer su i adaptacije napravljene iz istog žanra, u istom duhu pa čak i u istom starom jeziku (samo je jedan primjer prebacivanja u štokavicu). Svako pisanje prikazanja bilo je posao autora koji je odabirao dijelove iz poznatih izvora i pisao upravo za određenu priliku, a kasnije vjerno prepisivao već igrane tekstove. Upravo zato se i nije smatrao autorom nego izvršiteljem volje Božje.<sup>40</sup> Kao

<sup>39</sup> *Playing God, Chronology of principal productions*, str. 145-148.

<sup>40</sup> Senker, *Dani hvarskog kazališta*, str. 426-452.

i u srednjem vijeku i danas su prikazanja pisali svećenici (Šimun Šito Ćorić i Hrvoslav Ban). I kazališni ljudi u ovom su se slučaju ponašali kao srednjovjekovni anonimni autori ili svećenici. Uzimali su Bibliju i stara prikazanja i poštovali ih, radeći bez ikakva ironijskog odmaka ili subverzije. Uz to lišili su se isticanja autorstva što se inače ne propušta u obradama dramskih djela! Nazivaju se adaptatorima ili potpisuju izbor teksta!<sup>41</sup>

Moguće je da je u autorima i dalje bio strah od represije »oka vlasti« pa su čakavica i stari autori uvijek siguran izlaz u »rekreiranje baštine«, ali vjerojatnije je da su išli na izvore pokušavajući rekreirati ne samo dramu nego i kazalište (gradili su se mansioni za splitsku i lošinjsku muku i igralo u stiliziranim kostimima iz Isusova vremena), ali i, ono što je najvažnije, duh vremena. Nigdje nije bilo ironijskog odmaka, a duhoviti elementi predstave služili su isto kao i u srednjem vijeku, održavanju pažnje publike, a ne razaranju osnovne ideje.

Budući da predstave za djecu (*Spavaj mali Božiću* i *Dan kada se rodio Isus*) nisu mogle »rekonstrukcijom kazališta« zadržati pažnju svoje publike, one su se današnjem kazališnom vremenu najviše prilagodile jezikom (štokavica, ili lokalni dijalekt kao kajkavski u Varaždinu), trajanjem i formom (smanjenje retorike na minimum). Ali i one pripadaju žanru prikazanja jer nije iznevjeren osnovni duh djela, izvori su identični, a potvrđena je i osnovna namjera prikazanja. Ona su uvijek bila edukativna i prilagođena uzrastu svoje publike.

U ovu kategoriju prikazanja i obrada ubrajam i dva strana teksta nastala u 20. stoljeću, a igrana u tom razdoblju.

*Svatković* Huga von Hofmannsthal koji je premijerno izveden 1911. u Berlinu, također ubrajam u ovu kategoriju obrada jer je autor slijedio srednjovjekovni obrazac koji je poštovala i režija Maxa Reinhardta. Kad je s obnovom te predstave Reinhardt otvorio Salzburški festival (Salzburger Festspiele) 1920. igralo se ispred salzburške katedrale.

*Umorstvo u katedrali* T. S. Eliota napisano je u 1935, ali u ovom slučaju također pripada prikazanjima jer se bavi »problemom kršćanskog mučenika«, »koncipirano je po uzoru na Kristovu pasiju« jer je mučeništvo katoličkog nadbiskupa Tome Becketa povezano »s najraširenijim martirijskim toposom, s mukom Isusa Krista«.<sup>42</sup> U nekim prijašnjim postavljanjima taj se komad igrao

<sup>41</sup> (Bilješka 2008) Današnji pisci u stanju su uzeti autorstvo originalnom piscu samo zbog minimalne dramaturške obrade teksta. Nina Mirtović je u dječjoj predstavi nastaloj prema priči Karela Čapeka *Poštarska bajka* u Dječjem kazalištu u Osijeku 2006. godine ostavila originalnu radnju priče, samo je Kolbabi promijenila spol bez ikakve dramaturške funkcije i razloga (osim da to može odigrati odlična glumica Areta Ćurković). Predstava je nazvana *Kolbaba i Brozjavko*, a Nina Mitrović se potpisala ne kao autor dramatisacije ili obrade, nego kao autor teksta! Slično se dogodilo i u predstavi *Velika zemlja Oz* istog kazališta s istom autoricom.

<sup>42</sup> Marko Grčić, u T. S. Eliot: *Ubojstvo u katedrali*, KS/GZH, Zagreb, 1990, str. 121-135.

kao parabola o vlasti,<sup>43</sup> bez puno brige za ovu vjersku dimenziju lika. Riječka izvedba naglasak je vratila na originalno značenje: od podnaslova («oratorijsko prikazanje») do izbora crkve kao mjesta igranja.

### **Nova prikazanja ili svećenici suočeni sa zlom**

Svakako su među tekstovima navedenim u tablici najzanimljivija novonastala prikazanja,<sup>44</sup> zapravo mirakuli o novim svecima: *Stepinac – glas u pustinji* Ivana Bakmaza, *Sv. Roko na brdu* Milana Grgića i *Krađa Marijina kipa* Hrvoslava Bana. Unatoč tome što kao vlastitu žanrovsku odrednicu Hrvoslav Ban jedini izričito navodi »prikazanje« ispod naslova, *Krađa Marijina kipa* upravo to nije.

Ponajprije valja pokazati zašto ova druga dva teksta jesu novonapisana prikazanja. U oba su djela zastupljene sve karakteristike žanra: religiozna tematika, prenošenje istine kazališnim putem i zajedništvo odnosno emotivno sudjelovanje publike u kazališnom događaju. Tu su i formalne sličnosti: likovi su plošni i zadani, funkcioniraju kao znakovi unutar zadane crno-bijele sheme inspirirane kršćanskim svjetonazorom. Dobri, ako ne radosno kao srednjovjekovne djevice, ali s vrlo odlučnim vlastitim izborom odlaze u smrt koja je jedini način otkupa vječnog života. Budući da se ovi komadi pišu iz drugog kazališnog vremena, na trenutke probijaju autorski pokušaji motivacije, ali nepokolebljivost dobrih likova odaje njihovu zadanost. I zli su zadani. Njihovo nanošenje zla toliko je veliko da nema opravdanja ni u kakvoj motivaciji. Niti se ona previše traži jer se radi o sukobu dobra i zla. Uz tako postavljenu dramu teško je dobiti dramsku napetost iz same radnje i likova. I ona se ne dobiva odatle, već iz emotivnog sudjelovanja zajednice. Upravo kao i u srednjovjekovnim prikazanjima.

### **Religioznost**

Religiozna tematika zastupljena je i mjestom događanja (*Sv. Roko* se zbiva u crkvi, *Stepinac* u župnom dvoru), a glavni su likovi svećenici. Odabranost svećenika poznata je od samih početaka vjere. Svećenik je na početku povijesti

<sup>43</sup> Kada je taj tekst prije desetak godina u Sloveniji postavio Dragan Živadinov, igralo se u željezničkom vagonu, a ne crkvi i nije bilo puno vjerskih simbola.

<sup>44</sup> U to su vrijeme napisane i druge nove drame koje su nagrađene (npr. *Čudo Ozane Kotorske* Darka Lukića iz 1993, nagrađena na natječaju Marulićevih dana 1994) ili objavljene (npr. Željko Hella, *Zlatna ptica. Legenda o svetom Tarziciju*, *Mogućnosti* 1-3/1995). Budući da te drame nisu postavljene u profesionalnim produkcijama, ne analiziram ih nego samo ovdje navodim kao ilustraciju da je zanimanje za tu temu bilo i veće od postavljenih djela. (Bilješka 2008) O Lukićevoj drami vidjeti Adrijana Car Mihec, »*Čudo Ozane Kotorske* Darka Lukića« u *Mlada hrvatska drama*, Matica hrvatska, Osijek, 2006, str. 177-195.

prikazanja predstavljao sve likove, a kasnije samo Krista ili svece. Kada je Krist otišao na nebo da postane sudac, na zemlji su ga zamijenili sveci ponavljajući njegovu muku kojom se potvrđuje vjera odnosno iskupljuje svijet, a zbog važne funkcije koju svećenici imaju u samoj religiji (kao izravnim zastupnicima Krista njima su dana neka ovlaštenja koja ni anđeli nemaju<sup>45</sup>) svećenik je čest kao sveti mučenik i u prikazanjima. Ta zamjena subjekta muke događa se i na strani zla. Nakon Pilata kao vrhunskog suca,<sup>46</sup> namjesnici su sve manjeg ranga, ali i dalje s istom moći nanošenja zla.

### Autentičnost

Svako je prikazanje nastojalo biti autentično, tvrdeći da kazališnim putem prenosi istinu.<sup>47</sup> Srednji vijek se utvrđujući istinu pozivao na svete izvore,<sup>48</sup> a današnja prikazanja pod utjecajem razuma kao vrhovnog vladara svijeta, osim pozivanja na svete izvore pokušavaju i dokumentima potvrditi istinu prikazanu na sceni.

Zato Bakmaz odabire povijesnu ličnost, želi postići privid dokumentarne drame upotrebljavajući originalne Stepinčeve rečenice, a prilikom postavljanja komada dramaturg predstave Ante Armanini samo nastavlja tu težnju uvodeći prije predstave scensku rekonstrukciju povijesnog procesa suđenja Stepincu za vrijeme komunističke Jugoslavije.<sup>49</sup>

*Sv. Roko na brdu* pak u programu pobrojava sve napadnute crkve u zadrskom kraju koje su doista preživjele ono što drama pokazuje, a na sceni su za vrijeme predstave izloženi komadi tih porušenih crkava kao očit dokaz istine prikazanog.

### Emotivno zajedništvo

Recepcija tih predstava postala je drugačija od uobičajenih kazališnih predstava jer su vanjski svijet i događaji u njemu postali jako važni za razumije-

<sup>45</sup> *Everyman*, str. 198.

<sup>46</sup> Prikazanje *Pilatova smrt* nastalo prema apokrifima dokazuje da je Pilat osoba zavidne satanske snage. *Ibid.*, str. 207-263.

<sup>47</sup> Odatle i naziv prikazanje (lat. *repraesentationes*), što znači pokazati nešto onako kako jest (ili je bilo), a ne raspravljati o tome.

<sup>48</sup> D'Amico kaže da se u srednjem vijeku stvarnost spoznavala vjerom, str. 96.

<sup>49</sup> Istina se uzima u mjeri u kojoj odgovara komadu. Jer kada Stepinac na jednom mjestu kao mladić kaže da će biti poljoprivrednik kad ne može biti svećenik, ne kaže se zašto ne može, to više što kasnije postane upravo svećenik. Zato unatoč dokumentarnim rečenicama Marija Grgičević u kritici u Večernjem listu od 7. lipnja 1992. kaže da *onaj tko ne poznaje Stepinca neće iz drame puno naučiti o njegovom životu.*

vanje predstave. Redatelj predstave *Sv. Roko na brdu* Marin Carić rekao je u intervjuu da imaju jednu detonaciju snimljenu kao zvučnu kulisu predstave, ali da su za vrijeme jedne probe čuli trinaest. Tih trinaest detonacija bilo je realno bombardiranje Zadra dok su oni radili predstavu!<sup>50</sup> To prodiranje realnog svijeta bilo je daleko od postmoderne popularne fitofaktnosti, bilo je smrtno životno. Emotivno zajedništvo publike i predstave više je nego očito jer zadarska predstava započinje procesijom sastavljenom od ljudi koji su prikazane doživljaje preživjeli i koji su nosili dijelove svojih stvarno razorenih crkava.

Na grobu u zagrebačkoj katedrali dijelile su se brošure o Stepincu u kojima se moli vjernike da o svakom izmoljenom zagovoru kod Stepinca obavijeste Crkvu. To znači da Crkva želi Stepinca kanonizirati upravo kao zagovornika Hrvata, ali i to da narod upućuje Stepincu molitve kao svecu, što je i potvrđeno kada je 1998. godine papa Stepinca proglasio blaženim.

Tako se ove dvije predstave ne gledaju kao kazalište nego kao objava za zajednicu važne istine, a dramska napetost proizlazi iz objavljene istine i emotivnog zajedništva. Publika je ne samo na tu, nego i na druge predstave toga vremena reagirala sasvim drugačije od uobičajene hladne intelektualne recepcije kazališnog komada. Ovaj put ljudi su plakali ili otvoreno pokazivali emocije.

### *Stepinac – glas u pustinji*

Bilješka uz naslov drame *Stepinac – glas u pustinji* otkriva nam da je napisana na Bogojavljenje 1992, što potvrđuje vezu Stepinca i Krista i prije negoli se uopće započne s čitanjem. Pijetao će i u ovoj drami zakukurikati tri puta, a zanjekani će biti Stepinac. Tu je i paralela stradanja izdanog Kralja židovskog i Kralja hrvatskog kad nakon odlaska ustaša iz Zagreba partizani dolaze Stepincu:

ČASNIK: Odjurili su navrat-nanos očekujući od vas da preuzmete nezavisnu državu. Zapravo vi ste ostali kao jedini pravni nasljednik i zbog toga sam dužan pohoditi vas.

STEPINAC: Ostao sam s narodom koji mi je Bog povjerio.<sup>51</sup>

Stepinac je kao i mnogi junaci svetačkih prikazanja svjestan vlastite izabranosti za žrtvu:

STEPINAC: (...) Duh Sveti obdario me da prepoznam zlo i ne mogu mu zauzvrat ostati slijep i nijem.

...a toga su svjesni i drugi likovi:

<sup>50</sup> Sanja Nikčević, »Trinaest pravih, jedna s vrpce«, Večernji list, 30. 4. 1993.

<sup>51</sup> Sve tri analizirane drame (*Stepinac – glas u pustinji*, *Sv. Roko na brdu* i *Krađa Marijina Kipa*) citiram iz rukopisa pa ne navodim broj stranice.



DUHOVNIK: Koga Bog izabere, đavo ne pušta na miru. Možda ćeš se često susretati s njim.

Kao i sam Krist i Stepinac prolazi kroz trenutke kolebanja, ali za razliku od Krista, Stepinac nije nikada posumnjao zbog sebe ili svoje muke nego ili zbog Hrvatske (STEPINAC: (...)) (*krik*) O Bože moj, zašto stradava narod moj.) ili zbog muke koju drugi ljudi podnose zbog njega (STEPINAC: Sestro meni je moj križ lagan, ali mi je teško kada ga drugi trpe zbog mene.).

Poput srednjovjekovnih svetaca koji su s Bogom komunicirali preko posrednika, anđela, i Stepinac ima svojeg posrednika. Nakon što je njegov vlastiti nećak stradao jer nije htio zaniijekati ujaka, Stepinac pita svoju sestru, *kao što bi pitao Svetog oca papu*, čini li ispravno:

SESTRA: Ako tebi Lojz imam nešto oprostiti onda daleko više moram oprostiti Bogu jer on te je izabrao za borbu. Nemam ti što opraštati brate, a Bogu mogu samo zahvaljivati jer najstrašnije bi za naš narod bilo kad bi svi šutjeli, kad se iz utrobe svoje ne bi mogao poroditi glas koji će govoriti o ljubavi, istini i pravdi. To bi bila smrt, konačna. Iako izgleda kao da će nas izbrisati s lica zemlje, zahvaljujući glasu mi ćemo preživjeti.

STEPINAC: Hvala ti, sestro moja.

SESTRA: Iako si nemoćan, brate moj, tvoj glas čuva naše dostojanstvo pred Bogom. Što bi Bog mislio o nama kad se u narodu našem ne bi našao glas? Za uobrazilju svojih neprijatelja već smo mrtvi, ali po bezimenim žrtvama živimo pred Bogom.

STEPINAC: Hvala ti na odgovoru, Bože moj.

(*Sestra polako dolazi k sebi.*)

SESTRA: Oprosti mi, Lojz, ako sam ti nešto ružno rekla, jer samu sebe nisam razumjela.

S Bogom komunicira i Župnik, ali da bi potvrdio Stepinčeve ideje:

ŽUPNIK: Preuzvišeni, maločas mi je tako govorio i Bog.

Stepinac je u svojoj vjeri i uvjerenju postojan iako svjestan duljine i težine iskušenja:

STEPINAC: Oni koje ljube Boga kadri su u patnji prepoznati ljubav.

...ili kada doznaje za sudski proces protiv njega kaže:

STEPINAC: Sotona je izgubio bitku na Kalvariji, ja sam siguran da će je izgubiti i na kalvariji mističnog Krista, a to je Crkva, koja danas prolazi svoju Golgotu.

ili

STEPINAC: Ne zavaravajte se, župniče. Tek sada počinju naše muke. Još ćemo poželjeti vremena Domincijana, Nerona, Kaligule.

Kao što je Krist otkupio narod, i Stepinac je ovdje zbog spasa svojega naroda:  
STEPINAC: Bog nam je dao samo jednu smrt da podnesemo. Već vam rekoh, kad bih mogao podnijeti i tisuću smrti, bio bih sićušan pred žrtvom koju prinosi narod.

*Stepinac – glas u pustinji* prikazanje je i po crno-bijeloj podjeli likova pri čemu su dobri ujedno i bogobojazni – ne samo Stepinac ili župnik kod kojeg je Stepinac zatočen nego i svi članovi Stepinčeve obitelji. Zato će govor Stepinčeve Majke nakon što dozna za navodnu sinovljevu smrt na bojištu zazvučati kao Marijin plač:

MAJKA: Bože, po mojim molitvama znaš kako bi moje srce željelo da ti sin moj služi ovdje na zemlji, među ljudima. Ali neka bude volja tvoja. Ako si htio drukčije, to ne znači da su moje molitve zalutale. Ja vjerujem i nadam se. Oprosti mi, Bože, još uvijek ne mogu shvatiti da je moj Alojzije ostao na bojištu. Ali neka bude volja tvoja. Sine moj, ljubljeni, neka te prate moje molitve na tvom putu i neka te izvedu pred Gospodina. Ali, neka bude volja tvoja, Bože moj.

I Stepinčeva će sestra slično reagirati na propast svojega sina:

SESTRA: Kad bi ovisilo samo o meni, kad milost Božja ne bi bila na djelu, ne bih ovo mogla podnijeti. Znam da mi je Bog pritekao u pomoć i to mi je jedina utjeha.

Ona druga strana, zli, predstavnici su samog Nečastivog, čega su dobri i te kako svjesni:

STEPINAC: Sretan onaj koji je slobodan od straha, jer teško ga je razlučiti od srdžbe i mržnje. Mržnja nemoćnika nije bezazlena već razara još pogubnije od njihove pobjedničke mržnje. Gdje je strah, tamo nema ljubavi. A gdje nema ljubavi nema prohodnosti za ljubav Božju. Zbog toga pali anđeli i nadahnjuju naše progonitelje da utjeruju strah u naše kosti.

ili

STEPINAC: Ništa se na svijetu ne događa bez specijalne egzistencije đavla. Prilagođavanje prilikama u kojima vlada duh zloga značilo bi suradnju s đavlom.

Tješeći svoju sestru Stepinac će joj objasniti razliku između dobrih i zlih ovako:

STEPINAC: Neka je mržnja daleko od tebe i svih tvojih jer mržnja bi vas izjednačila s onima koji su ga teško mučili. Mi ne smijemo izdati Krista, zato se za svoje progonitelje moramo iskreno moliti, tim više što su to najnesretniji ljudi na svijetu.

Ova drama je očito prikazanje, ali dvostrukih namjena, jer osim što kao misterij parafrazira Kristovu muku (kroz paralelu s Kristom), kao moralitet

pokazuje iskušavanja pravedne duše od zlih sila. Zato u komadu sva brojna lica nose oznaku samo svoje funkcije (čak i Majka, Sestra; Nećak) dok vlastito ime imaju samo Stepinac kao odabranik (jer Bog uvijek odabire određenu osobu) i mali Francek, dječak kojem Stepinac daje bombone. Francek ima ime samo zato jer je Stepinčev nasljednik, kao što pokazuje njegova jedina scena:

STEPINAC: Slušaj, Francek, bi li ti htio biti svećenik?

FRANCEK: Nisu me primili u đaćko sjemenište. Tata tvrdi da sam previše zločest, a ja tvrdim da je on previše siromašan.

STEPINAC: A ja se nadam da ćeš biti dobar svećenik. Župniče, ispitat ćemo zašto Franceka nisu primili.

Da je sjemenište odbilo nekoga u to doba kad je bilo malo kandidata, prilično je nelogično, ali ovaj je dijalog bio potreban da se pokaže kako u hrvatskom narodu Stepinac ima nasljednika »glasa u pustinji« i kako su pred njim od samog početka iskušenja.

Čitava drama zamišljena je kao predsmrtni san naslovnog junaka u kojem mu dolaze u sjećanje pojedine scene iz života. Ti *flash-backovi* (vraćanja u prošlost), iako moderniji u formi od srednjovjekovne linearne priče, u ovoj su drami u dvojakoj funkciji. Oni potvrđuju tezu o nehistorijskom vremenu u komadu, ali i njegovu potpuno otvorenu strukturu u koju se može staviti onoliko postaja koliko to pisac želi.<sup>52</sup> Postaje su ovdje predstavljene kao iskušenja. Stepinac je u drami metaforički razapet između Časnika i Kapelana, koji su prema piščevim riječima, zapravo, Izdaja i Neposlušnost. Oni ga, kao tipične moralitetne figure, vuku svaki na svoju stranu, dok ga ostala iskušenja vuku prema dolje.

### **Iskušenje tijela**

Ono je zastupljeno na nekoliko razina: od vojnika koji redovito posjećuju bordel, a Stepinca optužuju za izdaju cara (jer trapi svoje tijelo i ono će ga izdati u odsudnom trenutku) do zaručnice koja, ni kriva ni dužna, dobiva izgled prave Marije Magdalene samo zato što se nakon dugog dopisivanja želi s vlastitim zaručnikom vidjeti i upoznati. Stepinac značenje toga upoznavanja shvaća biblijski i – odolijeva iskušenju.

### **Iskušenje navođenja na krivi put**

To su situacije u kojima se Stepinac razočara u osobama koje izgledaju kao njegovi istomišljenici (kada u vojsci kapelan uzima u zaštitu pohotne pitomce,

<sup>52</sup> Redatelj Petar Veček na premijeri je postavio kompletan tekst, ali je kasnije, pod pritiskom kazališnih konvencija vremena, kratio predstavu. Dobio je zgusnutiju predstavu kojoj izbačeno nije nedostajalo upravo zbog otvorene strukture.

kada ga kao mladog svećenika dolazi iskušavati đavo u obliku svećenika, ili kada župnik jedne župe želi zadržati župu ne birajući sredstva).

### **Iskušanje nade**

Župnik kod kojeg je Stepinac zatočen stalno gaji nadu u oslobođanje, u plaću za života, ali ga Stepinac razuvjerava:

ŽUPNIK: Molim Boga da skрати mučne i krvave dane našeg naroda.

STEPINAC: Ne tražite od Boga da bude pristran, već neka nas učini dostojnima svoje pomoći.

### **Iskušanje moći**

Proglašenje Stepinca kardinalom u drami je prikazano kao iskušanje moći jer mu tu vijest donosi lik koji u komadu zastupa zlo, a Stepinac ispravno postupi i ne uzoholi se. Na pitanje što će raditi, Stepinac se ni kao kardinal ne mijenja.

STEPINAC: Kao i do sada, služit ću župniku kao kapelan.

Tu su još i ona uobičajena iskušanja koja mogu smisliti nasilnici kao prijete i pljačka (ovaj put u obliku poreza).

Utjecaj Stepinca na ljude oko sebe jednak je svetačkom – neki zbog njega stradaju (Nećak), neki nalaze svoj put (Župnik). Župnik se u početku nadao izmicanju čaše, ali zbog Stepinčeve blizine doživi toliku promjenu da mu predstavnik zla prilikom odvođenja Stepinca kaže:

RASPOP: Znamo da biste najradije pošli s njim. Na žalost, nemamo nalog i za vaše uhićenje.

### **Čudo**

Uza sve to ima i jedno pravo pravcato čudo. Kada Časnik i Raspop dolaze uhititi Stepinca, na stolu se čudom Duha Svetoga nađu razne fine stvari koje je Župnik ironično nabrojao kao njihov svakodnevni meni. Ovo čudo nije ovdje samo da pokaže Stepinčevu svetost. Bakmaz ovim čudom pokazuje kako sve u Stepinčevu životu određuje Duh Sveti, a ne zlo. Duh Sveti vodi proces protiv odabranog pravednika da raskrinka zlo na potpuno isti način kao što je muka srednjovjekovnih svetaca poslužila Bogu da raskrinka zlo i njegove zamke.

Stepinčevu svetost potvrđuje i njegova ispovijed na samrti jer je mu je jedini grijeh:

STEPINAC: (*u ispovijedi*) Svci su prolili pet litara krvi i u raju su, a ja već trideset litara i još sam grešan pozemljar. Tako ponekad prigovaram Bogu što me ne uzima. Neka mi oprosti.

Završna riječ Župnika sliči Anđelovu epilogu u prikazanju jer govori o Stepinčevim svetačkim zaslugama – moći da razjedini predstavnike zla:

ŽUPNIK: Preuzvišeni, vaša je smrt podijelila zloduha. Vi ste njihova jabuka razdora. Znači li to da je krenulo? Možda ćemo ipak jednog dana svi sjesti za isti stol. Nije važno tko će doživjeti taj dan ovdje na zemlji, ali toga ćemo se dana u ljubavi svi zazivati imenom zbog kojeg sada stradavamo. I cijeli će nas svijet zvati našim imenom.

### *Sv. Roko na brdu*

Drama se zbiva u crkvi sv. Roka na brdu, a počinje u trenutku kada Luce, svećenikova domaćica, pokušava evakuirati crkvu pred nadolazećim neprijateljima. Iako su svi mještani već otišli, don Ante ne želi. Luce pak ne želi otići bez njega i tako oboje ostaju dok ih ne pregazi nadiruće zlo.

Uz otvorenu strukturu i ovdje je shema po kojoj su raspoređeni likovi crno-bijela. Nevidljivo zlo očito je đavolskog podrijetla jer je tako snažno i nezaustavljivo da više sličići na nekom strašnom iskušenju nego bilo kakvoj kazni. A kao otpadnici od Stvoritelja logično je da ne poštuju crkvu kao sveto mjesto:

ANTE: (...) Ovo je hram Božji i njega ti svi poštuju. I bili, i crni, i žuti, i crveni zeleni kafeni i... i te bradonje.

ili

LUCE: (...) Maknite se od tih vrata (*dovede ga do oltara*). Ne možete se bosti s rogam, budite pametni...

Dok je drama o Stepincu pokazivala lukavost zla i otkrivala njegove zamke, *Sv. Roko na brdu* pokazuje dobrotu pozitivnih likova. Njihova vjera je puno bolja, njihove crkve starije (zli su »bili u špiljama« kada su dobri gradili crkve), njihovi svećenici postojaniji (domaćice im samo kuhaju i nema nikakvog grijeha među njima), a narod pošteniji. U selu don Ante postojao je samo jedan lopov, a i taj se obratio nakon don Antine propovijedi. Priča o njegovoj krađi (ukraden pršut na derneku prodao je nekoliko puta, a uhvatili su ga kad je prodao prvome kojem je ukrao) više naličići na priču o *ridikulu* nego ozbiljnom lopovu.

Ovdje je apostrofiran i novi moment u vjeri – njezina starost. Krist se pozivao na oca, ali je donosio novi zakon kada su kršćanski sveci ginuli, potvrđivali su Kristovu istinu, a ne starost, a sada je i vrijeme postalo jamac Istine i ispravnosti nazora.

I don Ante je odabran, kao što sam kaže govoreći o svojem životnom putu:

ANTE: (...) Ma znaš šta. Nije mi žao. Ne. Ispalo je onako, kako je tribalo.

I, da je bilo drukčije, ne bi valjalo. Meni je Bog odredija drugi životni put. Ovaj ovdje.

Trenutak upitanosti kao i u *Stepinca* stavlja u pitanje Hrvatsku umjesto osobe koja trpi:

ANTE: (...) Reci, sveti Roko, šta se ovo događa? Odakle su iskrsle te beštije, nemani, vampiri, zlodusi? Tko ih je to nama posla? Iz koje su to proklete zemlje došli? ... Sravnili su sa zemljom Rupotnjaču. Pobili njegove mištane. A kakvi su to dobri ljudi bili! Sve sam ih poznava. Dolazili su ovdje u tvoju crkvu... Ma šta tim zločincima smeta naša lipa zemlja, naša Hrvatska? Jesmo li šta skrivili? Jesmo li zgrišili pa nas Bog kažnjava? Sveti Roko, reci mi što se to događa?... Bože svevišnji, spasi nas. Pomozi ovom narodu. Mi smo djeca tvoja, mi smo tvoje stado! Zaštiti nas! Sveti Roko ja ću ostati ovdje uz tebe.

Postoji i jedan jedini trenutak kolebanja koji se vrlo brzo pobijedi:

ANTE: Došli su vrazi. Dovukli su se u tim njihovim športkim opankama u naš Bobovac. O Bože sveti.

LUCE: Oćemo se pomolit, don Ante. Vrime je.

ANTE: (*Vraća se polako u crkvu*) Pomolit... Pasti na kolina... Spustit glavu do poda... Pokorit...

LUCE: Nema nam druge.

ANTE: I predat onim bezbožnicima na milost i nemilost naše živote i svetog Roka. (*trgne se*) Ne! Neće oni unutra, dok je don Ante Luketa živ! Nikad!

I dok je *Stepinac* – *glas u pustinji* kao prikazanje osim paralelom s Kristovim životom pojačan još i moralitetnom dimenzijom, *Sv. Roko na brdu* malo je »ublažen«, napisan kao neka vrsta »melodramatskog prikazanja«. <sup>53</sup> Autor je naznačio ljudsku motivaciju poziva i svećenika i njegove domačice (neispunjena ljubav), kao i njihovu nesavršenost (svećenik psuje, Luce ima dug jezik), nezamislivu za srednjovjekovne svece. Čitava je drama »spuštena u modusu«. <sup>54</sup> Više nema Boga koji progovara kroz posrednike, nego samo crkva kao njegov simbol, don Ante ne brani cijelu Hrvatsku nego samo svoju crkvu. »Spušteni« su i simboli (svijećnjaci koje Luce zamata stavljaaju se u kovčeg sa slamom kao prefiguracijom Kristovih jaslja). Đavo se ovdje više ne naziva pravim imenom nego »lupeži, divljaci ili bradonje«, a tek po jednom »rogati« odnosno »vrazi«.

Unatoč melodramatskim tonovima neuzvrćene ljubavi koji vabe suze u oči, ili smijehu koji mame osobine dvoje staraca, i ovo je prikazanje koje, za razliku od Stepinčevih postaja uzduž života, prikazuje samo don Antinu posljednju postaju. A svećenik je odabranik iako sam nije svjestan uloge koju

<sup>53</sup> Pri čemu uzimam melodramu kao odrednicu niskomimetskog modusa (Frye, str. 52).

<sup>54</sup> Frye, *Anatomija kritike*.

ima. Braneći crkvu on brani hrvatski narod, a to kroz replike tako isijava da poruku čitamo mi u publici. Isto tako, iako izgleda potpuno nezaštićen, mi znamo da je njegova smrt ulazak u carstvo nebesko jer je nad njim zaštita Božja, premda Bog u ovom trenutku dopušta njegovu smrt zbog nekoga svojeg plana. Upravo po tom svećenikovu neznanju ovdje se očitava i utjecaj ironijskog modusa u kojem likovi znaju manje od publike.

### *Krađa Marijina kipa*

Zašto *Krađa Marijina kipa*, unatoč vlastitoj želji, nije prikazanje, odnosno nije dobro prikazanje, kad se zbiva u crkvi, tema joj je religiozna, postoji emotivna povezanost s publikom (procesija na početku komada u predstavama je uvijek sastavljena od ljudi koji pohode crkvu u kojoj se komad prikazuje), a na kraju Anđeo umjesto epiloga započinje pjesmu *Rajska djevo, kraljice Hrvata?* Hrvoslav Ban je u pokušaju da napravi nešto više od prikazanja (vjerojatno osjetivši neprikladnost njegove plošne forme u današnjem vremenu) potpuno neprikladno posegnuo za sredstvima psihološkog teatra. Zadanost likova i izostanak psihološke motivacije u prikazanju »opravdava« određenu žanra idejom koja popunjava praznine. Uz primjenu pravila psihološkog teatra nijedna ideja više ne može popunjavati dramaturške praznine.

Priča komada *Krađa Marijina kipa* smještena je u godinu 1647. kada su *ruľja i horde bezbožnika navalili na Hrvatsku*. U svetište Majke Božje Bistričke dolaze biskup i kneginja Katarina Zrinska, ali i grof Erdödy i njegov Dopuz. Grof traži od Dopuza da za novac ukrade čudotvoran crni drveni Marijin kip. Kip nestaje, a Bistran, mladić koji voli djevojku Anicu, optuži je pred svima za krađu kao izdajicu i nevjernicu jer je čuo njezino pristajanje na grofove nemoralne ponude. No ispostavi se da je Anica kip sklonila na sigurno jer je čula grofovu urotu, a sretan kraj donosi dva čudesna ozdravljenja (nijeme djevojčice koja progovori da potvrdi Aničinu priču i grofa kojem ozdrave oči) i dva pomirenja (Anice i Bistrana te Dopuza koji se »popravi«, a zajednica ga primi pod svoje).

Iako se podrazumijeva kršćanski moralni kôd u pozadini djela, u drami ne postoji jasna podjela na crne i bijele. Nema jasno izražene svete ličnosti, odabranika Božjeg koji će naslijediti Kristovu liniju iskupljivanja vlastitom žrtvom. Aničina epizoda s lažnom optužbom izgleda suviše bezopasno, a i ima sretan kraj – dakle naplatu na ovome svijetu, što je u prikazanju nemoguće jer se tamo naplaćuje samo na drugome svijetu, uz skute samoga Krista. Postoji jedno idealizirano dobro, naš narod (toliko pošten da čak nije ni psovao Boga dok nisu došli Dopuzi koji su ih tome naučili), ali on u ovoj drami nije dramski subjekt.

Zlo također nije ni dovoljno definirano ni dovoljno snažno da ugrozi pravednost naše strane. Predstavnici zla su grof Erdody i Dopuz. Iako je Barica rekla da Dopuza treba *udariti među roge* i on doista ne vjeruje u Boga, njegova je najveća mana što bi za novac ukrao Marijin kip, a mana njegova naroda što su Hrvate naučili psovati!

Grof, drugi predstavnik zla, želi ukrasti kip, svađa se s Katarinom i Biskupom, htio bi mladu ljubavnicu i ima svojeg Dopuza. Ali, s druge strane, grof grdi toga Dopuza i ostale pripadnike njegova naroda zagovarajući hrvatski narod kao svoj. Kip Majke Božje grof želi i zato što se potajno nada ozdravljenju, što znači da vjeruje u Boga. Tako je predstavnik zla dobio pozitivnu motivaciju! Što je najgore, grof doista ima pravo na taj kip jer je, kako kaže sam Biskup, jedno vrijeme bio skriven u njegovoj crkvi. U drami se ne kaže na koji je način grofova crkva ostala bez kipa (moguće je da mu je i ukraden).

Lik Katarine Zrinske, slavne osobe iz povijesti hrvatske, u drami nema pravu dramaturšku funkciju. Moguća je jedna simbolička jer njezino druženje s Biskupom u drami simbolički može označiti povezanost svetačke i svjetovne vlasti u Hrvata. Koliko god to autoru izgledalo plemenito, prikazanje ne trpi takvo miješanje jer je ono zagovornik potpune crkvene vlasti. Najgore je što je Katarinin lik upotrijebljen da pojača demagošku izjavu. Kad Katarina napada grofa da nema prava na kip, kaže:

KATARINA: Čast slavnom Tomi Erdodyju i svima članovima vašeg poštovanog roda, gospodine grofe. I vama čast. Ali ne i pravo na sveti kip Marijin, koji pripada svakom kršćaninu ovoga naroda. Taj je kip vlasništvo svih Hrvata. Marija je u ovom kipu hrvatska kraljica bez zemaljske krune.

Iz ovoga odgovora nije jasno zašto bi kip trebao ostati u bistričkoj crkvi jer svaka crkva može postati marijansko svetište i služiti Hrvatima.

Komad ima i nekih nelogičnosti: kako je mlada djevojka uspjela sakriti kip kada stalno netko hoda po toj crkvi i zašto nije rekla Katarini ili Bistranu? On je u drami nije pustio na sastanak Katarine s Biskupom, ali sposobna kakva jest, već je mogla pronaći način da upozori ostale. Nelogično je da se grof postavlja kao zaštitnik hrvatskog naroda kad je on Mađar i uzurpator hrvatske zemlje. No svakako je najveća nelogičnost kad Erdody okrivi Dopuza da je on ukrao kip kako bi uz Božju pomoć Dopuzi osvojili Hrvate, a cijelo vrijeme tvrdi da su Dopuzi bezbožnici. Komad nam jasno pokazuje da Dopuzu taj komad drveta doista ništa ne znači.

EMERIK: Htjeli biste da Vam Marijin kip pomogne zagospodariti ovom zemljom koja vam je dala kruh i krov nad glavom. Svojim nezasitnim raljama hoćete proždrijeti cijelo hrvatsko kraljevstvo.

(...)



EMERIK: I sad misliš da ćete vi Dopuzi to postići po milosti Isusa i Marije? Pa vi u njih ne vjerujete!

Nema jasno određene patnje, nema otkupljenja patnjom odabranika koji kao plaću dobiva drugi svijet, zlo je preslabo, ima pozitivnu motivaciju i, što je najgore, zapravo je u pravu(!) na užas svih onih sastavljača prikazanja koji se okreću u grobu. Sve završava velikim finalom obraćanja i pomirenja tako da na zloj strani više nitko ne ostane. Iako se to možda piscu učinilo pohvalno za hrvatski narod koji je u stanju, uz Božju pomoć obratiti zle, prikazanje mora imati nastavljača zla. Inače dobro gubi svojeg iskušavatelja, a time i smisao. Čuda i pomirenja na kraju su pravi *deus ex machina* koji sretno okonča nezgodnu epizodu jedne mudre djevojčice, a ne Božje očitovanje kao potvrda njezine svetosti i izabranosti, što bi u prikazanju (pa i onome koji je obilježen melodramatskim tonovima) morao biti. Uglavnom, ovaj bi komad imao puno manje prigovora kada bi ispod naslova pisalo »melodrama« umjesto »prikazanje«.

### **Prema zaključku ili mogući razlozi procvata prikazanja?**

Odgovor na pitanje zašto se potkraj 20. stoljeća u Hrvatskoj igralo toliko predstava jednoga srednjovjekovnog žarna mora imati veze s događajima kroz koje je prolazila Hrvatska – s neovisnosti, promjenom sustava, a pogotovo ratom jer se vremenski poklapaju.

### **Nadoknađivanje propuštenog**

Kao što sam pokazala u članku, komunističko vrijeme nije gledalo lijepim okom na kazališno afirmiranje religioznih tema pa je moguće da su nakon pada toga sustava kazališta posegnula za onim što je prije bilo branjeno. Nestanak represije komunističke vlasti pogodovao je nadoknađivanju propuštenog jer su i ostale zemlje nakon pada komunizma posegnule za zabranjenim temama, ali Bugarska postavlja teatar apsurdna, a Poljska drame Vaclava Havela.<sup>55</sup>

### **Ulagivanje vlasti**

Procvat crkvenih prikazanja na hrvatskim scenama poklopio se s dolaskom nove vlasti i hrvatske državnosti koja je dala Katoličkoj crkvi veća prava i političku moć. Zato sva ta iznenadna kazališna slavljenja crkvenih blagdana mogu djelovati kao puko ulagivanje vlasti. Ali crkva je i u drugim zemljama postkomunizma ojačala pa ipak u kazalištima nisu procvale prikazanja, ni dramski ni kazališni!

---

<sup>55</sup> Kalina Stefanova, *Eastern European Theater after the Iron Curtain*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 2000.

S druge strane za vrijeme komunizma u Hrvatskoj ni crkva nije previše njegovala dramske forme. Iako je svaka crkva imala barem jedan aktivni crkveni zbor, dramske grupe i predstave bile su puno rjeđe. Čak i ako su posezali za dramskim oblicima, to su bile melodrame, a ne prikazanja.<sup>56</sup>

### **Ponovno uspostavljanje srednjeg vijeka**

Očito je da nije svako vrijeme pogodno za prikazanja na sceni, pa je lakše odgovoriti na postavljeno pitanje o procvatu prikazanja danas, ako se točno definira vrijeme i društvene prilike koje su pogodovale prikazanjima u prošlosti. I Perillo<sup>57</sup> navodi da su u starijim prikazanjima anđeli upozoravali publiku da se umiri, što je očit dokaz da je zanimanje za te dramske vrste opao, a kada su predstave postale izvori nemira i sukoba u Europi, Crkva ih je zabranila!<sup>58</sup>

Da bi prikazanja nekom vremenu nešto značila, očito moraju biti ispunjena četiri uvjeta: vlast crkve, vjera kao temelj poimanja svijeta, vjera kao identifikacija zajednice i ugroženost (izoliranost) zajednice. To su temelji društva srednjeg vijeka ali se upravo to, na jedan paradoksalan način, ponovilo potkraj 20. stoljeća u Hrvatskoj. Naime društvene promjene, a naročito rat koji je nakon neovisnosti pogodio Hrvatsku, nelogičan, nepravedan i okrutan rat, »uskrsnuo« je uvjete života srednjeg vijeka pa tako i uvjete procvata afirmativnog religioznog kazališta.

### **1) Vlast Crkve**

Vlast Crkve mora biti u ekspanziji da bi religiozno kazalište koristila kao propagandu, za promicanje vlastitih vjerovanja, ali i dovoljno snažna da ta vjerovanja ne ugrozi »igranje Boga«, dakle laž!

U Hrvatskoj je nakon 1990. Crkva očito dobila određenu političku moć. Vjeronauk je uveden u škole, crkveni brak zakonski je izjednačen sa svjetov-

---

<sup>56</sup> Religiozni teatar bio je, za razliku od crkvenih zborova, vrlo rijedak. Njime se amaterski bavio Ivan Zirdum, đakovački svećenik, te Nino Škrabe, kao jedan od rijetkih pisaca. Njegove četiri drame (*Plavi Božić*, *Isus u snack-baru*, *Sveta obitelj u razbojničkoj špilji* i *Pomoćnica Marija*) pisane su od 1985. do 1988. godine i povremeno igrane u okolnim župama pišćeva Jastrebarskog. Nakon objavljivanja u salezijanskoj Biblioteci Malo kazalište 1990. godine doživjele su procvat u amaterskom igranju. Od ta četiri komada jedino je *Plavi Božić* igran 1992. u izvaninstitucionalnoj, ali profesionalnoj produkciji (režija Jakov Sedlar, glumci B. Miholjević i B. Pavlenić) s brojnim gostovanjima po svijetu. Taj komad smatram religioznom melodramom, a ne prikazanjem pa ga ovdje ne analiziram.

<sup>57</sup> Perillo, str. 61.

<sup>58</sup> Iznalazeći zanimljive razloge – anglikanci da su prikazanja papistička, a katolici da su svjetovna!

nim, ugledni svećenici pozivani su u medije da kažu svoje mišljenje, a stav Crkve bio je presudan za neke izbore. Nakon Drugoga svjetskog rata vlast se borila svim sredstvima protiv religije, a naročito vlasti Crkve. Nakon polnoćke policajci su stajali i zapisivali one koje su izlazili s mise pa ne čudi da crkve nisu bile pune. No nakon 1990. crkve su se napunile jer je odlazak u crkvu postao »politički korektan« do te mjere da su u prve redove sjeli čak i komunistički predstavnici vlasti.

## **2) Vjera kao temelj poimanja svijeta**

Oblici identifikacije jedne zajednice određuju tematske krugove kojima se kazalište bavi. U ateističkom društvu prikazanja su naivna jer to društvo svijet objašnjava razumom, a ljude psihologijom. Samo vjera kao temelj poimanja svijeta može omogućiti Crkvi da provede svoje namjere uz pomoć kazališta. Vjera kao temelj zajednice može privremeno i u naše vrijeme suspendirati razum kao temelj poimanja svijeta. Naročito ako su događaji u tom vremenu nerazumni i protive se svakoj logici po kojoj je zajednica do tada funkcionirala.

Stanovnici Hrvatske su religiozni, ne samo zato što su se nakon 1990. u anketama izjasnili da su katolici više od 90 posto, nego i zato jer su nakon promjene stranke na vlasti i dalje išli u crkvu. Naime nakon prve, izrazito kršćanski i nacionalno orijentirane stranke na vlasti (HDZ), druge izbore dobili su bivši komunisti (SDP). Oni u Crkvu nisu dirali, ali je nisu ni propagirali, pa je odnos prema vjeri postao individualna i privatna, a ne politička stvar. Tako su iz prvih redova u crkava lagano nestali brojni političari, ali su crkve i dalje pune.

Bez obzira na to, nije uobičajeno da se potkraj 20. stoljeća u europskoj zemlji vjera postavi kao dominantan oblik identifikacije zajednice. Razlog je u potpuno alogičnoj životnoj situaciji koju smo živjeli, okrutnom ratu u srcu Europe na kraju dvadesetog stoljeća, koji nismo ni željeli ni razumjeli. Kršćanska vjera s patnjom na zemlji koja nije logična, ali testira ljudsku dušu, pa je dakle pod Božjim okom, daje toj patnji neki smisao i pomaže ljudima da je prežive. Patnje Krista, nevine žrtve, koji je bez grijeha patio za ljude (i to grešnike!) postaju inspiracija podnošenju vlastitih, potpuno nelogičnih i nezasluzenih patnji! Kršćanski poziv na opraštanje, kao oslobođenje od mržnje nakon doživljenog nezasluzenog zla, pomagao je ljudima da nastave sa svojim životima to više što je većina zločina ostala nekažnjena zemaljskim sredstvima. Kažnjavanje i javno označavanje onih koji su učinili zlo vrsta je društvene katarze koja pročišćava društvo. Žrtvama pomaže da idu dalje u životu (da oproste i tako se oslobode), a krivcima da se iskupe. No kako se to u Hrvat-

skoj nije dogodilo, ni u životu ni u umjetnosti,<sup>59</sup> prirodna ljudska potreba za kažnjavanjem zla i ispravljanjem nepravdi, prepustila se u Božje ruke. Tako je u jednom trenutku u Hrvatskoj jedini način da se očuva zdrav razum bilo upravo prihvaćanje onih postavki koje je do tada službeni zdrav razum odbacivao, vjere kao temelja poimanja svijeta.

### 3) Vjera kao identifikacija zajednice

U jednom trenutku vjera je postala i identifikacija Hrvata. Napad na Hrvatsku i Hrvate kao takve prisilio je našu zajednicu na definiranje i identifikaciju. Regionalne razlike između pojedinih Hrvata toliko su velike (Zagorci, Hercegovci, Istrijani, Slavonci... toliko su različiti jedni od drugih jezikom, kulturnim naslijeđem i sl.) da je kao jedini zajednički nazivnik Hrvata ostala katolička vjera. Tome je pridonio i neprijatelj koji je u nekim elementima jezična izričaja ili kulturnih odrednica blizak pojedinim hrvatskim regionalnim skupinama, ali se upravo po vjeri (pravoslavci) razlikuje od svih.

### 4) Ugroženost zajednice

Samo stvarnost koja je jednoznačna i podijeljena na crno-bijelu shemu može gledati prikazanja i razumjeti ih. Samo zajednica koja je ugrožena ima takvu stvarnost u kojoj su rituali obnove snage važniji od nedostatka psihološke logike u njima. To su osnovne karakteristike društva u srednjem vijeku, koji je u sebi bio zatvoren i kulturno i politički,<sup>60</sup> a to se od 1990. do 1994. dogodilo i nama.

Osamljenost srednjovjekovnog grada opasanog bedemima i opkopima i u neprestanoj opasnosti<sup>61</sup> paradoksalno se ponovila u naše vrijeme. Gradovi su bili doslovno okruženi neprijateljima i pod stalnim bombardiranjem (Dubrovnik, Zadar, Osijek, Vukovar). U srednjem vijeku pripadnost kolektivu bila je jedina mogućnost preživljavanja (odatle toliki cehovi, bratovštine, organiziranje svakovrsnih ljudskih djelatnosti). Prije rata u Hrvatskoj svi smo djelovali kao individualci. Rat nas je prisilo da se definiramo unutar grupa (nacionalno, vjerski), a pripadnost određenoj grupi značila je život ili smrt. U ratno vrijeme u Hrvatskoj pojedinac nije mogao opstati bez pomoći grupe i to na svim razinama. Prognanik nije mogao dobiti pomoć ako nije bio unutar grupe, a ni ratni profiteri nisu se mogli obogatiti izvan nekog klana. Ugroženost i izoliranost zajednice stvara crno-bijeli svijet, svijet podijeljen na dvije

<sup>59</sup> (Bilješka 2008) Vidjeti poglavlje u knjizi pod nazivom »Otvoreno pismo Mati Matišiću«.

<sup>60</sup> D. Fališevac, *Dani hvarskog kazališta*, str. 334.

<sup>61</sup> N. Batušić, *Dani hvarskog kazališta*, str. 421.

vrlo jasno odijeljene grupe (mi i oni), a to odgovara i formi prikazanja u kojem se dobro i zlo nalaze na suprotnim jasno odijeljenim stranama.

### **Zaključak ili prikazanja kao ritual osnaživanja zajednice**

»Naša epoha nema duhovnog jedinstva koje bi nas odredilo. Mi smo kao bića, u širem smislu, eklektici«<sup>62</sup>, rekao je Božidar Violać i to je vrijedilo sedamdesetih, pa su nam tada prikazanja bila zanimljiva kao kazališni eksperimenti ili istraživanja kazališne baštine. Devedesetih nas je zajednička opasnost natjerala na jedinstvenost, ta nas je opasnost prisilila da umjesto razvijanja individualnosti njegujemo kolektivne rituale kao sredstvo osnaženja zajednice.

Dakle, prikazanja su očito afirmativno političko kazalište napisano iz potrebe širenja određene ideologije, ali mogu funkcionirati u nekom vremenu samo ako je i njihova ritualna strana zadovoljena – ako su zajedničko prisjećanje na trenutak koji zajednici vraća snagu, jer osim crkvene potrebe širenja vjere vrijeme u kojem prikazanja nešto znače mora imati i vjeru kao označitelja zajednice.

Predstave religioznih tema na hrvatskim scenama od 1990. do 1994. nisu bile »obične« predstave, nego rituali koji podsjećajući na zajedničke istine (a ujedno i časteći sile koje vladaju svijetom) ojačavaju zajednicu.

Zato su bile postavljane na starom jeziku. Ovaj put ne zbog »rekonstrukcije kazališta« nego zato da dokažu da je ta istina naša istina od davnih dana. Rituali ne funkciniraju po načelima logike, oni ne moraju objašnjavati svijet na logičan tzv. »zdravorazumski« način, likovi ne moraju imati psihološke motivacije. Rituali moraju osnažiti zajednicu jasno pokazujući dihotomiju dobra i zla kao i konačnu pobjedu dobra odnosno »naše strane«. Patnje Krista i svetaca tako postaju memento trenutačnih patnji ljudi koje mogu izgledati potpuno nelogično gledano ljudskim očima, ali imaju neki smisao u Božjem planu.

Potkraj 20. stoljeća rekreirali smo srednjovjekovne žanrove na sceni jer su: *srednjovjekovne biblijske drame bile teocentrične, prikazujući Stari i Novi zavjet kao potpuno djelo Božje: Stvoritelj, Spasitelj i Sudac.*<sup>63</sup> Za vrijeme potpuno nelogičnih i tamnih vremena ljudima pomaže samo slika svijeta koji je u potpunosti unutar nekoga Božjeg plana. Ma kako taj plan u ovom trenutku bio težak za čovjeka na zemlji, taj koncept nudi i nagradu pa makar i na drugom svijetu.

Za vrijeme rata kazalište je u Hrvatskoj imalo izrazito ritualnu funkciju: pomoći u izgradnji i definiranju nacionalnog identiteta, štititi ga i osnažiti.

<sup>62</sup> Violać, str. 24.

<sup>63</sup> Lynette R. Muir, *The Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge UP, 1995, str. 7. (prijevod S. N.).

Zato su u ta postavljanja bila uključena Hrvatska narodna kazališta. Ona su od osnivanja bila mjesta borbe za nacionalni identitet, strateški postavljena u odnosu na različite protivnike toga vremena (Zagreb, Osijek, Rijeka, Split).<sup>64</sup> Po toj su borbi i dobili imena koja smo doživljavali kao povijesni relikv (u zemlji s pet milijuna ljudi četiri nacionalna kazališta!) i zadržali ih kao uspomenu na povijest. No vrijeme koje smo preživjeli pokazalo je da kad god je nacionalni identitet u opasnosti, nacionalna kazališta preuzimaju svoju funkciju. Pa makar na kraju 20. stoljeća postavljali srednjovjekovne žanrove!

### Nakon 1994 ili povratak u kazališta

Najbolji dokaz ove teze je završetak tablice s popisom prikazanja i religioznog kazališta od 1994. do 2002. Ima ih samo četiri i ponovno su se vratila u kazalište kao kazališni događaj.<sup>65</sup> Tako je i dalje prisutna vlast Crkve u društvu, ljudi su religiozni, a crkve pune, kazalište više ne mora ispunjavati posebnu funkciju definiranja ili obrane nacionalnog identiteta. Nakon što smo dobili rat, naša je neovisnost tj. državnost postala neupitna. Zato se religiozno kazalište kao religiozni događaj više ne odvija na sceni nego u crkvi u zavisnosti od aktivnosti lokalnog svećenika. Kazališta religiozne teme ponovno doživljavaju kao »oživljavanje kulturne baštine« (*Svatković, Judita*). Rijetka je vjerska i emotivna dimenzija sudioništva. Djelomično se događa u *Narodil se mladi kralj* Vida Baloga (ZGK Komedijska), izrazito duhovitoj i toploj priči o župljanima koji postavljaju božićno prikazanje. I, naravno, na otoku Hvaru, gdje će to sudioništvo živjeti zauvijek.

<sup>64</sup> (Bilješka 2008) O protivnicima kroz povijest vidjeti u poglavlju ove knjige »Junaci romanse u ironijskom modusu«.

<sup>65</sup> (Bilješka 2008) Situacija se nije puno promijenila ni do danas. Ivan Bakmaz se u zadnjih desetak godina u potpunosti posvetio izrazito afirmativno napisanim religioznim temama koje je objavio u knjizi *Biblijski prizori* (Alfa, Zagreb, 1998). Objavljene su drame: *Šimun Cirenac*, *Susret u Damasku* (o preobraćenju sv. Josipa), *Josip Prekrasni*, *Jahači apokalipse* i *Stepinac – glas u pustinji*. Osim posljednje drame o kojoj pišem u ovom poglavlju, ostale drame nisu izvođene na profesionalnim scenama. Budući da su prošli Bakmazovi tekstovi odmah postavljeni na scenu, očito je da ova tema kazališta više ne zanima.

## LITERATURA

- Beadle, Richard, *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, Cambridge UP, 1994.
- Elliott, John, R. *Playing God: Medieval Mysteries on the Modern Stage*, Toronto UP, 1989.
- Muir, Lynette R., *The Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge UP, 1995.
- Stefanova, Kalina, *Eastern European Theater after the Iron Curtain*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 2000.
- Tydemann, William, *The Theatre in the Middle Ages*, Cambridge UP, 1978.
- D'Amico, Silvio *Povijest dramskog teatra*, Zagreb, 1972.
- Bogner Šaban, Antonija, *Marko Fotez – život i djelo*, Revija, Osijek, 1989.
- Dani hvarskog kazališta 2: Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, Književni krug, Split, 1985. (zbornik)
- Divinjo, Žan (Divignaud, Jean), *Sociologija pozorišta*, BIGZ, Beograd, 1978.
- Frye, Northrop, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb, 1979.
- Huizinga, Johan, *Jesen srednjeg vijeka*, Naprijed, Zagreb, 1991.
- Klaić, Dragan, *Pozorište i drame srednjeg veka*, Književna zajednica Novog Sada, 1988.
- Melchinger, Siegfried, *Povijest političkog kazališta*, GZH, Zagreb, 1989.
- Mrduljaš, Igor, *Dramski vodič od Vojnovića do Matišia*, AGM, Zagreb, 1997.
- Mrkonjić, Zvonimir, *Ogledalo mahnitosti*, CKD, Zagreb, 1985, str. 145-162 (tekst je prvo objavljen u časopisu Prolog 26/1975, str. 3-11)
- Nikčević, Sanja, »Trinaest pravih, jedna s vrpce«, Večernji list, 30. 4. 1993, str. 54.
- Novak, Slobodan P./Josip Lisac, *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, Logos, Split, 1984.
- Novak, Slobodan P., *Teatar u Dubrovniku prije Mairna Držiča*, Čakavski sabor, Split, 1977.
- Novak, Slobodan P., »Fotez i baština«, Prolog 29-30/1976.
- Perillo, F. S., *Hrvatska crkvena prikazanja*, Mogućnosti, Split, 1978.
- Violić, Božidar, *Lica i sjene*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.
- Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1986.

## DRAME

Bakmaz, Ivan, *Stepinac – glas u pustinji* (rukopis)

Balog, Vid i T. Uhlik, *Narodil se mladi kralj* (rukopis)

Ban, Hrvoslav, *Krada Marijina kipa* (rukopis)

Cawley, A. C., *Everyman and Medieval Miracle Plays*, Everyman's Library, London, 1990.

*Crkvena prikazanja starohrvatska*, Stari pisci hrvatske, knjiga 20, JAZU, Zagreb, 1893.

Eliot, T. S., *Ubojstvo u katedrali*, KS/GZH, Zagreb, 1990. (pogovor M. Grčić)

Grgić, Milan, *Sv. Roko na brdu* (rukopis)

Hebel, Fridrih, *Judita*, Glas, Banja Luka, 1987.

Hektorović, Petar *Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika*, Mogućnosti 8/1970.

Hofmannsthal, Hugo von *Svatković* u Dragan Klaić *Pozorište i drame srednjeg veka*, Novi Sad, 1988.

Marulić, Marko, *Drame*, HDKKT, Zagreb, 1986. (predgovor S. P. Novak)

Marulić, Marko, *Judita*, Zora, Zagreb, 1968.

Matišić, Mate, *Sinovi umiru prvi/Legenda o svetom Muhli*, Zagreb, 2005.



PRIKAZANJA U HRVATSKOM KAZALIŠTU  
1945 –1990–1994–2002

	KADA	ŠTO	GDJE	OBRADA	REŽIJA
		<b>1945 –1989.</b>			
		AFIRMACIJE			
1	1968.	Petar Hektorović (?): <i>Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika</i> (srednjovjekovni tekst, pronađen u 17. st.)	Splitsko ljetno	Marko Fotez	Marko Fotez
2	1968.	Marin Gazarović: <i>Prikazanje života i muke svetih Ciprijana i Justine</i> (1638. ?)	DLJI	Božidar Viočić	Božidar Viočić
3	1970.	Anonim: <i>Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika</i> (srednjovjekovni tekst, pronađen u 17. st.)	KUD Orest Žunković Hvar	Marin Carić	Marin Carić
4	1979.	Marko Marulić: <i>Judita</i> (1501)	Splitsko ljetno	Tonko Maroević	Marin Carić
5	1986.	****: <i>Ecce Homo</i>	DLJI	S. P. Novak N. Batusić	Joško Juvančić
		SUBVERZIJE **			
1	1955.	Ranko Marinković: <i>Glorija</i> (mirakl)	Slovensko narodno kazalište Celje		Sveta Jovanović
2	1955.	Ranko Marinković: <i>Glorija</i> (mirakl)	HNK Zagreb		Bojan Stupica
3	1970.	Ranko Marinković: <i>Glorija</i> (mirakl)	DK Gavella Zagreb		Božidar Viočić
4	1977.	Ivan Bakmaz: <i>Šimun Cirenac</i> (misterij)	ZKM Zagreb		Georgij Paro
5	1980.	Ranko Marinković: <i>Glorija</i> (mirakl)	DLJI		Georgij Paro
6	1982.	Ivo Brešan: <i>Nečastivi na Filozofskom fakultetu</i> (moralitet u sedam slika, 1975)	Gradsko kazalište Ljubljana		
7	1985.	Ivo Brešan: <i>Videnje Isusa Krista u kasarni V. P. 2507</i> (1973)	Pozorište Boško Buha Beograd		
8	1986.	Ivo Brešan: <i>Nečastivi na Filozofskom fakultetu</i> (moralitet u sedam slika, 1975)	HNK Varaždin		Jovica Pavić
9	1988.	Mate Matišić: <i>Legenda o sv. Muhli</i>	HNK Rijeka		Marin Carić
10	1988.	Mate Matišić: <i>Legenda o sv. Muhli</i>	Kazalište M. Držića Dubrovnik		Žarko Petan

11	1990.	Ivo Brešan: <i>Videnje Isusa Krista u kasarni</i> V.P.2507 (1973)	SK Kerempuh Zagreb		Zoran Mužić
		<b>1990–1994.</b>			
		AFIRMACIJE			
1	1990.	Anonim: <i>Muka svete Margarite</i> (1500)	Kazalište lutaka Zadar	Wjeslav Hejno	Wjeslav Hejno
2	1990.	Mavro Vetranović: <i>Kako bratja prodaše Jozefa</i> (1537)	DLJI	Slobodan P. Novak	Joško Juvančić
3	1991.	Marko Marulić: <i>Judita</i> (1501)	Kazalište lutaka Zadar	Tonko Ma- roević	Marin Carić
4	1991. (1992)	****: <i>Muka i uskrsnuće Spasitelja</i> <i>našega</i>	ZGK Kome- dija, Zagreb	Leo Katu- narić	Leo Katunarić
5	1991.	****: <i>Muka Spasitelja našega</i>	HNK Split	Ivica Boban	Ivica Boban
6	1992.	Mavro Vetranović/ Vojmil Rabadan: <i>Betelebska zvijezda</i> (1943) (po Vetranovićevu <i>Porodjenju Isuso- vom</i> 1537)	HNK Zagreb	Vojmil Raba- dan	Petar Šarčević
7	1992.	Mavro Vetranović/ Vojmil Rabadan: <i>Betelebska zvijezda</i> (1943) (po Vetranovićevu <i>Porodjenju Isuso- vom</i> 1537)	HNK Split	Vojmil Raba- dan	Boris Kovačević
8	1992.	T. S. Eliot: <i>Umrorstvo u katedrali</i> (1935)	HNK Rijeka		Zlatko Sviben
9	1992.	Ivan Bakmaz: <i>Stepinac – glas u pustinji</i>	HNK Varaždin		Petar Veček
10	1992.*	**** Herbert Hitweiller: <i>Dan kada se rodio Isus</i>	Kazalište Trešnja Zagreb		Hrvoje Hitrec
11	1993.	Emilio de' Cavalieri (glazba), Agostino Mani (libreto): <i>Prikazanje duše i tijela</i> (1600)	ZKM Zagreb	Vladimir Kranjčević (dirigent)	Christian Romanowski
12	1993.	Milan Grgić: <i>Sv. Roko na brdu</i>	Kazališna kuća Zadar		Marin Carić
13	1993.	Hrvoslav Ban: <i>Krađa Marijinog kipa</i>	HNK Zagreb		Jakov Sedlar
14	1993.*	**** Šimun Šito Ćorić: <i>Spavaj mali Božiću</i>	ZKL Zagreb		Zoran Mužić
15	1994.	Anonim: <i>Slavonska Judita</i> (prva pol. 18. st.)	HNK Osijek		Marin Carić
16	1994.	Franić Vodarić: <i>Muka (Creska muka)</i> (kraj 17 st)	HNK Rijeka /JAK Mali Lošinj	Darko Gašparović	Radovan Marčić

17	1994.	Hugo von Hofmannsthal: <i>Svatković</i> (1911)	Splitsko ljeto		Želimir Orešković
18	1994.*	****: <i>Božićni triptih</i>	Kazalište lutaka Zadar	Luko Paljetak	Luko Paljetak
19	1994.*	**** Vesna Kosec Torjanac: <i>Videl sam Jezua</i>	HNK Varaždin		Dubravko Torjanac
20	1994.*	**** Jasen Boko: <i>Zdenac mudraca</i>	Teatrin Split		Vanča Kljaković
		<b>1994–2002.</b>			
		AFIRMACIJE			
1	1996.	Hugo von Hofmannsthal: <i>Svatković</i> (1911)	HNK Varaždin		Georgij Paro
2	1999. (2000, 2001)	Halil Džubran: <i>Isus, sin čovječi</i>	ZGK Komediya Zagreb		Marin Carić
3	2000. (2001, 2002)	Vid Balog i Tomislav Uhlak: <i>Narodil se mladi kralj</i>	ZGK Komediya Zagreb		Vid Balog
4	2002.	F Parač: <i>Judita</i> (opera)	HNK Split		Petar Selem

## NAPOMENA

\*\*\*\* suvremena dramatizacija Biblije ili obrada srednjovjekovnih ili renesansnih dramatizacija

**Anonim ili (?)** – tekstovi nastali u srednjem vijeku i renesansi kojima se ne zna autor ili se u autorstvo sumnja

**(1111)** – godina u zagradi iza naziva djela označava godinu nastanka djela. Ako nema godine, djelo je nastalo u godini izvedbe.

**1111\*** – zvjezdica uz godinu označava dječju predstavu

**SUBVERZIJE\*\*** predstave izvan Hrvatske nekog teksta navodim samo ako se radi o praizvedbama.

### SKRAĆENICE KORIŠTENE U NAZIVIMA KAZALIŠTA:

DLJI – Dubrovačke ljetne igre

ZKM – Zagrebačko kazalište mladih

ZKL – Zagrebačko kazalište lutaka

HNK – Hrvatsko narodno kazalište

SK – Satiričko kazalište

DK – Dramsko kazalište

GK – Gradsko kazalište

ZGK – Zagrebačko gradsko kazalište

KUD – Kulturno umjentničko društvo

# HRVATSKA POLITIČKA DRAMA

## PROBUĐENI PRIMJER IZ PROŠLOSTI ILI PREPOZNAVANJE *REFORMATORA* NEDJELJKA FABRIJA (2007)<sup>66</sup>

Novo izdanje drama Nedjeljka Fabrija<sup>67</sup> dokazuje potrebu za ponovnim objavljivanjem značajnih drama hrvatskih dramatičara jer je ponovno čitanje drame *Reformatori* pokazalo da je i klasična i moderna, istovremeno i neobična i snažna, i to na način na koji se u suvremenoj drami ne nailazi često.

### Povijesna drama protestantskih vođa

Pisac u podnaslovu *Reformatore*<sup>68</sup> određuje kao *kroniku u dva dijela i pet scenskih fresaka s međufreskom*,<sup>69</sup> dakle kao povijesnu dramu što ona i jest jer prikazuje stvarne, povijesne likove, poštujući povijesne izvore do točnosti citiranja replika. Drama prikazuje glavne vođe protestantske reformacije u Njemačkoj u drugoj polovici 16. stoljeća vrlo jasno označavajući povijesno vrijeme i prostor, a započinje dvadeset šest godina nakon zakucavanja poznatih Lutherovih teza. Prvi čin zbiva se na sveučilištu Wittenberg 1543. i 1549; međufreska u opkoljenom gradu Magdeburgu 1551, a drugi čin u kući u Jeni 1561, crkvi u Strasbourgu 1570. i evangeličkom samostanu u Frankfurtu na Majni 1575. Na početku drame Luther je šezdesetogodišnjak, Melanchton i Bugenhagen (Doktor Pomeranus), njegovi najbliži suradnici, prešli su četr-

<sup>66</sup> (Bilješka 2008) Tekst sam govorila na Književnom skupu u povodu 70. rođendana Nedjeljka Fabrija koji se u organizaciji Hrvatskog društva pisaca održao 17. listopada 2007, a objavljen je pod nazivom »Reformirani *Reformatori*«, Književna republika 5-7/2008, str. 85-93.

<sup>67</sup> *Aluzivne drame*, Profil, Zagreb, 2007.

<sup>68</sup> Prvotisak drame u časopisu *Mogućnosti* 12/1967, a kasnije je objavljena u dvije knjige: *Drame*, Matica hrvatska 1976. i *Aluzivne drame*, 2007. Drama je praižvedena u HNK-u Ivana pl. Zajca u Rijeci 1968, a iste godine nagrađena nagradom grada Rijeke za književnost. Uvrštena je u *Antologiju hrvatske drame* Branka Hećimovića, Split 1973.

<sup>69</sup> Svi citati iz izdanja drame u *Aluzivne drame*, 2007.

desetu, a četvrti protagonist protestantske reforme je Matija Vlačić Ilirik koji ima tek dvadesetak godina.

U prvom dijelu i prvoj freski u središnjoj dvorani Sveučilišta u Wittenbergu, Melanchton i Bugenhagen napadaju Luthera da je izdao ideju protestantizma. Zamjeraju mu sklonost užicima i bogatstvu, njemu koji je ustao protiv neumjerene raskoši Crkve. Dok je dvorana skromno opremljena u skladu s osnovnim postavkama protestantizma koje dopuštaju samo svrhovite stvari (kamin, svijećnjaci i knjige), Luther ulazi okićen zlatnim lancem, prstenjem, grimizom i krznom, ugojen i sav usmjeren na užitke tijela. Ulazi u društvu Johanna Firiedricka, saksonskog kneza, svojega zaštitnika i osnivača sveučilišta, a govori o pripremanju hrane, o *pravom odnosu octa i papra pri pripremanju divljači* uz obilno zazivanje rimskog Lukula. Spominje se i njegova mlada žena, bivša redovnica, koju sam Luther zove »plemenita od Zulsdorfa«, što je naziv imanja koje posjeduje.

Zamjeraju mu kompromise ideje jer se priklonio vlasti i to ne samo zbog uživanja u druženju sa saksonskim knezom i primanju darova. Luther, koji je bio inspiracija kneževskoj pobuni protiv pape i autoriteta, osudio je seljačku pobunu protiv knezova i potpisao nalog za masovno vješanje seljaka koji su željeli besklasno društvo upravo na tragu njegovih ideja o pravu na sumnju i kritiku autoriteta. Kao dokaz tim optužbama u samoj sceni Luther, bez ikakve griznje savjesti i krznanja, zapovijeda da se na lomači spale palikuće koje dovode pred njega da im sudi.

Luther se brani da je *donio svijetu pravo na slobodnu kritičku misao*, oslobodio narode okova poslušnosti papskom autoritetu i doveo ih natrag k Bogu, da je, iako sin prostih propalih seljaka (za razliku od njegovih kolega intelektualaca i profesora), upravo on uspio iskoristiti »pravi trenutak u povijesti« i da ima pravo uživati u pobjedi. Tvrdi da je njegova snaga i dalje neupitna, a sve napade na sebe proglasi djelom nečastivog u izvrsnoj sceni iskazivanja njegove karizmatске i mistične snage. Najbliži će suradnici iako na tragu osnovne ideje protestantizma o preispitivanju svega osim ideje Boga, raspravljati o Lutherovim manama, ali neće dopustiti ikome drugom da ga napadnu, jer njihovi napadi služe ne da se Luther svrgne nego da ga se potakne da bude kao prije.

Na kraju scene na vijest da je mletački dužd zarobio creskog protestanta Balda Lupetinu, Luther upućuje okupljenima izazov novog »pravog trenutka« – duždu treba odnijeti pomirno pismo, ali donositelj riskira slobodu i život. Izazov prihvati jedino mladi Matija Vlačić-Ilirik, koji do toga trenutka nepomično stoji u kutu te vlažne i maglovite prostorije jer je Baldo njegov učitelj i u njegovoj pobuni Matija prepoznaje pravog idealista.

U drugoj freski Luther je već mrtav, a s papom je potpisan mir u Ausburgu koji Matija smatra sramotnim, optužuje Melanchtona i Bugenhagena za rezignaciju i kompromise (jedan govori o nužnosti kompromisa, a drugi sadi cvijeće kao bijeg od stvarnosti). Na kraju Matija dobrovoljno napušta sigurnu poziciju profesora u Wittenbergu i odlazi u Magdeburg.

Prvi čin kreće od barokne razvedenosti, scena je *barokno raskošna i opširna*<sup>70</sup> s brojnim likovima (osim pet protagonista tu su i studenti, vojnici, četiri palikuće...) i obiljem scenskih efekata (pozdrav knezu i Lutheru kada svi kleknu, Lutherova vizija protiv Sotone i studentskog pjevanja psalama protiv Sotone, uključujući ponovno klečanje svih prisutnih, lomača na kojoj su odmah spaljeni palikuće, a koja dopire kroz pet visokih prozora i osvjetli sve prisutne na sceni). Odlično je opisana i uspostavljena atmosfera središnje dvorane sveučilišta, istovremeno kao mjesta vrhunskog znanja i ideala, ali i prostora hladnoće, vlage (*Zapazit će se to po odijevanju ljudi kažu didaskalije*), magluštine i okolnog blata (*još nisam vidio čista cvijeta ovdje reći će Luther*). Tu će atmosferu zagrijati Lutherova karizmatička pojava, trenuci u kojim je ponovno *takav nekadašnji* (reći će Johann Firedrich) bilo da žustro raspravlja s kolegama ili ima vizije i tom scenom, bez obzira koliko ima ljudi na sceni, Luther dominira, a Matija Vlačić cijelo vrijeme stoji u kutu da bi svjetlo palo na njega tek na kraju scene.

Druga scena odvija se u istoj prostoriji, ali nakon Lutherove smrti pa je zato scena prazna, na njoj više nema studenata i publike karizmatičkih ispada, jer više nema karizmatika koji to treba i koji se time hrani, ali i koji svojom karizmom hrani mase. Sada su samo protagonisti individualci i intelektualci koji se sukobljavaju sa samima sobom (i međusobno) o tome kako veliku ideju živjeti dalje. Tako od masovne prve freske sužavamo priču na tri lika i nema nikoga da zagrije mračnu i vlažnu prostoriju. U toj su sceni sva tri lika ravnopravna (Matija, Melanchton i Bugenhagen). Kratak dolazak dvojice profesora, uplašeni tekstovima koje očito Matija distribuira protiv potpisanog primirja, samo pokazuje potpunu promjenu svijeta – i klime i njihovu izdvojenost. Matija tu postaje ravnopravni subjekt, ali nema snage, kao mladi idealistički profesor, nema snage zagrijati prostoriju ili preuzeti vodstvo nad svojim mentorima pa je logično da odlazi.

Upravo zato je treći dio drame nazvan »međufreska« jer je prekid u piščevu sužavanju radnje na jedan lik. Naime tu nas pisac vodi na bedemu Magdeburga 1551. jedinog grada koji odolijeva papinskoj vojsci u trenutku kada se opsada prekida zbog političkih razloga (i preslagivanja koalicija velikih sila),

<sup>70</sup> Mrduljaš, str. 162.

a gdje je Matija napisao neke od svojih najvažnijih djela. Ta je opsada bila pokušaj karizmatškog djelovanja Matije Vlačića pa zato ponovno imamo i brojne likove (*branitelji i opsjedatelji grada* – zbirno ih označavaju didaskalije) i efekte (bombardiranje grada). Taj se dio drame naziva »međufreska« i zato jer je promjena vizura likova. U svim freskama govore reformatori, a narod je bio prisutan kroz prepričavanje. Samo u ovoj sceni djelatni su *oni koji slijede* – upoznajemo razmišljanja vojnika – koje su različiti ljudi vodili u pobune dok vojnike zanimaju *plodovi tih pobuna*.

Budući da ta opsada završava razlazom (zbog političke odluke velikih sila), a ne velikom pobjedom, Matija Vlačić nije uspio postati karizmatški vođa. U drugom činu on u potpunosti preuzima radnju drame, sve je razočaraniji i usamljeniji, dok mu se život svodi na pisanje i bježanje. Pisanje jer je to jedini način djelovanja (ne želeći više nikada biti u najamskom odnosu, živi od svojeg pisanja), a bježanje jer je njegovo pisanje svima opasnost, kako neprijateljima (papisti) tako i bivšim prijateljima (protestanti) koji su pronašli svoje mjesto u svijetu.

Na početku drugog čina, u trećoj freski, vidimo ga u njegovoj kući u Jeni kamo mu dolazi prijatelj Nikola Gal koji je s njim bio u opsadi Magdenburga i koji ga moli da pobjegne jer mu je zbog pisanja život u opasnosti (*dolazi vrijeme sjena*, reći će Nikola). Opasnost i vidimo, rulja opsjeda kuću i viče *To je leglo otpora, ljudi. Fiat. Fiat. Fiat. Mi želimo mir!*, a glasnik koji se progura kroz rulju ispred Matijinih vrata donosi akt weimarskog kneza o protjerivanju. Tako se drama suzila na dva aktivna lika, Matiju i Nikolu, uz jednog glasnika koji bez riječi uruči odluku o protjerivanju. Na sceni je pisutno još nešto. U kuću prodiru glasovi svjetine koja se ne vidi čak i kad prodre u kuću te zvukovi uvježbavanja crkvenih napjeva jer je kuća uz crkvu. Ti nam zvukovi dočaravaju dualizam njegova života i iskušenja čemu će se prikloniti. Očito se Matija osamljuje, a vanjski svijet dopire tek u vanjskim zvukovima/glasovima i odlukama koje upravljaju njegovim životom.

Kraj drame Matija dočekuje potpuno usamljen. Četvrta i peta freska su tek pojedinačne scene. Iako u četvrtoj freski drži propovijed u crkvi, sam je na sceni jer se odvojio od svijeta i sada on postaje svijetu tek zvuk koji prodire kroz zidove. Što ne čudi jer između ostalog u toj kratkoj propovijedi kaže da *istrajavaju samo oni ideali koji nisu ostvareni. Jer netom se koji i ostvari, bit će oskvrnuta i njegova nevinost. Dva lica naše revolucije čine našu povijest – ono ugojeno i ono izmoždano. Treba li pociknuti ili zavapiti – pitanje je pojedinca*.

A posljednja freska samo je jedna, gotovo nijema, slika: Matija, sklonjen u samostanu, star i umoran sjedi na stolici, na hladnoći i sluša zvona. Kad

umuknu, kaže jedinu repliku scene kao posljednje riječi u komadu: *Zvona. Zvona. – A ni od zvonara ni od užeta ne ostaje nego zvuk. – Čisti zvuk.*

### **Obrnuta piramidalna struktura ili od masovke do samoće**

Kao što se vidi iz opisa, Fabrio se u ovoj drami koristi neuobičajenom praksom formalne organizacije drame – kritičari su je već nazvali piramidalnom,<sup>71</sup> a njezina je specifičnost što slijedeći Matijinu sudbinu stvara tzv. obrnutu piramidalnu strukturu. Piramidalna se struktura najčešće koristi tako da krene od vrha, od pojedinačnog lika ili slike i vodi ka općem ili masovnim scenama djelovanja lika. Fabrio radi suprotno: od početnih širokih scena u kojima se ideali dijele s mnoštvom do posljednje scene potpune usamljenosti.

Iako povremeno kritizirana zbog nedostatka dramatičnosti nakon odlaska lika Martina Luthera i esejističnosti,<sup>72</sup> drama je doživjela kritičku afirmaciju kako odmah po nastajanju, tako i u kasnijim analizama. Iako je bila prva autorova drama nije je, kako kaže Srećko Lipovčan, trebalo *blagonaklono suditi kad je izašla*<sup>73</sup> jer je vrlo brzo prepoznata ne samo kao vrlo zrelo djelo koje *nudi dijalog s čitaocem i gledaocem*<sup>74</sup> nego i doživljena kao sinteza *Fabrijevih dramskih traženja i preokupacija*,<sup>75</sup> odnosno *umjetničkih iskustava*.<sup>76</sup>

### **Politička drama ili tko je to na sceni**

No problem u recepciji bio je na drugoj strani. Iako potpuno povijesna tema, utemeljena na stvarnim događajima i replikama, ta je drama prepoznata kao izravna provokacija suvremenoj političkoj vlasti jer je, kako kaže Igor Mrduljaš: *Povijesno ruho poslužilo je dramatičaru za kazališno govorenje o bitnim dvojbama današnjice*.<sup>77</sup> I to je bilo vrlo očito jer je Jozo Puljizević odmah nakon premijere napisao u kritici u Vjesniku da je Fabrio umio *veoma snažno poistovjetiti glas prošlosti sa suvremenim dilemama i problemima*<sup>78</sup> prikazujući tragičnu sudbinu i zablude jednog povijesnog vođe *otvorio našu polemiku o*

<sup>71</sup> Gašparović, str. 11; Mrduljaš, str. 162.

<sup>72</sup> Gašparović, str. 11; Lipovčan, str. 308.

<sup>73</sup> Lipovčan, str. 305.

<sup>74</sup> Lipovčan, str. 305.

<sup>75</sup> Gašparović, str. 10.

<sup>76</sup> Nemeč, str. 56.

<sup>77</sup> Mrduljaš, str. 162.

<sup>78</sup> Puljizević, str. 113, citirano prema Vjesnik, 13. 3. 1968.



čovjeku od bronce.<sup>79</sup> Da ne bi bilo zabune o kome govorimo. Ni sam Fabrio nije krio namjeru progovaranja o suvremenosti javno ustvrdivši *kako je zapravo pitanje vođe u svakog pisca pitanje ujedno vlastiti sudbine i odgovornosti za sudbinu u kojoj živimo.*<sup>80</sup>

I u tome nije bio usamljen jer ta drama zapravo slijedi glavne tendencije dramske subverzivnosti hrvatskog dramskog pisma šezdesetih i početkom sedamdesetih, koje, između ostalog bježi i u povijesnu mimikriju. Krešmir Nemeč Fabrijeva djela (uključujući i *Reformatore*) smatra paradigmatiskima jer imaju *ključne makrostrukturne karakteristike*: tematizaciju politike, dijalog s vlasti, uvođenje povijesnog okvira za razumijevanje trenutka, problematizacija uloge velikana i vizionara i misaona podloga utemeljena na egzistencijalističkoj filozofiji.<sup>81</sup>

U čemu je onda bio problem? U prepoznavanju suvremenika. Vođa koji je ostvario svoje ideale pa se odaje uživanju i naplaćivanju vlastite karizmatičnosti i pozicije žive legende, istovremeno žrtvujući i svoje ideale i upravo one za koje se borio (narod!), njegovi najbliži sljedbenici rezigniraju i prave kompromise, a ustrajni borci za čistoću ideala protjeruju se. To jest sveltremensko ogledalo svim vođama koji su ostvarili svoje ideale, ali je ta slika imala vrlo konkretne reference u hrvatskoj stvarnosti toga vremena. Stvarnost je prepoznala ne samo ideju ili situaciju nego konkretne ljude.<sup>82</sup> I to je ono što je uvijek bilo pogubno za dug život predstave (sličan se slučaj dogodio i s *Hamletom u selu Mrduša Donja* Ive Brešana) jer su od razorene ili razotkrivene ideje na sceni (sjećam se nekih predstava koje su se smatrale vrlo političnima jer su pričom o kralju Learu »njemu rekle svoje«, ali to osim autora nitko nije vidio u predstavi) puno opasnije osobne povrijeđene taštine. Iako *izravna presuda nad tom dramom nije nikada javno formulirana*,<sup>83</sup> ona je skinuta s repertoara kao i druga Fabrijeva drama *Čujete li svinje kako ročku u ljetnikovcu naših gospara?* 1970. godine pa možda ne čudi da je to bila zadnja profesionalna izvedba na velikoj sceni – nakon toga se život ovoga dramatičara, toliko hva-

<sup>79</sup> Puljizević, str. 113-114.

<sup>80</sup> Gašparović, str. 7, citirano prema diskusija »Politička drama danas«, Prolog 4/1969.

<sup>81</sup> Nemeč, str. 55-56.

<sup>82</sup> Kao što su i svi prepoznali, Lutherova slika može se prisposodbiti Titu kao karizmatičkoj ličnosti koja uživa u plodovima ostvarenja svojih ideala. Paralela se može povući i dalje: Kardelj i Dolanc kao kompromiseri koji slijede vođu, a pri tome se trude primijeniti vođine ideje i komunisti poput Hebranga koji su ostajali vjerni ideji, ali su ih vlastiti redovi izbacivali upravo zbog toga.

<sup>83</sup> Puljizević, str. 113.

ljenog i prepoznatog od kritičara, publike i žirija,<sup>84</sup> uglavnom sveo na radio i studentske izvedbe sve do devedesetih godina!

### Sukob ideja ili dvostruka unutarnja dramatika

Današnje ponovno čitanje s odmakom vremena otkriva dvije vrline – njezinu dramatičnost i umijeće preživljavanja trenutka odnosno najavljivanje suvremenih trendova.

Umijeće spajanja sadržaja i strukture obrnute piramide nosi u sebi unutarnju dramatiku. Umijeće nizanja scena poput ulančanog lanca nekog kola – ovaj put političkog – jer pomoćni lik jedne scene postaje dominantan u drugoj povezujući tako scene unutarnjom dinamikom promjene funkcije lika. U prvoj freski dominira Luther, Melanchton i Bugenhagen su pomoćni likovi, dok je Matija tek naznaka lika koja na kraju sceni stupa na svjetlo. U drugoj sceni prijašnji pomoćni likovi postali su dominantni (Melanchton i Bugenhagen), a Matija postaje pomoćni dramski lik. U međufreski je situacija pomiješana – Matija bi trebao postati dominantan, Nikola Gal je dominantan jer vodi obranu, a scena je iz vizure vojnika. U drugom činu opet se uspostavlja niz – Matija je dominantan lik, ali mu se krug djelovanja sužava do konačne pasivnosti, smirenja i smrti. U trećoj freski Matija je dominantan lik koji donosi odluke i djeluje (piše i bježi), a Nikola je pomoćni (dolazi moliti Matiju da bježi), dok u četvrtoj Matija još djeluje, propovijeda, ali je usamljen ne samo zbog pozicije propovjedaonice u crkvi, da bi u petoj, posljednjoj freski, bio doslovno sam i potpuno neaktivan.

Istina je da je to drama o sudaru ideja, kao što su kritičari to već zapazili. Gregorij Paro je rekao: *Vaši su porazi bez borbe. Vaše su smrti bez krvi. Iz vaših rana iscuri misao.* Iako je zazvučalo kao mana, to, naprotiv, može biti i vrlina. Upravo je suvremeni primjer *nove europske drame* – koja je na sceni detaljno prikazivala mučenje i lijevala potoke krvi, ali time nije postigla dramsku napetost – pokazao da je tajna negdje drugdje. Tajna nije u pokazivanju nasilja na sceni nego u razotkrivanju ljudske duše, a za nju je misao vrlo konkretna i djelotvorna. Misao, ideja je isto tako životna kao i lik naročito ako zbog nje lik djeluje, ako se zbog nje lik žrtvuje. Tako je Fabio sudar ideja umijećem dijaloga (bogatog i biranog rječnika prepunih sentenci u stilu egzistencijalističke drame) pretvorio u dramsko, u fabulu o sukobu raznih pozicija unutar reforme. Dramska napetost nije u odnosu prema Lutheru kao osobi, nego se napetost raščlanjuje u dvije linije.

<sup>84</sup> Podaci o izvedbama tekstova Nedjeljka Fabrija preuzeti iz Nedjeljko Fabio, *Aluzivne drame*, str. 305-307.

Jedna proizlazi iz odnosa prema ideji i osobnih životnih odluka koje slijede. Upravo zato drama se ne zove Matija, Luther ili bilo koje drugo protagostičko ime ili važan zemljopisni pojam za protestantsku ideju (Wittenberg, Magdenburg) nego *Reformatori*. Njezina je tema odabir odnosa prema ideji, reformi, a povijest je u ovom slučaju dala tri tipa reflektirana u drami (karizmatiskog vođu koji izdaje revoluciju, kompromisne sljedbenike koji se snalaze i beskompromisnog žrtvovanog idealista).

Druga linija dramske napetosti je odnos pojedinca prema stvarnosti jer će svaka odluka koja se donese na planu sukoba ideja imati konkretne posljedice na život tih junaka – bilo da se radi o dobro pripremljenim prepelicama ili siromaštvu i odbačenosti.

*Neminovni su porazi vaših junaka* reći će Georgij Paro,<sup>85</sup> također kao manu, iako je upravo to ono što publiku tisućama godina drži u kazalištu. Priča o junaku za kojeg znamo da je osuđen i da nema izlaza, zanima nas i u pričama koje su na scenu došle kao već dobro poznate (Edip, Medeja iz antičkih mitova), i u pričama koje su takvima postale (Hamlet ili Čehovljevi junaci). Postojanost, tragika, uzvišenost likova sukobljenih s idejom i poraženih od života zanimaju nas od početaka kazališta do danas.

No osim preživljavanja, zahvaljujući vještini neuobičajene dramske strukture obrnute piramide i unutarnjih dramskih napetosti, drama u sebi nosi još jednu osobinu. Današnje vrijeme nema ovu vrstu javnih vođa koji su karizmatiski doveli svoje ljude do vrha, a zatim ih žrtvovali jer svijet funkcionira po nekim drugim načelima žrtvovanja i upotrebljavanja ljudi. Izgubivši tako izravnu političku poveznicu, danas se drama može očitati kao davna najava suvremenog trenda: prodora realnog u kazalištu.<sup>86</sup> Fabrio je tu »provalu realnog« učinio davno, samo je u mimikriji preživljavanja komunističkog sustava uzeo povijesnu dramu s doslovnim rečenicama pojedinih likova. Možda je tajna upravo u Fabrijevom, kako Paro kaže, *aristokratskom duhu pisca*,<sup>87</sup> ali ova drama može opstati i u ovim našim vremenima. Nadam se da će ponovno pronaći svoj put do scene, ne samo kod nas.<sup>88</sup>

<sup>85</sup> Paro, str. 201.

<sup>86</sup> (Bilješka 2008) O tome sam u članku detaljnije pisala na ovom mjestu, a u knjizi se taj dio opisa trenda provale realnog (verbatima) nalazi na kraju poglavlja o političkoj drami »Povratak političkoj drami ili *Kako ubiti predsjednika* Mire Gavranca«.

<sup>87</sup> Paro, str. 202.

<sup>88</sup> O drami sam govorila na kongresu udruge američkih profesora drame ATHE (Association for Theatre in Higher Education), New Orleans, 26-29. srpnja 2007. kao o primjeru suvremene subverzivnosti koja je upisana u daleku povijest. To je potaknulo zanimanje luteranskog sveučilišta Valparaiso University za tu dramu.

## ŠUTNJA U NOVOJ DRŽAVI ILI APOLITIČNA CRNA SLIKA SVIJETA (2006)<sup>89</sup>

Osnovna teza dvaju tekstovakoji slijede je: nakon raspada bivše Jugoslavije, pada komunističkog sustava i rata u Hrvatskoj, u hrvatskom kazalištu (a i na prostoru bivše Jugoslavije) nestala je politička drama sve do početka dvadeset i prvog stoljeća kada se vratila na scenu s dramom *Kako ubiti predsjednika* Mire Gavrana.

Političku dramu definiram prema Melchingeru kao dramu koja pokušava odgovoriti na pitanje koje političke i društvene sile upravljaju našim životima, bolje rečeno razaraju naše živote jer je politička drama, prema Melchingerovu shvaćanju, uvijek subverzivna ili kritična prema društvu i trenutačnom društvenom uređenju.<sup>90</sup>

Hrvatsku dramu koja je sedamdesetih opisivala nasilje vlasti nad pojedincem Boris Senker je nazvao *političko dramsko pismo*<sup>91</sup> upravo zato jer joj je osnovna karakteristika bila kritičnost prema društvu i razotkrivanje političkih mehanizama koji uništavaju pojedinca. Unatoč bijegu toga pisma u niže žanrove, a naročito u *političku grotesku*<sup>92</sup> ili u povijesnu mimikriju,<sup>93</sup> *oko vlasti*, što bi rekao Slobodan P. Novak<sup>94</sup> prepoznalo je subverzivnost tih drama i krenulo u protunapad koji je u osamdesetima rezultirao zatvaranjem kazališnih vrata hrvatskom piscu. Nakon dva iznimno plodna desetljeća u kojima je aktivno djelovalo više od dvadesetak dramatičara, osamdesete su dopustile ulazak u kazališnu glavnu struju samo troje dramatičara: Mire Gavrana, Lade Kaštelan i Mate Matišića. Dramskoj političkoj oštrici smanjen je životni prostor,

<sup>89</sup> O ovoj sam temi govorila u Zagrebu na skupu *Dramski tekst danas u BiH, Hrvatskoj, i SICG: Govor drame i govor glumca* (2. i 3. 12. 2005, Filozofski fakultet/Sorbonne IV Université de Paris) priopćenje »Povratak političke drame« gdje je naglasak bio na fenomenu nedostatku političke drame. Pod tim nazivom tekst je objavljen u zborniku skupa (Disput, Zagreb, 2007, str. 157-172). Zatim sam 2006. na 15. svjetskom kongresu FIRT/IFTR (Svjetska udruga teatrologa) *Global vs. Local* (Helsinki, Finska) u priopćenju »Come back of political drama in Croatia: Miro Gavran *How to Kill a President*« stavila naglasak na analizu konkretnog primjera političke drame Mire Gavrana. Za objavljivanje u knjizi oba su izlaganja proširena i podijeljena na dva dijela.

<sup>90</sup> Siegfried Melchinger, *Povijest političkog kazališta*, GZH, Zagreb, 1971.

<sup>91</sup> Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame II. dio (1941–1995)*, Zagreb, 2001.

<sup>92</sup> Zvonimir Mrkonjić, »Preobrazbe farse« u *Ogledalo mahnitosti*, Zagreb, 1985, str. 145-162.

<sup>93</sup> (Bilješka 2008) O jednom od primjera povijesne mimikrije pišem u ovoj knjizi u prethodnom poglavlju »Probuđeni primjer iz prošlosti ili prepoznavanje *Reformatora* Nedjeljka Fabrija«.

<sup>94</sup> Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame II. dio (1941–1995)*, Zagreb, 2001. Slobodan P. Novak, *Planeta Držić*, Zagreb, 1984.

smanjio se i intenzitet da bi nakon osamostaljenja Hrvatske, u devedesetima, politička drama gotovo nestala.<sup>95</sup>

### Devedesete ili ušutjela »družina subverzivnih«

Iako bi čovjek očekivao da će stečena samostalnost hrvatske države i proklamirana sloboda inspirirati govor o zabranjenim temama, devedesetih se dogodilo upravo suprotno – do tada najsubverzivniji autori su dramski zašutjeli ili otišli u prozu (Ivan Kušan, Nedjeljko Fabrio, Dubravko Jelačić Bužimski) ili poeziju (Tahir Mujičić). Slično se dogodilo i Brešanu o kojem će biti više riječi u jednom od idućih poglavlja. Neki drugi pisci iz ove »družine subverzivnih« otišli su u druge dramske žanrove.

Boris Senker bavi se intertekstualnim dramskim igrama od kojih je *Fritzspiel* (2002), varijacije na Krležine *Gospodu Glembajevu* bio kazališno najuspješniji, Nino Škrabe piše melodrame duhovnog nagnuća i obrade klasika (Šenoina *Ljubica* 2005, mjuzikl *Ivana*, život Ivane Brlić-Mažuranić, 2006), a Ivan Bakmaz dramske obrade biblijskih motiva koje afirmiraju osnovni predložak do te mjere da je za objavljivanje knjige *Biblijski prizori* 1998. promijenio kraj vlastite drame *Šimuna Cirenca* ne bi li je tako maksimalno približio biblijskom izvorniku.

Kao da je s osamostaljenjem države (ratom i političkim promjenama) pisac izgubio jasno definiranu silu (ili njezinu personifikaciju) koja vlada našim životima. Kao da je izgubio neprijatelja kojeg je imao tako jasno predočenog u prijašnjem sustavu – aparatchika koji provodi ideju o velikoj revoluciji i svijetloj budućnosti lomeći sve drugačije od sebe, najčešće uništavajući pobunjenog intelektualca, zgroženog nad stvarnosti i anomalijama u koje se ona »svijetla budućnost« izrodila.

### Ratno pismo ili od emocija do politike

Devedesete za Hrvatsku nisu značile samo uspostavu samostalnosti nego i rat koji nam je definitivno određivao živote gotovo deset godina, pa su možda zato ratne drame pokušale preuzeti funkciju političke drame.<sup>96</sup> Hrvatsku ratnu dramu dijelim na »emotivnu« i uvjetno nazvanu »političku« ratnu dramu.<sup>97</sup>

<sup>95</sup> Sanja Nikčević, »U potrazi za glasom između emocije, politike i intertekstualnosti. Skica za studiju o četvrt stoljeća hrvatske drame« *Republika* 1/2006, str. 34-46.

<sup>96</sup> (Bilješka 2008) U pripremi je moja knjiga *Kako prikazati ljudske rane na sceni* gdje će biti više govora o hrvatskoj ratnoj drami.

<sup>97</sup> Sanja Nikčević, »Hrvatsko kazalište u ratu, skica za povijest« u *Krležini dani u Osijeku 1999* (zbornik), Zagreb-Osijek, 2000, str. 198-216. Urednik Branko Hećimović.

Emotivna ratna drama (Lydija Scheurmann Hodak *Slike Marijine*, Hrvoje Barbir *Telmah*, Renato Orlić *Između dva neba*) napisana je iz potrebe iznošenja emocija i patnje pojedinca, o njegovu jadu, tuzi ili nemoći, dok stav proizlazi na kraju.

Politička ratna drama napisana je iz vrlo jasnog političkog stajališta (o krivnji zaraćenih strana, o svrsi rata, o ulozi politike, o krivnji pojedinca...). Najbolji dokaz te teze je da ih pišu pisci koji su se i prije bavili političkim pismom, ali i da se kod opisa tih drama često koriste pridjevi lijeva ili desna, što u oba slučaja pisci smatraju uvredom. Ipak, objektivno gledajući, one prve (»lijeve«) su krivnju ravnopravno dijelile na sve zaraćene strane ili su se smatrale da je hrvatska krivnja ako ne dominantna, a ono golema (Slobodan Šnajder *Zmijin Svlak*), a ove druge (»desne«) su tražile krivca za ono što se u Hrvatskoj događalo u napadaču, agresoru ili nekoj drugoj vanjskoj sili (*Jedna noć u skloništu* Hrvoje Hitreca, radiokomedija o događanjima u zagrebačkom skloništu za vrijeme uzbuna; vizura napadača u *Bazenu* Ivana Bakmaza i Bakarićevoj drami *Wiskey za njegovu ekscelenciju* koja se zbiva na Miloševićevu »dvoru«; ili pak negativna uloga međunarodne zajednice u *Sjećanjima jednog lorda* Slobodana Šembere).

»Političke ratne drame« autori pišu iz osjećaja dužnosti da iskažu stav što katkad ne priječi drami da se razvije u punokrvno djelo, ali taj stav dramu najčešće opterećuje stvarajući od nje hladnu i neemotivnu konstrukciju. No kako su hrvatska kazališta ratne drame izbjegavala (i »emotivne« drame poput Lydije Scheurmann Hodak, Hrvoja Barbira, Renata Orlića i »političke« u obje opcije definiranja krivnje), ratno pismo nikada nije imalo snagu *političkog dramskog pisma* glavne struje kao sedamdesetih, čak ni u ovim dramama koje su to svjesno željele postati.

### **Apolitična crna slika svijeta ili implozija emocija**

Za razliku od ovih ratnih političkih drama koje su se uglavnom prešućivale (neke drame su samo objavljene, neke igrane na radiju, neke u privatnim produkcijama ili rubnim kazališnim produkcijama, neke čak izvan Hrvatske), kazalište, a donekle i teorija, nudili su početkom devedesetih kao političku dramu crnu sliku svijeta koja bi se mogla nazvati *novi pesimizam*,<sup>98</sup> a koja je bila najpriznatija u djelima Ivana Vidića i Asje Srnc-Todorović, a donekle i u djelima Pava Marinkovića i Mislava Brumeca. Njihovi su se radovi uklopili u suvremene teorijske trendove *postmoderne* (citatnost, metatekstualnost,

<sup>98</sup> Sanja Nikčević, »Nov pesimizam. Antologija na hrvatskata drama od osamdesetite i devedesetite« u Sanja Nikčević, *Antologija na novata hrvatska drama* (Antologija nove hrvatske drame), Fakultet za dramski umetnosti, Skopje, 2002.

miješanje stilova i oblika, otvorenost forme) i *dekonstrukcije* (dokidanje značenja i svijeta drame i lika – plošni likovi reducirane psihološke dimenzije, bez razvoja ili psihokarakterizacije).<sup>99</sup> Te drame su se upravo zbog dokidanja značenja svijeta drame i lika zbivale u gotovo zrakopraznom prostoru pa onda nisu ni mogle imati prikazane ili definirane političke silnice koje određuju pojedinca.

Dok su osamdesete, iako pišući iz emocija, ipak progovarale o suvremenom društvu i zadržale prepoznavanje, kanonizirana linija devedesetih ponudila je imploziju emotivnosti (potpuno poništenje emocija naročito pozitivnih) i potpunu apolitičnost (nepostojanje odnosa prema konkretnoj stvarnosti).

To se poklopilo i s europskim kazališnim strujanjima, naročito osnovnim osjećajem trenda takozvane *nove europske drame* (Sarah Kane, Mark Ravenhill, Marius von Maynburg i njihovi odjeci) koja nam se nudila kao izrazito lijeva i politička iako su njihove šokantne slike s ruba društva bile također i apolitične i emotivno implozivne. I kazališta su posegnula za tim dramama koje su se najavljivale s velikom pompom kao *realni prikaz našeg svijet i društva*, ali su vrlo kratko ostajale na repertoaru. Dramsko kazalište Gavella postavilo je *Polaroide* Marka Ravenhilla i *Parazite* Mariusa von Mayenburga 2002, a *Popcorn* Bena Eltona 2003, ali ih je skinula odmah druge sezone. A tako je prošao i *Shopping and F\*\*\** (u prijevodu *Kupovanje i j\*\*\**) Marka Ravenhilla iz Teatra ITD 2004.<sup>100</sup>

### Obračun s prošlosti ili što ćemo s komunistima

Treći oblik političke drame devedesetih (što je bilo još izraženije u dvijetisućitima) koji nam se nudio bio je »obračun s poviješću« i to kao kazališno-dramski fenomen. Pisali su se novi ili se igrali stari tekstovi koji govore o pojedincu u nekadašnjim sustavima što se trebalo očitati kao paralela današnjeg doba. Govorilo se i o nekim konkretnim grijesima prošlosti u namjeri da se ti grijesi »očiste« ili da se pokaže kako su ti grijesi živi i danas. Kazališni ljudi pokušali su shvatiti što nam se to dogodilo tražeći odgovore u nedavnoj prošlosti.

Ivo Brešan, jedan od najznačajnijih pisaca iz »družine subverzivnih« sedamdesetih, pisao je i u devedesetima drame koje se mogu svrstati u ovu kategoriju jer su mu drame, što se političkog koda tiče, zadržale staru subverzivnost i obračunavale se na isti način s političkim sustavom unatoč promjenama kroz koje je taj sustav prošao. Zato su mu drame postale *genre* slike malog dalmatinskog mjesta i neslavno prošle unatoč igranju na velikoj sceni HNK-a

<sup>99</sup> O toj mladoj hrvatskoj drami devedesetih pisali su Boris Senker, Ana Lederer, Velimir Visković, Andrea Zlatar, Adriana Car Mihec i drugi.

<sup>100</sup> Sanja Nikčević, *Nova europska drama ili velika obmana*, Meandar, Zagreb, 2005.

(*Potopljena zvona* 1994, *Nihilist iz Vele Mlake* 1998) ili Satričkom kazalištu Kerempuh (*Gnjida*, 1999). S druge strane, odlične *Utvare* (1998) bile su pravi izdanak neke moguće nove politički subverzivne linije jer je u njima progovorio o suvremenoj pomami (političkog!) oživljavanja mitova prošlosti. U drami se luđaci liječe od hrvatske mitomanije igrajući prizore iz prošlosti, a događaji se, naravno, ponavljaju u suvremenosti. No ta drama odgurnuta na marginu i kratkotrajno igrana u HNK-u u Osijeku. Nakon toga i Brešan se, kao i mnogi iz »družine subverzivnih«, okrenuo prozi i objavio desetak odličnih romana u devedesetima i dvijetisućitima!

Postojali su i svjesni dramski pokušaji pisanja političke drame u novih pisaca, kao na primjer Borislav Vujčić koji se također »obračunavao s poviješću« pišući refleksive političke subverzije sedamdesetih (*Hrvatski slavuj*, DK Gavella, 1990, drama o Krležinoj šutnji za vrijeme NDH) ili pišući drame koje izgledaju kao da se u tom prošlom sustavu događaju (*Asfodel* 1995, 2003, HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci; *Pir pepela*, DK Gavella, 2001), no također bez većeg odjeka.<sup>101</sup>

Puno su više medijske pažnje izazivali kazališni fenomeni ovoga »obračuna s prošlosti« koji su osjetivši nedostatak političke drame u devedesetima pokušali to ispraviti u zadnjem desetljeću dvadesetog stoljeća, a naročito Zlatko Vitez, Slobodan Šnajder i Rade Šerbedžija.

Zlatko Vitez dramaturškim i režijskim istraživanjem Krleže uporno propituje (i današnje) blato u koje hrvatski intelektualac uvijek iznova upada (*Latinovicz*, DK Gavella, 2004) ili pak njegovu izgubljenost u svijetu i u sukobu sa zlim moćnicima (*Aretej*, DK Gavella, 2006).

Slobodan Šnajder grijeha suvremenog društva i političkog sustava želi pokazati kroz paralelu propasti pobunjenog intelektualca s početka stoljeća (*Kamov smrtopis* 1977, ZKM, 2003, režija B. Brezovec).<sup>102</sup> U *Petom evanđelju* (ZKM, 2004, režija B. Brezovec), dramatisaciji logoraškog dnevnika Ilije Jakovljevića *Konklogor na Savi*, Šnajder se ponovno bavi ustaškim režimom kao nekad u *Hrvatskom Faustu*.

Rade Šerbedžija je naš ugledni glumac koji je početkom rata otišao iz zemlje (u Srbiju, Bosnu i Hercegovinu, Sloveniju, London) i napravio međunarodnu karijeru. Godine 2002. vratio se u Hrvatsku i vlastitim novcem, ali i uz obilatu pomoć državne potpore (Istre, Pule i Hrvatske) pokrenuo je ljetno Kazalište Ulysses na Brijunima. Tamo je u različitim tekstovima propitivao grijeha prošlog sustava pokušavajući shvatiti uzroke njegove propasti (*Kralj*

<sup>101</sup> (Bilješka 2008) Vidjeti poglavlje ove knjige »Borislav Vujčić ili etika traga«.

<sup>102</sup> (Bilješka 2008) O najnovijem postavljanju te drame pišem u poglavlju ove knjige »Slobodan Šnajder ili dramaturg vlastitog teksta«.



*Lear*, 2002; *Marat-Sade*, 2003; *Play Becket*, 2004; *Pijana noć 1918*, 2008).

Upravo su ti tekstovi postavljeni s velikom medijskom pompom, ali s različitim odjekom publike (sve do propasti *Play Becketa* koji čak nije pokazan u Zagrebu) možda najbolji primjer nefunkcioniranja takvog pristupa. Predstave su napravljene u pokušaju razumijevanja što je u prošlom sustavu pošlo po zlu. Vjerujući da je osnovna ideja bila dobra a interpretacija kriva, predstave traže uzroke toga skretanja. U tome ima logike jer je to nastavak linije subverzivnosti samih autora koji su i u prošlom sustavu upozoravali na anomalije istovremeno poštujući i vjerujući u taj sustav. Šerbedžija je glumio u nekima od najsubverzivnijih predstava za vrijeme komunističke vlasti i uvijek je bio spreman i na kritiku sustava iako je zapravo bio sustavu lojalan do te mjere da je raspadom Jugoslavije i komunističke ideologije izgubio domovinu.

Problem je da taj stav danas ne nalazi sugovornike. Nekada su takve predstave bile ventili nezadovoljnicima (koji su vidjeli javno iznesene mane vladajućeg sustava i govorili, *eto govorili smo mi da taj komunizam nije dobar*), ali i onima koji su u sustav vjerovali. Oni su vjerovali da se te mane mogu ispraviti i da će nakon takve »drugarske kritike« komunizam postati bolji i jači. Padom komunističkog sustava, emocije prema tom sustavu su ostale iste (neki ga idealiziraju a neki demoniziraju), ali su se pozicije promijenile. Oni koji su taj sustav voljeli, sada ne žele gledati njegove mane, jer to samo daje nove »materijale« protivnicima sustava i, po njihovu mišljenju, stvara krivu sliku. Njima nije dovoljno da se afirmira temeljna ideja. Oni smatraju da su grijesi bili puno manji od veličine ideje, a da ove predstave koje se bave grijesima preuveličavaju. Oni koji taj bivši sustav nisu voljeli, nisu zadovoljni tim predstavama jer njima nije dovoljno pokazivanje mana sustava. Oni ne priznaju da je osnovna ideja dobra i ne žele afirmaciju te temeljne ideje na sceni. Pa tako onda te predstave ne pronalaze sugovornike osim samih izvođača koji radeći predstavu uđu u neku vrst laboratorijske komune života na otoku Brijuni s obitelji Šerbedžija.

U sva ta tri paradigmatiska primjera kazališni su ljudi pokušavali shvatiti što nam se to dogodilo/događa, tražeći odgovore u prošlim situacijama i događanjima. Bez obzira na različite umjetničke dosege i odjeke publike ovog tipa predstava, one ne mogu biti dovoljan odgovor na probleme naše stvarnosti jer unatoč duhovima prošlosti koji stalno izviru iz naših boca, svijet ide dalje i uspostavljaju se novi omjeri snaga u njemu, djeluju neke nove sile koje drugačije utječu na nas.

Postoji još jedna linija koju ovdje valja spomenuti. Iako je u prošlom sustavu publika voljela komediografske odgovore na našu stvarnost, poput Hadžićevih ili Stazićevih djela u Satiričkom kazalištu Kerempuh i često ih očitavala kao političku dramu, kritika ih takvima nikad nije smatrala. A ni politika se

nije nikada osjetila ugroženom, nego su naprotiv, visoki političari bili redoviti gosti Kerempuhovih premijera.<sup>103</sup>

### **Prostori bivše Jugoslavije ili Jovanovićeви problemi s dvorom, Kovačevićevi s kontejnerom**

Zanimljivo je da se slično dogodilo i u drugim bivšim republikama Jugoslavije. Najsubverzivniji pisci prošlog režima kao da su se izgubili u novom vremenu.

U predstavi *Molijere, još jedan život* (Jugoslavensko narodno pozorište iz Beograda, 2003) Dušan Jovanović nije samo režirao nego i dramaturški obradio Bulgakovljevu dramu o životu Moliérea. Te su dramaturške i redateljske intervencije u dijelovima o glumačkoj družini dale iznimna rješenja i otvorile prostor odličnih glumačkih kreacija. Miki Manojlović kao Moliére nosi predstavu svojom kreacijom za koju je i nagrađen na sarajevskom festivalu MESS, iako je čitava glumačka družina (naročito Bogdan Diklić kao sluga Buton, Mirjana Karanović kao starija i Radmila Tomović kao mlada Bejart) odlično napravila svoj posao pokazujući istovremeno i sjaj, i magiju, i muke, i bijedu glumačkog poziva, u zavisnosti od vlasti, novca, publike, okolnosti... Dok je taj dio predstave rađen iz glumačkog i redateljskog prepoznavanja situacije, dio koji je trebao prikazati dvor (dakle, onoga tko određuje glumčevu sudbinu) ostao je na razini maštovite ilustracije. Louisa XIV. glumi žena (Jelisaveta Sablić) bez jasnog razloga osim *štosa* kao takvog, a služe je likovi koji slični na budističke redovnike (čelavi i odjeveni u narančasto) dok dvor ukrašavaju kineski kišobrani! Da je to doista problem interpretacije dokazuje da je ista prazna forma viđena i u sceni bratstva licemjera – tek krug crnih maski. U Bulgakova Staljin je sebe uspio vrlo lako prepoznati i to je piscu donijelo velikih problema. S ovom predstavom nitko nije imao političke probleme.

Kao ni s Jovanovićevom režijom *Hamleta* u trostrukoj koprodukciji (JDP, MESS i Festival Budva, 2005) jer ponavlja isti problem: nema okosnice predstave, nema osnovne redateljske ideje tko je Klaudije ili tko je Fortinbras, nema definicije dvora i njegova odnosa prema našoj stvarnosti. Zato je predstava skup nekih znakova i metafora koje pobijaju jedna drugi i služe ilustraciji i efektu. Na primjer, Klaudije će doći na scenu kao Milošević, ali će do kraja završiti kao klaun nalik Čaplinovu *Velikom diktatoru*. Redatelj u objašnjavanjima predstave govori o razbijenom ogledalu, o zbunjenosti i o nemogućnosti hvatanja slike i to je doista odraz stanja naših najvećih subverzivnih pisaca.

<sup>103</sup> (Bilješka 2008) Zadnjih se godina kazalište Kerempuh traži u procjepu između laganih vodvilja (*Moja žena se zove Maurice R. Shaft*) i prikaza crne slike svijeta (*Metastaze* Ivo Balenović), obje iz 2007.

Ako je Jovanović zburjen kao redatelj, nije mu lakše ni kao piscu. Autor *Oslobođenja Skopja* svoj je tekst iz 1999. potpisao pseudonimom O. J. Traven. Prvo je napisao filmski scenarij pod nazivom *Ekshibicionist* s namjerom da film plasira na zapadno tržište zajedno s potencijalnim redateljem filma, R-om, kako piše u programu: *Priču sam na zahtjev R-a postavio u New York, Dorothyin dečko Jimmy je macho, koji radi kao smetlar, egzibicionist Fred je broker i techno-fric, (...) Lokacije su Wall Street, Village, Canal Street, Washington Square i, naravno, zatvor. Budući da R. nije uspio napraviti film za strano tržište, pisac ga je odlučio prepraviti u dramu, krenuvši provaljivati u sef kojem ne zna šifru. Svakako sam htio saznati što je unutra. Stalno sam mijenjao priču, odnose likove, zaplet, dodao sam dvije nove osobe, napisao hrpe dijaloga. Ali sef se je opirao do zadnjega. Nisam ni sada siguran da sam otkrio njegovu tajnu. Autor je shvatio da je komad postao sve više američki. Kad se je jednom otuđio, otuđio se je zauvijek. Nisam mogao ni zamisliti da bi ti ljudi imali slovenska imena. Pa mi nije preostalo drugo nego se potpisati s pseudonimom ... O. J. Traven.<sup>104</sup> Ovaj osjećaj pisca da je ušao u nešto što ne poznaje i što mu se opire, Jovanović sigurno nije imao kad je pisao svoje antologijske drame koje su razotkrivale politički sustav u kojem smo živjeli u bivšoj Jugoslaviji. Kad je pisao *Oslobođenje Skopja* imao je ključ za sef, a u taj je sef ušao ne samo on nego i publika!*

Dušan Kovačević svoje tekstove potpisuje imenom i prezimenom i smješta u Srbiju, ali je i on daleko od onih političkih tekstova i satira koje je pisao kao jedan od najznačajnijih srpskih političkih pisaca prošlog sustava.<sup>105</sup> *Kontejner sa pet zvezdica* je monodrama o čovjeku koji živi u kontejneru i želi ga prodati kao patent jer je dobar za suvremeni život. Gubeći se u raznim linijama negdje između duhovitosti i satire, tekst malo napada Miloševića, malo ga afirmira (junak je bio ministar u vladi, ne zna se zašto više nije i živi u kontejneru, ali ga na kraju ponovno zovu u vladu jer ne mogu bez njega!), malo govori o sirotinji, malo o tajkunima, malo o mafiji, malo o ljudskoj pokvarenosti, ali sve na površini pomiješano u nabranjanju bez uzroka i bez pravog odgovara na to zašto nam se događa to što nam se događa i tko zapravo vuče konce.

Kao u Hrvatskoj, i u Srbiji se u devedesetima političkom dramom smatrala drama koja prikazuje najcrnju stranu života, naročito mladih ljudi, kao na primjer Milena Marković i njezini *Paviljoni* ili *Šine* o mladima koji se drogiraju kao očiti refleks *nove europske drame* koju je predstavljala i Biljana Srbljanović iako su neka njezina djela, a naročito *Beogradska trilogija* bila i drugačija i bolja od zadane norme ovog trenda.

<sup>104</sup> O. J. Traven, »Moj psevdonim« u O. J. Traven, *Exhibitionist*, str 6.

<sup>105</sup> *Maratonci trče počasni krug*, a naročito *Balkanski špijun*.

**POVRATAK POLITIČKE DRAME ILI  
KAKO UBITI PREDSEDNIKA MIRE GAVRANA  
(2006)**

Neki od autora koji su u devedesetima smatrani političkom dramom bili su zanimljivi pisci iako političke drame doista nisu pisali, a neki od mlađih autora i sami su osjetili potrebu za pisanjem drama koje će govoriti jasnije/izravnije/konkretnije o našoj stvarnosti. Tako je Ivan Vidić pokušao napraviti iskorak od vlastite poetike apolitičnog i emotivno implozivnog »novog pesimizma« obradivši vlastiti roman u dramu *Octopussy* (HNK Zagreb, 2002, režija Ivica Boban). Smjestivši radnju u osamljenu gostionicu na brijegu otišao je u arhetipsku krivnju roda i mitske korijene zla, što je također izašlo iz političke drame. Ponovno je pokušao napisati političku dramu, *Veliki bijeli zec* (ZKM, 2004, režija Ivica Kunčević) o mimohodu hrvatskih branitelja na Jarunu i obitelji koja na tom mimohodu različito sudjeluje. Zanimljivo je da dok su njegove drame »novog pesimizma« dočekivane s kritičarskim odobravanjem, ove su dvije izvedbe neslavno propale.

Čini mi se da je Nina Mitrović došla najbliže socijalnoj drami pišući vrlo uspješni *Komšiluk naglavačke* (HNK Rijeka, 2003, režija Saša Anočić) u kojem se sa svakog kata nebodera baca po jedan akter priče koja se pred nama odvija u različitim stanovima toga nebodera. Pri tome su likovi prepoznatljivi, a priče iz vremena koje živimo.

Ipak, pravi povratak političkoj drami u Hrvatskoj dogodio se 2004. godine s dramom Mire Gavrana *Kako ubiti predsjednika*. Njegova drama napisana je kao vrlo jasan pokušaj definiranja tko određuje život današnjeg čovjeka. Osnovna teza je da naše živote ne određuje prošli sustav ili grijesi prošlosti, ne određuju naše više ili manje nacionalističke vlade, ne određuje birokracija i njezini aparatčiki, ne određuje čak ni mafija koja nas sve više plaši, nego globalizacija. Globalizacija je naziv za tendenciju suvremenog društva koja je u Gavranovoj drami (a i u mnogih sociologa, politologa i običnih ljudi) shvaćena kao amerikanizacija.

Drama se događa u *jednoj maloj tranzicijskoj zemlji početkom 21. stoljeća* (str. 5)<sup>106</sup> koja je nedavno doživjela svoje osamostaljenje i prikazuje četiri lika koja se prema suvremenom fenomenu globalizacije određuju na četiri različita načina – od posezanja za terorizmom do pronalaženja izlaza u duhovnim vrijednostima. Robert, nekada gorljivi protivnik komunističkog režima sada je ugledni profesor, ravnatelj Instituta za sociološka istraživanja. Zadovoljan

<sup>106</sup> Svi citati iz drame Miro Gavran, *Kako ubiti predsjednika*, Teatar ITD, Zagreb, 2004.

svojim novim životom koje uključuje i obitelj (suprugu i blizance) kao i novim društvom koji mu je to omogućilo priprema govor o globalizaciji za skori znanstveni skup.

Iznenada se, nakon devet godina šutnje, javlja mlađi brat Igor koji je otišao na poslijediplomski studij u SAD, a mi saznajemo i razloge i Igorove šutnje i Igorova dolaska. On je u SAD-u postao vođa antiglobalizacijskog pokreta, a vratio se u svoju zemlju jer će je posjetiti predsjednik SAD-a. Igorova organizacija kreće u veliku akciju protiv globalizma nizom ubojstava ključnih ljudi – od direktora velikih korporacija do moćnih političara, a on sam je došao je organizirati ubojstvo predsjednika SAD-a. Ta bi ubojstva, prema Igorovu mišljenju, poslala jasnu poruku i omogućila da centri moći globalizacije postanu, kako Igor kaže: *poluga naše moći zahvaljujući kojoj ćemo popraviti, poboljšati ovaj jadni svijet* (str. 40).

Igor odabire svoju zemlju ne samo zato jer je poznaje nego i zato jer mu je to prilika da se pohvali pred bratom, osobom koja mu je uvijek bila uzor kao beskompromisni borac za ideale i za bolji svijet. Prilika je to da se afirmira i na osobnom i svjetskom planu. Vjeruje da će se posjetivši očev grob (otac je bio gorljivi protivnik socijalističkog režima zbog čega je često boravio u zatvoru) i objasnivši svojem starijem bratu što radi, afirmirati u njihovim očima kao vrijedan nastavljatelj borbe u zajedničke ideale, borac koji borbu diže s uskih zanimanja oslobođenja jedne zemlje na globalno zanimanje oslobođenja svijeta. To će i dokazati započevši akciju vlastitim djelom, ubojstvom predsjednika, čime će izazvati promjenu nabolje u cijelome svijetu. No stvari ne idu kako je Igor planirao.

Razgovor dvojice braće kreće od emocija i sjećanja na zajedničke trenutke, na ideale slobode koji su ih vodili u mladosti i želju za osamostaljivanjem njihove zemlje koja ih je uvijek nagonila na djelovanje, ali se vrlo brzo uspostavlja da su sada na dvjema različitim pozicijama. Njihovi razgovori vrlo brzo prelaze u sukob dvaju oprečnih pogleda na svjetski trend globalizacije – dok stariji brat Robert tvrdi da je to jedina šansa za male zemlje jer tako ulaze u krug civiliziranog svijeta, mlađi brat tvrdi da je to poraz svega onoga za što su se u prošlom sustavu borili i zbog čega su mnogo toga žrtvovali.

IGOR: Za male zemlje taj je sustav krajnje opasan, čak mogu reći razarajući, one upadaju iz duga u dug i ovise o međunarodnim financijskim institucijama kao što su Svjetska banka i Međunarodni monetarni fond. Zemlja dužnica mora reducirati prihode vlastitih građana, kljaštriti socijalne službe i ulagati onako kako joj njezini vjerovnici narede, kako bi uopće mogla isplatiti dospjele kredite koji su iz godine u godinu sve veći i veći. Pa to je čisto zelenašenje, moderni kolonijalizam. Što je naj-

tužnije, takve vazalske kolonijalizirane zemlje, a takva je i naša, moraju imati vladu koja umije svoje vazalstvo upakirati u prihvatljivu omotnicu i prodati ga svojim građanima kako bi se to odvijalo pod uvjetima socijalnog mira i prividnog nacionalnog ponosa... jer kako prosjaku reći da je prosjak. Velike korporacije ulažu velik novac da se diskreditiraju lokalni nacionalni pokreti i da se destruiira sama ideja nacionalne države kao zastarjela i fašistoidna. Što je najapsurdnije, korporacije u toj raboti danas nalaze najbolje saveznike u redovima bivših komunista, ljevičara i humanista koji odbacuju svaku ideju nacionalne zavijačnosti. Stvara se tako neka vrst ujedinjene fronte između ljevičarskog internacionalizma i globalističkog kapitalizma. A perspektiva čovječanstava, perspektiva svih nas, crna je da crnja ne može biti: vladavina jedne velike multinacionalne korporacije, najcrnja diktatura kakvu nijedan futurist nije mogao zamisliti. Malima ostaju očaj i lažne nade... Oni žele da nestanu individue, da nestanu nacije, da nestanu zemlje, da ostanu samo potrošači i proizvođači. Kad unište sva prirodna bogatstva i kad zagade sve rijeke, oni znaju da će posljednji izvor pitke vode biti u njihovim rukam (str. 43-44).

Igor je spreman žrtvovati se i dalje, dok je stariji brat umoran od borbe i željan uživanja u normalnom, komfornom životu.

ROBERT: (...) Samo te molim, ne čini sada sebi ono što bi te moglo uništiti. Ne ugrožavaj sebe i ne ugrožavaj moju obitelj, moju ženu i moju djecu. Ja želim bar malo normalnog života. Meni je otac uništio djetinjstvo, a sâm sam si uništio mladost iscrpljujućom borbom s vjetrenjačama. Toliko godina sam proživio kao izopćenik, kao šugavo pseto. Ja nemam više snage za to. Nemoj činiti to isto samome sebi. Bio sam vuk samotnjak. Mislilo sam da je za čovjeka moga kova najbolje da kroz život ide sam. Srećom, pojavila se Stela, potom djeca. Tek zadnjih nekoliko godina živim normalnim životom, prihvaćen od zajednice, molim te, ne uzimaj mi to.

IGOR: Postao si ljigavi malograđanin (str. 53).

Iako je to drama teze, sukob dvojice braće je i na ljudskoj, emotivnoj razini, a tu su i dva ženska lika koja u dramu unose onu uobičajenu toplinu Gavranovih karaktera i koji nam donose bliske i prepoznatljive ljudske osjećaje. Stela, supruga starijeg brata, direktorica je psihijatrijske klinike i idealna Robertova žena. Ne samo zato što ga voli i razumije, nego i zato jer je, prema Stelinim riječima, upravo ona od nerealnog idealista koji ima glavu u oblacima napravila od Roberta *čovjeka od krvi i mesa* (str. 33) koji uživa u obiteljskom životu. Naravno da je Stela zabrinuta za sudbinu svoje obitelji i da pokušava zajedno s Robertom pronaći izlaz iz te komplicirane situacije u kojoj, kako Robert kaže,

nijedno rješenje nije dobro – ne želi prijaviti vlastitog brata policiji, ali ne želi živjeti ni sa stigmom da je brat ubojice predsjednika SAD-a. Njih su dvoje zabrinuti i za reputaciju zemlje koja bi nakon toga čina mogla biti izbačena iz zajednice civiliziranih zemalja i zauvijek osuđena, ali strah od gubitka obitelji, statusa, budućnosti ipak je dominantan.

Drugi ženski lik Igorova je djevojka, Marija, koja je bila Igorova istomišljenica i bliska suradnica dok joj se nije dogodila privatna tragedija. Nakon pogibije oba roditelja zapala je u depresiju iz koje izađe uz pomoć tete redovnice i – vjerskog zanosa. Vjerujući da je jedini način promjene svijeta promjena vlastite duše, ona napušta Igora. Tvrdi da su metode kojima Igor želi djelovati iste kao i kod onih protiv kojih želi djelovati i da će ga to nužno pretvoriti u one protiv kojih se sada bori. Naravno da na kraju i ova, kao i ostale Gavranove drame, ima zanimljiv obrat kao rješenje.

Pisci političkog teatra sedamdesetih su, kao što sam rekla, presiju konkretnog političkog sustava najčešće prikazivali kroz osobu iz sustava, utjelovljenje lokalnog moćnika koji kroji sudbinu uzaludno pobunjenog intelektualca. Taj lokalni moćnik je bio prepoznatljiv, čovjek iz susjedstva, iz Mjesne zajednice, iz partijske ćelije... Možda je problem u devedesetima bio u tome što su pisci dalje tražili »u susjedstvu« onoga koji određuje naše živote i tko bi mogao biti sugovornik dramskog političkog dijaloga. U »susjedstvu« su pronalazili ili izgubljene ljude (apolitična slika svijeta) ili bivše komuniste (obračun s prošlosti).

Miro Gavran proširuje traženje izvora djelovanja sile koja nas određuje, odnosno njezin centar nalazi izvan granica naše ili bilo koje druge male zemlje. *Kako ubiti predsjednika* je politička drama jer je globalizacija prikazana u drami kao sila koja djeluje na razini cijele kugle zemaljske, poništava identitete malih zemalja, uništava njihova prirodna dobra i civilizacijske vrijednosti, poništava njihovo kulturno bogatstvo i raznolikost, namećući isključivo jedan dominantni model koji uključuje pravo profita na neograničenu vlast, vladavinu jednog zvuka i jedne brze hrane s uvijek istim serviranim pićem.

*Semantička produženost djelovanja završnog rješenja drame ukazuje na žestinu Gavranova angažmana*, reći će Gordana Muzaferija,<sup>107</sup> pa će tako Gavran pišući svoju dramu ideje, kroz četiri lika dati četiri moguća odnosa prema procesu globalizacije, ali ostaviti na kraju otvoren kraj jer ni jedan lik nije uspio uvjeriti neki drugi lik u svoju opciju (osim silom, a to se ne računa). Time, na tragu Brechta i političkog kazališta, uključuje publiku u priču, traži od nje sudjelovanje, nastavak diskusije i obrane pojedinog stava, potiče je na razmišljanje i traži od nje angažiranost u svijetu u kojem žive.

<sup>107</sup> Gordana Muzaferija, *Kazališne igre Mire Gavrana*, Zagreb, 2005.

Svatko u publici mora odlučiti tko je on. Je li konformist koji će se bez problema družiti s ministrom *koji te je jučer napao kao nazadnog intelektualca samo zato što si u svojim tekstovima doveo u pitanje koncept socijalističke bezgrešnosti* (Igor, str. 52) vjerujući da je to znak *evolucije i drugih vremena i da je najveći konformizam dopusti sebi vječni idealizam* (Robert, str. 52). Ili je beskompromisni borac za bolji život za promjenu ovog *pakla u kojem vladaju moćni* (Igor, str. 23) koji u svojem radikalizmu potrebe za djelovanjem završava u terorizmu. Jesmo li spremni prihvatiti promjene uz svijest da uvijek odlučuju veliki, mali moraju preživjeti, ali da se u tim procesima odvijaju i dobre stvari? Ili smo pak kandidati za novi odjel Steline psihijatrijske bolnice na koji smještaju *bolesni od nove psihoze, očajni ljudi žrtve novih tranzicijskih vremena* (Stela, str. 14), bilo da se panično plašimo genetski modificirane hrane ili nesigurnosti koju donosi novi sustav u kojem moramo živjeti.

Gavran nam u drami kroz priču o sudbini dvojice braće slika svijet oko nas u vrlo jasnim potezima, svijet koji možemo prepoznati u životu oko sebe, a oštri rez koji drama ima na kraju (i u kojem neki likovi stradaju) ne može nas ostaviti ravnodušne. Što je Gavranu i bila namjera, kao i svakoj drugoj dobroj političkoj drami.

Ako je taj Gavranov *povratak političkoj drami*, povratak unutar njegova opusa, kako kaže Gordana Muzaferija<sup>108</sup> (jer se Gavran dramatičar javio sa *Zatočenicima* – knjigom triju drama od kojih je svaka progovarala o nekom aspektu vlasti: *Kreontova Antigona*, *Urotnici* i *Moj dobri otac*),<sup>109</sup> on je i povratak političkoj drami u Hrvatskoj, a korespondira i sa svjetskim, bolje rečeno europskim kazališnim trendovima.

### **Verbatim ili politička dokumentarna drama**

Suvremena angloamerička drama zadnjih desetak godina traži svoj glas, oduvijek okrenuta oslikavanju stvarnosti i reagiranju na stvarnost kao osnovnom zadatku umjetnosti. Na tom je tragu dominantan trend britanskog teatra devedesetih postala dramaturgija novog brutalizma, ili *in-her-face* teatra, teatra *krvi i sperme* (koja je prešla u Europu kao *nova europska drama*), teatra koji udara u lice, koji šokira naturalističkim prikazom iz života narkomana i prostitutki, silovanja i kasapljenja ljudi na sceni jer je isticala svoju socijalnu, čak izrazito politički lijevu svijest. Tvrдила je da govori o lošim stranama društva u namjeri da ih ispravi i napadne malograđanske utvrde prividnog

---

<sup>108</sup> Ibid.

<sup>109</sup> (Bilješka 2008) O Gavranovim *Urotnicima* govorim u poglavlju »Što su nama Zrinsko-Frankopani ili junaci romanse u ironijskom modusu« ove knjige.



mira i zadovoljstva svijetom oko nas. No govorila je o tako rubnim i uskim stratumima društva da je vrlo brzo upala u kliše nedefiniranih likova na rubu društva, prostitutki, narkomana, ubojica, ljudi koji mogu komunicirati isključivo nasiljem. Reakciju publike izazivali su rušenjem posljednje konvencije – realističkim prikazivanjem nasilja na sceni, ali se taj šok vrlo brzo istrošio. Nakon osvještanja da taj trend ne govori ništa o razlozima zbog čega nam se takve stvari događaju (upravo zato jer su protjerali realnost, otišli u rubno, ezoterično, apolitično ili samo proklamirano politično), zanimanje za njim je u Engleskoj zamrlo (a u Americi nije nikada ni uspio) dok u Europi još uvijek djeluju odjeci i klonovi.<sup>110</sup>

Ostala je potreba za reakcijom na stvarnost, pa se tako angloameričko kazalište okrenulo *verbatimu* ili doslovnoj drami, odnosno dokumentarnom teatru što se vrlo brzo proširilo i kao europski trend.

U potrebi da reagiraju na stvarnost koju im doslovno određuju neki vrlo očiti politički potezi vlasti, ta je drama od samih početaka izrazito politička. Bavi se vrlo realnim problemima i uzima doslovne rečenice stvarnih ljudi, američkih i engleskih političara koji odlučuju o sudbini svijeta kao *Demokracija/Democracy* Michaela Frayna iz 2003. ili *Oće to/Stuff Happens* Davida Harea iz 2004. prema poznatoj rečenici Donalda Rumsfelda kojom je »ispričao« pljačku nakon osvajanja Bagdada. Odabrani likovi su i žrtave te politike (*Guantanamo* Victorie Brittain, 2004, svjedočanstva rodbine zatočenih u američkom logoru za afganistanske ratne zarobljenike) ili njezini protivnici (pravi teroristi u *Razgovorima s teroristima/Talking to the Terrorists* Robina Soansa iz 2005). Uzimaju se doslovne riječi svjedoka u pravim sudskim procesima, npr. Blairu za ulazak u Irački rat, istraga oko rasističkih i vjerskih sukoba, homofobičnih ubojstava i sličnih, vrlo političkih tema.<sup>111</sup>

Ovaj razvoj tema i izbor sugovornika u *verbatimu* pokazuje nekoliko stvari. Prvo da su pisci (i kazalište jer su to sve izvođena djela) imali potrebu progovoriti o konkretnom društvu u kojem žive, pisati političke tekstove koji pokazuju tko, zašto i kako upravlja našim životima. Doslovno uzimanje realnih ljudi i njihovih izjava, kako H. T. Lehman zove *postdramskom provalom realnog*,<sup>112</sup> a

<sup>110</sup> Sanja Nikčević, *Nova europska drama ili velika obmana*, Meandar, Zagreb, 2004.

<sup>111</sup> Neke od najpoznatijih drama toga tipa su: Anne Deavere Smith *Vatre oko nas/Fires in the Mirror*, Moses Kauffman *Projekt Laramiel/Laramie Project* (USA), David Hare *Oće to/Stuff Happens*, Victoria Brittain i Gillian Slovo *Guantanamo*, Robin Soans *Razgovarajući s teroristima/Talking to Terrorists*, Richard Norton-Taylor *Boja pravde/The Color of Justice*; *Krvava nedjelja/Bloody Sunday*; *Pozvan na odgovornost/Called to Account*, Alan Rickman and Katharine Viner *Moje ime je Rachel Corrie/My Name Is Rachel Corrie* (GB) itd.

<sup>112</sup> H. T. Lehmann, *Postdramsko kazalište*, Zagreb/Beograd, 2004.

angloamerički autori *fitofaktnost* (postdramsko miješanje zbilje i fikcije)<sup>113</sup> može označavati slijedenje umjetničkih trendova jednog vremena, ali mi se čini da ima i jednu puno važniju funkciju vezanu uz konkretnu stvarnost.

S jedne strane doslovnost može biti zaštita kazališta od »vrućih« tema jer je društvo uvijek sankcioniralo preveliku subverzivnost kazališta. Činjenica da su to političari doista rekli služi kao zaštitna ograda: *nismo mi to izmislili, oni su to stvarno rekli!*. S druge strane dokumentarnost potvrđuje istinitost onoga što se govori sa scene i proizvodi jači i izravniji efekt djelovanja na publiku (evo opet Brechtove želje). To više što je nakon toliko povika *ovo je politička drama* vezanih uz *novi brutalizam* publika prestala vjerovati u političnost britanskog kazališta. Pa sad kazalište mora imati jake dokaze za ono što govori.<sup>114</sup>

Problem je da dokumentarnost na sceni ima svoja ograničenja i ako je ostavljeno kao jedini ili glavni kazališni mamac vrlo brzo gubi dramsku napetost. Zato se bojim da ta pomama za dokumentarnošću na sceni opet ne ode u biranje tema prema jačini efekta i to ne onoga unutarnjeg dramskog, čak ne ni onoga političkog, nego najpovršnijeg vanjskog efekta šoka. To mi se čini zbog izbora subjekta tih drama – političari, žrtve, napadači – što može biti posljedica potrošenosti medija dokumentarne drame i pokušaja da se taj žanr dramski ojača uvođenjem u priču negativaca, što šokantnijih to boljih. Budući da je novi projekt razgovor s osuđenima na smrt,<sup>115</sup> sve mi se čini da će ona početna politička komponenta iz koje se krenulo biti razvodnjena u senzacijama tipa Jerryja Springfelda u stilu: što veći *freak* na sceni, to veselije u publici.

### Hrvatski prodori realnog

Kao što rekoh,<sup>116</sup> Nedjeljko Fabrio (kao i neki drugi pisci toga vremena) tu je »provalu realnog« učinio davno s očitom namjerom pisanja političkog teatra, subverzivnog prema stvarnosti. Ali u mimikriji preživljavanja komunističkog sustava uzeo je povijesnu dramu s doslovnim rečenicama pojedinih

<sup>113</sup> Dubravka Oraić Tolić, *Muška moderna, ženska postmoderna*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2005.

<sup>114</sup> (Bilješka 2008) Da je trend i europski najbolje dokazuje Europska nagrada za novu kazališnu realnost dodijeljena 2008. godine u Solunu njemačkoj grupi Rimini Protokoll, poznatoj upravo po dokumentarnom ili *reality* teatru. Oni na scenu dovode tzv. eksperte, ljude koji govore o svojim realnim iskustvima – od presađivanja srca do problema maloljetničkog kriminala. Vidi Sanja Nikčević, »Izbrisane granice žanrova«, *Vijenac* br. 378, 8. 5. 2008.

<sup>115</sup> Jessica Blank i Erik Jensen, *Pomilovani/Exonerated*, 2002. i Tim Robbins i Sestra Helen Prejean, *Osuđenici na smrti/Dead Man Walking*, 2003. Dok prva drama još i govori iz političkih mnamjera ispravljanja nepravde jer se bavi zatvorenicima koji su nevini osuđeni na smrt, druga se već bavi zatvorenikom koji je priznao okrutno dvostruko ubojstvo bez imalo grižnje savjesti.

<sup>116</sup> U poglavlju »Probudeni primjer iz prošlosti ili prepoznavanje *Rerformatora* Nedjeljka Fabrijak«.

likova, prošlu stvarnost i povijesni *verbatim* za razotkrivanje vremena u kojem je živio. Autorsko umijeće iz »provale realnosti« u svojem djelu mora biti u stanju napraviti novu umjetničku cjelinu koja će preživjeti trenutačnu dnevnopolitičku situaciju. Kao što se dogodilo u slučaju Fabrija.

A i Mire Gavrana. On je u svojoj drami posegnuo za neknjiževnim tekstovima, pisanja i teze sociologa, a uklopio je i prepoznatljivo tzv. »zdravorazumsko« razmišljanje malog čovjeka. Čini mi se na umjetnički hrabriji način od čistih *verbatima*, jer se Miro Gavran usudio progovoriti o politici bez štita potpune dokumentarnosti uklopivši dokumentarnost u novu umjetničku cjelinu.<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> Očito uspješno jer drama doživljava globalni odjek. Objavljena je u Slovačkoj 2003. godinu dana prije hrvatske praizvedbe u Zagrebu 2004. godine, a 2004. izvedena je i u Beču (Teatar Brett), 2005. godine izvedena je u Kamernom teatru u Sarajevu, u njemačkom teatru Senseemble iz Ausburga i objavljena u francuskom prijevodu. Što bi rekao Robert iz drame: *Ne možeš poreći da globalistički poredak ima i nekih dobrih strana* (str. 42).

## LITERATURA

- Fabrio, Nedjeljko, *Aluzivne drame*, Profil, Zagreb, 2007.
- Gašparović, Darko, »Istrajavanje na vjetrometini povijesti«, u *Artaudova ideja kazališta i drugi eseji*, Zagreb, 1974. (citirano prema starijem, ali identičnom izdanju teksta u časopisu Prolog 3/1970, str. 4-12)
- Gavran, Miro, *Kako ubiti predsjednika*, Teatar ITD, Zagreb, 2004.
- Lehmann, H. T., *Postdramsko kazalište*, Zagreb/Beograd, 2004.
- Lipovčan, Srećko, »U povijest ne ulaze ocat i papar« u *Vrijeme nevremena*, DHK, Zagreb, 2006, str. 305-310.
- Melchinger, Siegfried, *Povijest političkog kazališta*, GZH, Zagreb, 1971.
- Mrduljaš, Igor, *Dramski vodič od Vojnovića do Matišia*, AGM, Zagreb 1997.
- Mrkonjić, Zvonimir, »Preobrazbe farse« u *Ogledalo mahnitosti*, Zagreb, 1985, str. 145-162. (tekst je prvo objavljen u časopisu Prolog 26/1975, str. 3-11)
- Muzaferija, Gordana, *Kazališne igre Mire Gavrana*, Zagreb, 2005.
- Nemec, Krešimir, »Dramsko stvaralaštvo Nedjeljka Fabrijia« u *Krležini dani u Osijeku 1968-1971*, Druga knjiga, Zagreb-Osijek, 1995, str. 55-60.
- Nikčević Sanja, »Izbrisane granice žanrova«, *Vijenac* br. 378, 8. 5. 2008.
- Nikčević, Sanja, »Nov pesimizam. Antologija na hrvatskata drama od osumdesettite i devedesettite«, u Sanja Nikčević *Antologija na novata hrvatska drama* (Antologija nove hrvatske drame), Fakultet za dramski umetnosti, Skopje, 2002.
- Nikčević, Sanja, »U potrazi za glasom između emocije, politike i intertekstualnosti. Skica za studiju o četvrt stoljeća hrvatske drame«, *Republika* 1/2006, str. 34-46.
- Nikčević, Sanja, *Nova europska drama ili velika obmana*, Meandar, Zagreb, 2004.
- Nikčević, Sanja »Hrvatsko kazalište u ratu, skica za povijest« u Branko Hećimović (ur.), *Krležini dani u Osijeku 1999*, Zagreb-Osijek, 2000, str. 198-216.
- Novak, Slobodan P., *Planeta Držić*, CKD, Zagreb, 1984.
- Oraić Tolić, Dubravka, *Muška moderna, ženska postmoderna*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2005.
- Paro, Georgij, »Pismo umjesto pogovora« u Nedjeljko Fabrio, *Drame*, Matica hrvatska, Zagreb, 1976, str. 201-202.
- Puljizević, Jozo, »Fabrijevo kazalište«, *Republika* 9-10/1999, str. 112-129.
- Senker, Boris, *Hrestomatija novije hrvatske drame II. dio (1941-1995)*, Disput, Zagreb, 2001.
- Traven, O. J., »Moj psevdonim« u O. J. Traven *Exhibitionist*, Program predstave, Slovensko narodno gledališče, Ljubljana, 2001.

DUGOVI U KAZALIŠTU  
ILI  
ŠTO JE NAMA KOMEDIJA?



## UVOD IZ 2008.

Kad su me iz Komedije 2003. godine pozvali da napišem nešto za programsku knjižicu o *Čarugi* Ivan Kušana, krenula sam tražiti literaturu o toj drami. Ivan Kušan je bio tako poznato ime, *Čaruga* kulturna predstava pa sam bila nemalo iznenađena kad sam otkrila kako je malo teatroloških radova napisano i o drami i o piscu. Bilo je kazališnih kritika, intervjuja, ali ne i teorijske recepcije!

Kasnije sam shvatila da je slično i s drugim piscima koji su stasali sedamdesetih, a ostali su nam do danas u svijesti kao važna imena hrvatske drame: Bužimski, Bakmaz, Bakarić, Škrabe-Mujičić-Senker, Kušan, Ivšić, Fabio, Šoljan... Najviše je pisano o Ivi Brešanu, a postoje i teatrološki radovi o Slobodanu Šnajderu, a svi ostali su dug hrvatske teatrologije. Ni oni koji su stasali osamdesetih nisu puno bolje prošli, Lada Kaštelan ili Mate Matišić (kojem tek sada mlađi naraštaji teatrologa posvećuje pažnju). Unatoč početnim pohvalama mladom Miri Gavranu, nakon što je počeo pisati komedije teorija se »ohladila« i da nije bilo stranih teatrologa (a naročito Gordane Muzafferije koja je o njemu napisala knjigu), tko zna što bi bilo s njegovom teatrološkom recepcijom.

Naša teatrologija ima neobičan stav. Prvo ne voli žive autore, drugo ne voli plodne autore (u velikom opusu uvijek ima neka slabija drama zbog koje bi njihov pozitivni sud mogao ugroziti kritičarevu reputaciju), treće ne vole popularne autore ili autore tzv. nižih žanrova poput komedije (to je uvijek »podilaženje glupoj publici«, a podržavanje takvih žanrova može ugroziti ozbiljnu kritičarsku reputaciju!). O tome da se piše po narudžbi ne smije se javno ni govoriti u pristojnim umjetničkim krugovima.

Tek kad sam slagala ovu knjigu shvatila sam da su sva trojica autora kojima sam se intenzivno bavila upravo takvi. Pišu po narudžbi, pišu niže žanrove, (komedije o kojima ovdje govorim), pišu puno i jako su popularni! Jedno gore do drugoga!

U Hrvatskoj vladaju dvije teatrološke linije – pozitivistička i metateorijska. Za pozitiviste ti su pisci »preživeli«, za metateoričare, suviše popularni. Meni su pak (kao pokloniku treće teorijske, tzv. Senkerove linije) iznimno zanimljivi jer me zanima zašto se nešto događa u kazalištu pa tako i zašto je nešto popularno. Ako se komad sedamdesetih godina igra tri godine s više

od dvjesto izvedbi u Hrvatskoj (*Čaruga*), ako je pisac igran po cijelom svijetu (Miro Gavran), ako literarna poigravanja razumiju i klinci i profesori (Senkerovi literarni kabaret) ne može to biti SAMO puko podilaženje publici. Mora biti još nešto što zaslužuje ozbiljnu i nepristranu analizu.

Upravo se time volim baviti, afirmacijom prezrenog žanra ili zanemarenog, zapostavljenog pisca. Odatle ovo poglavlje o komediji; odatle jedna od prvih javno i jasno izrečenih afirmacija osnovnih karakteristika Gavranova pisanja (radnja, likovi, glumci, afirmacija vrijednosti); odatle pobijanje da je *Čaruga* prepisana lagana zabava; odatle definicija novog žanra, literarnog kabareta Borisa Senkera!

Možda sam time barem malo odradila dug, i prema piscima, i prema žanru!

- Miro Gavran
  - Drame ili temelj dobrog pisanja (2000)
  - Bračne komedije ili od želje za ulaskom do zamora materijala (2008)
- Boris Senker
  - Hrvatski literarni kabaret: *Zagrebulje zagrobne; Fritzspiel i (P)lutajuće glumište majstora Krona* (2007)
  - Boris Senker kao dramski pisac: Pišem tekstove za glumce (razgovor, 2006)
- Ivan Kušan *Čaruga*
  - Nedostatno ili recepcija kroz desetljeća (2003)
  - Vraćanje duga ili ozbiljno poigravanje (2004)



## MIRO GAVRAN

### DRAME ILI TEMELJ DOBROG KAZALIŠTA

(2000)<sup>118</sup>

Miro Gavran neobičan je fenomen hrvatskog glumišta. S dvadeset i dvije godine na sceni uglednog zagrebačkog Dramskog kazališta Gavella uspješno mu je postavljena prva drama *Kreontova Antigona*. Nakon toga uspio je godinama ostati prisutan na hrvatskoj sceni bez ikakvih pomagača (poput političke moći ili bogatih zaštitnika) osim vlastitih djela.

Godinama živi kao pisac i to, za hrvatsku sredinu neuobičajeno, kao slobodnjak (*free lancer*). To znači da doista živi od pisanja u zemlji u kojoj gotovo svi ostali hrvatski pisci žive od različitih stalnih zanimanja dok im je pisanje neka vrst hobija. »Preživio« je čak i odlazak u žanrove poput komedije, groteske, melodrame (a upravo priprema mjuzikl *Veli Jože*, o poznatom junaku iz hrvatske legende), žanrove koje kritika prezire i teško oprašta »ozbiljnom« piscu.

Iz biografskih podataka vidljivo je koliko je izvođen u Hrvatskoj, bivšoj Jugoslaviji, po Europi, a jedini je živući hrvatski pisac izvođen u Americi. Kazališna potreba za njim okrunjena je i uglednom mađarskom nagradom za najboljeg srednjoeuropskog dramatičara. U čemu je tajna? Miro Gavran je

<sup>118</sup> (Bilješka 2008) O toj sam temi govorila na skupu Matice hrvatske 2000. što je pod naslovom »Miro Gavran – temelj dobrog kazališta« objavljeno u Dometima 1-4/2000, str. 59-62. U engleskom prijevodu tekst je objavljen pod naslovom »Miro Gavran – The Foundation of Good Theatre« kao pogovor engleskom izdanju Gavranovih drama u knjizi Miro Gavran, *Three Plays, The Bridge*, Zagreb, 2000, str. 165-172, a na poljskom kao »Tajemnice dobrego teatru« (Temelj dobrog kazališta) u Miro Gavran, *Antygona Kreona i inne dramaty* (Kreontova Antigona i druge drame), Księgarnia Akademicka, Krakow, 2003. Proširena verzija članka objavljena je na engleskom pod nazivom »Miro Gavran: The Return of the Playwright« (Miro Gavran: povratak pisca), SEEP (*Slavic and East European Performance*), New York, vol 23 n 3 /2004, str. 30-39. Tekst ostavljam nepromijenjen i uvrštavam u knjigu jer je jedan od prvih tekstova koji je ne samo upozorio na osnovne karakteristike njegova pisanja nego i jasno apostrofirao vrijednost Gavranova djela u vrijeme kad je ono početno oduševljenje Gavranovim pisanjem lagano prelazilo u teatrološki »odmak«. Za dalje proučavanje Gavranova djela najviše su napravili strani teatrolozi. Mihal Babiak koji ga je prvi spomenuo u kontekstu postmoderne, a naročito Gordana Muzaferija koja je o njemu napisala monografsku knjigu (*Kazališne igre Mire Gavrana*) i to jezikom poststrukturalističke teorije.

uspješno opstao na kazališnoj sceni jer ima u sebi talent koji mora izraziti, jer je profesionalac koji puno radi, ali i zato jer ga kazalište treba i voli. Potreba kazališta za Mirom Gavranom jača je od svih drugih eventualnih okolnosti.

Razlog leži u nekoliko karakteristika koja njegova djela imaju, karakteristika koja su temelj dobrog kazališta što će vam publika priznati otvoreno, a kritika nevoljko i prikriveno. Miro Gavran to ima u najboljoj varijanti. Dobro napravljeni karakteri, napetost krimića, emocije i pozitivnu misao.

### **Karakteristi – dobro napravljeni**

Osnovna karakteristika Gavranovih komada su »*bien faite* karakteri«.

#### **Realistički i živi**

U Gavranovim dramama uvijek su vrlo životni likovi na sceni. Čak i u ciklusu drama s povijesnim likovima (*Noć bogova, Ljubavi Georgea Washingtona, Čehov je Tolstoju rekao zbogom, Najduži dan Marije Terezije, Shakespeare i Elizabeta*) njegove povijesne ličnosti (Martha Washington, Molière, Louis V, Shakespeare, Elizabeta, Marija Terezija, Čehov, Tolstoj) nisu biografski prikazi tih likova (što je na nekoliko mjesta isticao i autor sâm) nego potvrda realiteta, potvrda stvarnosti likova. Svaki lik određenog imena nosi poputbinu svojega stvarnog imena, na nju autor računa kada ga odabire. Miro Gavran ne ide protiv povijesnih imena svojih likova, nego im samo dodaje onu dimenziju koja nam je teško dostupna u povijesnih likova – privatnu dimenziju javnih likova. Ali ti likovi jesu svojevrmeni ili povijesni, a izabrani su oni koji su i nama danas zanimljivi.

#### **Izdvojeni, ali ne uzvišeni**

Poznata povijesna imena u naslovima drama nisu samo »zgodan mamac za publiku koja voli gledati drame o poznatim licima«. »Uzvišenost« likova koju je za tragediju zahtijevao Aristotel ili »likovi bolji od nas« što je za visokomimetski modus tražio Frye, Miro Gavran osigurava u svojim dramama upravo uzimajući poznate povijesne karaktere. Gavran te ljude, odreda velike (ili barem važne za ljudski rod), prikazuje kao ljude, kroz ljudske slabosti (rekao bi Aristotel), a ne kroz njihovu tragičku krivnju jer Gavran zna da je, kao što je rekao Steiner, danas tragedija mrtva, a živi – drama.

I nju Miro Gavran radi po svim dobrim pravilima. Sa smrti tragedije nije do kraja nestala uzvišenost junaka jer i drama zahtijeva neku vrst izdvojenosti. Ako junak više nije izdvojen iznad publike, on ipak mora biti neobičan. I to je drugi razlog zašto Miro Gavran uzima povijesne likove, jer uz njihovu pomoć dobiva povijesni odmak koji mu osigurava realizam, ali i osigurava neku vrst legitimiteta dramske radnje.

Likovi u dramama su izdvojeni kako zahtijeva tragedija, ali ne i uzvišeni, nego su prikazani u svojoj privatnosti kroz neki vrlo ljudski problem koji ima svatko od nas.

U *Ljubavi Georgea Washingtona* Gavran ne pokazuje Georgea Washingtona koji se bori za nezavisnost Amerike, nego njegovu ženu i ljubavnicu nakon predsjednikove smrti. U drami je glavna tema George kao ljudsko biće i kao zaljubljeni muškarac, a ne kao državnik. Elizabeta (u *Shakespeareu i Elizabeti*) nije prikazana u odlukama o ratovanju ili preuzimanju Škotske nego u ljubavi prema piscu, kao i Marija Terezija (*Najduži dan Marije Terezije – Dogovor za cijeli život*) koja nakon dugi niz godina otkriva da su hladni odnosi nje i njezina muža zapravo rezultat davne seksualne spletke.

### **Bliski i razumljivi**

Upravo zato jer prikazuje likove ne kroz probleme njihovih funkcija (ili kao puke nositelje određenih ideja) nego probleme njihova srca dobiva žive i punokrvne likove. Svi su oni pojedinci ostavljeni sami sa svojom sudbinom i izborom. I ne može im pomoći njihova funkcija. I to je ono što publika voli vidjeti. Svoju dilemu u kraljici. Likovi Mire Gavrana su po tome suvremeni i nama bliski i razumljivi likovi.

Odluke koje moraju donijeti likovi, situacije u kojima su se zatekli, odluke su i situacije koje dijele i današnji ljudi – odlučiti se za ljubav, prijateljstvo, oprostiti, ispraviti nepravdu, odoljeti iskušenju, izabrati i podnijeti posljedice izbora. Ta univerzalnost tema i situacija koje dijele i svakodnevni ljudi u publici poništava odmak koji je poviješću (dakle vremenom zbivanja) i pozicijom karaktera postignut. Time karakteri postaju ljudski, a drama dobiva savršenu mjeru nepoznatog i poznatog koja godi publici jer joj obećava egzotičan, ali istovremeno blizak i razumljiv doživljaj – onaj koji publiku »dira«.

### **Kazalište kao odmak**

Najnovije drame koje je Miro Gavran napisao *Kad umire glumac* i *Zaboravi Hollywood* na prvi pogled su iznimke od ovoga rečenog jer se zbivaju u suvremenosti. Ali i one zadržavaju formulu savršenog omjera nepoznatog i bliskog samo što je ovdje odmak postignut ne daljinom vremena nego egzotičnosti teme. Naime, obje se drame zbivaju u kazalištu, a kazalište iznutra je za današnjeg »običnog čovjeka« jednako tako egzotično kao i francuski dvor.

Dobro izgrađeni Gavranovi karakteri u dramama su, dakle, svojevremeni (povijesni, kazališni), suvremeni (nama bliski) i svevremeni (s ljudskim temama) uz dobar omjer svih triju komponenta.

## Priča – napetost krimića

Svaki Gavranov komad priča jasnu i zanimljivu priču koja će držati vašu pažnju uz pomoć ne jednog nego vrlo često nekoliko obrata. Često se novinski izjavitelji suzdrže od prepričavanja sadržaja da ne pokvare efekt jer je Gavran u dramama i komedijama uspio uspostaviti napetost priče jednog krimića. U Gavranovim dramama likovi rastu ili padaju kroz priču, padaju maske, otkrivaju se ljudske duše (često drukčije od maske koju čovjek nosi), otkriva se i ljudska unutarnjost osobe koju poistovjećujemo s funkcijom ili pozicijom moći.

Ipak, za dobru dramu nije dovoljno imati samo ideju i obrat – to ima i svaki dobar vic. Kazališna priča mora biti ispričana uz pomoć vještog dijaloga, a Gavran je u tome vrstan umjetnik. I to pravi kazališni. Katkad njegovi dijalozi na papiru izgledaju škrti i »suviše jednostavni«, ali je njegovo umijeće u tome što je u stanju na papir staviti samo ono što se mora reći dok sve ostalo prepusti samoj radnji<sup>119</sup> ili glumcu, njegovu licu, tijelu, energiji koju zrači i u tome leži tajna zaljubljenosti glumaca širom svijeta u djela Mire Gavrana.

## Emocije

Mislim da je temeljna tajna kazališne potrebe za Mirom Gavranom to što su osnovni začini njegovih drama – emocije. Sve ove zanimljive priče i životni karakteri uhvaćeni su u vrtlogu emocija. One su uvijek prisutne čak i u dramama koje se bave vladanjem (*Kraljevi i konjušari*, *Noć bogova*) ili porazom ideje (*Urotnici*). Emocije su snažne – ljubav, prijateljstvo, ljubav prema poslu ili zemlji, ali nema velikih strasti jer smo izašli iz terena tragedije i ušli u stišanost drame. Umjesto velikih gesta i burnih izljeva emocija, izražavanje emocija je stišano, smirenije, više su u čovjeku nego u nekoj divljoj i nekontroliranoj manifestaciji moći. To ne znači da su emocije koje Gavranovi likovi proživljavaju manje važne, samo su njihova ispoljavanja primjerenija našem vremenu. Nakon tragedije primjerenije je ljubavnika ostaviti nego ubiti, moguće je biti poštena ljubavnica, moguće je biti kraljica i priznati i ispraviti pogrešku.

## Misao: pozitivno – afirmativno – konzervativno

No čak i ovo do sada rečeno ne otkriva do kraja Gavranovu tajnu. Njegova djela u sebi sadrže i više od karaktera koji su zapleteni u emocije u nekoj nape-

---

<sup>119</sup> Govoreći o tajnama dobrog pisanja David Mamet često priča priču o mački: Junak ulazi u sobu i kaže junakinji: *Moramo otići*. U tom trenutku svaki pisac ima potrebu da junak stane i kaže: *Kad sam ja bio mali imao sam jednu mačku* i da nam ispriča priču o mački. No logika radnje traži da junak i junakinja zgrabe kovčege i izjure iz sobe.

toj priči. On u svojim djelima nosi temeljnu misao. Ali ona se najjednostavnije može izreći terminima koji za današnju kritičku misao nisu najprihvatljiviji.

Postoje tri temeljna tematska ciklusa u Gavranovim dramama:

1) Teme vlasti i moći, zatočeništva (*Kreontova Antigona, Urotnici, Noć bogova, Kraljevi i konjušari, Moj dobri otac*) koje se bave manipulacijom (ili pokušajem manipulacije) pojedincem.

2) Teme ljubavi (*Najduži dan Marije Terezije, Ljubavi Georgea Washingtona, Shakespeare i Elizabeta*) u kojima povijesni kontekst pojačava naš doživljaj uglavnom ljubavnih zapleta ili ljubavi prema djetetu ili prijatelju.

3) Teme umjetnosti, najčešće kazalište ili književnost (*Zaboravi Hollywood, Kad umire glumac, Bit će sve u redu, Čehov je Tolstoju rekao zbogom*).

Naravno da se u nekim dramama sve tri teme mogu prepletati jer su te tri teme konstantna opsesija autora. Tako će u *Zaboravi Hollywood* profesor htjeti manipulirati studentom, a u *Noći bogova* govori se o emociji prijateljstva i o kazalištu, dok će *Kraljevi i konjušari* svoju temu volje za moći prelomiti kroz emocije.

Iako su sve Gavranove drame duboko individualističke, što znači da se bave individualnim izborom, postoji i društvo. Ali ono nikada nije »amorfna historijska sila koja razara nemoćnog pojedinca«, nego zbroj pojedinaca i njihovih izbora. Od najvećih do najmanjih u tom društvu – izbor imaju i Louis IV. i Molière i Luda u *Noći bogova*. Jer iako ih dijeli pijano prijateljstvo, svaki je napravio svoj izbor u životu: Louis je postao tiranin koji sve podređuje sebi, Molière riskirao život rugajući se kralju, a luda... to neću otkriti.

Činjenica da Gavranovi likovi imaju mogućnost izbora, čak i ispravak krivog izbora (Marija Terezija, Elizabeta, Čehov) oznaka je temeljne pozitivne misli Gavranovih djela. Jedne temeljne vjere da život ima smisao, a da nam drama pomaže u otkrivanju (potvrđivanju) toga smisla. To je razlog zbog kojeg ljudi idu u kazalište, ali vam to jedan teoretičar koji drži do sebe danas ne smije priznati u strahu da ga ne proglase konzervativnim.

A upravo to Gavran jest. Ali u onom najpozitivnijem smislu – kao zagovaratelj temeljnih vrijednosti u životu ili kazalištu. Ova kazališna poetika Mire Gavrana najočitija je u drami *Kad umire glumac* u kojoj Tom iznosi svoju (Gavranovu) poetiku, uvjerenje da su temelj kazališta glumac koji izgovora piščeve rečenice, a da je sve podređeno publici. Poetiku u kojoj je redatelj dobrodošao skroman prijatelj. Poetiku koja se grozi nerazumljivog i pretencioznog, hladnog i praznog kazališta, koje služi redateljima za egzibicije ili dokazivanje koncepata na glumcima i publici.

Afirmirajući neke temeljne vrijednosti kako moralne tako i emotivne Gavran je u stanju ostaviti nas s osjećajem neke uzvišenosti i nakon što smo se

na kraju *Ljubavi Georgea Washingtona* svi rasplakali zbog krivih izbora koji su rezultirali s tri ljubavne nesreće. Zato Gavranovi likovi, naročito ako mu povijest nije ostavila mogućnost da im dopusti ispravak pogreške – časno gube (kao Washington, kao Petar Zrinski ili Krsto Frankopan ili Molière). Ali to ne izaziva osjećaj beznadnosti i besmisla svijeta nego moralne pobjede ili važnosti vrline i idealističkih izbora. Čak i kada Lous IV. donese odluku protiv vlastitih emocija, mi svi znamo da je napravio krivi izbor koji će ispaštati kasnije. Zato jer nas Gavran može uvjeriti da je unatoč nesreći koju gledate na sceni sreća moguća. Da pozitivne emocije postoje, da dobri izbori u životu postoje i da treba vjerovati u njih pa ih treba čekati ili tražiti. Zato su emocije koje nam donosi pozitivne, tople i otvorene.

I zato Miru Gavrana kazalište voli.

## BRAČNE KOMEDIJE ILI OD ŽELJE ZA ULASKOM DO ZAMORA MATERIJALA

(2008)<sup>120</sup>

U bogatom opusu Mire Gavrana koji se sastoji od različitih rodova, i proze i drame, postoje teme kojima se rado vraća. Svoju prozu Gavran piše u očitim tematskim ciklusima (npr. Biblijska trilogija), ali i drame se mogu grupirati oko tri osnovna tematska ciklusa, kao što sam pokazala u prethodnom tekstu: o vlasti (moći), umjetnosti i ljubavi. U komediografskom dijelu njegova rada dominiraju pak djela iz ovoga zadnjeg tematskog korpusa, komedije koje se bave muško-ženskim ljubavnim odnosima: *Muž moje žene* (1991), *Povratak muža moje žene* (1996), *Veseli četverokut* (1995), *Traži se novi suprug* (1996), *Hotel Babilon* (2002), *Zabranjeno smijanje* (2004) i *Papučari* (2007). Neke od njih objavio je u svojoj prvoj knjizi komedija *Šaljivi komadi*.<sup>121</sup>

*Muž moje žene* je komedija iz 1991. u kojoj Slovenac Žarkec dolazi Dalmatincu Kreši da upozna »muža svoje žene« jer je otkrio da njegova žena,

<sup>120</sup> (Bilješka 2008) Tekst je napisan kao pogovor knjizi Mire Gavrana *Neobične komedije*, Mozaik, Zagreb, 2008. u kojoj su objavljeni drame *Muž moje žene* (1991), *Povratak muža moje žene* (1996) i *Traži se novi suprug* (1996), te tri, do sada neobjavljena, teksta: *Hotel Babilon* (2002), *Zabranjeno smijanje* (2004) i *Papučari* (2007). Za ovu prigodu dodana je i analiza *Veselog četverokuta* koji tematski ulazi u bračne komedije.

<sup>121</sup> Miro Gavran, *Šaljivi komadi*, Hrvatski centar ITI, 1996, gdje su objavljene komedije: *Muž moje žene*, *Povratak muža moje žene*, *Deložacija*, *Traži se novi suprug* i *Veseli četverokut*; skečevi *Veliki zavodnik* i *Operacija spola* i monodrame *Najposlušniji bolesnik Trpimir* i *Bit će sve u redu*. Pogovor je pisao Davor Špišić («Cinizam s ljubavlju»).

inače domaćica u vlaku koji vozi na relaciji Ljubljana-Split, ima po jednog službenog muža u svakom gradu. S jednom malom razlikom, Slovenac je uredan i brine se za njezino dijete koje je unijela u brak, a Dalmatinac odlično kuha. Unatoč prvotnom šoku i zgražanju, na kraju pristanu na dalje održavanje takve situacije jer je ni jedan ne želi izgubiti. Godine 1996. Miro Gavran je napisao *Povratak muža moje žene*, kao jedan od rijetkih dramskih nastavaka u hrvatskoj književnosti, ali i kao očiti dokaz popularnosti prvog dijela. Žarkec ponovno posjećuje Krešu, ovaj put s još strašnijim otkrićem: njihova zajednička žena ih vara s trećim pa se ovaj put ne može izbjeći i suočavanje s nevjernicom.

Iako su objavljene kao dvije komedije i prvi i drugi put (1996. i 2008), u zadnje vrijeme ih kazališta sve češće igraju zajedno kao cjelovečernju komediju što je dobra odluka jer one doista funkcioniraju poput činova koji tvore cjelinu pa ih i ja tako analiziram. Prilikom objavljivanja 2008. Gavran je promijenio kraj. U prijašnjoj verziji na kraju *Povratka muža moje žene* njih su dvojica pobijedili nad nevjernom ženom, »ukrotili« je u stilu Shakespeareove goropadnice, natjerali je da preuzme kućanske poslove i prestane se goropaditi. Sadašnja verzija završava ponovnim uspostavljanjem ženine vladavine nad dvojicom muškaraca, identičnim kao i na početku komedije. Kad žena objavi da ne želi više živjeti u bigamiji, nego da će izabrati onoga koji je više voli, u strahu da je ne izgube obojica će prihvatiti svoje stare uloge.

*Veseli četverokut* (1995) prikazuje dva para. Kao najbolji prijatelji druže se i zajedno osnivaju udrugu za očuvanje hrvatskog ćudoređa da bi se uskoro sami zapleli u preljubničke odnose, razmijenili partnere i oženili se drugi put. No problemi nisu riješeni jer se nakon nekog vremena opet zažele svojih starih partnera

*Traži se novi suprug* (prva verzija objavljena 1996. u knjizi *Šaljivih komada*, a druga verzija 2000. u *Počelnici za kazališne amatere*, Zagreb i 2008. u *Neobičnim komedijama*) je komedija o pedesetogodišnjoj gospođi koja se nakon deset godina udovištva odluči udati i da oglas u novine, ali joj karte kažu da gleda samo prvih pet kandidata. Njezin skromni susjed, koji odavna gaji tople osjećaje prema njoj, shvati da će je zauvijek izgubiti pa zato najmi kolegu da glumi loše kandidate ne bi li je odgovorio od takvog načina biranja ženika. No kolegi se sviđa udovica s velikim stanom u Zagrebu pa nakon tri loša kandidata (pijanac, lički seljak koji treba ženu za raditi i Slovenac trener koji je bio povrijeđen u nezgodno mjesto) ne dolazi kao umirovljeni vatrogasac nego kao hrvatski diplomat iz New Yorka. To potakne susjeda na pravi rat, pa peti kandidat bude on sam, prerušen u britanskog kirurga.

Od prvotne verzije i ta je komedija za objavljivanje 2008. doživjela neke promjene. Zamijenjen je jedan od likova »loših« prosaca, pa je odličnog potpukovnika bivše JNA zamijenio ne tako izražajan sportski trener. No promjena kraja je svakako dobrodošla. U prvoj verziji na kraju, ne mogavši se odlučiti koji je bolji kandidat, ona pristane da je njih dvojica »dijele« i to jedan parnim, a drugi neparnim danima. To je značilo ostajanje u laži dok je u drugoj verziji laž raskrinkana. Iako se i sada na kraju ona ne može odlučiti (budući da su obojica tako izvrsni kandidati), više je zanima dobar suprug (*onaj koji će se za nju boriti*) nego puka društvena pozicija (New York i London). Upravo zato što se ne može odlučiti ne želi ni jednoga pa će susjed u očaju skinuti masku i otkriti se. Skidanje maski, susjedovo priznavanje istine te na kraju osvojeno srce izabranice, zaslužena je nagrada, puno primjerenija i žanru i duhu cijelog djela kao i logici samog lika udovice.<sup>122</sup>

*Hotel Babilon* (2002) je monokomedija koja se najavljivala kao: *1 glumica, 10 uloga, 100 smijehova*, a što je glumica Mladena Gavran u praiizvedbi doista i potvrdila.<sup>123</sup> Komedija prikazuje saslušavanje svjedoka na suđenju mladoj Slovačkinji Zuzani Kolarovoj koja je u kafiću hotela ispalila dva metka na Jakšu Hektorovića jer joj je prošlo ljeto u žaru zavodjenja obećao ženidbu. Ona je zbog njega ostavila svojega *dječaka Jana*, učila hrvatski i kuhati dalmatinska jela iako *ne voljela ta jela u kojima uvijek plivala neka riba*. No kad je ponovno došla na more, Jakša je zaboravio na obećanje jer se sada bavio jednom Njemicom. Na sudu svjedoče svi koji su se zatekli u kafiću – Bosanka, Talijan, Njemica, Amerikanka hrvatskog podrijetla, Međimurka te Jakša i Zuzana, a na kraju imamo i novinske komentare slučaja u kojima svaka novina (Feral Tribune, Hrvatsko slovo, Imperijal) opisuje događaj iz svoje političke opcije.

*Zabranjeno smijanje* (2004), jedina Gavranova drama u kojoj naslov nema nikakve veze s radnjom, je komedija o trokutu (pa bi joj možda primjereniji naslov bio *Zabranjeno varanje*). Zbog toga što je dobila posao kao psiholog u bračnom savjetovalištu, ljubavnica ostavlja svojega oženjenog ljubavnika (inače škrtog i dosadnog trgovačkog putnika), a on se intenzivno posvećuje obitelji. Supruzi, koja se za petogodišnje izvanbračne veze svojega muža navikla na njegovu odsutnost, nova situacija ne odgovara, pa ljubavnicu ucjenom prisili da sve vrati u prijašnje stanje. Ali to neće dugo potrajati. Ljubavnica se zaljubi u susjeda i žena mora nekako rasplesti situaciju. Najbolje da ona zatekne ljubavnicu i muža, da ga tako može kazniti, a onda kasnije primiti natrag

<sup>122</sup> Adrijana Car Mihec, »Traži se novi suprug Mire Gavrana«, Kazalište 5-6/2001, str. 190-197.

<sup>123</sup> Miro Gavran, *Hotel Babilon*, Teatar Gavran  
[http://www.teatar-gavran.hr/predstave/hb\\_opredstavi.html](http://www.teatar-gavran.hr/predstave/hb_opredstavi.html)



ukroćenog i pokornog. Tako i provedu plan, ali ljubavnica je nešto otkrila o ženi jer njezini česti posjeti hipodromu uključuju i vrlo blizak odnos s trenerom pa komedija završava bračnim savjetom ljubavnice suprugi da *treba živjeti bez prijevara i laži*.

*Papučari* (2007) su komedija o povratku krivo optuženog bankarskog činovnika iz zatvora. Supruga, koja je povjerovala u njegovu krivnju, u međuvremenu se udala i živi u stanu s novim mužem. Kako stari muž nema kamo, a stan je zajednički, nastavljaju živjeti u troje. I dok bivši muž uživa u slobodi i zadovoljan je spavanjem na kauču u dnevnom boravku, bračni par ima problema. Kad se stari muž počne viđati s doktoricom iz zatvora, izgleda da će se stvari razriješiti, ali se onda ispostavi da je ta doktorica ljubav iz mladosti novog muža, ljubav koju je zbog nesporazuma ostavio. Otkrivši ne samo staru ljubav nego i vlastito dijete stvari se još više kompliciraju, ali žene na kraju odluču da obje žele svoju staru ljubav!

Miro Gavran napisao je još dvije komedije koje posredno imaju za temu muško-ženske odnose, ali dominantna je neka druga tema pa se ne uklapaju u ovu analizu: *Veliki zavodnik*, 1991; *Deložacija*, 1995.

U *Deložaciji* prognanica iz Vinkovaca provali u stan s imenom Jovanović na vratima, vjerujući da je to napušten vojni stan. Kad dođe vlasnik, ispostavi se da je on Hrvat, da stan nije vojni, a da ga je njega njegova žena (Jovanović) ostavila i otišla u Beograd pokupivši pri tome sav namještaj. U peripetijama oko borbe za stan otkrije se istina i o prognanici koja je također bila udana za Srbina, a kuću su joj raznijeli »naši dečki« zabunom identičnom njezinu provaljivanju u stan. Ne uspjevši riješiti situaciju, neko vrijeme žive u njegovu stanu, ali s njezinim paketima pomoći. Komedija je bila izravan komički komentar vremena koje u sebi nije imalo ništa smiješno, a ne priča o potrebi ulaska u brak ili izlasku iz njega.

I u, kako to Gavran zove, skeču *Veliki zavodnik* (1991) crnogorski novinar dolazi intervjuirati poznatog zavodnika, splitskog galeba, no uskoro se razotkrije kao brat jedine Crnogorke na galebovu popisu koji je došao osvjetlati čast obitelji tako da ubije zavodnika. Tek kad od njega izvuče i lančić i novac (kao dokaze zavodnikove smrti koje mora odnijeti ocu!) i priznanje da će se zavodnik zavući u mišju rupu, saznajemo da je to dobro smišljen plan za izvlačenje novca od galebova. Muško-ženski odnosi su posredna, dok je dominantna tema razotkriveni i kažnjeni zavodnik.

### Dobro skrojene komedije

Kada je Gavran 2004. dobio Nagradu Marin Držić za *Zabranjeno smijanje*, bila je to, kako je reklo povjerenstvo, nagrada za njegov cjelokupni komedio-

grafski rad.<sup>124</sup> Od Aristotela do danas komedija je jedan od najpodcjenjivanijih žanrova: smatra se *nižom vrstom, predvidivom i plitkom, frivolnom zabavom za puk, podilaženjem publici nedostojnim velikih umova* i slično. Ipak, komedija je i jedan od najizdržljivijih dramskih žanrova jer je unatoč tako oštrim negativnim određenjima opstala do danas, a u kazalištu je i dalje najjači adut za privlačenje publike. Njezinu privlačnost osjetio je i Miro Gavran. Iako je njegov dramski rad dugo bio cjenjeniji,<sup>125</sup> on se vrlo brzo odvažio ne samo na dodavanje komičkog u dramama, nego i na pisanje komedije kao žanra, uspješno opstajući u tom žanru do danas.

Naravno da Gavranove komedije nose osnovne karakteristike njegove dramaturgije iznesene u prethodnom tekstu. Od prvog komada koji je napisao, *Kreontova Antigona* iz 1983, bilo je jasno da je Gavran pisac *bien faite* komada, dobro skrojenih komada, jasne strukture s profiliranim karakteristikama, napetom pričom s nekoliko obrata, savršeno minimalističkim dijalogom (*situacijski i dijaloški koncentrirano* reći će Ana Lederer<sup>126</sup>) i jednim *pozitivnim osjećajem potvrde temeljnih vrijednosti* (koji je objašnjen u prethodnom poglavlju o Gavranu u ovoj knjizi) bez obzira o čemu se u tim dramama radi. Njegova orijentiranost na glumce i publiku prilikom pisanja također je već analizirana.<sup>127</sup> Te osnovne karakteristike postoje i u komedijama koje se takvim doživljavaju unatoč ni malo jednostavnom sadržaju: žena ima dva muža, djevojka puca na ljubavnika koji ju je ostavio, nevino optužen čovjek vraća se iz zatvora i živi u zajednici s novim mužem bivše žene, žena i ljubavnica komplotiraju zajedno protiv muža... Zašto se ipak radi o komedijama i zašto su tako uspješne.<sup>128</sup>

<sup>124</sup> Miro Gavran dobio je Nagradu Marin Držić tri puta: 1994. *Kad umire glumac*, 2003. *Zabranjeno smijanje* i 2004. *Nora danas*.

<sup>125</sup> U kazališnim kritikama predstava nastalih prema njegovim komedijama znaju se pročitati olako korištene opće negativne odrednice vezne uz komediju, ali s vremenom su i kritičari, a naročito teoretičari, shvatili važnost komedije. Osobito vidjeti dio knjige Gordane Muzaferije *Kazališne igre Mire Gavran* posvećene komediji (»Društvo i intima u komičkom i dramskom« str. 91-117), Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2005. te tekstove Gordane Muzaferije, »Komički rukopis Mire Gavran«, *Kazalište 5-6/2001*, str. 186-189. i Adrijane Car Miheć, »Traži se novi suprug Mire Gavran«, *Kazalište 5-6/2001*, str. 190-197.

<sup>126</sup> Ana Lederer, »Partiture za glumce« u Miro Gavran, *Odabrane drame*, Mozaik, Zagreb, 2001.

<sup>127</sup> Velimir Visković, »Kazališna antiavangarda Mire Gavran« u Branko Hećimović (ur.), *Krležini dani u Osijeku 1996*, Zagreb-Osijek, 1997.

<sup>128</sup> Popis izvedbi i osnovne podatke o Miro Gavranu može se naći na [www.hciti.hr/arhiva/drama/miro.html](http://www.hciti.hr/arhiva/drama/miro.html), [hr.wikipedia.org/wiki/Miro\\_Gavran](http://hr.wikipedia.org/wiki/Miro_Gavran), te na autorovoj stranici na engleskom jeziku: [www.mgavran2.t-com.hr](http://www.mgavran2.t-com.hr).

Teorijsko objašnjenje moglo bi reći da se radi o vrsnim komedijama situacije, ali da u svakoj od njih Gavran ismijava i neku ljudsku manu ili osobinu stvarajući paralelno i komediju karaktera. Na njegove se komedije može primijeniti ona osnovna, do danas važeća, Aristotelova definicija: *Komedija je (...) oponašanje ljudi manje vrijednoga karaktera, ali ne loših u svakom pogledu, nego je ono što je smiješno dio ružnoga. Smiješno je naime neka pogreška ili neka ružnoća koja ne izaziva bol niti vodi u propast (...)*.<sup>129</sup> Kao i Fryeva analiza trodijelne strukture komedije (idealni svijet, poremećaj i ponovno uspostavljanje idealnog svijeta s društvenim priznanjem).<sup>130</sup> Pri tome Gavran primjenjuje različita sredstva postizanja komičnog: *gomilanje, iznevjereno očekivanje, nepravilnosti u sistemu, automatizam koji oponaša život, ponavljanje i udvajanje nizova* (Bergson<sup>131</sup>), *te komika sličnosti, komika razlika, komično preuveličavanje ili laž* (Prop<sup>132</sup>).

### Komedija situacije ili neki bi unutra, a neki van

Dok se u dramama Gavran bavi postmodernim tehnikama poput intertekstualnosti (dijalog s povijesti, mitom i literaturom)<sup>133</sup> ili fitofaktalnosti (miješanje stvarnosti i zbilje),<sup>134</sup> u komedijama se okreće oslikavanju stvarnosti. U ovom ljubavnom komičkom ciklusu bavi se, kako je vidljivo i iz najkraće ispričanih sadržaja, muško-ženskim odnosima, odreda smještenim u urbani prostor i odreda smještene u intimističke situacije s dva, tri ili najviše četiri lika na sceni, kako to G. Muzaferija zove *komedije privatnosti*.<sup>135</sup> Te sve drame povezuje i njihova dominantna tema, brak.

S jedne strane tu su komedije o silnoj želji za ulaskom u brak. Želja je pokazana u rasponu od mlade Slovakinja koja se nikad prije nije udavala (*Hotel Babilon*) do udovice koja već ima brak iza sebe (*Traži se novi suprug*). Ali ne samo žene, u Gavranovim komedijama i muškarci se žele oženiti pa tako svi likovi ulaze u brak i sve se veze na kraju ozakone, neke i po nekoliko puta.

<sup>129</sup> Aristotel, *Poetika* u M. Beker *Povijest književnih teorija*, SNL, Zagreb, 1979, str. 31.

<sup>130</sup> Northrop Frye, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb, 1979.

<sup>131</sup> Henri Bergson, *Smijeh. O značenju komičnoga*, Znanje, Zagreb, 1987.

<sup>132</sup> Vladimir Prop, *Problemi komike i smeha*, Novi Sad, 1984.

<sup>133</sup> Michal Babiak, »Postmoderna u dramskom opusu Mire Gavrana«, Kazalište 13-14/2003, str. 184-185, te Renate Hansen Kokoruš, »Metamorfoze likova i teatarski metatekst u Gavranovim dramama« i Helena Peričić, »Riječ-majeutika-metaliteranost u dramama Mire Gavrana, oba teksta objavljena u B. Hećimović (ur.), *Krležini dani u Osijeku 2006*, Zagreb-Osijek, 2006. uz, naravno, monografiju Gordane Muzaferije.

<sup>134</sup> Gordana Muzaferija, *Kazališne igre Mire Gavrana*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2005.

<sup>135</sup> Ibid, str. 95.

U ostalim bračnim komedijama dominantna tema je zamor bračnim životom, odnosno problemi koji nastaju nakon što likovi žive neko vrijeme u braku. Brakovi koji su krenuli iz ljubavi pretvaraju se u dosadnu rutinu: *Moj bivši s kojim sam preživjela dvadeset dugih i dosadnih godina – pa ne možeš biti ljubomoran na takvog čovjeka*, reći će žena u *Papučarima*. Žene zato svoje muževe ili ostavljaju (*Papučari*, *Veseli četverokut*) ili udvajaju. Budući da jedan odlično kuha, a drugi je iznimno uredan i odgovoran, u *Muž moje žene* dvojica muškaraca čine jednog savršenog muža.

*Moj ego je patio, moja samosvijest je patila. Čak ni vlastitu ženu nisam mogao pogledati u oči bez srama, jer sam osjećao da i ona na neki intuitivni način zna da sam inferioran muškarac, čovjek koji ne imponira ženama*, reći će muž u *Zabranjenom smijanju*. Muškarci nisu toliko zamoreni brakom kao žene, nego traže neku potvrdu ili novo uzbuđenje, a izlaz nalaze u drugim partnerima (*Muž moje žene*, *Veseli četverokut*, *Zabranjeno smijanje*).

### **Komedija karaktera ili naivke, papučari i goropadnice**

Likovi komedije su lošiji od nas, *ali ne loši u svakom pogledu, nego je ono što je smiješno dio ružnoga*. Tako i Gavran uzima ljudske mane ili osobine koje ismijava, a likovi ovih komedija mogu se grupirati u tri kategorije: naivke, papučari i goropadnice.

#### **Naivka**

Zuzana iz *Hotela Babilon* ili gospođa Zdenka iz *Traži se novi suprug* najkarakterističnije su naivke. Prva povjeruje profesionalnom zavodniku da će je oženiti jer je *bilo vrlo romantičarski jer mjesec bil jako puni*.

Udovica pak povjeruje da su joj zbog oglasa u *Večernjem listu* došli na vrata hrvatski diplomat u New Yorku, siva eminencija hrvatske politike i osobni liječnik princeze Dijane, koji je istovremeno najpoznatiji britanski plastični kirurg! Nije joj sumnjivo što je dan prije rekla susjedu kako bi upravo ovaj potonji bio jedini kandidat koji bi mogao pobijediti onog diplomata, nego se oduševi što on postoji.

Ljubavnica Nina iz *Zabranjenog smijanja* također je naivka, djevojka koju je zavela lažna priča o dobrom ocu (otac je dolazio na informacije o djeci u školu gdje je radila kao psiholog) i probudila u njoj majčinske osjećaje, a pri staje pet godina biti ljubavnicom škrtom i uplašenom trgovačkom putniku!

#### **Goropadnica**

U početku Gavranova komediografskih opusa žena je bila ili naivka ili ravnopravna muškarcu. U *Veselom četverokutu* u oba para postoji dominantni

partner, samo je u jednom paru muškarac, a u drugom žena. Upravo iz te ravnopravnosti izlazi komički efekt jer kad zamijene partnere i ožene se dva dominantna i dva pasivna partnera, ubrzo uvide da im nedostaje ona druga, drugačija, polovica. Ravnopravni su po sudbinama, ali čak i fizički u *Deložaciji* gdje njihova tuča za stan završi neriješeno.

S vremenom je žena kod Gavrana postala prava goropadnica (goropadan u značenju *naprastan, silovit*<sup>136</sup>). Goropadnicu Frye tumači na tragu hvalisavog vojnika (*milesa gloriosusa*) iako tvrdi da u povijesti komedije nisu česte (osim, naravno, najpoznatije, Shakespearove *Ukročene goropadnice*). Gavran ih voli, naročito u komedijama.

One su sklone preuveličavanju i laganju, određuju živote muškaraca i, što je najbolje, kažnjavaju ih za propuste (prave ili izmišljene) čime se obično prikrivaju neki vlastiti propusti ili grijesi (*Muž moje žene, Papučari, Veseli četverokut, Zabranjeno smijanje*).

Da je žena iz *Muža moje žene* goropadnica, očito je iz same situacije (ima dva muža), ali i po tome da provodi svoju volju (ne pušta ih na utakmice, prigovara). To znamo iz muške priče pa nam situacija nije strašna, nego smiješna, a i njihovo dobrovoljno ostajanje u takvoj situaciji podrazumijeva da ta žena ima i dobre strane (*ne loša u svakom pogledu*). U drugom dijelu ona dolazi na scenu kao prava goropadnica, više na muža, ne da mu do riječi, tjera ga da kuha, optužuje ga upravo za one grijehе koje sama čini:

DRAGICA: Možda si i takve žene dovodio. Možda si se uželio tvojih kurvi. Možda ti tvoja rođena žena više nije dobra. Ne bih se iznenadila da jednoga dana otvorim vrata i ugledam orgije.

KREŠE: Ma, ženo...

DRAGICA: Nemoj ti meni, ma ženo. Ovakve prave i poštene žene kao što sam ja uvijek najgore prođu u životu.

KREŠE: Ja...

DRAGICA: Ali, da znaš, lijenčino dalmatinska, zateknem li ja tu neku ženu, ili saznam da si imao goste ženskog spola – noge ću ti polomiti.

Uzvratiš li na moju vjernost i ljubav izdajom, zažalit ćeš do groba.

KREŠE: Ali ja...

U *Papučarima*, zbog naslova, očekujemo goropadnicu od ulaska u kazalište ili prve stranice drame prilikom čitanja. Ona doista nameće svoju volju, donosi važne odluke, nelogična je i prevrtljiva raspoloženja, ali se svi plaše kad je ljuta i obojica (i bivši i sadašnji muž) joj nastoje ugoditi iako je

<sup>136</sup> *Rječnik hrvatskoga jezika*, Leksikografski zavod/Školska knjiga, Zagreb, 2000.

ona kao i ostale goropadnice nelogična i to kako u razgovoru sa sadašnjim mužem:

ANA: (...) Moramo nešto poduzeti. Dok je on ovdje ne možemo se normalno opustiti, ne možemo normalno razgovarati, ne možemo se odmoriti nakon napornog dana. Ne možemo ni ljubav voditi, nelagodno mi od pomisli da možda prisluškuje. Tako je često u stanu, rijetko izlazi, pravi se fin, a ide mi na živce i to beskrajno. Moraš nešto učiniti.

MARKO: Zar ja – to je tvoj bivši muž?!

ANA: Znači, ne želiš mi pomoći?

Tako isto i sa svojim bivšim kojeg optuži da je više uopće ne voli:

IVO: Pa, eto... lijepa si kao nekada, često pomislim na onaj dan kada smo se upoznali na Sljemenu kod planinarskog doma...

ANA: Prostack jedan, uvaljuješ mi se tako bezočno! Zaboravljaš da sam ja udana žena! E, sad si mi stvarno pao u očima.

*(Ivo je u šoku. Kratka šutnja.)*

IVO: Ali, maloprije si rekla da bi baš to željela čuti!? Ti si me nagovorila na ove rečenice!

ANA: Naravno – zato da te mogu odbiti.

IVO: E, sad mi tek ništa nije jasno!?

ANA: Kako ne kužiš – tvoje je bilo da primijetiš da sam žena, da bar nešto pokušaš, a moje je bilo da te odbijem, jer sam poštena udana žena. Sad je sve na svome mjestu.

U *Zabranjenom smijanju* žena je goropadnica unatoč tome što je muž vara, jer ona vodi igru oko muža i ljubavnice. Zna za ljubavnu aferu, ali je dopušta jer joj tako odgovara. Tom aferom dobiva vrijeme za svoj život koji uključuje i ljubavnika! Dakle, ne samo da zna, nego tom aferom i upravlja, a određuje i izlaz koji uključuje muževljevu krivnju i njegovu doživotnu pokornost zbog toga.

MIA: E, a da bi on ostavio tebe na miru, a meni se vratio na način da ja dominiram nad njim – bilo bi nužno da ga ja »kao« zateknem dok je s tobom i da ga ja »kao« raskrinkam kao ljubavnika i na smrt se naljutim što me vara, i kažem mu da mi na oči više ne dolazi, da više s njim pod istim krovom ne želim provesti niti jednu jedinu noć. On na to odlazi kod svoje mame... i tamo živi mjesec dana, dok se ja ne umilostivim i ne omekšam, pa mu dopustim da se vrati doma. On se vraća kući manji od makova zrna... ja sam gospodar situacije i sve je od toga dana onako kako ja kažem, jer on ima tri kilograma putra na glavi.

Muški goropadnici su kod Gavrana puno rjeđi, gotovo nepostojeći, nalazimo jednog u *Veselom četverokutu*, iako je odmah uspostavljena ravnoteža sa ženskom goropadnicom u drugom paru.

### Papučari

Definicija riječi papučar u osnovnom je značenju *čovjek koji izrađuje papuče*, a u pogrđnom *muž koji se posve podvrgnuo ženi*.<sup>137</sup> Dakle, muškarac koji dopušta ženi da vlada u kući. Papučice su s jedne strane simbol udobnosti, ali i muške neaktivnosti (riječ priziva sliku čovjeka koji u kućnom ogrtaču i papučama po cijele dane gleda televiziju i čita novine, dok žena hoda oko njega i nešto mu objašnjava, da ne kažem »kvoca«). Papučice su i simbol ženine potrebe za čistoćom kao i njezine apsolutne dominacije u kući jer ona određuje u čemu će se i kako hodati po kući. Zato će povratnik iz zatvora kojem se žena u međuvremenu preudala, tražiti u *Papučarima* jedino njih:

MARKO: Kolega, oprostite, kako zamišljate da ćemo moja supruga i ja u takvim neugodnim okolnostima uopće moći funkcionirati, dok...

IVO: Oprostite vi kolega!

MARKO: Recite!

IVO: Ako se ne varam, te papučice na vašim nogama, to su moje papučice.

MARKO: Ne znam, Ana mi ih je dala. Možda.

IVO: Od neudobnih zatvorskih cipela dobio sam kurje oči, pa bih vas molio... Nadam se da se nećete ljutiti, možete li mi vratiti moje papučice? Ana, možeš gospodinu potvrditi...

ANA: Da, papučice su Ivine.

(*Marko skine papučice s nogu.*)

MARKO: Oprostite.

IVO: U redu.

(*Marko pruži papučice Ivi.*)

MARKO: Izvolite!

IVO: Hvala. Stare moje dobre šlapice.

(*Šutnja.*)

Logično je da će se goropadnice udati za papučare. Da su muškarci podložni ženi očito je u *Muž moje žene*. Obojica su zavedeni na isti način (žena je našla novčanik u parku, zamolila muškarca da ode s njom na policiju dati izjavu, a onda su završili u kinu), tako da je očito da su i prije braka bili srame-

<sup>137</sup> Ibid.

žljivi. Kao slabi junaci ostaju i u braku gdje ne samo dopuštaju da ona bude glavna, nego na kraju pristaju dijeliti je.

Susjed u *Traži se suprug* tipičan je papučar, igrao je šah s pokojnim suprugom iako ne voli tu igru samo da bude blizu susjedi, a zatim je deset godina čekao da ona učini prvi potez! Muževi su i svjesni svoje pozicije, kao bivši i sadašnji muž u *Papučarima*

MARKO: A može li se to promijeniti? Možemo li mi zauzeti superioran stav prema njoj, pa da ona bude inferiorna?

IVO: Teško.

MARKO: Zašto teško?

IVO: Zato jer smo nas dvojica tipični papučari, eto zašto.

MARKO: A, to. Nisam mislio da je to toliko važno.

Tako i dvojica muževa u *Muž moje žene*:

KREŠE: Mi smo budale.

ŽARKEC: Kako misliš?

KREŠE: Mislim da smo mi od one vrste koju nazivaju budalama. Da nismo budale, ne bi nas toliko godina vukla za nos.

U *Zabranjenom smijanju* muž za sebe misli da je goropadnik, da on kontrolira situaciju, jednu naoko iznimno opasnu situaciju preljubništva, ali mi odmah znamo da je tek uplašeni pijun što najbolje pokazuje ne samo njegov konstantni strah da će ga netko vidjeti s ljubavnicom nego i scena razotkrivanja:

BORIS: Mia, molim te, dušo, molim te, ja ću ti sve objasniti, ja nisam želio, to se dogodilo bez moje volje, ona me je zavela, ona je puzila za mnom, ona ima rak... rekla mi je da ima rak, tada, prvi put kad me je odvela u krevet, rekla je da umire i da joj je posljednja želja da spava sa mnom, ja je nisam mogao odbiti, posljednja želja se ne može nikome uskratiti, ne bi bilo humano, samo zato sam popustio... a prije toga sam joj dao do znanja da volim i tebe i našu djecu i da joj tu uslugu činim samo zato što je na samrti, eto to je tako bilo, na njen nagovor, bez moje volje.

(...)

MIA: Prestani!

BORIS: U redu, prestat ću, samo se nemoj ljutiti.

MIA: Slušaj i ne prekidaj me.

BORIS: Evo, slušam, slušam.

MIA: Znam sve o tebi i ovoj ovdje kurvetini, baš sve. Među nama je gotovo. Ne želim te nikada više vidjeti, nikada! I ne želim više niti jednu noć provesti pod istim krovom s tobom. Je li jasno?



BORIS: Jasno!

MIA: A sad zbogom.

### **Ne loši do kraja**

Iako svi karakteri u Gavranovim komedijama imaju onu *ukrućenost karaktera* (Bergson) koja liku onemogućava izlazak iz problema, ipak Gavran uvijek slijedi onaj osnovni Aristotelov naputak: lik nikada nije sasvim loš jer inače ne bi bio smiješan.

Naivke nisu glupače do kraja (*ne loši u svakom pogledu*), one su samo malo ograničenog vidika (*lošije od nas*) jer ne vide ono što je publici očito, ali istovremeno su iskrene u tome što rade. Zato sadašnji kraj u *Traži se novi suprug* pristaje liku. Kad bi udovica pristala da je dijele dvojica muškaraca samo zato jer su obojica na položajima, značilo bi da je i glupa i pohlepna na titule. Ova-ko je samo bila zavedena, ali je na kraju donijela odluku u skladu sa svojim likom poštene naivke.

Papučari nisu slabici do kraja jer povremeno djeluju vrlo odlučno i hrabro. Tako da je očito da su papučari ne zato jer su u potpunosti slabi, nego zato jer im nije stalo. Kad im je stalo, onda znaju biti odlučni pa će se susjed boriti za susjedu u *Traži se novi suprug*, a muževi u *Muž moje žene* znati će čuvati tajnu.

Goropadnice su grube, ali nisu do kraja zle. Neke od njih rade i izdržavaju muškarce: u *Muž moje žene* žena izdržava Dalmatinca dok Slovenac radi kao portir. One imaju u sebi i nešto dobro ili privlačno kad ih vole po dva muškarca, pa su zato prikazane i u trenucima nježnosti (*Papučari*).

Upravo u njihovoj scenskoj izvedbi leže najveća zamka. Napisane su na rubu komičnog efekta i svako izvedbeno pretjerivanje gura lik preko ruba, poništavajući komički efekt njihova lika. Ako ih se ne može voljeti, one postaju doslovne mučiteljice muškaraca i pretvaraju muškarce u prave žrtve (što u komediji nije dopušteno kako ćemo kasnije vidjeti).

## **Primjena sredstava za postizanje komičnog**

### **Prepoznavanje ili komedija sličnosti**

*Baš tako smo se i mi svađali oko... ili baš tako moj muž kaže... ili tako sam i ja jednom vikala na muža... ili ista moja susjeda...* česti su komentari u publici nakon Gavranovih komedija. Aristotelovo pravilo *oponašanja* u komediji znači da se na sceni treba zbivati ono što publika može prepoznati. Gavran to pravilo primjenjuje u svim svojim djelima, a naročito u komedijama. Odatle

osnovne situacije koje prepoznajemo. Bilo na razini lika (izvršni tipovi svjedoka u *Babilonu* savršeno »skinuti« do detalja da svi stranci imaju logičan razlog zašto govore hrvatski ili loših ženika u *Traži se novi suprug*) ili situacije.

Gavran to svjesno radi i to ne krije: *U mojim komedijama iz suvremenog život upleće se svakodnevica a možda se prepoznaju i moji prijatelji*.<sup>138</sup> Važnije od prepoznavanja prijatelja je prepoznavanje publike. Gavran je jedan od rijetkih pisaca koji ne radi predstave za »gušt« isključivo premijerne publike da bi se već na treću izvedbu kazalište popunjavalo organizirano dovedenom djecom. Za njegove predstave publika kupuje kartu na blagajni i to ne samo u Zagrebu nego, još i više, izvan Zagreba. I dok je najčešća tema komedija prošlih epoha bila roditelji kao prepreke u ostvarenju sreće mladih, i to iz afirmacije pozicije mladih koji na kraju pobijede, Miro Gavran zna da piše za publiku srednjih godina (koje je napokon dosegnuo i sam pisac, desetljećima proglašavan mladim piscem).

Upravo zato i njegovi likovi stare i uglavnom su u najboljim godinama (*Kreontova Antigona* je bila pobuna mlade djevojke nastala prema literarnom predlošku!), komedije govore o zamoru bračnog života i krizi srednjih godina s tipičnim situacijama kroz koje i publika prolazi. Obrede osvajanja pak svi pamte jer je želja za ulaskom u brak čovjeku imanentna pa se zato njezino neispunjavanje može parodirati kao i kod svake druge osnovne potrebe (npr. Pometova proždrljivost).

Zbilja određuje i vrstu likova o kojima piše pa u Gavranovim komedijama dominiraju goropadnice jer se situacija promijenila u svijetu. Danas su žene postale dominantne, a kako je povodom *Papučara* sam Gavran rekao: *Žene i muškarci u proteklim su desetljećima u mnogočemu zamijenili uloge*.<sup>139</sup> Goropadnice nalazimo i u suvremenim dramama: u *Nori danas* (2005) okrenuo je Ibsenovu priču pa je žena ambiciozna i dominantna, a muškarac pasivan i mora se pronaći, a žena preuzima inicijativu i u *Paralelnim svjetovima* (2007).

### **Pretjeranost/preuveličavanje (gomilanje) ili komedija razlike**

Jedna od metoda koju Gavran primjenjuje je pretjerivanje, odnosno izlaz iz uobičajenog sustava. Sve su prikazane situacije prepoznatljive, dakle realne, ali po nečemu iskaču iz sustava (razlikuju se od nas) i izazivaju u nama smijeh.

Na razini lika to su dijalekti jer je dijalekt odmak od norme jezika koji očekuje. Kod Gavrana su to i narodi i narodnosti bivše Jugoslavije (Slovenci, Crnogorci, Bosanci), ali i stranci koji sudjeluju u procesu Zuzani Kolarovoj. Sa-

<sup>138</sup> Gordana Muzaferiya, *Kazališne igre Mire Gavrana*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2005. str. 94

<sup>139</sup> Sandra Viktorija Antić, »Pravi teatar nije ni lažno moderan ni mrtvački staromodan«, (razgovor s Mirom Gavranom), *Vjesnik*, 13. 11. 2007.

vršenom pogodenošću Gavran ih sve »skida« i u osnovnu situaciju u koju ulaze ukapa njihove pojedinačne priče (zašto su stranci došli na Jadran, zašto znaju hrvatski i slično). Zbog preuveličavanja su naivke toliko naivne, goropadnice sve gore, a papučari sve mekši i sve više dopuštaju (drugog muža!). Upravo je njihova pretjeranost i zatvorenost unutar te osobine izvor komičnog efekta. U kategoriju preuveličavanje ili pretjeranost idu i sve laži, što je najintenzivnije provedeno u *Traži se novi suprug* gdje prerušavanje (dakle laž) ide do kraja!

Još su jača iskakanja iz sustava u situacijama. Likovi se žene ne samo prvim ili drugim ženama ili s ljubavnicama čime i njih uvode u »normalan« sustav bračnih kombinacija oko nas, nego i s bivšim ženama, sa ženama živih muževa i slično. Gavran koristi i ponavljanje i udvajanje nizova jer će se likovi vratiti starom partneru (*Veseli četverokut*, *Papučari*), a obrazac ponašanja će se ponoviti u dva para (prijevera u *Veseli četverokut*), ili u muškoj i ženskoj varijanti (prijevera u *Zabranjeno smijanje*, ljubomora u *Papučarima*), ili u bilo kojem drugom sukobu (u *Muž moje žene* oba će muža prvo istovremeno htjeti zadržati ženu, pa je se odreći pa opet zadržati). Preuveličavanje novinara na kraju *Hotela Babilon* napraviti će iz toga događaja međunarodnu zavjeru:

KOLPORTER IMPERIJALA: »Imperijal«, kupite najnoviji »Imperijal«!

Senzacionalno otkriće: hotel Babilon poprište obračuna hrvatske i slovačke mafije!

Zuzana Kolarova, šefica ogranka bratslavske mafije, koja se lažno predstavlja kao odgojiteljica u vrtiću, ispalila je nekoliko rafala na Jakšu Hektorovića, vođu tzv. Dalmatinske grupe, preko koje se švercaju cigarete i kokain iz Italije u Hrvatsku.

Kako doznajemo iz povjerljivih izvora bliskih vladi, u taj posao se već odavno žele ubaciti slovački mafijaši.

Na zaprepaštenje svih sudskih eksperata, pokušaj ubojstva Jakše Hektorovića, Državno odvjetništvo je prekvalificiralo u obično ugrožavanje sigurnosti, tako da se opasna mafijašica Zuzana Kolarova izvukla s uvjetnom kaznom, što ukazuje na to da je i hrvatski državni vrh upleten u šverc cigareta, pa su na ovaj način željeli zataškati ovaj strašni događaj.

### **Iznevjereno očekivanje/neočekivani obrati**

Gavran je poznat po svojim napetim pričama koje uključuju jedan ili više obrata pa je tako i u komedijama, samo se tu iznevjereno očekivanje javlja na nekoliko razina i izaziva smijeh.

Budući da za brakom kao ostvarenjem socijalnog i svakog drugog statusa u društvenoj konvenciji žude žene, efekt iznevjerenog očekivanja koji izaziva smijeh su Gavranovi muškarci koji također žele biti oženjeni. Smiješni su i razlozi

kojima se opravdavaju i koji su neočekivani: *čitao sam da oženjeni ljudi žive deset godina duže* navest će novi suprug kao razlog svoje odluke da se oženi u *Papučarima*, a dva muža iz *Muža moje žene*, uzdišu kao razlog zašto ne žele izaći iz braka, i to bigamijskog: *tko će sad ponovo pisati ljubavna pisma i ponovo zavoditi!*

Očekuje se da muškarac zavodi, a naročito da muškarac zaprosi ženu, ali papučari očekuju da ih se zaprosi (*Traži se novi suprug*), a goropadnice doista ne samo da zavode nego i prose svoje muževe kao što nam to u *Mužu moje žene* kaže Žarkec:

ŽARKEC: Mi smo se družili, otišli štiri krati v kino i šest krat na pijačo.

Onda je ona mene, šesti put kad smo bili na piču, vprašala če bi biu protiu da se ona uda za mene, a ja sam rekau da sam tako srečan što me prosi i da ču joj biti dobar do groba.

Očekuje se da upoznavanje bude romantično a »stari« muž iz *Papučara* upoznaje svoju novu djevojku kad je imao dizenteriju u zatvoru jer je ona liječnica!

U našoj kulturi očekuje se da muškarac dominira u kući. Kao što smo vidjeli postoji pogrdna riječ za slabog muškarca, ali ne postoji posebna riječ za slabu ženu jer je to norma, to bi trebalo biti »prirodno« i »očekivano« stanje u našoj civilizaciji. Podložnost žene uključena je u značenje same riječi *suprug*! Uz to, očekuje se da onaj tko je fizički jači, a to je obično muškarac, ima vlast nad onim tko je fizički slabiji što nam je ostalo u podsvijesti od Darwinove teze o preživljavanju jačih i sposobnijih jedinki vrste. Zato je smiješno kad jedna slabija žena (sve su glumice bile fizički manje od muškaraca) vlada muškarcem ili čak dvojicom (*Papučari*, *Muž moje žene*), ili kad žene preuzmu ljubavničku situaciju u svoje ruke i samo upotrijebe muškarca (*Zabranjeno smijanje*).

Očekuje se da bivši zatvorenik bude tetovirani nasilnik, a ne obraćeni dobrica (*Papučari*). Očekuje se da bivši muž bude ljubomoran na novog i da ne pristane živjeti sa ženom i novim mužem, ali on na to sasvim radostan pristaje, sretan da ima kauč na kojem spava i da noću može upaliti svjetlo (pretjerivanje u radosti nad malim stvarima) pa nam je i to smiješno. Bivši muž se čak zalaže za sadašnjeg muža kad žena postane prestroga prema njemu zbog pušenja:

IVO: Ali, Ana, i ti si nekada pušila. Moraš biti tolerantna, moraš imati razumijevanja za svoga partnera i njegove navike, ne možeš...

ANA: Nećeš me valjda ti učiti kako da se ponašam prema svome mužu.

Kako ti nije neugodno petljati se u moj novi brak, u naš odnos?

Očekuje se da bivši i sadašnji muž budu ako ne neprijatelji, onda barem u hladnim odnosima, a kod Gavarna postaju prijatelji u *Mužu moje žene* (ŽARKEC: A ja čutim da sam izgubiu lošo ženo, a dobiu dobrog prijatelja.). U *Papučarima* će sadašnji muž zamoliti bivšeg za pomoć kad se žena naljuti i

protjera ga iz sobe i kreveta (MARKO: Pa ona mene želi baciti na ulicu. Ivo, molim te, spašavaj me, prijatelju, molim te, spašavaj!) Bivši muž će doista i spasiti sadašnjeg, primit će ga sebi na kauč u dnevni boravak.

Očekuje se da će bivši bračni parovi ili ostati u svađi ili u zategnutim odnosima, a ne uplesti se u novu/staru ljubavnu aferu (*Veseli četverokut*).

Očekujemo da je lik dosljedan, ali ljubavnik (*Zabranjeno smijanje*) će zamjeriti ljubavnici jer na njihovoj šetnji odgovora na mobitel koji *ubija privatnost*, ali će se već u idućem trenutku javiti na poziv ženi i lagati da je na poslovnoj večeri. Očekujemo da ljubavnik vodi ljubavnicu na neka ekskluzivna ili egzotična mjesta, a naš ljubavnik svoju vodi u Ajdovščinu! Očekujemo da ljubavnik poklanja ljubavnici skupe darove, ali ovaj je *ne želi vrijeđati tako profanim stvarima* nego joj poklanja pjesmu za petogodišnjicu veze! Očekuje se da će žena biti očajna kad dozna za ljubavnicu svojega muža, ali će žena ucjenom natjerati ljubavnicu na nastavak preljubničke veze. Očekuje se da će žena biti sretna kad joj se muž vrati nakon što ga je ostavila ljubavnica, a njoj to obiteljsko druženje ide na živce.

Očekuje se da se ljubavnica i žena bore za »svojeg« muškarca, a one ga ni jedna ne žele:

NINA: To nije tako jednostavno – meni je njega bilo dosta u tih pet godina, ja bih voljela da se u mom životu pojavi netko drugi. On mi je jednostavno rečeno dosadio.

MIA: A što misliš koliko je tek meni dosadio u protekle 23 godine. Dakle – hoćeš li mi pomoći, ili mi nećeš pomoći?

Očekuje se da žena ima jednog muža, a ona ima dva (*Muž moje žene*), očekuje se da muževi kad doznaju za bigamiju odu na policiju, a ovdje će muževi biti iznervirani tek pojavom trećeg iako nije nemoguće da i njega prihvate u svoju komunu. Očekuje se da Slovakinja prepoznava konvenciju zavoda za dalmatinskog galeba i ljetu zadrži kao lijepu uspomenu, a ne da puca na zavođenika (*Hotel Babilon*).

Upravo je *Traži se novi suprug* dobar primjer kako Gavran koristi dvostruko iznevjereno očekivanje za komiku. Prvo se očekuje da susjed neće čekati deset godina da mu susjeda prva pristupi, nego će on pristupiti njoj (zadana muška pozicija u društvu). Ali mi imamo lika koji čeka i iznevjerava naše očekivanje o »normalnom« ponašanju zaljubljenog muškaraca, što u nama izaziva smijeh pojačan od prve scene efektom zamjene subjekta (*qui pro quo*) gdje susjed krivo misli da ga susjeda napokon prosi, a ona mu se želi povjeriti da se odlučila naći ženika preko oglasa! A onda, kad već prihvatimo da je papučar, on nas drugi put iznenadi jer ne očekujemo od nekog tko je deset godina čekao bez

riječi da poduzima tako drastične korake kao najam glumca ili prerušavanje u pokušaju zavodjenja svoje odabranice. To naravno, osim iznevjerenog očekivanja ili obrata, uključuje i pretjerivanje kao metodu.

Naravno, najsmješniji su obrati ili otkrića koja zbune likove. Kao kad ljubavnica shvati da je pred njom žena njezina ljubavnika (*Zabranjeno smijanje*):

(*Nina se digne od stola.*)

NINA: Ja, ja...

MIA: Sjedni!

NINA: Morala bih vodu popiti... vrti mi se u glavi.

MIA: Vrtit će ti se još više! Sjedni kad kažem! Prostakušo! Ljubavnico!

NINA: Ja nisam htjela, to se dogodilo!

Ili kad muž shvati da je pred njim muž njegove žene:

KREŠE: Dobro, šta ste vi mojoj ženi?

ŽARKEC: Ja sam joj muž.

KREŠE: Štaaaaa!?!

ŽARKEC: Znao sem da će vas to iznenaditi.

KREŠE: Ponovite to ča ste rekli.

ŽARKEC: Ja sem mož vaši ženi, a vi ste mož moje žene.

KREŠE: Vi niste normalni!

Ili kad se odjednom u životu likova u *Papučarima* pojavi dijete!

ANA: A gdje je Marko?

IVO: Otišao je za Marijom.

ANA: Zašto?

IVO: Da joj se ispriča što joj je napravio dijete.

ANA: Dijete?! Kome?

IVO: Njoj!

ANA: Jesi ti poludio?! O čemu ti to pričaš!?!? Pa moj Marko nema djece.

IVO: Do danas nije imao.

### **Ne izaziva bol niti vodi u propast**

Komedija funkcionira po osnovnom trojnom načelu – idealni svijet na početku, poremećaj toga idealnog svijeta i ponovna uspostava toga idealnog svijeta, ali uz potvrdu zajednice ili društva (N. Frye<sup>140</sup>). Na primjer, mladi se tajno vole, onda se uključe neki stari koji žele rastaviti mlade, da bi se na kraju mladi ipak spojili, ali i oženili, što znači da je i zajednica potvrdila njihovu vezu.

Tako funkcioniraju i Gavranove komedije, iako Gavran (u skladu s onom spomenutom ljubavi prema ekonomiji izraza) najviše voli krenuti izravno od

<sup>140</sup> Northrop Frye, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb, 1979.

poremećaja – dolazak drugog muža u *Mužu moje žene*, odustajanje ljubavnice u *Zabranjenom smijanju*, povratak starog muža u zajednički stan u *Papučari-ma*, suđenje u *Babilonu*.

Da bi se ovo uspostavljanje idealnog poretka na kraju doživjelo kao komičko nije dovoljno da kraj publika ili neki od likova doživljavaju kao sretan čak ni da kraj potvrdi zajednica. Važno je da taj kraj ne smije *voditi u propast ili izazivati bol*, kako kaže Aristotel. To znači da na kraju ne smije biti pravih žrtava jer ako imamo žrtvu, onda se radi o tragediji ili drami. Pobjeda u ratu sretan je kraj za pobjednike i k tome je društveno priznat, ali imamo previše žrtava da bi nam takav kraj mogao biti komički. Ubojstva potencijalnih nasljednika na veliko nasljedstvo sretan je kraj za najmlađeg sina koji ih ubija i k tome je prihvaćen od zajednice zakonom o nasljeđivanju, ali ne i za ubijene žrtve.

Naravno da nisu svi likovi sretni s komičkim raspletom. Ako imamo sukob oko nečega, netko mora izgubiti. No dok je u tragediji gubitak velik ili nenadoknadiv i junak se s time ne može pomiriti, u komediji taj koji gubi mora to i prihvatiti. Jedno od »olakotnih okolnosti« je da oni koji gube to najčešće zaslužuju svojom manom (škrtac zaslužuje gubitak blaga!). No to nije dovoljno za komediju pa zato oni koji gube dobivaju ili neku zadovoljštinu (blago umjesto žene ili neku drugu ženu) ili spoznaju svoju pogrešku i promijene se. Zanimljivo je da konvencija komedije uzima kao normalno da onaj tko se na kraju obratio neće više upadati u svoju bivšu manu.

### **Slobodan izbor i mogući izlaz**

Upravo je tako kod Mire Gavrana. Niti jedan lik nema poziciju prave žrtve iz nekoliko razloga.

Prvi je da je sve što rade njihov slobodan izbor jer svi su oni pri zdravoj svijesti (unatoč nekim osobinama poput naivnosti ili slabosti) i to poništava tragiku izbora. Naše ponašanje mora biti izvan naše moći, volje ili znanja da bi doista bilo tragično. Drugi razlog je što svi imaju neki drugi mogući izlaz o kojem i raspravljaju u komediji, a samo je bezizlaznost tragična.

Naivke imaju druge mogućnosti – Zuzana je imala svojeg *dječaka Jana* kojeg je ostavila jer ju je Jakša ljepše zavodio:

ZUZANA: A meni Jan nikada u životu nije rekel onako jako i uvjerljivo da me voli kako to jako meni reka! moj Dalmatiner zvani Jakša Hektorovič. I ja som mislila da Jakša ima veće pravo na moju dušu i sve sastojke mojega tijela, jer on mene više miloval nego bilotko pred njime. Tako bar on meni stalno govoril sa slatkim slovima koje žena voli poslušati.

Udovica ima susjeda koji je skroman, ali ne samo da mi znamo da je voli, ne samo da je on njoj drag (ZDENKA: Eto, već više od 20 let živimo u ovoj zgradi, stan pokraj stana. A vi ste uvijek bili tak simpatični, ljubazni, na usluzi, spremni pomoći.), nego joj on na početku i kaže da je voli. No nju to ne zanima jer je sva uzbuđena zbog mogućnosti susretanja novog i uzbuđljivijeg muškaraca preko oglasa! Naivke su tako kažnjene zbog svoje pohlepe (za nečim glamuroznijim, drugačijim) ili sljepila što i spoznaju na kraju, pa iako je dobila samo uvjetnu kaznu:

ZUZANA: (...) I hoću da se zna da se moj Jan oženil sa drugom i da ja više nevolim Jakšu i da ja više nevolim more, jer meni more tugu pripominje.

Lik na kraju mora ili nešto shvatiti ili nešto poduzeti i boriti se za ljubav kao u *Traži se novi suprug*:

BRKIĆ: Još više je učinio onaj tko je naručio lažnog glumca da odigra pijanca, Ličanina i Slovenca. Još više je učinio onaj koji je 12 godina igrao šah s njenim mužem samo da bi bio u njezinoj blizini, mada je mrzio šah iz dubine srca.

Izbor je imala i žena iz *Papučara*. Mogla je vjerovati svojem mužu i čekati ga, ali je tu situaciju iskoristila za izlazak iz braka u kojem se zamorila. Njezina je nova udaja izgledala kao napredovanje (udala se za ravnatelja svoje škole), ali na kraju spozna svoju pogrešku i vrati se svojem starom mužu priznavši da ga voli.

Papučari imaju više mogućnosti: u *Muž moje žene* mogu ostaviti svoju goropadnicu, a i u *Papučarima* postoje neke nekretnine (stan, apartman na moru) koje bi možda mogle i drugačije riješiti situaciju od zajedničkog stanovanja.

Činjenica da svi likovi nisu takvi do kraja (naivke, goropadnice i papučari) nego da mogu djelovati i drugačije (goropadnice nježne, papučari odlučni, naivke bistre) znači da je njihovo stanje njihov izbor koji žele. To nam lijepo objasne muževi u *Muž moje žene*:

ŽARKEC: Šuti i kuhaj. Mogli smo proč i gore.

KREŠE: Kako gore?

ŽARKEC: Mogla je nas dvojicu ostaviti i otići Nikoli.

### **Svi su uključeni u idealni svijet na kraju**

Upravo zato se situacija na kraju komada može zvati uspostavom idealnog svijeta ma kako neobična bila (bigamija!), a svi likovi uključeni u taj svijet su zadovoljni njime. Maske se skinu, laži razotkriju (*Traži se novi suprug*, *Zabranjeno smijanje*, *Veseli četverokut*) i svatko dobije svojega partnera na kraju.



Često je to upravo stari partner za kojeg junak otkrije da ga voli. Povratak na stare ljubavi je rješenje i u *Veselom četverokutu* jer na kraju svatko shvati da želi nazad onog svojeg starog partnera. U *Papuçarima* će Ana shvatiti da voli svojeg bivšeg muža Ivu, a Marko će pronaći svoju davno izgublenu ljubav.

ANA: Marko, ona te voli kao što ja volim Ivu. Dok sam se uspinjala stepenicama, mislila sam da će mi biti teško ovo sada reći na glas, ali pošto ste vas dvojica o svemu iskreno porazgovarali, sve je na svome mjestu. Je li tako? I mi žene, i vi muškarci došli smo do istih zaključaka što je najbolje za nas četvero.

U *Papuçarima* je idealna situacija za Anu brak s prvim mužem, njegov odlazak u zatvori i novi brak su prepreke i poremećaji, a na kraju ponovno se uspostavlja idealno stanje. Koliko god izgledalo da je u toj komediji stari muž glavni lik (zbog neobičnosti njegove situacije), protagonist je žena, ona pokreće radnju koju muškarci uglavnom pasivno prihvaćaju. Ona mora shvatiti i donijeti pravu odluku.

Ipak Gavran povremeno potkraj komedije iskače iz žanra bilo da nema ostvarenja veze, otkrivanja svih laži ili prihvaćanja zajednice.

U *Hotelu Babilon* neće se priča sretno završiti vjenčanjem odnosno brakom nego samo osvještavanjem junaka – naivke.

Vажnost otkrivanja svih laži u komičkom obrascu je u tome da se lik pročisti i da se može ili promijeniti ili krenuti ispočetka ili dobiti zasluženu nagradu. Sve što se temelji na laži otvara mogućnost ponovnih prepreka. U *Zabranjenom smijanju* rasplet je temeljen na laži jer žena na kraju u rukavu ima adut (muževljevu prevaru) s kojim namjerava dobiti svaku buduću raspravu.

Taj kraj izgleda slično kao i u *Mužu moje žene*. Možda je i kod samog pisca potreba da dopiše nastavak perpipetija s dvojicom muževa proizašla iz završetka koji nije bio po zakonima žanra pa ga je osjećao kao »otvorenog«. <sup>141</sup> *Muž moje žene* završi tako da oni znaju za bigamiju (razotkriju ženinu laž), ali to prihvaćaju. Dakle, završi se na dvostrukoj laži jer svojom laži potvrde njezinu. Tako je sada i *Zabranjeno smijanje* završilo na višestrukoj laži. Prva laž je da je žena »uhvatila« muža s ljubavnicom, a zapravo ju je natjerala u ponovnu vezu, a druga laž, koja ostane »neočišćena«, je da i žena ima ljubavnika. Budući da za to zna i ljubavnica, koliko god ona govori da je neće ucjenjivati s time, istina ima tendenciju izlaska na vidjelo. Kao što sam rekla, laž ili prikrivena istina su ne samo nezavršena priča nego i potencijalna nova prepreka, a to znači da bi moglo uslijediti *Zabranjeno smijanje 2!*

<sup>141</sup> Miro Gavran u Gordana Muzaferija, *Kazališne igre Mire Gavrana*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2005.

Drugi problem koji iskače iz žanra jest sretan kraj koji se temelji na kršenju zakona, odnosno bigamiji jer takav kraj ne može prihvatiti i potvrditi zajednica. Rekoh da se *Muž moje žene* temelji na dvostrukoj laži i ostanku u bigamiji, ali se ni *Povratak muža moje žene* ne završava prema zakonu žanra. Istina, razotkriva se laž i uspostavlja se idealni svijet, ali temeljen na kršenju zakona. Budući da na kraju oba muža ne samo prihvaćaju svoju poziciju nego ih je strah da je ne izgube (kad žena na kraju kaže da će jednog ostaviti, odustali su od bilo kakvih daljih zahtjeva), ispada da je to ponovno vraćanje u bigamijski trokut kao idealnu situaciju. Potvrda zajednice u ovom slučaju ne može biti doslovna jer zakon ne priznaje takvu situaciju. Komedija stvara mikrozajednicu dva muža i jedne žene koji prihvaćanjem situacije nakon otkrivanja potvrđuju tu vezu. Upravo ova nezavršenost u skladu s komediografskom konvencijom omogućuje i dalje nastavke. Npr. *Dolazak ljubavnika naše žene*, sve do onog nastavka (posljednjeg čina!) koji će dovršiti priču u dosljednoj komediografskoj konvenciji. Na primjer, mogla bi se pojaviti sestra blizanka koja bi preuzela jednog od muževa što je česti komički rasplet (sjetimo se Shakespearea i *Na tri kralja*).

Konvenciju pojave druge žene koja će razriješiti problem s dvojicom muževa Gavran je upotrijebio u *Papučarima* gdje je novom mužu došla izgubljena ljubav iz mladosti i riješila problem sretnog kraja. Budući da je žena izabrala starog muža, novi muž je dobio zadovoljštinu (svoju staru ljubav) pa su na kraju svi zadovoljni.

To da su na kraju svi zadovoljni nije samo oznaka žanra (ili očekivanje publike) nego to i sami likovi u komedijama ponavljaju i nastoje ostvariti. U kompliciranim situacijama traži se rješenje koje će sve zadovoljiti kao u *Mužu moje žene*:

ŽARKEC: Ali mi moramo odločiti kakor da vsi ostanemo srećni, da nitko ne bo povređen, ja čak i tebi želim srećo, prijatelj dragi, ali prvenstveno srećo želim Dragici, pa Matildi, pa sebi.

KREŠE: Stani, ti si reka da želiš da vsi ostanemo sritni i da niko ne pati, je li tako?

ŽARKEC: Tako je.

KREŠE: E, vidiš, prijateju moj, da bimo vsi bili sritni, sve mora bit ka ča je bilo.

To čak žele i goropadnice koje unatoč svojoj naprasitosti (pa čak i ucjenama) također žele sretno rješenje za sve kao u *Zabranjenom smijanju*:

MIA: A čuj... ako je tako, jasno je da ne možeš više igrati ovu igru i biti Borisova ljubavnica... a opet, ako prekineš s Borisom, mene ćeš gurnuti u govna, opet će mi sjesti za vrat... A opet – ako se pojavila prava ljubav, pravi čovjek za tebe, onda ne mogu tražiti od tebe da se zbog nas žrtvuješ i da to

uništiš. Ja sam inače uvijek u životu bila za to da pobijedi ljubav, istinska ljubav. A sad je to tako komplicirano... i zbog Borisa i zbog mene.

NINA: Zato sam željela s vama porazgovarati... ja nisam pametna... kako da se to rasplete, a da bude dobro i za vas i za mene... pa i za Borisa.

*(Dugotrajna šutnja.)*

MIA: Sranje. Veliko sranje.

NINA: Znam, znam.

*(Mia se okrene publici.)*

MIA: Eto što ti je život – prvo riješim svoje probleme, pa riješim muževe probleme, a sad moram rješavati probleme ljubavnice moga muža. Što je najsmješnije, stalo mi je i do njezine sreće.

Likovi ne žele povrijediti druge svojim postupcima kao stari muž u papučarima koji se oprašta s doktoricom Marijom, odnosno starom ljubavi novog muža:

MARIJA: E, super... Nadam se da si i ti sretan što smo se nas dvije ovako dogovorile.

IVO: Sretan sam, jako. Kao da sam se tek danas vratio doma iz zatvora, onako zauvijek.

MARIJA: Pa i meni je drago da sam pronašla moju izgublenu ljubav iz mladosti... i meni je život bio nekako stao. Shvaćaš?

IVO: Shvaćam.

MARIJA: Ne ljutiš se na mene?

IVO: Ne. Ni najmanje. Bez tebe nikada ne bih ponovo došao do svoje žene. A ti na mene? Ljutiš li se ti na mene?

MARIJA: Prema tebi osjećam samo zahvalnost. Idem im pomoći u pakiranju.

IVO: Samo naprijed.

### **Nema »nezgodnih« elemenata**

Zanimljivo je kako Gavran rješava potencijalne »nezgodne elemente« koji bi mogli pokvariti žanrovsku odrednicu. Naime, iako imamo puno ljubavnica i preljuba u dramama i različitim problemima, nema onih doista tragičnih situacija. Nema bolesnih partnera, pravih materijalnih problema (likovi su nezadovoljni svojim materijalnim statusom, ali nitko nije gladan), nema fizičkog maltretiranja partnera (samo verbalno, goropadnice), nema pravih kriminalaca (bivši muž je bio u zatvoru, ali je nevin), nema ubojstava (Zuzana će promašiti nesretnog Jakšu) i tako dalje.

Što je najvažnije, nema male djece jer je razvod s malom djecom puno manje prikladan za smijeh. Djeca nemaju mogućnost izbora, a u situaciji ra-

zvoda uvijek emotivno stradaju. Postojeća djeca u Gavranovim komedijama su velika, odrasli ljudi koji imaju vlastiti život. U *Zabranjenom smijanju* (MLA: Slušaj, naša dječica više nisu dječica. Bojan ima dvadeset godina, a Alida dvadeset i dvije.) upravo se iseljavaju u vlastiti stan, dakle osamostaljuju se. U *Papučarima* je sin na studiju u inozemstvu pri čemu mu je pomogao novi muž, dakle očuh. Očuh je kod Gavrana pozitivan lik, do mjere komičnog efekta onog iznevjerenog očekivanja. Žarkec iz *Muža moje žene* se tako zdušno brine za kćer koju je žena donijela u brak (*Matilda je najbolja u razredu*) i toliko je voli da se ne želi razvesti s majkom da ne strada dijete.

### Pedagoško i relaksirajuće djelovanje

Komedija je popularna iz nekoliko razloga. Osim što je smijeh relaksirajuća ljudska djelatnost (opušta i lišava napetosti), komedija ima i važnu socijalnu funkciju. Ona utvrđuje publiku u vjerovanju da je moguć sretan kraj u životu junaka pa tako i u njihovu vlastitu, ona dakle pomaže održavanju stabilnosti zajednice.<sup>142</sup> Zato se satire ne smatraju komedijama iako mogu biti smiješne jer one podrivaju stabilnost zajednice pokazujući loše funkcioniranje zajednice.

Uz to komedija ima i pedagoško djelovanje na publiku. Ona pokazuje da pretjeranost ili zarobljenost u osobini ili mani (škrtost, naivnost, goropadnost), iskakanje iz sustava ili neprirodnost (npr. ženiti se puno mlađom djevojkom od sebe ili ne dopustiti mladima da se ožene) nisu dobri jer su na kraju svi predstavnici tih društveno ili prirodno krivih načina ponašanja razotkriveni i kažnjeni. Zato će i u Gavrana laž biti razotkrivena, a mana ili izložena ili kažnjena.

Tako je ne samo s likovima nego i sa situacijama. Gavranove komedije ne prikazuju samo probleme koje publika dijeli s likovima (npr. zamor bračnog materijala), nego i rješenja koja likovi pronalaze. Kako se uglavnom radi o komičkom pretjerivanju i radikalizaciji, publika vidi nezgrapnost tih rješenja.

Pokazuje da nam, ako smo muškarac u krizi srednjih godina, ljubavnica nije izlaz. Iako adrenalin zabranjenog voća (*Zabranjeno smijanje*) junaka ispunja prividom da je veliki ljubavnik i *pravi muškarac*, uskoro će se sve razotkriti kao zavjera vlastite žene! Pokazuje što se može dogoditi ako zamijenimo ženu – vratimo joj se (*Veseli četverokut*) jer koliko god nam izgleda u jednom trenutku dosadna, u drugom će nam nedostajati. Muž kojeg smo prezirali jer je slab (*Papučari*) ipak nam je srcu drag i kad ga možemo zauvijek izgubiti, borit

<sup>142</sup> Osnovne postavke afirmacije vrijednosti u komediji vrlo su slične afirmativnoj američkoj drami! Vidjeti Sanja Nikčević, *Afirmativna američka drama ili živjeli Puritanci*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2003.

ćemo se za njega. Uz to, drugi partner je ili isti kao i prvi (dakle slični papučar u slučaju goropadnica), a često nam nedostaju upravo one osobine koje su nam prije išle na živce!

Komedija nam pokazuje da je za zajedništvo nužan kompromis bez kojeg brak ne može opstati, ali i praštanje i povjerenje. Rješenja u kojima se stari partneri pokažu idealnima pokazuju publici da je povremeno u braku potrebno prisjetiti se zašto smo se zaljubili u neku osobu, zašto smo s njom počeli živjeti. Gavran navodi publiku da razmisli kako se to u njihovu životu dogodilo da ono što smo nekad smatrali vrlinom u partnera odjednom nam izgleda kao mana i zašto spoznajemo da nam je do nečega stalo tek kad to gubimo! Sve te komedije o bračnim problemima govore da brak nije trajno idealni kontinuitet vremena nego da su problemi nužni i normalni, ali da ih se treba rješavati ili kako kažu u *Papučarima*:

IVO: Zašto si se onda oženio?

MARKO: U novinama sam pročitao da samci žive deset godina kraće od oženjenih. Uhvatio me strah, panika, pa sam si htio produžiti život. A i počela me plašiti samoća. Lijepo je biti sam dan ili dva, a onda pomisliš da oni koji imaju ženu, partnera, pomisliš da oni imaju sadržajni život, a da ti nešto važno propuštaš.

IVO: Pa i propuštaš.

MARKO: Što?

IVO: Dinamiku, život, emocije, ljubav, mržnju, svađe i mirenje. Izmjenu toplo-hladno na kojoj počiva svaki odnos između dva bića.

U Gavranovim dramama likovi mogu biti lošiji od nas, a situacija pretjerana, ali njezina realna podloga govori publici da bi svatko od nas mogao zapasti u tako nešto. Zato je pedagoški moment jako važan jer njime Gavran oslobađa publiku potrebe da sama prođe kroz te situacije. Uostalom, i važnost katarze u tragediji tumačena je upravo tako. Ako gledajući proživimo neke strašne situacije preko toga umjetničkog, virtualnog iskustva, bit ćemo spremniji ako nam se takve slične situacije doista dogode.

### **Vrijednosti ili pobjeda ljubavi**

Iako neke situacije izgledaju kao poraz, u Gavranovim komedijama ipak na kraju pobijedi ljubav i zajedništvo jer komedija kao žanr, a tako i Gavranove komedije, potvrđuju osnovne vrijednosti ljudskog života.

Ona želja za udajom Zuzane i udovice nije želja za ženikom nego odraz potrebe za zajednicom, za ljubavlju (*za blizinom ljudskog bića* reći će Gordana Muzaferija u spomenutom članku). Vraćanje starim partnerima temelji se na ljubavi i u *Papučarima*, i u *Veselom četverokutu*. Nije pravi razlog ostanja u

bigamijskoj vezi u *Mužu moje žene* zato jer *im se ne da ponovo pisati ljubavna pisma!* (uostalom, nisu ih pisali ni prvi put) nego vole tu ženu.

ŽARKEC: Znači, ona vama je za srce prirasla?

KREŠE: A di ne bi? Je da je malo žešća žena, ali je lipa, krasna je. Kad je ona sa mnon ovdi, puna mi kuća. Da je sad odvedete u pržun, skapa bi o tuge. Ja san van se kasno oženija, dugo san živija ka pustinjak, ka mornar, dok mi ta krasotica nije ušla u život. Bez nje bi se boja starosti, boja bi se. Opraštan joj sve šta je vikala na me, kad je vikala, samo nek je živa i zdrava.

Zato goropadnice nisu samo nasilnice nego i zaljubljene žene koje su to zaboravile pokazivati, a papučari nisu samo slabi muškarci kojima vlada žena, nego su dobri.

KREŠE: Mi smo budale.

ŽARKEC: Kako misliš?

KREŠE: Mislin da smo mi od one vrste koju nazivaju budalama. Da nismo budale, ne bi nas toliko godina vukla za nos.

ŽARKEC: Pa sad, jednim delom svoga biča možda i jesmo budale, ali drugim delom smo dobri ljudje.

Filozofiju i afirmaciju temeljnih vrijednosti u čovjekovu životu u koje osim ljubavi ide i praštanje, pomirljivost i dobrota, Gavran će dokazati ne samo kažnjavajući pretjeranosti i krivnju nego i nagrađujući dobre, priznanja ili vrlinu. Glavni glasnogovornik temeljne Gavranove filozofije je povratnik iz zatvora u *Papučarima*. Njega je njegova tragična situacija (nevino optužen, ostavila ga žena dok je bio u zatvoru) dovela do kraja ljudske egzistencije, do kraja gdje se često ili puca ili doživi obrat u gledanju na svijet. Ljudi u najgorim krizama postaju dobri jer kad sve izgube mogu shvatiti što je prava vrijednost u životu. Upravo zbog tragične situacije kroz koju je prošao, on može bez patetike pozitivno govoriti, ima »izgovor« za spoznajom tih temeljnih vrijednosti. Zato nam on smije izravno artikulirati filozofiju tih komedija o tome da se ne radi o slabosti (a onda i o nemoćnoj žrtvi), nego da se radi o ljubavi i o želji da se ugodi drugome (dakle, o dobrim ljudima), što dovodi do temeljnih kršćanskih vrijednosti:

MARKO: Što mi savjetuješ?

IVO: Mirenje sa situacijom i prihvaćanje svoje pozicije kao Bogom dane.

MARKO: Kako to misliš?

IVO: Jesi li išao ikada u crkvu na propovijed?

MARKO: Rijetko, nisam baš neki vjernik.

IVO: Ja sam u zatvoru počeo redovito ići na misu, imali smo ondje kapeлицu i dobrog propovjednika. To mi je pomoglo da složim neke stvari.

Zahvaljujući tim propovijedima shvatio sam da pravi kršćanin mora naučiti kako prihvatiti svoj križ bez ljutnje, bez bijesa. Čak nam je zadatak naučiti kako ljubiti svoj križ, kao dar Božji. Shvaćaš?

MARKO: Ne. Kako misliš ljubiti križ?

IVO: Ana je naš križ. Odnosno tvoj. Moj više nije, jer smo se rastali. Ja ti samo pripomažem da ga nosiš, kao što je Šimun Cirenac pripomogao Isusu. Shvaćaš li sada?

(Šutnja.)

MARKO: Znaš što?

IVO: Reci.

MARKO: Svi vi bivši zatvorenici previše filozofirate. Gledao sam jedan dokumentarac u kome je novinar razgovarao s bivšim zatvorenicima koji se pokušavaju uključiti u normalan život, i ovo sad dok slušam tebe i tvoje mudrovanje, shvaćam da ste svi vi isti. Svi vi imate velike teorije i sve vam je jasno i lako, a mi koji nismo bili u zatvoru patimo se i nemamo niti jedan odgovor niti na jedno bitno životno pitanje.

IVO: To je pošteno.

MARKO: Zašto pošteno?

IVO: Zato jer smo mi zatvorenici skupo platili svoju školu i svoju filozofiju. Nije li tako?

Ivo je u zatvoru naučio gledati na stvari drugačijim očima pa zato može razriješiti problem papučara na kraju komada postavljanjem pravog pitanja:

MARKO: Jesmo li uistinu nas dvojica papučari? Samo te molim odgovori mi iskreno što misliš.

(...)

IVO: Bit ćeš sretniji bez odgovora. Uostalom – nisi postavio pravo pitanje.

MARKO: Kako nisam?

IVO: Nije važno da li smo nas dvojica papučari. Važno je samo to da li smo sretni i da li su naše partnerice sretne s nama!

Ta afirmacija temeljnih ljudskih vrijednosti, pridodana vrhunskom umijeću pisanja komediografskog žanra, razlog je da za Gavranovim komedijama posežu tako brojna kazališta, da ga vole glumci i uživa publika. Srećom, i kritičari i teoretičari to sve više uviđaju...

## LITERATURA:

- Antić, Sandra Viktorija, »Pravi teatar nije ni lažno moderan ni mrtvački staromodan« (razgovor s Mirom Gavranom), *Vjesnik*, 13. 11. 2007.
- Aristotel, *Poetika* u M. Beker *Povijest književnih teorija*, SNL, Zagreb, 1979.
- Babiak, Michal, »Postmoderna u dramskom opusu Mire Gavrana«, *Kazalište* 13-14/2003, str. 184-185.
- Bergson, Henri, *Smijeh. O značenju komičnoga*, Znanje, Zagreb, 1987.
- Car Mihec, Adrijana, »Traži se novi suprug Mire Gavrana«, *Kazalište* 5-6/2001, str. 190-197.
- Frye, Northrop, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb, 1979.
- Hansen Kokoruš, Renate »Metamorfoze likova i teatarski metatekst u Gavranovim dramama« u Branko Hećimović (ur.), *Krležini dani u Osijeku 2006*, Zagreb-Osijek, 2006, str. 301-309.
- Lederer, Ana, »Partiture za glumce« u Miro Gavran, *Odabrane drame*, Mozaik, Zagreb, 2001.
- Muzaferija, Gordana, »Komički rukopis Mire Gavran«, *Kazalište* 5-6/2001, str. 186-189.
- Muzaferija, Gordana, *Kazališne igre Mire Gavrana*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2005.
- Muzaferija, Gordana, »Pobune i porazi Gavranovih dramskih likova« u Miro Gavran, *Četiri različite drame*, Mozaik, Zagreb, 2007.
- Peričić, Helena »Riječ-majeutika-metaliterarnost u dramama Mire Gavrana« u Branko Hećimović (ur.), *Krležini dani u Osijeku 2006*, Zagreb-Osijek, 2006, str. 319-318.
- Prop, Vladimir, *Problemi komike i smeha*, Novi Sad, 1984.
- Rječnik hrvatskoga jezika*, Leksikografski zavod/Školska knjiga, Zagreb, 2000.
- Visković, Velimir, »Kazališna antiavangarda Mira Gavrana« u Branko Hećimović (ur.), *Krležini dani u Osijeku 1996*, Osijek-Zagreb, 1997.



## BORIS SENKER

### UVOD IZ 2008.

Neobična pojava našeg glumišta je Boris Senker. Zbog svojih radova, znanja, svježine misli, profesionalnosti, jedan je od naših najznačajnijih teatrologa. Zato jer je kao osoba dovoljno otvoren prema drugima (nesebično pomaže, potiče, podupire, savjetuje, neumorno čita tuđe radove, troši svoje vrijeme na brojne mlade ljude koje zanima teatrologija) mi imamo srednju generaciju teatrologa (za razliku od nekih drugih humanističkih područja gdje obično postoje praznine od po četrdeset godina između jednog velikog imena i njegova nasljednika). Neki su od nas postali doista njegovi učenici (ili se to trude zaslužiti) pokušavajući dosegnuti njegove standarde i nastavljajući otvarati vrata onima iza sebe.

Kao dramski pisac stvorio je velik opus, a ovdje ga se predstavlja dvama tekstovima. Jedan je analiza novog žanra koji je uveo u našu dramsku književnost (literarnog kabareta!), a drugi tekst je neuobičajen žanr za ovu knjigu, razgovor koji sam s njime vodila u povodu Nagrade Marin Držić koju je dobio za dramu (*P*) *lutajuće glumište majstora Krona*. Uvrstila sam ga jer zaokružuje portret Borisa Senkera kao pisca s podacima koji se rijetko navode.

Zanimljivo je da je upravo njegova profesorska pozicija često nauštrb njegove karijere kao pisca, naročito njegove teatrološke recepcije, pa uz nekoliko ozbiljnih tekstova Lade Čale Feldman koji su o njemu napisani, ovaj blok to pokušava barem malo ispraviti tu nepravdu.

**HRVATSKI LITERARNI KABARET:  
ZAGREBULJE ZAGROBNE; FRITZSPIEL  
I (P)LUTAJUĆE GLUMIŠTE MAJSTORA KRONA  
(2007)<sup>143</sup>**

Trebalo je samo pozvati prave ljude na party u glavi – mladog i starog Fritza, Eshila, Willa, Nušića, Pinu i company – i pustiti ih da se slobodno druže i čavrljaju uz grickalice i cocktail. I bit će da je to onda intertekstualnost...

Boris Senker, email poruka, 28. 11. 2006.

Kabaret je uvijek bio rubna teatarska pojava pa ne čudi da je knjigu o zagrebačkom kabaretu Igor Mrduljaš podnaslovio »Rubna povijest kazališta«. <sup>144</sup> To se vidi i po odnosu uglednih rječnika i enciklopedijskih izdanja prema definiciji pojma, na primjer, književno-teorijski ga uopće ne spominju, kao ni većina kazališnih pojmovnika iako imaju uvrštene pojmove poput komedije atelane!<sup>145</sup> Literatura posvećena kabaretu vrlo je rijetka, što samo povećava vrijednost Mrduljaševe iznimke. Iz nezadovoljstva nađenim definicijama (šture, nedovoljne, objašnjen samo jedan aspekt) uvodni dio ovoga teksta bit će pokušaj nabiranja osnovnih karakteristika kabareta kao specifične kazališne forme (prema sadržaju i cilju), a koja se od uobičajene kazališne predstave razlikuje prema mjestu odvijanja i formi.

---

<sup>143</sup> O toj sam temi govorila na skupu Krležini dani što je i objavljeno kao »Literarni kabaret Borisa Senkera« u Branko Hećimović (ur.), *Krležini dani u Osijeku 2006*, Zagreb-Osijek, 2007, str. 287-311.

<sup>144</sup> Igor Mrduljaš, *Zagrebački kabaret. Slika jednog rubnog kazališta*, Znanje, Zagreb, 1984.

<sup>145</sup> Budući da bi poglavlje o definiciji (citiranje priručnika, rječnika, leksikona) i povijesti kabareta suviše produžilo ovaj tekst, nisam u to detaljno ulazila.

Korisni priručnici koji kabaret definiraju su: Raško V. Jovanović, *Pozorište i drama*, Vuk Karadžić, Beograd, 1984; Bratoljub Klaić, *Rječnik stranih riječi*, NZMH, 1979; Jonnie Patricia Mobley, *NTC's Dictionary of Theatre and Drama Terms*, National Textbook Company, Lincolnwood, 1995; *New Webster's Dictionary and Thesaurus of the English language* Danburry, 1993; *Rečnik književnog nazivlja*, Nolit, Beograd, 1986; Đurđa Škavić, *Hrvatsko kazališno nazivlje*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, 1999; Jure Šonje (gl. ur.), *Rječnik hrvatskoga jezika*, Leksikografski zavod i Školska knjiga, Zagreb 2000.

Ali ga uopće ne spominje pojmovnik Batušićeva *Uvoda u teatrologiju* (GZH, Zagreb, 1991), koji npr. ima ekiklemu, kao ni Pavisov *Pojmovnik teatra* (AB, Zagreb, 2004) koji ima opisane neke stare oblike poput komedije atelane. Kabaret se ne spominje kao riječ, ali ima opisane pojmove café teatar, bulevarsko kazalište i vodvilj. Ne spominje ga ni Anne Ubersfeld (An Ibersfeld, *Ključni termini pozorišne analize*, Cenpi, Beograd, 2003) iako ima vodvilj.

## Neteatarsko mjesto događanja ili zabava kao cilj

Unatoč svim pokušajima razbijanja tradicionalnog kazališnog prostora potkraj 20. stoljeća, do danas je u svijesti svih nas ostao pojam uobičajenog kazališnog prostora koji smo naslijedili od Wagnerove reforme kazališta. On je jasno razdvojio scenu kao posvećeni prostor glume i prostor publike, a time je i zadao odnos publike prema glumačkoj umjetnosti, odnos poštovanja i divljenja. On se izražava pažljivim praćenjem kazališnog čina u tišini i mraku, odobravanjem na kraju prema utvrđenom načinu (pljesak), ali i mirnim prihvaćanjem svega što dolazi sa scene kao »umjetnosti« i »izravne objave viših sfera«.

Kabaret se događa u ne-teatarskoj atmosferi, u kavani, baru ili klubu s malom improviziranom pozornicom. Od publike se ne očekuje teatarska posvećenost i koncentracija, nego se računa na opuštenu atmosferu koja uključuje konzumaciju hrane i pića za vrijeme ili između programa. Cilj kabareta je zabaviti publiku, nasmejati je, razonoditi, što ga stavlja u kategoriju pučkog teatra. Taj cilj je vrlo jasno objavljen ili reklamiran, podređeni su mu i forma i sadržaj, a publika se potiče na reakciju jer se prema njoj može mjeriti ostvarenje cilja.

### Sadržaj ili parodija stvarnost

Glavna odlika kabaretskog sadržaja je inspiracija stvarnošću. Kabaret uvijek kreće iz izravne stvarnosti, one koja okružuje publiku. *Što je jutros izašlo u novinama o tome se navečer pjevalo*<sup>146</sup> govori Slavko Batušić o francuskim kabaretima na prijelazu 19. u 20. stoljeće. Naime kabaret bira iz stvarnosti ono što se čini dominantno u ljudskim životima – seksualnost i politiku – pa to ismijava, parodira. Od postupaka komike služi se najčešće ubrzanjem, iskrivljavanjem, gomilanjem ili ukazivanjem na apsurdno odnosno razotkrivanjem uobičajenog kao neuobičajenog.<sup>147</sup>

Počeo je u Francuskoj potkraj 19. stoljeća (Le Chat Noire/Crni mačak iz 1881)<sup>148</sup> sa zabavljačkim sadržajem i lascivnim aluzijama, a i hrvatski se kabaret između dvaju ratova, kako kaže Fadil Hadžić, sastojao od: *kratkih zabavnih igrokaza, kupleta i vodviljskih erotiziranih šlagera*.<sup>149</sup> Unatoč tome što se u tim spomenutim rugalicama *nisu štedjele ni najviše ličnosti tog doba*, u tom tipu kabareta političko je

<sup>146</sup> Slavko Batušić, *Od Griča do Lutecije*, Zagreb, 1979. citirano prema Igor Mrduljaš, *Zagrebački kabaret*.

<sup>147</sup> Herni Bergson, *Smijeh. O značenju komičnog*, Znanje, Zagreb, 1987.

<sup>148</sup> Vidjeti uvod Mrduljaševe knjige i vrlo dobru inačicu *cabaret* američke wikipedije <http://en.wikipedia.org/wiki/Cabaret>.

<sup>149</sup> Fadil Hadžić, »Prvih četrdeset godina« s web stranice SKKerempuh, <http://www.kazalistekerempuh.hr/main.asp?ID=3> i, naravno, cijela knjiga Igora Mrduljaša *Zagrebački kabaret*.

benigno i ne ulazi u pravu subverzivnost. Istina, pričaju se vicevi o političarima ili ih se prikazuje u nezgodnim situacijama, ali se ne dira u politički sustav.

Upravo zbog vezivanja uz izravnu stvarnost koja okružuje publiku odlika tekstualnih predložaka prema kojima su kabareti nastajali njihova je temporalnost, odnosno kratkovječnost. Oni kazališno traju kao i sam kabaret, a kasnije su zanimljivi tek za proučavanje jer su se koristili poput scenarija komedije dell'arte – kao popis skečeva, songova i viceva koji u tom trenutku »idu« kod publike.

### **Otvorenost forme ili sitni zalogaji konzumacije**

Kabaretska forma otvorena je do krajnjih granica, u tri razine.

Prva otvorenost forme adirajuće je svojstvo kabaretske dramaturgije. Kabaretska dramaturgija razlomljena je u sitne zalogaje konzumacije: scenske (kratke priče, skečevi, vicevi) ili glazbene naravi (songovi, pjesme). Mogu se dodati i neki drugi zabavljачki oblici (mađioničari, striptease) iako dominacija tih posljednjih elemenata formu izvodi iz kazališnog žanra. Ti se »sitni zalogaji konzumacije« adiraju jedan do drugog sa ili bez okvirne priče, a ograničenje toga dodavanja nije dramaturško nego mehaničko, odnosno vremensko. Važno je koliko program može trajati, što se određuje prema publici. Ne smije ga biti previše da se publika ne zasiti i premori, ali ni premalo da se ne osjeti prevarenom.

Druga otvorenost forme je razotkrivanje kazališne umjetnosti same i njezinih postupaka. Svi su kazališni postupci otvoreni za publiku jer se četvrti zid dokida. Neki od prosedea podsjećaju na amatersko kazalište, kao na primjer, korištenje jednostavnih rekvizita, snalaženje u prikazivanju prostora i nadomještanje iluzije znakovima, premetima koji »glume«, nadomjescima ili pozivanjem na gledateljevu imaginaciju. Sama scena tek je improvizirani podij i ima vrlo malo uobičajenih pomagala suvremene scene. Ima samo one elemente koji omogućuju da se glumac čuje (mikrofon) i vidi (svjetlo), pa dok je mrak u gledalištu bio prvi Wagnerov uvjet stvaranja prave kazališne iluzije, kabaret će se igrati pod punim svjetlima. Ako se svjetla i priguše, ostaje ih dovoljno da se vidi što se zbiva u gledalištu.

U ovu kategoriju razotkrivanja iluzije ide i autoreferencijalna funkcija glumaca koji vrlo često otvoreno govore da su »glumci koji zabavljaju publiku«, a česti su i privatni komentari ili izlazak iz uloge. Katkada je to izrežirano kao dio kabaretske igre jer se time može postići komika situacije.

Treća otvorenost forme je interaktivni odnos s publikom, njezino uključivanje u program. Glumci se vrlo često kreću među stolovima, razgovaraju s publikom privatno ili iz uloge, publiku uključuju u program kao statiste, pjevače ili pak od publike traže da u nečemu presudi. Cijelo se vrijeme intenzivno bdije nad reakcijom publike prema kojoj se program prilagođava, vrlo često

i na licu mjesta pa se odabiru oni »zalogaji« koji odgovaraju publici upravo te večeri. Zato je vrlo česta improvizacija, tj. sposobnost prilagođavanja određenoj situaciji i promjena programa. Program vrlo često vodi *konferansje*,<sup>150</sup> osoba koja sve ove karakteristike uključuje i razotkriva, odnosno publici objašnjava što se zbiva uz duhovite komentare.

### Iskoraci u politiku

Unatoč dominantno zabavnom aspektu kabareta, njegova je forma povremeno uzimana kao mogućnost jakog subverzivnog političkog teatra, pa je tako dvadesetak godina nakon njegova nastanka u Francuskoj, u Njemačkoj kabaret iskorišten za zaobilaženje tada vladajuće cenzure. Izrazito politički sadržaji doveli su do zabrane žanra nakon dolaska nacista na vlast, kao i stradanje samih glumaca (od ubojstava, protjerivanja, odvođenja u logore ili bijega).<sup>151</sup> Šezdesetih godina prošlog stoljeća njemački studenti su u svojim nemirima i političkim protestima također posezali za kabaretskom formom kao i neke od američkih alternativnih grupa (San Francisco Mime Troup).

### Definicija

Dakle, kabaret je kazališna forma (žanr) koja se zbiva u nekazališnoj atmosferi restorana radi zabavljanja publike koja pri tome jede i pije. Kroz vrlo otvorenu formu (razbijanja kazališne iluzije, adirajuće načelo dramaturgije odnosno nizanje skečeva ili songova, autoreferencijalnost glumačke igre te uključivanje same publike u program) kabaret ismijava i parodira recentnu stvarnost ljudi iz publike najčešće u domeni seksualnosti i politike. Upravo zbog toga tekstualni predlošci su temporalni. Kao dominantno zabavljačka forma (oblik pučkog teatra) recepcijski je smještena u rubne prostore kazališta, ali je povremeno korišten kao sredstvo jake političke kritike.

### Pokušaji oživljavanja kabareta danas

Iako je kabaret kao rubni žanr bio uglavnom preziran kao umjetnički žanr (osim kad je bio politički proganjan) i smatran »tezgom« za glumce kojom si

<sup>150</sup> Riječ francuskog podrijetla (od *conference*, javno predavanje ili razgovor, konferencija) u značenju onoga koji vodi *konferansu* ili razgovor ili neki program. Vidjeti u Igor Mrduljaš, *Zagrebački kabaret* i Bratoljub Klaić, *Rječnik stranih riječi*, NZMH, Zagreb, 1979. Angloamerikanci tu osobu u kabaretu ili sličnim programima zovu MC, *master of ceremonies* ili voditelj programa.

<sup>151</sup> Igor Mrduljaš, *Zagrebački kabaret* i Volker Kuehn, *Das Kabarett der Fruehen Jahren*, Quadriga Verlag, Berlin, 1984.

popunjavaju budžete kao u predratnom Zagrebu,<sup>152</sup> za njega postoji konstantno zanimanje pa ga se potkraj 20. stoljeća i kod nas pokušavalo oživjeti. Najčešće se uz formu oživljavalo i sadržaje iz vremena nastanka kabareta (*Gumbekov cabaret* u Kerempuhu i *Črni Maček* u Gavelli iz 1994), što otvara probleme u komunikaciji s današnjom publikom. Naime, kao što je rečeno, tekstualni predlošci starih kabareta su temporalni, prolazni. Nekadašnje lascivne priče o frajlicama i Fridi *koja ima slatku malu... sobicu*<sup>153</sup> danas nisu smiješne kao nekada, a svaka satira gubi smisao bez poznavanja objekta izrugivanja.

Postoje i pokušaji obnavljanja čistog zabavjačkog oblika: Edo Vujić je neko vrijeme zabavljao publiku po restoranima pričajući viceve, a Kazalište Pinklec (glumac Adam Končić i glazbenik Duško Zubalj) napravili su kabaret *Noćas ću* kao zabavni mozaik starogradskih pjesama i poezije. Unatoč nekim uspješnim pokušajima suvremenog kabareta (poput *Spike na spiku* Borisa Svršana i *Dražena Kühna*), kabaret, kao forma u stilu gore izvedene definicije, u Zagrebu kraja 20. stoljeća nije obnovljen.<sup>154</sup>

### Nova forma ili literarni kabaret

Uz kabaret je vezan jedan drugi dramski fenomen suvremene hrvatske književnosti, a teza ovoga teksta je da je Boris Senker uspio žanr kabareta primijeniti potpuno drugačije i uvesti novi (pod)žanr – literarni kabaret jer se njegovi kabareti svjesno naslanjaju ne na život nego na literaturu.

Kao samostalni dramski pisac,<sup>155</sup> Boris Senker uvijek uzima literaturu kao inspiraciju i to se vidi i u naslovima izvedenih drama: *Pinta nova iliti Titus Grabantzias Diak kak szluga dveh zvuzlانه svatov* (1997); *Pulisej (Polisseo)* parafraza *Uliksa* o mogućem pulskom susretu Jamesa Joycea i Senkerova djeda, austrougarskog časnika (1998); *Gloriana ili Elizabeta&Essex, Kazalište&Seks*, u našoj suvremenosti parafrazira povijesni odnos Elizabete i njezina ljubavnika, ali kroz

<sup>152</sup> Mrduljaš, *ibid.*

<sup>153</sup> *Bio sam kod Fride* Ace Biničkog u Igor Mrduljaš, *Zagrebački kabaret*, str. 211-211.

<sup>154</sup> I Poljaci su potkraj 20. st. ponovno posegnuli za kabaretom kao zabavnim i satiričnim programom tako da sada postoji više od desetak grupa i više od sto i pedeset umjetnika koji se smatraju kabaretskim. No danas se ta forma povezuje sa *stand up* komedijom, odnosno solo komičkim nastupom. <http://pl.wikipedia.org/wiki/Kabaret> (19. 10. 2007).

<sup>155</sup> U ovom se tekstu ne govori o djelovanju Borisa Senkera kao dramskog pisca unutar popularne trojke (Škrabe–Mujičić–Senker) i dvojca (Senker–Mujičić) nego isključivo o njegovu samostalnom dramskom stvaralaštvu iako i u ovim prijašnjim radovima ima pokušaja oživljavanja forme (*Kavana Torzo*) ili primjera literarnog kabareta (*Petricijana*). A trojac je oduvijek presifilirao mitove i povijest o čemu je pisao Boris Senker u tekstu »Kako su Mujičić, Senker i Škrabe persifilirali hrvatsku povijest (autoanalitička kozerija)« objavljenoj u knjizi njihovih drama Mujičić/Senker/Škrabe, *3jada*, MD, Zagreb, 1995.

paralelu života glumaca koji postavljaju dramu *Elizabeta engleska* Ferdinanda Brucknera u čemu se prelamaju i događaji iz 1971. (2001); ili pak *Plautina* (2003). Inspiracija je ista i u njegovim za sada neizvedenim dramama: *Pobjednica Judit* je o biblijskoj heroini, a *Dandy* se bavi životom i djelom Oscara Wildea.

Osim prvog djela, *Brod* (1995), gdje je mu je stvarnost bila inspiracija, ali je u nju ulazila umjetnost (snimanje filma) i mijenjala je, intertekstualnost je bila uobičajen Senkerov postupak pri pisanju drama i prije nego je to postalo moda ili bilo teorijski objašnjeno kao osnovni fenomen postmoderne. Intertekstualnost kao fenomen nekih Senkerovih drama obradila je Lada Čale Feldman,<sup>156</sup> a mene u ovom tekstu zanima njegovo svjesno uzimanje kabaretske forme i njezina oživljavanja literarnim sadržajima. To je najočitije u tri djela kojima ću se ovdje baviti.

*Zagrebulje zagrobne* igrane su 1999. kao *Kabaret ITD*, a kako sam autor kaže: *kolokvijalno zvane Društvo mrtvih pjesnika* jer se bave autorima, likovima i motivima hrvatske književnosti.

*Fritzspiel* iz 2002. su stilske vježbe Krležinih *Gospode Glembajevih*, provlačenje njihova sadržaja kroz različite dramske stilove i žanrove.

*(P)lutajuće glumište majstora Krona* napisano 2005, a izvedeno 2006. kao *Kronovo plutajuće glumište* vodi nas kroz povijest teatra.<sup>157</sup>

### **Zagrebulje zagrobne ili književnici ustali iz groba**

*Zagrebulje zagrobne* koje ću u ovom tekstu zvati *Zagrebulje*; dovode na scenu s one strane groba (izlaze iz svojih ljesova) Zagorku, Šenou i Matoša, tri pisca koja imaju spomenik u gradu Zagrebu. Povod je postavljanje Marulićeva spomenika u Zagrebu na čijem je otvorenju Zlatko Canjuga (dugogodišnji savjetnik predsjednika Franje Tuđmana) predao riječ Marku Maruliću. Troje književnika ustaje iz groba jer je Marulić, kao dosadašnji predsjednik društva mrtvih pjesnika, zbog te sramote jednostavno nestao i sad dolaze tražiti pomoć među živima. Mislili su da će im pomoći predsjednik živog društva, ali su na kraju odlučili da im pomogne publika i među njima izabere predsjednika. Uskoro dolazi i Krleža koji je posebno ljut jer dok Marulić ima spomenik i u Splitu i u Zagrebu,<sup>158</sup> on

<sup>156</sup> Lada Čale Feldman, *Femina ludens*, Disput, Zagreb, 2005. (poglavlja »Žena i žanr: o Senkeru i Mujičiću, i opet bez trećega«, »Glorija i Gloriana« i »Krležiana/Senkeriana/Stoppardiana«). Također i Lada Čale Feldman, »Wilde X 3« u Anđelković, Sava i Senker, Boris (ur.), *Govor drame, govor glume. Zbornik radova sa simpozija Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori*, Disput, Zagreb, 2007.

<sup>157</sup> Tekstovi se citiraju iz rukopisa, a u pripremi je objavljivanje knjige kabareta u izdavačkoj kući Disput koji će uvrstiti *Zagrebulje Zagrobne*, *Fritzspiel* i *TOP (Tečaj odvikavanja od pušenja) Cabaret*.

<sup>158</sup> (Bilješka 2008) U međuvremenu Marulić je dobio svoj spomenik i u Osijeku i Mostaru 2005,

u Zagrebu svojega spomenika nema pa se i on uključuje u predizbornu kampanju. Onaj kojeg publika odabere neće biti samo predsjednik *društva mrtvih pjesnika*, nego i dobri duh Zagreba pa se književnici trude da nam dokažu svoju ljubav prema gradu prikazujući nam njegovu povijest.

Odigraju nam početke Zagreba i susret kralja Ladislava, ugarskog kralja, opata Duha koji postane biskup zagrebački i Manda koja će s kraljem odjahati na konju. Slijedi skeč o kralju Beli, njegovim šljivama, građaninu koji dobiva samostalnost i *mjesto od varašudac*, a Manda opet odjaše s kraljem na konju. U tim je skečevima Matoš igrao kralja, a nakon Šenoine pobune on preuzme ulogu onoga koji dolazi u Zagreb i ubrzano slijede tri scene – dolazi Franjo Josip, pa drug Tito 1945. i Doktor (Franjo Tuđman<sup>159</sup>).

Slažući tako slike iz povijesti književnici postanu *dešperatni* shvativši da mi svaki put u povijesti od nekoga *popušimo*, a zatim krenu u ozbiljnu agitaciju za mjesto predsjednika. Pri tome rastranciraju protivničke živote, ali i djelo kolega, upozoravajući na pogreške (Moskva na rijeci Nevi kod Krleže), nudeći druge krajeve baruničina ubojstva (*Gospoda Glembajevi*) i različite prikaze smrti u furioznom autorskom prolazu kroz četiri literarna stila. Kratko spominjanje i odigravanje četiriju cirkusa (prirodnih nepogoda poput velikih potresa i požara) završava s petim: izborom predsjednika kojeg doista bira publika glasujući na listićima.<sup>160</sup>

Četiri književnika zadržavaju svoju narav, odnosno karakter. Dva su pisca afirmativna, odnosno oni koji, kako bi rekao Pavao Pavličić,<sup>161</sup> žele da ih se voli. Zagorka je malo naivna i u svemu traži nešto lijepo, a Šenoa je konzervativni domoljub koji pršti od optimizma. Druga dva pisca u svemu vide crnilo i žele da ih se svi boje (Pavličić). Matoš je cinik koji neprestano lektorira i ispravlja druge, Krleža je neprestano gnjevan i sve vrijeđa. Pisci zadržavaju i jezik kojim su govorili i pisali:

KRLEŽA: Ha! Ha! Važno je to, moje dame i gospodo, da ta netalentirana skribomanska i arhivarska individua već punih... (ponovo provjeri na satu i priopćava koliko minuta) dezavuiru, deklasira i difamira nas troje...

MATOŠ: Blati i gnusi po nama, to ste hteli reći?

A pisci zadržavaju i svoj literarni stil tako da je cijeli kabaret duhoviti presjek hrvatske literature od romantičarskih povijesnih romana preko pučkih ro-

---

Vukovaru i Vilniusu 2006, Čileu 2007, ali je i Krleža dobio svoj spomenik u Zagrebu. Figura Krleže, rad Marije Ujević postavljena je podno njegove kuće na Gvozdu, uz Dubravkin put, potkraj 2004.

<sup>159</sup> (Bilješka 2008) Kada je Franjo Tuđman umro potkraj 1999, a naslijedio ga Stjepan Mesić, u predstavi je odmah izmijenjen lik predsjednika koji je umjesto govora pohvale hrvatstvu sada pričao viceve.

<sup>160</sup> Zanimljiv je bio odabir publike – najviše su pobjeđivali Zagorka i Krleža.

<sup>161</sup> Pavao Pavličić, *Rukoljub*, Slon, Zagreb, 1995.



mana, ekspresionizma i našeg realizma. Sve pomiješano s hrvatskom povijesti i najpoznatijim trenucima povijesnih mijena.

### *Ffritzspiel* ili Glembajevi na sto načina

Fritzspiel,  
Fritzspiel,  
Fritzspiel,  
kao ringišpil,  
okreće se stalno,  
stalno mijenja stil.

*Ffritzspiel* je parafraza, stilska vježba Krležine drame *Gospode Glembajevih* kroz najpoznatije kazališne povijesne žanrove i epohe, ali kao kulinarska ponuda tako duhovita i inteligentna da je najbolje popisati nazive jela.

Počinje se Aperitivom: *travarica Glembaiada* koju je prema *Homerovom receptu* pekao *Zbor dinarskih neorapsoda* koja započinje parodijom invokacije iz *Ilijade* i iznosi genealogiju obitelji Glembay. Hladno predjelo je *Plata Glembay: Školska drama prema receptu Acije Alfrević složili polaznici dopunske nastave hrvatskog jezika negdje u Njemačkoj* u kojoj profesorica nastoji obraditi tu dramu na satu uz pomoć učenice koja je *Gospodu Glembajeve* gledala na filmu. Toplo predjelo su *Bilješke doktora Altmanna, psihodrama prema receptu Jakoba L. Morena kuhali hospitalizirani članovi obitelji Glembay*.

Slijede dva seta glavnih jela: stranih i domaćih specijaliteta. U ponudi stranih jela su tri tragedije prema grčkom, engleskom i francuskom uzoru: *Žrtva na krovu* koju je prema *Eshilovu receptu* pržila liga za obnovu *Dionizova kulta na sjeveroistočnom Mediteranu i u jugozapadnoj Panoniji* u kojoj kor žrtava obitelji Glembay zahtijeva osvetu. Zatim *Leone, Madman of Agram (...)*, prema receptu *Willa Shakespearea kuhali nevrjedni potomci Družine Lorda Admirala* koji prepričava tragičan događaj na *Hamletovu* strukturu i na kraju *Les Miserable Glembays (...)* prema receptu *Jeana Racinea* pirjali članovi – pripravnici *Comedie-Francaise*.

Specijaliteti domaće kuhinje – mediteranske, panonske ili balkanske. Mediteranski specijalitet je *Suton na taraci Glembayeve ville. Sablasna melodrama. Prema receptu Iva Vojnovića* frigali dobroćudni duhovi mrtvih gospara, *Dubrovačkih teatralnih diletanata*, u kojoj se nikog ne ubije jer su već svi mrtvi i tako jedni drugima dobacuju replike. Panonski specijalitet je *Ožalošćena porodica Glembay. Tragikomedija. Prema receptu Branislava Nušića* krčkala *Međunarodna udruga čuvara tradicije Letećeg diletantskog pozorišta iz Novog Sada* koja se odvija u sobi gdje ožalošćena daljnja obitelj dolazi iskazati počast mrtvacu, a

one prave događaje iz drame prate prema zvukovima iz druge sobe i tome prilagođavaju i svoje ponašanje i komentare. Balkanski specijalitet je *Ste čuli da se Fanika s detetom hitila kroz prozor? Pučki trač*. Prema receptu mladog Miroslava Krleže dinstala Purgarska sekcija Matice hrvatskih kazališnih dobrovoljaca na Kraljevskom sajmu u Zagrebu gdje u gostionici suvremenici događanja drame prepričavaju čudne i mračne događaje za koje su čuli! I na kraju lokalnih specijaliteta je *Barunica Castelli pred sudom. Džepna sudska farsa*. Prema receptu Petra Kočića nadjela Dramska sekcija Kulturno umjetničkog društva 'Nazadak?' Sudeње barunici, uz nadmoćnog Pubu, naklonjenog suca i potpuno dotučenu tužiteljicu (koja se na kraju baci kroz prozor). David Štrbac se pojavljuje kao podsjećanje na strogost suda prema siromašnima, jer je barunica, naravno, oslobođena, dok je Štrbac bačen u zatvor zbog nepoštovanja suda.

Desert je posvećen suvremenim postdramskim kazališnim oblicima – pa je tako kao prvi ponuđen *Posljednji valcer u Agramu: Plesnokazlišni događaj*. Prema receptu Pine Bausch umijesili članovi Međunarodnog studija za istraživanje asinhronog pokreta, a drugi desert je *Agramske magle. Off-mainstream performance*. Prema receptu Jana Fabrea flambirao priučeni Eurokazanski festivalski ansambl. U oba je dokinuta priča i dijalog pa nam ansambl uglavnom pokretima priča (dio) priče. Treći desert je *Komedija od Lea. Gruba smješnica*. Prema receptu Desideria Lupa di Pace smučkala Ulična glumačka družina od hendikeprijanijeh koja slijedi suvremeno zanimanje za obnovu komedije dell'arte i glembajevsku situaciju stavlja u njezine kostime.

Na kraju su Iznenadjenja šefa kuhinje: *Kako je Krležina drama 'Gospoda Glem-bayevi' u operi 'Barunica i škaré' umrtvila glazbu skladateljice Kaarin Godšane. Sub-minimalistička radio-opera*. Prema receptu Philipa Glassa zapekao Trećerazredni program provincijalnog radija i digestiv: *Konjak Bye, Bye, Glembay. Medijska senzacija*. Prema receptu Marshala McLuhana destiliralo svekoliko pučanstvo Globalnoga sela.

### **(P)lutajuće glumište majstora Krona ili džepna povijest kazališta**

(P)lutajuće glumište majstora Krona koje ću u tekstu zvati *Kron*, vodi kroz nas povijest teatra. U podnaslovu se zove *nekoliko listova iz ljetopisa Družine zabludjelih (I comici smarriti)* uz oznaku prostora (*tlo: izmiče ispod nogu*) i vremena (*vrijeme: leti*).

Dva para glumaca kroz povijesne mijene kazališta razrješavaju svoje međusobne odnose i odnose prema umjetnosti, a sedam puta im dolaze novi gospodar i gospodarica. Dok je *Fritzspiel* počinjao kronološki od najstarije povijesne epohe, *Kron* kreće od suvremenosti. Dva para glumaca plutaju izgubljeni na splavi suvremenog kazališta, pa nakon *Songa o kraju* komad započinje scenom

koja se zove *Svršetak igre*. Beketovsku igru na pučini s gluhim i nijemim kape-  
tanom splavi (aluzija na posljednji dramski teatar europskog kazališta), Gos-  
podarica i Gospodar (br. 7), kao producent i izgubljena autorica, odvođe u  
*novu europsku dramu*, odnosno nagomilavanje što bizarnijih i što okrutnijih  
scena ne bi li tako dobili *Posmrtno rođenje teatra*, kako kaže Gospodar.

Nakon scene *Izgubljeni na pučini* dolaze Gospodarica i Gospodar (br. 6),  
ovaj put kao redatelj, nemušti genije, predstavnik redateljskog teatra i nervo-  
zna dramaturginja koja smatra da je tekst glup, a glumci suvišni:

GOSPODARICA: Da bar imaš dva monitora! Pa tko će ove gledati cijelo  
vrijeme!

GOSPODAR *stupa na splav. Upitno se okrene prema Gospodarici.*

GOSPODARICA: (*povlačeći se, preko ramena*) A može, može. Samo što  
manje riječi. Glazba, pokret...

Nakon scene *Kazališna bajka* Gospodarica kazališta (br. 5) postaje Glumica  
jer se radi o melodrami (scena se zove *U glazbenoj kutijici*), a zatim Gospodar  
i Gospodarica br. 4 postaju nadredatelj s bičem i redateljica s početka stoljeća  
i vremena uspostavljanja regula života u suvremenom kazalištu. Scena *Požar  
strasti*, ekspresionistički je prikaz glumačkih odnosa s kratkim odlaskom igre u  
romantičnu operu, a slijedi *Na koncu lutka* kao realistički citat. U njoj redatelj  
u *bildregie* stalno traži da shvate glumačku igru u stilu Stanislavskog: *Što jednog  
dana? Kojeg dana? Kakvo sad srce? Gdje je noga?*, a onda dolaze Gospodari kaza-  
lišta br. 3 i, kako smo već u klasicizmu, Gospodarica je markiza koja odlučuje  
tko će za nju igrati. Nakon pomodnog *Plesa na vodi* toga vremena, Gospodar  
kazališta br. 2 postaje Pantalone, odnosno vođa družine, jer smo u vremenu  
renesanse i komedije dell'arte. Gospodar se iz Pantalonea pretvara u redovnika  
(bodež postaje križ) jer smo ušli u srednji vijek, igra se *Robinjica oslobođena*, a  
zatim prijelaz u *Muku djevinu* gdje rimski centurion na kraju prelazi u Gospo-  
dara Antike, a cijeli komad završava trima korskim pjesmama.

## Senkerovi kabareti

### Sadržaj literatura ili intertekstualnost

Intertekstualnost, literatura kao sadržaj ili literarno djelo u dijalogu s drugim  
književnim djelima legitimni je postupak postmoderne književnosti. Kod Senke-  
ra je literatura osnovni sadržaj kabareta jer su u *Zagrebuljama* glavni likovi četvero  
književnika (njihovi životi, jezik i djelo), u *Fitzspeilu* su jasno određeni književni,  
odnosno dramski žanrovi kroz koje se prelama sadržaj jednog literarnog djela, da-  
kle *Gospode Glembajevih*, a u *Kronu* se epohe i žanrovi mogu jasno prepoznati.

Postoje i dodatne brojne aluzije na literarnu suvremenost kao dvostruki red  
metajezičnosti. Kad u *Zagrebuljama* Zagorka kaže Šenoi nakon što oboje iza-

đu iz groba: *Vama smrt očividno škodi, kak je lepo napisal mladi kolega Slamnig ili kad se Zagorka oduševljava televizijom jer kakve bi ona marisole i samante v boji delala, a ne one sirote gordane i nevine v ludnici na novinskom papiru.*

U *Fritzspiellu* će na početku glumci objasniti pravila igre, odnosno da je to: *Mitspiel s Fritzspielom* citirajući i doktora Branka Gavellu čiji je pojam *suigre* ostao do danas i u njemačkom i u hrvatskom obliku te riječi, kao i Brechta koji je nudio *vrhunski teatar a la carte*. Kad u francuskoj tragediji Angelika kaže Leoneu da je napet, on odgovori: *Opustil me ne bi ni Cesarićev slap!*, a kad u engleskoj tragediji na kraju umjesto Fortinbrasa dolazi ovrhovitelj kaže:

OVRHOVITELJ: Nad tvrtkom Glembay proglašen je stečaj... (*Pogleda oko sebe.*) Gle više mrtvih neg u Tarantina!

I tko će primit pljenidbeni nalog. (*Nudi dokument gledateljima.*)

Citatnost literature uključuje i samog autora, dakle autocitanost, jer je *Song o smrti* iz *Fritzspiela* prerađeni *Song o smrti* iz *Zagrebulja*.

### Ne-teatarsko mjesto događanja

Neke od ovih izvedbi imale su pravo kabaretsko okruženje kao pokušaj rekreiranja ne-teatarskog prostora. Prvi, *Kabaret ITD (Zagrebulje)*, igrao se ljeti u dvorištu Teatra ITD, uz služenje pića. U nekima je ta atmosfera bila odglumljena pa smo sjedili za stolovima u tom istom dvorištu, ali smo se ponašali kao u kazalištu (TOP u Teatru ITD), da bi na kraju *Fritzspiel* i *Kron* igrali u uobičajenoj kazališnoj situaciji odnosa publike i glumaca na sceni. No to ne umanjuje činjenicu da je Senker želio, ali i uspio napisati kabaret jer bi se i ova dva koja su igrana u klasičnom odnosu scena-publika mogli vrlo lako odigrati u kabaretskoj ne-teatarskoj atmosferi.

### Suvremenost i prepoznavanje

Naravno da se prepoznaju i hrvatski književni klasici u *Zagrebuljama*, i temeljni žanrovi u *Fritzspiellu* i temeljne epohe u *Kronu*, jer je to sve dio naše kulturne tradicije i stvarnosti, ali to ne bi bilo dovoljno. Da bi žanr ostao u kabaretu mora biti vezan uz sadašnjost i u njoj prepoznatljiv. Zato je svakom od tih kabareta povod vezan uz sadašnjost i publika ga i te kako prepoznaje.

Postavljanje Marulićeva spomenika 1999. i biranje predsjednika društva književnika izazvalo je u Zagrebu velike polemike pa je sama činjenica da se i mrtvi pisci u *Zagrebuljama* dolaze svađati tko će biti predsjednik – izazivala smijeh prepoznavanja. S druge strane *Fritzspiel* započinje iz jedne vrlo realne situacije koja mnoge zabrinjava: problem razumijevanja te drame za cijele generacije srednjoškolaca o čemu govori invokacija, prvi song komada.

Stvarnost ulazi i kroz neke izravne znakove: kao spominjanje reklame za pivo u *Zagrebuljama*, spominjanje da je pučka drama u *Fritzspiellu* nastala prema iskustvima Acije Alfrević, stvarne lektorice hrvatskoga jezika po europskim sveučilištima, a kada u *Kronu* Gospodar objašnjava da obitelji sjede pred televizorom i gledaju užase iz *kakoseono zove* Glumac 2 će odgovoriti: *Bagdad? Kabul? Srebrenica?* Kasnije replika toga istog glumca *kad se već ovako javno i neukusno ispovijedamo, kao na televiziji...* aludira, naravno, na *Big Brothera* i slične emisije.

### **Seksualno....**

U svojim kabaretima Senker vrlo konkretno dotiče stvarnosti i to u ona dva aspekta koja kabaret posebno voli, odnosno seksualnost (nešto općenitiju, ali ipak dovoljno prepoznatljivu po vječnim žudnjama) i politiku (konkretniju i prepoznatljivu).

U *Zagrebuljama* Matoš i Zagorka kao kraljevi i Manda radosno odlaze poskakujući na konju konzumirati susret. Originalna drama *Gospoda Glem-bajevi*, pa tako i većina *Fritzspiela*, govore o seksualnoj žudnji (kako ostvarenoj u liku barunice Castelli tako i neostvarenoj u nekim drugim likovima). *Kron* govori o međusobnim vrlo često seksualnim odnosima dvaju glumačkih parova koji se u svim epohama upražnjavaju/glume na sceni.

### **... i političko**

Politički citati su ili izravni ili aluzivni, kao Matoševo lektoriranje Zagorke odmah na početku *Zagrebulja*:

MATOŠ, *lektorina je*: Vrtuljak, se veli, milostiva, vrteška, okretaljka... Ili, ak baš tu u Zagrebu sve mora biti stranjsko, nek bu bar francuski – karusel. Ne ta vaša vražja švapčija....

To žustro lektoriranje kroz cijeli komad i izbacivanje njemačkih riječi podsjeća na našu situaciju iz vremena nastanaka kabareta: s jedne strane »žustro« izbacivanje srpskih riječi, a s druge pomama za *stranjskim*. *Zagrebulje* su najpolitičnije u svojim aluzijama i pune političkih problema naše stvarnosti: od pojave Franje Tuđmana, spominjanja vještica iz Rija i problema s Krležom kojeg sad ne žele, do tajkuna. Za to su često zaduženi songovi od onih prvih gdje se likovi predstavljaju:

ŠENOA: Ja August sam Šenoa, sladopeka sin,

Reš pečen sam Horvat, a to je sad in.

Sercem i dušom, ah, domoljub sav –

Iznutra – izvana ganc crven, bijel i plav!

Kada kasnije shvate da ni Zagreb ni Hrvati ne uče iz povijesti:

MATOŠ: Čujte, gospon Fric, zakaj svaki put  
Mi popušimo?  
Zakaj ispod rož, kaj cvatu uz put  
Drek ne njušimo?  
KRLEŽA: Zašto dragi A, jebivetri, šufti  
Jer se plodiju!  
Zato dragi Ge eM, derikože, lufti  
Jer nas vodiju!

A songovi precizno oslikavaju i sadašnje stanje u Zagrebu:

ŠENOVA: Na Grič zapiknul sam hrvatski stijeg.

KRLEŽA: A sad je presađen na Široki brijeg!

MATOŠ: V Zagreb uložil i zadnji bum groš.

KRLEŽA: Al vlast tu ne zna za »Dost« neg za »Još«!

SVI: Ha-ha, ha-ha/ Ho-ho, ho-ho,/ V Zagrebu nam je prekrasno!

Songovi s političkom žaokom ne nedostaju ni u *Fritzspielu* od samog pred-  
stavljanja likova i određivanja političke situacije u povijesti:

Patriciji mi smo, degenereci

Gori nego mafija u Americi

Tak nas je ocrnil klasik hrvatski

Savjesno ispunil nalog partijski.

Do suvremenosti u *Songu o starim dobrim i novim, još boljim vremenima*:

Za esterajhere stare

Fric veli: Niko i niš!

Zato nas njihova djeca

Kupuju za sitniš.

Nakon što u školi hrvatskog jezika, negdje u Njemačkoj, profesorica spo-  
mene da će raditi *najvećeg sina hrvatske književnosti*, učenik prihvati:

UČENIK 2: Unda bi to moga bit Mile!

PROFESORICA: Koji sad unda-bi to-moga-bit Mile, mili?

UČENIK 2: Mile jedini Budak!

A u *Džepnoj sudskoj fars*i reći će:

PUBA: To su samo juridičke premise, teta Šarlota! Kak bi bilo kad nikak  
ne bi bilo... Pučki rečeno kibi-dabi.

### Cilj zabava

Cilj svih tih djela je zabava, zato su sva ta tri komada izrazito duhovita. Tu  
ima svih razina humora – od onoga inteligentnog koji zahtijeva predznanje,

do onoga pučkog (često na razini igre) – da tema zahtijeva zaseban tekst pa ću ovdje navesti samo neke primjere.

Za parodiranje i ismijavanje potrebno je poznavati predložak i zato Senker uzima poznate književnike (klasike koje smo svi morali čitati poput Matoša i Krleže, odnosno one popularne pisce koje su svi rado čitali poput Šenoa i Zagarke), te književne epohe, žanrove... Iako je potka literatura, njezino parodiranje je smiješno ne samo zato jer se radi o klasicima i poznatim žanrovima i epohama nego zato jer to Senker majstorski radi kao na primjeru početka *Fritzspiela* i parodije *Ilijadine* invokacije koja je smiješna i onima koji nikad nisu čuli za *Ilijadu* ili heksametar:

Ludost nam boginjo, pjevaj, Leonea Ignjatu sina  
Zaraznu kojano mnogim školarcima oduzme pamet.  
Bistre je glave tisuća đaka smutila ona  
Dokraja a njih je same učinila žrtve da budu  
Obavezne školske lektire u kojoj jedna za drugom  
Užasne nižu se scene s logikom što su se dramskom  
Razišle već na početku, a s razumom zdravim na kraju.

Čak i za one koji nikada nisu čuli za Krležinu dramu *Fritzspeil* je duhovit jer nam ispriča priču nekoliko puta, a varijante gomila do apsurdna. Kad dođe do suvremene umjetnosti (deserti!), svi su već shvatili o čemu se u Glembajevima radi pa im je sad smiješna redukcija suvremene umjetnosti i njezina potreba da pod svaku cijenu poznatu priču ispriča drugačije. Bez one zadane distance između scene i publike, bez onoga odnosa poštovanja i uvažavanja svega što sa scene dolazi, publika se može smijati od srca i iskreno reagirati smijehom na dokidanje priče i nemušte pokušaje komuniciranja bez priče, likova, emocija...

*Zagrebulje* imaju četiri različita karaktera koja prepoznajemo ne samo u književnosti nego i u životu kao četiri tipična odnosa prema vlastitu gradu, zemlji i sugrađanima. Brojne su i duhovite replike poput Krleže koji kad se naljuti na kolege i njihovo prepravljjanje njegova djela kaže: *Za kog sam ja pisal! Da već nisam mrtav sad bi se vubil.*

Smijemo se i vlastitaj povijesti jer će nam Zagorka kao Manda u prvom susretu s Ladislavom objasniti:

ZAGORKA (...): A ja sam, ak mi milostivo dopusti Vaše veličanstvo, Manda, domaća, i već dvjesto-tristo let, bumo rekli, čučim tu na-kamen-studencu i čekam da se i ja i taj moj na-kamen-studenac nekak zrivamo v legendu, povijest ili barem zabavnu književnost...

## Otvorenost forme

### Adirajuća dramaturgija

Kao što se iz sadržaja moglo vidjeti, sva tri kabareta funkcioniraju na načinu adirajuće dramaturgije u kojoj se dodaju različiti skečevi i songovi. Iako postoji okvirna priča (u *Zagrebujama* se bira predsjednik, u *Fritzspiellu* servira ručak, a u *Kronu* se ide kroz povijest teatra), ona omogućuje beskrajno adiranje: i novih jela, i novih žanrova, i novih epoha. Tako da, kao u pravom kabaretu, broj priča određuje vrijeme trajanja koje publika može podnijeti.

### Dokidanje iluzije i autoreferencijalnost glumaca

U izvedbama nema realizma i uživljanja, likovi glume bez stvaranja iluzije, otvoreno pokazujući vlastita glumačka sredstva na način amaterskih kazališta: sve se igralo bez prave realističke scenografije i kostimografije uz poneki rekvizit. U *Zagrebujama* konj je štap s malom glavom konja, kruna je od staniola i slično, u *Fritzspeilu* su minimalni kostimski znakovi karakterizirali likove (šešir barunice, bijela haljinica Angelike)... Prelazi se iz situacije u situaciju samo s naznakom ili najavom.

U tekstu je zadan odlazak glumaca u privatnost pa će Matoš u *Zagrebujama* prije svake povijesne scene reći *idemo u situaciju*, u jednom trenutku Krleža će nakon tirade o krvi u djelima ostalih književnika zavapiti: (...) *I ovdje, na ovoj sceni, toliko je krvi da je sklisko. Tu se ne da igrati! Režija!* Kad Šenoa kaže da bi malo trebali pripremiti Zagreb za sljedeći put, Zagorka se oduševi: *Kaj bumo probali. Joj ja tak volim probe. Puno više od predstava*, a kad joj dodijele da igra barunicu kaže:

ZAGORKA: Koji još od Akademije hoću igrati, ali je stalno daju krivim glumicama. *Prelazi u ulogu barunice*. A što sam ja vama skrivila? (...)

Neprestano se publiku podsjeća da je to što gledaju predstava:

KRLEŽA: (...) Also, smotati dva kralja pod poplun u prvih (*pogleda na sat*) ftrtalj sata predstave, to je europski kazališni rekord.

U *Fritzspiellu* nakon uvodnog aperitiva i zbornog heksametra glumci nam iznesu pravila igre, kao i prije svakog seta novih jela ponavljajući nam nazive predjela ili jela koje smo gledali/konzumirali, neprestano nas podsjećajući da je to samo igra koju oni igraju za nas.

U *Kronu* će se izričito reći da nema likova, zovu se Glumac i Glumica, Gospodar i Gospodarica i stalno mijenjaju pozicije što svaku tu poziciju čini relativnom i pobija bilo kakvo moguće uživljanje. Svi glumci tako funkcioniraju kao konferansjei ili voditelji kroz kabaretski program.



## Interakcija s publikom

Krleža će u *Zagrebuljama* istaknuti da kao jedini od svih Hrvata ima personalnu enciklopediju, i ukazati, kako kažu didaskalije, *na njezina urednika*, naravno Velimira Viskovića kao očekivanog gosta na premijernoj izvedbi. Izbori za predsjednika su vrlo realni jer publika doista bira glasujući na papirićima (Krleža im dijeli letke), a u *Fritzspieliu* Teatra Epilog publika je birala glavna jela podizanjem ruke. U sva tri djela čest je govor *a parte* ili izravno obraćanje publici (komentari o suvremenosti, drami ili ogovaranje kolega) koje u *Kronu* objašnjava GLUMAC 2: *Pardon, nije bilo upućeno vama. A parte, znate. Kao, samo za publiku...*

## Songovi

Songovi su vrlo važan dio predstave, oni se izmjenjuju sa skečevima ili scenama, mogu stajati zasebno, ali također pridonose okvirnoj priči. Najčešće otvaraju i zatvaraju komad. U *Zagrebuljama* nakon uvodnog predstavljanja slijedi song predstavljanja, a komad završava pobjedničkim songom:

Samo mene čitali,  
Naizust me znali,  
A sve druge knjige  
Na lomaču dali.

U *Fritzspieliu* je uvodni song već nekoliko puta spominjana izvrsna invokacija, a završni *Bye-Bye Glembay*:

Krava na orehu  
dimnjak na kokotu,  
crkvica u mijehu,  
banka u bankrotu.  
Bye-bye Glembbay,  
Glembay Bye-bye  
Bankrot je bankrot,  
svemu je kraj.

Već sam spominjala da su songovi zaduženi i za politiku i za duhovitost, ali *Kron* uvodi i njihovu filozofsku funkciju jer komad počinje *Krajem*, songom koji se pjeva na pjesmu *Moj šklrak ima tri luknje*, ali kreće od riječi *Kraj* da bi na kraju došli do *Završnog songa* i biti glumačke ovisnosti o igri:

Kraj!  
Kad zasadiš glavu u pijesak...  
Kraj  
Kad pomuti slava ti vid...  
Kraj!  
Kad pljuješ na mjeru i std...

Kraj  
Kad prodaješ dušu za pljesak...  
Kraj!

*Kron* završava povratkom antici i završnom pjesmom, *epodom*, koja zatvara misaoni krug o glumi i kazalištu kao prolaznoj umjetnosti:

Hipokrite, bar da nisi  
Nikad napustio kor  
I tašto podigo glas,  
U krivo odabran čas  
S drugima poveo spor.  
Obuzet tek svojim si bićem  
Na krhki zasjeo tron  
I prtiš preteško breme  
Dok snagu gricka ti vrijeme  
Ko djecu što guta *Kron*.

### Dokinuta temporalnost ili kabaret kao literatura

*Zagrebulje* su napisane u povijesnoj dijakroniji, ali literarnoj sinkroniji. *Fritzspiel* literarnoj dijakroniji od antike do danas, a *Kron* u obrnutoj literarnoj dijakroniji krećući od danas (suvremene umjetnosti) do antičkih i ritualnih početaka. Unatoč parodiji i književnika i epoha i žanrova, Senker ih ne dokida nego potvrđuje. *Mislim da je sumnja u te naše predstave poigravanja literaturom posljedica duboko potisnute prikrivene sumnje u vlastite vrijednosti. Englezi se mogu sprdati sa Shakespeareom jer znaju da mu se ne može nauditi, da ga se ne može obezvrijediti jer je čvrst na svom mjestu. Kod nas su svi stalno u strahu da ako se strgne maska ukazat će se neko odvratno lice i gdje smo onda.*<sup>162</sup>

Dakle, parodirati se može, kao što i sâm autor kaže, samo ono što je kanonski potvrđeno i što nikakva parodija dakle pomak, odmak ili ismijavanje ne može ugroziti. *Zagrebuljama* i *Fritzspielom* Senker je dokazao kanonski status naše vlastite literature i Krleže koji, kao i Shakespeare, može podnijeti poigravanja i kraćenja. *Kronom* je još jednom potvrdio, ovaj put na duhovit način, vječnost kazališta. No šaliti se može samo znalac, u ovom slučaju znalac oba kraja priče, i onoga praktičnog, i onoga teorijskog. Uspjeh kod svih vrsta publike (od umirovljenika preko intelektualca do školske djece) pokazuje da u tim djelima postoji dovoljno slojeva za komunikaciju s najširoim publikom.

<sup>162</sup> Sanja Nikčević, »Pišem tekstove za glumce«, Hrvatsko glumište 28–29/2006, str. 49–53, a u ovoj knjizi u poglavlju »Boris Senker kao dramski pisac: Pišem tekstove za glumce«.

Postoji još jedan važni aspekt literarnih kabareta Borisa Senkera – podizanje kabaretskih predložaka na razinu literature. Kao što je rečeno u uvodu, kabaretski tekstualni predlošci uglavnom nisu ostali zapisani jer nisu bili literatura nego zbroj skečeva i songova koji su u tom trenutku »prolazili«, bili zanimljivi publici (slično kao i scenariji komedije dell'arte), a kad su i bili zapisani, teško su komunicirali s drugim vremenima.

Tekstovi Borisa Senkera su literatura jer su upravo zbog brojnih razina koja je autor upisao u njih sposobni komunicirati ne samo u sinkroniji (dakle s različitom publikom) nego i u dijakroniji (dakle u različitim vremenima). Iako su sva tri teksta imala odlične izvedbe na sceni, njihov kazališni potencijal još nije istražen do kraja što potvrđuje druga izvedba *Fritzspiela* koju je isti redatelj (Robert Raponja) napravio u Subotici kao sasvim drugačiju predstavu s drugim ansamblom.

### Prethodnici i suvremenici

Iako je stvarnost dominantan sadržaj kabareta, ipak su postojali i primjeri gdje se parodirala literatura. Najpoznatiji je kabaret *Schall und Rauch* (Buka i dim) koji je djelovao u Berlinu od 1900 do 1902, a u kojem su nastupali Max Reinhardt (tada mlad i nepoznat glumac), Friedrich Kayßler i Martin Zickel parodirajući vlastitu svakodnevicu u kazalištu: kazališni posao, publiku i novinare, klasične i moderne autore (na primjer petnaestominutne parodije Schillerova *Don Carlosa* ili Hauptmannovih *Tkalaca*), a sve je pratila parodija glazbe – od samog Wagnera do klavirske komike. Publika je bila oduševljena tom »totalnom ludorijom« i »orgijom besmislica«, a gostovali su čak i u Pragu i Beču.<sup>163</sup>

Tu liniju danas nastavlja predstava *Skraćeni Shakespeare The Complete Works of Wllm Shkspr (abridged)* iz 1981, a u izvedbi The Reduced Shakespeare Co, koja čine tri kalifornijska glumca Jess Borgeson, Adam Long i Daniel Singer. Nakon planetarnog uspjeha te predstave, grupa je nastavila raditi po istom obrascu skraćene povijesti svijeta, povijest Amerike, Biblije ukratko i slično u kojima se kroz kabaretsku formu parodiraju općepoznati literarni sadržaji.<sup>164</sup>

Mnogim kazališnim umjetnicima kabaretska je forma bila zanimljiva. I sâm je Bertolt Brecht uzimao neke forme kabareta (adirajuće načelo dramaturgije,

<sup>163</sup> Volker Kuehn, *Das Kabarett der Fruehen Jahren*, Quadriga Verlag, Berlin, 1984.

<sup>164</sup> Nakon skraćenog Shakespearea uslijedile su predstave: *All the Great Books (abridged)*, *The Complete History of America (abridged)*, *The Bible: The Complete Word of God (abridged)*, *The Complete Millennium Musical (abridged)* and *Completely Hollywood (abridged)*, a 2006. dobili su dopuštenje od Georgea Lucasa za dvadesetminutnu skraćenu verziju kulturne filmske sage *Ratovi zvijezda (Star Wars)*.

otvorenost forme, dokidanje iluzije teatra), ali s potpuno drugim ciljem pa ga se ne može smatrati povezanim s ovim tipom podžanra o kojem govorim.

### Zaključak

Boris Senker je od 1999. do danas napisao tri literarna kabareta, spojivši formu kabareta i njegov uobičajeni cilj s drugačijim sadržajem. U namjeri da zabavi i nasmije upotrijebio je sve uobičajene forme kabareta (otvorenost dramaturgije, adiranje skečeva i songova, autoreferencijalnost glumaca, dokidanje teatarske iluzije, interakcija s publikom), ali glavni sadržaj njegovih kabareta nije život oko nas, nego literatura.

Životi i djelo četiriju klasika hrvatske književnosti u *Zagrebuljama*, jedna od najpoznatijih drama hrvatske književnosti (*Gospoda Glembajevi*) prelomljena kroz različite dramske žanrove u *Fritzspielu* i teatar kao forma u prolazu vremena i vraćanju na ishodište u *Kronu*. Ipak, bez obzira na umješnost autora u parodiranju poznatih literarnih obrazaca, to ne bi mogao biti kabaret bez susreta sa sadašnjosti. Senkerovi kabareti to čine krećući od konkretnih povoda iz našega vremena (biranje predsjednika društva književnika, otvaranje spomenika, problemi s lektirom), a kroz parodiju literarnih obrazaca dotiče i stvarnost u ona dva aspekta koja kabaret posebno voli – u seksualnosti i politici.

Izvedbe njegovih kabareta bile su u ne-teatarskim prostorima ili takve prostore mogu podnijeti bez problema jer ne zahtijevaju uobičajenu podjelu publike/scena i vrlo su uspješno ispunjavale uobičajeni kabaretski cilj – zabavljale publiku.

Boris Senker uspio je, dakle, uzeti kabaretsku formu, promijeniti sadržaj, ali zadržati osnovne karakteristike i cilj. Ono što je, osim umješnosti da zabavi i nasmije, najvažnije u tom postupku je da je uspio stvoriti hrvatsku inačicu svjetskog trenda, novi podžanr literarnog kabareta. Najvažnije je njegovo umješno dokidanje temporalnosti kabaretskih predložaka jer su njegovi kabareti literatura koja nudi brojne recepcijske slojeve kako u sinkroniji, dakle za današnju publiku, tako i u dijakroniji, za publiku nekih drugih vremena.

**BORIS SENKER KAO DRAMSKI PISAC:  
PIŠEM TEKSTOVE ZA GLUMCE  
(razgovor, 2006)<sup>165</sup>**

Za dramski tekst (*P)lutajuće glumište majstora Krona* Boris Senker je dobio prvu Nagradu za dramski tekst Marin Držić Ministarstva kulture za 2005. koja mu je svečano uručena u Splitu na otvorenju Marulićevih dana 21. travnja 2006, a nakon dva dana su studenti prve godine osječke Akademije dramske umjetnosti pod vodstvom Zlatka Svibena i Branke Cvitković izveli koncertno čitanje te drame.

**Ima u Vama kao dramskom piscu nekoliko posebnosti koje Vas izdvajaju u našoj dramskoj sredini. Jedna je ta da ste počeli kao trojac (Škrabe-Mujičić-Senker), nastavili kao dvojac (Mujičić-Senker), a sada već desetak godina pišete sami.**

Zapravo sam prvo počeo sam, pa je bio jedan neostvoreni dvojac i tek onda trojac. O tome nisam puno govorio, ali počeo sam pisati sam, kao i većina. Pisao sam školske pjesme koje se ne broje i nekakve »humoreske«, čak na kraju osnovne škole i SF »roman«, pa sve to u gimnaziji spalio, a za vrijeme studija Marin Carić objavio mi je kratku priču, ako se ne varam u omladinskom tjedniku »Tlo«. Bio je to monolog pod naslovom *Jadikovka majstor brice* u kojoj sam se poigravao s povijesnim ličnostima i njihovim bradama: Marx, Engels, Lenjin sa sve kraćim bradama, a na kraju ostaju samo Hitlerovi i Staljinovi brkovi.

Na trećoj godini studija jedan kolega i ja počeli smo pisati filmske scenarije. Napisali dva, dali ih na čitanje profesoru Rudolfu Sremcu, koji nas je pohvalio kao, eto, talentirani mladi ljudi, ali od toga nije bilo ništa. Kolega je kasnije napustio studij i nestao u inozemstvu, tragično završio...

Zatim sam se priključio Tahiru Mujičiću koji je već glumio u poluprofesionalnim predstavama i vodio amatersko kazalište za djecu. Zajedno smo pripre-

---

<sup>165</sup> (Bilješka 2008) Razgovor je pod nazivom »Pišem tekstove za glumce« objavljen u Hrvatskom glumištu, 28–29/2006, str. 49–53. i za ovu prigodu je proširen. Postoji još nekoliko zanimljivih razgovora s Borisom Senkerom gdje on iznosi ne samo mišljenje o kazalištu nego govori i o svojoj poetici: Zlatko Vidačković, »Glembajevi u kazališnom vremeplovu«, Vijenac br. 229, 12. 12. 2002; Nataša Govedić, »Prestrašenom i samoživom šutnjom stvorili smo pustoš oko sebe«, Novi List, 16. 2. 2003; Andrija Tunjić, »Gledatelji u kazalištu traže nešto što ih se tiče«, Vjesnik, 25.4. 2006.

mili zgodan scenski kolaž dječje poezije, *Plavi miševi i plave mačke*, sav u plavom. U predstavi su nastupali i neki danas poznati ljudi, recimo Vaki Stojsavljević.

### **Je li glumio plavog miša ili plavog mačka?**

Mijenjale su se uloge, ali koliko se sjećam, većinom je bio plavi miš. Mi smo tu predstavu pripremali u Dubravi, ali je premijera bila u Malom kazalištu Trešnjevka (sadašnja Trešnja) u proljeće 1971. Tadašnjem se direktoru, gospodinu Šebeliću, to tako svidjelo da nas je pozvao da radimo kod njega kao omladinski studio za mlade. Cijelu tu godinu imali smo na raspolaganju lijepo malo kazalište s idealnim uvjetima za rad, dolazili bismo navečer i ostajali do duboko u noć, nekad i do jutra, i pripremali predstavu. Nismo imali tekst, nego ideju, sliku. Tahira, inače planinara, na Sljemenu se dojmio neki prevrnuti panj i htio je da takav panj, iz nekakve pradavne šume, postavimo na pozornicu te oko njega stvorimo svijet bajki. On i Nino Škrabe počeli su o tome razgovarati, a ja sam na početku sjedio i slušao ih bez namjere da radim u trojcu, ali sam se nekako uvukao u te razgovore. Tako je nastao prvi naš zajednički tekst *Bajka o kneževiću Sveboru i Svarožici Sunčici*. Premijera je bila u veljači 1972, zaista uspješna, s tridesetak izvedbi. Baš je na ovim Marulićevim danima profesor Tomasović, koji je, kao i ja, od jeseni 1971, već radio na Odsjeku za komparativnu književnost, ponovno spomenuo da mu je to bilo jedno od najugodnijih kazališnih iznenađenja.

Družina se prozvala Studentsko kazalište za djecu Malik Tintilinić, Ivica Kiš – Caki izradio nam je logo, hodali smo u žutim majicama, kao kanarinci, s nosatim patuljkom na prsima. Premijeru i sve reprize proveo sam za *špuke-rom*, pokretnim reflektorom. Imali smo nekoliko važnih svjetlosnih efekata, u dva-tri mračna šumska prizora, a posebno za završni prizor rađanja svjetla iz mraka. Trebalo je krenuti od najmanjega mogućeg kruga sa Svarožice Sunčice pa ga polako širiti na cijelu scenu. I taj je »delikatni« zadatak pao na mene... Nakon toga za nas su se počeli zanimati i drugi kazališni ljudi: Nikola Vončina, Vlado Štefančić, Vjeran Zuppa...

Odmah nakon te predstave Nikola Vončina, koji je tada bio ravnatelj ZKM-a, naručio je od nas trojice tekst i tako su nastali *Vitezovi otrulog stola*, koje je režirao Joško Juvančić. Zatim je došla i narudžba od Komedije, za neki našijenski mjuzikl. Istodobno smo za Tintiliniće napisali dječji vestern *Howg – O.K!* Družina se, međutim, raspala: neki su se zaposlili, neki otišli drugim putem, Svebor – Mladen Vassary – upisao je Akademiju, neki se nisu slagali s takvim kazalištem, ili s nama kao njegovim voditeljima. Ukratko, ostali smo nas trojica s nedovršenim tekstom o kaubojima i, dok sam ja »gulio« vojni rok u Bileći, Nino i Tahir su ga pokazali Vladi Štefančiću. Sve je bilo gotovo za ne-

koliko mjeseci, sa mnom kao »dopisnim« članom tima. Dopisali su songove, Stipica Kalodera skladao je glazbu, Čarli Turina napravio izvrsnu scenografiju, Vlado Štefančić režirao. Premijera kaubojskog muzikla *O'Kaj* bila je u Komediji u svibnju 1974. Dojurio sam na nju ravno iz kasarne, putem se gotovo slupao negdje kraj Karlovca...

Preko Žarka Potočnjaka, koji je u *O'Kaju* igrao Mladoga Srndaća iz plemena Suha grla, te Branka Supeka i Miška Polanca, koji su igrali glavne uloge u *Vitezovima*, došli smo do Zlatka Viteza koji je s njima 1975. pokretao Glumačku družinu Histrion. Uvjerili su ga da smo mi trojica najbliži njima, i generacijski i po načinu kazališnog razmišljanja, i da bi bilo najbolje da im mi napišemo tekst za prvu sezonu. Tako je nastala *Domagojada*, a slijedile su *Glumijada* i *Hist(ole)rijada*, pa usporedo *Novela od stranca* za Komediju, *Vatru gasi*, *brata spasi* za Varaždin, *Tri pušetira* ponovno za ZKM...

### **Od slučajne suradnje u desetak godina zajedničkog rada prerasli ste u jednu od značajnijih autorskih osobnosti, istina trodijelnu.**

Zajedno s Jelačić Bužimskim, Šnajderom, Šemberom, Bakmazom postali smo ono što je Marija Grgičević nazvala *mladi lavovi božice Talije*, jedna nova generacija pisaca koja je pisala za drugačije, živo kazalište, mlađe glumce, pokretne ansamble i družine.

S vremenom je došlo do zamora, počela su ponavljanja, a i različiti načini života, sve smo teže nalazili vrijeme za susrete. Nino je počeo raditi u Jastrebarskom i tamo je intenzivno vodio kazalište. S godinama se priklonio, kako biste Vi rekli, afirmativnom pučkom igrokazu, kao i teatru s vjerskim temama, i surađivao s drugim krugom glumaca i redatelja.

Nakon zajedničkog *Trenka* 1984. Tahir i ja smo napravili još nekoliko stvari sami, ali osim *Frica i pjevačice* koji je prouzveden u Pečuhu 1993. godine, a prošle godine i na Histrionskom ljetu, nije bilo baš velikih uspjeha.

Iz toga našeg doba pisanja u dvojcu najžalije mi je *Petricijane*. Tekst je dobio Nagradu Marin Držić, ali ga nitko nije postavio iako su ga stalno čitali i razmišljali o postavljanju. Vitez je mislio da je to jezično prezahtjevno što mislim da je podcjenjivanje publike, a ni varaždinski teatar ga nije uzeo kad se bavio kajkavskom dramom. Kad je Zagrebačko satričko kazalište Jazavac postalo Kerempuh i mi smo tekst preimenovali u *Kerempuhovo*, ali ništa. To mi je žao jer mislim da bi taj tekst i danas imao svoj prostor na pozornici.

Onda je Tahir otišao u strip, crtani film, lutkarske predstave i nakon nekoliko godina pauze počeo sam pisati sam. Prvo sam napravio *Brod* 1995: na Malom Lošinju s Radovanom Marčićem, što je bio pravi primjer takozvanog *site specific theatre* ili ambijentalnog teatra jer je predstava rađena za prista-

janje pravog broda u pravu luku. Brod je dolazio sa Suska i priča je bila o povratnicima koji dolaze ili odlaze na Susak, o jednome sanjaru, ridikulu koji sanja svoju sirenu koju je nekoć davno upoznao na putovanjima (odlično ga je igrao Božidar Boban). Najzanimljivija je bila reakcija domaćih otočana koji su stalno pitali kad će se snimati film jer im je bilo nelogično da jedan pravi brod, onaj stari dobri motorni brod s imenom hrvatskih gradova, uplovlja u kazalište. Radovan Marčić je doista potvrdio njihovo vjerovanje snimivši televizijski film koji je emitiran na HTV-u 2003.

Kasnije je u Varaždinu Vladimir Gerić režirao 1997. *Pintu novu*, ali je zapravo moja samostalna karijera pisca vezana uz Roberta Raponju kao redatelja jer je sve drugo on režirao, a mnoge stvari i potaknuo.

### **U Puli ste vas dvojica teatralizirali čitav grad antologijskim komadom *Pulisej* 1998.**

Robert je želio da nešto zajedno napravimo za prvu samostalnu sezonu Istarskoga narodnog kazališta. Ja sam već imao ideju za tekst o Jamesu Joycu u Puli, o njegova tri-četiri mjeseca koje je proveo na Berlitzovoj školi stranih jezika, ali u kazalištu nije bilo zanimanje sve dok Robert u tome nije naslutio mogućnost za veliku, slikovitu predstavu s profesionalnim glumcima i njegovim dramskim studijem.

Prvo sam napravio sinopsis s onoliko slika koliko ima poglavlja u Joyceovu *Uliksu*, slijedeći jedan dan Jamesa Joycea i njegove žene Nore. Kao što se u romanu susreću i mimoilaze Dedalus i Leopold Bloom, tako se u jednoj noći susreću moj djed, austrougarski oficir i boem James Joyce. Moj je djed kao mladi mornarički dočasnik doista bio u Puli, ali deset godina nakon Joycea. Kroz te slike pokušao sam oživjeti Pulu sa starih razglednica, Pulu iz priča koje su mi pričali u djetinjstvu.

Scenograf je bio Vojo Radoičić, koreograf Rajko Pavlić, a skladatelj Arinka i Franci Blašković. Glumci su bili odlični, naročito Mila Elegović Balić kao Nora, Königs knecht kao James i Franjo Kuhar kao mladi dočasnik, a izvrsnu epizodu napravila je poslovna tajnica Kazališta Gordana Jeromela Kaić kao Madame, pa Božidar Smiljanić kao Stari mornar, Denis Brižić kao Lajtnant, kazališni barmen kao barmen u predstavi, plesači, djeca, svi.

*Pulisej* nije bio samo nostalgичno prisjećanje nego i kazališno zanimljivo događanje jer je svaka slika bila u drugoj kazališnoj tehnici – dramski teatar, mim, kabaret, balet, suvremeni ples, slet – svaka je imala svoju osnovnu boju i ton, svaka oblikovana oko nečega što je na neki način moglo biti i dublinsko i pulsko, i joyceovsko i naše. Bilo je i pravih scenskih oda Puli, kao kad izmoreni radnici iz Uljanika u radničkim odijelima noseći svoje porcije polako dija-



gonalno prolaze scenom vukući svoje teške cokule, a Franci Blašković pjeva *mi gradimo brodove, brodovi grade nas*. Svaki put bi dobili pljesak jer Pula poznaje tu priču o škveru i iscrpljivanju ljudi.

Svaki se prizor odigravao na drugom mjestu u Puli i predstava je doista teatralizirala cijelu Pulu pa se uskoro pročulo da se u Puli napokon dogodilo kazalište. Kazalište se tako vratilo u Pulu, postalo tema dana, i to bez tračeva i skandala. Bilo je šest prepunih predstava, moglo ih je biti još toliko, ali nitko nije očekivao takav odjek pa se nije ni pripremio za njega.

Zatim su uslijedili zajednički projekti u Teatru ITD: *Kabaret ITD* (1999), *Gloriana* u Hrvatskom kazalištu u Pečuhu (2001), *Fritzspiel* u INK-u i Teatru Epilog (Pula – Zagreb 2002), ponovno u Teatru ITD *TOP – Tečaj odvikavanja od pušenja* (2003) i u INK-u *Plautina* (2003), koju bih rado zaboravio...

**Druga je posebnost da, za razliku od pisaca koji stvaraju za stolom iz ideje, trenda ili mode, Vi stvarate iz kazališnog poticaja, za konkretno kazalište.**

Tako smo radili u trojcu, tako radim i sam. Narudžbe za trojku koje sam spomenuo nisu bile do kraja zadane, nikad nam nitko nije zadao temu, ali nam je uvijek bila zadana družina ili kazalište, dakle glumci s prostorom, najčešće skromnim, koji im je na raspolaganju. Tako radim i sam jer mi se čini da je to obostrano, i za kazalište i za mene, najproduktivnije. Raditi za određeno kazalište, određenu situaciju nosi i poticaj da se napravi nešto čega do tada nije bilo, naročito na repertoaru toga kazališta. Teatar ITD do našeg *Kabaret ITD-a* nije imao takvu predstavu, a ni Teatar Epilog predstavu poput *Fritzspiela*.

Ne pišem tekstove koji se bave idejama i ideologijama koje će glumci poput manekena ukočeno nositi na pozornici, nego smišljam riječi kojima će se igrati, koje će ih razigrati. I upravo taj osjećaj da pisati za kazalište znači pisati za glumce, da je tekst nešto što se prema njima i za njih otvara, to je ono što me najviše povezuje s Robertom Raponjom kao redateljem. U tim tekstovima zna biti prilično »praznih mjesta«. Napišem prizor koji se sastoji od dvije-tri didaskalije, a redatelj i glumci to nadgrade improvizacijom. Nekad sudjelujem u tome, doslovno i preko noći nešto dopišem, nekad mi je bolje da se ne mijesam, da im ne kvarim posao. Tako smo radili *Kabaret ITD*, *Fritzspiel*, *TOP*, a i *Kron* će tako izgledati.

**Treća posebnost jest ta da ste jedan od naših najuglednijih teatrologa i da Vas to na neki način određuje. Nekad mi se čini da ste samo pisac s ovim popisom uspješnih predstava (*Kabaret ITD* i *Fritzspiel* su klasične uspješ-**

nice, a i *Gloriana* je bila iznimno uspješna predstava) imali biste sasvim drugačiji odjek u kritikama, u nagradama, u ovoj neposrednoj recepciji jer Vas se uvijek prvo doživljava kao profesora, a tek onda kao pisca.

To je sigurno tako i bit će uvijek tako i u samom kazalištu i u recepciji. Kad dođem na probu, svi kažu: Dobar dan, profesore. Nikad: Bok, Boris. To se jednostavno zalijepilo za mene, ta etiketa. A i kritika će u meni uvijek vidjeti profesora, kabinetskog moljca koji je opterećen knjiškim znanjem.

**Pozicija uglednog teatrologa ograničava i dugoročnu recepciju vašeg djela. Kada je profesor i teatrolog Ian Brown radio za Biblioteku Mansioni *Antologiju suvremene škotske drame*, nije mogao staviti sebe iako je ugledan pisac. Tako i Vi kao jedan od najvažnijih teatrologa u svojem bavljenju hrvatskim teatrom zaobilazite sebe – u antologijama, hrestomatijama, teorijskim radovima...**

U drugi tom *Hrestomatije novije hrvatske drame* uvrstio sam ipak dva zajednička teksta, jer mislim da nemam pravo kažnjavati Nina i Tahira zbog toga što su me onda, kad su počeli raditi na *Sveboru*, uveli u igru, ali ne bih nikada stavio samo svoj rad. Nije mi palo na pamet da se guram u *Different Voices*, izbor od osam hrvatskih drama na engleskom objavljen u Biblioteci Mansioni Hrvatskog centra ITI, 2003. i pokušam svoj tekst kao sastavljač te antologije plasirati u inozemstvu, kao što svoj tekst ne bih dao kao temu rada studentima. To je nekako elementarna pristojnost.

**Četvrta posebnost je da ste u stanju u svojim persiflažama i kratkim otvorenim formama okupljenim oko kabaretskog okvira napraviti nešto što izlazi iz uobičajenih tema seksa i politike koji najčešće izazivaju smijeh i ući u svijet poigravanja s literaturom. Vi uspijevate privući pažnju i izazvati reakciju svih generacija u publici naoko se neobavezno poigravajući klasičnim predloškom ili likom.**

Naši ljudi podcjenjuju i literaturu i kazalište i čitatelje, odnosno gledatelje. Inzistira se na vrijednostima koje se nameću na krivi način, sve je preopterećeno i sve je nekako umrtvljeno veliko pa je stoga publici rasterećujuće da se netko u kazalištu slobodno poigrava. Krleža i Matoš prestaju biti tako zastrašujući, dobivaju ljudskiju dimenziju, a ništa ne gube od svoje pozicije. Zato su *Kabaret ITD* mogli pratiti i srednjoškolci iz škola kojima književnost nije primarno zanimanje.

Mislim da je sumnja u te naše predstave koje se poigravaju literaturom posljedica duboko potisnute sumnje u vlastite vrijednosti. Englezi se mogu beskrajno sprdati sa Shakespeareom jer znaju da mu time ne mogu nauditi, on čvrsto stoji na svojem mjestu u njihovoj i svjetskoj književnosti. U nas se

spram svih veličina razvija neko ukočeno strahopoštovanje, naravno s naglaskom na strahu od svega i svačega. Kao da su svi stalno u strahu – ako se strgne maska s klasika, ukazat će se neko odvratno lice i gdje smo onda.

Mi smo u *Fritzspieli* pokazali da šašav, neobvezatan kazališni pristup Krležinim *Glembajevima* zbog kojeg im se ljudi smiju, nije ništa dramatično oduzeo. Poigravajući se osnovnom pričom *Glembajevih* kroz različite žanrove i epohe, pokazali smo, i to zbilja kroz igru, da *Glembajevi* kao drama dijele neke bitne osobine s klasičnim tekstovima. Mislim da ne trebamo stalno naklapati oko toga površinskog sloja degenerirane patricijske obitelji nego pogledati ono što je u radnji ispod toga sloja, ono što je u temeljima drame, a što je vječno: incest, ljubavni trokuti, povratak »sina razmetnoga«, osveta. O tome se mogu pisati studije, a ja sam napravio kabaret.

Kao što su se za *Fritzspiela* neki bojali da će biti nerazumljiv (a jedan mi je glumac nakon gledanja predstave rekao da sad napokon razumije o čemu se u toj dramati radi!), slično je bilo i s *Glorianom* za koju su se bojali da je »preškolska«. Drama govori o glumcima koji postavljaju povijesnu dramu o Elizabeti i njezinu mladom ljubavniku Essexu, a u njihovim se životima ponavljaju neki obrasci iz literature. No recepcija je pokazala da je bila i te kako razumljiva. Ne samo da je imala dvostruko više predstava nego je za pečuško kazalište bilo uobičajeno, nego mi je Vlasta Ramljak (koja je odlično glumila glavnu glumicu i Elizabetu) pričala da su se ljudi upravo u malim sredinama, oni za koje su se plašili da taj »komad nije za njih«, toliko uživali da su dobacivali glumici: *on ti laže*.

**Kad sam prvi put pročitala (P)lutajuće kazalište majstora Krona, prvo sam pomislila da to treba pokazati svim studentima i srednjoškolcima kao odličnu scensku povijest kazališta.**

Kazalište je, što bi rekao teatrolog u meni, tranzitorna, prolazna umjetnost; ona nestaje u trenutku svojega nastajanja. To je ono najljepše u kazalištu, ono što ga čini tako posebnim, a zbog sudjelovanja u tom neponovljivom trenutku i odlazimo u njega. To je i njegova zla kob jer sjećanja i zapisi koji ostaju nakon kazališta nikada ne mogu dočarati neponovljivost samog trenutka. Svatko iz kazališta zna koliko ti trenuci znače, i zato je užasno kad prolaze u dosadi, praznini, a ne u uzbuđenju bilo koje vrste. Ne mora ono uvijek biti pozitivno, može biti jaka napetost, šok, zgražanje, ali taj intenzivni susret i posebnost situacije mora se osjetiti. Zato je to u mene glumište majstora Krona, a zadnji stih glasi da će ih sve ispiti vrijeme *ko djecu što guta Krona*.

Poticaj je bio prigodničarski. Za desetu obljetnicu Teatra Epilog željeli smo napraviti predstavu na način *Fritzspiela*, kojoj je zbog obljetnice tema morala

biti glumište. Činilo mi se banalnim napisati još jedan komad o nesretnim, neshvaćenim putujućim glumcima. Toga je bilo dovoljno, i kod nas i vani, a i naša je trojka napravila *Hist(ole)rijadu*. Pala mi je nekako na pamet ideja da bi to moglo biti putovanje, propadanje kroz vrijeme tehnikom predstave u predstavi i to sve dublje u prošlost, do početaka kazališta.

Kad sam počeo pisati, imao sam prvu i zadnju sliku – prva je bila izgubljena dva glumačka para na splavi u suvremenosti, a zadnja svi u plesu, onom ritualnom kuru iz kojeg je nastalo naše kazalište. Ostale slike proizašle su iz toga okvira, i uključile uz dva glumačka para (mlađa glumica, još mlađa glumica, glumac u najboljim godinama, glumac u još boljim godinama) i gospodara i gospodaricu kazališta jer svako vrijeme ima svoje vladare nad glumišnim prostorom i igrom u njemu – od današnjih producenata i menadžera, preko kritičara ili medija, redatelja, glumaca, plemića mecena, svih koji su o kazalištu nekada odlučivali.

**Takav se postupak dijaloziranja s literaturom u vlastitu djelu sada nosi kao postmoderna intertekstualnost, ali vi se oduvijek poigravate literaturom.**

Točno, ne slijedim postmodernu nego se u literaturi najbolje snalazim. Ja radim persiflaže, travestije, pastiše jer je to nešto što znam i volim raditi. Meni je najdraže pisati šašave aleksandrince. Naravno da tu pomaže teatrologija jer akumuliram u tom profesorskom dijelu rada gdje je povijest kazališta dio mog života već trideset i pet godina. Onda uzmem taj ozbiljni rad na faksu, kao nešto čime se igram, i to je nešto vrlo osobno, a opet pravi užitak, poigravati se s povijesti kazališta, s literaturom.

## BIOGRAFIJA BORISA SENKERA

Rođen u Zagrebu 1947. Gimnaziju pohađao u Puli. Maturirao 1966. komparativnu književnost i anglistiku studirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je 1971. diplomirao te 1982. doktorirao obranivši disertaciju o kazališnom radu Milana Begovića.

### **Boris Senker kao dramatičar**

U suradnji s Ninom Škrabeom (1971–1984) i Tahiom Mujičićem (1971–1993) napisao dvadesetak scenskih tekstova (*Bajka o kneževiću Sveboru i Svarožici Sunčici*, *O'Kaj*, *Vitezovi otrulog stola*, *Domagojada*, *Glumijada*, *Hist(ole)rijada*, *Novela od stranca*, *Kavana Torso*, *Trenk*, *Kerempuhovo*, *Požar vlasti*, *Fric i pjevačica* i dr.) koje su izvodila profesionalna kazališta u Zagrebu (ZKM, ZGK Komedijska, Histrion, Teatar ITD, SK Kerempuh), Osijeku, Varaždinu i Pečuhu te niz amaterskih družina. Dio tih tekstova tiskan je u knjigama *Porod od tmine* (Zagreb 1979), *Dvokrležje* (Zagreb 1994), *3jada* (Zagreb 1995) i *Tri (stare) krame* (Zagreb 1997), a dva teksta prevedena su na mađarski (*Kavana Torzo/Torzó kávéház* i *Fric i pjevačica/A kadét*) u Pečuhu 1996.

Od dramskih tekstova koje je samostalno napisao izvedeni su mu *Brod* (red. Radovan Marčić, JAK/Croatian Theatre Forces, Mali Lošinj, 1995), *Pinta nova* (red. Vladimir Gerić, HNK Varaždin, 1997), *Pulisej (Polisseo)* (red. Robert Raponja, Istarsko narodno kazalište, Pula, 1998), *Zagrebulje zagrobne* igrano kao *Kabaret ITD* (red. Robert Raponja, Teatar ITD, Zagreb, 1999), *Gloriana ili Elizabeta&Essex*, *Kazalište&Seks* (red. Robert Raponja, Hrvatsko kazalište u Pečuhu, 2001), *Fritzspiel* (red. Robert Raponja, Epilog teatar, Pula – Zagreb, 2002), *TOP – Tečaj odvikavanja od pušenja* (red. Robert Raponja, Teatar ITD, Zagreb, 2003), *Plautina* (red. Robert Raponja, INK Pula, 2003), *(P)lutajuće glumište majstora Krona* izvedeno kao *Kronovo plutajuće glumište* (red. Robert Raponja, Epilog teatar, Zagreb, 2006), *Ffritzspiel* (red. Robert Raponja, Nepsinhaz/Narodno pozorište/Narodno kazalište, Subotica, 2002), *Istarske storice* (red. Robert Raponja, FERR, Pula, 2007), *5 Top Hick-Star Girls* (red. Robert Raponja, FERR, Pula, 2008).

Objavio je dvije knjige drama: *Tri Glavosjeka*, Disput, Zagreb, 2004. (drama: *Prikazanje kreporna života, junačkih djela i blage smrti te uznesenja u povijest POBJEDNICE JUDIT; DANDY ili san glavosječke noći; GLORIANA ili Elizabeta&Essex, Kazalište&Sex*) i *Szenker, Borisz Pinta nova iliti Titus Grabantzas Diak kak szluga dveh zvuzlanelh svatov*, Disput, Zagreb, 2004. koja je dobila godišnju nagradu Katarina Patačić kao najbolja kajkavska knjiga.

*Fritzspiel* je dobio nagradu za tekst na 3. festivalu pučkog teatra 2003, a *(P)lutajuće glumište majstora Krona* prvu Nagradu za dramski tekst Marin Dr-

žić Ministarstva kulture RH 2005. godine. Snimka obnovljene ambijentalne predstave *Broda* emitirana je na 1. programu HTV-a u proljeće 2003.

### **Boris Senker kao teatrolog i profesor**

Redoviti profesor na Katedri za teatrologiju i filmologiju u Odsjeku za komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je 1997. pokrenuo dodatni dvogodišnji studij teatrologije, od 2003. pokreće i vodi teatrolojsko usmjerenje na poslijediplomskom studiju književnosti na Filozofskom fakultetu, a od 2006. vodi Poslijediplomski studij književnosti, kulture, izvedbenih umjetnosti i filma. Vanjski urednik Bibliografije kazališta u Leksikografskom zavodu »Miroslav Krleža« u Zagrebu gdje je 2004. objavio dva toma *Bibliografije: Kazalište u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1826–1945*, a s akademikom Nikolom Batušićem suurednik je novog projekta u zavodu: *Kazališnog leksikona*.

Bio je član uredništva časopisa *Umjetnost i dijete* i *Prolog* te istoimene biblioteke CKD-ea u Zagrebu, objavljivao u hrvatskim i inozemnim časopisima. Bio je Fulbrightov stipendist u New Yorku 1985, sudjelovao na teatrološkim i slavističkim savjetovanjima u Hrvatskoj (Dubrovnik, Hvar, Osijek, Pula, Split, Vrlika, Zagreb) i inozemstvu (Los Angeles, Udine, Boston, Pariz), a nekoliko godina držao je predavanja i vodio lektorat iz književnosti na Zagrebačkoj slavističkoj školi u Dubrovniku i Puli.

Objavio je desetak teatroloških knjiga (*Redateljsko kazalište* (Zagreb, 1977, 1984<sup>2</sup>), *Sjene i odjeci* (Zagreb, 1984), *Kazališni čovjek Milan Begović* (Zagreb 1985), *Begovićev scenski svijet* (Zagreb, 1987), *Pogled u kazalište* (Zagreb, 1990), *Zapisi iz zamračenog gledališta* (Zagreb, 1996), *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu* (Zagreb, 1996), *Kazališne razmjene* (Zagreb, 2002), *Bard u Iliriji: Shakespeare u hrvatskom kazalištu* (Zagreb, 2006)

Godinama je vodio kazališnu kroniku u književnom časopisu *Republika*, a kad ih je ukoričio u knjizi *Pozornici nasuprot. Zagrebačka kazališna kronika 1995–2000* (Disput, Zagreb, 2003) dobio je za nju Nagradu Matice hrvatske za književnu i umjetničku kritiku A. G. Matoš za 2003. Uglednu Nagradu Marko Fotez dobio je za svoj teatrološki rad u četverogodišnjem razdoblju (2000–2003) koji je uz knjigu *Pozornici nasuprot* uključivao i *Hrestomatiju novije hrvatske drame* (I. dio, Zagreb, 2000; II. dio, Zagreb, 2001). Dobitnik je Nagrade »Petar Brečić« za kazališnu esejistiku.

## LITERATURA

- Čale Feldman, Lada, *Femina ludens*, Disput, Zagreb, 2005. (poglavlja: »Žena i žanr: o Senkeru i Mujičiću, i opet bez trećega«, »Glorija i Gloriana« i »Krežiana/Senkeriana/Stoppardiana«)
- Čale Feldman, Lada, »Wilde X 3« u Anđelković, Sava i Senker, Boris (ur.) *Govor drame, govor glume. Zbornik radova sa simpozija Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori*, Disput, Zagreb, 2007.
- Govedić, Nataša, »Prestrašenom i samoživom šutnjom stvorili smo pustoš oko sebe«, *Novi List*, 16. 2. 2003.
- <http://pl.wikipedia.org/wiki/Kabaret> (19. 10. 2007)
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Cabaret> (19. 10. 2007)
- Kuehn, Volker, *Das Kabarett der Frueden Jahren*, Quadriga Verlag, Berlin, 1984.
- Mrduljaš, Igor, *Zagrebački kabaret*, Znanje, Zagreb, 1984.
- Senker, Boris, »Kako su Mujičić, Senker i Škrabe persiflirali hrvatsku povijest (autoanalitička kozerija)« u Mujičić/Senker/Škrabe, *3jada*, MD, Zagreb, 1995.
- Tunjić, Andrija, »Gledatelji u kazalištu traže nešto što ih se tiče«, *Vjesnik*, 25. 4. 2006.
- Vidačković, Zlatko, »Glembajevi u kazališnom vremeplovu«, *Vijenac* br. 229, 12. 12. 2002.

## PRIRUČNICI O KABARETU

- Anić, Vladimir i Goldstein, Ivo, *Rječnik stranih riječi*, Novi Liber, Zagreb, 1999.
- Batušić, Nikola, *Uvod u teatrologiju*, GZH, Zagreb, 1991.
- Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000.
- Ibersfeld, An (Anne Ubersfeld), *Ključni termini pozorišne analize*, Cenpi, Beograd, 2003.
- Jovanović, Raško V., *Pozorište i drama*, Vuk Karadžić, Beograd, 1984.
- Klaić, Bratuljub, *Rječnik stranih riječi*, NZMH, 1979.
- Mobley, Jonnie Patricia, *NTC's Dictionary of Theatre and Drama Terms*, National Textbook Company, Lincolnwood, 1995.
- Mrduljaš, Igor, *Zagrebački kabaret. Slika jednog rubnog kazališta*, Znanje,

- Zagreb, 1984.
- New Webster's Dictionary and Thesaurus of the English language*, Danburry, 1993.
- Pavis, Patrice, *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb, 2004.
- Rečnik književnog nazivlja*, Nolit, Beograd, 1986.
- Solar, Milivoj, *Rječnik književnoga nazivlja*, Golden marketing, Zagreb, 2006.
- Spalatin, Krsto, *Peterojezični rječnik europeizama*, NZMH, Zagreb, 1990.
- Škavić, Đurđa, *Hrvatsko kazališno nazivlje*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, 1999.
- Šonje, Jure (gl. ur), *Rječnik hrvatskoga jezika*, Leksikografski zavod – Školska knjiga, Zagreb, 2000.
- Wilmeth, Don i Miller, Tice T. (ur.), *Cambridge Guide to American Theatre*, Cambridge University Press, 1996.



# IVAN KUŠAN ČARUGA

## NEDOSTATNO ILI RECEPCIJA KROZ DESETLJEĆA

(2003)<sup>166</sup>

Kada sam u povodu nedavne Komedijine premijere ponovno pročitala *Čarugu* ili »raspjevani pučki igrokaz s pucanjem i umorstvom« koji je Ivan Kušan napisao 1976, iznenadilo me je koliko je to djelo, iako staro gotovo trideset godina, uza sav svoj komički naboj zapravo snažna satira, gotovo subverzivna slika našega današnjeg društva. A još me je više iznenadilo koliko i kako je ta oštrica uglavnom zanemarivana (u igranju) ili prešućivana i nijekana (u recepciji) od praizvedbe do danas.

Sâm je Kušan bio svjestan da piše tekst u nekoliko slojeva i to *ne za jednu nego za više publika*,<sup>167</sup> a u ovom ću tekstu pokušati obraniti hipotezu da *Čaruga* ima četiri važna sloja:

1. komediografski,
2. kronotopski (autentičnost prostora, Slavonija, i vremena (dvadesete dvadesetog stoljeća),
3. intertekstualni,
4. subverzivni.

Ta ću četiri sloja opisati u drugom dijelu ovoga teksta nakon što pokažem život predstave i njezinu recepciju koja se vrlo zanimljivo mijenja kroz godine.

<sup>166</sup> (Bilješka 2008) O temi recepcije Kušanova *Čaruge* govorila sam na skupu Matice hrvatske 2003. što je objavljeno kao »Ivan Kušan – *Čaruga* ili pučki igrokaz s pucanjem«, Kazalište 13-14/2003, str. 166-180. O analizi Kušanove drame *Čaruga* govorila sam na Krležinim danima 2003. što je objavljeno pod naslovom »Ivan Kušan *Čaruga* ili ozbiljno poigravanje« u zborniku *Krležini dani u Osijeku 2003*, Zagreb-Osijek, 2004, str. 340-350. Urednik Branko Hećimović. Za ovu prigodu napravljene su samo nužne izmjene nastale zbog spajanja dvaju tekstova.

<sup>167</sup> Branko Mićunović, »Predstava za svaku publiku«, *Politika*, 11. 4. 1977.

## Kako nastaje predstava ili narudžba za majstora

Nakon »nezgode« sa *Svrhom od slobode* na Dubrovačkim ljetnim igrama 1971. kada je predstava doživjela uspjeh, ali svojim komentarima na hrvatsku povijest i hrvatske odnose s bliskim nam susjedima izazvala oštre političke reakcije, Kušanu su neko vrijeme bila otvorena samo manja ili dječja kazališta.

Teatar u gostima, kao izvaninstitucionalno kazalište, naručilo je od Kušana komediju jer se njegov komediografski talent već i te kako vidio u dosadašnjim radovima (roman *Toranj*, drama *Svrha od slobode*) u kojima je osim politike uvijek bilo i erotskih žudnji i smijeha. A djela su mu, bilo za »mladež ili starež«, kako to Kušan kaže, lako nalazila svoj put do publike.

Ne samo po narudžbi, nego je Kušan, u stilu elizabetinskih majstora, *Čarugu* napisao po predlošku. Tomislav Radić radio je u Gavelli *Ardena od Fervershama*, prvu englesku »kućnu tragediju«, priču o ženi koja zbog ljubavi prema ljubavniku naručuje ubojstvo bogatog muža. Upozorio je Kušana na taj komad govoreći da bi bilo dobro napraviti domaću verziju. *Shvatio sam da je to šansa za mog Čarugu*, reći će Kušan, za junaka koji ga je dugo opsjedao.<sup>168</sup>

Zanimljivo je da je Kušan mislio na Slavonca Šovagovića kao naslovnog junaka, ali je Relja Bašić zaključio kako je krajnji red da nakon tri godine vođenja kazališta i on dobije glavnu ulogu. I to baš ovu. Tako je Čaruga promijenio utjelovljenje i izgled. Budući da Relja Bašić nije mogao igrati »pravog« slavonskog harambašu, nastao je smotani kicoš koji je zapravo lažni junak pomiješanih akcenata. Naravno da je onda Šovagović dobio ulogu seljaka Zeljića i govorio jezikom svojega sela Ladimirovaca.

*Čaruga* je potvrdio da i danas vrijedi staro pravilo da ograničenja i umjetničko djelo funkcioniraju kao vjetar i vatra – malu vatru vjetar gasi, a veliku raspiruje. Narudžba, predložak, zadani glumac bila su samo ograničenja koja su raspirila vatru talenta majstora. Ograničenja inspiriraju veliki talent, malom ni sloboda ne pomaže.

### *Čaruga u kazalištu ili austrougarska Luda gljiva*

*Čaruga* je praizveden u Teatru u gostima u režiji Tomislava Radića u listopadu 1976. godine kao:

*Teška ali vjerodostojna tragedija  
gospodina Juraja Ardonjaka iz Feričanaca u Slavoniji  
koji je umoren u neobičnim okolnostima  
poradi ljubavi nevjernice mu i bludne supruge*

<sup>168</sup> Ivan Kušan, »Čaruga i njegov pisac«, Programska knjižica, Satričko kazalište Kerempuh.

*što ju je osjećala prema mjerniku Borisu Možboltu  
te posredno unajmila  
lupeskog harambašu Jovu Stanisavljevića zvanoga  
ČARUGA  
da ga ukine sa života  
i u kojoj se vidi neizmjerena zloća dotične i mnogih drugih,  
sljepilo pohlepe, pohote i ostalih poroka  
kao i sramotan kraj  
gotovo svih zlikovaca.*

s podnaslovom: »Raspjevani pučki igrokaz s pucanjem i umorstvom. Događa se 1923, u kasnu jesen.«<sup>169</sup> Ovaj neuobičajeno veliki naslov (po uzoru na *Ardena od Fevershama*) skraćen je za lakšu upotrebu u *Čaruga*, naslov po kojem je komad ostao poznat. Igrali su Relja Bašić kao Čaruga, Fabijan Šovagović kao Zeljić, Franjo Majetić i Ana Karić kao braćni par Ardonjak, Vanja Drach kao Frankić, Ivo Serdar kao Možbolt, Vera Zima kao Tonka i Pero Juričić i Stjepan Bahert kao žandari.

Nakon te praiizvedbe rado je igran u Hrvatskoj i inozemstvu, ali je prošlo više od deset godina do druge izvedbe. Jedan od razloga može biti u velikom uspjehu prve izvedbe s kojom se nitko nije želio takmičiti, ali činjenica da se zanimanje ponovno probudilo za tu komediju baš potkraj osamdesetih (i kod nas i u Europi) ukazuje na drugi zaključak. Kraj osamdesetih vrijeme je najava velikih promjena u zemlji i čitavoj Europi, pa mi se čini da je uzrok zanimanje za za taj komad u činjenici da su društvene okolnosti koje su nam dolazile (i koje smo kasnije živjeli) u *Čarugi* našle paralele i odjeke.

U Hrvatskoj je to zanimanje rezultirao sa šest izvedbi od 1988. do 2003. Radovan Marčić pokrenuo je lavinu režirajući *Čarugu* u HNK-u u Osijeku 1988. kao »blefranje života«<sup>170</sup> s Damirom Lončarom u naslovnoj ulozi, te Velimirom Čokljatom i Vlastom Ramljak kao Arodnjakovima. Već 1990. uslijedile su dvije izvedbe: Robert Raponja režirao ga je u virovitičkom kazalištu (Antun Vrbenski kao Čaruga, Mijo Pavelko, Ardonjak, a Biserka Vrbenski Ankica), a Joško Juvančić u zagrebačkom Kerempuhu pokušavajući istaknuti i satirični sloj predstave. U Kerempuhu je Čarugu igrao Željko Königs knecht, uz Ivana Lovričeka i Elizabetu Kukić kao Ardonjakove. Stjepan Filaković režirao je 1994. koprodukciju Hrvatskog kazališta u Pečuhu i Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu (Slavko Brankov kao Čaruga te Đimi Jurčec i Senka

<sup>169</sup> Programska knjižica, Teatar u gostima, 1976.

<sup>170</sup> Radovan Marčić, »Riječ redatelja«, Programska knjižica, HNK u Osijeku, 1988.

Bulić kao Ardonjakovi). Upravo je na *Čarugi* 1999. diplomirala glumačka klasa na Akademiji dramske umjetnosti pod vodstvom Joška Juvančića (Rakan Rushaidat kao Čaruga, Janko Rakoš i Anita Matić kao Ardonjakovi), a ispit je dobio i pravu scenu za izvođenje u sklopu programa ZGK Komedija. Na kraju, Damir Lončar režirao je najnoviju izvedbu u Komediji 2003. godine, u kojoj je on ponovno glumio Čarugu, a Ivica Zadro i Mila Elegović Balić – bračni par Ardonjak. Osnovna režijska koncepcija ovaj put bila je »samo« poštovanje izvornog teksta jer prema mišljenju redatelja Lončara: *Čarugi ne treba nametati nikakva posebna čitanja.*<sup>171</sup>

Taj je komad bio popularan i izvan zemlje, i to u zemljama bivše Austrougarske Monarhije koje su prepoznavale i društvo i karaktere, naročito u Mađarskoj, i to ne samo zbog mađarskih imena koja se u komadu spominju. Zanimanje za djelo probudilo se i izvan Hrvatske potkraj osamdesetih najavljujući promjene koje dolaze s tranzicijskim društvom i novim idejama. U Budimpešti je najuglednije mađarsko kazalište Jozsefa Katona postavilo *Čarugu* 1986. Ugledni prevoditelj Jan Jankovič preveo ga je i objavio u Slovačkoj već 1984, a 1987. komad je postavljen u Zvolenu.

Ako je igranje potkraj osamdesetih bio nagovještaj tranzicijskih problema, mađarske izvedbe potkraj devedesetih dvadesetog i u dvadeset i prvom stoljeću (1999. u mađarskom kazalištu u Pečuhu, 2000. u Kapošvaru, 2001. u Segedinu, a 2003. u Nyiregyhazu) bile su – njihov komentar. Mađarska je očito ovaj tekst razumjela, a igran je u prijevodu poznatog mađarskog pisca Gyorgyja Spire u kojem je Čaruga postao *Galocza* ili »luda gljiva«.

Kušan je napisao i scenarij za film *Čaruga* u režiji Rajka Grlića gdje je sam Kušan glumio Čarugina šofera. Film je premijerno prikazan 1991. kada je i objavljena knjiga nastala prema filmu *Čaruga pamti – dnevnik jednog harambaše*. Film se potpuno udaljio od dramske verzije *Čaruge* kao »kratkovidnog šepRTLje«, pokušavajući se približiti izvornom harambaši i raspraviti neke tadašnje političke ideje. Kako se udaljio od lika tako se udaljio i od uspješnosti komedije.

### Recepcija publike ili imate li još koju kartu

Predstava *Čaruge* Teatra u gostima bila je fenomen hrvatskog kazališta sedamdesetih po zanimanju publike za tu predstavu. Publika ju je toliko voljela da bi karte planule čim bi ih stavili u prodaju (umjesto da se kao inače dijele preko predstavnika za kulturu po radnim organizacijama), a u prvoj sezoni

<sup>171</sup> Sanja Nikčević, »Kolo oko Čaruge – raspjevani pučki igrokaz s pucanjem«, Programska knjižica, ZGK Komedija, 2003.

nisu imali dovoljno termina da zadovolje potrebu. U cijeloj povijesti igranja te predstave uvijek su igrali pred prepunim gledalištem, a često su dodavali predstave na već dogovorenom gostovanju. *Čaruga* je bio *vjerojatno najpopularnija predstava Teatra u gostima*,<sup>172</sup> reći će Igor Mrduljaš pišući kratku povijest Teatra u gostima 1986. godine, odigrali su dvjesto dvadeset predstava u tri sezone što je bio (i ostao) hrvatski rekord.

Zanimanje publike, čak i na neviđeno, predstavu je pratilo od samog početka kako će posvjedočiti Dalibor Foretić u inače negativnoj kritici: *I zaista, prizvuk senzacije koji ovu predstavu prati od samih njenih priprema, učinio ju je u samom početku njenog pohoda udarnom: za tri predstave u Slavonskom Brodu (...) karte su planule čim su stavljene u prodaju, tako je bilo i prije toga u Varaždinu, a čini se da će se nastaviti i u Dramskom kazalištu Gavella (...)*.<sup>173</sup> Gostovanje na Sterijinom pozorju (travanj 1977), gdje su odigrali četiri predstave, izazvalo je pravu opsadu publike: *Kao i u mnogim mjestima gdje su do sada gostovali predstava je i u Novom Sadu pobudila izuzetan zanimanje. Dvorana je bila toliko puna, da je stotinjak gledalaca gledalo predstavu na nogama. I kao, i u dosadašnjim izvedbama, i ova je predstava bila »osuđena« na izuzetno topao prijem. A o zanimanju za nju svjedoči podatak da će Teatar u gostima u Novom Sadu dati još četiri predstave, čime će zaokružiti svoje uspješno gostovanje u mnogim vođanskim mjestima u proteklih desetak dana.*<sup>174</sup>

Iz dnevnika koji je Fabijan Šovagović pisao za Vikend vidljivo je da su na jugoslavenskoj turneji od 19. 9. do 2. 10. 1997. u sklopu koje su nastupili i na BITEF-u igrali uvijek pred prepunim dvoranama (od 350 do 550 mjesta), a da se u slučaju više izvedbi u jednom gradu broj publike povećavao daleko iznad službenog broja stolaca. Šovagović misli da je to bilo *zbog usmene predaje*.<sup>175</sup> Na drugom gostovanju u Osijeku (u drugoj sezoni predstave) dodali su i neplaniranu četvrtu izvedbu iako su mogli, što se publike tiče, dodati još: *s dvjestotinjak predstava »Čaruga« je sada na vrhuncu pa je pitanje izdržljivosti – do kada će ansambl moći još igrati – jer gledateljstva sumnjam da bi ikada ponestalo.*<sup>176</sup>

Predstava je bila pozivana na sve jugoslavenske festivale (čak i na BITEF), na Sterijinu pozorju nagrađeni su Relja Bašić i Vanja Drach, a Kušan je dobio nagradu grada Vršca za domaću komediju. Fabijan Šovagović je za ulogu Zeljčica dobio Prvomajsku nagradu Udruženja dramskih umjetnika Hrvatske, a

<sup>172</sup> Igor Mrduljaš, »Džepna povijest Teatra u gostima«, 15 dana 3/1986.

<sup>173</sup> Dalibor Foretić, »Čaruga od Fevershama«, Vjesnik, 27. 10. 1976.

<sup>174</sup> D. F., »Pljesak 'Čarugi'«, Vjesnik, 24. 4. 1997.

<sup>175</sup> Fabijan Šovagović, »Čaruga postaje glavno lice«, Vikend, 21. 10. 1977.

<sup>176</sup> Vesna Burić, »Čaruga opet u Osijeku«, Glas Slavonije, 17. 9. 1977.

predstava je osvojila prvu nagradu na Festivalu komedije u Sarajevu i nagradu publike Pljesak Sarajeva na istom festivalu.

Sam je lik saživio sa svojom publikom do te mjere da je bio citiran po kućama. Prema izjavi Nade Šoljan kad je Antun Šoljan počeo slabije vidjeti ukućani su mu govorili: *kad bi vi, gazda, stavili naočale.*

Uspjeh kod publike ponovio se i u Mađarskoj jer je kazalište Josef Katon igralo *Čarugu* kao svoju uspješnicu više od sto pedeset puta pred rasprodanim gledalištem. Igrala su ga ugledna mađarska kazališta (Josef Katon iz Budimpešte i Cisky Gergerly kazalište iz Kapošvara) koja pripadaju u »aristokraciju mađarskih kazališta«, kako to sami Mađari tvrde.

### **Recepcija kritike sedamdesetih ili zabavno, samo to**

Kritička je recepcija bila puno hladnija od kazališne. Naročito kod prazvedbe. Novinski natpisi o toj predstavi broje više od pedeset jedinica što uključuje i najave, i razgovore s glumcima, i prikaze, i vijesti jer je predstava očito izazvala medijsko zanimanje. Bilo je to vrijeme velikih rasprava o krizi institucionalnog modela kazališta, a Teatar u gostima se uspio s dotadašnje dvije sezone i tri predstave (*Ševa*, *Emigranti* i *Trgovac kišom*) potvrditi kao uspješna repertoarna i organizacijska novost u ponudi hrvatskog kazališnog života. Po prvi se put u socijalističkoj Jugoslaviji (SFRJ) pokazalo da se može vrlo uspješno stvarati kazalište izvan institucije.

*Čaruga* je izazvao posebno zanimanje ne samo zbog kazališta u kojem je postavljan i odličnih glumaca koji su igrali u tom kazalištu i uvijek privlačili pažnju, nego su postojali i razlozi vezani uz sam komad. Teatru u gostima zamjeralo se da ne radi domaće tekstove, a sada je domaći tekst ne samo radio nego i naručio, što je također bio presedan u našem suvremenom kazalištu. Zatim se radilo o Čarugi, slavonskom harambaši koji je još uvijek živio i u mitskoj svijesti, ali i u sjećanju ljudi jer je prošlo samo pedesetak godina od njegove smrti. Na kraju, od strašnog harambaše napravljena je komedija prema – engleskom predlošku istinite krvave tragedije o nevjernoj ženi! Sasvim dovoljno presedana i neobičnosti da zaintrigira javnost. Ali kritike koje su uslijedile nakon premijere nisu bile oduševljene.

Hvaljen je uglavnom model Teatra u gostima ili narudžba domaćeg teksta kao Nasko Frndić koji kritiku započinje s: *Dobro je da Teatar u gostima, naše najmobilnije kazalište, najzad ima ne repertoaru jedno domaće djelo*, ali odmah nastavlja s pokudom: *ali nije dobro što se Ivan Kušan do kraja prilagodio ukusu publike željne površnih zapleta, krimičkih situacija s okusom farse (...)* jer je po Frndićevu mišljenju Kušan konstruirao svoj komad *krajnje burleskno. Očito je išao za tim da pruži najširoj kazališnoj publici zabavu i rasonodu u duhu koji joj je najbliži*. A kritike

zaključuje otvorenim pitanjem: *treba li ići za prizemnim ukusima još kazalištu neprihvatljivih slojeva potencijalne publike, ili oštrijim umjetničkim kriterijima, pravim umjetničkim djelima osvajati njihovu naklonost prema teatru?*<sup>177</sup>

Dalibor Foretić je rekao: *Predstava je u stanju ne ludo, ali pristojno zabaviti, i oni koju budu došli zbog toga otići će zadovoljni. Oni pak koji budu tražili nešto više, teško pak da će doći na svoje. Jer riječ je o jednom dobro urađenom, ali ipak konfekcioniranom kazališnom proizvodu.* Foretić će pokuditi i rad po predlošku smatrajući ga suviše doslovnim i neinventivnim: *neprirodan je i nedojmljiv način na koji je Kušan gradio svoj tekst: gotovo doslovno preuzimajući dramski kostur izvornika, on ga oblači u krpice znakova koji bi trebali evocirati vrijeme u kojem je Čaruga djelovao (...).* Kada na kraju članka komentira dotadašnji repertoar Teatra u gostima uvrstit će Čarugu i *Trgovca kišom* u nepretencioznu i zabavnu liniju koju resi komercijalizam visokog sjaja, ali on, naravno, pledira za drugu liniju repertoara s *oštrom satiričkom žicom* u koju smješta Ševu i *Emigrante*.<sup>178</sup>

Josip Pavičić će ustvrditi da *Čaruga: vodviljskim situacijama dobro zabavlja gledalište, ali većih pretenzija ni Kušan ni Radić nemaju a niti mogu imati jer njihov »Čaruga«* nerijetko pada do praznine odavno isprobanog i dobro poznatog gega pa čak i varijetetskog skeča. Ni po njemu se ni redatelj ni pisac nisu iskazali, naročito u kopiji kraja po engleskom predlošku, ali Pavičić ipak preporučuje predstavu sa zaključnom rečenicom kritike: *Sve vam možda neće biti pravo, ali vam neće biti žao.*<sup>179</sup> I tako dalje u tom stilu...

U žestini napada, vrlo brzo nakon premijere, potkraj 1996, dva su se ugledna glasa podigla u obranu: Vjesnikov kolumnist Igor Mandić i teatrolog Ivo Hergešić koji je tada pisao kritike u tjedniku Studio.

Ni tjedan dana nakon negativne kritike Dalibora Foretića u istom je listu, Vjesniku, Igor Mandić svoju kolumnu »Malo morgen« posvetio raspravi o »visokoj« i »niskoj« umjetnosti. Umjetnički cehovi i kritičari strogo razdvajaju ono »ekstra umjetničko« kao vrijedno od onoga »puko zabavnog« kao nevrijednog. *Negativni popratni udarci ovakve masaže su strah od »visoke i priznate«* kulture (u koju se uključuje kazalište) jer ljudi očekuju dosadu ili »gnjavažu«. *Posvemašnja napregnutost ka visokoj umjetnosti obično vodi prosječne autore do ništavnih rezultata pa se zato publika okreće »lakšim«* žanrovima (poput filma). Po Mandićevu mišljenju *srećom ima predstava i knjiga koje rehabilitiraju svakodnevni, dakle kvalitetni visoko standardni kreativni zabavni*

<sup>177</sup> Nasko Frndić, »Komedijska predumišljajem«, Borba, 27. 10. 1976.

<sup>178</sup> Dalibor Foretić, »Čaruga od Fevershama«, Vjesnik, 27. 10. 1976.

<sup>179</sup> Josip Pavičić, »Parodija o Čarugi«, Politika, 5. 11. 1976.

ugled umjetničkog proizvoda. I navodi Čarugu kao najbolji primjer: *predstava koje nas ostavlja slobodnima da mislimo što hoćemo, koje nas ne vezuju lancima umjetnosti s predumišljajima, ali koje upravo zato kreću se višim sferama fine doživljajnosti*. I kasnije pojasnivši: *danas se u kino odlazi s lakoćom i srdačno, s težnjom da se čovjek opusti rasonodi i usput možda i uzbudi, nešto nauči ili da doživi nešto izuzetno. Eto, upravo tako se može ići na »Čarugu«: spontano, rado-sno, bez obaveze, s malim zahtjevima, ali utoliko s većim rezultatima.*<sup>180</sup>

Idući tjedan je Ivo Hergešić u svojoj posljednjoj kazališnoj kritici objavlje-noj u Studiju u velikom dijelu teksta hvalio novoutemeljeno kazalište Teatar u gostima, a zatim doslovno branio Čarugu i to na dvije razine. Prvo je ustao u obranu kvalitete teksta *Punim pogotkom smatram »Čarugu« kojega, estetskim či-stuncima u prkos, držim kvalitetnim kazališnim činom ostvarenim na kvalitetnom tekstu Ivana Kušana (...)*. Druga je obrana Čaruge od napada da je puki plagijat *Ardena od Fevershama*. Hergešić je, kao osnivač komparativne književnosti u Hrvatskoj (*okorjeli komparatist*, kako on sam kaže) smatrao rad na predlošku *komparatističkom poslasticom* tvrdeći da je Ivan Kušan *u tekstu anonimima 16. stoljeća našao dragocjenih pobuda. Naglašavam: pobuda jer se ne može govoriti o plagijatu (to jest, govoriti se može, ali su takva govorenja smiješna)*. Hergešić Čarugu naziva *duhovitim pastišom*, a završava kritiku prijedlogom razrješenja problema »plagijata« savjetujući: *Pisac je mogao (...) svoje djelo posvetiti nepoznatom kolegi i tako izraziti na elegantan način svoj dug i svoju zahvalnosti.*<sup>181</sup> I doista je Kušan to i učinio prilikom objavljivanja u časopisu Forum.

I Igor Mrduljaš, kao jedini koji je u sedamdesetima uočio *satiričke natuknice*, također je ustao u obranu Čaruge od plagijata: *Smjestiti komediju u to razdoblje znači stvoriti dostatno prostora slobodnom razmahu spisateljske maštovitosti, a Kušan ju je kušao **disciplinirati** sputavajući se okvirom »Ardena iz Fevershama«.* *Uspjelo mu je sročiti duhovitu parafrazu u kojoj ishodište biva zakriljeno novom tvorevinom i ne rogorori svojom nazočnošću. Poglavitito stoga što likovi imadu scensku živost čija je »specifična težina« već ranije uočena Kušanovom vještinom uobličavanja jezične fakture.*<sup>182</sup> Ali i on zamjera predstavi u već viđenom stilu: *Radić je propustio priliku nadmašiti vrijednost predloška pa se obilježje **striktno** imade shvatiti kao skraćunica za: plošnost redateljske zamisli i provedbe. Ovako »uglačana i uglačena« predstava odveć slabo skriva svoju temeljnu i jedinu nakanu – zabaviti. Biti zabavan, naravno, nije pokudno, ali biti*

<sup>180</sup> Igor Mandić, »Malo morgen«, Vjesnik, 3. 11. 1976.

<sup>181</sup> Ivo Hergešić, »Čaruga pun pogodak«, Studio 13-16. 11. 1977, objavljeno i u *Zapisi o teatru*, Zagreb, 1985.

<sup>182</sup> Igor Mrduljaš, »Kancelistički šarm jednog lupeža«, Prolog 29-30/1976.



*samo zabavan, to već nešto govori. Aljkav je alibi za jednu predstavu hoće li nam se ponuditi kao razbibriga. Njena uredovna pedantnost tada je samo pitoreskno pročelje iz kojeg zjapi praznina.*<sup>183</sup>

U daljem životu predstave na njezinim gostovanjima po Hrvatskoj i širom bivše Jugoslavije kritički odjek je sličan. Nakon što bi kritičari svjedočili pravoj euforiji publike, sve je više i više hvaljena ta prva komediografska razina, ali se pozitivni efekt koji bi ta pohvala mogla izazvati neutralizira negativnim žanrovskim konotacijama (*lagodan nepretenciozan komad*<sup>184</sup>) ili komentarom o stanju u umjetnosti (*»Čaruga« nas vraća u mukotrpne dane putujućih trupa, tretirajući i današnju publiku kao svijet koji uživa u naivnim komedijama*<sup>185</sup>), kao neka vrsta isprike.

Zanimljivi su odjeci gostovanja na Sterijinu pozorju gdje je *Čaruga* bio jedina komedija, dobio apsolutno najdulji pljesak publike, a smijehu nisu mogli odoljeti čak ni tradicionalno namrgođeni kritičari koji su to priznavali u kritikama, ali ne i vrijednost.

Na okruglom stolu se hvalila *vesela predstava i radost igre* uz ogradu da nam trebaju *i predstave koje potiču na razmišljanje*<sup>186</sup> što je bila replika na izjavu Drage Ivaniševića da je to *teatar kakvog želimo*.<sup>187</sup> Rečenica iz izvješća o okruglom stolu: *Mada niko nije postavio pitanje zašto je ova predstava došla na Sterijino pozorje, bilo je i onih koji su govorili da ne treba takvo pisanje postavljati*,<sup>188</sup> očito govori da su oni koji komediju smatraju nevrijednom zabavom takvo pitanje i te kako postavljali.

Iako je na okruglom stolu Eli Finci utvrdio da takav tip putujućeg teatra nužno odvođi u *šmiru*, ali da su je oni uspjeli ironijskim odmakom i *perfekcijom glume dovesti do novog glumačkog kvaliteta*,<sup>189</sup> a Dragan Klaić u osvrtu na festival rekao da se *glumačka manira uobičajena za putujuće družine i za izvođenje ovakvih dramskih tvorevina persiflira s takvom vještinom i studioznošću da persiflaža postaje scenski stil*<sup>190</sup> nisu svi novinski komentari bili tako blagonakloni.

<sup>183</sup> Ibid.

<sup>184</sup> Vesna Burić, »Čaruga u Osijeku«, Glas Slavonije 8. 4. 1977.

<sup>185</sup> Mirko Miloradović, »Kakvo pozorište imamo«, Komunist, 2. 5. 1977.

<sup>186</sup> S. Stanojević, »Vedrina, ali i razmišljanje«, Borba, 24. 4. 1977.

<sup>187</sup> Predrag Mirković, »Redatelji u prvom planu« i »Čaruga – predstava kakvu želimo« Politika Ekspres, 24. 4. 1977.

<sup>188</sup> S. F., »Glumačko nadigravanje«, razgovor za okruglim stolom kritike o predstavi »Čaruga«, Oslobođenje, 24. 4. 1977.

<sup>189</sup> D. Nikolić, »Šmira kao kvalitet«, Dnevnik, 24. 4. 1977.

<sup>190</sup> Dragan Klaić, »Kakvo pozorište hoćemo?«, Književna reč, 10. 5. 1977.

Sead Fetahagić će komentirajući nastup *Čaruge* na Sterijinu pozorju nasloviti tekst »Zabavno, samo to«. Iako će tekst započeti s: *Konačno se u gledalištu Sterijinog pozorja čuo smijeh, predstava je prekidana aplauzima kako to dolikuje komediji*, završit će s: *Predstava »Čaruga« se rado gleda, ali se o njoj nema što razmišljati*,<sup>191</sup> što će ponoviti i u komentaru festivala,<sup>192</sup> a dva najoštrija komentara predstave dolaze iz Slovenije gdje se napada i sama reakcija publike.

Komentirajući festival France Vurnik kaže: *Tekst i cjelokupna predstava u režiji Tomislava Radića ne zaslužuju, bolje rečeno ne podnose nikakvu analizu, određenu pažnju zaslužuje jedino glumačka igra usmjerena na oblikovanje komičnih detalja. Odlični glumci, doduše, donose s Čarugom zabavu i smijeh, ali na tako jeftinoj razini da se postavlja pitanje kako se glumci takvih sposobnosti troše na prazno i besmisleno lakrdijanje. Još je simptomatičnije da se veliki dio publike na toj paradi besmislenih lakrdijaških kombinacija i umjetnoga komedijantstva zabavlja od srca*.<sup>193</sup> I komentar Jožeta Snoja u istom stilu: *Hoćemo li, recimo, potpunu prevlast benigne glumačke žudnje za scenskim produciranjem nad drugim mogućim oblikovanim (...) pa čak i golim tehničkim režijskim mehanizmom. U strahu od vlasti glumačke narcisoidnosti u teatru završava osvrst na Čarugu s time da o njemu više ne treba gubiti riječi. Ako nam ta predstava pomogne spoznati da udruživanje na takvoj vrsti zanimanja više ne želimo, ispunit će svoje najveće poslanstvo iako smo se na njoj, kako je rečeno, tu i tamo nasmijali. A što nam je drugo preostalo?*<sup>194</sup>

Kao što su ovo dva doista rijetka napada na glumačko umijeće u predstavi, tako su i rijetki kritičari nijekali *Čaruginu* prvu, komediografsku, razinu kao Anatolij Kudrjavcev čiji se tekst zove »Našminkana malokrvnost«. Iako Kušanu priznaje *vragolasti, lakrdijaški i grabancijaški šarm*, u kritiku stavlja ocjene poput: *plošna slikovnica efektnih poza ili eksplozija morbidne površnosti*.<sup>195</sup>

### Recepcija kritike devedesetih ili odlična komedija spore izvedbe

Devedesetih se kritičarski odjek mijenja utoliko što je manje medijske pompe oko izvedbe jer sve ono što je sedamdesetih bilo medijski zanimljivo (narudžba domaćeg teksta, predložak) više ne izaziva toliku pažnju. A i Ča-

<sup>191</sup> Sead Fetahagić, »Zabavno, samo to«, *Oslobođenje*, 24. 4. 1977.

<sup>192</sup> Sead Fetahagić, »Daleko od suvremenosti«, *Vjesnik u srijedu*, 30. 4. 1977.

<sup>193</sup> France Vurnik, »Problematično in artistično gledališče«, *Dnevnik*, 26. 4. 1977. i *Večer*, 26. 4. 1977.

<sup>194</sup> Jože Snoj, »Zavesa na Pozorju«, *Delo*, 25. 4. 1977.

<sup>195</sup> Anatolij Kudrjavcev, »Našminkana malokrvnost«, *Slobodna Dalmacija* 8. 3. 1977.

rugina mitska aureola blijedi s vremenom jer su došle nove generacije koje za njega ne znaju na način kako su ga sjećali sedamdesetih kad je još bilo dovoljno živih svjedoka njegova djelovanja. U kritičku analizu ulazi novi moment jer sada za usporedbu postoji legendarna izvedba Teatra u gostima, koja je, kako vrijeme prolazi, sve manje »puka zabava«, a sve više *sjajna predstava*.<sup>196</sup>

Ozbiljni kritički prikazi u devedesetima pozitivnije su nastrojani nego sedamdesetih iako se i dalje ukazuje na nedostatke. Za razliku od sedamdesetih, prigovori se sada usmjeruju na izvedbu, a ne na sam tekst jer kritičari uglavnom hvale pisca. Kušan *zna svoju porugu zakloniti vještom dramaturgijom, prštavom duhovitošću i scenski učinkovitim prizorima. Po načinu kojim iz jezične raznolikosti gradi dramske osobe i njihovu psihopatologiju ovaj Kušanov tekst nedvojbeno pripada samom vrhu hrvatske dramatike*<sup>197</sup> reći će Igor Mrduljaš, a većina kritičara će pledirati za komediografsku razinu i zamjerati njezino nedovoljno isticanje (*stišani smijeh*<sup>198</sup> Dubravke Vrgoč ili *predstava koja izaziva smijeh, ali ne i urnebes*<sup>199</sup> Branka Vukšića). Izvedbi se pak najviše zamjera – spori tempo. *Predstava je, naime, djelovala usporeno i produženo, bez dostatnog ritma i sa suviše dugim pauzama neprikladnim kompoziciji*<sup>200</sup> smatra Dubravka Vrgoč, a u kritici simptomatično naslovljenoj »Čarugin slow-motion« Branko Vukšić će: *dobili smo predstavu (...) koja na račun ritma pretpostavlja narativnost, na račun komike situacije uredno osmišljenu, presporu zbrku i traženje teze*<sup>201</sup>.

Dalibor Foretić će zadržati svoje negativno mišljenje i nakon Kerempuhove predstave tvrdeći da *gledajući iznova »Čarugu« Ivana Kušana u Satiričkom kazalištu Jazavac u osnovi ostaje potvrđen dojam koji sam stekao gledajući taj »raspjevani pučki igrokaz s pjevanjem i pucanjem i umorstvom« oprije četrnaest godina u Teatru u gostima (...) a to je da je Čaruga: dobro sačinjen komad... (...), ali bez onog pravog poentiranog scenskog humora koji bi podigao scensko uzbuđenje jer teče sporo kao ravničarska rijeka*. Ipak, Foretić mu priznaje uspjeh, ne samo tri sezone igranja Teatra u gostima (i sam je svjedočio euforiji publike na Sterijinu pozorju), nego i izvedbu u jednom od najcjenjenijih mađarskih kazališta Katona Josefa, tvrdeći da *nakon uspješne osječke izvedbe više ne treba sumnjati u »Čarugin« uspjeh*.<sup>202</sup> Tako mu je jedan od najuglednijih hrvatskih

<sup>196</sup> Dubravka Vrgoč, »Stišani smijeh«, Vjesnik, 10. 2. 1990.

<sup>197</sup> Igor Mrduljaš, »Šeptrlja iz legende«, Oko, 22. 2. 1990.

<sup>198</sup> Dubravka Vrgoč, »Stišani smijeh«, Vjesnik, 10. 2. 1990.

<sup>199</sup> Branko Vukšić, »Čarugin slow-motion«, Večernji list, 11. 2. 1990.

<sup>200</sup> Dubravka Vrgoč, »Stišani smijeh«, Vjesnik, 10. 2. 1990.

<sup>201</sup> Branko Vukšić, »Čarugin slow-motion«, Večernji list, 11. 2. 1990.

<sup>202</sup> Dalibor Foretić, »Čar glume« Danas, 6. 2. 1990.

kazališnih kritičara nakon petnaest godina priznao uspjeh, ali ne i kvalitetu!

Recepcija izvedba u dvadeset i prvom stoljeću nastavlja kritičarsku liniju devedesetih – pohvale Kušanovu tekstu, a zamjerke kazališnoj izvedbi i to najčešće ritmu predstave. Kritike su s puno više pohvala, a sve više blijedi usporedba s praizvedbom Teatra u gostima jer se ona sad spominje tek kao povijesna činjenica.

Dvije tisuće i treće onoga istog *Čaruga* koji je prije bio »najniža vrsta zabave za puk« resi *briljantni humor i sočni slavonski dijalekt (...) danas zanimljiv publici*,<sup>203</sup> komedija je *zablistala kao da je jučer napisana*,<sup>204</sup> a taj je komad *našao na gotovo nepodijeljenu pohvalu kod premijerne publike*,<sup>205</sup> *Kušanov tekst doživio je pravi preporod kao da je jučer napisan*.<sup>206</sup> Hvali se i predstava (*sve je bilo kako treba*)<sup>207</sup> ili Lončar koji je ulogu redatelja *uspješno savladao*.<sup>208</sup>

I kritičari koji imaju zamjerke na predstavu, pohvalit će tekst. Dubravka Vrgoč smatra da *Čaruga kao jedna od najatraktivnijih hrvatskih komedija druge polovice 20. stoljeća uspijeva zabaviti publiku*, ali je predstava *nepotrebno usporena scenska zbivanja*,<sup>209</sup> Hrvoje Ivanković da je »*Čaruga*« *još uvijek intrigantno i zabavno scensko štivo*, ali *ključna mana predstave je njena ritmičko-scenska neujednačenost*,<sup>210</sup> a Ivan Jindra smatra da je *Čaruga: vrsno napisana komedija koja traga za uprizorenjem*.<sup>211</sup>

Kao i uvijek, nađe se poneki kritičar koji će zanijekati neki od *Čaruginih* temeljnih slojeva. Kao što su mu sedamdesetih neki odricali ne samo značenje nego čak i komiku, tako je Nataša Govedić u povodu najnovije Komedijine predstave odrekla smisao igranja prošlih stilskih epoha koja nije moguća bez višegodišnje *opsežne etnografske studioznosti*,<sup>212</sup> zanemarujući da je Kušan doista napravio opsežno proučavanje toga vremena i da je sve što se u komediji spominje autentično – od naziva hotela (a ne kupleraja kako stoji u kritici)

<sup>203</sup> Bosiljka Brlečić, »Lupeški harambaša«, Fokus, 31. 1. 2003.

<sup>204</sup> Vojmil Žic, »Kad zločinac postane 'pozitivac'«, Glas koncila, 2. 2. 2003.

<sup>205</sup> Rade Dragojević, »Pučki igrokaz s pucanjem i pjevanjem«, Zadarski list, 23. 1. 2003.

<sup>206</sup> Želimir Ciglar, »Kako je derano, nije ni krvavo«, Večernji list, 18. 1. 2003.

<sup>207</sup> Ibid.

<sup>208</sup> Tatjana Gašparović, »Poznati razbojnik – kratkovidni šeptrlja«, Slobodna Dalmacija, 20. 1. 2003.

<sup>209</sup> Dubravka Vrgoč, »'Čaruga' iz našeg susjedstva«, Vjesnik, 20. 1. 2003.

<sup>210</sup> Hrvoje Ivanković, »Predstava sa šarmom, stilom i manama koje treba ublažiti«, Jutarnji list, 19. 1. 2003.

<sup>211</sup> Ivan Jindra, »Kazališni evergreeni«, Hrvatsko slovo, 24. 1. 2003.

<sup>212</sup> Nataša Govedić, »Naočale za redatelja«, Novi list, 26. 1. 2003.

Royal ili lovačke kuće grofa Maylatha do proizvoda koji se spominju, reklama ili doslovnih citata iz novina koji se koriste u komadu.

### Ostali slojevi ili može li pučki igrokaz govoriti o društvu

Neke druge slojeve, a naročito onaj satirični ili subverzivni rijetki će kritičari prepoznati i naznačiti.

Iako je Igor Mrduljaš bio kritičan prema predstavi Teatra u gostima, on je prvi, odmah po praiizvedbi komada, uočio njegovu satiričnu, tada ne oštricu, ali svakako potencijal: *Bitnije je međutim vrijeme zbivanja. Rane dvadesete godine ovog stoljeća donijele su našim zemljopisnim širinama nov poredak čiji prvi koraci ne slute na dobro. Državotvorna nasilnost proizvodi i onu pojedinačnu: u svekolikom mutežu cvjeta »lov u mutnome«. Čarugino razbojništvo odslik je legaliziranog i na svoj način odgovor njemu. To će kasnije pojasniti: ne tvrdim kako je riječ o satiri **par excellence**, ali da je redatelj prešao preko svih satiričkih natuknica i mogućnosti koje mu je autor implicite ponudio dokazao je samom predstavom.*<sup>213</sup>

Još za vrijeme igranja komada, na Sterijinu pozornju, ukazivanje na druge Čarugine slojeve bila je rijetkost, a dogodilo se na mjestu gdje bi to čovjek najmanje očekivao, u novinarskom prikazu na dvije stranice u Ilustrovanoj politici: *Na stranu to što se kroz naočale smiješnoga može manje-više sve promatrati, Kušanu su one pomogle da nam zaista otkrije panoramu tobožnjih, dakle lažnih veličina i vrijednosti tek stvorene Jugoslavije. Skorojevička malograđanština bacila se na grozničavu trgovinu patriotizmom i nacionalnim osjećajima, a sve je u sjeni sudbonosnih revolucionarnih previranja nakon Oktobra. Umjesto ostvarenja socijalne pravde, za čim su tek združeni jugoslavenski narodi podjednako čeznuli kao i za oslobođenjem od tuđinske vlasti, nudile su im se stranačke borbe radikala, demokrata, republikanaca...*<sup>214</sup> Iako tekst govori o kritici dvadesetih godina dvadesetog stoljeća u potpunosti iz pozicije vladajuće ideologije, ipak je zanimljivo da je upravo taj tekst progovorio o društvenom odnosu ove pučke komedije.

Petar Selem je komentirajući Sterijino pozorje rekao da *Kušanov* Čaruga u *prividima svoje komediografske neobveznosti, također, na trenutke lucidno, problematizira istu predratnu epohu* (misli se isto kao *Kiklop* o kojem Selem govori u prethodnom odlomku, op. S. N.). *Istražujući stanovite standarde mentaliteta kojem se tek pojavnosti mijenjanju, ali mu temelji ostaju isti, odolijevajući svim društvenim promjenama, smiješna igra oko nespretnog razbojnika tka čitav splet*

<sup>213</sup> Igor Mrduljaš, »Kancelistički šarm jednog lupeža«, Prolog 29-30/1976.

<sup>214</sup> Branko Đurica, »Taj razbojnik nije odrpanac, nosi šešir, sat i zlatni lanac«, Ilustrovana politika, 26. 4. 1977.

aluzija na sadašnjost. Smijeh se, dakle, izaziva na tom dosluhu i usporedbi čak i mnogo više nego na kalamburima zapleta.<sup>215</sup>

Dragan Klaić će u svojem komentaru festivala govoreći o persiflaži žanra, »pučkog igrokaza« naznačiti i persiflažu društva. *Persiflaža se proteže i na predmet same igre, na sredinu, vrijeme i društvenu grupu koje ona predočava, dakle na slavonsko selo i palanku prije pedesetak godina. Otud se Kušanov »pučki igrokaz« ne pretvara samo u karikaturu ovog žanra već se, u stvari, žanr obogaćuje diskretnom društveno-kritičkom perspektivom.*<sup>216</sup>

Devedesete su, kao što rekoh, priznale kvalitetu Kušanovu tekstu a Joško Juvančić, redatelj Kerempuhove predstave, ju je i označio iz drugog kuta naznačivši u novinskom razgovoru: *Još u narodu postoji legenda o nedjelotvornosti države i pojedincu koji je uzeo pravdu u svoje ruke. Čarugina slika može se preslikati i na današnje vrijeme. Riječ je o drami koja nije eksplicitno politička, ali su te naznake, kao i u svakoj drami, i u njoj prisutne.*<sup>217</sup>

Pa su i kritičari spominjali tu tezu, ali najčešće kao zamjerku ritmu predstave. Dubravka Vrgoč će zamjerajući spor tempo predstave opravdati glumce jer se to može pripisati premijernoj atmosferi, ali i koncepciji koja uključuje nostalgično sjećanje na jedno vrijeme (redatelj nalazi direktno paralele s našim sadašnjim prilikama) koje se sada pomoću naizgled komične priče rekonstruira u kazalištu<sup>218</sup>, a Branko Vukšić zamjera što je traženje teze<sup>219</sup> usporilo ritam.

Igor Mrduljaš je u međuvremenu razvio tezu o Čarugi kao satiričnom komadu pa zamjera predstavi *nedostatak satiričnog poantiranja. (...) Zanatski vješto izrežirana predstava ipak nije, kao ni praiizvedba 1976. g. Teatra u gostima, poantirala zapretene satirične žalce drame i tako je donekle ostala dužna piscu. Jer »Čaruga« (...) u interlinearu nadasve duhovitog pučkog igrokaza krije pravo obilje drskih uboda i nimalo dobrohotnih prispodoba s našim danima i običajima. Prema Mrduljašu, Čaruga nije napirilitani seoski budalaš zato što dramatičar hoće pod svaku cijenu oboriti jedan mit nego Kušan želi nešto više: traljavi zlikovac i lopuža uronjen je u globalnu sliku društva kojim caruje zbiljsko lupeštvo, korupcija, svakojake podlosti i moralno rasulo. Država je zapravo izmislila Čarugu, ustoličila ga u neuhvatljivog neprijatelja poretka, a da bi sama na znatno perfidniji način varala i pljačkala.*<sup>220</sup>

<sup>215</sup> Petar Selem, »Pozorje bez obzorja?«, Start, 1. 6. 1977.

<sup>216</sup> Dragan Klaić, »Kakvo pozorište hoćemo?«, Književna reč, 10. 5. 1977.

<sup>217</sup> Dubravka Vrgoč, »Čaruga sanja«, razgovor s Joškom Juvančićem, Vjesnik, 5. 2. 1990.

<sup>218</sup> Dubravka Vrgoč, »Stišani smijeh«, Vjesnik, 10. 2. 1990.

<sup>219</sup> Branko Vukšić, »Čarugin slow-motion«, Večernji list, 11. 2. 1990.

<sup>220</sup> Igor Mrduljaš, »ŠepRTLja iz legende«, Oko, 22. 2. 1990.

U programskoj knjižici Komedijine predstave 2003. nabrajajući razloge za postavljanje *Čaruge* danas, kao jedan od razloga navodi se: *Treće, zato jer nam upravo u ovom vremenu dolazi do izražaja Čarugina dimenzija koju možda do sada nismo prepoznali u potpunosti. Ako je u prijašnjim izvedbama dominiralo razotkrivanje ljudskih karaktera i smijeh koji iz toga proizlazi, sada se u djelu otkriva i satirična dimenzija jer u opisanom društvu prepoznajemo i današnje situacije.*<sup>221</sup>

Devedesete su vrijeme u kojem smo opisane situacije u drami doslovno živjeli pa su i kritičari vidjeli satiričku liniju u tekstu, ali ne i u izvedbi: *redatelj nije htio »operećivati« konceptualnim iščitavanjem predloška, podcrtavanjem njegovih satiričkih konotacija ili prevođenjem u neke druge prostorno-vremenske okvire,*<sup>222</sup> smatra Dubravka Vrgoč ili *konotacije na našu suvremenost upravo su nevjerojatne. No, to nije povod ovoj predstavi. Njezin smisao je glumačka igra*<sup>223</sup> reći će Želimir Ciglar. Hrvoje Ivanković kaže da je komedija izgubila možda neke od provokativnih konotacija koje je, s obzirom na društveno-političku konstelaciju imala u vremenu nastanka, no u njoj su se, s druge strane, aktivirala nova naponska polja i moguće asocijacije povezane s vremenom »mlade hrvatske demokracije«, ali se redatelje ne opterećuje njezinim mogućim satiričkim podtekstom.<sup>224</sup>

Tatjana Gašparović najjače ističe satiričku dimenziju komada: *Osim toga ova komedija (...) odlikuje se snažnom, lucidnom oštricom satire koja naročito dolazi do izražaja u posljednjem prizoru čitanja optužnice za sudionike u umorstvu gdje, naravno, neviniji i izmanipulirani stradaju teže od prave zločinke.*<sup>225</sup>

Ono što je najzanimljivije u kritikama devedesetih je da je nekoliko izrazito pozitivnih novinskih natpisa izričito zanijekalo i odricalo satiričnosti komada (!!) jer da je *komad izgubio satiričku oštricu kao nekada,*<sup>226</sup> (Bosiljka Brlečić, Fokus) *hrvatska ga je današnjica sasvim opovrgla*<sup>227</sup> (V. Žic, Glas koncila) i *nema više satiričkih konotacija*<sup>228</sup> (Rade Dragojević, Zadarski list).

<sup>221</sup> Sanja Nikčević, »Kolo oko Čaruge – raspjevani pučki igrokaz s pucanjem«, Programska knjižica, ZGK Komedija, 2003.

<sup>222</sup> Dubravka Vrgoč, »'Čaruga' iz našeg susjedstva«, Vjesnik, 20. 1. 2003.

<sup>223</sup> Želimir Ciglar, »Kako je derano, nije ni krvavo«, Večernji list, 18. 1. 2003.

<sup>224</sup> Hrvoje Ivanković, »Predstava sa šarmom, stilom i manama koje treba ublažiti«, Jutarnji list, 19. 1. 2003.

<sup>225</sup> Tatjana Gašparović, »Poznati razbojnik – kratkovidni šepRTLja«, Slobodna Dalmacija, 20. 1. 2003.

<sup>226</sup> Bosiljka Brlečić, »Lupeški harambaša«, Fokus, 31. 1. 2003.

<sup>227</sup> Vojmil Žic, »Kad zločinac postane 'pozitivac'«, Glas koncila, 2. 2. 2003.

<sup>228</sup> Rade Dragojević, »Pučki igrokaz s pucanjem i pjevanjem«, Zadarski list, 23. 1. 2003.

Dakle, prema novinskim kritikama, *Čaruga* je sedamdesetih bio pučki komad sumnjive kvalitete, napisan samo da zabavi publiku s vrlo malo umjetničkog dometa, na temelju kojeg nastaju predstave s virtuoznim glumačkim rolama. Devedesetih je postao najznačajnija hrvatska komedija koja također otvara prostor odličnim glumačkim rolama, ali s redateljima koji loše određuju tempo. Da bi u dvadeset i prvom stoljeću bili naznačeni i satirički elementi teksta koji se u predstavi nisu vidjeli.

Što vrijeme ide dalje, *Čaruga* se očito smatra sve boljom komedijom, ali se od predstava i dalje traži isto. Traži se vodviljski furiozni tempo upravo zato jer se, unatoč spominjanju drugih slojeva, na *Čarugu* i dalje gleda kao na »pučku komediju«. Od predstava se ne očekuje (ili im se čak zamjera) smanjivanje tempa zbog isticanja satiričke oštice koja zahtijeva drugačiji tempo predstave.

### Teorijski odjek ili moramo li baš o pučkom igrokazu

Ako kritički odjek postoji »po službenoj dužnosti« bez obzira na mišljenja kritičara, teorijski odjek je prilično slabo zastupljen. *Čaruga* je tiskan samo u spomenutom Forumu (br. 3, 1978) bez ikakva popratnog teksta, a nije ušao u prvu Kušanovu knjigu drama *Svrha od slobode* kada je u zdanju AGM-a 1995. objavljeno pet drama (*Svrha od slobode*, *Vaudeville*, *Lažna barunica*, *Balvansko kolo* i *Čista posla*) iako su u izbor ušle čak i neizvedene drame.<sup>229</sup>

Iako su, neki ponuđeni slojevi djela (odnos prema vremenu i prostoru prikazivanja, odnos prema literaturi) pogodni za analizu jezikom novih teorijskih interpretacija koje su vladale našim prostorima, a njezina je politička subverzivnost odlična za analizu »političke farse«, teorijski odjek je izostao. Teatrolozi i ostali teoretičari su, baveći se Kušanom, *Čarugu* uglavnom zaobilazili osim časnih iznimaka tekstova Branka Hećimovića koji je o dramskim metaforama Šoljana i Kušana govorio na Danima hvarskog kazališta 1984. i Igora Mrduljaša. On je pisao veće kritičke analize za Prolog, Oko, te pogovor za spomenutu knjigu drama (u kojem je razvio temeljne teze iz već spomenutog članka u Oku), a u svakom je idućem tekstu dodao ponešto svojem promišljanju komada sve ga više uvažavajući.

Hećimović je osamdesetih govoreći na teatrološkom skupu o Kušanu (i objavivši to izlaganje u knjizi) nastavio Hergešićevu liniju obrane izričito braneći tekst: *došlo je do nekih nesporazuma jer su ga neki, koji su vrednovali, nastupali u ime visokointelektualnih kriterija, a nisu u odnosu na njega imali za to preduvjeta, jer nisu imali predznanja niti neophodnog razumijevanja*. S jedne

<sup>229</sup> Urednik Igor Mrduljaš napisao je i vrijedan pogovor »Riječ koja se čuje. O dramatici Ivana Kušana«, u Ivan Kušan, *Svrha od slobode*, AGM, Zagreb, 1995, str. 397-415.



strane Hećimović ponovno ukazuje, a kraćom analizom i dokazuje, da se ne radi o plagijatu engleske drame jer nije *bitno samo preuzimanje fabule (...)* nego i autorov odnos u tom i prema tom preuzimanju, kao i kontekst unutar kojega se ono odvija. S druge strane brani Čarugu od napada da je »plitak«, tvrdeći da je vrlo je složen, te ima i više različitih arhetipova između kojih i s kojima je uspostavljen stvaralački dijalog u samom djelu kao bitna sastavnost djela, a deklarirana jednostavnost žanrovskim obilježjem obična je varka. Po Hećimovićevu mišljenju, i priloženoj analizi, Čaruga je pisan za različite publike: za intelektualce koji svojom kazališnom i književnom kulturom mogu proniknuti u njegovu intelektualnu kombinatoriku, ali će i one koji se prvi put susreću s kazalištem osvojiti duhovita ilustrativna i dinamična razradnja fabule.<sup>230</sup>

Citati iz kazališnih kritika u prethodnom odlomku o spominjanju drugih slojeva doslovno su sve što su kazališni kritičari o toj temi rekli. Ako se usputno spominjanja ili nedostatak analize drugih slojeva Čaruge u novinskim kritičkim tekstovima može shvatiti poslovično malim (a sada i sve manjim) prostorom za novinsku kritiku koji ne dopušta razvijanje ideje, simptomatično je da o Čarugi nije napisan nijedan samosvojan teorijski tekst. Mogući razlozi za taj odnos:

#### 1) Prezir prema komediji

Mislim da je osnovni razlog u tome što su teoretičari podcijenili model »pučkog igrokaza« u skladu s podcjenjivačkim odnosom teorije prema komediji, naročito pučkoj koja je na samom dnu vrijednosne ljestvice kao bezvrijedna zabava za neuki puk. Pa su se čak i teoretičari koji su cijenili Kušana (Mrkonjić, Stamać), toj komediji izmicali.

Taj je model bio uzor i hrvatskoj kritici, i upravo se iz toga kanona (koji je prezirao publiku kao kriterij umjetničke vrijednosti i »svidanje« smatrao antiestetskom kategorijom) mogu očitati brojni natpisi. Vladavinu takvog kanona najbolje dokazuju spomenuta Mandićeva rasprava o »visokoj« i »niskoj« umjetnosti i Hergešićeva obrana koja jasno definira stanje kazališta sedamdesetih i estetske kriterije toga doba. Vrijedno je ono što je »uzvišeno«, a to nikako ne može biti zabavno (prije dosadno, rekao bi Igor Mandić) i iz te su ideje ugledni kritičari (estetski čistunci, rekao bi Hergešić) Čarugu kudili. Kao primjere vidjeti spomenute zaključke negativnih kritika praižvedbe poput Frndinća, Foretića ili slovenskih komentara na Sterijino pozorje koji uvijek uključuju borbu za smisao kazališta i »više ciljeve« umjetnosti.

Iz toga su pritiska i oni koji su predstavu hvalili uvijek bili u strahu od »ozbiljnih kritičara«: *Otpori ovoj i ovakvoj predstavi i načinu igre dolaze i dolazit će*

<sup>230</sup> Branko Hećimović, »Geneza i značenje Šoljanovih dramskih metafora i parabola i Kušanovih scenskih igara i satira« u Branko Hećimović, *Pod Krležinim kišobranom*, Zagreb, 1997.

od one vrste kritičara i publike koja misli da se bez prsta na čelu i velikih monologa, ispraznog i lažnog mudrijašenja ne može napraviti ništa umjetnički vrijedno. Smijeh i humoru tu nema mjesta.<sup>231</sup> Odatle već spomenute ograde i isprike u pozitivnim tekstovima koji djelo smještaju u podcijenjeni žanr ili usput ističu njegove mane. Time kritičar ili novinar dokazuje vlastitu svijest o »visokointelektualnim kriterijima«, kako kaže Hećimović, vrijednostima u umjetnosti kojima svaki pošten kritičar mora težiti, bez obzira kakve mu se predstave doista sviđaju. A *Čaruga* im se svima očito sviđao, samo nisu imali način kanonizacije toga osjećaja u vladajućoj estetici. Najbolji primjer je Marko Kovačević koji u uvodu teksta predstavu dezavuirao kao *radenu po konceptu za publiku i to širu* zamjerajući joj *razvučene dijaloge*, a onda priznaje da ju je gledao pet puta!<sup>232</sup>

## 2) Promjene u društvu

Drugi razlog je u vremenu koje živimo i koje svojim promjenama donosi nova čitanja *Čaruge* na koje očito još ni kritika ni teorija, a ni kazalište nisu do kraja spremni. Satirička naznaka u sedamdesetima postala je društvena subverzija u devedesetima jer su se obrasci sa scene (i iz prošlosti) odjednom preslikali u životu u čemu ću detaljnije govoriti na kraju idućeg teksta o *Čarugi*.

Sloj koji pokazuje kritiku društva i zloupotrebe njegovih ideala bio je zapretn pod maskom smijeha i komedije koja je djelu omogućila da preživi »kao komedija« do naših dana. No nekada mu je ta maska i ograničavala domete.

## 3) Jaka komediografska linija

Igor Mrduljaš je jednom rekao da je razlog u nedostatku čitanja satiričkog sloja ove predstave možda upravo u tome što je taj prvi, komediografski tako jak pa u susretu s dobrim glumcima njihova virtuoznost potpuno preuzima komad, a *prividna lakoća i neobaveznost teksta*<sup>233</sup> zavodi redatelje na postavljanje »samo« komedije. I doista, glumci su uvijek odreda hvaljeni. Čak i u kritikama koje su tekstu odricale bilo kakav »viši« značaj ili se redatelju zamjerao spori tempo, za glumačke su kreacije uvijek nalažene pohvale.

U svakom slučaju, unatoč tome što su kasniji kritički tekstovi podrazumijevali vrijednost *Čaruge* kao komedije, a poneki i spominjali neke druge njegove slojeve i značenja, zbog nedostatka teorijske analize koja bi analitički ukazala na razlistane slojeve djela, da parafraziram Igora Mrduljaša, kritička recepcija i dalje Kušanu *ostaje dužna*.

<sup>231</sup> Milorad Vučelić, »O Čarugi, još jednom«, Mladost, 29. 4. 1977.

<sup>232</sup> Marko Kovačević, »Priča o nespretnom zlikovcu«, Naši dani, 4. 11. 1977.

<sup>233</sup> Igor Mrduljaš, »Riječ koja se čuje« u Ivan Kušan *Svrha od slobode*, Zagreb, 1995.

## VRAĆANJE DUGA ILI OZBILJNO POIGRAVANJE (2004)

U ovom tekstu pokušavam analizirati i pokazati da *Čaruga*<sup>234</sup> Ivana Kušana nije tek *lagana komedija o preljubnici preuzeta iz engleske drame*, nego originalno i slojevito djelo čija je *deklarirana jednostavnost žanrovskim obilježjem obična varka, ali, ma kako to protuslovno zvučalo, i istina*.<sup>235</sup> *Čaruga* u sebi ima četiri sloja spomenuta na početku prethodnog teksta koja ću sada analizirati.

Prvi sloj je poigravanje literaturom ili postmoderna intertekstualnost, citatnost kako literarnog predloška po kojem je djelo nastalo tako i suvremene literature i odnosa prema njoj.

Drugi je autentičnost prostora (Slavonija) i vremena (dvadesete dvadesetog stoljeća) kao odlično pogođen kronotop, reklo bi se teorijskim jezikom.

Treći je komediografski u kojem se nalazi od klasičnih obrazaca komedije do poigravanja mitom o velikom junaku, a *Čarugu* smješta u sam vrh suvremenih hrvatskih komediografskih ostvarenja.

Četvrti je politička satira koja djelo vodi do ruba subverzivnosti u *političku farsu*<sup>236</sup> u kojoj su se sedamdesetih skrivali kritički odjeci stvarnosti.

### Poigravanje literaturom ili postmoderna u stilu renesansnih majstora

Kušan je, kao vrstan poznavatelj literature, volio uzimati poznate literarne predloške za svoje drame tako da ih je većina nastala parafrazom: *Vaudeville* i *Psihopati* prema Čehovu, *Rupa za udaju* prema Ionescu (*Rupa i Djevojka za udaju*), *Lažna barunica* prema *Kaosu u kulisama/Noises Off* Michaela Frayna, a *Balvansko kolo* prema Schnitzlerovu *Kolu*. Za Kušana je očito izazov poigravanje s postojećom pričom i njezino smještanje u naše prostore pri čemu odabrana priča dobiva sasvim novi izgled i postaje samosvojno djelo. Kušan radi poput renesansnih majstora koji su uzimali tuđe sadržaje (od drugih dramatičara, iz povijesnih kronika), puneći ih drugačijim motivacijama likova i značenjem djela.

U kasnijim vremenima drugačiji odnos prema autorstvu tu je praksu dokinuo smatrajući autorstvom stvaranje potpuno novog sadržaja, a bilo kakvo

<sup>234</sup> Ivan Kušan, *Čaruga*, Forum 3/1978. Svi citati u tekstu su iz toga izdanja, a broj u zagradi iza citata je broj stranice.

<sup>235</sup> Branko Hećimović, »Geneza i značenje Šoljanovih dramskih metafora i parabola i Kušanovih scenskih igara i satira« u Branko Hećimović *Pod Krležinim kišobranom*, Znanje, Zagreb, 1997.

<sup>236</sup> Zvonimir Mrkonjić, »Preobrazba farse« u *Ogledalo mahovitosti*, Zagreb, 1985, str. 145-162.

»posuđivanje« dokazom autorske neautentičnosti ili još gore, zlih namjera. U dvadesetom stoljeću prestale su se raditi lokalizacije ili dramske obrade koje su u nekim prijašnjim stoljećima bile temelj kazališnog života i komunikacije sa suvremenom dramom svojeg doba – kao, na primjer, dubrovačke frančezarije.

Postmoderno vrijeme kasne druge polovice dvadesetog stoljeća donijelo je ponovnu modu intertekstualnosti, citiranja, odnosno uzimanja dijelova iz drugih djela. Iz uvjerenja da je stvarnost nemoguće spoznati jer je virtualna ili umjetno stvorena, da su sve dotadašnje velike istine ili strukture nepostojeće ili mrtve, literatura više ne može imati odnos prema stvarnosti nego samo prema drugoj literaturi s kojom vodi dijalog. Iako se literatura uvijek inspirirala literaturom, potkraj dvadesetog stoljeća ta je inspiracija postala službenom poetikom. U hrvatskoj drami parodiranje literarnih predeksa koristili su visokoobrazovani, talentirani tada mladi ljudi (Brešan, Mujičić/Škrabe/Senker, Bakmaz) da subverzivno progovore o suvremenom svijetu.

### Od kućne tragedije iz Fevershama do igrokaza iz Feričanaca

*Teška, ali vjerodostojna tragedija  
gospodina Juraja Ardonjaka iz Feričanaca u Slavoniji  
koji je umoren u neobičnim okolnostima  
poradi ljubavi nevjerne mu i bludne supruge  
što ju je osjećala prema mjerniku Borisu Možboltu  
te posredno unajmila  
lupeškog harambašu Jovu Stanisavljevića zvanoga  
ČARUGA  
da ga ukine sa života  
i u kojoj se vidi neizmjerne zloća dotične i mnogih drugih  
sljepilo pohlepe, pohote i ostalih poroka  
kao i sramotan kraj  
gotovo svih zlikovaca.*

To je puni naslov teksta koji se kasnije uvriježio u kraćem obliku *Čaruga*. A taj puni naslov gotovo je doslovni prijevod punog naslova jednog drugog djela:

*The lamentable and true tragedy  
of M. Arden of Feversham  
in Kent.  
Who was most wickedly murdered, by  
the means of his disloyal and wanton  
wife, who for the love she bare to one*

*Mosbie, hired two desperate ruffins  
Blackwill and Shakebag,  
to kill him.  
Wherein is showed the great malice and dissimulation  
of a wicked woman  
the unsuitable desire of filthy lust  
and the shameful end of all  
murderers.*

*Arden od Fevershama*,<sup>237</sup> uvriježeno je kraće izdanje upravo citiranog dugog naslova. Drama je objavljena 1591. ili 1592. godine,<sup>238</sup> a vjeruje se da je igran i prije te godine. Iako su ga teoretičari svojevremeno pripisivali Shakespeareu, zbog stila i rječnika, ili Kydu, zbog sličnosti sa *Španjolskom tragedijom*, prevladalo je mišljenje da je autor ovoga djela nepoznat. U *Ardenu* je krvava priča fizičkog nasilja kombinirana s finom psihološkom studijom uz duhovite umetke u najnapetijim trenucima (nezgode u koje upadaju ubojice prilikom pokušaja ubojstva). No važnije od nagađanja točne godine nastanka ili autorstva je ono u čemu se svi teoretičari slažu. *Arden od Fevershama* je jedna od prvih engleskih kućnih tragedija (*domestic tragedy*). Dok je komedija kao niži žanr od početka uzimala obične likove iz života, visoka literatura je od antike do renesanse kao junake prikazivala bogove, kraljeve ili velikaše. Ovo je jedna od prvih engleskih drama, dakle djelo visoke literature, kojoj su junaci obični likovi iz svakodnevnog života, engleska srednja klasa. Autor *Ardena od Fevershama* odabrao je stvarni događaj, preuzet iz kronike,<sup>239</sup> dakle istinite knjige, ne bi li svojoj odluci prikazivanja srednje klase dao legitimitet, a Kušan je u preuzimanje od *Ardena od Fevershama* krenuo s drugim motivima.

Osim naslova *Čaruga* je gotovo doslovno preuzeo i radnju i likove. U *Ardenu od Fevershama* se žena plemenita roda, udana za bogata, ali priprosta čovjeka, zaljubljuje u drugog čovjeka i odlučiti ubiti muža. Uz pomoć čovjeka kojem je muž nanio nepravdu oko neke zemlje najmi dvojicu ubojica. Oni pak dva puta neuspješno pokušaju sve do konačnog ubojstva u Ardenovoj kući kada mu prebace *šlifer* preko glave i zajednički ga izbodu. Ženi u spletki uz ljubavnika pomaže i slikar zbog ljubavi prema ljubavnikovoj sestri.

<sup>237</sup> Anonymous, *Arden of Feversham* u *The Shakespeare Apocrypha*, Oxford, 1908.

<sup>238</sup> *The Shakespeare Apocrypha*, i *Oxford Companion to the Theatre* kažu 1592, a Silvio D'Amico u *Povijesti dramskog teatra* kaže 1591.

<sup>239</sup> Hollinshedove *Chronicles* opisuju istiniti događaj koji se dogodio početkom stoljeća.

U *Čaruge* je osnovna radnja preuzeta do nekih detalja poput toga da je žena u oba slučaja finog roda, da je voljela muža kad se udala za njega i da daje novac ubojicama preko posrednika kojeg je muž prevario za neku zemlju. I *Čarugi* se događaju dvije nezgode slične Ardenovim ubojicama (u *Ardeni* pri prvom pokušaju ubojice priklješti prozor, a u drugom pokušaju upadnu u jamu u magli; *Čaruga* se prvi put poreže nožem i ne može ući u sobu jer su vrata zaključana, a drugi put promaši u magli na lovištu).

U *Čaruge* su glavni likovi ne samo identični, nego su im i imena homonimična: Arden je postao Ardonjak, žena mu Alice Ankica, Franklin Frankić, ljubavnik Mosbie Možbolt, a seljak Green Zeljić. Neki su likovi spojeni: Franklin, Ardenov prijatelj i Michael, Franklinov sluga u *Čaruge* postaju jedan lik (Frankić, upravitelj imanja), a dvojica ubojice iz *Ardena* (Black Will i Shakebag) postaju jedan (*Čaruga*). Slikar iz *Ardena* postaje žandar u *Čarugi* koji pomaže ubojstvo iz identične motivacije – ljubavi prema ljubavnikovoj sestri. Naravno da ima i nekih razlika i to ne samo u tome da je ljubavnikova sestra Susie postala Tonka, a neki su engleski likovi izbačeni, nego zato jer Kušan od *Ardena* preuzetu osnovnu matricu puni drugačije – u drugom vremenu, u drugom modusu i u drugom žanru.

### **Engleski predložak priče ili glavno je spasiti besmrtnu dušu**

Konvencija kućne tragedije jasna je od samog naslova. On je tako velik i detaljan s namjerom da od samog početka olakša recepciju djela, objasni gledateljima i čitateljima o čemu se u djelu radi i kako ga treba promatrati. Taj je originalni povišeni ton služio poticanju pathosa jer se je drama prikazivala u skladu s puritanskim nazorom da teatar (umjetnost) smije prikazivati jedino istinu na pouku publici. Iz vjere da se Božji naum očituje u Božjim djelima, svaka je istinita priča u puritanskom svjetonazoru poučna priča iz koje treba očitati i shvatiti Božju namjeru. Zato je autor uzeo istinitu priču iz kronika, istaknuo to kao drugu riječ naslova (*lamentable and true*, što znači *žalosna i istinita* ili kako Kušan kaže, *teška, ali vjerodostojna*), zato je u djelu puno didaktike jer je to bio jedini način zadobivanja društvenog legitimiteta za njegov rad.

Moralni zakon u *Ardeni* je očit i svi su ga svjesni – i publika i oni koji ga krše u samoj drami. Likovi su svjesni da su upali u grijeh, ali ih zasljepljuje strast, a i svijest o jednom smrtnom grijehu (preljub) tjera ih u drugi (ubojstvo). No u trenutku kad učine krajnje zlo (ubojstvo) oni shvaćaju njegovu težinu, priznaju i pokaju se. Na kraju su svi kažnjeni za svoje zlo djelo pogubljenjem, a u smrt odlaze s jasnom svijesti o grijehu, ali i s pokajanjem. Shvativši da je ubivši muža ubila i *našeg gospodina Isusa Krista*, žena odlazi u nekoj

vrsti radosne apoteoze u susret smrti kao kazni kojom se nada otkupiti grijeh i spasiti svoju besmrtnu dušu.

Oni koji nisu odmah privedeni i kažnjeni zemaljskom pravdom (ubojice i slikar), stradat će kasnije. To će nam se pripočiti u epilogu tako da gledatelj ne bi bili u sumnji oko dosega ruke nebeske pravde. Ona je u ovom drugom slučaju još teža, jer su ovi likovi stradali iznenada i ostali bez pokajanja i s vječnim prokletstvom na duši. Dakle, od naslova do završetka ne može biti jasnije o čemu drama govori i u kojem se modusu nalazi. *Arden* je sa svojim pathosom romanse te hamartijom i kaznom kao iskupljenjem visokomimet-skog modusa u tragičkom modusu.<sup>240</sup> Što mu i naziv žanra, kućne tragedije, kaže.

Kušan je u odnosu na izvornik ostavio radnju, ali je promijenio sve drugo – smještajući djelo u drugo vrijeme i prostor poigrao se društvom, vremenom i likovima, ali se poigrao i modelom, žanrom i modusom. Kušan je originalnu priču spustio u modusu – u ironijski (prikazuje likove koji su slabiji i lošiji od nas) i komički (sretan kraj uključenja likova na kraju u društvo). Smjestivši radnju u konkretno vrijeme i prostor (Slavonija dvadesetih godina dvadesetog stoljeća) dobio je »prepoznavanje s odmakom« kao osnovni preduvjet komičke recepcije. Kušan se poigrao žanrom pretvorivši dramu visokog pathosa u »pučki igrokaz« zapravo komediju (s vodviljskom komponentom), ali se onda poigrao i tim žanrom dajući mu satiričnu dimenziju.

Upravo su te razlike vremena, modusa i žanra, koje ću detaljno analizirati u tekstu koji slijedi, učinile od *Čaruge* potpuno samosvojno djelo koje u uzoru nalazi tek inspiraciju kao što bi je našlo u novinskoj vijesti ili priči iz susjedstva. Uostalom, sam Kušan u *Čarugi* spominje istiniti slavonski događaj o ženi koja je raskomadala svojega muža (str. 463).

### **Postmoderni literarni odmak**

#### ***ili ko da sam tako sam trčao po polju i viko u noć***

Osim tehnike renesansnog majstora koji postojeću priču drugačije upotrebljava, Kušan je sklon postmodernom literarnom odmaku, intertekstualnosti – posrednim ili neposrednim citatima te komentarima svjetske i hrvatske literature. Razlika u Kušanovoj upotrebi te tehnike i kasnije kazališne mode je u tome da je Kušan rabi u stvaranju dramskog djela, uvijek vrlo točno navodi svoje izvore, citatnost mu je u funkciji komediografskog efekta, ali istovremeno dajući i, postmoderni tako drag, intelektualni odmak od vlastita djela.

<sup>240</sup> Northrop Frye, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb, 1979, str. 48.

## Citati hrvatske literature ili ironija i duhovitost

Citati iz hrvatske literature Kušanu su sredstvo postizanja komičkog efekta. Frankić u susretu s Tonkom uzdiše *Kad bih samo bio siguran da sam ja Tonkina jedina ljubav* (str. 484), a kad Tonki piše ljubavno pismo prepisuje iz Begovićeve *Dunje u kovčegu* pri čemu je ljubavna literatura koja opisuje uzlete duše i žudnju tijela po priznatom umjetničkom kanonu svojega vremena, sada premještena u vodviljski okvir:

FRANKIĆ (*u krevetu, pijucka iz boce, čita pismo*): »Tonkice slatka moja. Nikad te nisam toliko želio kao sinoć. Bio sam te željan kao što je putnik željan vrela u pustinji...« (*Zaviruje u knjigu na noćnom ormariću da bi provjerio tekst i usporedio ga.*) »Zašto nisi došla? Čekao sam te i poslije deset. Onda sam otišao da lutam po polju kroz noć.« (*Ardonjak koji leži u istom krevetu s Frankićem odmiče pokrivač i uspravlja se, sluša.*) »Nosio sam u sebi nemir i čežnju za tobom. Vikao sam za tobom kao mahnitac...«

ARDONJAK: Koji je tebi đavo, Frankiću? Što ne spavaš, već je pola noći? Što ti je to?

FRANKIĆ (*skriva pismo u knjigu*): Nije, samo tako, vježbam pisati. Vaša me gospođa uvijek ispituje, ja ništa ne stignem pročitati...

ARDONJAK: Ti si skroz lud. Ajde lezi. Znaš li koliko poslova imamo u ovdje u Osijeku. (*Miče Frankiću ruku s knjige.*) »Dunja u kovčegu...«

Pa ti odavde prepisuješ za neku frajlu, a?

FRANKIĆ: Što, neki odličan pisac, Begović. Jako moderno, a opet osjećajno. Čisto ko da sam tako sam trčo po polju i viko u noć... (str. 473)

Ardonjak će Frankiću *kad srede stvari ovdje* ponuditi *jednu punu, crnu, ko fajferica* i to ne odavde iz Osijeka, nego tamo iz Beograda, *iz hotela Mažestik*, čime će plemenitu emociju ljubavi (i Begovića i Frankića) povući u niži žanr zadovoljavanja nagona. A kasnije u *qui pro quou* zamijeniti literarni lik pravim:

ARDONJAK: Ma daj reci Frankiću, koja ti je to zavrtjela glavom? Dunja... kako još?

FRANKIĆ: Nije gazda, ono je Begović.

ARDONJAK: Dunja Begović? (...) Ajde sad lijepo u krevet! Rekao sam ti da će te gazda povesti u Beograd. Ne tuguj... (str. 476)

Kada pak, nesretni Frankić susretne Tonku sav će se zbuniti u prepričavanju Begovićevih fraza:

FRANKIĆ (*zagrcne se jer pije iz boce*): Tonka...! Ne mogu vam reći što mi je sve na srcu, ne umijem! I kako mi je bilo ono veče kad sam trčo po polju i vikao... (*Vadi pismo*)

(...)

TONKA: Vi se uvijek neš ludate sa mnom... (str. 484)



Odnos Ankice fina roda i njezina bogata, ali sirova muža Juraja Ardonjaka, je ironijska preslika braka Melite i Klanfara u Krležinoj *Ledi*:

ANKICA: Ja sam u Osijeku odrasla, dragi moj. Mogla sam se udati za Pfeiffera, za Speisera, što ja znam, za Šepera! Nisam ja seljakuša da me držiš ovdje na bunjištu. Mene je grafica Lila na rukama nosila, a s Drom Pejačević sam klavir učila... U moje društvo u Osijeku ne bi tebe ni primili, gazda, smrdiš po štali... (str. 461).

Ankica neprestano citira iz knjige *Iskre pod pepelom* Josipe plemenite Glembay. U svjetlu rasprava o (ne)mogućnosti postojanja Krležinih *Gospode Glembajevih* kao hrvatske više građanske klase ovo spominjanje »plemenite Glembay« zvuči kao literarna ironija koja promovira nepostojeću gospodu u plemenitaše plave krvi. A činjenica da je citirana autorica doista postojala, kao i njezina knjiga, daje čitavoj priči dodatnu dimenziju povijesne ironije i njezinih komentara na rasprave određenog vremena i na njihova ideološka obilježja.

Slično kao i kod njezina muža i *Dunje u kovčegu*, komički efekt djela proizlazi iz Ankičinih citiranja uzvišenih i moralnih citata duhovnog stremljenja kao pokrića za nemoralne i prizemne radnje zadovoljavanja tjelesnih nagona. *Odlučno htjeti – prvi je korak uspjehu* (str. 462) citirat će Ankica plemenitu Glembay Frankiću, *Tko želi polučiti dobar uspjeh ne smije izgubiti ni čas* (str. 466) Možboltu ili *Tko se želi visoko popeti, treba gledati samo unaprijed* (str. 467) Adamu, misleći pri tome na ubojstvo muža. Prekoravat će svojeg ljubavnika Možbolta da je ne voli sa: *O, varalice, zlorabiš nesretnu, nezadovoljenu ženu. »Ljubav nije grijeh... (...) već je grešno zlorabiti je«* (str. 482). Kada pak u lovačkoj kući svlači Možboltu kaput u očitj tjelesnoj žudnji objasniti će ljubavniku: *Znaš li u čemu je moja tuga i jad? Ja tebe volim iskreno. Kao što kaže naša Glembayica »Ljubav prašta ponovno i lako...«* (str. 488).

### Citati engleskog izvornika ili šlifer preko glave

Osim domaće literature citirana je i strana i to upravo izvornik prema kojem je *Čaruga* i nastao, čime Kušan postiže literarnu distancu i osviještenost vlastita djela. Nakon što se svi ostali pokušaji ubojstva muža izjalove, u zadnjoj slici Ankica planira ubojstvo u vlastitoj kući i zapovijeda da Ardonjaku moraju prebaciti šlifer preko glave jer su *tako u Londonu* napravili. To je izravna intertekstualna aluzija na engleski izvornik priče, ali i ironijski priziv istoga završetka jer je i Engleskinji uspjelo ubojstvo tek kad su nesretnome mužu prebacili šlifer preko glave.

A kad se Možbolt nakon ubojstva vrati u kuću kroz prozor i naleti na žandara Gileta koji je došao tražiti Čarugu i zatekao sumnjivo društvo u Ardonjakovu dnevnom boravku saopćit će svima da su našli mrtvog Ardonjaka:

MOŽBOLT: Pred svinjcem. Netko ga je nožem po grkljanu, a zna se tko...  
Bože mi prosti, čista Engleska, što vi rekoste (str. 498).

### **Poigravanje prostorom i vremenom ili autentičnost kronotopa**

Već sam rekla da Kušan svoju priču o nevjernoj ženi koja hoće ubiti muža puni drugačije od engleske smještajući je u drugo vrijeme i prostor. Mjesto (*teška, ali vjerodostojna tragedija gospodina Jurja Ardonjaka iz Feričanaca u Slavoniji*) i vrijeme (*dogadja se 1923. godine u kasnu jesen*<sup>241</sup>) precizno su određeni u samom naslovu praižvedbe djela, kao i u mjestu događanja pojedinih scena (Ardonjakova kuća, krčma i hotel u Osijeku, te lovačka kuća pokraj Drave na lovištu Maylathovih). To je zadržano i pri objavljivanju djela.

Kušan se vrlo studiozno bavio tim dobom, istražujući tadašnje novine, i inzistirajući na autentičnosti ne samo odabranog prostora i vremena nego i svega što se u djelu spominje: od općih društvenih zbivanja (poput »zelenog kadra« u šumi) ili poznatih mjesta (tvornica tanina, hotel Royal), preko novina (Narodni list, Glas lovdžije ili Ošišani jež) ili spominjanih proizvoda (*eau de cologne* »Russe«, Fellerov extra fluid), sve do jezika likova, njihovih tema razgovora (rušenje Tvrđe) i najsitnijih detalja (reklama toga vremena).

Iz toga je Kušan stvorio ne samo doista slavonsko ili hrvatsko dramsko djelo, nego je autentičnost vremena i prostora vrlo važna u recepciji komedije i izazivanju komičkog efekta, gradnji karaktera ili oslikavanju situacije.

### **Dvostruki odnos prema vremenu**

Bijeg u prošlost (prva polovica 20. stoljeća) važan je zbog logike radnje i motivacije likova. Bilo je važno imati vrijeme u kojem su razvodi bili rijetki, a žene nakon odvajanja od muža potpuno nezaštićene i izgubljene tako da i našoj Ankici, kao i engleskoj Alici jedini izlaz iz braka bilo muževljevo ubojstvo.

Smjestivši dramu u Čarugino doba Kušan je dobio intrigantan dvostruki odnos prema vremenu – s jedne strane komad se doživljava kao prošlost, čime se postiže teatralnost jer publika osjeća odmak od svojega vremena, odmak koji ćemo kasnije vidjeti kao vrlo važan za postizanje komičkog efekta. S druge strane te se prošlosti svi sjećaju i prepoznaju. *Osjećanima toliko poznatih detalja – počeci i ismijavanje elektrifikacije grada, poznati lokali, mjesta i imena (Gorok, Kasino Grotta, knjižara Friedman, Glas lovdžije, Hrvatski list i još mnogo sličnoga) svakako da su nam danas s pozornice veoma zgodni i lokalno*

<sup>241</sup> Programska knjižica, Teatar u gostima.

*zanimljivi. ... Kušan je proučio (...) sav prepolstoljetni način našeg ponašanja, vrste i usmjeravanja zanimanja, te čak sitne lokalne detalje, slogane i reklame u onovremenim novinama.*<sup>242</sup>

Iako Osječani mogu prepoznati najsitnije detalje, koji u njima izazivaju nostalgični osmijeh, svatko ima dovoljno stvari za prepoznavanje. To je važno jer komediografski efekt zahtijeva prepoznavanje, a lokalizacija ga vrlo očito nudi.

### **Ilustracije karaktera ili situacije**

Autentičnost vremena događanja katkad je u funkciji gradnje ili ilustracije karaktera ili situacije. Kada gazda Ardonjak kaže svojoj ženi Ankici da mora u Osijek jer *imam posla u katastru i u povjereništvu* ona će odgovoriti:

ANKICA: I kod Goroka, i u casinu... Ako nećete i u »Grottu«, s animir damama. Sigurno friške frajle stigle... (...)

(...)

ANKICA: (...) Frankiću, bar ćete mi nešto kupiti. Zapišite si: tri bočice eau de cologne »Russe« i šest bočica Fellerovog extra fluida, a ne bi bilo loše da date špil-karte očistiti kod Friedmana, znate knjižaru. Kad gazda ne pere ruke... (str. 461).

Tako će Ankica oslikati i svoj (dama koja prati modu) i muževljev karakter (ne pere ruke, voli animir dame).

### **Izvor komičkog efekta**

Čitanje iz novina (autentičnih članaka iz *Hrvatskog lista*) je i izvor duhovitosti jer su novinske vijesti spas moguće konverzacije usred neke neugodne situacije. Kao kad se žandar Adam i Možbolt nađu sami:

ADAM (*poslije dulje pauze*): Gospodin Koić postao ministar saobraćaja.

MOŽBOLT: O. So etwas. (*Pauza.*)

ADAM: A kraljica u blaženom stanju.

MOŽBOLT: Kakvom stanju?

ADAM: Tako piše u novinama. (*Pauza.*)

MOŽBOLT: A znate li što još piše u novinama? Čarugina je banda viđena iznad Gazija. Ja ne znam što ta vlada radi (...) (str. 462).

Novine su također duhoviti bijeg od sudjelovanja – kada Možbolt čita novine i ne sudjeluje u dogovoru Ankice i žandara Adama oko ubojstva Ardonjaka ili kad Frankić čita iz novina dok se Ardonjak sprema na kartanje koje će ga u zadnjoj sceni stajati glave:

<sup>242</sup> Vesna Burić, »Čaruga u Osijeku«, Glas Slavonije, 8. 4. 1977.

FRANKIĆ: Taj je Vrđuka zbilja golman nad golmanima... Kaže »Vrđuka majstorovao udarce strašnog forvarda Barcelone...» Ooo 1 : 0 za «Građanski» gazda! (str. 495)

Stvarni događaji su i komičko opravdanje za postupke likova. Dinar je doista bio 2,40 u Zürichu, kako Ardonjak kaže (str. 460), a dok ode u Osijek past će na 3,60 pa time gazda Ardonjak opravdava uzimanje jeftinije sobe s bračnim krevetom za sebe i tajnika, a do kraja komada dinar će u Zürichu pasti 4,10 (str. 498).

Čak su i reklame autentične – fluid za jačanje doista se reklamirao s *nakon truda za umorna uda*, a kapi sa *želudac jačajuće, probavu podupirajuće* (str. 483). One postižu komički efekt na jezičnoj ravni izazivajući smijeh svojim starinskim štihom i zastarjelošću fraza. Naime, današnja upotreba jezika daje drugačije značenje nekim riječima (spominjanje *uda* danas ima seksualne konotacije), a današnje norme doličnosti ne dopuštaju *podupiranj*a *probave*.<sup>243</sup>

### Poigravanje smijehom ili odlična komedija

Žanrovsko prebacivanje tragedije engleskog predloška u drugi žanr, komediju bilo je svima vidljivo. Od samog naslova koji, iako gotovo doslovno preveden, ne izaziva iste osjećaje – umjesto patosa i susosjećanja, ovdje nam služi na *šprdnju*, što bi rekao Zeljić, zbog klasičnog sukoba forme i sadržaja. Iako u sadržaju govori da je to *teška, ali vjerodostojna tragedija*, po samoj je formi naslova jasno da se ne radi o tragediji. Tako dugačke formulacije neuobičajene su za dvadeseto stoljeće, tragičan dojam koji izazivaju riječi poput *ubojstva* poništavaju se starinskom formulacijom *ukine sa života*. Da bi to potvrdio Kušan dodaje i žanrovsku odrednicu, određivši *Čarugu* kao *raspjevani pučki igrokaz s pucanjem i umorstvom*. U tom oksimoronu također leži duhovitost sukoba forme i sadržaja – igrokaz kao laka i naivna forma, pa još raspjevani, povezan je s tragičnim sadržajem koji uključuje pucanje i ubojstvo. Tako će naslov i podnaslov svojom formom poništiti ozbiljnost sadržaja.

U prethodnom je poglavlju (poigravanja literaturom i autentičnosti prostora i vremena) već djelomično analizirana komična linija jer se komedio-grafski sloj provlači kroz sve ostale, a sada ću analizirati još neke upotrijebljene klasične komičke obrasce i tehnike.

<sup>243</sup> (Bilješka 2008) Zanimljivo je da je današnje vrijeme strože prema spominjanju te fiziološke potrebe. Dok se nekad u reklama mogla spomenuti probava, današnje reklame uglavnom se poigravaju s riječi »otvoren«!

## Klasični komički obrasci i tehnike

Kako kažu i Prop<sup>244</sup> i Bergson<sup>245</sup> smijeh je vezan uz nešto ljudsko i ima svoje društveno značenje. Priroda nije smiješna, ljudski mehanizmi jesu. Smijeh je također podvrgnut društvenim normama (ili kako kaže Etienne Souriau podvrgnut je disciplini<sup>246</sup>) pa je zato važno da te norme dijelimo i prepoznamo. U tome je značaj lokalizacije Čaruge i smještanja u poznati nam prostor i vrijeme. Međutim za smijeh je, kako kaže Bergson, potrebno nešto mehaničko, potrebna je distanca uz pomoć koje možemo sagledati mehanizme funkcioniranja neke krutosti. Zato je bilo dobro smjestiti komediju u prošlost koja nam je prepoznatljiva i bliska, ali ipak dovoljno udaljena za distancu čime je Čaruga postigao »prepoznavanje s odmakom«.

## Komika otkrivanja poroka

Bergson tvrdi da je smijeh intelektualan, pa situacija koju gledamo ne smije u publici pobuđivati emociju. Ako se likovima na sceni želimo smijati, ne smijemo s njima suosjećati, ne smijemo ih žaliti, ne smijemo se za njih brinuti. Ponovno mora postojati odmak između njih i nas jer ako dolazi do poistovjećivanja kao u tragediji, nužno ulazimo u emotivni odnos s likom na sceni. Engleski predložak radi upravo to, izazivajući pathos i suosjećanje, ostavlja neke likove poštene do kraja (Franklin, Ardenov prijatelj), a čak i oni koji su počinili zlo u svojem srcu na kraju su pronašli mjesta za ljubavi i uzvišene osjećaje.

Kušan ide u potpuno suprotnom smjeru, njegovi junaci su tipični junaci komedije, čija je osnovna karakteristika oslikavanje poroka (Aristotel bi u svojoj *Poetici* rekao da se u komediju uzimaju sadržaji iz života ili mita s likovima koji su lošiji od nas), pa su svi Čarugini likovi doslovno zarobljeni u temeljnim ljudskim manama koje pokreću svijet: pohoti i lakomosti.

Njihove mane potiču njihove želje tako da svi likovi nešto intenzivno žele – netko miraz i »još ponešto« mlade djevojke (žandar Adam i tajnik Frankić), netko bogatstvo i »još ponešto« starije feš gospođe (Možbolt), netko bogatstvo i »još ponešto« mladića (Ankica), netko bogatstvo i »još ponešto« starca (Tonka), netko još bogatstva i »još ponešto« mladih djevojaka koje ne kompliciraju (gazda Ardonjak), a netko bi samo novac (Čaruga). Da bi ispunili svoje želje, svi će likovi pristati na različite, uglavnom nemoralne ili nepoštene stvari, od sudjelovanja

<sup>244</sup> Vladimir Prop, *Problemi komike i smeha*, Novi sad, 1984.

<sup>245</sup> Henri Bergson, *Smijeh*, Zagreb, 1987.

<sup>246</sup> E. Souriau, »Smijeh promatran s estetskog stanovišta«, u Fadil Hadžić *Smijeh. Uvod u naučnu studiju o smijehu*, Zagreb, 1961. str. 209.

u ubojstvu do njegova prešućivanja. Čak će i jedini mogući pozitivni lik, seljak Zeljić, pretvoriti svoju početnu poštenu motivaciju (želja da mu se vrati vlastita oteta zemlja) u *strepnju za osvetom* i sudjelovanje u hladnokrvnom zločinu.

### **Nesklad težnji i ostvarenja ili sukob sadržaja i forme**

Komika likova proizlazi iz očitosti mane i želje za njezinim zadovoljavanjem koje se neprestano odgađa dovodeći formu i sadržaj u sukob koji izaziva smijeh. Kada Možbolt svoju emociju (sadržaj) podešava informacijama koje dobiva (formi):

MOŽBOLT: Jesi li ti uopće sigurna da će p o s l i j e sicherlich sve biti tvoje?

ANKICA: Pa imam oporuku (...)

MOŽBOLT (*širi ruke da je zagrlji*): Ančice, ljubavi! Endlich! Napokon sami, mein Schatz! (str. 467)

Iz straha da ne bude otkriven Možbolt po sceni vuče cjelokupnu mjerničku opremu kao pokriće ljubavničkog izleta u šumu, Adam sa skinutim hlačama trči za Tonkom ne bi li je uhvatio i zadovoljio svoju žudnju, Frankić se zapetljava u literaturu pokušavajući impresionirati Tonku...

Poseban smijeh izaziva Čarugin pomoćnik za posao – seljak Zeljić koji postaje hajdučki pomoćnik, ali unatoč njegovoj odluci da sudjeluje, on je sa svojim sadržajem – žalom za seoskim poslovima koje propušta (*treba trap zatvorit... pretočit mlado vino... i sisanci će skorom*) i realnim gledanjem na stvari (*gosp. Jovo voli odveć divanit*) – potpuno neprikladan funkciji harambašina pomoćnika (formi). Kad je gladan, jest će vanilin štangice, iako je usred akcije, a kad je sam u šumi – na glas govoriti proglas nove stranke koju su osnovali seljaci na Čarugin užas:

ZELJIĆ (*ulazi i svečano deklamira*): »Radnici, seljaci i mali obrtnici...!«

ČARUGA: Zeljo, što se toliko kriviš?

ZELJIĆ: Nije, to je naš proglas za izbore, naše stranke, pa da bolje svještım za nedjelju, ja ovako, u mraku, kad ne čuju Jude... (...)

ČARUGA: Tornjaj se odavde, ne budali... Jesam našo ortaka ko da sam ga svijećom tražio. Opalio politiku u žbunju (...) (str. 489).

### **Komika sukoba urbanog i seoskog**

Supruga Ankica žıvu u raskoraku između svojega djetinjstva i svojih nada i današnjega života. Žıvi na seoskom imanju. Iako je to imanje očito bogato, njezina želja za gospodskim načinom života nije zadovoljena. Smijeh proizlazi iz usporedbe Beča koji joj je trajni nedosegnuti uzor i trenutačne situacije. Pa će tako hodajući po lovištu za svojim ljubavnikom Ankica reći:

ANKICA: Majko moja, Ankica Toplak, koju je nećak jednog hofrata u dvorskoj kočiji vozio u Schonbrunn, da se tu povlači (str. 487).

Često spominjani *hofrat* ili dvorski savjetnik Austrougarske Monarhije, i njezino idealiziranje dvorskog života do razine bajke u sukobu su s njezinim vrlo prizemnim težnjama da ubije muža i živi s mlađim ljubavnikom. Taj ljubavnik, Možbolt, nosi sukob života kojim živi (siromaštvo zbog kojeg lažno mjeri, ima stariju ljubavnicu i potkrada domaćinstvo gazde Ardonjaka koristeći za to vlastitu sestru) i koji želi (visoko društvo, elita moćnih i bogatih). Njegova težnja duhovito se lomi u sukobu forme i sadržaja, odnosno krivoj upotrebi njemačkog jezika koji Možbolt ne zna govori, ali zna da tako zvuče obrazovani i bogati. Tako će on primijeniti isključivo praznu formu jer ne može dokučiti sadržaj, na što će ga Ankica neprestano opominjati

ANKICA: Nemoj, molim te, njemački preda mnom. Znaš da ja razumijem pa me ne impresionira (str. 464).

### *Qui pro quo*

U Čarugi su česte tipične komediografske tehnike poput *qui pro quoa*, ili zamjena ličnosti ili pojmova pri čemu jedan lik misli na jedno, a drugi na nešto sasvim drugo iz čega proizlaze komički nesporazumi.

ANKICA: Kako mu je?

FRANKIĆ: Gazda se smirio...

ANKICA: Ne gazda, kako je Borisu... gospodinu Možboltu? (str. 491)

Osim već spomenutog literarnog *qui pro quoa* oko Dunje Begović, kad Ankica gleda Adonjakovu krv na tepihu i kaže *Možda bi se mogla krv zaustaviti solju*, Čaruga stavi svoj porezani prst u slanik i vrisne *U ala to peče, mater mu* (str. 496). Da ne kažem da se o toj mrlji na tepihu Ankica brine nakon ubojstva muža što je komika koja proizlazi iz nesklada tragične situacije i brige za nevažno.

### **Vodviljske situacije**

Feydeau je definirao vlastitu tehniku *zabuna ili očekivanog iznenađenja* ovako: *kad se u nekom komadu dvije ličnosti nikako ne bi smjele stresti ja ih natjeram da se sretnu što prije.*<sup>247</sup> Time je definirao i osnovnu tehniku vodvilja koja je u Čarugi zastupljena naročito u sceni u lovačkoj kućici u kojoj se, bježeći jedni od drugih, susreću svi likovi.

<sup>247</sup> Fadil Hadžić, *Anatomija smijeha. Studije o fenomenu komičnog*, Zagreb, 1998, str. 45.

## Poigravanje mitom ili kratkovidni harambaša

Iz ideje autentičnosti vremena i prostora, poseban je komediografski efekt dobiven poigravanjem mitom jer je naslovni junak, Čaruga, stvarni čovjek oko kojeg je ispleten pravi mit. U liku Čaruge Kušan je ostvario najveći nesklad želje i načina ostvarenja ili sukoba sadržaja i forme.

Jovan Stanislavljević rođen je u slavonskom selu Bare, a obitelj mu je nosila nadimak Čarug(a) (opanak). Kao devetnaestogodišnjak je unovačen, dezertira iz vojske u Osijek, a zatim u šumu u takozvani »zeleni kader«. Na kraju rata vraća se u Bare i ubija seoskog kneza. Sa svadbe 1919. žandari ga odvođe u zatvor odakle ponovno bježi u šumu i pridružuje se hajdučkoj družini *Kolo gorskih tića* koju je vodio Božo Matijević. Niz njegovih zločina po Slavoniji i Podravini (paljevine, ucjene, krađe...) povećava se na 28 (dokazanih) sve do 1923. kada je uhvaćen, suđen i 1924. obješen u Osijeku.

To su podaci, ali je mit o Čarugi puno jači i ide u rasponu od nemilosrdnog, krvoločnog čovjeka do panonskog Robina Hooda. Pričale su se priče o najokrutnijim ubojstvima i mučenjima žrtava, ali ga se istovremeno prikazivalo i kao zaštitnika slabih i siromašnih i borca za nekakvu socijalnu pravdu. Iako je teško *otimati od sirotinje* (kako će reći Kušanov Čaruga), njegov mit živi i do danas. U Slavoniji će vam i danas pokazati i »Čaruginu kuću«, i Čaruginu stijenu i Čarugin grob koji se nalazi izvan groblja jer je bio obješen kao kriminalac, a na kojem je običaj popušiti cigaretu i baciti opušak.<sup>248</sup> Većina slavonskih obitelji ima neku narodnu predaju koja članove obitelji dovodi u vezu sa slavnim harambašom. Kako svjedoči Relja Bašić: *Za vrijeme gostovanja s ovom našom predstavom prišlo mi je bar nekoliko stotina ljudi koji su s neakvim ponosom govorili da su ili vidjeli Čarugu ili su rođaci žandara koji su ga uhvatili i sprovodili od zatvora do zatvora ili su poznavali žene koje su s Čarugom bile u ljubavi ili im je otac, stric, ujak, bio žrtva Čaruginih akcija... I naravno, svi su raspoloženi da o tome bogzna kako opširno razgovaraju.*<sup>249</sup>

U Čaruginu životu bilo je doista elementa na kojima se mogao izgraditi pravi mit jer je doista bio neobičan razbojnik. Uvijek elegantan i dotjeran, živio je na visokoj nozi, stanovao u skupoj kući, jeo u Royalu, družio se s bogatašima, profesorima i oficirima. Taj je odnos prema životu zadržao i nakon što mu je pošlo po zlu. Kad su ga uhitili, doplatio je za sebe i za oružnike viši razred jer se nije htio voziti u trećem razredu koji država plaća za uhićenike. Na suđenju

<sup>248</sup> Vesna Škuflić, »Bio je običaj popušiti i ostaviti opušak na Čaruginom grobu« razgovor s Ivanom Kušanom, *Vjesnik*, 26. 1. 2003.

<sup>249</sup> Branko Đurica, »Taj razbojnik nije odrpanac, nosi šešir, sat i zlatni lanac«, *Ilustrovan politika*, 26. 4. 1977.



je bio vrlo uredan i ugladen (potkresanih brčića, s kožnim rukavicama u ruci), uspješno očijukajući sa ženama, a na vješanje je otišao u ljetnom plavom odijelu, žutom kaputu i cipelama *shimmy*. Kad se na to doda društvena situacija nesigurnog vremena i pljačkanja naroda uz pomoć legalnog društvenog sustava, onda netko tko potire društveni kôd, a zadržava formu i ugladenost može s pravim ili izmišljenim rečenicama o pravdi vrlo lako steći mit heroja.<sup>250</sup>

Čarugin je život bio odličan materijal za novinske tekstove koji su podizali nakladu, a »Hrvatskom listu« naročito je inspirativno bilo vrijeme njegova suđenja. *Četvrta stranica gotovo uvijek ostala je rezervirana za »proces stoljeća« – suđenje Jovanu Stanisavljeviću Čarugi i njegovim jatcima iz Kola gorskih tića,*<sup>251</sup> a Čarugin život trajna je inspiracija i književnim obradama uglavnom romansiranim biografijama inspiriranim dokumentarnom biografijom, novinskim izvješćima kao *tip trivijalne proze koja tematizira hajdučku romantiku.*<sup>252</sup>

Kušanova pak komedija iz 1978. nema ništa biografsko. Osim samog imena lika, činjenice da se radi o prikrivenom lopovu i spominjanju *Kola gorskih tića* u drami još je jedino Relja Bašić, prvi glumački Čaruga, u *kostimu i maski oponašao lik s fotografija koje su snimljene nakon hapšenja.*<sup>253</sup>

Osnovna komika djela i nastaje iz sukoba mita o opasnom, ali elegantnom Čarugi i Kušanove verzije. Dok mit govori o neustrašivom harambaši, Kušanov Čaruga je kratkovidna i nespretna kukavica. Najjači izvori komike su tako upravo nezgode u koje zapada jer ne priznaje vlastite mane koje bi mu uobičajenim uklanjanjem umanjile ugled. Kušanov Čaruga slabo vidi, a ne želi staviti naočale pa tumara po sceni, nespretno rukuje pištoljem i nožem stradajući pri tome, a uplaši se kad nekog susretne u mraku. Komički efekt je u ovim situacijama jači zato jer se slika pred nama uspoređuje ne s normalnim, prosječnim muškarcem za kojeg je sasvim prirodno da je u zrelim godinama i kratkovidan i uplašen, nego s nekim čija legenda o neustrašivosti i savršenosti živi i danas. Čarugino hvaljenje uspjesima u komediji ne zvuči zastrašujuće kako bi to bilo iz usta jednog pravog razbojnika, nego kao odjek *milesa glo-*

<sup>250</sup> Ni »Kolo gorskih ptica« nije bila uobičajena razbojnička družina – imali su statut i zakon.

<sup>251</sup> Helena Sablić Tomić, »Dokumentarne biografije slavonskog Robina Hooda« u *Dani hvarskog kazališta*, HAZU-Književni krug, Zagreb-Split, 2004, str. 169.

<sup>252</sup> August Gostinčar 1923. u zabavnom tonu, Ipsilonović 1924. patetično, a M. Podgorski 1928. realistično-didaktično. Franjo Babić će dvije godine (1938-1940) objavljivati Čaruginu biografiju u nastavcima (od zarade je sagradio spomenutu »Čaruginu kuću«), Marino Zurl 1972, Dragan Javošević, 1990., a 1991. Ivan Kušan objavljuje *Čaruga pamti – dnevnik harambaše* u Helena Sablić Tomić, »Dokumentarne biografije slavonskog Robina Hooda«, str. 171-174.

<sup>253</sup> Branko Đurica, »Taj razbojnik nije odrpanac, nosi šešir, sat i zlatni lanac«, *Ilustrovana politika*, 26. 4. 1977.

*riosusa*, komičkog junaka vojnika koji se hvali bez ikakve podloge. Komika i proizlazi iz poništavanja značenja Čaruginih riječi (kao i kod antičkog mu pretka), u kojoj sadržaj poništava formu. Riječi mu poništavaju događaji kao, na primjer, u prvoj akciji u hotelu:

ČARUGA: (...) Vidiš to je oštrica. Ha, Zeljo? Taj li se je naskidao glava.

(*Otvara nož.*) Što ti vrijedi oružje kad nije u čvrstoj ruci, razumiješ?

(*Sastavlja nož i poreže se.*) U mater mu poganu, posjekoh se!

ZELJIĆ: Jesam li vam reko da pazite! (str. 477)

Čarugine riječi poništava i Zeljić (u funkciji komediografskog sluga pometovskog tipa) koji ga razotkriva. Kao u drugoj akciji u šumi:

ČARUGA: (...) Ej brajkane, to ti je moje carstvo. Od Drave do Save...

ZELJIĆ: To smo čuli...

ČARUGA: Tu nema ko da se pača, ni da prismrdi bez moje dozvole. Ode glava...! E moj Zeljiću pojma ti nemaš što se ova desnica náposmicavala pasjih glava. Što se ovaj prst (*Maše zamotaním kažiprstom.*) napotezo oroza, što se ova šaka nagrabila...

ZELJIĆ: Zakumit ću vas, majke mi, rodenome sinu u svatove, sam kad bi vi, more bit, malčice brže, jerbo se men preši, a vi, da prostite, puno divanite (str. 486).

Izvor komike je i Čarugina opsjednutost američkim mafijašima koji su upravo dvadesetih bili najokrutniji stvarajući organizaciju i osvajajući gradove. Tako osim mitskog Čaruge koji nam otvara prostore smijeha u usporedbi s onim na sceni, Kušan uvodi još jedan model uspoređivanja, nudeći dvostruki uzor »velikih« razbojnika s kojima se Čaruga sa scene nikako ne može približiti.

Sva Čarugina slava u komadu temelji se na zločinima drugih ljudi. Čak će i Ardonjakovo ubojstvo na kraju izvesti supruga, a ne slavni harambaša unatoč njegovoj dobroj volji i trudu, čak i unatoč isplati koju dobiva na kraju. Likovi će za zadovoljenje svojih nakana iskoristiti Čarugu ili doslovno (unajmljujući ga kao ubojicu) ili posredno (pripisujući mu svoje zločine), a njegova slava i mit rastu. I sam je naslov komediografski potez jer iako je Čaruga najpoznatiji lik (jedini s povijesnom podlogom) uopće nije glavni lik – drugi određuju i zločine i nagrade i kazne.

### **Poigravanje (tranzicijskim) društvom ili politička subverzija**

Autentičnost (vremena i prostora) otvara prostor prepoznavanju koje ne izaziva u gledatelja samo smijeh ili sjetan osmijeh nostalgije nego otvara još jedno polje – polje subverzije. Rekla sam da je Kušan originalnu priču spustio u modusu – u ironijski (likove koji su slabiji od nas) i komički (sretan kraj

uključenja likova na kraju u društvo). Dramu visokog pathosa Kušan je pretvorio u »pučki igrokaz« zapravo komediju (s vodviljskom komponentom), ali se onda poigrao i tim žanrom dajući mu satiričnu dimenziju. Jer ona spomenuta Aristotelova definicija komedije kaže da je komedija oponašanje ljudi manje vrijedna karaktera, ali *ne loših u svakom pogledu*. Frye kaže da komedija potvrđuje normu društva uključenjem junaka u društvo i uspostavom ponovnog idealnog reda na kraju komada, koje je bilo poremećeno, ali se *upravo tim uključivanjem ponovo stvara ravnoteža*.

### **Dvadesete godine dvadesetog stoljeća ili pljačke, atentati i ucjene**

*Pročitaju li se prve tri stranice Hrvatskog lista iz ovih godina dobiva se potpunija slika socijalnog i političkog stanja u Kraljevini SHS dvadesetih godina. U uvodnim kolumnama problematizirano je raslojavanje desne i lijeve ideološke matrice, česta je tema siromaštvo seljaka, kaos u državi, neuspjele pljačke, atentati i ucjene, a eksplicitno je naglašena težnja za moralnom i nacionalnom pravdom,* kaže Helena Sablić Tomić za vrijeme u kojem je Čaruga živio.<sup>254</sup>

Dvadesete godine prošlog stoljeća su zahvaljujući i svjetskim promjenama i svjetskom ratu izašle iz jednog autokratskog sustava Austrougarske Monarhije, ali su uz ideale novog društva donijele bezdušne profitere i tajkune, potkupljivu birokraciju i zbudjenu vlast u kojoj odnosi snaga nisu do kraja definirani pa je ostalo dovoljno prostora za različite »legalne« prijevare, ratni i poratni šverc, osiromašene seljake (a može i otpuštene radnike) i nepravdu nad njima, brojne političke stranke bez profila, razvojačene ili dezertirane vojnike s oružjem koji ga se iz raznih razloga ne libe upotrijebiti...

### **Čarugine dvadesete ili glavno da je mjernik naš**

Sve je to vrlo jasno pokazano u *Čarugi*. Korumpiranim i potkupljivim društvom vlada novac. Za novac će i mjernik krivo izmjeriti (FRANKIĆ: Glavno da je mjernik naš. Kad Možbolt potegne svojim lancima, znate i sami kakva agrarna reforma. str. 459), a i vlast je potkupljiva idući na ruku tajkunima koji se bogate potkupljujući i otimajući:

FRANKIĆ: Da oprostite, gazda Juraj, ako smijem reći, nikada vam nije bolje išlo, nemate što brinuti, em ste kupili pilanu u Đurđenovcu...

ARDONJAK: Samo dvije trećine akcija, moj Frankiću.

FRANKIĆ: A akcije u našičkoj tvornici tanina? Pa sad ove kutjevačke vinograde, pa još pustaru Cigarušu, ako bog da...

<sup>254</sup> Helena Sablić Tomić, »Dokumentarne biografije slavonskog Robina Hooda«, u *Dani hvarskog kazališta*, HAZU-Književni krug, Zagreb-Split, 2004, str. 168.

ARDONJAK: Ako da komesar Nikolić. Stavio pod sekvistar samo da dige ne koji milijun. Neće ići ispod milijuna, znam ja Nikolića.

FRANKIĆ: Kao da vam neće pomoći veliki župan, a i gospodin ministar ako treba... a ne zaboravite čaglinsku zemlju i šumu, to vam je palo s neba bambadava...

ARDONJAK: E treba to još srediti u Osijeku. Buni se taj seljak, ne da svoje (str. 459).

Vlast i ministri u sprezi su s tajkunima, kao što smo čuli, a i vidimo kako u hotelu Ardonjak daje limenu kutiju keksa punu novca Giletu, žandarskom kapetanu kojeg ćemo susresti kraj Drave na lovištu kao ortaka u poslu oko šverca za Beograd, a što Adronjaka čini i ratnim profiterom.

ARDONJAK: (...) Reći ću ti Frankiću sve, moj si čovjek. Znaš što kupujem večeras: otpremljivi plin, znaš, onaj u željeznim flašama. (...) Tu negdje dolje u blizini istovarili kraj Drave, a lađa već čeka, pa u Beograd. Onda robu prekupi jedan povjerljivi čovjek od ministra... (*Šapne Frankiću u uho ministarovo ime.*)

FRANKIĆ: O!

ARDONJAK: Aha! Po trgovačkoj marži. I onda ćemo mi u Mažestik, Frankiću, ne brini (str. 488).

Vlast se osim s tajkunima koji se barem naizgled trude raditi »legalno«, druži i s pravim dokazanim lopovima, kako onim prikrivenim (u prvoj sceni u Ardonjakovoj kući zazvoni telefon i, nesvjestan da je dobio krivi broj, nadšumar traži Stanisavljevića kao trećeg za preferans), tako i onim neprikrivenim. Kada žandar Adam objašnjava kako traže nekog Talijana koji je s lažnim novcem htio kupiti šumu, Čaruga će mu reći:

ADAM: (...) Nego je propo u zemlju, kukavica talijanska.

ČARUGA: Ma jok, eno ga u nadšumara Sarosija, mlate srneći hrbat i zaljevaju ruševskim kitokretom...

ADAM: A jel te, ko bi reko? Ja ću da raportiram kapetanu Giljeticu pa on kako zna...

ČARUGA: Pa Gile je treći! Kad se nakrkaju, udarit će po preferansu (str. 471).

Iz svega toga je jasno da uvedeni višepartijski sustav ne osigurava demokraciju iako se seljak Zeljić tome ponadao.

ZELJIĆ: Ako mene pitate, onako po istini, neće oni nas sam' tako zatrti. Jerbo ako i naš seljak svješti što god, na priliku, u Rusiji, možda će se stepsti oti mutikaše. Gleđte samo taj zeleni kader, tuj već ima njeke pravde, bogaramu, da moreš slobodno rakiju peć, brez takse, pak da duvan sadiš... More bit njeka nova pravica dolazi, kroz to što imamo

i svoju stranku, pak će, more bit, i drugi rezat krušac od svoje muke, ne sam' seljak... I radnik se ne da, u Đurđenovcu štrajkali, jerbo, kažu, ošle šume za tanina... (str. 466).

Kušan njegovu nadu parodira tako da Zeljić trenira svoj politički govor u mraku, dok traže gazdu Ardonjaka po lovištu on, kako Čaruga kaže, *opalio politiku u žbunju*.

### Sedamdesete ili priča o tuđim ceremonijama

Samo da podsjetim na već opisana postavljanja. Prva izvedba *Čaruge* u Hrvatskoj bila je 1976. i ostala na repertoaru Teatra u gostima nekoliko godina, a zatim se nije igrao sve do 1988. Od te godine do 2003. bilo je čak šest različitih postavljanja!

Sedamdesete su *Čarugu* doživjele kao vodviljsku komediju ili situacijsku komediju karaktera jer nisu prepoznali društvene mehanizme. Priču o društvu dvadesetih godina dvadesetog stoljeća sedamdesete su gledale kao, što bi Bergson rekao, tuđe ceremonije, kao – krutost nakalemljenu na život u društvenim odnosima.<sup>255</sup> Ali sedamdesete nisu mogle shvatiti *Čaruginu* satiričnu oštricu jer ako je za komediju važno prepoznavanje s odmakom, za satiru i subverziju je važno ne samo prepoznavanje nego i poistovjećivanje. Sedamdesete taj uvjet nisu mogle ispuniti jer je društvo drugačije funkcioniralo od onog prikazanog u *Čarugi*. Drugačiji su bili načini i razlozi pritiska na pojedinca, drugačiji su bili načini zloupotrebe vlasti, drugačija je bila korist koja se mogla dobiti zahvaljujući političkoj funkciji, a i način stjecanja te koristi bio je drugačiji. Kada je komunizam pao, vidjelo se da komunisti, koji su svojevremeno odlučivali o životu i smrti ljudi, nisu smatrali novac važnim jer niti su se privatno obogatili (osim društvenog stana i privatne vikendice), niti im je stranka na sebi imala uknjiženo vlasništvo – osim jedne jedine zgrade u Zagrebu, tzv. kockice kao njihova sjedišta i novoizgrađene zgrade.

Najsubverzivniji element u *Čarugi* prema sedamdesetima bio je prikaz načina micanja ljudi jer kada Ankica želi ubiti muža, žandar Adam će joj predložiti, prema njegovu mišljenju, efikasniju metodu:

ADAM: A znam ja i drugi otrov, kad vi baš o otrovu, još gorji. Znae kako je komesar Nikolić stavio pod sekvestar onu Cigarušu, onu pu-staru iza Orahovice? E, dabome, sad traži okruglo milionče. Optužio naime, bivšeg gazdu da je državni neprijatelj, a jes' bio krmak, nikad ne bi glaso za radikale... Pa da mi rečemo kanda su i gazdi Ardonjaku,

<sup>255</sup> Henri Bergson, *Smijeh*, Zagreb, 1987., str. 35.

tobož, punule u glavu te ruske ideje, da se pljačka gdi ko stigne, bez zakona, i da se crkve rušu... Eno, koliko jučer objesilo nasred Moskve katoličkog nadbiskupa iz Poljske, bog mu dao duši lako, pa nije čudo da već i ovdje ministre s jajima napadaju... Hoću reći dam i samo do-turimo u osječku ispostavu, telefon 1-29, kako Ardonjak okolo priča, ko na primjer, da bi trebalo našega đakovačkoga biskupa Akšamovića na banderu... (str. 468).

Ankica zna da to ne može proći jer je Ardonjak povezan s krugovima moći (*stalno karta s đakovačkim biskupom...* str. 468) pa se vraća ubojstvu. Time u sedamdesetima izlazi iz mogućeg subverzivnog čitanja.

### **Devedesete ili novi ideali na rasprodaji**

Moralo je doći do promjene sustava da bi se dogodila značenjska promjena ili resemantizacija teksta. Ovo ponovno zanimanje za komad (šest izvedbi od kraja 1988. do 2003. neubičajeno je puno izvedbi jednog hrvatskog teksta!) posljedica je činjenice da je vrijeme kraja osamdesetih i devedesetih prepoznalo komad kao svoj jer se je svijet prikazanog djela poklopio sa svijetom u koji smo ušli devedesetih. Na jedan povijesno tragičan način situacija dvadesetih godina početka stoljeća koja je opisana u *Čarugi* ponovila nam se je u devedesetima s (ponovnim) izlaskom Hrvatske iz Jugoslavije, uspostavom samostalne države, ratom i pokušajem izgradnje društva na novim idealima. Na žalost, situacija nam se ponovila uključujući i negativne aspekte takve tranzicije: privatizacija kao pljačka, bivši ratnici sa zdravstvenim i problemima socijalizacije, mafijaški obračuni na našim ulicama...

Rat nam je donio postvijetnamski sindrom koji se ne može poistovjetiti sa »zelenim kaderom«, ali uključuje naoružane ljude u nekoj vrsti odmetništva od regularne policije koja je zapovjedila vraćanje oružja. Rat nam je donio i ratne profitere koji su tajno poslovali s Beogradom usred rata. Novac je postao glavno mjerilo uspjeha i glavni motiv prijevara. Crne kronike nam pak svakodnevno izvještavaju o zločinima u stilu mafijaških obračuna – od pljačkanja benzinskih pumpi, preko reketa do likvidacija usred bijela dana. Privatizacija je u većini slučajeva bila »legalna« pljačka u kojoj su se tajkuni obogatili preko noći na nepravdi ili izigravanju zakona, dijelile su se (i dijele) nekada rentabilne tvornice za jednu jedinu jedinicu nacionalne valute, rasprodaje nacionalno blago za mali novac, ali velike privatne provizije, a policija i/ili vojska upletena je u šverc droge i reketarenje. Višepartijski sustav na koji smo u političkom »jednoulju« gledali kao na zalog demokracije, sveo se na sve veću apstinenciju glasača jer bez obzira na stranku kojoj pripadaju, političari se ne razlikuju po programu stranke, nego sličje po želji da ostanu na vlasti pod svaku cijenu.

## **Čarugine devedesete ili nema spasa ni u harambaši**

*Tekstovi o Čarugi nisu bili aktualni samo za vrijeme njegova života, već se svakih desetak godina, obično u vremenima socijalne, moralne i političke krize objelodanjuje poneka interpretacija Čaruginih zgoda,*<sup>256</sup> kaže Helena Sablić Tomić o Čaruginim biografijama, jer *svakodnevnica traga za mitskim junakom koji će je izvuci iz zla.*<sup>257</sup>

Upravo zato Kušanov Čaruga dokidanjem mitskog harambaše kao zaštitnika slabih i potlačenih ne izaziva samo smijeh udaljavanjem od mitskog uzora, nego je i subverzivan u odnosu na stvarnost. Nema čak više ni mitskog junaka koji će uzeti pravdu u svoje ruke u lošim vremenima kao zadnja nada malog i potlačenog čovjeka jer je Čaruga u Kušanovoj verziji *samo lutka na koncu moralno rasuta društva kojemu takva osoba služi za skretanje pozornosti s vlastitog nemorala.*<sup>258</sup> Čaruga je toga svjestan u komadu:

ČARUGA: Neko drugo doba... Ne uzima se sabljom i puškom, jok. Već ministri sami dijele, među se, u kabinetu. I, kome fabrika u džep, kome pesto hektara hrastove šume. A meni neka ovdje bubrezi otpanu na promaji, jel da? (str. 477)

Upravo zato jer je umjesto »harambaše zaštitnika«, pristao biti iskorišten od vlasti i velikih lopova, Kušanov Čaruga ne strada, nego u epilogu sud službeno objavljuje da *nema nikakve osnove da bi se gnusno zlodjelo pripisalo zloglasnom harambaši Jovi Stanisavljeviću Čarugi* (str. 499).

Za razliku od engleske kućne tragedije u kojoj je najvažnija bila pobjeda pravde na kraju, Kušanov epilog u *Čarugi* više ne služi ni komičkom modusu nego subverziji. Sud potvrđuje i ozakonjuje zlo, i to po načelu što veći udio u zločinu, to manja kazna i obratno. Seljaka Zeljića objese (!) kao da je on sve to napravio, Frankić dobije pet godina teške robije, Ankica je oslobođena i udaje se za Giljetića, i zbog njegova napredovanja u službi napokon ostvaruje san o odlasku u veliki grad – Zagreb. Možbolt dobiva tek dvije godine prisilnog rada na imanju nadšumara Sarosija, a kako je to onaj što karta s lopovima, ni Možboltu tamo neće biti loše. I Tonka dobiva dvije godine zatvora uvjetno, ali se udaje za žandara Adama.

Sa Zeljićem je obješena i njegova nada da *može bit neka nova pravica dolazi*, a poslana nam je i jasna poruka što se događa s onima koji su *prepametni* i previše istjeruju pravdu. Zato ne čudi da je u engleskoj verziji epilog pročitao pošten Ardenov prijatelj Franklin, kao glas savjesti, a kod Kušana je ta uloga

<sup>256</sup> Helena Sablić Tomić, »Dokumentarne biografije slavonskog Robina Hooda«, str. 174.

<sup>257</sup> Ibid, str. 167.

<sup>258</sup> Igor Mrduljaš, »Riječ koja se čuje«, u Ivan Kušan *Surha od slobode*, Zagreb, 1995, str. 406.

pripala Čarugi koji, kako kažu didaskalije: *otmjeno odjeven u gamašama, s cigarom u ustima, u naočalama, čita iz novina, na svakoj mu je ruci zamotan po jedan prst*. On će izreći posljednju repliku, neku vrst odjave, pozdrava, ujedno osobne definicije kao komentara društva: *Jovo Stanisavljević Čaruga, iz Bara, općina Orahovica, nekažnjavan* (str. 499). Društvo koje ga je stvorilo i iskoristilo, ostavit će zauvijek nekažnjena.

Tim epilogom uspostavljen je kao onaj Fryev *normalni komediografski poređak* najgori mogući svijet. Subverzija je da taj svijet (naročito u devedesetima) prepoznajemo kao naš. Time Čaruga prestaje biti samo komedija karaktera i postaje komedija društva. Kada Kušan »uključiti« na kraju svoje junake, doista je uspostavljen početni red, ali je on temeljen na korupciji, zlu i prijevari što ne izgleda kao idealno društvo od kojeg komedija treba krenuti i gdje nakon svih peripetija u ismijavanju i raskrinkavanju mana treba završiti. Iako raskrinkava mane društva i pojedinca, Kušan im dopušta da ostanu na vlasti. Likovi tako ostaju loši u svakom pogledu, a njihove mane Kušan uvodi kao onaj željeni »normalni« red na kraju. Time komediju odvodi u satiričnost ili u subverziju Mrkonjićeve *političke farse*<sup>259</sup> iako sam Mrkonjić izrijekom ne spominje Čarugu kao političku farsu 20. stoljeća nego Kušanovu *Svrhu od slobode*. No za razliku od *Svrhe od slobode* koja je izravno govorila o sustavu u kojem smo živjeli, Čarugina satiričnost i subverzivnost djeluje različitom jačinom u različitim vremenima.

### Zaključak

Čaruga Ivana Kušana nosi u sebi nekoliko važnih slojeva koje sam ovdje pokušala analizirati (intertekstualni, kronotop, komediografski i subverzivni sloj). Na žalost, ti su slojevi uglavnom izmicali teorijskoj recepciji, a kad ih ni kazališne izvedbe nisu prepoznale u potpunosti. Kritička recepcija ograničila se na zamjećivanje komediografske vrline (iako su neki slojevi jako zahvalni za moderne teorije), a teorijska recepcija se izmicala zbog podcjenjivanja žanra. Kako se iz ove analize vidi, neka vremena i nisu bila pogodna za razumijevanje i analizu nekih slojeva – stupanj subverzivnosti djela različit je u različitim vremenima jer su potrebne određene društvene paralele s djelom koje omogućuju očitavanje njegove pune subverzivnosti.

Vjerujem da sam ovim tekstom dokazala postavljenju uvodnu hipotezu o Čaruginoj samosvojnosti i slojevitosti, a nadam se da vremena koja dolaze neće otvarati nove slojeve. Ne zbog samog djela, nego zbog nas koji ta vremena trebamo živjeti.

<sup>259</sup> Zvonimir Mrkonjić, »Preobrazbe farse«, u *Ogledalo mahovitosti*, Zagreb, 1985, str. 145-162.



## TEATROGRAFIJA:

### IZVEDBE U HRVATSKOJ

1. Teatar u gostima, režija Tomislav Radić, praiizvedba 10. 10. 1976. Varaždin, zadnja izvedba 16.10.1978. Odessa, SSSR, 220 izvedbi
2. HNK u Osijeku, režija Radovan Marčić, premijera 24. 9. 1988. zadnja izvedba 15. 3. 1990, 59 izvedbi
3. SK Kerempuh, režija Joško Juvančić, premijera 8. 2. 1990. zadnja izvedba 26. 6. 1991, 63 izvedbe
4. Kazalište Virovitica, režija Robert Raponja, premijera 27. 10. 1990. zadnja izvedba 3. 5. 1991, 26 izvedbi
5. HNK u Varaždinu u koprodukciji s Hrvatskim kazalištem u Pečuhu, režija Stjepan Filaković, premijera Pečuh 16.07.1994, premijera Varaždin 17. 9. 1994. posljednja izvedba Varaždin 22. 9. 1994, četiri izvedbe u Pečuhu i sedam izvedbi u Varaždinu
6. Akademija dramske umjetnosti, klasa Joška Juvančića, diplomski ispit studenata glume 1989/99. i ZGK Komedijska, režija Joško Juvančić, 1 – 4. 6. 2000, 4 izvedbe
7. ZGK Komedijska, režija Damir Lončar, premijera 17. 1. 2003. zadnja izvedba lipanj 2003, 20 izvedbi

### PREDSTAVE IZVAN HRVATSKE

MAĐARSKA – igran kao *Galocza*, prijevod Gyorgy Spiro

8. Budimpešta, 1986, Kazalište Jozefa Katona, režija Miklos Benedek
9. Pečuh, 1999, Pečuško narodno kazalište, komorna scena, režija Peter Soos
10. Segedin, 2001, Segedinsko narodno kazalište, režija Zoltán Szeremi
11. Kapošvar, 2000, Kazalište Gergely Ciskyja, režija Laszlo Keszeg
12. Nyíregyháza, 2003, Kazalište Zsigmonda Moricza, režija Istvan Tasnadi

### SLOVAČKA

13. Zvolen, 1987, Kazalište Jozef Gregor Tajovsky, preveo Jan Janković, režija A. Turčan

FILM *Čaruga* 1991. režija Rajko Grlić

### TISAK

Forum 3/1978.

Bratislava, 1984. preveo Jan Janković

*Čaruga pamti – dnevnik jednog harambaše*, Zagreb, 1991. (knjiga napisana prema filmu R. Grlića)

## LITERATURA

### DRAME

Anonim, *Arden od Feversham*/Anonymous, *Arden of Feversham*, u *The Shakespeare Apocrypha*, Oxford, 1908.

Kušan, Ivan, *Svrha od slobode*, Zagreb, 1995.

### O ČARUGI

Hećimović, Branko, »Geneza i značenje Šoljanovih dramskih metafora i parabola i Kušanovih scenskih igara i satira« u Branko Hećimović, *Pod Krležinim kišobranom*, Zagreb, 1997. str. 234-267.

Hergešić, Ivo, »Čaruga – pun pogodak« u Ivo Hergešić, *Zapisi o teatru Znanje*, Zagreb, 1985, str. 248-255.

Kušan, Ivan, »Čaruga i njegov pisac«, Programska knjižica, Satričko kazalište Kerempuh, 1990.

Marčić, Radovan, »Riječ redatelja«, Programska knjižica, HNK u Osijeku, 1988.

Mrduljaš, Igor, »Kancelistički šarm jednog lupeža«, Prolog 29-30/1976.

Mrduljaš, Igor, »Džepna povijest Teatra u gostima«, 15 dana 3/1986.

Mrduljaš, Igor, »Riječ koja se čuje. O dramatici Ivana Kušana« u Ivan Kušan, *Svrha od slobode*, Zagreb, 1995.

Mrduljaš, Igor, *Dramski vodič od Vojnovića do Matišića*, AGM, Zagreb 1997.

Nikčević, Sanja, »Kolo oko Čaruge – raspjevani pučki igrokaz s pucanjem«, Programska knjižica, ZGK Komedijska, 2003.

Programska knjižica, Teatar u gostima, 1976.

### O KUŠANU

Hećimović, Branko, »Francusko-hrvatska trilogija Eugenea Ionesca i Ivana Kušana ili popuna jedne rupe«, Kolo 2/1998, str. 95-98.

Peričić, Denis, »Kompozicija i karnevalizacija: priroda humorističnosti u Kušanovoj drami *Svrha od slobode*«, Kazalište 5-6/2001.

Senker, Boris, *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio 1941-1995*, Disput, Zagreb, 2001.

### OSTALO

Aristotel, *Poetika* u Miroslav Beker, *Povijest književnih teorija*, SNL, Zagreb, 1979.

Bergson, Henri, *Smijeh. O značenju komičkog*, Znanje, Zagreb, 1987.

Gantaar, Jure, *Dramaturgija in smeh*, Mestno gledališče, Ljubljana, 1993.

Frye, Northrop, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb, 1979.

- Hadžić, Fadil (ur.), *Smijeh, uvod u naučnu studiju o smijehu ljudskom fenomenu*, NIP, Zagreb, 1961.
- Hadžić, Fadil, *Anatomija smijeha, studije o fenomenu komičnog*, VBZ, Zagreb, 1998.
- Hadžić, Fadil, »Prvih četrdeset godina«, web stranica SK Kerempuh, <http://www.kazalistekerempuh.hr/main.asp?ID=3> (15. 9. 2004)
- Mrkonjić, Zvonimir, »Preobrazba farse« u *Ogledalo mahnitosti*, Zagreb, 1995, str. 145-162. (tekst je prvo objavljen u časopisu Prolog 26/1975, str. 3-11)
- Sablić Tomić, Helena, »Dokumentarne biografije slavonskog Robina Hooda« u *Dani hvarskog kazališta*, HAZU-Književni krug, Zagreb-Split, 2004.

## IZBOR IZ NOVINSKIH KRITIKA

(kritike navedene kronološkim redom objavljivanja):

### 1976–1977.

- Dalibor Foretić, »Čaruga od Fevershama«, *Vjesnik*, 27. 10. 1976.
- Nasko Frndić, »Komedijska s predumišljajem«, *Borba*, 27. 10. 1976.
- Igor Mandić, »Malo morgen«, *Vjesnik*, 3. 11. 1976.
- Josip Pavičić, »Parodija o Čarugi«, *Politika*, 5. 11. 1976.
- Ivo Hergešić, »Čaruga pun pogodak«, *Studio*, 13-16. 11. 1976, objavljeno u *Zapisi o teatru*, Zagreb, 1985, str. 248-255.
- Anatolij Kudrjavcev, »Našminkana malokrvnost«, *Slobodna Dalmacija*, 8. 3. 1977.
- Vesna Burić, »Čaruga u Osijeku«, *Glas Slavonije*, 8. 4. 1977.
- Branko Mićunović, »Predstava za svaku publiku«, *Politika*, 11. 4. 1977.
- D.F., »Pljesak 'Čarugi'«, *Vjesnik*, 24. 4. 1977.
- Sead Fetahagić, »Zabavno, samo to«, *Oslobođenje*, 24. 4. 1977.
- S.F., »Glumačko nadigravanje«, razgovor za okruglim stolom kritike o predstavi »Čaruga«, *Oslobođenje*, 24. 4. 1977.
- D. Nikolić, »Šmira kao kvalitet«, *Dnevnik*, 24. 4. 1977.
- S. Stanojević, »Vedrina, ali i razmišljanje«, *Borba*, 24. 4. 1977.
- Predrag Mirković, »Redatelji u prvom planu« i »Čaruga predstava kakvu želimo«, *Politika ekspres*, 24. 4. 1977.
- Jože Snoj, »Zavesa na Pozorju«, *Delo*, 25. 4. 1977.
- Branko Đurica, »Taj razbojnik nije odrpanac, nosi šešir, sat i zlatni lanac«, *Ilustrovana politika*, 26. 4. 1977.
- France Vurnik, »Problematično in artistično gledališče«, *Dnevnik*, 26.4. 1977. i *Večer*, 26. 4. 1977.
- Milorad Vučelić, »O Čarugi, još jednom«, *Mladost*, 29. 4. 1977.

Sead Fetahagić, »Daleko od suvremenosti«, Vjesnik u srijedu, 30. 4. 1977.  
Mirko Miloradović, »Kakvo pozorište imamo«, Komunist, 2. 5. 1977.  
Dragan Klaić, »Kakvo pozorište hoćemo?«, Književna reč, 10. 5. 1977.  
Petar Selem, »Pozorje bez obzorja?«, Start, 1. 6. 1977.  
Vesna Burić, »Čaruga opet u Osijeku«, Glas Slavonije, 17. 9. 1977  
Fabijan Šovagović, »Čaruga postaje glavno lice«, Vikend, 21. 10. 1977.  
Marko Kovačević, »Priča o nespretnom zlikovcu«, Naši dani, 4. 11. 1977.  
Marijan Vogrinec, »Folklor, Čaruga i indijska kultura«, Jedinstvo, 7. 12. 1977.

### **1990.**

Dubravka Vrgoč, »Čaruga sanja«, razgovor s Joškom Juvančićem, Vjesnik, 5. 2. 1990.  
Dalibor Foretić, »Čar glume«, Danas, 6. 2. 1990.  
Dubravka Vrgoč, »Stišani smijeh«, Vjesnik, 10. 2. 1990.  
Branko Vukšić, »Čarugin slow-motion«, Večernji list, 11. 2. 1990.  
Igor Mrduljaš, »Šeprtlja iz legende«, Oko, 22. 2. 1990.

### **2003.**

Želimir Ciglar, »Kako je derano, nije ni krvavo«, Večernji list, 18. 1. 2003.  
Hrvoje Ivanković, »Predstava sa šarmom, stilom i manama koje treba ublažiti«, Jutarnji list, 19. 1. 2003.  
Dubravka Vrgoč, »'Čaruga' iz našeg susjedstva«, Vjesnik, 20. 1. 2003.  
Tatjana Gašparović, »Poznati razbojnik – kratkovidni šeprtlja«, Slobodna Dalmacija, 20. 1. 2003.  
Miroslava Jandrić, »Kako je slavonski harambaša postao junak«, Vjesnik, 24. 1. 2003.  
Ivan Jindra, »Kazališni evergreeni«, Hrvatsko slovo, 24. 1. 2003.  
Nataša Govedić, »Naočale za redatelja«, Novi list, 26. 1. 2003.  
Bosiljka Brlečić, »Lupeški harambaša«, Fokus, 31. 1. 2003.  
Vesna Škuflić, »Bio je običaj popušiti i ostaviti opušak na Čaruginom grobu«, razgovor s Ivanom Kušanom, Vjesnik, 26. 1. 2003.  
Rade Dragojević, »Pučki igrokaz s pucanjem i pjevanjem«, Zadarski list, 23. 1. 2003.  
Vojmil Žic, »Kad zločinac postane 'pozitivac'«, Glas koncila, 2. 2. 2003.

DRAMATIČARI U KAZALIŠTU  
ILI  
ŠTO JE NAMA STVARNOST?



## UVOD IZ 2008.

Domaći pisac se već godinama teško pušta na kazališne daske ili se pušta samo odabrani u određenom vremenu s određenim razlogom (neki su opisani u prvim poglavljima knjige). Pisци prikazani u ovom poglavlju, uglavnom nisu odabrani. Čak i oni koji su igrani nisu teorijski prikazivani, a i sami su se osjećali zapostavljenima (Boro Vujčić). Ali su zanimljivi. Volim čitati drame. No drama nepriznatog, a naročito nepoznatog pisca za mene ima posebnu čar. Čar neotkrivene zemlje. Uvijek mi je bilo draže otkrivati nove glasove ili ih poticati zato jer su drugačiji, nego samo hvaliti one koji slijede trendove ili puhati u isti rog s onim kritičarima koji ne mogu formirati vlastito mišljenje dok ne čuju što se trenutačno nosi u dramskom svijetu!

Većina ovih dramatičara bavi se odnosom prema stvarnosti, pokušava ukazati ili prikazati »pukotine« (Gong), pomake u toj stvarnosti (Radović), probleme odraza prošlosti u današnjici (Vujčić), ponavljanje nekih mehanizma u stvarnosti (Lukić, emocija kao *camp*). Moglo bi se to lijepo uklopiti u postmoderne trendove, ali zašto kad su zapravo samosvojni...

- Helena Peričić ili izgaranje u mraku (2005)
- Boro Radaković ili novi kritički realizam »koji udara u lice« (2003)
- Tanja Radović ili pomaknuta stvarnost (2001)
- Darko Lukić *Plastične kamelije* ili što je njima »sapunica«? (1998)
- Borislav Vujčić ili etika traga (1997)
- Autorska grupa GONG ili teatar pukotine (1994)

## HELENA PERIČIĆ ILI IZGARANJE U MRAKU (2005)<sup>260</sup>

MARIJA: (...) Ovamo ne dolaze vlakovi. Niti odlaze. Ovdje se samo čeka... Ljudi se igraju Gradom, a Grad se igra ljudima. Kao ping-pong lopticama. Dok one ne odlete sa stola... ovaj Grad. Nasmiješena, kamena sirena. I njezini odbjegli, nezadrživi mornari... Hm... Isuse, osjećam se kao da mi je netko izvrnuo dušu poput džepova kaputa pa ih sada siječe škarama tako da u njih ništa više ne može stati.

*Izgaranje ili ratni profiteri*

*Izgaranje ili ratni profiteri, Izići na svjetlo, Soror Mea i Magdalena Francisca Illyrica*, četiri drame Helene Peričić četiri su priče o ženi. O ženi u Zadru. O ženi u mucu u četiri nastavka. Četiri drame ženina puta, ženina pokušaja izlaska na svjetlo iz mraka koji junakinje žive i koji je u njima zbog privatnih bura i oluja. Dvije glavne junakinje iz sadašnjosti odabiru krivo, dvije iz prošlosti odabiru dobro. Svijet koji junakinje okružuje, svijet je rata i razaranja, jer vladaju neka čudna, teška vremena koja na prostorima Zadra kao da ne prestaju.

### Utrnula duša na plamenu svijeće

Marija iz *Izgaranja ili ratnih profitera* je žena koja krivo odabire, kao suvremena Laura. Dok je Laura dva puta krivo odabrala, prvo se zaljubila u *uniformu* i udala za jednog pijanca, a zatim se zaljubila u *jedan dobro skrojeni sako* i predala ispraznom Križovcu vjerujući da se radi o ljubavi dok je to za njega bio tek flert, Mariju vidimo samo u situaciji s Križovcem, u ovom slučaju Petrom.

*Izgaranje ili ratni profiteri* događa se u dalmatinskom gradu zahvaćenom ratom, a jedna je scena izvan toga grada, u restoranu većeg grada nebitnog identiteta. Prva scena nas uvodi u ljubavni rastanak Petra i Marije, on odlazi u veliki grad, ona ostaje. Ne može dobiti njegovu kućnu adresu u tom gradu, samo broj na poslu (*jer je stvar delikatna i ne želi nikakve obaveze*), a kada ga nazove,

<sup>260</sup> (Bilješka 2008) Tekst je napisan i objavljen pod tim naslovom kao pogovor knjizi Helene Peričić *Izići na svjetlo*, Gradska knjižnica, Zadar, 2005, u kojoj su objavljene četiri drame: *Magdalena Francisca Illyrica, Soror mea, Izići na svjetlo, Izgaranje ili ratni profiteri*.



razgovor je hladan i s prijetnjama (*ne želim konotacije, mogu biti neugodan*). Ne znamo što se Mariji u životu događalo prije, osim da je razočarana i dugo sama i bez ljubavi (MARIJA: *Toliko je trebalo vremena da se ovako nešto dogodi.*). Na žalost, Petar je očito *dobro skrojeni sako* (u sceni u restoranu u velikom gradu dolazi u *odijelu i bijeloj košulji*) s kojim Marija načini dvostruki krivi odabir. Prvo se ponada da je ono što joj se dogodilo s Petrom obostrana ljubav, a kad shvati da je ona za njega tek flert, ponovno krivo odabere. Umjesto da što prije završi tu situaciju i okrene se oko sebe tražeći pravu ljubav, ona se za Petrovu ljubav uzaludno bori pokušavajući Petru objasniti, dokazati. Time ranjava sebe (jer sve dalje tone sve dublje u mrak), a za Petra se iz flerta pretvara u dosadu i napor (*jedna neurotična, podatna baba*) pa čak i prijetnju (svojim nastojanjem da dopre do njega pismima, dolascima, ulascima u njegov život). Njezin *afekt* je, kako sama duhovito kaže, doista *bez efekta* jer Petar odlazi s drugom, a ona se na kraju odlučuje za odlazak na frontu kao odbacivanje života.

Glavni lik drame je Marija i njezina je vizura ona iz koje čitamo/gledamo dramu. Njezin problem je nemogućnost otvaranja (koje je preduvjet za ljubav) i njezina povrijeđenost ljubavnim porazom proizlazi iz povrijeđenosti zbog činjenice da se uzalud otvorila. Ali ona se uistinu ne može otvoriti pa zato ne može druge ljude ni upoznati. Čak ni Petra za kojeg vjeruje da ga voli, što u jednom trenutku i sama priznaje: *čovječe, ja o tebi ništa ne znam*. On je u njoj probudio osjećaj (*bila sam sretna*) iz kojeg je ona iskonstruirala viziju, ideju, a da zapravo toga Drugoga nije ni upoznala, ni približila mu se. On je njezin konstrukt, objekt za ljubav.

Upravo iz te daljine iz koje ga ljubi, Marija, nakon što shvati da je prevarena u svojim nadanjima, i napada. Iako optužuje Petra za racionalnost (MARIJA: (...)) Znaš li ti što znači živjeti okrećući se u ovom trokutu racionalnog, strasti i težnje za opstankom? Ti nikada nećeš znati. Kod tebe postoji samo jedan kut: racionalno.), Marija mu je vrlo slična.

MARIJA: (...) Umorna sam, umorna od neprestanog dokazivanja. Mislila sam da barem za neko vrijeme to neću morati činiti. Htjela sam pobjeći od površnosti, ishitrenih odnosa, doseći neku izvornost, usprkos ovom ratu, ratu o kojem ne piše u knjigama, ratu oko nas, u nama, u meni. Jer: baš me briga za druge. Da, neosporno je: ja sam samoljubiva. Bože kamo sreće da je ovo tek patetika! Htjela sam, čovječe, slučaj. Onaj u kojeg su vjerovali Stari Grci. (...)

PETAR: Ti govoriš o slučaju? O slučaju koji se nije dogodio, Marija.

MARIJA (slomljeno, sjeda): ... Koji se nije dogodio... Kako ti to samo jednostavno kažeš... U pravu si.

Napada ga racionalno, krijući se iza literarnih citata, erudicije, filozofi-

ranja. Njezin je govor intertekstualan, pun literarnih aluzija likova nesretnih ljubavi (Tatjana i Onjegin, Nastasja i Miškin, Medeja i Tezej, Carmen i Jose), ali i teoretičara. Odabrani su oni teoretičari *s odmakom* (Brecht, Pirandello) jer je to Marijina pozicija u životu. Tako se Marija dok napada Petra istovremeno brani onime što poznaje, što joj je blisko i čemu se zapravo jedino otvara, ali taj je način jalov u igri osjećaja i ljubavi jer priječi pravu emociju i njezin iskreni proplamsaj.

Budući da mi u drami gledamo njezinim očima, ni mi ne upoznajemo Petra, odnosno upoznajemo ga isključivo kroz njegove postupke, ali ne dobivamo njegovu motivaciju i njegove razlog, nego samo njezina objašnjenja. Mi ne znamo je li on doista zao, kukavica ili oženjen (ima naznaka da je, jer Petar nikome ne daje svoju kućnu adresu kad ode u drugi grad, a i Marija se kasnije ljuti na muškarce koji *uzdišu za idealnim ženama, ali svoje kod kuće ne bi povrijedili*). Izgleda da je to za njega doista bio samo susret bez proplamsaja ljubavi jer ostavlja Mariju zbog druge djevojke s kojom mu se, možda, dogodila ljubav (to je naznačeno činjenicom da na kraju Petar ipak odabire djevojku, Vicky, koju vodi u drugi grad u kojem živi).

*Isuse, osjećam se kao da mi je netko izvrnuo dušu poput džepova kaputa pa ih sada sijече škarama tako da u njih ništa više ne može stati, reći će Marija jer njezina duša doista kao da ima rupe kroz koje ono što želi zadržati propada. Njezin drugi krivi izbor, još teži od onog prvog je to da živi čekajući ostatke njegove naklonosti umjesto da stvara vlastiti život, da se otvori prema drugima, ljudima, ljubavi, životu. U drami kraj nje žive ljudi koji je vole i koji nestaju iz njezina života, a ona ih ne upozna jer se ne želi otvoriti. Jer dok je za Petra ona tek *neurotična, podatna baba*, za Majakovskog i Hemingwaya ima *sanjarske srneće oči*. Majakovski (inače pravi umjetnik, boem, pijanac kojeg upoznajemo u drugoj sceni na *partyju* gdje sjedi u kutu i povremeno se budi iz sna buncajući) će se čak suprotstaviti Petru kad bude o Mariji tako govorio (MAJAKOVSKI, *zgužvajući kutiju cigareta i naguravši mu je u usta*: Dabogda te otrovale te tvoje skupe cigarete!). Majakovski i Hemingway možda nisu idealni muškarci (u svakom slučaju nemaju dobro skrojene sakoe), ali su ovdje kao mogućnost pronalaska prave ljubavi, kao sjeme koje leži u zemlji čekajući pogodno vrijeme da se razvije. Marija ne samo da ih ne želi doista upoznati (pa je tako Hemingway po riječima ženskar i stalno se sukobljava s njom, ali se kasnije pokazuje da je sposoban za osjećaje i prema prijateljima, Majakovskom i prema Mariji kao ženi), nego za njih nema čak ni sućuti da ode na sprovod Majakovskom nakon što pogine na fronti.*

HEMINGWAY: (...) Misliš samo na to kako se ti osjećáš.

MARIJA: Vjerojatno. Nemam više sućuti ni za koga. (...) Uostalom ne

dam više pare ni za koga. Nije me briga ni za koga osim za sebe.

HEMINGWAY: Postaješ zla.

Njezin izlaz iz mraka postaje sve teži i teži, *postajući zla*, kako kaže Hemingway, zatvarajući se u sebe, ona sve dublje tone u mrak jer »njezin« muškarac odabire drugu i odvodi je u novi život u novom gradu koji nije pod granatama. Majakovski kaže u jednom trenutku da u *ratu postoje samo žrtve i ratni profiteri*, a Marija ne uspjevši profitirati (dakle osvojiti Petra), do kraja preuzima ulogu žrtve načinivši na kraju drame posljednji krivi izbor, dobrovoljno odlazeći na frontu u činu odbacivanja, žrtvovanja izgubljenog života.

Drama se otvara s jednim starim praznovjerjem da zbog svakog paljenja cigarete na plamenu svijeće – umire jedan mornar. Odmah na početku u prvoj replici, još dok Marija vjeruje da je to ljubav, Petar je opominje da to ne radi jer on već odlazi od nje. Drugi put to Marija kaže Hemingwayu. Drama nam pak pokazuje da ne umire mornar, nego zapravo onaj koji pali cigaretu. Kako bi Marija rekla, *utrne se duša* onoga koji pali cigaretu na plamenu svijeće.

### Nema izlaska na svjetlo

Žene koje donose krive odluke sklone su u dramama Helene Peričić ispustiti čašu iz ruku, Marija crnog vina, a Ana iz jednočinke *Izaći na svjetlo* martinija. I taj motiv nije jedina zajednička točka ovih dviju drama, jer dok je *Izgaranje* stanje duše jedne žene, *Izaći na svjetlo* je najtragičniji trenutak u životu žene u kojem se sve skupilo – i prepoznavanje i tragična smrt. Ana je kao Marija koja se vratila s bojišta na koji je otišla u uzaludnom pokušaju žrtvovanja života. Ana je također krivo odabrala, također bila odbačena, ovaj put s djetetom, i sada u svojoj najdramatičnijom noći, dok joj se dijete bori u bolnici za život, u kolodvorskom baru velikog grada zvanom *Puni pogodak* čeka autobus za povratak u ratni grad, ali i vijesti o djetetu. Susreće Iris, mladu trudnicu koja čeka muža s kojim odlazi rođacima na zapad, *daleko od ovoga ovdje*. Kad dođe muž, Ana shvati da je to Boro, muškarac koju ju je ostavio kad je zanjela njegovo dijete.

U ovoj drami krivi odabir sustiže junakinju. Muškarac kojeg je odabrala više nije samo razaratelj srdaca (kao Petar), nego i pravi srpski zločinac, koji se preko tjedna bavio ubijanjem, a vikendom boravio u Rijeci gdje si je našao mladu ženu, kao izlaz za bijeg iz zemlje. Rat Ani odnosi i dijete, okrutno je tako razarajući do kraja.

Kao što kod Marije *izgaranje* ne proizvodi svjetlost nego samo sve dublji mrak, tako se ni u ovoj drami ne može *izaći na svjetlo* jer u tom svijetu nema izlaska na svjetlo, izlazak donosi jedino smrt. Anin sin je pogođen jer je izašao u dvorište *samo na pet minuta*. *Htio je na zrak, na svjetlo*. I kad Ana dozna za

sina, također mora *izaći na svjetlo*, ali vani nema svjetlosti, ona je sa sinovljevom smrću za Anu zauvijek ugasla.

### **Tamo je rat, vi to ne razumijete**

Obje žene su tragične figure jer nakon svojega krivog odabira ostaju emotivno mrtve i umjesto da pokušaju izaći iz te muke i mraka, samo u nju dublje upadaju. A ratna stvarnost koju je Zadar doista proživio u vrijeme kada je autorica pisala te drame i ratna stvarnost koja se u dramama nalazi, samo potencira svu apsurdnost takve odluke jer život je dar koji treba živjeti u toplini i punoći i nikakav poraz i kriva odluka ne zaslužuje žrtvovanje i uništavanje života. Kako na globalnom planu tako i na ovom privatnom. Helena Peričić to pokazuje u svojim suvremenim dramama.

U njima rat nije tema, nego je rat potka na kojoj se odvija privatna priča, privatna drama, ali određena i oblikovana ratom. Rat s jedne strane relativizira stvari jer postoji samo ovaj trenutak, a budućnost je poništena, ali s druge strane rat potencira stvarnost, pojačava reakcije. U nekoj mirnodopskoj situaciji *Izgaranje* se ne bi moglo dogoditi, Marija se ne bi otvorila, ne tako jako, jer bi joj obrambeni mehanizmi koje je izgradila u mirnodopskom životu funkcionirali, a nakon toga poraza u mirnodopskom životu vjerojatno se ne bi tako jako raspala, tako jako otvrdnula da izgubi emociju kao takvu, čak i sućut kao što kaže kada objašnjava zašto nije došla Majakovskom na sprovod. Rat potencira i Petrov odlazak koji je vjerojatno i prije želio, ali je ovako imao dodatan izgovor.

Oni likovi koji u ratu nisu živjeli ne razumiju, kao Iris iz Rijeke koja se čudi zašto Anin sin iz *Izaći na svjetlo* ne ide redovito u školu:

IRIS: Kako to mislite kad ide?

ANA (pomalo ironično, objašnjavajući Iris kao djetetu): Dolje kod nas, u Zadru, puca se, razumijete. Česte su uzbune. Djeca ne idu redovito u školu.

IRIS: A-ha. Da. Zaboravila sam.

A taj hladni i daleki *Aha*, Marija će u *Izgaranju* dobiti od Petra nakon što on ode u veliki grad, a ona ga u jednoj odličnoj sceni zove iz svojeg stana, zamračene sobe u kojoj gori svijeća jer nema struje:

PETAR: Kako je tamo?

MARIJA: Jadno. Nemamo struje. A ni vode. Ponovo se puca. Iz daljine dopiru detonacije. Svakog bi časa mogla uzbuna...

PETAR: Aha, čuj, Marija, ono nekidan... pričao sam nebuloze. Pod temperaturom. U tenziji pred putovanje.

Petar tako funkcionira kao Iris, i on je *zaboravio* isti trenutak kad je otišao, opsjednut samim sobom, i uzaludni su pokušaji objašnjavanja bilo Petru bilo Iris:

ANA: Znete li vi što znači biti u mraku, bez struje, vode, ogrjeva i slušati detonacije, čas daleke čas bliže, vrlo bliže i grliti dijete, čvrsto ga priti-skati uza se – kao da vam je to posljednji put – i onda likovati nad sva-kom preživjelom eksplozijom, radovati se još kojoj doživjeloj sekundi, a dijete vam je u krilu i zaslužilo je mnogo više od vašeg straha da ćete biti svjedokom užasa koji ne možete ni zamisliti, svjedokom kasapljenja vlastita, jedinog, divnog nevinog čeda...

Ma koliko ovi opisi poetski ili potresni bili, ostatak svijeta je zatvoren pred tragedijom drugih. Otvaranje nije samo problem suvremenih junakinja He-lene Peričić.

### Povijesni put kroz budućnost

Sa suvremenim dramama povijesne drame vežu junakinje kao glavni liko-vi, ali i ratna vremena kao okruženje likova. Razlikuje ih povezanost s vjerom (*Soror mea* je o samostanu sv. Marije, a *Magdalena* o svetici) kao i to da su ovaj put junakinje u stanju donijeti pravu odluku.

*Soror mea*, povijesni dramski kolaž u osam slika govori o samostanu sv. Marije u kojem su *koludrice plemenita roda*. Mlada Domnana, buntovna i prkosna djevojčica iz 1066. godine ne želi u samostan i ne razumije majku Čiku, kraljevu polusestru, koja je u nj tjera. Majka se već zaredila, a ista sud-bina očekuje i sestru. Jer, kako kaže majka: *I nju tamo čeka mjesto. Muškarce danas smrt prebrzo odvaja od njihovih žena. Rat je*. Ni mlada Domnana, a ni mi ne znamo zašto žena mora u samostan – zbog tradicije, obaveze, dužnosti, gubitka muškarca bez kojeg žena ne može živjeti u svijetu?

DOMNANA: Ta što mi činiš, majko? Je li to zbog ljudi? Zbog obitelji?

Smijem li ja u čitavoj ovoj stvari imati svojih želja i zanimanja?

I dok djevojčica želi majčin zagrljaj i ljubav, majka joj bezuspješno nudi velike riječi, a onda, da bi joj objasnila važnost samostana i ulaska u nj, vodi kćer na imaginarni (virtualni, rekli bi danas) put pokazujući joj budućnost samostana, njegovu funkciju i značaj za grad Zadar, za Hrvatsku kroz najpo-tresnije trenutke grada u kolažnoj tehnici smjenjivanja razrađenih i naznače-nih dramskih situacija. Od 1180. kada su građani Zadra optužili samostan da bespravno koristi zemljište pa se opatica Tolja mora pozivati na dokument od prije sto godina, kojim je opatica Čika dobila od kralja povlastice za samo-stan. Tek prolazna slika u kojoj bubnar objašnjava da je 1202. grad predan *osloboditeljima Kristova groba i Veneciji* što se dogodilo nakon dugotrajnog bombardiranja, a uslijedili su palež i pljačka, da bi došli do 1806. i Francuza koji su ušli u samostan i pokrali vrijedne stvari pa opatica Lucija mora interve-nirati kod Dandola. Uz kratku sliku požara koji sruši samostan 1944, 1992.

dolazi prognanica iz Vukovara donoseći opatici Benedikti svoju muku i želeći se zarediti, ali i samostanu predati svoje dijete začeto u najstrašnijem zločinu nad ženom. U krilo Benedikte i Domnana će položiti glavu:

DOMNANA: Htjela sam nešto učiniti, Ostvariti planove... nešto glupo, svoje... Maštala sam... Oprostite...

BENEDIKTA: Mir, dijete, mir... (*zaklapa oči*).

I upravo zato jer bubnjar skandira *u jednoličnom ritmu* otvarajući dramu i zatvarajući je: *Prodat će nas – kupit će nas – platit će nas – tući će nas – prodat će nas – kupit će nas – platit će nas – tući će nas – prodat će nas...*, mora postojati samostan s plemenitim dumnama koje su tu ne samo zato jer su izgubile muškarce nego i da čuvaju zlato i srebro Zadra, čuvaju povijest, sjećanje i bit. One čuvaju svjetlo. I kad nakon zadnje slike virtualnog puta u budućnost Čika objašnjava kćeri da je življenje života *banalnost koju treba prepustiti slabijima od nje*, jasno je da se Domnanina energija, snaga i pamet može jedino upotrijebiti u tim zatvorenim zidovima. Oni pod pritiskom pojačavaju snagu dok otvoreni prostor tu snagu raspršuje.

### **Pravi izbor ili što je to zapravo ljubav**

No dok se u *Soror mea* ta prava odluka nazire, *Magdalena Francisca Illyrica*, priča je o ženi koja je znala što mora izabrati, ona potvrđuje Čikine riječi. Magdalena nam pokazuje što je taj život vani za kojim mlada Domnana žudi i kakva je snaga i radost u zatvorenim samostanskim zidinama. Upravo ta drama otkriva nam da je glavni lik *Soror mea* ne mlada Domnana, buntovnica koja ne želi u samostan jer je željna života, nego njezina majka Čika, po kojoj je drama i nazvana jer ona je kraljeva (polu)sestra koja samostanu priskrbljuje legitimitet i koju kralj zove *soror mea* (*sestra moja*).

Lutkarski mirakul o Magdaleni zbiva se na dva plana – u stražnjem je kazalište sjena koje prikazuje svijet, zapravo slike rata, zbirke i bježanja, dok je prednji plan lutkarski i prikazuje privatni život Magdalene, njezine *iluminacije* kako to autorica zove, odnosno njezine odluke. Svijet iz drugog plana sad vizualno provodi u djelo tezu iz suvremenih drama Helene Peričić da je rat fon na kojem se događaju prave privatne drame i odluke u ljudskim dušama.

Postoje sličnosti s Magdalenom i Domnanom, za obje odlučuje netko drugi (majka za Domnanu odlazak u samostan, brat za Magdalenu udaju za nevoljenog, ali bogatog, ne bi li tako isplatio dug) i obje su, iako žive u izrazito patrijarhalnom društvu koje zahtijeva potpuno pokornost žene muškarcu, buntovnice. Taj svijet koji ženu okružuje ne razlikuje se puno iako te dvije drame dijeli šesto godina – Domnana je iz 1066, a Magdalena se događa između 1624. i 1670.

Magdalena se usuđuje verbalno suprotstaviti i svojem bratu i bratu budućeg muža (Mustafi koji je *zbog imanja prešao na muslimansku vjeru*) da bi je zato svatovi odveli ruku svezanih na leđa i da bi tu prvu noć u kući svojega muža provela zaključana u staji – da se opameti. Svijet je to u kojem brat prodaje sestru, Mustafa vjeru, a žena koja se usudi suprotstaviti odmah izaziva sumnju da je vještica, kako je to *bojažljivo* pita njezin nesuđeni budući muž Frano: *Stvarno, reci pravo: jesi li vještica?* Iz te staje Magdalena bježi preodjevena u muškarcu, ona žrtvuje svoju ženstvenost (u simboličnom rezanju duge pletenice) jer ne želi brak bez ljubavi, zatim bježi od hajduka jer ne želi ljude pljačkati, bježi od dobrih ljudi koji je vole jer ne može prihvatiti ljubav mlade djevojke, u ratu pokušava pomoći drugima i bježi s jedne strane na drugu jer su sve zaraćene strane iste, prodaju je kao vojnika da bi na kraju dospjela do samostana u Rimu i tamo svojom dobrotom i pokorom iskupila i svoj i druge živote.

Magdalena je osoba koja je uvijek znala što uraditi, čiji su izbori dobri. Istina, njoj u pomoć dolazi sama Gospa (Marija sa slike samostana u Orlovu gdje se Magdalena molila s majkom) i pomaže joj u bijegu (donosi joj mušku odjeću, reže pletenicu i otvara vrata staje), ali Magdalena ju je poslušala. Ona je iz mraka bježala u potrazi za svjetlom i iako je stalno upadala u druge mrakove, nikada se nije na tom putu izgubila, postala malodušna, odustala. Čak i kad joj se Gospa nije ukazivala, Magdalena je slušala svoje srce u kojem je bila mudrost i dobrotu. I tako je na kraju puta dospjela do svjetla, do samostana sv. Siksta i Dominika u Rimu (bilo bi lijepo imati u drami i scenu kako je Magdalenu put nanio u samostan) u kojem je posvetila dušu bogu i drugim ljudima te tako završila život kao svetica. Tek je tamo u zatvorenim zidinama koje toliko plaše Domnanu, mogla ponovno preuzeti svoj pravi, ženski identitet, i, kako to Čika kaže, *upotrijebiti svoju snagu*. Tako Magdalena svojim životom pokazuje put drugima (pa i ostalim izgubljenim junakinjama, naročito iz sadašnjosti) jer se ne samo ostvaruje u potpunosti kao osoba, nego pronalazi ono za čime sve junakinje tako očajno tragaju – ljubav. Citirani Matija Divković, čije su spine opatice u Rimskom samostanu čuvale, daje nam napokon definiciju ljubavi:

*...Također sve štogodi dobrovoljno podnese, naime glad, ili žeđu, ili zimu, ili vrućinu, ili uboštvo, ili nemoć, ili progonstvo i svekoliko tuge i nevolje koje dobrovoljno podnese za ljubav božju na ovomu svijetu, sve će mu koliko Gospodin bog naplatiti plaćom vječnom nebeske slave. Dakle dobrovoljno svaki čovik ima trpjeti i podnositi sve tuge, nevolje i progonsva od ovoga svijeta, za primiti vječnu plaću za svaki trud i muku u kraljevstvu nebeskomu...*

Suvremene junakinje ljubav neprestano traže u Drugome, u muškarcu, u posjedovanju Drugog, i zadržavanje svega za sebe u sebi vjerujući da će im

davanje drugome uzeti nešto od njih samih kao Marija u *Izgaranju*:

MARIJA: (...) Nemam više sućuti jer svako odlamanje od mene znači komad manje u meni. Dio prokockanog dobra znači isto toliko izraslog zla. Ravnoteža, ravnoteža u prirodi.

Magdalena nam pokazuje da je ljubav u bespogovornom odricanju sebe, u predavanju sebe Drugome. Tek tada stiže mir, radost, ispunjenje. Da upravo to žele svjesne su i suvremene junakinje jer je Marija iz *Izgaranja* definirala ljubav koju želi kao: *samo bih voljela ujutro kad ustanem popiti s nekim crnu kavu s malo šećera*. Magdalena nam pokazuje da je stupanj odricanja proporcionalan uspjehu. Dok je malo ljudskog odricanja uvjet za otvaranje drugima i ljudsku ljubav, tek je potpuno, svetačko, odricanje put do vječne slave.

### **Kratko ću vam ispričati muku jedne žene**

Zanimljivo je kako Helena Peričić definira svoje drame, kako ih određuje (navodim ih kronološki kako su nastajale):

*Izgaranje ili ratni profiteri*, farsa za čitanje i razbibrigu (Zadar, 1993, objavljeno 2001. i 2005)

*Magdalena Francisca Illyrica*, lutkarski komad (Zadar, 1994, objavljeno 1995. i 2005)

*Izaci na svjetlo*, jednočinka, (Zadar, 1996, objavljeno 1998. i 2005)

*Soror Mea*, povijesni dramski kolaž u osam slika (Zadar, 2002, objavljeno 2005)

Iz toga se popisa iščitavaju dvije zanimljive stvari. Autorica listom odabire »niže« ili »sporedne« dramske žanrove – farsa, kolaž, lutkarski komad. Pri tome je Magdalena ne samo lutkarski komad koji je često smatran »nižom«, dječjom kazališnom vrstom, nego i mirakul, dakle komad o životu određenog sveca, što je bila dominantna forma u srednjem vijeku a u suvremenom je kazalištu vrlo rijetka. Kada se slučajno i pojavi nije dobrodošla, već se smatra anakronom i zaostalom. Ako drami ne dodijeli nikakvu žanrovsku oznaku, autorica će joj jasno naznačiti dužinu: *Izaci na svjetlo* je tako *jednočinka* iako su sve drame Helene Peričić upravo to.

Time autorica slijedi suvremeni trend kratkih dramskih djela (u odnosu na nekadašnje tročinske- i petočinske drame, kraj dvadesetog stoljeća ima jednočinku kao potpuno legitimnu formu), ali u čitavom opusu te žanrovske i formalne odrednice izgledaju kao neka vrst bijega, isprike: napisala sam vam farsu koja će vam utući vrijeme čitanjem i još vas razonoditi; ili tek sam skicirala jednu tešku priču o povijesti grada kroz povijest samostana; život svete



je eto, tek lutkarska, dječja igra, a jednočinka – pa, neću vas dugo gnjaviti, kratko ću vam ispričati priču jedne žene. Tako izlazi da je autorica vlastitu snagu i maštovitost sputala s »formom isprike«, a ako je suditi po ovim djelima, zaslužuje sasvim samosvjesni okršaj i s dužim i većim formama.

## BORIVOJ RADAKOVIĆ ILI NOVI KRITIČKI REALIZAM KOJI UDARA U LICE (2003)<sup>261</sup>

ZDENO: Sve imamo, samo Dinamo nemamo.

*Dobrodošli u plavi pakao*

Borivoj Radaković, poznatiji i priznatiji kao prozaik, napisao je i dramsku trilogiju nedavno ukoričenu u knjizi *Plavi grad*. U drami *Dobrodošli u plavi pakao* (1994) kod Bože se okupljaju njegovi prijatelji, Dinamovi navijači, *Bad Blue Boysi*, gledati utakmicu na televiziji jer nisu mogli ići na *tekmu* zbog nekog mutnog posla, a s njima gleda i Božina obitelj dok susjed Dalmatinac neprestano dolazi lagano provocirati suprotnu navijačku stranu. U nešto slabijoj *Miss nebodera za miss svijeta* (1998) Iva se javi na natječaj za izbor ljepote i prođe prvi krug, a mi pratimo reakcije njezine obitelji i prijatelja na tu situaciju. *Kaj sad?* (2002) je slika zagrebačke obitelji u kojoj sin zaglubi u drogu, a ta je drama kao najbolji tekst nagrađena na Marulićevim danima i Danima satire.

Kada je drama *Dobrodošli u plavi pakao* (zapravo dramatizirano poglavlje iz romana *Sjaj epohe*, prvog Radakovićevega romana iz 1990) postavljena na scenu Satiričkog kazališta Kerempuh bila je ne samo satirična nego čak subverzivna jer je scenski progovorila o navijačkoj frustraciji uzrokovanoj preimenovanjem Dinama u Croatia i zabranom korištenja imena Dinamo. Pjevanje Dinamove himne *Sveto ime Dinamo* bilo je u to vrijeme subverzivno jer je imalo vrlo jasnog recipijenta i to u liku samog predsjednika države koji je izravno zapovjedio preimenovanje kluba. Time je priča o nezaposlenosti i besprizornosti obitelji uzrokovane ratom i politikom postala oštra satira, kritika upućena istom recipijentu. Kada će tu dramu čitati generacije koje neće pamtili borbu za *Sveto ime Dinamo* i adrenalin koji je izazivala pjesma istog imena, ne znam hoće li prepoznavati recipijenta i kritičnost komada kao i da je u to vrijeme postavljanje toga komada imalo oznaku građanske hrabrosti.

<sup>261</sup> (Bilješka 2008) Skraćena verzija ovoga teksta objavljena je u Vijencu br. 234, 20. 2. 2003. pod naslovom »Djed i alkohol, sin i droga« kao prikaz knjige Borivoja Radakovića *Plavi grad*, Henacom, Zagreb, 2002. u kojoj su objavljene tri drame: *Dobrodošli u plavi pakao*, *Miss nebodera za miss svijeta* i *Kaj sad?*

Jer je zajedno s glumcima na sceni i publika pjevala Dinamovu himnu u predstavi koja je igrala tri godine i dočekala povratak imena Dinamo klubu i navijačima.

Iako su sva tri Radakovićeva djela postavljena u Satiričkom kazalištu Kerempuh (u režiji Petra Večeka), ona nisu komedije a, osim *Plavog pakla*, druge dvije nisu ni satire jer nemaju raskrinkavanje jasnih i prepoznatljivih obrazaca kao ni jasnog recipijenta kritike. Radaković piše obiteljske drame možda najbliže engleskom dramskom trendu *in-her-face*, koji Slovenci prevode *kazališče na gobec*, a mi bi mogli zvati *drama koja udara u lice*.

Poput engleske varijante i Radaković dovodi na scenu narkomane koji u početku puše marihuanu (*Plavi pakao*), a kasnije se vrlo otvoreno bodu na sceni (*Kaj sad?*), destrukcija obitelji pojačava se kako trilogija odmiče, a likovi ulaze i u zanimanja koja se u pristojnom društvu ne spominju (*sexy* telefon ili utjerivanje dugova). Svi likovi su gubitnici i nema nade da to prestanu biti – stariji su razočarani u život i ideale, mladi nemaju izlaz. U *Plavom paklu* neće se ostvariti čak ni posao na crno, djevojka zbog koje će se cijela obitelj posvaditi u *Miss nebodera* neće proći u drugi krug, a u *Kaj sad?* će ovisnost djeda o alkoholu i sina o drogi ostati trajna zarobljenost. Većina likova ne radi: ili ne žele raditi ili ne mogu naći posao.

Za razliku od njemačkih i engleskih inačica drame *koja udara u lice* koje iza šoka nasilja na sceni uglavnom kriju prazne likove Radakovićeve mučne scene izraz su dramaturške uslovljenosti lika. Uz to, njegovi likovi su izrazito uronjeni u vrijeme i mjesto u kojem žive. Ove tri drame su urbana trilogija i to ne samo zagrebačka (sâm ih autor naziva »zagrebačke drame« u podnaslovu knjige), nego čak trnjanska jer likovi govore zagrebačkom urbanom kajkavštinom (*Božooja, ka'e*) koja se prelijeva i u autorove didaskalije (*Zdenoju, rasrdženo*), a mi likove prepoznamo, njihov strah od toga *kaj mi buju susedi rekli*, kao i njihove promašaje. Prepoznamo odustajanje oca u *Dobrodošli u plavi pakao*, prolupane dečke ili oca gubitnika u *Kaj sad?* kao i nervoznu majku ili sina koji se izgubi u drogi. Mi prepoznamo i njihovu želju da povremeno uspostave sklad koji se uvijek iznova narušava i to daje unutarnju dinamiku djela ili *psihološki prenapeto stanje likova i dramskih situacija*, kako kaže Boro Pavlovski, pisac pogovora i jedan od prvih teoretičara koji je o Radakoviću pisao.<sup>262</sup> To prenapregnuto stanje olakšat će *humorni element* – koncentriran u liku izvoru duhovitih situacija (Čuba u *Plavom paklu*, deda sklon alkoholu

<sup>262</sup> Borislav Pavlovski, »Bijeli grad u znaku plave boje« u B. Radaković, *Plavi grad*, Henacom, Zagreb, 2002, str. 304-311. Vidjeti i Borislav Pavlovski, »Od romana 'Sjaj epohe' do drame 'Dobro došli u plavi pakao'« u Branko Hećimović (ur.), *Krležini dani u Osijeku 1999*, Zagreb-Osijek, 2000, str. 217-225.

u *Kaj sad?* ili nespretni susjed u *Miss nebodera*) ili u duhovitim replikama. I u tom humorom elementu, u izvedbama često jako potenciranom, leži razlog Kerempuhovih postavljanja. Ali i dalje mi je čudno da za ovim dramama nisu posegnula kazališta koja se upravo tom linijom *drama koje udaraju u lice* bave u zadnje vrijeme (Gavella i donekle ITD). Možda upravo zbog ovih razlika koje smatram kvalitetom djela.

Teoretičari su prihvatili kao postmoderne drame one čiji su likovi izvan vremena i prostora, potpuno apolitične, a i *drama koja udara u lice* (često zvana i »nova europska drama«) iako je kao izgovor za pokazivanje nasilja na sceni imala razotkrivanje hipokrizije malograđanskog društva, u engleskim i njemačkim inačicama također nema vremensko-prostorne odrednice lika kao dramatuški bitne odrednice. Radakovićeva ukotvljenost u vrijeme tako se nije uklopila u histeriju oko novog trenda, ali ga je zato Boro Pavlovski prepoznao kao otklon od postmoderne drame s jedne strane i kritičkog političkog realizma pisaca sedamdesetih s druge ponudivši prikladan termin *novi kritički realizam*. Čini mi se da upravo takav *novi kritički realizam* može puno jače *udarati u lice*.

# TANJA RADOVIĆ ILI POMAKNUTA STVARNOST (2001)<sup>263</sup>

MUŽ: Ova kuća podijeljena je na odsječke vremena koji pripadaju raznim vlasnicima. Ali, nitko od nas ne nema kuću. Vrijeme koje smo tu proveli, više ne postoji. Ti ga se čak i nesjećaš. Mi smo, kao i ostali, zapravo iznajmljivali cijeli svoj život.

*Iznajmljivanje vremena*

*Tanja Radović, rođena je 1964. u Karlovcu. Završila je Filozofski fakultet u Zagrebu i zarađuje za život u knjižnici. Posljednjih dvadesetak godina na neki se način bavi kazalištem. Drame je počela pisati jednog dana popodne u 18.30 kada je tražila smisao života. Iako zvuči kao opis nekog lika iz drame, ovo je početak biografskog zapisa Tanje Radović, autorice desetak dramskih djela od kojih je šest (Mačja glava, Iznajmljivanje vremena, Kompjutor, Mreža, Zarobljeni u crtežu i Putovanje u Plavo) objavljeno u njezinoj prvoj knjizi Iznajmljivanje vremena.*

Kakva autorica, takva i djela! Kao što ova biografija zvuči poput »pomaknute« biografije, tako su i djela koja ona piše neobična i teško svediva u dosadašnje teorijske kanone jer ona donose neku vrst »pomaknute realnosti«. Upravo je ta riječ i u naslovu prve njezine drame *Pomaknute ljubavi* koja je 1995. godine izvedena na Radio Zagrebu, gdje su kasnije izvedene *Kuća* i *Kompjutor*. U izvedbama vlastitih drama u Studentskom kazalištu »Ivan Goran Kovačić« (*Mačja glava*, *Kompjutor*, *Iznajmljivanje vremena* i *Zarobljeni u crtežu*) Tanja Radović je režirala, korežirala i glumila što je često prepoznato i nagrađivano (posljednja nagrada je proglašenje predstave *Iznajmljivane vremena* najboljom amaterskom predstavom u Hrvatskoj 1999. godine). Bosansko narodno pozorište u Zenici izvelo je *Iznajmljivanje vremena*, pod naslovom *Time Sharing 3.0* (predstava je gostovala i na Marulićevim danima 2001), a njezin najnoviji tekst *Gušterica* izveden je u Međunarodnoj dramskoj kolo-

<sup>263</sup> (Bilješka 2008) Tekst je objavljen pod naslovom »Pomaknuta stvarnost«, Kazalište 7-8/2001, str. 218-220, kao prikaz knjige Tanje Radović *Iznajmljivanje vremena*, Meandar/SKUD I.G. Kovačić, Zagreb, 2001 u kojoj je objavljeno šest drama: *Mačja glava*, *Iznajmljivanje vremena*, *Kompjutor*, *Mreža*, *Zarobljeni u crtežu* i *Putovanje u Plavo*.

niji Motovun 2001. Da je njezin senzibilitet – kako sama kaže – fascinacija »umjetnim svjetovima kompjutorske tehnologije«, prepoznat i izvan kazališnih krugova, najbolje svjedoči nagrada na Internetnom natječaju nakladničke kuće Moderna vremena (2000) za njezinu dramu *Mreža* kao i uvrštavanje drame *Kompjutor* u izbor 25. salona mladih.

Pomaknuta stvarnost koju pronalazimo u djelima Tanje Radović podsjetila me je na televizijske serije poput *Twilight Zone*, *The Outer Limits* pa i *X Files* gdje su prikazani neki neobični svjetovi klaustrofobije izgrađeni na potki realnog, nama prepoznatljivog svijeta, u kojima se odjednom, zbog nekog nepoznatog razloga, primjenjuju drugačija pravila koja zbunjuju likove. U Tanje Radović ta pomaknutost ima svoje razloge u tehnologiji, literaturi ili jednostavno – prirodi vremena.

### **Pomaknuta realnost ili kompjutor...**

U dramama *Kompjutor* i *Mreža* razlog pomaknutosti prikazanog svijeta je u tehnologiji jer kompjutori preuzimaju vlast nad realnim svijetom likova pa likovi postaju dio kompjutorskog virtualnog svijeta. U *Kompjutoru* mala tvrtka uvodi nov kompjutor iako ga ravnateljica mrzi, ali ga želi iskoristiti u borbi za vlast. Ali umjesto da im on olakša posao obrade i čuvanja podataka, ojača ih (što je obećavao prodavač kompjutora, G. Computing), otvori nove granice svijeta (što se nadao Vinnie) ili pomogne u borbi za vlast (što je željela ravnateljica), kompjutor preuzevši sve podatke stekne toliku moć da zavlada likovima i premjesti ih/zarobi u virtualnu stvarnost.

Naslovni junak *Mreže* zapravo je sama kompjutorska mreža koja je likovima privlačna za surfanje, zanimljiva za provaljivanje ili iskoristiva kao sredstvo vladanja, a na kraju preuzima vlast nad likovima pretvarajući ih u virtualne likove. Mreža je sustav kontrole, onaj veliki brat koji je u Orwella nadgledao junake preko televizora.

### **Pomaknuta realnost ili literatura...**

Literatura je zarobila i pomaknula svijet bračnog para u *Mačjoj glavi* kojoj je u biltenu »Hrvatska drama« 4/1998. sama autorica definirala prostor događanja kao »bračni prostor, prostor televizijske sapunice«. Muž i žena žive stereotipno – ručak, krevet, televizor, a hrane se televizijskim sapunicama sve dok se u kući ne pojavi nesnosan smrad i oni krenu u potragu za izvorom skrivajući svoje gađenje i užas jedno pred drugim. Žena zbog smrada terorizira muža koji se na kraju pobuni – i dolazi do zamjene uloga. Muž prisili ženu na ponižavajuće »igranje« likova iz TV sapunice i na samom kraju otkriva joj izvor smrada u stanu...

Likovi iz drame *Zarobljeni u crtežu* svoje frustracije i situacije, koje ne znaju razriješiti u realnom životu, odigraju u sklopu psihijatrijskog tretmana. No upravo ta njihova igra, dakle kazalište, ovaj put donosi pomaknutost stvarnosti likova. Ne samo u terapijske svrhe utjecaja na psihu likova, nego i na realan svijet – do samog ukidanja kao što će Nino užasno otkriti: *Čovječe, vani je, nestao svijet. Nema ulice, kuća, ništa što poznajemo. Nema ljudi. Postoji samo cvijeće – ivančice, maslačci... kao ovi što smo ih nacrtali...* (str. 181). U ovoj se drami svijet pomiče dvostruko, prvi put likovi mogu utjecati na stvarnost: *(NELA O, ne, ne, ne, ni govora! On je doista nestao, ispario na licu mjesta. Izbrisala sam ga iz prostora snagom svoje volje.* str. 145), a drugi put u epilogu u kojem svi glumci skidaju maske i govore svoje »životne priče«, stvarnost će još jedanput pomaknuti »istinita« priča »lika« psihologa: *Ja sam režiser i dramaturg, osnovala sam Psychotherapy theatre school. Provodim glumce kroz likove na terapijski način. Bit ove škole je u tome da se glumci stapaju s likovima, čime se realnost potpuno mijenja. Škola traje godinu dana, plaća se u EUR-ima. Možete nam se pridružiti* (str. 186).

### ...ili vrijeme...

U naoko običnoj kući za odmor u *Iznajmljivanju vremena* dolaze četiri bračna para na godišnji odmor. Oni su vlasnici koji imaju pravo na po tjedan dana odmora, ali pod uvjetom da se nikada ne sretnu s drugim vlasnicima. U kući im se događaju čudne stvari u prostoru »nadrealnog« koji ukazuje na probleme iz »realnog« svijeta parova: otuđena djeca i roditelji prvog para, retardirano dijete drugog para kao posljedica nezdrave ovisnosti, nemogućnost komunikacije mladog bračnog para ili izgubljenost starog... U nadrealnom tijeku drame djeca prvog bračnog para dolaze retardiranom dječaku i učine od njega normalnu odraslu osobu. Treći mladi bračni par je na medenom mjesecu. U nadrealnom tijeku drame retardirani dječak osvaja mladu ženu. Četvrti, stariji bračni par otkriva neplaćene račune. Parovi se raspadaju. Zaključuju da nisu bili vlasnici kuće, nego da su iznajmili svoje živote Vlasniku, čiji dolazak iščekuju...

U *Putovanju u Plavo* svi likovi kupe najobičniju kartu na peronu, uđu u vlak, ali odjednom nestaje stvarnost oko njih dok vlak i dalje vozi – u Plavo. Ili, kao što kaže Alkička, neka vrst anđela ili »provodnika energije«: *Vozimo se. Pro-prošle godine se vozimo* (str. 202). Ta vožnja u njihovu vlastitu prošlost pomogne im da shvate neke emotivne probleme koje si ni sami ne žele priznati – bolesne ovisnosti o drugima, nemogućnost ljubavi, nesposobnost donošenja odluke ili komunikacije s drugim...

Vrijeme može biti uzrok pomaknutosti stvarnosti likova jer u dramama Tanje Radović vrijeme funkcionira prema teoriji gubitka *Kad prođe neki tre-*

*nutak unazadeni smo za taj trenutak reći će G. Computing u Kompjutoru* (str. 117). Život tako postaje iznajmljivanje vremena kao što će u istoimenoj drami shvatiti Muž govoreći o kući u kojoj četiri obitelji provode odmor: *Ova kuća podijeljena je na odsječke vremena koji pripadaju raznim vlasnicima. Ali nitko od nas nema kuću. Vrijeme koje smo tu proveli, više ne postoji. Ti ga se čak i ne sjećaš. Mi smo, kao i ostali, zapravo iznajmljivali cijeli svoj život* (str. 83). Iz toga proizlazi i pouka drama Tanje Radović – trebalo bi paziti što se radi u životu. Nama dodijeljeno vrijeme nije naše, kao što se većina ljudi ponaša, nego nam je tek iznajmljeno i trebalo bi ga dobro iskoristiti. Autorica ne daje odgovore od koga smo ga iznajmili i kako da ga iskoristimo, ali pokazuje kriva korištenja u svojim dramama.

### Realna podloga

Naravno da se sve te frustracije pomaknutosti temelje na nekim našim realnim iskustvima. Tako je strah od kompjutera u maloj firmi koja jako podseća na biblioteku vrlo realan strah od gubitka informacija koje umjesto da budu lakše dostupne mogu potpuno nestati. Potpuna ovisnost o kompjutoru koji odjednom posjeduje naše informacije (jer više ne postoje u fizičkom obliku) naravno da otvara prostor frustraciji. Brak je institucija koja i kad krene iz ljubavi s vremenom dođe do zamora, a čitava postmoderna nam dokazuje da je realan život zapravo konstrukcija koju svakodnevno ispočetka dobivamo iz raznih, najčešće medijskih izvora. *Iznajmljivanje vremena* temelji se na ideji *time-sharinga*, jednog od suvremenih mamaca za »jeftin, a kvalitetan odmor!

### Samoća u svijetu bez ljubavi

Relativnost naše stvarnosti ili njezin potpuni nestanak osim prostora u kojem se trenutno likovi nalaze (kuća u *Iznajmljivanju vremena*, dvorana psihoterapije u *Zarobljenima u crtežu*, vlak u *Putovanju u Plavom*) ili pak bijeg u pomake od stvarnosti (sapunica u *Mačjoj glavi*, teatar u *u crtežu*, virtualna stvarnost u *Kompjutoru* i *Mreži*, itd.) temelji se na nezadovoljstvu likova tom istom stvarnosti, stvarnim životom koji bi likovi trebali živjeti. To nezadovoljstvo i strah najbolje iskazuje Orfejeva panika kada odjednom isključe Mrežu i on ostane u »pravom životu«: *Ovo je real life? O Bože kakvo strašno mjesto. (...) Sve je gluho i tupo. Kao u kutiji. Zrakaaaa* (str. 135).

Nezadovoljstvo leži u nemogućnosti ostvarivanja komunikacije kao što kaže Žena u *Mačjoj glavi*: *Televizija je udaljila muža i ženu. Definitivno. To su izmislili pobornici samačkog života. S televizijom kao da nisi sam. A nisi ni s drugim. Tko zna gdje si* (str. 12). I upravo je samoća ključ problema likova Tanje Radović – samoća je ono što pomiče stvarnost likova jer su oni svi u potrazi za



mjestom koje je život i koje je ljudsko postojanje, a zapravo nitko ne zna gdje je to. Pa se onda traže različiti nadomjesci koji se na kraju svi razotkriju kao lažni (ili opasni). I to ne samo virtualna realnost kao prostor pun boja i podražaja u kojem se likovima čini da su živi nego i čišćenje kuće što se u *Mačjoj glavi* događa Ženi: *Stvarno sam svega sita! Kao da sam pretplaćena na održavanje života a i to mi je prilično dozlogrdilo! Zar moram progutati tonu prašine da bi moj muž primijetio moje postojanje!* (str. 7). Osim što to muža samo nervira jer se osjeća ugrožen tom njezinom neutaživom potrebom za čistoćom, neće uspjeti otkriti ni uzrok smrada koji dovodi do tragedije.

Likovi ne znaju komunicirati, nemaju snage progovoriti o onome što ih doista muči (bio to smrad u *Mačjoj glavi*, ili posesivna majka u *Zarobljeni u crtežu*, ili nesigurnost Vinnija u *Kompjutoru*) nego bježe u različite izlaze: sapunicu i tuđe živote u prvoj, san u drugoj ili virtualnu realnost koja liku naoko daje snagu i otvara čitav novi svijet u trećoj drami. Katkada likovi pokušavaju promijeniti prostor, pobjeći vlakom u *Putovanju u Plavo* ili na odmor u *Iznajmljivanju vremena*. Svi su ti bjegovi uzaludni jer prostor koji likovi traže je u njima samima i tamo bi ga trebalo tražiti.

A taj prostor koji likovi teško nalaze je prostor ljubavi kao što će u *Zarobljeni u crtežu* reći Psiholog: *I dalje će te privlačiti slabi muškarci koji će od tebe uzmicati jer ti želiš da oni odustanu od svoje slabosti – zbog ljubavi. To je katarza za kojom svi čeznemo – da netko zbog nas prijede preko svih svojih strahova. Potvrda ljubavi je upravo to, htjeli mi to ili ne htjeli priznati* (str 158). Nemogućnost ostvarivanja ljubavi u likovima kao katarze koja će pomoći da se prijede preko svih strahova, dovodi do nemogućnosti komunikacije. Ona pak dovodi do samoće, a samoća do bijega iz realnosti ili pomaknutost realnosti. I tako junaci u prostoru klaustrofobičnog svijeta pokušavaju pronaći slobodu koja je zapravo u njima samima. Oni, kao neka vrst negativnih Coelhovih junaka to ne shvaćaju, ali shvaćamo mi čitajući i gledajući drame Tanje Radović.

**DARKO LUKIĆ – PLASTIČNE KAMELIJE  
ILI ŠTO JE NJIMA »SAPUNICA«?  
(1998)<sup>264</sup>**

GRETA GARBO: Znam da si slaba draga moja, znam da si slaba.  
Ali, ako si glumica odglumi da si jaka. Odglumi i ne samo da će ti  
vjerovati kako si uistinu jaka, nego ćeš i biti jaka, dok glumiš

*Plastične kamelije*

Podnasloviti predstavu *Plastične kamelije* »kazališna sapunica« u najmanju je ruku hrabro od njezinih autora – Darka Lukića, pisca, Nenni Delmestre, redateljice i samog kazališta.<sup>265</sup>

Sapunica ili *soap-opera* je televizijska serija beskonačnih epizoda koje opisuju živote bogatih ili na neki drugi način izdvojenih obitelji kroz brojne, katkad vrlo fantastične i iznenađujuće obrate najčešće ljubavne, a nešto manje poslovne prirode. Naziv su dobile po reklamama za sapun koje su prekidale prve američke serije toga tipa. U zapadnoeuropskoj civilizaciji sapunice su prezrene kao žanr »nedostojan« statusa visoke umjetnosti i intelektualnih krugova.

Unatoč isticanju podnaslova<sup>266</sup> na kazališnoj cedulji Darko Lukić ipak nije napisao sapunicu. Toga je svjestan i on sam jer mu u podnaslovu teksta drame stoji *hommage kazalištu u 3 čina*. Zašto je kasnije ta drama nazvana sapunicom? Ili ti što je njima sapunica da se njome tako diče?

### **Ljubavna priča u kazalištu**

Lukić je napisao ljubavnu dramu smještenu u kazalište. Dvoje glumaca, Nina i Toni zaljube se jedno u drugo dok postavljaju *Damu s kamelijama* na

<sup>264</sup> (Bilješka 2008) O toj temi govorila sam na skupu Krležini dani 1998, što je objavljeno u zborniku kao »Plastične kamelije Darka Lukića ili što je njima sapunica?« u *Krležini dani u Osijeku 1997*, Zagreb-Osijek, 1999. str. 166-174. Prije toga objavljivanja skraćena verzija teksta izašla je pod naslovom »*Plastic Camellias*, or Dumas *Fils* as Soap Opera« *SEEP* (Slavic and East European Performance), New York, vol. 18 n. 2/1998, str. 39-45.

<sup>265</sup> Predstava je praizvedena 7. veljače 1997. u izvedbi HNK-a Ivana pl. Zajca iz Rijeke, a svi citati su iz rukopisa drame ili programa predstave.

<sup>266</sup> U programu predstava je podnaslovljena kao »kazališna sapunica«, a u tekstovima Darka Lukića i Nenni Delmestre govori se o tom fenomenu koji prožima naše živote i objašnjavaju razlozi za postavljanje toga žanra »po prvi put na scenu«.

scenu u ulogama Marguerite i Armanda. Nina je zrela žena (oko 30), sklona drogama, alkoholu i korisnim ljubavnicima koji joj mogu pomoći u karijeri. Toni je mladac (oko 25), glumac bogatih, utjecajnih roditelja i predskazivane karijere, a do susreta s Ninom u ljubavničkoj vezi s opernom primadonom Klarom (više od 30).

Prava ljubav koja im se dogodi ima jednu zajedničku noć, prvi veliki nesporazum, tjedan dana sreće u opatijskom hotelu, pokušaj zajedničkog stanovanja i planove, drugi veliki nesporazum i nesretan kraj.

Junakinja ima pomagače i odmagaće. Pomagači su joj redatelj Edi i homoseksualni kostimograf Renato. Oni je tješe kad je nesretna, upozoravaju na propast, ali i pokušavaju ispuniti njezine zahtjeve (kad Nina moli odgodu premijere zbog tjedna sreće u Opatiji ili advokatske usluge od kostimografova prijatelja). Prema definiciji pomagača ne upleću se samoinicijativno u sudbinu glavne junakinje.

Za razliku od odmagaća. Oni su krivi za oba nesporazuma: Klara, Tonijska bivša ljubavnica, zaslužna je za prvi nesporazum uz pomoć laži. Tonijska majka koja misli da je za njezina sina loše ako se ozbiljno uplete u vezu s glumicom starijom od njega sklonoj *drogi, promiskuitetu i skandalima* zaslužna je za drugi nesporazum uz pomoć polulaži o tome gdje je zapravo Toni te večeri. Ninin ljubavnik Marko također je odmagać, ali ne djelatan, nego kao arhetip izazova materijalizma (darovima i pomoći u karijeri kupuje njezinu naklonost i seksualne usluge).

### Ima li prave ljubavi?

Iako priča ima doslovno citirani obrazac *Dame s kamelijama* koju je napisao Dumas sin – »laka« žena i prava ljubav s mladcem koja tragično završi – ista je samo matrica dok su motivacijska i psihološka punjenja druga.<sup>267</sup>

U *Plastičnim kamelijama* priča je ispričana uz ironijski odmak.<sup>268</sup> Dok je Marguerite umirala od tuberkuloze, u to vrijeme neizlječive bolesti, Nina se uništava drogom, kao sredstvom svjesnog razaranja vlastite osobnosti. Time se gubi aura božanskog odabira lika i njegove tragičke patnje. Isto tako sirotica koja je morala postati laka žena jer drugačije nije mogla preživjeti u okrutnom društvu, ovdje je glumica koja slobodno bira svoje zanimanje i put kojim će na njemu putovati, gubeći auru romantičke patnje ispaštanja zbog nametnutih društvenih okolnosti.

<sup>267</sup> Jan Kott je taj sustav iste matrice i drugačijih punjenja kroz vrijeme objasnio na Shakespeareu u *Shakespeare naš suvremenik*, 1961, str. 76.

<sup>268</sup> (Bilješka 2008) Suvremena poststrukturalistička kritika tumači to kao intertekstualnost ili dijalog s drugim književnim djelima kao jedini način legitimiziranja novog književnog djela u doba postmoderne.

U *Dami s kamelijama* Armandov otac dolazi moliti Margueritu da napusti njegova sina ne bi li mogao časno udati kćerku i na odlasku joj priznaje da je došao u tu kuću s prezirom, a odlazi s dubokim poštovanjem prema njoj, čime Marguerita ostaje moralna pobjednica. Tonijeva majka nema tako plemenite namjere, one su joj samo jedno od oružja. Kada joj ne uspije ganuti Ninu moralnim apelima (jer je i sama Tonijeva obitelj puna prikrivenog nemoralna), poseže za drugima (žensku taštinu – Ninine godine, a zatim sumnju u ljubav), da bi iz susreta s Ninom otišla kao pobjednica jer je uspjela posijati sjeme razdora.

I smrt je ironijska. Marguerite umire od strašne, neizlječive bolesti na rukama voljenog Armanda koji tek tada doznaje da ga se Marguerite plemenito odrekla, a njihova se srca spajaju u tragičnoj ljubavničkoj apoteozu. Ninin pokušaj samoubojstva nije nimalo apoteozičan – uzela je tablete i to one koje, po riječima liječnika, *ne djeluju tako razorno*, ali zato je uzela *strašnu količinu*. Ironija je da kod Nine ni ponuđeni život nema značenje velike žrtve jer ga je već jednom pokušala dati u zalag nekog drugog problema.

Ironijska je i motivacija Ninina odricanja ljubavi. Za razliku od Margueritine plemenite žrtve kojom je spasila i Armanda i čitavu njegovu obitelj sramote zbog braka s nedostojnom ženom, Nina se odriče ljubavi zbog vlastite nesigurnosti u sebe samu. Pravi Ninini problem nisu njezini odmagaći nego ona sama. Ona pada u zamke odmagaća ne zato što su to neke vrlo vješte i lukave zamke nego zbog sebe same i vlastite sumnje koja je u stanju razoriti uspostavljeni sretni svijet na prvi nagovještaj sumnje. Njezino nepovjerenje u Tonija je nepovjerenje u sebe. Pa kad to na kraju u bolničkoj sobi prizna jednoj od utvara koje je posjećuju *NINA: Nisam ga bila dostojna*, ova će joj točno reći u čemu je problem: *MARIE: Nisi vjerovala u sebe...*

Nina ne vjeruje da je dostojna ljubavi, da će joj prava ljubav biti dodijeljena. Može se boriti s koristoljubljem (na početku komada upravo ostavlja svojega utjecajnog ljubavnika bez ikakva vidljivog razloga osim zgađenosti situacijom), s konvencijama (bori se s Tonijevom majkom), s drugim ženama (bori se s Klarom), ali ne sa sobom. Tek u pojedinim trenucima, shvativši da joj se prava ljubav dogodila (u trenucima nakon prve zajedničke noći ili na početku zajedničkog stanovanja), Nina se ponada da je možda sretnu ljubav moguće dobiti kao milost koju u jednom trenutku zaziva od Gospe.

Nininu nesigurnost u samu sebe dokazuju njezine reakcije. Žena koja je živjela s ljubavnicima iz koristoljublja vjerojatno je navikla na kompromise i toleriranje najrazličitijih postupaka svojih muškaraca. Toniju pak sve zamjera, a prekida vezu teatralno i radikalno i prije negoli ispita o čemu se radi. Iz očitog straha od ljubavi kao prepuštanja drugome: *Uvrijediti me mogu samo ljudi*

do kojih mi je stalo, priznaje u jednom trenutku. Povrijediti samo oni koje voli. Iz straha od ljubavi ona je razara.

Strah od prave ljubavi kao da je obuzeo sve likove. Ne samo Ninu, nego i Tonijevu majku koja se zapravo bori protiv prave ljubavi jer zašto bi joj smetale Ninine godine i način života, a nema ništa protiv Klare koja je istih godina. Smeta joj jedino činjenica da je Toni doista zaljubljen. Marko, Ninin ljubavnik će u trenutku kad ga ona pokušava ostaviti reći *Dobro. Možda on više plaća. Ali varaš se da ću samo tako preći preko svega. Naročito ako si zaljubljena.*

Svoju slabost i nevjeru u sebe na unutarnjem planu Nina na vanjskom planu iskazuje nevjerom u mogućnost prave ljubavi u našem vremenu. Za nju je *Dama s kamelijama*, kako kaže, *kič i besmisleno prosipanje lažnih emocija koje publika danas ne može popuštiti.*

### Plastične kamelije za ironijski modus

Plastične kamelije koje glumica nosi na kostimu postaju metafora nemogućnosti prave ljubavi stavljene na njezin kostim upravo na njezino inzistiranje, kao glumičin svjestan ironijski komentar. Na početku predstave kada im proba ne ide, Nina će za svoju lošu glumu optužiti upravo te plastične kamelije koje joj smetaju: *osjećam se kao ikebana*. S točnim osjećajem prave ljubavi u sebi zasmeta joj javna oznaka laži na njoj. Kasnije u trenucima sreće u Opatiji kada im i uloga ide, Toni će joj predložiti da na kostim stave svilene ili prave. Na kraju će u bolnici Nina reći Renatu koji ju je došao posjetiti: *One su kamelije ipak trebale biti plastične.*

Iako Nina zajedno s Edijem zaključuje da nema sretnih ljubavi *osim u Hollywoodu*, ipak će se pojaviti prave kamelije – ostavit će ih na Nininu bolničkom jastuku jedna od njezinih utvara s kojima komunicira – prava dama s kamelijama, Marie Duplessis. Ostavit će je kao neku vrst dara još jednoj koja je iskreno voljela. No te prave samo otvaraju vrata smrti.<sup>269</sup>

Nina nema prava na prave kamelije zato jer živi danas u vrijeme ironije, koje se u literaturi reflektira kao, kako ga je nazvao Northrop Frye *ironijski modus*.<sup>270</sup> Frye tvrdi da se pripovjedačka književnost zapadnoeuropskog kruga (to je književnost s pričom, fabulom, za razliku od tematske kako Frye zove poeziju) može podijeliti u pet modusa prema moći junakova djelovanja.

Prvi je *mitski modus* gdje je junak bog, nadmoćan po vrsti i ljudima i prirodi. Taj modus nalazimo u mitovima i pričama o bogovima. Drugi je *modus romanse* gdje je junak vitez ili svetac. On više nije nadmoćan u vrsti jer je to

<sup>269</sup> (Bilješka 2008) Kako su i te prave tek kazališni rekvizit, iluzija se diže na metapotenciju.

<sup>270</sup> Northrop Frye, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb, 1979, str. 45

priča o čovjeku, već u stupnju, ali i ljudima i okolini. *Visokomimetski modus* ima junaka nadmoćna u stupnju ne više prirodi nego samo ljudima. Junak ovog modusa je čovjek izdvojena položaja – vođa, a taj modus najčešći je u tragedijama kao dramskoj vrsti. U *niskomimetskom modusu* junak nije nadmoćan ni ljudima ni okolini, on je jedan od nas. Ovaj modus najčešći je u komediji i realizmu. Po Fryeu europska pripovjedačka književnost neprestano spušta svoje gravitacijsko središte od mitskog prema *ironijskom modusu* u kojem se nalazimo zadnjih gotovo stotinu godina.

Da je Lukićeva drama ironijski modus nije teško dokazati. Northrop Frye kaže da se nalazimo u ironijskom modusu kada su likovi *svojom moći i inteligencijom slabiji od nas*, znaju manje od nas, zatvoreni su u bezizlazne svjetove *te osjećamo kao da gledamo prizor zarobljenosti frustracije ili apsurd*.<sup>271</sup>

Likovi *Plastičnih kamelija* su upravo to: izgubljeni, frustrirani i zarobljeni. Budući da se svaki modus »naslanja« na onaj prethodni i Lukić polazi iz niskomimetskog modusa, odnosno melodrame koja njeguje upravo ovakve ljubavne sadržaje. Lukić to vrlo jasno pokazuje ističući paralelizam s *Damom s kamelijama* Dumas sina koja je savršen primjer melodrame kao niskomimetskog modusa kojem je glavna oznaka upravo *pathos* ili izazivanje susjećanja s junakom koji bi mogao biti jedan od nas i koji je isključen iz zajednice kojoj pokušava pripadati.

Za razliku od Dumas sina, Lukić kao pravi autor ironijskog modusa ne moralizira. Nema opreke dobra i zla u klasičnom smislu. Nina svojom pozicijom junaka ne dobiva i poziciju dobre plavuše kao što je Margueriti dopušteno da bude *plemenita prostitutka*. Nina je ironijski lik jer kao lik tipične ili slučajne žrtve odnosno *žrtve ni nevine ni krive*,<sup>272</sup> ne nosi u sebi ni krivnju, ali ni dostojanstvo, ne dobiva osudu, ali ni oprost. Da nije odabrana ona, mogla je biti Klara. Izbor je slučajan. Osim činjenice da se doista zaljubila. A to se moglo dogoditi i drugima. Čitav je svijet podjednako uprljan – i oni dobri i oni zli. Čak i oni koji nisu pokazani u lošem svjetlu izgledaju kao da još nisu dovoljno osvjetljeni (lik redatelja Edija ili sam Toni).

Za razliku od Marguerite kojoj je smrt u niskomimetskom modusu dopustila iskupljenje duše kroz izazivanje patosa u gledateljima u Lukićevoj ironijskoj verziji smrt nije ništa iskupila jer je svijet takav da nema vrijednosti, dakle ni grijeha. Zato je Ninina smrt na kraju ironijska, nestvarna. Po nju dolazi Tlapnja, kazališni duh koji je odvodi u kazalište, u mjesto laži i opsjene. U svijetu ironije gdje se čovjek ne usudi voljeti nego fabricira emocije ili traži

---

<sup>271</sup> Ibid, str 46.

<sup>272</sup> Ibid, str 54.

surogate za njih ni smrt nije stvarna. Smrt je ili apsurdna u tragičkoj<sup>273</sup> ili teatralna u komičkoj varijanti ironijskog modusa. Komička varijanta je pri tome pozitivna. Ninina smrt je ironijska apoteoza koja u mitskom modusu označava uskrснуće boga u romansi posvećenje, u visokomimetskom zadovoljenje želja bogova, a u niskomimetskom modusu zadovoljenje božje pravde.

Ironijski modus Lukićeve drame potvrđuje i upotreba utvara (kako ih zove Lukić) ili sablasti (kako ih zove Frye u prijevodu Gige Gračan) u njegovu djelu. Objašnjavajući silazak određene priče ili motiva kroz moduse Frye uzima baš sablasti kao primjer. *Neka nam kao nasumičan primjer posluži upotreba sablasti u pripovjedačkoj književnosti. U pravom mitu očito ne može postojati dosljedna razlika između sablasti i živih bića. U modusu romanse imamo zbiljna živa bića, sablasti se dakle nalaze u odvojenoj kategoriji, ali je u romansama sablast u pravilu lik kao i drugi: ne prouzrokuje veliko iznenađenje jer njezina pojava nije ništa čudasnija od mnogih drugih zbivanja.* U visokomimetskom modusu sablast je relativno lako dovesti jer se nalazimo u razini iskustva iznad naše, ali je kad se pojavi *grozno i tajanstveno biće iz nekog zamjetljivo drugog svijeta.* U niskomimetskom modusu rijetko se pojavljuju *kako bi se udovoljilo čitateljskoj skeptičnosti* i pristup im je dopušten unutar posebnog žanra. *U nekim oblicima ironijske književnosti... sablast se počinje vraćati kao dio raspadajuće ličnosti.*<sup>274</sup>

To je upravo funkcija dolaska Lukićevih utvara. U trenucima na granici između života i smrti Nini se u narkotičkim snoviđenjima javljaju vizije velikih glumica koje su igrale Margueritu (Greta Garbo i Sarah Bernard) te sama Marie Duplessis (inspiracija za lik Marguerite) i autor Dumas sin.

Greta Garbo dolazi Nini u trenutku prvog nesporazuma s Tonijem, kao upozorenje. Naime Greta Garbo dolazi iz svoje faze povlačenja i objašnjava Nini zamku iluzije na vlastitom primjeru. Svijet nikada ne želi glumicu onakvu kakva je nego neki svoj san o njoj. I nudi joj savjet – *Znam da si slaba, draga moja, znam da si slaba. Ali, ako si glumica odglumi da si jaka. Odglumi i ne samo da će ti vjerovati kako si uistinu jaka, nego ćeš i biti jaka, dok glumiš.* Posljednji savjet velike Garbo je *Poslušaj svoje srce, bar jednom, i kad sve u tebi osim srca govori drukčije. Ne mora uspjeti, ali vrijedi pokušati.*

Božanska Sarah dolazi u trenutku kad se Nina nakon Opatije preseli u Tonijev stan i želi vjerovati u mogućnost sretne ljubavi. Upravo nakon njezine molitve Gospi. Sarah je kao hladan tuš – ne vjeruje u postojanje iskrenih suza (*ja koja sam ih po sceni toliko prolila, nisam više sasvim sigurna da postoje iskrene*

---

<sup>273</sup> Prema Fryeu svaki modus ima svoj tragički (kada je junak na kraju priče izdvojen iz društva) i komički (kada je junak na kraju uključen) aspekt (ibid, str 48.) U ironijskom modusu smrti Kafkinih junaka su tragična varijanta.

<sup>274</sup> Svi citati iz ovog poglavlja su ibid, str. 64.

suze), tvrdi da samo vlastiti pisac može stvoriti veliku glumicu. Njezin savjet je *treba plakati za živima a ne mrtvima*. Sarah je zapravo najava kraja jer dolazi kao majka, a nakon njezine vizije dolazi Tonijeva majka koja pokrene lavinu. Treća utvara je Marie Duplessis, prava dama s kamelijama. Ona dolazi Nini kada je ova na rubu života i smrti u bolnici i ispriča joj pravu priču i tako omogućiti Nini da se otvori pred nekim.

### Potreba odmaka ili *camp*

Ne odriče samo Nina mogućnost sretne ljubavi i emocija. Autor će čak i likovima s onoga svijeta usaditi nevjerovanje u pravu ljubav – sve utvare tvrde kako tamo gdje jesu emocija nema, Garbo će reći kako nikada nije voljela muškarce već se samo dobro pretvarala, Sarah da ne vjeruje u suze, a čak se i Marie Duplessis odriče emocija govoreći o svojem pravom životu: *Sve je to bilo manje patetike i strasti puno više ljubavi i jednostavnosti*. Što je kontradiktorna i nemoguća izjava. Žena koja je vladala pariškim salonima i sagorjela svoje i tuđe živote ne može imati jednostavan život ni manje strasti.

Ninino nevjerovanje u pravu ljubav posljedica je odnosa našeg vremena prema emociji. U zapadnoeuropskoj kulturi iskazivanje emocija ili bilo kakvo »podilaženje emocijama« u visokoj literaturi<sup>275</sup> ili bolje rečeno visokoj umjetnosti svih oblika je prezreno. Što znači podilaženje emocijama? Znači prikazivanje emocija koje izaziva emocije, znači navođenje na pokazivanje emocija.

Kada je u ovom stoljeću uveden termin kič kao oznaka za lažnu, *bofl* robu, pa kasnije lažnu, *bofl* umjetnost koja izaziva lažnu emociju,<sup>276</sup> pod tu je oznaku uskoro dospjela sva umjetnost koja izaziva emociju. Slatko, dopadljivo, kasnije čak i lijepo pripalo je području kiča, a svako je iskazivanje emocija proglašeno lažnim.<sup>277</sup> To je dovelo i do negacije samih emocija koje su se proglašavale lažnima, patetičnima u negativnom smislu (iako je pathos osnova emocije) ili nepostojećima.

Implicira li to da ljudi zapadne civilizacije nemaju emocija, kao što tvrdi Nina? Ili ih ne pokazuju? Naravno da ne. Samo se u intelektualnim i filozofskim krugovima iskazivanje emocija smatra najgorim ukusom i dokazom intelektualne inferiornosti. Budući da su emocije ipak prisutne i kao važan dio našeg života traže umjetničko iskazivanje, to se iskazivanje dopušta samo

<sup>275</sup> Razliku između niske i visoke literature vidi Milivoj Solar, *Teorija proze*.

<sup>276</sup> Matei Calinescu, *Lica moderniteta*, Stvarnost, Zagreb, 1988.

<sup>277</sup> Zanimljivo je da se emotivne priče, melodrame i sentimentalni sadržaji često odbacuju kao »lažni«, dok je čitava umjetnost sazdana na izmišljanju laži, na stvaranju privida. Zašto bi melodrama bila *lažnija* od priče o Don Quihoteu ili Hamletu?



u strogo kontroliranim umjetničkim oblicima za vrlo jasno označene kategorije ljudi. Strogo kontrolirani znači zapravo prezreni žanrovi raznih medija – ljubić, krimić, *soap-opera* – koji se nisu do prije dvadesetak godina smjeli ni spominjati u intelektualnim krugovima<sup>278</sup> jer se za njih podrazumijevalo da ih konzumiraju ljudi nižeg kvocijenta inteligencije.

Postoje ipak pokušaji da se emocija<sup>279</sup> probije i u visoku umjetnost, ali mora imati neki odmak kao zaštitu. Odmak može biti vrijeme<sup>280</sup> ili prostor koji obično uključuje egzotiku.<sup>281</sup>

Lukić se usudio progovoriti o ljubavi unutar jednoga visokoumjetničkog medija poput »ozbiljne drame« za kazalište tek kad se osigurao s nekoliko razina odmaka. On ima i vremenski i prostorni odnosno egzotični odmak, ali ih je morao pojačati još jednim – ironijom. O ironiji smo već govorili u odlomku *Ima li prave ljubavi?*.

Vremenski odmak je citat jednog klasičnog djela, *Dama s kamelijama*, dovoljno starog da bude klasika unatoč emotivnom naboju. Scene koje glumci probaju iz komada *Dama s kamelijama* odjeci su proživljavanja njihovih vlastitih života. Imamo tri situacije – Armandova izjava ljubavi koju Margarite odbija u trenutku kada pravi glumci loše glume zbog vlastita neosvještavanja međusobne privlačnosti; Margueritino pristajanje na ljubav i otvaranje Armandu odglume u Opatiji kada se vole; te scena susreta Marguerite i Armanda na balu nakon njezina povratka svojem starom životu u trenutku kada je Nina uvjerena da je Toni više ne voli ponovno otišla svojem starom ljubavniku. Komad iz prošlosti tako na neki način potvrđuje legitimitet komada iz sadašnjosti, a toga su svjesni i sami likovi u komadu. Oni stalno uspoređuju svoj život ili s kazalištem (*Što je ovo pokus Dame s kamelijama?* pita se Renato kada mu Nina objasni svoje životne planove s Tonijem) ili s prošlošću (*Čini mi se da sam Isadora Duncan* reći će Nina u Opatiji), kao da ni njima samima život

---

<sup>278</sup> Milivoj Solar i Pavao Pavličić bili su zaslužni za proučavanje tih prezrenih žanrova, naročito krimića, a Pavao Pavličić, kao sveučilišni profesor koji piše krimiće dao je tom poslu dodatni dignitet. To se događalo zadnjih dvadesetak godina.

<sup>279</sup> Zanimljivo je da su prognane samo pozitivne emocije – ljubav, i samo oni sadržaji koji izazivaju ugodu. Mržnja može biti legitimna tema, a artefakti koji izazivaju zgražanje i odvratnost su legitimna moderna umjetnost.

<sup>280</sup> Naziv umjetnosti može dobiti ostvarenje koje izaziva emocije samo ako je dovoljno staro. Ciklus filmova Douglasa Sirka i njegovih melodrama to najbolje pokazuje. Iako je bio vrlo popularan u svoje vrijeme, kritika ga je duboko prezirala i prešućivala. Tek nakon njegove smrti i vremenske distance, pomalo stječe pravo na kritičarski pogled.

<sup>281</sup> Sentimentalni sadržaji drugih civilizacija, dakle egzotika, mogu biti prihvaćeni unutar umjetnosti, ali ako imaju neku civilizacijsku poveznicu kao Madame Buterfly ili indijski filmovi Bollywooda.

ne vrijedi bez odmak, bez neke potvrde u prošlosti ili literaturi. Naravno, sva su ta spominjanja ironijska.

Kazalište kao mjesto događanja današnje ljubavne priče je drugi odmak – daljine ili egzotike. Svijet kazališnih ljudi i kazališta iza scene je za suvremenog čovjeka jednako tako egzotičan kao i Indija. Zna oboje samo po čuvenju. Egzotičnost sama po sebi nosi u sebi uvijek jednu moguću prijevaru – tko zna nije li i to neka od Sindbadovih priča. Tako je priča o lažnim emocijama logično smještena u prostor koji je namijenjen proizvodnji tlapnji, a Lukić svjesno podcrtava svoj ironijski odnos prema čitavoj priči koju je iznio na scenu.

Taj se odnos zatim još dodatno podcrtao prilikom izvedbe, pa se predstava podnaslovi »kazališnom sapunicom« i proglasi kičem<sup>282</sup> iako to nije. Nije prema definiciji kiča kao lažne robe, ali je po definiciji kiča kao svakog podilaženja emocijama jer se predstava bavi emocijama.

To svjesno naglašavanje pripadnosti jednom prezrenom žanru i estetskoj kategoriji pokazuje da je autor svjestan ironijskog odmaka s kojim poseže za sadržajem – emocijama, odmak koji mu otvara mogućnost dovođenja emocija u visoku umjetnost. Dakle, odgovor na pitanje iz podnaslova teksta glasi: sapunica i kič su izgovor, alibi za vraćanje emocija na scenu visoke umjetnosti.

Lukić, naravno, nije osamljen u tom pristupu. Bolje rečeno, on je dio svjetskog trenda. Ovo naše vrijeme kraja stoljeća doživljava povratak emocije na scenu i u visoku umjetnost upravo kroz ironijski odnos povratka kiču koji se zove *camp*.

Calinescu će reći o *campu*: Drugi faktori i utjecaji pripomogli su novoj pojavi kiča u domeni visoke umjetnosti. Nadasve značajna »strateška« prednost bijaše tendencija kiča da se prepusti ironiji. Od Rimbaudove pohvale »pjesničkog smeća« i »glupih slika« preko dade i nadrealizma buntovna se avangarda služila raznim tehnikama i elementima pozajmljenim od kiča za svoje ironično-anarhične ciljeve. Tako kada je avangarda postala pomodna, posebno nakon Drugoga svjetskog rata, kič je počeo uživati čudni negativni ugled čak i u određenim nadasve sofisticiranim intelektualnim krugovima. To je, čini se, bio jedan od glavnih faktora pojave neobičnog *camp* senzibiliteta koji se, vođen ironičkim prepoznavanjem, može nesputano odati užicima što ih nudi najodvratniji kič. *Camp* njeguje loš ukus – obično loš ukus jučerašnji-

<sup>282</sup> U nastajanju predstave tekst je doživio izmjene jer je redateljica Nenni Delmestre napravila još jači odmak prema kazalištu. Uveden je lik scenskog radnika koji komentira situaciju s citatima kazališne klasike (Shakespeare, Čehov...). Time je pojačala odmak egzotike jer nas taj lik stalno podsjeća da smo u kazalištu i onemogućuje uživanje. U predstavi je ublažena ova destruktivna dimenzija lika (droga je svedena tek na pokoji *joint*) i uveden je sretan kraj. Po tome je predstava dosljedna u vezi sa sapunicom i kičom.

ce – kao oblik uzvišene profinjnosti. To je kao kad loš ukus, svjesno usvojen i njegovan, zaista može prevladati sebe i postati svoja izrazita suprotnost.<sup>283</sup>

Ono što nedostaje ovoj definiciji je da je *camp* uzeo ne samo kič jučerašnjice nego sve što izaziva ugodu, pa i lijepe stvari. Termin je u modu uvela američka homoseksualna zajednica koja se je izborila za *camp* kao životni stil. Oni su se borili za pravo na izvještačenost (što je u početku značio ovaj termin), na grotesku u životu (jer je njihov način života naročito *drag-queens*, muškaraca preobučenih u žene, bio groteska po kanonima većine), ali i za lijepo i za emociju (upravo po tom osjećaju za lijepo i pretjeranoj emotivnosti koja »ne priliči« muškarcima je homoseksualna skupina i bila proskribirana).

Nakon uspostave u životu fenomen mora dobiti odraz u umjetnosti, a upotreba kiča bila je logičan pratilac borbe za groteskno. Naravno da je sve to bilo popraćeno ironijom – svijesti o vlastitom nepristajanju u svijet većine (u životu) ili o preziru koji prati kič i emotivnost (u umjetnosti). Ta im je ironijska pozicija dala sasvim drugi pristup. Fenomen se ipak ne može zadržati samo unutar homoseksualne američke zajednice jer je puno širi.<sup>284</sup>

Najveći hit Edinburškog festivala 1997. godine bila je predstava *Blinded By Love (Zasljepljen ljubavlju)* katalonske grupe *La Cubana*, tipična latino-američka *camp* verzija ljubavne priče o snimanju nijeme melodrame u stilu »savršeno pogodenog kiča« (*perfectly-pitched kitsch*).<sup>285</sup> Ako se kaže da je te godine na programu bio jedan Shakespeare, jedan T. S. Eliot i Čehov u režiji P. Steina, onda je jasno da *camp* poetika iz rubnih predjela dospjela u etablirane kazališne europske krugove nakon što je već zavladała američkim kazalištem i filmskom industrijom.<sup>286</sup>

### Zatvoreni krug – povratak emocije

Nije slučajno da se povratak emocija na scenu visoke umjetnosti događa baš sada, potkraj 20. stoljeća i nije slučajno upravo ironija izabrana za odmak. Odabrana je jer odgovara modusu u kojem živimo.

Kao što je već rečeno, Frye je ustvrdio da u povijesti literature zapadnoeuropskog kruga kroz moduse težište spušta od mitskog ka ironijskom (koji ži-

<sup>283</sup> Matei Calinescu, *Lica moderniteta*, Stvarnost, Zagreb, 1988, str. 213-214.

<sup>284</sup> Dvije korisne knjige američkih autora su Moe Meyer, *The Politics and Poetics of Camp*, Routledge, 1994. i Philip Core, *Camp. The Lies that Tells The True*, London 1984.

<sup>285</sup> Catherine Lockerbie, urednik kulture u *The Scotsmanu*, u programu festivala.

<sup>286</sup> Ne zaboravimo španjolski val filma na čelu kojeg su Španjolac Pedro Almodóvar i Amerikanac Quentin Tarantino, filmski gurui nove poetike koja sadrži svjesno upotrijebljen kič i svjesnu upotrebu i podilaženje emocijama.

vimo danas), ali i da nakon što dosegne dno ironije umjetnost se vraća natrag kroz ironiju u mit.

Tu bi teoriju mogao potvrditi i odnos prema emocijama kroz moduse. Naime, mitsko je uključivalo emocije. Ne plaču slučajno žene na Uskrs i danas, dvije tisuće godina nakon raspeća Isusa Krista. Plaču jer je mitu cilj da potiče emocije i to kolektivne emocije u pojedincu kao potvrdu njegova pripadanja posebnoj zajednici odabranoj prema Božjim kriterijima. Romansa je to također radila samo je spustivši se za jednu stepenicu promijenila vrstu zajednice kojoj pojedinac pripada, sada je to postalo slušateljstvo, dakle odabrano po zemaljskim kriterijima, a ne mitska zajednica. Oba modusa pročišćavala su emocije i osnaživala ih kroz kolektiv. U tragediji su emocije i dalje prisutne, ali s ciljem pročišćavanja kroz katarzu – dakle individualno pročišćavanje unutar-njeg doživljava na primjeru borbe lika višeg od nas protiv božanskih sila, a od niskomimetskog modusa (melodrame, komedije) emocije su izazivali obični sadržaji, dakle mi sami u odnosu prema nama samima. Proživljavanje tih emocija bilo je izrazito individualno pa ne čudi da je to doba vladavine romana koji se čita u osami. U tom se modusu nakon kulminacije emotivnih žanrova (sentimentalni roman) dogodilo protjerivanje emocija iz visoke umjetnosti. Od tada iskazivanje emocija je protjerano u strogo kontrolirane i prezrene žanrove i u kič. Ironijski modus je modus odmaka od emocija i zato nije čudo da je jedan od najjačih predstavnika ironijskog modusa apsurd kao negacija emocije.<sup>287</sup> No teorija o kružnom toku i povratku u mit pokreće ponovno uključenje emocija<sup>288</sup> pa se zato javlja *camp*. *Camp* u sebi nosi pomirenje ironijskog modusa i njegovih dviju potpuno oprečnih tendencija – tendencije negacija emocija i tendencije povratka emocija.<sup>289</sup>

---

<sup>287</sup> Očiti primjer opisivanja svijeta bez emocija je ciklus predstava Lukasa Nole u Teatru ITD zadnjih nekoliko godina ili estetski izbor festivala Eurokaz s kulminacijom 1997.

<sup>288</sup> Emocije se vraćaju i na drugim područjima – studije o *emocionalnoj inteligenciji* dokazuje kako je ta inteligencija važnija za ispunjen život od one »prave« inteligencije.

<sup>289</sup> (Bilješka 2008) O uspjehu recepciji predstave vidjeti tekst Magdalena Lupi, »Prvih godinu dana kazališnog života *Plastičnih kamelija*«, Glumište 1/1988, str. 24-30.

# BORISLAV VUJČIĆ ILI ETIKA TRAGA (1997–2007) <sup>290</sup>

PISAC: (...) Zato što napisna riječ, dragi moj, i u ovako marginaliziranoj literaturi predmnijeva izvjesnu količinu odgovornosti. Predmnijeva etiku traga.

*Hrvatski slavuj*

*Crkveni miš, Tandem, Narudžba, Odskok poskoka ili post mu neću ćaćin* Borislav Vujčić objavio je kao *Crne komedije* (MD, Zagreb, 1995), a *Kornjačino svlačenje, Hrvatski slavuj, Boja slave* i *Asfodel* Boro Vujčić kao *Bijele tragedije* (Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997). Za svoj dramski rad dobio je četiri Nagrade Marin Držić (*Post mu neću ćaćin* 1994, *Asfodel* 1995, *Na slijepom kolo-sijeku* 1996, *Pir pepela* 2000), a većina drama mu je izvođena na hrvatskim scenama.

## Odgovornost

Moto s početka ovoga teksta je rečenica iz *Hrvatskog slavuja* koja nosi moto Vujčićeva pisanja. Odgovornost za pisanje, etika traga. Odgovornost je važna riječ za Vujčića i znači angažiranost pisca. Ali ne u smislu utilitarnosti, odnosno iskoristivosti pisca od strane vlasti, već naprotiv. Pisac smije biti iskoristiv samo od strane zbilje.

## Zbilja

I upravo to Vujčić jest. Doživljavajući zbilju kao trajno izazovnu, prelama je kroz umjetnost. Bolje rečeno komadići stvarnosti prelamaju se kroz piščevo viđenje. Važna je citirana rečenica i zato jer je izgovara Pisac koji je u *Hrvatskom slavuju* vrlo prepoznatljivo Miroslav Krleža jer je stvarnost koja se prelama u Vujčićevim djelima doslovna, prava.

<sup>290</sup> (Bilješka 2008) Tekst je pod naslovom »Etika traga« objavljen u Kolu 2/1997, str. 317-323, a pod naslovom »Etika traga – skica za portret jedne dramaturgije« objavljen kao pogovor knjizi Borislava Vujčića *Bijele tragedije*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997. O *Hrvatskom slavuju* i *Glembajeviću* pisala sam za leksikon Školske knjige 2007. pa je zato za ovu prigodu tekst znatno proširen iako su osnovne teze ostale iste.

*Hrvatski slavuj* je kako podnaslov kaže, »drama vezanih likova i nenamirene savjesti«, a govori o Miroslavu Krleži za vrijeme Nezavisne Države Hrvatske (1941–1945) kada je uglavnom šutio, a dio rata proveo u ludnici pod zaštitom liječnika kojeg po oslobodjenju Zagreba nije spasio.

Drama se odvija u tri čina i na dvije vremenske razine. U prvom činu (»Priča o jednoj britvi, razbijenom zrcalu i zazivu zastora«) u sadašnjosti mladi književnik Matija donosi prijatelju, inače psihijatru Petru, dramu o Krleži, koju mu je ispjevao »hrvatski slavuj«. Nakon neuspjelog pokušaja samoubojstva inače paranoičnog pisca, Petar ga smješta u ludnicu na opravak. U drugom činu (»Terapijska zajednica potopljenih srodnika«) primjenjujući psihodramu kao terapijski oblik, luđaci postavljaju piščevu dramu, a Petar izvrši samoubojstvo kad otkrije da je drama prihvaćena za pravu izvedbu, osjeti se iskorištenim i razočaranim u jedinog prijatelja i oduzme si život. U trećem činu (»Pražvedba reprizirajuće dvojbe ili balada o jednoj razapetoj šutnji«) ulazi se u realnost jer Matija dolazi u publiku na premijeru svoje predstave u pravo kazalište. Prava publika gleda na sceni njegovu dramu, odnosno priču o Piscu (Krleži) za vrijeme NDH zaštićenog u ludnici. Priča završava egzekucijom liječnika koji je štitio Pisca, pred Piščevim očima. Nakon zapovijedi novih vladara da Pisci »piše« započinje završni monolog o bjelini koji Pisci izravno upućuje Matiji, potvrdivši tako Matijinu tezu da mu je tu dramu ispjevao »hrvatski slavuj«.

*Kornjačino svlačenje* posvećeno je Osipu Mandeljštamu koji se ne pojavljuje u drami, ali svi likovi imenuju svojim sudbinama vrijeme pjesnikove tragedije. U nekim drugim djelima žive očito prepoznatljivi likovi iz sadašnjosti: Rade Šerbedžija inspirirao je lik glumca apatrida iz *Boje slave*, Predsjednik iz *Tandema* je Vaclav Havel.

Veze stvarnosti i djela su mnogostruke. U *Hrvatskom slavuju* ne samo da se govori o povijesnim likovima, nego liječnik Predstojnik iz sadašnjosti čitajući dramu o prošlosti kaže da je liječnik iz prošlosti bio njegov mentor.

### Zrcala današnjice

Upravo u tim vezama sadašnjosti i prošlosti leži smisao citiranja povijesti i pozivanja na nju. Jer povijest je mnogima učiteljica života i neiscrpní izvor učenja, ali pouka je, po Vujčiću, samo jedna – povijest reciklira sudbine u uzaludnoj samoobnovi. Zato izbor određenih povijesnih epoha ili likova nije slučajna, odabrana su zrcala današnjice. Vujčić vjeruje da umjetnost mora biti zrcalo ne samo zbog Hamleta nego i zbog spomenute »etike traga«. Isto tako vjeruje da je nemoguće stvoriti zrcalo, pisac radi tek s krhotinama, s »komadićima stvarnosti« po čemu se njegov osjećaj poklapa s epohom postmoderne koja je proglasila smrt svih cjelovitih i velikih istina kao i nemogućnost spoznaje prave stvarnosti.

## Vlast i zamjena pozicija

Vujčićev izbor »komadića stvarnosti« koje prelama kroz svoje drame nije slučajan – odslikava one važne mehanizme koji određuju sudbinu pojedinca. Odslikava vlast i moć kroz odnos pojedinca i vlasti. Vlast je uvijek personificirana. *Vlast* je onaj koji ima moć nad životima drugih ljudi, nad njihovim sudbinama. *Pojedinac* je onaj koji nema moć, pojedinac lako postaje žrtvom, sam Vujčić bi rekao »pojedinac je zalog povijesne gozbe«. Kao pravi pisac Vujčić zna da je svaka moć, ma kako izgledala velika i jaka, zapravo relativna, svaka je moć dobivena kao kušnja, kao provjera dobra i zla i svakoj prijeti okretanje kotača sreće. Taj kotač sreće okreće Vujčić u svojim dramama spajajući krvnike i žrtve u zamjeni uloga, u *prijateljsko-prijevarničko-preljubničke veze*.<sup>291</sup>

U *Kornjačinu svlačenju* Išček, koji je strpan u zatvor postaje kulturni komesar, a Dr. Ama od moćnika isti čas postaje Iščekljeva žrtva. U *Hrvatskom slavju* Pisac je žrtva koju spašava doktor, ali na kraju doktor postaje žrtva kojoj Pisac uhvaćen u klopku vlasti ne pomaže. U *Boji slave* u odnosima glumca apatrida i njegove kćeri u prvom dijelu, a zatim u drugom glumca i bivše mu supruge, te glumca i zaručnika kćeri također se mijenjaju naglasci žrtve-krvnika. Politika je prisutna u igri suodnosa svih tih ljudi koji se istovremeno vole i mrze, politika posredno rastače njihove sudbine, rekao bi pisac »podlim oštećenjima ljudskog karaktera«. I koliko god se likovi povremeno izrazito trudili previdjeti je, politika određuje njihove reakcije koje proizlaze iz najskrovitijih zakutaka ljudskog bića. U *Asfodelu* glavni junak Iny prihvatio je sustav moći i njegovu logiku i na početku izgleda kao zaštićen i moćan. Ali na kraju je otkriva slab i nezaštićen i mora platiti svoj danak. Neće ga spasiti ni žrtva koju polaže na oltar moći, izdaja vlastitog brata. Upravo zato, zbog te neke nebeske pravde da će svi krvnici postati žrtve, Vujčić svoje drame naziva »bijeje tragedije«.

Slično načelo uspostavljao se i u djelima koje Vujčić naziva »crne komedije«, *komedije u kojima nema pozitivne strane*<sup>292</sup>, gdje Vujčić nastavlja *kontinuitet farsičnog izobličavanja*<sup>293</sup> poznat u hrvatskoj drami kao način subverzije stvarnosti.

*Tandem* je odgovor na Havelovu *Audijenciju* u kojem su zamijenjene uloge. Bivši disident Vaclav Havel sada postaje predsjednik, a pomoćnik vrtlara u predsjedničkoj palači bivši je direktor tvornice piva u kojoj je Havel radio. Vujčić ih sukobljava u dijalogu, replici dijaloga koji su nekada vodili u *Au-*

<sup>291</sup> Lada Čale Feldman, »Vujčićeve farsične devedsete«, *Vijenac* br. 62, 16. 5. 1996.

<sup>292</sup> Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame 2*, Zagreb, 2001, str. 583-585.

<sup>293</sup> Lada Čale Feldman, »Vujčićeve farsične devedsete«, *Vijenac* br. 62, 16. 5. 1996.

*dijenciji*. Politika, odnosno moć, je odredila njihove bivše i trenutne pozicije koje se, naravno, mogu opet zamijeniti. Kao što se i u *Crkvenom mišu* pozicije zatvorenika i onoga koji ga je zatvorio mogu lako promijeniti.

*Odskok poskoka ili post mu neću ćaćin* (u ovom tekstu uvijek zvano *Odskok poskoka*) nagrađena je Nagradom za dramski tekst Ministarstva kulture Marin Držić pod naslovom *Post mu neću ćaćin* 1995. godine kada je i praizvedena u GK Komedija pod naslovom *Glembajević*, a zatim je prvi put objavljena pod punim naslovom *Odskok poskoka ili post mu neću ćaćin* i podnaslovom *Komedija nezajamčene izravnosti u dva dijela s jednom ratnom stankom*. Svi ovi problemi oko naslova pokazuju osnovnu dihotomiju u djelu: sukob *urbane i ruralne zajednice na kraju dvadesetog stoljeća*.<sup>294</sup>

U staru građansku osiromašenu zagrebačku obitelj razrovanu porocima (Gazdarica, majka obitelji, kocka i rasprodaje mjesta u grobnici, mlada i lijepa kćer je promiskuitetna i frivolna, a starija ružna i »cotava«) dolazi podstanar Leonid-Ferdo kao predstavnik dinarskog, odnosno hercegovačkog mentaliteta. U početku zbunjen i podcijenjen, ne uspijeva na fakultetu, gotovo ga prisile na ženidbu s »cotavom« i živi kao sitan švercer od prodaje starih stvari. Za vrijeme rata »posao krene«, postane novi tajkun, otkupi kuću i dovede svoju zaručnicu iz starog kraja kao kućnu pomoćnicu, a ona pak »cotavu« u jednom trenutku gurne kroz prozor. Obogativši se pokuša se odvojiti od dotadašnjih rođaka (želi naučiti plesati i lijepo govoriti), ali kad mu, unatoč silnim potkupljivanjima, zbog optužbi u medijima, život krene nizbrdo, pokorno se vati Rodjaku koji ga spasi.

Komedija pokazuje svijet današnjeg stjecanja moći. Iako se tu naoko radi o ekonomiji i mehanizmu »uspjeha propalih ljudi« i ovdje je politika ona koja upravlja životom pojedinca, a odnos krvnika i žrtve se mijenja (Leonid-Udbaš) iako su ta okretanja kotača sreće u ovoj »crnoj komediji« na nekoliko razina (Gazdarica-Leonid, Leonid-Cotava, Leonid-Rodjak).

## Umjetnost

Umjetnost je u Vujčićevim dramama vrlo često poražena. (Zato su mu komedije crne.) Bolje rečeno predstavnici umjetnosti jer sam čin pisanja kod Vujčića otkriva vjeru u moć umjetnosti. (Zato su mu tragedije bijele.)

Kod Vaclava Havela u *Tandemu* to je najočitije – politička moć postaje umjetnička nekreativnost, a iz pisaćeg stroja izlaze tek zguzvani i odbačeni papiri. Kao da je nemoguć suživot umjetnosti i moći u jednom čovjeku. Kao da su one na različitim stranama onog kotača. Uz nijemi pisaći stroj ista simboli-

<sup>294</sup> Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame 2*, Zagreb, 2001, str. 583-585.



ka leži u olovnim slovima nad kojima panično bdije pisac iz *Hrvatskog slavuja*: »Ne dirajte kutiju mojih olovnih slova!«. Čim se nađe na poziciji moći, Iščev će se odreći svojih soneta i krenuti u uništavanje legendi, a njegova ljubavnica (koje se također odrekao), nastavlja recitirati njegovu poeziju. Po cijenu života. Izbor je okrutan, umjetnost ili život.

To više što je umjetnost u dramama vrlo često puko sredstvo, instrument moći. U *Asfodelu* Ohnana, striptizeta s aspiracijama glumice, treba izvesti monolog Timoleontove majke kao pomoć Inyjevu ispiranju bratovljeve krvi. U *Hrvatskom slavuju* drama o piscu za vrijeme Drugoga svjetskog rata mladom je piscu iz sadašnjosti, Matiji, podmetnuta. U *Kornjačinu svlačenju* će glumac Clown, po nalogu jednog moćnika (Iščeva) umjesto predstave ispričati priču drugom moćniku (Dr. Ami) kao najavu Dr. Amina pada.

*Hamletov* motiv glumca kao onoga koji otkriva zločince i hvata ih u klopku, u svijetu Vujčićevih likova, a naročito *Narudžbe* i *Kornjačina svlačenja*, postaje motiv zarobljena glumca. U svijetu koji je ludnica i u kojem je pojedinac gubitnik jer u borbi s mehanizmom vlasti nema nikakve šanse, ni kazalište nema puno mogućnosti. Zato ne čudi da se u *Hrvatskom slavuju* u prvom činu koji odslikava sadašnje vrijeme kazališna predstava po podmetnutom, politički opasnom, tekstu prvo inscenira u ludnici. Ako kazalište pokušava biti klopka za stvarnost, ludnica je pogodna klopka za kazalište u kojoj propadaju likovi *Slavuja*.

Umjetnici koji ne izgube kreativnost stradavaju jer je umjetnost opasna po vlast. U *Kornjačinu svlačenju* Iščev će svoju bivšu ljubavnicu ubiti da zaustavi njezino recitiranje, a glumac koji se zove Clown će nakon što ga iskoriste biti strpan u zatvor. Nad Piscem iz *Hrvatskog slavuja* čitavo vrijeme visi izbor – suradnja ili smrt, a linija Matije, pisca iz sadašnjosti nije završena, već je ostavljena otvorenom s primjerom iz prošlosti kao vjerojatno jedinim mogućim završetkom. U ludnici se i u prvom činu (vrijeme devedesetih) i u drugom (vrijeme četrdesetih) nalaze poludjele umjetnice kao iste inačice ludila koje se vrte u krugu sudbine.

Umjetnost je opasna po same umjetnike čak i kada to politika ne zahtijeva: genijalnost glumca iz *Boje slave* izgleda kao tempirana bomba koja razara sve oko sebe.

### Izlaza nema

U Vujčićevim tragedijama, pa bile i bijele, svi su junaci gubitnici. Moćnici postaju žrtve, bez obzira što žrtvovali svojem položaju, umjetnici stradavaju bez obzira koliko služili vlasti ili kako genijalni bili. Glumac iz *Boje slave* zbog umjetnosti ignorirati će očinstvo vjerujući da mu se očinstvo ne može oduzeti da bi na kraju uvidio da se vara.

Smrt može biti i ironična kao u *Asfodelu*: nakon što je Iny ubijen (jer je odabran da da život za »našu stvar«) dolazi Ostrinsky (do tada spominjan kao moćnik-zaštitnik Inyja) i otkrije nam da je namjera čitave igre bila »šarm straha« – malo zaplašiti Inyja, ali su se plaćeni ubojice zanjeli igrom okrutnosti. Unatoč tome što likovi misle, smrt iz zabune u svijetu Vujčićevih tragičnih likova tek je ironijski odjek velikih žrtava za ideale i ne može se izbjeći. Ironija poraza posljedica je svođenja nekadašnjih velikih ideala koji su omogućavali tragične smrti na žetone u igri vlasti i pojedinca.

Ne čudi da je naziv drame *Asfodel* po cvijetu iz porodice ljiljana koji je u starih Grka bio posvećen bogovima smrti i podzemlja te se sadio oko grobova, a na »asfodelskim poljima boravile su duše umrlih u podzemnom svijetu«.

### Provokacije

Pozicija moći kao pozicija kreativne nemoći ili pojedinac koji uvijek gubi u sukobu s vlasti je metaforička provokacija svakom vremenu i njegovoj vlasti. Odabir Vujčićevih tema je i konkretna provokacija svojega vremena i na njih se tako i reagira.

Prilikom objavljivanja *Hrvatskog slavuja* autor ga je posvetio Zlatku Vitezu i Radi Šerbedžiji jer su njih dvojica zaslužni za praižvedbu toga djela (DK Gavella, 1990), ujedno autorov debi na sceni, a praižvedba je imala dimenziju skandala i izazvala burne reakcije. Kako zbog kopanja po tabuiziranoj prošlosti (o Krležinu ponašanju za vrijeme rata znalo se vrlo malo jer vlast nije dopuštala previše priče) i prikazivanja određenih likova na otvoren način, tako i zbog povlačenja prostornih i vremenskih paralela.

*Boja slave* neće se igrati u našim kazalištima još neko vrijeme, a njezino eventualno igranje izazvalo bi također vrlo burne reakcije, iako je njezin prvi čin jedna od najkomunikativnijih i dramski najbolje napisanih Vujčićevih drama. Razlog nije samo u tome što je njezin glavni junak upućuje na Radu Šerbedžiju, nego i u otvaranju nekih problema naše suvremenosti, »vrućih«, bolnih tema o kojima se za sada govori u »strogo kontroliranom« spektru gledanja. Ne postoji u hrvatskoj literaturi viđenje naše stvarnosti iz perspektive onoga kojeg je zajednica osudila. Ako se takvo viđenje iznosi, ono u djelima pokazuje samo nakaznost te osobe, a u ovom slučaju pisac iznosi viđenje junaka bez političke osude, s razumijevanjem koje imaju svi Vujčićevi gubitnici.

Budući da u *Odsokolu poskoka* Vujčić istovremeno parodira oba mentaliteta (i urbani i hercegovački) ne nudeći nikakvo rješenje, subverzivno progovara o vlastitom društvu jer su upravo te dvije društvene kategorije vodile borbu za prevlast nakon uspostave nove hrvatske države. To više što lik Udbaša vječno

ostaje – po potrebi tukući ili braneći Leonida, kako već on mijenja poziciju žrtve ili moćnika.

Provokacija je vezana uz Vujčića čak i s izvođenjima djela koja su metaforička provokacija stvarnosti i koja najčešće ne izazivaju tu istu stvarnost protiv sebe. *Crkveni miš*, Vujčićeva komedija o zatvoru, izveden je kao jedna od prvih predstava u srušenom HNK-u u Osijeku. Sam rad na predstavi pod mecima u razorenom gradu bio je čin hrabrosti čitave ekipe upućen kao izravan izazov neprijatelju koji je uništavao grad i ciljanom bombom razorio to isto kazalište.

### Žene

Žene su uklete u svijetu Vujčićevih drama, naročito tragedija. One nose sudbinu dobrovoljnih ili prisilnih Elektri (Anja Do), one su sredstva za taženje muške želje koje će biti izmanipulirane upravo kroz svoje glumačke težnje (Ohnana u *Asfodelu*). Žene su plesačice koje svojim plesom, ili njegovom nemogućnosti, kroz dramu služe kao opomena, kao nagovještaj straha (*Kornjačino svlačenje*, *Odskok poskoka*, *Hrvatski slavuj*). Žene su lude, šepave, izgubljene, slabe, žrtvovane, čedomorke koje pate. Od vlastitih žena se bježi ili ih se šalje u planine, a ljubavnice se iskorištavaju a nekada i ubijaju (Anja Do). Žene su kurve, a to im ne pada teško. U svakom slučaju svijet Vujčićevih drama nije lijepo mjesto za ženske likove. Nije ni za muške, ali oni su, iako antijunaci, ipak junaci. One su nuzprodukti. Čak i u *Boji slave* gdje im junak ne dopušta da dišu ili žive.

### Recepcija djela

Unatoč brojnim napisanim, i nagrađenim dramama, pa i izvedbama njegovih tekstova, Vujčić je pisac o kojem je napisano malo teoretskih napisa, a i sam se smatrao »gubitnikom« zbog problema u komunikaciji s kazalištem.<sup>295</sup> Smatran je virtuozom jezika, ali također i vrlo »neprohodnim« ili nekomunikativnim piscem naročito nakon praizvedbe svojega prvog komada *Hrvatski slavuj*. U njemu likovi programatski zastupaju filozofske ili političke ideje, npr. likovi nazvani »Fanatici dijamanta« odnosno dijalektičkog materijalizma što otežava scensku recepciju. Kao i brojni likovi koji napućuju scenu, neprestani prijelazi iz oniričnog (likovi poput Gospodara Citata, kabaret majstora I. i II. koji funkcioniraju po pravilima *Alise u zemlji čudesa*) u apsurdno (likovi

<sup>295</sup> O autorovu osjećaju gubitnika odnosno *kratkog spoja između autora i kulturne sredine* te analizu drame *Tandem* vidjeti tekst Sibile Petlevski »Tandem, Vujčićeva drama za neizvođenje« objavljen u Nikola Batušić (ur.), *Dani Hvarskog kazališta 33: Prešućeno, zabranjeno, izazovno u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Split, 1997, str. 518-526, i u Sibila Petlevski, *Drama i vrijeme*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2008, str. 171-180.

poput: Kandidati ništavila, Amateri bjeline ili Paževi časti), iz dramskog u intertekstualno (lik iz Joycea »Samuel Citat« koji se u trećem činu neprestano vozi na biciklu).

Razvoj ovoga pisca očit je u razvoju dramske linije od likova koji govore kao nositelji ideja ili instrument pisca prema sve životnijim likovima koji nose u sebi ideje. Od freske vremena kroz vrtlog povijesti s puno likova (*Hrvatski slavuj*) do osobne tragedije komornog scenskog izraza (*Boja slave* i *Asfodel*). Od raspršenosti radnje (*Hrvatski slavuj*) do vrlo koncentriranih drama napravljenih po načelima Aristotelovih jedinstva (*Asfodel*). Od hladnih intelektualnih likova neprestano zarobljenih u politici i vlasti, do pokušaja stvaranja živih likova baveći se nemogućnosti izražavanja emocija u *Boji slave*. Na žalost, njegova prerana smrt (2005) nije mu dopustila da svoj dramski govor razvije do kraja.

## AUTORSKA GRUPA GONG ILI TEATAR PUKOTINE (1994)<sup>296</sup>

Najbolja definicija sadržaja ove knjige je da ona sadrži deset neobičnih drama. Neobično je da je prve tri (*Višekratno proročanstvo pukotina*, *Haydnova glava i Ludwig i školjka*) napisalo otprilike sedam ljudi u zajedničkom radu (Sanja Lovrenčić, Milica Lukšić, Iris Supek, Smiljana Jelčić Ivanošić, Katja Šimunić, Mario Vrbanić i Branislav Krivokapić). Zovu se Autorska grupa GONG, a zapravo su jedna suvremena majstorska radionica što je neobično za ovo naše vrijeme individualizma koji se ostvaruje uglavnom negirajući sve oko i prije sebe. U Gongu se ljudi okupljaju oko majstora, u ovom slučaju Iris Supek. Ali majstor nije mjerilo stvari, on je tek »primus inter pares«, »primus« je dobila zbog inicijative okupljanja, neumornog poticanja na rad i nedopuštanja oduštanja. Što bi i bila definicija majstora kao voditelja.

To što su zajedno potpisali neke drame i nazivaju se autorskom grupom ne znači da su isti. Sedam članova grupe različiti su gotovo po svemu – godina, ma, spolu, boji očiju, stilu pisanja čak i mjestu stanovanja – osim po odnosu prema autorstvu. Oni su naime individualci. I nije li to idealna definicija društva ostvarena u jednoj dramskoj grupi – pojedinac koji unutar grupe ostaje samosvojan, ali zahvaljujući grupi lakše ispunjava svoje težnje ili u njoj nalazi snagu za nastavak svojega puta? Zato mi se činilo važnim da se njihovo postojanje zabilježi u ukoričenom, trajnom izdanju.<sup>297</sup>

Tri projekta Autorske grupe Gong (*Višekratno proročanstvo pukotina*; *Haydnova glava*; *Ludwig i školjka*) snimljena su ili napisana za Radio Zagreb. Sva tri govore o glazbenicima ne samo zbog medija na kojem su izvedena, nego i zbog dramaturške odrednice da glazba proizlazi iz djela kao dio njegove strukture, a nije puki ukrasni dodatak. U prvom projektu, drami *Višekratno proročanstvo*

<sup>296</sup> (Bilješka 2008) Tekst je objavljen pod naslovom »Teatar pukotine – deset neobičnih drama« kao predgovor knjizi Autorske grupa GONG *Višekratno proročanstvo pukotina*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1994, str. 277-280. U knjizi su objavljene drame: Autorska grupa Gong *Višekratno proročanstvo pukotina*, *Haydnova glava i Ludwig i školjka*; Sanja Lovrenčić *Prozirni krčag*, Iris Supek *Jagode s kapuljačom*; Katja Šimunić *Blueblanche, tango, rat*; Mario Vrbanić *Voayeri*; Milica Lukšić *Zla četvrt mjeseca*; Branislav Krivokapić *Vrata*; Smiljana Jelčić-Ivanošić *Fuga*.

<sup>297</sup> Njihove drame bila su prva knjiga Biblioteke Mansioni kojoj sam godinama bila urednicom.

*pukotina*, krenuli su iz priče o Mozartu, Umjetniku, a stvorili su ludistički traktat o Umjetnosti. U njemu je zapisana definicija pukotine. Drama kaže da je pukotina mjesto gdje se miješa irealni i realni svijet, moguće i nemoguće stvari, pukotina je mjesto iz kojeg dolazi umjetnost, dolaze proročanstva. Pukotina je i novi početak u monolitu dosadašnjeg. Do pukotine mogu senzibilne osobe, proroci i umjetnici. Sve su ove drame nastale iz takve pukotine, ili o njoj govore, ili govore iz njezine vizure.

*Haydnova glava*, drugi projekt Autorske grupe Gong, nastao je na podlozi istinitog događaja, a opisuje sudbinu Haydnove glave koju je doslovno dekapitirao (nakon umjetnikove smrti) onodobni šef policije ne bi li otkrio tajnu umjetnikove genijalnosti.

Dok je *Višekratno proročanstvo pukotina* zapravo dramatisirana forma proročanstva, *Haydnova glava* je napisana na podlozi krimi priče, a bajka je poslužila kao podloga drame *Ludwig i školjka* trećeg Gongova projekta, ovaj putaženskog jer ga je napisalo pet članica (Lovrenčić, Jelčić Ivanošić, Šimunić, Supek, Lukšić). U prepjevu bajke o Maloj sireni nastala je poetska drama prepuna šuma mora i zvuka školjke o autističnom dječaku zatvorenom za svijet koji ga okružuje. Svijet koji okružuje Ludwiga (Beethowena, naravno) je svijet oblikovan edukacijom umjesto igre, bukom umjesto zvuka... Zato on zamiče u neku svoju pukotinu, »iza zida u sebi«, kako kaže školjka, ili u samu školjku. Školjka je njegov prolaz u drugi svijet, njegova pukotina (a i Mala sirena je pronašla svoju). U *Haydnovoj glavi* lubanja umjetnika je za mnoge naslućena, a ne dosegnuta pukotina, dok je čitavo *Višekratno proročanstvo pukotina*, pukotina sama.

Zbog fascinantne činjenice da različite individualnosti opstaju zajedno, u ovoj se knjizi svaki autor predstavlja i jednom vlastitom dramom. I koliko god te pojedinačne drame bile različite, one pokazuju što te jake osobnosti s očito velikom količinom talenta veže zajedno. Pukotina.

Prva tri zasebna teksta nose prepletanje irealnog i realnog, ali kroz pukotinu koja povezuje realno s irealnim čuje se tutnjava nama dobro prepoznatljive ratne opasnosti kao jedan umjetnički komentar ratne hrvatske stvarnosti.

U *Prozirnom krčagu* Sanje Lovrenčić isprepleće se realni svijet jedne obitelji i irealni svijet figura koje žive u satu (a mi prepoznamo Dubrovnik). I dok se obitelj povlači pred muklom tutnjavom sa životom punim nekih novih strahova ili promjena životnog ritma (a mi prepoznamo Rat), figure iz sata doživljavaju svoj trenutak razračunavanja koji oslobađa Zlo. Ono će krenuti u realni svijet – kroz neku pukotinu – koju je otvorilo zlo realnog svijeta?

U *Jagodama s kapuljačom* Iris Supek dvije osobe u nekom planinskom hotelu moraju otkriti krhotine svojega sjećanja pod budnim okom crvene Jagode

koja svojim dolaskom mijenja realno u irealno – *posvema irealna situacija igra se kao realna*, kažu didaskalije. A iz krhotina sjećanja (spaljena kuća... ubijen pas...) mi prepoznajemo Rat.

U *Blublanche, tango, rat* (od objavljenih tekstova jedini pisan isključivo za radio s iznimno važnom glazbom Davora Rocca) rat je već realnost s kojim se mlada žena Bjanka mora suočiti. Obuzeta književnošću, glazbom, filmom i ljubavlju izmišlja novu heroinu kraja stoljeća Blublanche – sastavljenu od Blanche Dubois i asocijacija nastalih iz Blue (plavo). Blublanche će pronaći svoje mjesto u ratu. A Bjanka?

Pukotina koja je omogućila miješanje svjetova u ovim trima dramama nastala je (ili se zapriječila) ratom, a kroz sasvim drugu pukotinu (s drugom vrstom nasilja) prolaze likovi u *Voayerima* Marija Vrbančića. Zatečeni u dvorcu Markiza de Sada Benjamin i Danijel promatraju sadističke orgije. Njihova dilema je jesu li oni spasioci ili ne, dilema je koja nosi odjek Rushdijevih *Sotonskih stihova* – jedna biblijska situacija izvrnuta kroz pukotinu dobiva drugačiji izgled.

Kroz pukotinu jezika Milice Lukšić propao je naš realni svijet i pretvorio se u *Zlu četvrt mjeseca*. Svijet koji ona majstorski gradi poput nekog fantastičnog dvorca mi prepoznajemo kao metaforu našeg ili kao prijatnu mogućeg našeg svijeta ako se ne pazi kroz koju se pukotinu propada.

Duhovitost u crnohumornoj varijanti Milice Lukšić nastavlja se u jednoj pomaknutoj varijanti Branislava Krivokapića, *Vrata* variraju situacije i odnose na vratima, različitim pukotinama kroz koje netko za svojega života ili/i nakon njega može dospjeti. Likovi prelaze s jedne na drugu stranu u potrazi za nečim, u potrazi za pravom pukotinom koja donosi smirenje.

Zato bi za sve likove bilo dobro da pročitaju završnu dramu knjige, *Fugu* Smiljane Jelčić Ivanošić. Stari i Stara u jednom danu života i vremena svakodnevnih događanja u paralelnom vremenu proživljavaju tridesetak posljednjih godina svojega života. I oni pokazuju da je najjača i najveća (možda i najvažnija) pukotina u nama samima i ma koliko tražili neke druge prolaze, kroz koja god vrata prolazili, kamo god bježali, završavamo boreći se s pukotinom u sebi. Dok kroz taj prolaz ne prođemo, svi su nam ostali zatvoreni.

Objavljeni tekstovi po mnogočemu su različiti i to u širokom rasponu – od ironije, crnog humora i laganog horora do čistog poetskog strukturalizma. Od zvuka riječi koji stvara sliku do riječi koja stvara stvarnost. Od različitog miješanja realnog i irealnog. Osim banalne činjenice da su sve te drame dobre drame (banalne zbog podrazumijevanja) druga neobičnost ove knjige da unatoč svoj svojoj različitosti ove drame imaju jednu vrlo važnu zajedničku karakteristiku – pripadaju teatru pukotine.

Estetike iz kojih pojedini autori pišu mogu se različito nazivati, čak i ovaj njihov zajednički rad može dobiti razne nazivnike: antimimetski, fantastičan, borghesovski ili neoromantizam. Ovo posljednje zato jer u njihovim djelima ima emocija, onoga što je postmoderna sa svojom hladnoćom naoko objektivnog izbora zanemarila. Što je njoj neupletanje, to je njima uključenje. Oni pišu ne samo iz pukotine nego i iz uključenja. Za razliku od postmoderne koja niječe kreativnost (sve je već izmišljeno, možemo još samo dijalogizirati s literaturom), oni u nju vjeruju, oni ponovno (još uvijek) vjeruju u kreaciju. Zbog njihova pripadanja sadašnjosti (što uključuje iskustvo prošlosti) oni su svjesni da je stvarnost neobuhvatna. Nijedna poetika, nijedan svjetonazor ne može obuhvatiti istinu, ne može obuhvatiti stvarnost. Nemogućnost spoznaje stvarnosti olakšava (poništava) upoznavanje i pronalaženje pukotine koja omogućuje stvaranje. Umjetnosti, proročanstva – stvarnosti? I zato se njihov teatar najtočnije može nazvati: teatrom pukotine. On je otvoren, otvoren i drugima koji imaju snage, emocija, ili moći da otkriju pukotinu. Što bi mogao biti put ohlađene umjetnosti koja nas okružuje.

Te su drame (naročito ove zajedničke gongovske) vrlo zahtjevne za redatelje (na radiju postoje tek poneki koji to mogu, u kazalištu također) i za urednike i za direktore kazališta i za kritičare (koji su upravo svladali crtovlje postmoderne i zbog toga su jako zadovoljni). Jedino mislim da nisu naporni za publiku jer mnogi u njoj dijele taj osjećaj. Zato i vjerujem da će imati svoje čitatelje i drago mi je da je knjiga pred vama.

### **Epilog 2008.**

Autorska grupa Gong objavila je kasnije još jednu knjigu drama *Ocean u šeširu* (Zagreb, 1996), a u njoj su tada bile Sanja Lovrenčić, Milica Lukšić, Iris Supek, Smiljana Jelčić Ivanošić koje su objavile po dvije samostalne drame i jednu zajedničku *Hotel ocean*. Njihove su se drame najviše izvodile na radiju i velika je šteta da neke od njih nisu doživjele i kazališno postavljanje. Neki od članova napravili su značajne zasebne karijere kao dramski pisci, romanopisci, koreografi, a neki se više ne bave pisanjem drama nego pišu teorijske tekstove, prevode, uređuju...



POLEMIČKE TEME  
ILI  
ŠTO SU NAMA PREDSTAVE?



## UVOD IZ 2008.

Jedino ovo poglavlje sadrži neznanstvene tekstove. Iako mi je povod pisanja uvijek neka provokacija u kazalištu, ovi su tekstovi napisani u privatnom tonu. Provokacije su mi bile prevelike da ih razvodnim istraživanjem: predstava u kojoj nestane pisac, odličan tekst o kojem govore da je mrtav, iznimna količina drama i filmova gdje sami sebe prikazujemo kao ubojice i zločince...

Kao što nisam mogla odoljeti da ih ne napišem, tako i sada ne mogu odoljeti da ih ne objavim jer govore o važnim stvarima o kojima se uglavnom ogovara po hodnicima.

- Slobodan Šnajder ili kako postati dramaturg vlastitog teksta  
(*Kamov smrtopis. Moulin Rouge*, režija Branko Brezovec, ZKM, 2003)
- Zašto Brešanov *Hamlet*... i danas može biti zanimljiva predstava?  
(*Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, režija Larry Zappia, HKD Rijeka) 2006)
- Otvoreno pismo Mati Matišiću: tko će prikazati vrijednosti  
(*Žena bez tijela*, 2007)

# SLOBODAN ŠNAJDER ILI KAKO POSTATI DRAMATURG VLASTITOG TEKSTA

Slobodan Šnajder *Kamov smrtopis. Moulin Rouge*, režija Branko Brezovec, ZKM, 2003.

## Uvod iz 2008.

Ovo je jedini tekst koji mi 2003. nisu željeli objaviti (Vijenac, Kazalište). Dvije odbijenice smatrala bih dokazom slabe kvalitete teksta da mi se to već nije dogodilo s jednim starijim tekstom o Šnajderu. Tekst o njegovim *Dumanskim tišinama* iz 1987. odbio je tadašnji urednik Dubrovnika, a onda ga je tadašnja urednica Prologa – izgubila. Tekst je bio ni gori ni bolji od mojih drugih tekstova koje su u to vrijeme objavljivali, a pisala sam ono što i danas mislim, da su *Dumanske tišine* iznimno zanimljiv komad (vidjela sam gotovo sve izvedbe u bivšoj Jugoslaviji), ali u prva dva čina. U trećem ima velikih dramaturških propusta i zamjerki koje sam u tekstu pobrojavala. Nekako mi se nakon ovoga novog iskustva čini ipak da nije problem u šlampavosti urednice ili mojem lošem pisanju, nego u kritičkom odnosu prema Šnajderovim dramama. Na žalost, kako je to bilo vrijeme pisacih mašina, ja sam ostala bez teksta, inače bih ga ovdje objavila.

Dopuštam da je i tekst koji slijedi loše napisan, kao i pravo urednika na izbor tekstova, ali kao da sa Šnajderom stvari nikad nisu tako jednostavne. On mi je kao paradigma oblikovanja mišljenja (estetskih kriterija) prema političkim promjenama. Kad je Šnajder bio jak (politički i na funkciji direktora izdavačkog program CKD-a s jakim veznama u ostalim jugoslavenskim republikama), onda su ga svi hvalili i dizali u nebesa, a tekstovi su mi igrani po cijeloj Jugoslaviji. Čak i oni koji ga nisu voljeli, privatno su ga ogovarali po hodnicima, ali javno su našli nešto za pohvaliti. Onda više nije bio jak (jer mu je partija izgubila, prijatelji su postali neprijatelji, a izgubio je i funkciju) pa su oni koji ga nisu voljeli kao pisca došli na svoje i nisu ga igrali. Odjednom su zamukli i svi oni koji su nekad pisali mudre hvalospjeve o njegovu djelu. Onda je, u vrijeme nastanka teksta koji slijedi, opet bio jak, njegova je partija vladala gradom Zagrebom (i još uvijek vlada), dobio je opet funkciju (bio je direktor ZKM-a), opet ga se igralo (istina samo u ZKM-u). Nije čudo da opet

nije najpoželjnije o njemu pisati loše. Nekad mi se čini da su nam estetski kriteriji žlica vode i zavise od temperature sunca.

Trenutačno je Šnajder bez pozicije (radi u Zagrebačkom kazalištu lutaka i za sada se bezuspješno bori za osnivanje novog kazališta), ali i dalje su njegovi djelomično na vlasti, pa tko zna kakav će biti stav prema Šnajderu dok ova knjiga izađe. Moj je problem da uvijek isto mislim bez obzira na promjene oko mene. Ono što volim kod Šnajdera pisca voljela sam i kad je bio u nemilosti, ono što ne volim, ne volim i kad je najjači na svijetu. Da sam pametna, izvukla bih onaj aspekt koji se trenutačno nosi, ali, nekako, uvijek imam potrebu pisati upravo o onome što je kontra vladajuće politike. Ne čudi da to ne mogu često objaviti...

### Odbijeni i neobjavljeni tekst... <sup>298</sup>

Sjećam se kako je Slobodan Šnajder nekada, kad su ga igrali po čitavoj socijalističkoj Jugoslaviji, bio strašno osjetljiv na svaki prigovor, pa i onaj najmanji, vlastitom tekstu, a urednici se časopisa nisu usuđivali objaviti takav tekst. A sada su mu dva teksta (*Kamov smrtopis*, ZKM, 2003. i *Nevjesta od vjetra*, HNK u Zagrebu, 2003) radili redatelji (Branko Brezovec i Ivica Boban) poznati po tome da im tekst nije primarni objekt poštovanja. Da ih tekst inspirira na vlastite ideje i slike koje vole izražavati neverbalnim sredstvima. Da vole nadopisivati, kolažirati, prepravljati tekstove...

O ukusima se ne raspravlja. Brezovec nije moja poetika. Ni ZKM-ova predstava *Kamov smrtopis*. *Moulin Rouge* nije. Traje sat vremena predugo za tu poetiku. Iako mi je ova predstava napredak u odnosu na *Maraton* ili *Velikog meštra sviju hulja* istog redatelja. U *Maratonu* je glazba bila tako bučna da mi uopće nije dopustila čuti što glumci govore, pa sam većinu predstave provela s prstima u ušima. Uzalud se šiteći od buke. Na *Velikom meštru sviju hulja* gotovo sam se onesvijestila jer sam »štreber« i pokušavam povezati sve što se na sceni događa, shvatiti sve što mi režiser poručuje. A u *Meštru* je Brezovec otpustio kočnice do kraja. Natrpao je sve čega se je sjetio, vjerojatno s namjerom da publiku zbuni jer to ljudski mozak nije mogao pohvatati. Nije čudo da mi je od silne koncentracije i uzaludnosti pokušaja shvaćanja svega što je na sceni (i zašto je zapravo tamo) na kraju nestalo kisika u mozgu. Na kraju me na životu više nije mogla održavati ni jednostavno rečeno genijalna scenografija Tihomira Milovca.

*Kamov* nije bio bučan kao *Maraton* ni natrpan kao *Meštar*, ali sam ipak izašla nakon sat i pol. Izašla sam jer mi prijateljica, koja živi u Americi već

<sup>298</sup> Sadašnji v. d. urednika Vijenca Andrija Tunjić ga je želio objaviti ali mi se činilo da je tekstu nedostajao povod za objavljivanje u tjedniku gotovo pet godina nakon nastanka. U knjizi mu je pravo mjesto jer je problem ostao isti.

dvadeset godina, više nije mogla izdržati (iako je inzistirala da idemo u ZKM, kultno kazalište njezine mladosti). Ona je bila i moj izgovor da izađem jer se sama ne bih usudila izaći. Nikad ne izlazim s predstava, to mi je ostalo od kada sam bila kazališni kritičar jer je najveći grijeh kazališnog kritičara otići s predstave. Bila sam svjedokom nekih koji su izlazili prije genijalnih scena ili su za vrijeme tih scena spavali.<sup>299</sup> Iako je to bio trenutak za izaći jer je Brezovec počeo ponavljati vlastita rješenja, do danas se osjećam krivom što sam izašla. Tko zna, možda se ipak nešto dogodilo do kraja što bi me oduševilo i dotaklo.

No u ovoj me predstavi nešto drugo iznenadilo. To da je Brezovec poništio tekst nije me iznenadilo, on to uvijek radi, ali to da je Šnajder to dopustio i da je još zadovoljan – to doista ne razumijem.

Kako je tekst poništen jasno je svima. Naime, slike slijede, ne Šnajderov tekst, nego samo scene iz Šnajderova teksta koje su ujedno scene iz Kamovljeve biografije objavljene u programu. Brojnih scena iz Šnajderova teksta nema ili su tako lagano naznačene da moraš jako dobro paziti da ti ne promakne lik s jednom replikom ili tek prolazom po sceni koji zapravo zamjenjuje neku scenu. Replike koje su uzete iz teksta izgovarane su tako da se vrlo često ne čuju i nije im namjera da prenesu tekst. Izbacivane su u zrak kao parole. Tekst koji se izgovara nerazumljivo ili u odsječenim rečenicama izvan konteksta koje glumci ponavljaju uz mehaničke pokrete nije morao biti prethodno napisan kao dramska cjelina, mogao je mirne duše proizaći iz rada na predstavi jer slijedi neku drugu liniju, a ne tekst. Iako je Šnajderov *Kamov smrtopis* »freska«, on ipak ima svoju dramaturgiju iz koje je jasno tko, što i zašto radi. Likovi u predstavi bili su potpuno odvojeni jedni od drugih i od samih sebe u mehanici pokreta postajući znakovi likova, a ne likovi sami. Priča je nestala, a tko otprije nije znao o čemu se radi, teško je mogao povezati što se doista zbiva. Osim da je glavni junak u košmaru. Što je jasno iz naslova.

Namjera predstave i nije bila postaviti tekst na scenu. Već znamo da Brezovec to ne radi. Namjera je bila da nam pokaže režijska rješenja, a neka su bila odlična (sastanak đачke stranke ili kako Brezovec rabi propadališta). No najveća vrlina predstave je da je uspjela napraviti dramaturgiju prizora uz pomoć songova – jugoslavenskih šlagera (i tu ima nekih odličnih režijskih rješenja ali i glazbenih obrada Marjana Nekaka). To piše u programu – a i vidljivo

<sup>299</sup> (Bilješka 2008) Igor Mandić je u redu ispred mene prespavao jednu od antologijskih scena: sukob majke (Milene Zupančić) i kćeri (Veronike Drolc) u *Zločinu na kozjem otoku* u režiji P. Magellija na Gavellinim večerima. Nakon toga je kao voditelj okruglog stola dovodio u pitanje smisao kazališta. Budući da sam tada bila student, nisam imala snage podići ruku i reći *odakle vam pravo kuditi, prespavali ste antologijsku predstavu*. Ispravila sam to trideset godina kasnije na skupu posvećenom Ivi Brešanu 2006. u privatnom razgovoru.

je – odnosno čuje se. Ali nema teksta. Jer su njegovu funkciju preuzela redateljska rješenja i songovi. Tako replike i glumačka igra ne slijede dramaturgiju teksta nego dramaturgiju scena i songova. Zato replike koje smo čuli (vidjeli) nije morao napisati pisac, mogao je i »glazbeni dramaturg« (Dario Bulić) koji ionako u predstavi postoji uz »redovnog dramaturga«! A taj »redovni dramaturg« je Gordana Vnuk, osoba koja nije do sada radila tu vrst posla (u zanatskom smislu), nego je poznata kao uspješan voditelj festivala (nekoliko njih) određene i jasno izražene poetike. I pisala je uglavnom uvodnike za festivale. Da mi je znati što je ona zapravo radila na Šnajderovu tekstu? Vjerojatno joj je tako honoriran budući trud oko promocije te predstave u svijetu. I mislim da zaslužuje da joj se taj trud plati, ali zašto se to zove dramaturg. Jer dramaturg je onaj koji pomaže piscu. Ili redatelju. A mislim da nazive ne treba brkati.

Predstava ima svojih svijetlih trenutaka čak i za nekog tko nije iz te poetike (dakle mene), ima na trenutke neku morbidnu ljepotu u vizualnosti predstave (scenograf Željko Zorica, oblikovanje svjetla Livijo Marečić). Ali je hladna, nepovezana, priča se priča potpuno nejasno, a atmosfera je bila u tih sat i pol cijelo vrijeme na istoj razini. Bez obzira bio Kamov dijete, dječak u isusovaca ili mladić u socijalista, imao vizije, sjećanja, trenutke lucidnosti ili očaja. Znam da je to košmar i *smrtopis*, ali su se ti prelazi lika iz jednog u drugo vrijeme, iz stvarnosti u sjećanje, puno lakše čitali u Šnajderovu tekstu nego pratili u Brezovčevoj predstavi. Znam da je to *smrtopis*, znam da je i Šnajderov tekst »freska«, ali dramska napetost mora imati (i u Šnajderovu tekstu ima) kontrapunkte koji vuku naprijed i privlače zanimanje publike. Ne mogu to biti samo nagomilane redateljske atrakcije. Kroz koje te vodi programska knjižica.

Iz programa sam vidjela da se kasnije događa nešto drugo (navodno brodvejska revija), ali prestala sam vjerovati u označitelje kojima me ta predstava obasipa. Ni ono prije što sam vidjela nije bio *Moulin Rouge* kako se naveliko najavljivalo. Unatoč songovima. Pa zašto bi nešto poslije bio Broadway. To su samo mamci za naivnu publiku.

Ovakav pristup tekstu može biti legitimni proces nastajanja predstave. Drama *Kamov smrtopis* i sama nije vesela ili priča psihološke motivacije pa joj je možda prirodno da se pretvori u mračno scensko-glazbeno djelo – hladno, ekspresionističko, postmodernističko, konstruktivističko, ima takvih prigodnih termina još za nabrajati... sve su to bjegovi od priče i emocije u jaku vizualnost i redateljski koncept. Nije nam ni prvi ni zadnji. Ovdje je zanimljivo da je u tom konceptu Šnajder postao dramaturg svojega vlastitog teksta. Dramaturg jedne redateljske predstave.

A to se vidi i u programu, kako rekoh, korisnom priručniku predstave. Slova se teško čitaju jer su sitna i na crvenoj podlozi, zbijena na malom formatu

programa. To ne može biti zbog štednje jer se toliko novca na ovu predstavu potrošilo (svakom je jasno da je skupa), da se moglo još malo – za dodatnih pet centimetara programa. Mora da je to koncept. I doista je program lijep, sad, to nije baš najprimjereniji izraz, recimo vizualno dojmljiv, skladan u svojem konceptu, bolje rečeno konceptualan (da ne povrijedim nekoga s ovim pozitivnim pridjevima), ali teško čitljiv. Jer riječ nije važna. Dokaz tome je i da na naslovnoj stranici piše samo *Kamov smrtopis Moulin Rouge*. BEZ IMENA AUTORA TEKSTA, AUTORA DRAME! Jer to više nije drama uprizorena na sceni, nego autorska vizija slika, riječi i glazbe na temu Kamova. Jedino što je ostalo od pisca je *smrtopis* na naslovnici programa, ali to je doista odličan označitelj o čemu se u komadu/predstavi radi, za razliku od naknadno dodanih američkih ironijskih označnica *Moulin Rougea* i Broadwaya. Autor je, naravno Brezovec i predstava se zapravo trebala zvati »Kamov po Brezovcu«. Otuda i problem oko autorskih prava korištene glazbe koje nitko iz predstave nije smatrao potrebnim platiti. Glazbenici su se pobunili jer nisu iz kazališne priče pa je nastao skandal. U kazalištu redatelj je jedini neupitni autor. Ako je uzeo Šnajderov tekst i napravio iz njega što god mu srcu drago, zašto bi nešto još posebno pitao glazbenike. Puno im je i dao – popisao ih je u programu, a i onaj glazbeni dramaturg treba nešto raditi...

Predstava se najavljuje kao uspješna kod publike i doista gledalište je na izvedbi polovinom svibnja (premieru je bila u ožujku) bilo puno. Ali, gledalište je za tu predstavu jako smanjeno jer je scena proširena na više od desetak redova, a bilo je ispunjeno uglavnom srednjoškolcima, i to izvan Zagreba... Mislim da je bilo desetero odraslih ljudi. I svi smo se poznavali, dakle, većina je povezana s kazalištem na ovaj ili onaj način. Nije bilo takozvane »normalne« publike (koju sam susretala na izvedbama *Trilogije o ljetovanju*, *Očevima i sinovima*, *Plavoj sobi* ili kabare/komedijama poput *Fritzspiela* ili *Hotela Babilon*). Izgleda da mamci za naivnu publiku ne djeluju najbolje. Možda nije tako naivna kako izgleda.



## ZAŠTO BREŠANOV *HAMLET*... I DANAS MOŽE BITI ZANIMLJIVA PREDSTAVA

Ivo Brešan *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*,  
HKD Rijeka, režija Lary Zappia, 2006<sup>300</sup>

Čast mi je biti pozvana, prihvaćena i prisutna na ovom skupu – i privatno i profesionalno.

Zašto privatno?

Budući da je cijela atmosfera prijateljska i emotivna, dopustite mi jednu fusuotu sjećanja. Vjerojatno sam jedna od rijetkih ljudi na skupu koja ovu kultnu predstavu Brešanova *Hamleta* u režiji Boška Violaća nisam gledala. Čula sam puno o njoj, osjećam je kao dio vlastitog iskustva, ali je zapravo nisam gledala. Pokušavala sam si to objasniti i kako god računala, izračunala da sam u to vrijeme imala jedanaest godina. U to vrijeme ne da nisam znala za politiku, nego ni za kazalište jer sam živjela u Kloštru Podravskom i mama me je tek kasnije vodila u Viroviticu na predstave. No unatoč tome i ja imam neka privatna sjećanja koja me uz Brešana vežu i koja pokazuju zašto mi je emotivno drago biti večeras ovdje.

Kada sam devedesetih s još nekoliko ljudi osnovala Hrvatski centar ITI kao udrugu građana, neku vrst dvosmjernog informativnog centra koji će s jedne strane okupljati informacije o hrvatskom kazalištu i njihovom distribucijom promovirati naše kazalište, a s druge omogućiti našem kazalištu informacije o svjetskim događanjima, pokrenuli smo i publikaciju *Hrvatska drama*. U njoj smo planirali predstaviti hrvatske pisce i njihove drame s osnovnim podacima o broju likova, trajanju i kratkim sadržajem koji je pisac sâm trebao napisati. Pozvali smo pisce na suradnju i oni manje poznati pristali su rado, ali oni poznatiji baš ne. Jedni nisu htjeli biti u publikaciji toga imena, drugi su tvrdili da im takva promocija ne treba jer od toga sigurno neće biti ništa konkretno, treći da oni ne mogu pisati sadržaje svojih drama jer su to suviše mudra ostvarenja koja ne stanu u četiri obične rečenice... Brešan je bio iznimno ljubazan na telefonu, pitao je koliko i do kada, i do toga roka – poslao.

---

<sup>300</sup> O tome sam govorila na Književnom skupu u povodu sedamdesetog rođendana Ive Brešana u Hrvatskom društvu pisaca 2007. Kasnije je objavljeno pod naslovom »Zašto *Hamlet* i danas može biti zanimljiva predstava«, Književna republika 11-12/2006. Za ovu prigodu ostavila sam ga u formi privatnog obraćanja.

Mi smo se do tada znali »profesionalno iz viđenja«, i ta njegova ljubaznost, ta njegova spremnost da kao priznato i poznato ime sudjeluje u nečemu što se u tom trenutku nije moglo raspoznati hoće li biti nebitan bilten ili važna publikacija, to me je privatno doista dirnulo, ali i profesionalno potaknulo. Kasnije se pokazalo da je ITI prerastao u važan centar, evo ga i ovim krasnim prostorijama, sad ga vode neki drugi ljudi, a *Hrvatska drama* izlazi i danas kao jedina publikacija o hrvatskom kazalištu na engleskom jeziku...

I to je ono što je kod Brešana važno, on nije samo fizički velik, čak ni samo kreativno velik, on je velik čovjek. Jer je unatoč svojoj kreativnosti otvoren prema drugim ljudima, pristojan i ljubazan, prihvaća te druge ljude i njihove ideje, i to prihvaćanje njega ne umanjuje. Dapače. Upravo zato on je jedan od rijetkih koji je u stanju okupiti na svojem rođendanu i lijeve i desne, i alternativne i neo/klasiciste, i velike i male...

Zašto profesionalno?

Bilo mi je stalo govoriti na ovom skupu zbog jedne profesionalne frustracije. Prije možda godinu dana nekoliko ljudi, među njima i neki ugledni teoretičari, su mi govorili: *Znate, Hamlet je gotov, to je mrtva drama jer je nestao komunizam pa i on više nema smisla.* Oni su to govorili s vrlo ozbiljnim licem, dakle kao vlastito uvjerenje, i mene je to šokiralo. Naravno da postoje drame koje nestaju s vlastitim vremenom nastanka ili s promjenama onih pojava o kojima govore, ali postoje i one koje ostaju. Iako današnja britanska kraljica nema onu moć kao Richard III. nama je ta Shakespeareova drama i dalje važna. Meni je oduvijek *Hamlet* bio vrlo važna drama, klasično djelo za koje sam znala da može preživjeti pad komunizma jer je veće od vremena nastanka.

U toj frustraciji sam shvatila da je nebitno ono što teoretičari ili kritičari, dakle, oni koji pišu o kazalištu, misle. Mi smo nemoćni, mi možemo govoriti na znanstvenim skupovima koji imaju utjecaj na vlastitu struku, ali nemaju velik utjecaj na kazalište, a bez kazališta drama ne može živjeti. To je stara istina, nisam je ja tada otkrila, ali me je tada snažno pogodila njezina okrutnost. Mi svi ovdje možemo misliti da je *Hamlet* velika drama, mi možemo biti i većina teorijske kazališne misli, ali što to znači za dramu ako je nema u kazalištu. Ne puno.

I onda sam čula da Lary Zappia radi *Hamleta* u riječkom teatru HKD 2005. godine. To mi je bilo drago jer to znači da i on kao redatelj misli da *Hamlet* može živjeti i nakon pada komunizma.<sup>301</sup> Ali sam čula i da je pretvorio učitelja u učiteljicu pa me je to opet iznerviralo, jer zašto on sad mijenja nešto u savršenoj drami (to više što sam kao netko tko se bavi američkom dramom već alergična na sve te pomodarske kombinacije sa zamjenom spolova).

<sup>301</sup> *Hamlet*... je igran još i u Satričkom kazalištu Kerempuh 1994. u režiji Mustafe Nadarevića i 2002. u Kazalištu Virovitica u režiji Dražena Ferencine.

I onda sam predstavu vidjela. Pa mi je bilo lakše. Predstava je izrežirana iz poštovanja prema tekstu, ali s jasnom redateljskom koncepcijom i ima nekoliko razina koje su mi vratile nadu da će kazalište ipak i dalje potvrđivati vrijednost te drame, a mi imati povoda pisati o nekim budućim čitanjima.

Zappia je napravio tri stvari. Prvo je ponovno vratio glumce među publiku i učinio nas sudionicima kao što je to i Violačić imao na praizvedbi, a kasnije izvedbe su to zanemarile, uspostavivši tradicionalan odnos glumci na sceni – publika u gledalištu.

Drugo, likove je pretvorio u muzejske eksponate, odijela su bila puna bijelih mrlja, prašna, imao si osjećaj da je paučina posvuda. Glumci su izgledali kao muzejski eksponati iz prošlosti, voštane figure koje su hodale među nama. Ali, kako su oni igrali svoju igru, ta nas je igra sve više uvlačila i činila nas pravim sudionicima, mi smo prepoznavali tu priču i poistovjećivali se, pa se onaj početni odmak s figurama prošlosti sve više smanjivao, a oni su umjesto slika prošlih vremena postajali naši portreti.

I tu se pokazala veličina Brešanove drame. Ono što je Mrkonjić nazvao *političkom groteskom* sada je postalo groteska naravi, groteska karaktera, ono što je nekad bilo prepoznavano isključivo kao priča o malim aparatčicima koji uništavaju intelektualca, sada je priča o temeljnom zlu u ljudima koje uništava ono čisto oko sebe, o pokvarenosti koje uništava ideale tek koristeći vladajuću političku paradigmu. Drama nije više toliko obračun s politikom koliko s mentalitetom koji može doći na vlast u bilo kojoj politici.

Iz te vizure je i treća Zappijina intervencija, pretvaranje učitelja u učiteljicu, dobila svoj smisao. Muški učitelj iz Brešanove drame bio je Hamlet. Kad god sam čitala ili gledala tu dramu, bez obzira što sam znala kraj, od tog sam lika očekivala da podigne glas, da pomogne Joci, da iskupi svoju poziciju idealista i intelektualca. To iznevjereno očekivanje djelovanja činilo je od njega ironijskog Hamleta, zrcalni odraz Joce. Sada kada smo imali ženu kao učiteljicu, svima je bilo jasno da ona ne može napraviti ništa, ona je u toj sredini dvostruko slabi subjekt, i kao intelektuala i kao žena, i ne može pomoći nikome, ni sebi ni Joci. Time je Joco dobio jaču hamletovsku poziciju, poziciju potpune tragičke usamljenosti. Tako je ova zamjena spola u priči o groteski mentaliteta koje se manifestira kroz različite političke forme funkcionirala.<sup>302</sup>

---

<sup>302</sup> Premijera predstave bila je 6. 11. 2005. u HKD-u na Sušaku. Glumili su Davor Jureško kao Bukara, Nenad Šegvić kao Puljiz, Denis Brižić kao Mačak i Damir Orlić kao Joco, te Andreja Blagojević kao Anđa, Zrinka Kolak Fabijan kao Majkača i Edita Karađole kao učiteljica. Kao selektor Marulićevih dana u Splitu pozvala sam je na taj festival u travnju 2006. gdje je predstava dobila nekoliko nagrada: predstava u cjelini nagradu publike, Lary Zappia za adaptaciju teksta, Edita Karađole za ulogu učiteljice, a Denis Šestić za dizajn svjetla. Nakon toga je 2006. uslijedio uspješan pohod po festivalima: Edita Karađole dobila je nagradu za ulogu učiteljice na Danima

Na kraju.

Sad mi je jasno zašto Brešan piše romane. Roman pripada piscu i kad pisac stavi točku, roman je dobio svoj završni oblik. Drama mu ne pripada. Nakon točke koju pisac stavi još je puno ruku na njoj. I to je stara istina, ali ako mi se čini da je nepravda s *Hamletom* ispravljena jer je ova riječka izvedba otvorila novi niz čitanja toga djela u postkomunističkom vremenu, postoji jedna drama za koju mi se čini da to nije doživjela i da je pretrpjela najveću nepravdu: *Utvare*. Kada je potkraj devedesetih napisana, učinilo mi se da je ne samo dobra drama nego naročito važna jer njome Brešan otvara jednu novu liniju političke drame u kojoj će se nakon komunističke ideologije obračunati s nacionalnom ideologijom i tako pokrenuti novi val u hrvatskoj dramaturgiji.<sup>303</sup> Nešto slično kao i s *Predstavom Hamleta* sedamdesetih. Na žalost, drama je imala jednu dosta tihu izvedbu u Osijeku<sup>304</sup> i više se nikada nije igrala, a u Hrvatskoj je zamrla politička drama. Zato se nadam da će kazalište tu nepravdu prema *Utvarama* ipak ispraviti barem do drugog okruglog Brešanova rođendana.

---

satire u Zagrebu i Međunarodnom festivalu malih scena u Rijeci, na festivalu Zlatni lav u Umagu predstava je dobila prvu nagradu »za inovacijski pomak u dramaturško-redateljskom čitanju i scensko-glumačkoj izvedbi«, a Lary Zappia dobio je na Splitskom ljetu glavnu nagradu, Juditu, za obradu i režiju te predstave.

<sup>303</sup> *Utvare su komad koji relativizira povijest, suvremenost i osobnost. Tu se događaju prizori iz povijesti koji su, zapravo, konstrukcija nečije mašte s određenom surhom. Na raj način i povijest postaje utvara. Isto se događa i s ideologijom i s osobnostima. Tko smo mi, zapravo? Jesmo li mi ono što smo si umislili da jesmo ili smo ono kakvima nas drugi vide? Što je u svemu tome stvarnost?* Ivo Brešan, *Nedjeljna Dalmacija* 14. 4. 1998. Program predstave, HNK u Osijeku.

<sup>304</sup> Premijera je bila 26. 9. 1998. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku u režiji Želimira Oreškovića.

## OTVORENO PISMO MATI MATIŠIĆU: TKO ĆE PRIKAZATI VRIJEDNOSTI?

Mate Matišić *Žena bez tijela*, 2007.

Zagreb, 8. veljače 2007.

Dragi Mate,

malo mi je neobično pisati pismo u ovim vremenima telefona i *sms-a*, ali kako si ti dalek emailu, a nikako da se susretnemo jer ja zbog Osijeka i ovih profesorskih obaveza ne stižem više na mnoge predstave, nekako mi se to čini naboljim. Uostalom, ono o čemu Ti pišem treba pročitati na miru i razmisliti, a ne potrošiti u trenutku poput zvuka koji nestaje u slušalici...

Pitali su me za razgovor u Vijencu gdje su granice etičnosti kazališta, a etičnost je za mene svijest o utjecaju vlastite umjetnosti na stvarnost oko nas i odgovornost umjetnika za taj utjecaj... ili bilo kakvog drugog rada u životu. Možeš i graditi i razarati, ali moraš biti svjestan što radiš i zašto, moraš na neki način preuzeti odgovornost. U životu je to barem deklarativno tako... U umjetnosti su se stvari poremetile jer je umjetnost postala sama sebi i svrhom i ciljem i procjeniteljem i recipijentom... ali ipak umjetnik i dalje ima potrebu za publikom koja se ne sastoji samo od kritičara i upućenih (svi alternativci bi htjeli biti *main stream!*), a čim umjetnost dopire do publike, djeluje na svoju okolinu. Zato umjetnik ima i etičku odgovornost.

Razmišljajući o tome shvatila sam da mi u prikazu naše stvarnosti (ratne i poratne) nešto nedostaje. Zašto svi naši hrvatski ratnici moraju nekoga silovati, nevinog ubiti, ukrasti, slomiti se u tom ratu do kraja moralno i psihički, zašto svi naši hrvatski ratnici moraju nakon rata biti potpuni moralni i ljudski propaliteti, slomljeni ljudi koji uglavnom tuku žene i djecu ili, u najboljem slučaju, varaju žene sa ženama palih ratnika, koji stradavaju zbog vlastitih grijeha, ili zbog grijeha nekih drugih hrvatskih ratnika koji ove koji su se pokajali uništavaju? Zašto ne možemo pokazati hrvatskog ratnika koji je nekoga spasio, nešto dobro napravio, koji je svoj život žrtvovao za druge, koji je iz rata izašao promijenjen jer je nešto važno shvatio?

Zašto u umjetničkom prikazu naše stvarnosti ne postoji iskrena i pozitivna emocija – od ljubavi prema domovini do ljubavi prema čovjeku kao Božjem stvoru – osim eventualno grižnje savjesti koja je pozitivan osjećaj jer proizlazi iz

osjećaja *moralnog imperativa*. Zašto je ma i naznaka, mogućnosti takve emocije poništena uvijek, i do kraja, nekim zlom? To sad ne govorim zato što takav prikaz u potpunosti poništava činjenicu da smo bili napadnuti i da smo na kraju pobijedili! To govorim zbog etike umjetnosti koja mi se čini širom od jednog lokalnog sukoba u nekom ograničenom vremenskom odsječku. Čini mi se da takav jednostrani prikaz jednostavno nije u redu prema svijetu kao takvom...

Naime često se kaže da to što meni nedostaje nije realno! Kaže se: nije realno da ljudi izađu bolji iz rata, svi iz rata izlaze isto uprljani, nema žrtve jer je i ona nekome krvnik i sve se to kreće u nekom crnom krugu! Ali svaka krizna situacija je lakmus papir za ljudsku dušu, neke propadnu, ali neke se prekale... ja imam u obitelji ljude koji su bili u ratu, ali su se vratili i u nekim su stvarima bolji, shvatili su da je život vrijedan, shvatili su koliko znače upravo one neke temeljne ljudske vrijednosti koje nam suvremena umjetnost uporno proglašava buržujskim recidivima – obitelj, prijateljstvo, sunčani dan, osmijeh... Znam ljude koji su pronašli Boga u najgorim iskušenjima svojega života, u neizlječivim bolestima... Poznajem ih, pa su valjda onda realni i stvarni. Vjerujem da ih poznaješ i ti. Ali gdje su ti junaci u našoj umjetnosti?

Nemamo ih, hrvatska umjetnost to ne zna prikazati. Ne postoji afirmativna slika naše stvarnosti! Ali pri tome ne mislim na ružičasti svijet bez problema, s cvjetićima i leptirićima koji radosno lete po sunčanom nebu. Ne, nego mislim na afirmaciju temeljnih ljudskih vrijednosti pa i u najgorim ljudskim iskušenjima. Amerikanci to znaju raditi. Oni znaju napisati dramu koja će afirmirati prihvaćanje smrti kao dio životnog ciklusa (*Naš grad* ili *Čelične magnolije*). Oni znaju afirmirati vlastitu pobjedu ne kao pobjedu mehanike i politike nego upravo kao pobjedu dubokih ljudskih vrijednosti. Oni su čak iz vlastitih ratnih poraza u stanju napraviti epopeju američkim temeljnim vrijednostima. Kad pokažu neko zlo i priznaju poraz ili grijeh, prikažu to iz pozicije pojedinca koji se protiv toga uzaludno borio. I time se očiste, afirmiraju svoje vrijednosti i idu dalje. Mi ne, čak naprotiv.

Mi ne dajemo katarzu, ne pokopamo i ne opjevamo junake, javno ne oplaćemo i ne tugujemo za mrtvima, ne afirmiramo vrijednosti zbog kojih su mnogi poginuli i čime bi njihovoj žrtvi dali smisao... Mi ili odlazimo u pamflet ili ocrnjujemo bez ikakve mjere. Jer nekako se uvijek piše iz pozicije, a ne iz onoga temeljnog osjećaja etike umjetnosti. *Pozicija obrane Hrvatske* – eto pamfleta, svi su njihovi zli... *pozicija ocrnjivanja Hrvatske*, ili *bavljenja svojim grijesima*, eto drugog pamfleta, samo su sad svi naši zli, ili su svi zli kao takvi. Za razliku od Amerikanaca mi ništa ne očistimo kad se bavimo našim grijesima, samo još više zablato. Jer su ta djela apsolutno bez ikakve afirmacije vrijednosti ljudskog društva – uopće, specifičnog, našeg...

Zašto Ti to pišem? Zato što je u umjetnosti, pa tako i u kazalištu, u potpunosti zavladao trend *bavljenja svojim grijesima*, ali bez afirmacije bilo kakvih vrijednosti. Zato što mi se nakon *Sinova* učinilo da ti možda možeš napraviti nešto drugo. Nakon *Žene* sam shvatila da nema nade...

Pa Ti zato pišem pismo. Zbog toga što mi se čini da si Ti netko tko to može napraviti, tko može napisati dramu koja će afirmirati ljudske vrijednosti. Da si jedan od rijetkih koji to može. Imaš karizmu krasnog i pozitivnog čovjeka; imaš dobrotu koja zrači jer se temelji na osvještavanju i življenju temeljnih ljudskih vrijednosti; imaš dramsku slavu i minuli rad koji će svaki Tvoj novi tekst dovesti do kazališta... imaš u sebi talent koji raste... imaš pamet koja se u umjetničkom djelu manifestira kao sklonosti ka groteski, ka ironiji, ka subverziji i koja onda može pronaći umjetničku formu u kojoj će afirmacija vrijednosti biti daleko od sladunjavosti i pamfletstva.

To ne može svatko, ne samo zato jer nema sve ove Tvoje osobine, nego zato jer je taj odabir o kojem govorim teži. Svako vrijeme ima ono što se »nosi«. Sjećaš se kako su neko vrijeme izlazili iz Jugoslavije samo filmovi o komunističkim žrtvama i Ciganima, ali Ciganima kao iz ruske bajke... Morali su biti prljavi, s noževima, konjima, perjem i strastima. Nisu mogli biti građani i živjeti građanskim životom. To se nije nosilo. Tako je i danas. Danas prolazi samo pozicija *bavljenja svojim grijesima*. Tragički prikaz je uvijek je bio cjenjeniji od bilo kave afirmacije, a i politički se to nosi. Reći na sceni da su Hrvati stradali ili pokazati časnog vojnika iz Domovinskog rata, to je nacionalistički... jer se politika mijenja, lijevo – desno – gore – dolje i nekako je najsigurnije pljunuti na sebe. A nosi se i vani. Onaj koji prikazuje grijeha svoje zemlje može dobiti i Nobelovu nagradu! Eto Elfride Jelinek, to joj je pisalo u obrazloženju nagrade. Pa je tako lakše... I ja to razumijem, iako se borim i »razotkrivam« sve one koji u umjetnosti slijepo slijede trendove, ja ih razumijem... Nije lako ići protiv struje ni u čemu... I nisu svi sazdani od istog materijala... Ali svaka je osoba odgovorna za svoje djelovanje, svaka odluka ima posljedice... A Ti si osoba koja ima snagu i svijest, koja je sazdana od jako kvalitetnog materijala i koja u sustavu vrijednosti koji živi razumije što je to odgovornost... i zato Ti pišem...

Eto, oprosti ako sam te na bilo koji način povrijedila, doista mi je stalo do tebe na jedan prijateljski i ljudski način, smatram Te iznimno dragom i bliskom osobom iako nismo kućni prijatelji i ne pijemo zajedno kave... Pa Te zato ne bih rado povrijedila... ne bih rado povrijedila ni one koje ne volim, a kamoli one koje volim...

Uz najljepše želje u privatnom i profesionalnom životu...

Sanja Nikčević

## Epilog iz 2008.

Mate Matišić, pisac kojeg iznimno cijenim kao dramatičara napisao je *Po-smrtnu trilogiju* (Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2006), u kojoj su drame *Sino-vi umiru prvi* (odlična crna komedija o trgovini ostacima mrtvih iz rada na području bivše Jugoslavije, izvedena u DK Gavella u režiji Božidara Violaća, 2005), *Ničiji sin* (nešto slabija drama o razočaranom invalidnom branitelju i sinu aktivista novohrvatsva koji otkriva da mu je otac zapravo Srbina kojeg onda obitelj ubije i pokuša sakriti tijelo, izvedeno u HNK-u Rijeka, u režiji Vinka Brešana, 2006) i *Žena bez tijela*. Drama je postavljena u varaždinskoj off produkciji (Fima grupa i Kult) u režiji Dražena Ferencine 2006, pa sam je prije gostovanja te predstave u Zagrebu (DK Gavella 6. 2. 2007) pročitala.

*Žena bez tijela* govori o hrvatskom branitelju kojeg muči savjest jer je zajedno sa svojima u ratu silovao Srpkinju čiji je muž bio četnički zločinac. Ona je ostala u Hrvatskoj i radi kao prostitutka. On ne može podnijeti grižnju savjesti i sprema se na samoubojstvo pa joj nudi da se ožene, ne bi li tako svojom mirovinom barem malo otkupio grijeh. Njegovi ratni drugovi su svi pokvareni i korumpirani i nastoje spriječiti taj napad grižnje savjesti.

Nakon čitanja drame nisam otišla na predstavu, nego napisala ovo pismo. Odgovor nisam dobila, ni u pismu ni u drami, osim međunarodnog uspjeha toga teksta. Radiodramska izvedba u režiji Ranke Mesarić osvojila je na festivalu u Berlinu četvrtu nagradu, a Vinko Brešan je po toj drami potkraj 2006. godine počeo snimati film u Beogradu. Po *Ničijem sinu* Arsen Ostojić je snimio film koji je ove godine na Pulskom festivalu dobio šest nagrada! Vjerojatno će to slijediti Vinku Brešanu i iduće godine. Kao i brojni međunarodni festivali na koje će se film sigurno slati!

No sličan vapaj stigao je sa sasvim druge strane. Branko Lustig je nedavno došao u Hrvatsku sa željom da snimi afirmativni film o Domovinskom ratu i braniteljima! *Jer ljudima je dosta filmova koji negativno govore o hrvatskom branitelju*, kaže Lustig (Vjesnik, 27. kolovoza 2008)! I sam je preživio ratnu traumu Drugoga svjetskog rata, prošao logor i zna što znači takvo iskustvo, zna da i najgore iskustvo ne smije biti razlog odustajanja nego borbi za život, za vrijednosti... Kako nitko nije prorok u vlastitom selu, javno je to mogao reći čovjek iz Hrvatske koji je stekao svjetsku slavu. Vlada je obećala raspisivanje natječaja za scenarij... Pa možda se nešto pokrene...<sup>305</sup>

<sup>305</sup> (Bilješka 2008) U povodu Lustigova dolaska otvoreno pismo je pod istim naslovom objavljeno u Vijencu br. 378-379, 11. 9. 2008.



## PRILOZI

### KRATKI SADRŽAJI POGLAVLJA

#### KAZALIŠTE U DRUŠTVU ILI ŠTO JE NAMA POLITIKA?

##### **Što su nama Zrinsko-Frankopani ili junaci romanse u ironijskom modusu (1993)**

Na primjeru drama o junacima zrinsko-frankopanske obitelji članak analizira fenomen igranja povijesnih drama romanse (Frye) u hrvatskom kazalištu potkraj 20. stoljeća što je rijedak fenomen kazališne »zaostalosti« budući da se suvremena umjetnost nalazi u ironijskom modusu. U članku se analiziraju pojedine drame napisane na tu temu od samih početaka do danas, ali se kroz povijest pisanja i igranja i tih tema na hrvatskim scenama (četiri proplamsaja, tri praznine i jedan intermeo) pokazuje odnos kazališta i politike. Svaka ih vlast u fazi opozicije, odnosno dok se bori za vlast, osjeća kao svoje glasnogovornike, ali kada se učvrsti, počinje se osjećati ugroženom (naročito temom urote koja je doslovna pobuna protiv vlasti). Politika je tako zaprijehila prirodno definiranje nacionalnog identiteta romansom u 19. stoljeću, da bi se početkom devedesetih dvadesetog stoljeća ta potreba vratila iz društvene potrebe pritiska nacionalne svijesti uspostave samostalnosti koja želi iživjeti romansu, ali s umjetničkim zakašnjenjem. Igranje tih tema je kao barometar hrvatske slobode jer se za njima poseže kad god se zemlja ponada slobodi i samosvojnosti.

##### **Andeli na sceni ili religiozno kazalište u Hrvatskoj 1945–1990–1994–2002 (1995–2002)**

Članak analizira fenomen hrvatskog kazališta – igranje prikazanja, religioznog kazališta srednjeg vijeka, na kraju dvadesetog stoljeća (od 1990. do 1994. godine postavljeno je sedamnaest starih tekstova i obrada, a napisana su i tri nova prikazanja: *Stepinac – glas u pustinji* Ivana Bakmaza, *Sv. Roko na brdu* Milana Grgića i *Krada Marijina kipa* Hrvoslava Bana).

Da bi prikazanja jednoj zajednici nešto značila moraju biti ispunjena tri uvjeta: *vlast crkve* (koja prihvaća spominjanje svetih tema u profanom obliku

kazališta jer je angažirano), *vjera kao temelj poimanja svijeta vjera kao identifikacija zajednice* (potvrđuje »istinitost« prikazivanja na sceni) i *ugroženost zajednice* (u kojoj su rituali obnove snage važniji od logike u njima, a svijet se doživljava u crno-bijeloj vizuri).

To su osnovne konstante srednjeg vijeka, ali su se, na paradoksalan način, ponovile i u Hrvatskoj početkom devedesetih dvadesetog stoljeća. Ne samo da je uspostavljena vlast Crkve (koja se aktivno uključila u život na svim razinama od političke do školske), nego je, uslijed regionalnih razlika Hrvata, a katkad i sličnosti s neprijateljima u Domovinskom ratu, vjera u jednom trenutku postala jedina identifikacija Hrvata. Zbog potpune alogičnosti ratne situacije u kojoj se Hrvatska zatekla, dotadašnji racionalni tumači svijeta nisu više funkcionirali pa je vjera ostala posljednje utočište u tumačenju svijeta (Bog mora imati neku namjeru s ovim što se događa).

Prikazanja su očito afirmativno političko kazalište napisano iz potrebe širenja određene ideologije, ali mogu funkcionirati u nekom vremenu samo ako je i njihova ritualna strana zadovoljena, ako su zajedničko prisjećanje na trenutak koji zajednici vraća snagu. To potvrđuje i nestanak religioznog kazališta toga tipa s hrvatskih scena nakon prestanka rata 1994.

Članak je opremljen i s popisom igranja religioznih drama u Hrvatskoj od 1945. do 2002.

## Hrvatska politička drama

### Probudeni primjer iz prošlosti

#### ili prepoznavanje *Reformatora* Nedjeljka Fabrija (2007)

Analiza *Reformatora*, *kronike u dva dijela i pet scenskih fresaka s međufreskom* kao fenomena mimikrije političke drame u povijesnu dramu. Vođa koji je ostvario svoje ideale pa se odaje uživanju i naplaćivanju vlastite karizmatičnosti i pozicije žive legende, istovremeno žrtvujući i svoje ideale i upravo one za koje se borio (narod!), njegovi najbliži sljedbenici rezigniraju i prave kompromise, a ustrajni se borci za čistoću ideala protjeruju. To je povijesna slika ostarjelog Martina Luthera, ali i sjevremensko zrcalo svim vođama koji su ostvarili svoje ideale. Problem je bio što je ta slika imala vrlo konkretne reference u hrvatskoj stvarnosti toga vremena.

Članak dokazuje da današnje ponovno čitanje s odmakom vremena otkriva dvije vrline – njezinu dramatičnost i umijeće preživljavanja trenutka odnosno najavljuvanje suvremenih trendova. Umijeće spajanja sadržaja i strukture obrnute piramide nosi u sebi unutarnju dramatiku jer pomoćni lik jedne scene postaje dominantan u drugoj povezujući tako scene unutarnjom dinamikom promjene funkcije lika. Dramska napetost nije u odnosu na Luthera kao osobu, nego se napetost raščlanjuje u dva smjera. Jedan proizlazi iz odnosa prema

ideji i osobnih životnih odluka koje slijede, a drugi je odnos pojedinca prema stvarnosti jer će svaka odluka koja se donese na planu sukoba ideja imati konkretne posljedice na život tih junaka – bilo da se radi o dobro pripremljenim prepelicama, ili siromaštvu i odbačenosti.

### **Šutnja u novoj državi ili apolitična crna slika svijeta (2006)**

Pojam političke drame upotrebljavam u Melchingerovu smislu – kao subverzivno prikazivanje stvarnosti i kao raskrinkavanje onih društvenih i političkih silnica koje uništavaju pojedinca.

Iako se moglo očekivati da će stečena samostalnost hrvatske države i proklamirana sloboda inspirirati govor o do tada zabranjenim temama, nakon osamostaljenja Hrvatske dogodilo se upravo suprotno – do tada najsubverzivniji autori političkog dramskog pisma zašutjeli su, otišli u prozu (Ivan Kušan, Nedjeljko Fabrio, Dubravko Jelačić Bužimski, Ivo Brešan), poeziju (Tahir Mujčić) ili druge dramske žanrove (literarni kabare Borisa Senkera, melodrame duhovnog nagnuća Nine Škrabea, dramske obrade biblijskih motiva Ivana Bakmaza). Hrvatsko kazalište devedesetih je kao političku dramu nudilo »novi pesimizam«, apolitičnu dramu emotivne implozije (Vidić, Srnc-Todorović) ili trend *nove europske drame*, a u jednom trenutku i ratna je drama bezuspješno pokušala preuzeti tu funkciju. Pokušaji svjesnog pisanja političke drame (Borislav Vujčić) nisu imali većeg odjeka, a iz te potrebe političke drame uslijedio je i kazališni (dakle ne dramski) odgovor obračuna s prošlosti progovarajući na uglavnom starim tekstovima o grijesima prošlosti (Vitez, Šerbedžija, Šnajder). I to se dogodilo ne samo u Hrvatskoj nego i na prostoru bivše Jugoslavije (opisani primjeri Dušana Kovačevića iz Srbije i Dušana Jovanovića iz Slovenije).

Kao da je s osamostaljenjem države (ratom i političkim promjenama) pisac izgubio jasno definiranu silu (ili njezinu personifikaciju) koja vlada našim životima. Kao da je izgubio sugovornika kojeg je imao tako jasno predodređenog u prijašnjem sustavu – aparatčika koji provodi ideju o velikoj revoluciji i svijetloj budućnosti lomeći sve drugačije od sebe, najčešće uništavajući pobunjenog intelektualca, zgroženog nad stvarnosti i anomalijama u koje se ona *svijetla budućnost* izrodila.

### **Povratak političkoj drami ili Kako ubiti predsjednika Mire Gavrana (2006)**

Neki su autori u devedesetima i sami osjećali potrebu za pisanjem političke drame pa su napravili iskorak iz vlastite poetike apolitičnog i emotivno implozivnog »novog pesimizma« u pokušaj pisanja političke drame. Ivan Vidić *Octopussy*, 2002. ili *Veliki bijeli zec*, 2004. u kojima raspravlja o mitskim korijenima zla na našim krajevima odnosno o razorenoj obitelji branitelja i mimohodu na

Jarunu. Nina Mitrović, sa svojim je *Komšilikom naglavačke* (2003) došla najbliže socijalnoj drami, ali je ipak pravi povratak političkoj drami u Hrvatskoj drama Mire Gavrana *Kako ubiti predsjednika* (2004) kao jasan pokušaj definiranja tko određuje život današnjeg čovjeka. Osnovna teza je da naše živote ne određuje prošli sustav ili grijesi prošlosti, ne određuju naše više ili manje nacionalističke vlade, ne određuje birokracija i njezini aparatčiki, ne određuje čak ni mafija koja nas sve više plaši, nego globalizacija. Globalizacija je naziv za tendenciju suvremenog društva koja je u Gavranovoj drami (a i u mnogih sociologa, politologa i običnih ljudi) shvaćena kao amerikanizacija. Robert je nekadašnji disident, a sada u novoj državi direktor instituta i sređen obiteljski čovjek. Odjednom se, nakon godina šutnje, javlja mlađi brat iz SAD-a kamo je otišao na poslijediplomski. Vraća se u domovinu, ali s određenim zadatkom jer je kao vođa antiglobalističke organizacije došao izvršiti njihovu prvu akciju – ubiti američkog predsjednika za vrijeme posjeta toj zemlji.

Pišući izrazitu dramu ideje, Gavran prikazuje četiri lika koja se prema suvremenom fenomenu globalizacije određuju na četiri različita načina – od posezanja za terorizmom do pronalaženja izlaza u duhovnim vrijednostima, ali će na kraju ostaviti otvoren kraj jer nijedan lik nije uspio uvjeriti neki drugi lik u svoju opciju. Time, na tragu Brechta i političkog kazališta, uključuje publiku u priču, traži od nje sudjelovanje, nastavak diskusije i obrane pojedinog stava, potiče je na razmišljanje i traži od nje angažiranost u svijetu u kojem žive. Gavran nam u drami kroz priču o sudbini dvojice braće slika svijet oko nas u vrlo jasnim potezima, svijet koji možemo prepoznati u životu oko sebe, a oštri rez koji drama ima na kraju (i u kojem neki likovi stradaju) ne može nas ostaviti ravnodušnima. Što je Gavranu i bila namjera, kao i svakoj drugoj dobroj političkoj drami. Iako je to Gavranov *povratak političkoj drami*, unutar njegova opusa, on je povratak političkoj drami u Hrvatskoj koji korespondira i sa svjetskim, bolje rečeno europskim kazališnim trendovima dokumentarne drame koja je početkom dvadeset i prvog stoljeća (a nakon lažno najavljivanje »politične« nove europske drame) zavlada europskim scenama upravo iz potrebe da se pogovori o društvu oko nas i o silama koje nas određuju.

## DUGOVI U KAZALIŠTU ILI ŠTO JE NAMA KOMEDIJA?

Miro Gavran

### Drame ili temelj dobrog pisanja (2000)

Međunarodni uspjeh Mire Gavrana temelji se na nekim karakteristikama njegova pisma koja su teoretičari često previđali, a prvotno oduševljenje

mladim autorom *Kreontove Antigone*, splašnjavalo je s brojem njegovih drama i svjetskim uspjehom. (Članak je napisan prije pojave knjige Gordane Muzafrijeja koja je Gavranov rad vrlo afirmativno i iscrpno teorijski obradila i to u svjetlu suvremenih teorija.) Članak navodi osnovne karakteristike, ali i jasno afirmira Gavranovu poetiku. Postoje tri temeljna tematska ciklusa u Gavranovim dramama: 1) Teme vlasti i moći, zatočeništva (*Kreontova Antigona, Urotnici, Noć bogova, Kraljevi i konjušari, Moj dobri otac*) koje se bave manipulacijom (ili pokušajem manipulacije) pojedincem. 2) Teme ljubavi (*Najduži dan Marije Terezije, Ljubavi Georgea Washingtona, Shakespeare i Elizabeta*) u kojima povijesni kontekst pojačava naš doživljaj uglavnom ljubavnih zapleta ili ljubavi prema djetetu ili prijatelju. 3) Teme umjetnosti (najčešće kazalište ili književnost) *Zaboravi Holywood, Kad umire glumac, Bit će sve u redu, Čehov je Tolstoju rekao zbogom*.

Prva osnovna karakteristika zajednička svim Gavranovim dramama jesu vrlo realistički i živi likovi na sceni, izdvojeni, ali ne i uzvišeni i bliski i razumljivi. To su *dobro izgrađeni* likovi jer su svojevreмени (povijesni, kazališni), suvremeni (nama bliski) i svezreмени (s ljudskim temama) uz dobar omjer ovih triju komponenata. Druga karakteristika Gavranovih drama je briga za priču i to ne samo jasnu priču, nego priču koja ima napetost krimića. Treća karakteristika je u tome što su osnovni začini njegovih drama – emocije. Sve ove zanimljive priče i životni karakteri uhvaćeni su u vrtlogu emocija. Četvrta osnovna karakteristika je misao koju te drame nose – pozitivno (Gavranovi likovi imaju mogućnost izbora, čak i ispravak krivog izbora), afirmativno (kao zagovaratelj temeljnih vrijednosti u životu i kazalištu) i konzervativno (uspjevši nas i unatoč nesreći ili tragičnom kraju koji vidimo na sceni uvjeriti da postoje i pozitivne emocije i dobri izbori i da je sreća moguća donoseći nam pozitivne, tople i otvorene emocije što suvremena teorija smatra izrazito konzervativnim stavom). Zbog svega toga kazalište voli Miru Gavrana.

### **Bračne komedije ili od želje za ulaskom do zamora materijala (2008)**

U komediografskom dijelu Gavranova rada dominira ljubavni korpus, komedije koje se bave muško-ženskim ljubavnim odnosima, a koje zovem *bračnim komedijama* jer je osnovna tema ili želja za ulaskom u brak (*Traži se novi suprug* 1996, *Hotel Babilon* 2002), ili zamor bračnog materijala i pokušaj bijega iz njega kao u: *Muž moje žene* (1991), *Povratak muža moje žene* (1996), *Veseli četverokut* (1995), *Zabranjeno smijanje* (2004) i *Papučari* (2007). Sve su to »dobro skrojene komedije« nastale na temeljnim Aristotelovim idejama, kao oponašanje manje vrijednih karaktera, ali ne loših u svakom pogledu, Fryeve analiza trodijelne strukture komedije (idealni svijet, poremećaj i ponovno

uspostavljanje idealnog svijeta s društvenim priznanjem), a detaljno se analizira i način primjene različitih sredstava za postizanje komičnog: *gomilanje, iznevjereno očekivanje, nepravilnosti u sistemu, automatizam koji oponaša život, ponavljanje i udvajanje nizova* (Bergson), *te komika sličnosti, komika razlika, komično preuveličavanje ili laž* (Prop).

Bračne komedije situacije želje za ulaskom ili pak izlaskom u brak pokazuju i komediju karaktera kroz naivke, papučare i goropadnice. Budući da na kraju uspijeva sve likove uključiti u »idealno« rješenje, Gavranove komedije imaju i relaksirajuće i pedagoško djelovanje. Ona pokazuje da pretjeranost ili zarobljenost u osobini ili mani (škrtost, naivnost, goropadnost), iskakanje iz sustava ili neprirodnost (npr. ženiti se puno mlađom djevojkom od sebe ili ne dopustiti mladima da se ožene) nisu dobri jer su na kraju svi predstavnici tih društveno ili prirodno krivih načina ponašanja razotkriveni i kažnjeni. Zato će i u Gavrana laž biti razotkrivena, a mana izložena ili kažnjena.

Tako je ne samo s likovima nego i sa situacijama. Gavranove komedije ne prikazuju samo probleme koje publika dijeli s likovima (npr. zamor bračnog materijala) nego i rješenja koja likovi pronalaze. Kako se uglavnom radi o komičkom pretjerivanju i radikalizaciji, publika vidi nezgrapnost tih rješenja. Iako neke situacije izgledaju kao poraz, u Gavranovim komedijama ipak na kraju pobijede pozitivne emocije (ljubav i zajedništvo) jer komedija kao žanr, a tako i Gavranove komedije, potvrđuju osnovne vrijednosti ljudskog života. Ta afirmacija temeljnih ljudskih vrijednosti, pridodana vrhunskom umijeću pisanja komediografskog žanra, razlog je da za Gavranovim komedijama posežu tako brojna kazališta, da ga vole glumci i uživa publika. Srećom, i kritičari i teoretičari to sve više uviđaju...

### **Boris Senker**

**Hrvatski literarni kabaret: *Zagrebulje zagrobne; Ffritzspiel* i *(P)lutajuće glumište majstora Krona* (2007)**

**Boris Senker kao dramski pisac: Pišem tekstove za glumce (razgovor, 2006)**

Članak analizira tri kabaretska teksta Borisa Senkera (*Zagrebulje zagrobne; Ffritzspiel* i *(P)lutajuće glumište majstora Krona*) dokazujući da je autor svojim djelovanjem uspostavio novi žanr - *literarni kabaret*. Naime do sada je kabaret definiran kao otvorena kazališna forma igrana izvan uobičajenih kazališnih prostora koja parodira i ismijava stvarnost (politiku, seksualnost, svakodnevni život) najčešće zbog zabave. Iako dominantno vrlo temporal-

na forma povremeno je korištena kao sredstvo jake političke kritike. Boris Senker spojio je uobičajenu formu kabareta i njegov cilj s drugačijim sadržajem. Umjesto iz stvarnosti on kreće od literarnog predloška (Krežina drama *Gospoda Glembajevi*, hrvatska književnost, ili povijest drame) čije parodiranje dovodi i do omiljenih kabaretskih tema (stvarnost, politika, seksualnost), ali i do ostvarenja osnovnog cilja kabareta – zabave. Ujedno uspijeva poništiti temporalnost kabaretskih predložaka jer su njegovi tekstovi literatura koja nudi brojne recepcijske slojeve i u sinkroniji i u dijakroniji. Time se uklapa u svjetski trend kabaretskog poigravanja literaturom koji je započeo *Skraćeni Shakespeare*. Članku slijedi razgovor s piscem (»Pišem tekstove za glumce«) i iscrpna biografija.

### Ivan Kušan *Čaruga*

#### **Nedostatno ili recepcija kroz desetljeća (2003)**

Članak analizira recepciju *Čaruge* Ivana Kušana, kao posebnog fenomena hrvatske drame. Popularnost toga teksta u prvoj izvedbi Teatra u gostima iz 1976. otvorila je put ostalim brojnim izvedbama (sedam postavljanja u Hrvatskoj), ali i izvan nje, naročito u zemljama bivše Austrougarske (pet izvedbi u Mađarskoj, jedna u Slovačkoj), a po komediji je početkom devedesetih snimljen i film. Iznimnu popularnost kod publike kritika je u sedamdesetim pratila komentarima da se radi *isključivo o zabavi*, negirajući kvalitete samom djelu. Novo zanimanje za komad devedesetih kritika je doživljavala kao *odličnu komediju nešto spora ritma*, čime je gotovo potpuno zanemarila ostale slojeve djela. U članku su navedeni primjeri kritičkog i teatrološkog i odjeka kroz desetljeća, a analizirani su mogući razlozi nedovoljno ozbiljnog čitanja te drame. Također je priložen i popis igranja *Čaruge* u zemlji i svijetu kao i izbor iz kritičkog odjeka o drami.

#### **Vraćanje duga ili ozbiljno poigravanje (2004)**

Članak analizira *Čarugu* Ivana Kušana dokazujući da se ne radi tek o *laganoj komediji o preljubnici preuzetoj iz engleske drame* nego o originalnom djelu koje u sebi nosi četiri različita sloja. Prvi sloj je poigravanje literaturom ili postmoderna citatnost koja uključuje od literarnog predloška po kojem je djelo nastalo do citiranja suvremene literature i odnosa prema njoj. Drugi je poigravanje vremenom i prostorom kao točan kronotop kroz autentičnost prostora i vremena. Treći je komediografski u kojem se može naći od klasičnih obrazaca komedije do poigravanja mitom o velikom junaku. Četvrti je politička satira koja djelo vodi do ruba subverzivnosti u *političku farsu*.

## DRAMATIČARI U KAZALIŠTU ILI ŠTO JE NAMA STVARNOST?

### Helena Peričić ili izgaranje u mraku (2005)

Članak analizira rad zadarske autorice Helene Peričić i njezine četiri drame (*Izgaranje ili ratni profiteri*; *Izići na svjetlo*; *Magdalena Francisca Illyrica*; *Soror Mea*) kroz dominantne teme: u prve dvije ženska sudbina u suvremenom svijetu rata i razaranja, s posebnom dominacijom Zadra kao kronotopa, u druge dvije povijesna paralela ženske sudbine i nemogućnost ostvarivanja ljubavi ili izlaska na svjetlo.

### Borivoj Radaković ili novi kritički realizam »koji udara u lice« (2003)

Analiza Radakovićeve dramskog opusa objavljenog u knjizi *Plavi grad (Dobrodošli u plavi pakao, Miss nebodera za miss svijeta i Kaj sad)* kao primjer hrvatske urbane drame najbliže europskom trendu *nove europske drame* ili *drame koja udara u lice*. Kao i ta drama, Radaković opisuje svijet urbanih gubitnika izgubljenih u nezaposlenosti, drogi, nesređenim obiteljskim odnosima, izgubljenoj ambiciji i nemogućnosti izlaska iz crnog kruga. Ipak za razliku od europskog trenda Radaković svoje likove smješta u realne i prepoznatljive društvene okvire što, kako kaže Boro Pavlovski, označava *novi kritički realizam* koji je u trenutku postavljanja *Dobrodošli u plavi pakao* i pjevanja Dinamove himne na sceni (zajedno s publikom) bilo i subverzivno kazalište namijenjeno najmoćnijem recipijentu u državi: Predsjedniku države koji je u to vrijeme nasilno promijenio ime Dinamu.

### Tanja Radović ili pomaknuta stvarnost (2001)

Analiza dramskog profila Tanje Radović, autorice desetak dramskih djela od kojih je šest (*Mačja glava, Iznajmljivanje vremena, Kompjutor, Mreža, Zarobljeni u crtežu i Putovanje u Plavo*) objavljeno u njezinoj prvoj knjizi *Iznajmljivanje vremena*. U dramama su prikazani neki neobični svjetovi klaustrofobije izgrađeni na potki realnog, nama prepoznatljivog svijeta, u kojima se odjednom primjenjuju drugačija pravila koja zbunjuju likove. Razlog može biti tehnologija koja ovlada likovima (*Kompjutor, Mreža*), literatura (sapunice) koja zarobi bračni par (*Mačja glava*) ili kazalište koje pomaže psihičkim bolesnicima da prožive svoje frustracije, ali na kraju njihova »igra« preuzme realnost (*Zarobljeni u crtežu*). Uzrok pomaku može biti i priroda vremena koja teče paralelno i omogućuje čudne susrete istih likova različitog vremena u istoj kući (*Iznajmljivanje vremena*) ili putovanja koje *ide u prošlo* (*Putovanje u Plavo*).



Relativnost naše stvarnosti ili njezin potpuni nestanak osim prostora u kojem se trenutno likovi nalaze (kuća u *Iznajmljivanju vremena*, dvorana psihoterapije u *Zarobljenima u crtežu*, vlak u *Putovanju u Plavom*) ili pak bijeg u pomake od stvarnosti (sapunica u *Mačjoj glavi*, teatar u *Zarobljenima u crtežu*, virtualna stvarnost u *Kompjutoru* i *Mreži*, itd.) temelji se na nezadovoljstvu likova tom istom stvarnosti, stvarnim životom koji bi likovi trebali živjeti. Nemogućnost ostvarivanja ljubavi u likovima kao katarze koja će pomoći da se prijeđe preko svih strahova, vodi do nemogućnosti komunikacije, koja doводи do samoće, a ona do bijega iz realnosti ili pomaknutosti realnosti. I tako junaci u prostoru kalustrofobičnog svijeta pokušavaju pronaći mjesto gdje je pravi život i pravo ljudsko postojanje, a koje traže u različitim krivim izlazima ne shvaćajući da je sloboda zapravo u njima samima.

### **Darko Lukić *Plastične kamelije* ili što je njima »sapunica«? (1998)**

Postavljajući *Plastične kamelije* na scenu Hrvatskog narodnog kazališta u Rijeci 1997. godine, autor teksta Darko Lukić i redateljica Nenni Delmestre podnaslovili su predstavu *soap opera*. Označiti jednu kazališnu predstavu postavljenu na daskama uglednog kazališta nazivom televizijskog žanra prezrenog među intelektualnim krugovima u najmanju ruku je hrabro i izazovno. Lukić je napisao ljubavnu dramu smještenu u kazalište. Dvoje glumaca, Nina (sklon na drogama, alkoholu i korisnim ljubavnicima koji joj mogu pomoći u karijeri) i Toni (talentirani glumac bogatih, utjecajnih roditelja sklon ljubavničkim vezama sa starijim ženama) zaljube se jedno u drugo dok postavljaju *Damu s kamelijama* na scenu u ulogama Marguerite i Armanda. Prava ljubav koja im se dogodi ima jednu zajedničku noć, prvi veliki nesporazum, tjedan dana sreće u Opatiji, pokušaj zajedničkog stanovanja i planove, drugi veliki nesporazum i nesretan kraj s njezinim pokušajem samoubojstva dok joj u bolnicu dolaze vizije i sve velike glumice koje su igrale nesretnu damu s kamelijama.

Kao odgovor na postavljeno pitanje iz naslova teksta, u analizi se pokazuje da su to svjesno posezanje za jednim prezrenim žanrom, *soap operom* i kičem ne kao lažnom umjetnosti nego kao umjetnosti koja izaziva emocije, izgovor, alibi za vraćanje emocija na scenu visoke. Slijedeći *camp* poetiku autori predstave osigurali su taj povratka emocije s tri odmaka – onaj literature (jer su paralele s *Damom s kamelijama* izravne), kazališta (sve se događa u kazalištu koje funkcionira kao egzotična želja) i ironijskog odmaka (slijedeći ironijski modus N. Fryea).

### **Borislav Vujčić ili etika traga (1997–2007)**

Neobičan autor s jedne strane igran na scenama, s druge strane s izrazitim osjećajem gubitnika i nesnalženja u kazališnoj sredini, Boro Vujčić je od pr-

vijenca, *Hrvatskog slavuja*, drame o Krležinu sklanjanju u ludnicu za vrijeme NDH, pokazao da ga zanima prelamanje zbilje u umjetnosti i prepletanje povijesti i sadašnjosti, ali samo zato da bi povijest pokazala kao zrcalo današnjice. Vujčićev izbor »komadića stvarnosti« koje prelama kroz svoje drame nije slučajna – odslikava one važne mehanizme koji određuju sudbinu pojedinca. Odslikava vlast, moć, kroz odnos pojedinca i vlasti. Vlast je uvijek personificirana. *Vlast* je onaj koji ima moć nad životima drugih ljudi, nad njihovim sudbinama. *Pojedinac* je onaj koji nema moć, pojedinac lako postaje žrtvom, sam Vujčić bi rekao »pojedinac je zalag povijesne gozbe«. U njegovim dramama izlaza nema, a njegove su teme često konkretna provokacija vlasti ili nekom segmentu društva (Hercegovci).

*Crkveni miš, Tandem, Narudžba, Odskok poskoka ili post mu neće čaćin* Borislav Vujčić objavio je kao *Crne komedije* (MD, Zagreb, 1995), a *Kornjačino sulačenje, Hrvatski slavuj, Boja slave i Asfodel* Boro Vujčić kao *Bijele tragedije* (Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997). Za svoj dramski rad dobio je četiri Nagrade Marin Držić (*Post mu neće čaćin* 1994, *Asfodel* 1995, *Na slijepom kolosijeku* 1996, *Pir pepela* 2000). Unatoč igranju drama i nagradama koje je dobio za dramski rad, osjećaj gubitnika proizašao je iz recepcije djela: smatran je virtuozom jezika, ali također i vrlo »neprohodnim« ili nekomunikativnim piscem naročito od samog prvijenca *Hrvatskog slavuja* u kojem likovi programatski zastupaju filozofske ili političke ideje, npr. likovi nazvani »Fanatici dijamatata« odnosno dijalektičkog materijalizma što otežava scensku recepciju.

Razvoj ovog pisca očit je u razvoju dramske linije od likova koji govore kao nositelji ideja ili instrument pisca prema sve životnijim likovima koji nose u sebi ideje. Od freske vremena kroz vrtlog povijesti s puno likova (*Hrvatski slavuj*) do osobne tragedije komornog scenskog izraza (*Boja slave i Asfodel*). Od raspršenosti radnje (*Hrvatski slavuj*) do vrlo koncentriranih drama napravljenih po načelima Aristotelovih jedinstava (*Asfodel*). Od hladnih intelektualnih likova neprestano zarobljenih u politici i vlasti, do pokušaja stvaranja živih likova baveći se nemogućnosti izražavanja emocija u *Boji slave*. Na žalost, njegova prerana smrt (2005) nije mu dopustila da svoj dramski govor razvije do kraja.

### **Autorska grupa GONG ili teatar pukotine (1994)**

Iris Supek, Sanja Lovrenčić, Milica Lukšić, Smiljana Jelčić Ivanošić, Katja Šimunić, Mario Vrbančić i Branislav Krivokapić bili su okupljeni početkom devedesetih u Autorsku grupu Gong. Okupila ih je mogućnost dramskih izvedbi u sklopu Dramskog programa na Hrvatskom radiju te slično osjećanje svijeta koje se može vidjeti kako u zajedničkim dramama (*Višekratno proročan-*

stvo pukotina, Haydnova glava, Ludwig i školjka) tako i u pojedinačnim. Iako različite, od ironije, crnog humora i laganog horora do čistog poetskog strukturalizma, od zvuka riječi koji stvara sliku do riječi koja stvara stvarnost, od različitog miješanja realnog i irealnog, one imaju jednu vrlo važnu zajedničku karakteristiku: pripadaju teatru pukotine. Pukotina je mjesto gdje se miješa irealni i realni svijet, moguće i nemoguće stvari, pukotina je mjesto iz kojeg dolazi umjetnost, dolaze proročanstva. Pukotina je i novi početak u monolitu dosadašnjeg. Do pukotine mogu senzibilne osobe, proroci i umjetnici. Sve su ove drame nastale iz takve pukotine, ili o njoj govore, ili govore iz njezine vizure. To se može nazvati i antimimetizmom, ali kad su već izmislili termin, neka im ostane. Grupa više ne djeluje, a njezini su članovi uglavnom ostvarili vlastite karijere.

## POLEMICKE TEME ILI ŠTO SU NAMA PREDSTAVE?

### **Slobodan Šnajder ili kako postati dramaturg vlastitog teksta (*Kamov smrtopis. Moulin Rouge*, režija Branko Brezovec, ZKM, 2003)**

Članak na duhovit i polemičan način (ne teorijski nego s kritičarskim pristupom) govori o tome kako je Branko Brezovec poništio Šnajderov tekst slijedeći u predstavi slike iz teksta a ne tekst sam, dokinuvši tekst kao takav i pretvorivši ga u hrpu replika koje nužno ne moraju biti iz Šnajderova teksta, uvevši dramaturgiju songova umjesto dramaturgije riječi i nazvavši čitav projekt *Kamov smrtopis. Moulin Rouge*. Sve to samo po sebi nije iznenađujuće jer je to uobičajeno za njegovu poetiku, ali je iznenađujuće kako je Šnajder na to pristao i još s time bio zadovoljan. A poništavanje dramskog pisca išlo je do te mjere da mu ime ni na programu nije objavljeno!

### **Zašto Brešanov Hamlet... i danas može biti zanimljiva predstava (*Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, režija Lary Zappia, HKD Rijeka, 2006)**

*Predstava Hamleta* jedna je od hrvatskih najznačajnijih drama, ali su se nakon pada komunizma čuli glasovi kako je drama mrtva. Nova izvedba u riječkom kazalištu pokazala je da to nije istina. I tu se pokazala veličina Brešanove drame. Ono što je Mrkonjić nazvao *političkom groteskom* sada je postalo groteska naravi, groteska karaktera, ono što je nekad bilo prepoznavano isključivo kao priča o malim apartčicima koji uništavaju intelektualca, sada je priča o temeljnom zlu u ljudima koje uništava ono čisto oko sebe, o pokvare-

nosti koja uništava ideale tek koristeći vladajuću političku paradigmu. Drama nije više toliko obračun s politikom koliko s mentalitetom koji može doći na vlast u bilo kojoj politici. I kao takva može živjeti zauvijek. Članak se dotiče i neprevadno zanemarene drame *Utvare*, Brešanova odličnog pokušaja stvaranja nove subverzivne dramske linije.

**Otvoreno pismo Mati Matišiću: tko će prikazati vrijednosti?**  
**(Žena bez tijela, 2007)**

Nakon čitanja drame *Žena bez tijela*, napisala sam otvoreno pismo, vapaj jednome od najtalentiranijih pisaca generacije koji u svojim dramama izmišlja sve morbidnije sadržaje i sve goru sliku hrvatskog branitelja ili uopće rata kroz koji smo prošli. Moje je pitanje tko će kod nas napisati afirmativnu sliku našeg svijeta, pokazati sliku rata u kojem nismo samo zločinci i bolesnici. U umjetničkom prikazu naše stvarnosti, a naročito branitelja, ne postoji iskrena i pozitivna emocija – od ljubavi prema domovini do ljubavi prema čovjeku kao Božjem stvoru – osim eventualno grižnje savjesti koja je pozitivan osjećaj jer proizlazi iz osjećaja *moralnog imperativa*. Amerikanci su u stanju čak iz vlastitih ratnih poraza napraviti epopeju američkim temeljnim vrijednostima. Kad pokažu neko zlo i priznaju poraz ili grijeh, prikažu to iz pozicije pojedinca koji se protiv toga uzaludno borio. I time se očiste, afirmiraju svoje vrijednosti i idu dalje. Mi ne, čak naprotiv. Mi ne dajemo katarzu – ne pokopamo i ne opjevamo junake, javno ne oplaćemo i ne tugujemo za mrtvima, ne afirmiramo vrijednosti zbog kojih su mnogi poginuli i čime bi njihovoj žrtvi dali smisao... Odlazimo u pamflet ili ocrnjujemo bez smisla. Čak nije važno ni da smo pobijedili, jednostavno, takva slika svijeta nije realna i opire se onoj etici odnosa prema svijetu koju pisac nosi u sebi. Ali se takva slika svijeta nosi. S takvom slikom svijeta može se napraviti međunarodni uspjeh, pa je tom sirenskom zovu teško odoljeti. Odgovor je stigao u liku Branka Lustiga koji je došao iz Amerike i rekao da će snimiti afirmativni film o braniteljima jer je i sam prošao kroz pakao logora, ali zna da i najgore iskustvo ne smije biti razlogom odustajanju nego borbi za život, za vrijednosti...

# POPIS AUTORA, DRAMSKIH DJELA I PREDSTAVA

## NAPOMENE:

- Strane drame koje nisu izvođene kod nas navedene su pod hrvatskim nazivom, ali je upisan i originalni naziv koji upućuje na hrvatski naziv. Iza hrvatskog naziva u zagradi se navodi i originalni naziv.
- Strane drame koje su izvedene kod nas navode se samo pod hrvatskim nazivom.
- U slučaju razlike naslova drame i predstave, navodi se naziv drame, a naziv predstave upućuje na naziv drame i nalazi se u zagradi iza naziva drame.
- Pseudonimi pisaca upućuju na pravo ime pisca i navode se u zagradi iza pravog imena.

(P)*lutajuće glumište majstora Krona*  
(*Kronovo lutajuće glumište*) 104,  
137-156, 157, 163, 165, 278  
*5 Top Hick-Star Girls* 165

Alfirević, Acija 149

*Alisa u zemlji čudesa* 251

Almodóvar, Pedro 243

Anić, Vladimir 167

Anočić, Saša 92

Antić, Sandra Viktorija 122, 136

*Arden od Fevershama* 170, 171, 176,  
188, 189, 190, 191, 210

*Arden of Feversham* vidi *Arden od*  
*Fevershama*

*Aretej* 88

Aristotel 26, 31, 106, 114, 115, 121,  
127, 136, 197, 203, 210, 252, 277,  
282

*Asfodel* 88, 245, 247, 249, 250, 251,  
252, 282

Autorska grupa Gong 11, 215, 253,  
254, 256, 282

Babiak, Michal 105, 115, 136

Babić, Franjo 201

Badalić, Hugo 19, 35, 40, 41

Badurina, Livijo 38

Bahert, Stjepan 171

*Bajka o kneževiću Sveboru i Svarožici*  
*Sunčici* 158, 162, 164

Bakarić, Tomislav 24, 32, 37, 86, 103

Bakmaz, Ivan 38, 49, 50, 54, 55, 60,  
70, 72, 73, 74, 85, 86, 103, 159,  
188, 273, 275

Balenović, Ivo 90

*Balkanski špijun* 91

Balog, Vid 70, 72, 75

*Balvansko kolo* 184, 187

Ban, Hrvošlav 53, 54, 63, 72, 74, 273

Banović, Snježana 40

Barbir, Hrvoje 86

Bašić, Relja 170, 171, 173, 200, 201

Batušić, Nikola 17, 18, 42, 43, 48, 68,  
73, 138, 165, 167, 251

Batušić, Slavko 21, 26, 27, 30, 31, 32,  
33, 34, 35, 42, 139

- Bazen* 86  
 Beadle, Richard 71  
 Begović, Milan 164, 166, 192, 194  
 Beker, Miroslav 115, 136, 210  
 Benedek, Miklos 209  
*Beogradska trilogija* 91  
 Bergson, Henri 115, 121, 136, 139,  
 197, 205, 211, 278  
 Bernard, Sarah 239  
*Betlehemska zvijezda* 46, 52, 74  
 Binički, Aco 142  
*Bio sam kod Fride* 142  
*Bit će sve u redu* 109, 110, 277  
 Biti, Vladimir 167  
 Blagojević, Andreja 267  
 Blank, Jessica 98  
 Blašković, Arinka 160  
 Blašković, Franci 160, 161  
*Blinded By Love* vidi *Zasljepljen  
 ljubavlju*  
*Bloody Sunday* vidi *Krvava nedjelja*  
*Blublanche, tango, rat* 255  
 Boban, Božidar 160  
 Boban, Ivica 74, 92, 261  
 Bogišić, Rafo 42  
 Bogdan, Romano 38, 41  
 Bogner Šaban, Antonija 47, 71  
 Bogović, Mirko 35, 40  
*Boja pravde* 97  
*Boja slave* 245, 250, 252, 282  
 Boko, Jasen 75  
 Borgeson, Jess 155  
*Božićni triptih* 75  
 Brankov, Slavko 171  
 Brecht, Bertolt 95, 98, 148, 155, 211,  
 276  
 Brešan, Ivo 49, 50, 73, 74, 81, 85, 87,  
 88, 103, 188, 259, 262, 265- 268,  
 275, 283, 284  
 Brešan, Vinko 272  
 Brezovec, Branko 88, 259, 260, 261,  
 262, 263, 264, 283  
 Brittain, Victoria 97  
 Brižić, Denis 160, 267  
 Brlečić, Bosiljka 180, 183, 212  
 Brlić - Mažuranić, Ivana 85  
*Brod* 143, 159, 160, 165  
 Brook, Peter 17, 42  
 Brown, Ian 162  
 Bruckner, Ferdinand 143  
 Brumec, Mislav 86  
 Bulgakov, Mikhail 90  
 Bulić, Dario 263  
 Bulić, Senka 172  
 Burić, Vesna 173, 177, 195, 211, 212  
 Calinescu, Matei 240, 242, 243  
*Called to Account* vidi *Pozvan na  
 odgovornost*  
 Car Mihec, Adrijana 51, 54, 87, 112,  
 114, 136  
 Carić, Marin 48, 50, 56, 73, 74, 75,  
 157  
 Cavalieri, Emilio de' 74  
 Cawley, A. C. 72  
 Cesarec, August 36, 148  
 Ciglar, Želimir 180, 183, 212  
 Cihlar Nehajev, Milutin 24, 40, 41  
 Coelho, Paulo 233  
*Color of Justice, The* vidi *Boja pravde*  
*Complete Works of Wllm Shkspr, The* vidi  
*Skraćeni Shakespeare*  
 Core, Philip 243  
*Crkveni miš* 245, 248, 251, 282  
 Cvitković, Branka 157  
 Čale Feldman, Lada 137, 143, 167, 247  
 Čapek, Karel 53

- Čaruga 103, 104, 169-212, 279  
 Čehov je Tolstoju rekao zbogom 106, 109,  
 277  
 Čehov, Anton Pavlović 83, 106, 109,  
 187, 242, 243  
 Čelične magnolije 270  
 Čista posla 184  
 Čokljat, Velimir 171  
 Črni Maček 141  
 Čudo Ozane Kotorске 54  
 Čujete li svinje kako rođu u ljetnikovcu  
 naših gospara? 81  
  
 Ćorić, Šimun Šito 52, 74  
 Ćurković, Areta 53  
  
*Dama s kamelijama* 215, 234-244, 281  
 D'Amico, Silvio 55, 71, 189  
*Dan kada se rodio Isus* 53, 74  
*Dead Man Walking* vidi *Osuđenici na*  
*smrt*  
 Deavere Smith, Anne 97  
 Delmestre, Nenni 234, 242, 281  
*Deložacija* 110, 113, 117  
*Democracy* vidi *Demokracija*  
*Demokracija* 97  
 Diklić, Bogdan 90  
 Divignaud, Jean 71  
*Djevojka za udaju* 187  
*Dobrodošli u plavi pakao* 226, 227, 280  
*Domagojada* 159, 164  
*Don Carlos* 155  
 Drach, Vanja 171, 173  
 Dragojević, Rade 180, 183, 212  
 Dragošić, Higin 19, 27, 29, 30, 33, 35,  
 36, 40, 41  
 Drolc, Veronika 262  
 Držić, Marin 47  
*Dumanske tišine* 260  
  
 Dumas, Alexandre jr. 234, 235, 238, 239  
 Džubran, Halil 75  
 Đurica, Branko 181, 200, 201, 211  
  
*Ecce Homo* 48, 73  
 Elegović Balić, Mila 160, 172  
 Eliot T. S. (Thomas Stearns) 53, 72, 74,  
 243  
*Elizabeta engleska* 143  
 Elliott, John R. 71  
 Elton, Ben 87  
*Emigranti* 174  
*Exonerated* vidi *Pomilovani*  
  
 Fabrio, Nedeljko 15, 51, 76-83, 84,  
 85, 98, 99, 100, 103, 274, 275  
 Fališevac, Dunja 45, 46, 68  
*Faust* 50  
 Ferencina, Dražen 266, 272  
 Fetahagić, Sead 178, 211, 212  
 Feydeau, Georges 199  
 Filaković, Stjepan 171, 209  
 Filippo, Eduardo de 25  
*Fires in the Mirror* vidi *Vatre oko nas*  
 Foretić, Dalibor 173, 175, 179, 185,  
 211, 212  
 Fotez, Marko 47, 73  
 Frangeš, Ivo 42  
*Frankopan* 35, 40  
 Frayn, Michael 97, 187  
*Fric i pjevačica* 159, 164, 165  
*Fritzspiel* 85, 104, 138-156, 160-165,  
 264, 278  
 Frndić, Nasko 174, 175, 185, 211  
 Frye, Northrop 17, 18, 19, 20, 21, 22,  
 23, 25, 26, 27, 28, 33, 42, 44, 62,  
 71, 106, 115, 117, 126, 136, 191,

- 203, 208, 211, 237, 238, 239, 243,  
273, 277, 281  
*Fuga* 253, 255
- Galocza* 172, 209  
Gantar, Jure 211  
Garbo, Greta 234, 239, 240  
Gašparović, Darko 24, 25, 39, 41, 74,  
80, 81, 100  
Gašparović, Tatjana 180, 183, 212  
Gavella, Branko 148  
Gavran, Miro 9, 11, 15, 20, 23, 37, 40,  
41, 83, 84, 92-100, 103- 136, 275,  
276, 277, 278  
Gavran, Mladena 112  
Gazarović, Marin 73  
*General i njegov lakrdijaš* 28, 29, 31, 41,  
43, 47  
Gerić, Vladimir 160, 165  
*Glembajević vidi Odskok poskoka ili post  
mu neću čaćin*  
*Gloriana ili Elizabeta&Essex,*  
*Kazalište&Seks* 142, 143, 161, 162,  
163, 165, 167  
*Glorija* 49, 51, 73  
*Glumijada* 159, 164  
*Gnjida* 88  
Goldstein, Ivo 167  
*Gospoda Glembajevi* 39, 85, 143, 144,  
145, 146, 147, 149, 151, 156, 157,  
163, 193  
*Gostba* 35, 40  
Gostinčar, August 201  
Gotovac, Mani 49  
Govedić, Nataša 157, 167, 178, 212  
Gračan, Giga 32, 239  
Grčić, Marko 53, 72  
Grgičević, Marija 49, 50, 55, 159  
Grgić, Milan 54, 72, 74, 273
- Grlić, Rajko 172, 209  
*Guantanamo* 97  
*Gumbekov cabaret* 142  
*Gušterica* 229  
Gyorgy, Spiro 172, 209
- Hadžić, Fadil 51, 89, 139, 197, 199, 211  
*Hamlet* 90, 145, 249  
Hansen Kokoruš, Renate 115, 136  
Hare, David 97  
Hauptmann, Gerhardt 155  
Havel, Vaclav 65, 246, 247, 248  
*Haydnova glava* 253, 254, 283  
Hebel, Fridrih 72  
Hećimović, Branko 9, 42, 76, 85, 100,  
114, 115, 136, 169, 184, 185, 186,  
187, 210, 227  
Hejno, Wjeslav 74  
Hektorović, Petar 46, 72, 73  
Hella, Željko 54  
Hergešić, Ivo 175, 176, 184, 185, 210,  
211  
*Hist(ole)rijada* 159, 164  
Hitrec, Hrvoje (i Herbert Hitweiller)  
74, 86  
Hitweiller, Herbert vidi Hrvoje Hitrec  
Hofmannsthal, Hugo von 53, 72, 75  
*Hotel Babilon* 110, 112, 115, 116, 123,  
125, 129, 264, 277  
*Hotel ocean* 256  
*Howg – O.K!* 158  
*Hrvatski Faust* 88  
*Hrvatski slavuj* 88, 245, 246, 247, 249,  
250, 251, 252, 282  
Hugo, Victor 33  
Huizniga, Johan 71
- Ibsen, Henrik 122  
*Ilijada* 145, 151



- Ionesco, Eugen 187  
*Istarske štorice* 165  
*Isus u snack-baru* 66  
*Isus, sin čovječji* 75  
*Ivana* 85  
 Ivančić, Zoran 40  
 Ivanišević, Drago 177  
 Ivanković, Hrvoje 180, 183, 212  
*Izgaranje ili ratni profiteri* 216, 219, 220, 224, 280  
*Izići na svjetlo* 216, 224, 280  
*Između dva neba* 86  
*Iznajmljivanje vremena* 229, 231, 232, 233, 280, 281  
  
*Jagode s kapuljačom* 253, 254  
*Jahači apokalipse* 70  
 Jakovljević, Ilija 88  
 Jandrić, Miroslava 212  
 Janković, Jan 172, 209, 210, 302  
 Javošević, Dragan 201  
*Jedna noć u skloništu* 86  
 Jelačić Bužimski, Dubravko 27, 85, 103, 159, 275  
 Jelčić, Dubravko 27  
 Jelčić Ivanošić, Smiljana 253, 254, 255, 256, 282  
 Jelinek, Elfride 271  
 Jensen, Erik 98  
 Jeromela Kaić, Gordana 160  
 Jindra, Ivan 180, 212  
*Josip Prekrasni* 70  
 Jovanović, Dušan (i O. J. Traven) 90, 91, 100, 275  
 Jovanović, Raško 138, 167  
 Jovanović, Sveta 73  
 Joyce, James 142, 160, 252  
*Judita* (opera) 75  
*Judita* 48, 70, 71, 72, 73, 74  
  
 Jurčec, Đimi 171  
 Jureško, Davor 267  
 Juričić, Pero 171  
 Jurić Zagorka, Marija 143, 144, 151  
 Jurković, Vinko 34  
 Juvančić, Joško 37, 73, 74, 158, 171, 172, 182, 209, 212  
  
*Kabaret ITD* vidi *Zagebulje zagrobne*  
*Kad umire glumac* 107, 109, 114, 277  
*Kaj sad?* 226, 227  
*Kako bratja prodaše Jozefa* 52, 74  
*Kakò ubiti predsjednika* 15, 83, 84, 92-100, 275, 276  
 Kalodera, Stipica 159  
*Kamov smrtopis* 88, 260-264, 283  
 Kane, Sarah 87  
*Kaos u kulisama* 187  
 Karađole, Edita 267  
 Karanović, Mirjana 90  
 Karić, Ana 170  
 Kaštelan, Lada 84, 103  
*Katarina Zrinska od Frankopana* 38, 40, 41  
*Katarina Zrinjska* 20, 21, 35, 40, 41  
*Kate Kapuralica* 47  
 Katunarić, Leo 74  
 Kauffman, Moses 97  
*Kavana "Torso"* 142, 165  
 Kayßler, Friedrich 155  
*Kerempuhovo* vidi *Petricijana*  
 Keszeg, Laszlo 209  
 Kiš, Ivica 158  
 Klaić, Bratoljub 138, 140, 167  
 Klaić, Dragan 45, 71, 177, 182, 212  
 Klaić, Nada 36  
 Kljaković, Vanča 75  
 Kolak Fabijan, Zrinka 267  
*Kolbaba i Brzovjavko/Poštarska bajka* 53

- Kolo* 187
- Kompjutor* 229, 230, 231, 232, 233,  
280, 281
- Komšiluk naglavačke* 92, 276
- Konclogor na Savi* 88
- Končić, Adam 142
- Königsknecht, Željko 160, 171
- Kontejner sa pet zvezdica* 90, 91
- Kornjačino svlačenje* 245, 246, 247, 249,  
251, 282
- Kosec Torjanac, Vesna 75
- Kott, Jan 235
- Kovačević, Boris 74
- Kovačević, Dušan 90, 91, 275
- Kovačević, Marko 186, 212
- Krada Marijina kipa* 52, 54, 56, 63, 71,  
74, 273
- Kralj Lear* 19, 81, 89
- Kraljevi i konjušari* 108, 109, 277
- Kranjčević, Vladimir 74
- Kreontova Antigona* 96, 105, 109, 114,  
277
- Krivokapić, Branislav 253, 255, 282
- Krleža, Miroslav 37, 39, 85, 88, 143,  
144, 145, 146, 151, 152, 163, 193,  
245, 246, 250, 279, 282
- Kronovo plutajuće glumište* vidi (P)  
*lutajuće glumište majstora Krona*
- Krvava nedjelja* 97
- Kuća* 229
- Kudrjavcev, Anatolij 178, 211
- Kuehn, Volker 141, 155, 167
- Kuhar, Franjo 160
- Kühn, Dražen 142
- Kukić, Elizabeta 171
- Kumičić, Eugen 20, 32, 35, 40, 41
- Kunčević, Ivica 31, 40, 92
- Kupovanje i j\*\*\** 87
- Kušan, Ivan 11, 85, 103, 104, 169-212,  
275, 279
- Kyd, Thomas 189
- Laramie Project* vidi *Projekt Laramie*
- Latinovicz* 88
- Lažna barunica* 184, 187
- Lederer, Ana 17, 43, 87, 114, 136
- Legenda o sv. Muhli* 49, 50, 51, 72, 73
- Lehmann, Hans-Thies 97, 100
- Lijepa naša 1848.* 29, 41
- Lipovčan, Srećko 80, 100
- Livadić, Branimir 21, 32
- Lockerbie, Catherine 243
- Lončar, Damir 171, 172, 180, 209
- Long, Adam 155
- Lovrenčić, Sanja 253, 254, 256, 282
- Lovriček, Ivan 171
- Lucas, George 155
- Ludwig i školjka* 253, 254, 283
- Lukanić, Mejrema 40
- Lukić, Darko 11, 54, 215, 234-244,  
281
- Lukšić, Milica 253, 254, 255, 256, 282
- Lupi, Magdalena 244
- Lustig, Branko 272, 284
- Ljubavi Georgea Washingtona* 106, 107,  
109, 110, 277
- Ljubica* 47, 85
- Mačja glava* 229, 230, 232, 233, 280,  
281
- Magdalena Francisca Illyrica* 216, 221,  
222, 224, 280
- Magelli, Paolo 262
- Majetić, Franjo 171
- Mamet, David 108
- Mandeljštam, Osip 246
- Mandić, Igor 175, 176, 185, 211, 262

- Mani, Agostino 74  
 Manojlović, Miodrag Miki 90  
*Marat- Sade* 89  
*Maraton* 261  
*Maratonci trče počasni krug* 91  
 Marčić, Radovan 74, 160, 165, 171,  
 209, 210  
 Marečić, Livijo 263  
 Marinković, Pavo 86  
 Marinković, Ranko 49, 73  
 Marković, Milena 91  
 Maroević, Tonko 48, 73, 74  
 Marulić, Marko 45, 71, 72, 73, 74, 143,  
 148  
 Matić, Anita 172  
 Matišić, Mate 11, 49, 50, 51, 68, 72,  
 73, 84, 103, 259, 269-272, 284  
 Matković, Ivan 9, 301  
 Matković, Marijan 29, 31, 41, 43  
 Matoš, Antun Gustav 143, 151, 162  
 Mayenburg, Marius von 87  
 Međimorac, Miroslav 31  
 Melchinger, Siegfried 71, 84, 100, 275  
 Mesarić, Ranka 272  
 Mesarić, Želimir 39, 40  
*Metastaze* 90  
 Meyer, Moe 243  
 Mićunović, Branko 169, 211  
 Miholjević, Boris 66  
 Mijatović, Anđelko 20, 41, 42  
 Milardović, Anđelko 42  
 Milinović, Dino 38  
 Miller, Tice T. 166  
 Miloradović, Mirko 177, 212  
 Milovac, Tihomir 261  
 Minić, Helena 38  
 Mirković, Predrag 177, 211  
*Miss nebodera za miss svijeta* 226, 227,  
 280, 291  
 Mitrović, Nina 53, 92, 276  
 Mobley, Jonnie Patricia 138, 167  
*Moj dobri otac* 96, 109, 277  
*Moja žena se zove Maurice* 90  
*Moje ime je Rachel Corrie* 97  
*Molijere, još jedan život* 90  
*Moulin Rouge* 259, 260, 261, 263, 264,  
 283  
 Mrduljaš, Igor 43, 71, 78, 79, 80, 100,  
 138, 139, 141, 142, 167, 173, 176,  
 179, 181, 182, 184, 186, 207, 210,  
 212  
*Mreža* 229, 230, 232, 280, 281  
 Mrkonjić, Zvonimir 50, 71, 84, 100,  
 185, 187, 208, 211, 267, 283  
 Muir, Lynette R. 69, 71  
 Mujčić, Tahir 85, 103, 143, 157, 164,  
 167, 188, 275, 277  
*Muka (Creska muka)* 52, 74  
*Muka i uskersnuće Spasitelja našega* 52, 74  
*Muka Spasitelja našega* 52, 74  
*Muka svete Margarite* 52, 74  
 Muzaferiya, Gordana 95, 96, 100, 103,  
 105, 114, 115, 122, 129, 133, 136,  
 277  
*Muž moje žene* 110, 116, 117, 119, 120,  
 121, 123, 124, 125, 127, 128, 129,  
 130, 132, 134, 277  
 Mužić, Zoran 40, 74  
*My Name Is Rachel Corrie* vidi *Moje ime  
 je Rachel Corrie*  
*Na tri kralja ili kako hoćete* 130  
 Nadarević, Mustafa 266  
*Najduži dan Marije Terezije* 106, 107,  
 109, 277  
*Najposlušniji bolesnik Trpimir* 110  
*Narodil se mladi kralj* 70, 71, 75  
*Narudžba* 245, 249, 282

- Naš grad* 270  
*Navik on živi ki zgine pošteno* 17, 22, 37,  
 40, 41, 43  
*Nečastivi na Filozofskom fakultetu* 49,  
 50, 51, 73  
 Nekak, Marjan 262  
 Nemeč, Krešimir 80, 81, 100  
*Nevjesta od vjetra* 261  
*Ničiji sin* 272  
*Nihilist iz Vele Mlake* 88  
 Nikčević, Sanja 56, 71, 85, 86, 87, 97,  
 98, 100, 132, 154, 172, 183, 210,  
 271  
 Nikola Šubić Zrinski 19, 35, 40, 41  
 Nikola Sedmi 38, 41  
*Noć bogova* 106, 108, 109, 272  
*Noćas ću* 142  
*Nora danas* 114, 122  
 Norton-Taylor, Richard 97  
 Novak, Slobodan Prošperov 45, 47, 48,  
 71, 72, 73, 74, 84, 100  
*Novela od stranca* 159, 164  
 Obad, Vlado 43  
*Octopusy* 92, 275  
*Očevi i sinovi* 264  
*Oće to* 97  
*Odlazak* 38, 41  
*Odskok poskoka ili post mu neću ćaćin*  
 (Glembajević) 245, 248, 250, 251,  
 279, 282, 288  
 Ogrizović, Milan 20, 21, 23, 24, 31, 32,  
 34, 35, 40, 41  
*O'Kaj* 159, 164  
*Operacija spola* 110  
*Opsidio Sigetiana* 31  
 Oraić Tolić, Dubravka 98, 100  
 Orešković, Želimir 75, 268  
 Orlić, Damir 267  
 Orlić, Renato 86  
*Oslobođenje Skopja* 91  
*Osman* 38  
 Ostojić, Arsen 272  
*Osuđenici na smrt* 98  
 Paljetak, Luko 75  
*Papučari* 110, 113, 116, 117, 119,  
 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126,  
 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134,  
 272  
 Parač, Frano 75  
*Paralelni sujetovi* 122  
*Paraziti* 87  
 Paro, Georgij 73, 75, 83, 100  
 Pavelko, Mijo 171  
 Pavić, Jovica 73  
 Pavičić, Josip 175, 211  
*Paviljoni* 91  
 Pavis, Patrice 138, 168  
 Pavlenić, Boris 66  
 Pavličić, Pavao 17, 43, 144, 241  
 Pavlič, Rajko 160  
 Pavlovski, Borislav 227, 228, 280  
 Peričić, Denis 210  
 Peričić, Helena 11, 115, 136, 215, 216-  
 224, 280  
 Perillo, F. S. 46, 66, 71  
 Petan, Žarko 73  
*Petar Zrinski* 35, 39, 41  
 Petlevski, Sibila 251  
*Peto evanđelje* 88  
*Petricijana (Kerempuhovo)* 142, 159, 290  
*Pijana noć 1918* 89  
*Pilatova smrt* 55  
*Pinta nova* 142, 165  
*Pir pepela* 88, 245, 282  
*Plastične kamelije* 215, 234-244, 281  
*Plautina* 143, 161, 165

- Plava soba* 264  
*Plavi Božić* 66  
*Plavi miševi i plave mačke* 158  
*Play Becket* 89  
*Pobjednica Judit* 143, 165  
 Podgorski, M. 201  
 Polanec, Miško 159  
*Polaroidi* 87  
*Pomaknute ljubavi* 229  
*Pomilovani* 98  
*Pomoćnica Marija* 66  
*Popcorn* 87  
 Popović, Janko 38  
*Porodjenje Isusovo* vidi *Betlehemska zvezda*  
*Posljednji dani Katarine Zrinske* 30, 35, 40  
*Posljednji Zrinjski* 27, 30, 33, 35, 36, 37, 39, 40  
*Posmrtna trilogija* 272  
 Potočnjak, Žarko 159  
*Potopljena zvona* 88  
*Povratak muža moje žene* 110, 111, 130, 277  
*Pozvan na odgovornost* 97  
*Požar vlasti* 164  
*Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* 12, 50, 81, 259, 265-268, 283  
 Prica, Alma 38  
*Prikazanje duše i tijela* 52, 74  
*Prikazanje života i muke svetih Ciprijana i Justine* 47, 48, 73  
*Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika* 47, 48, 72, 73  
*Projekt Laramie* 97  
 Prop, Vladimir 115, 136, 197, 278  
*Prozirni krčag* 253, 254  
*Psihopati* 187  
*Pulisej / Polisseo* 142, 160, 165  
 Puljizević, Jozo 80, 81, 100  
 Pupačić, Josip 42  
*Putovanje u Plavo* 229, 231, 232, 233, 280, 281  
 Rabadan, Vojmil 46, 74  
 Radaković, Borivoj 11, 215, 226-228, 280  
 Radić, Tomislav 170, 175, 176, 178, 209  
 Radoičić, Vojo 160  
 Radović, Tanja 11, 215, 229-233, 280  
 Rakoš, Janko 172  
 Ramljak, Vlasta 163, 171  
 Raos, Ivan 17, 20, 22, 28, 37, 40, 41, 43  
 Raponja, Robert 155, 160, 161, 165, 171, 209  
 Ravenhill, Mark 87  
*Razgovori s teroristima* 97  
*Reformatori* 15, 51, 76-83, 274  
 Reinhardt, Max 53, 155  
 Rickman, Alan 97  
*Rimini Protokoll* 98  
 Robbins, Tim 98  
 Romanowski, Christian 74  
 Rumsfeld, Donald 97  
*Rupa* 187  
*Rupa za udaju* 187  
 Rushaidat, Rakan 172  
 Rushdi, Salamon 255  
 Sablić, Jelisaveta 90  
 Sablić-Tomić, Helena 201, 203, 207, 211  
*Sastanak u gradu Zrinju* 35, 40  
 Scheuermann Hodak, Lydija 86  
 Schiller, Friedrich 155  
 Schnitzler, Arthur 187

- Sedlar, Jakov 66, 74  
 Selem, Petar 75, 181, 182, 212  
 Senker, Boris 9, 11, 39, 52, 84, 85, 87,  
 100, 103, 104, 137- 167, 188, 210,  
 247, 248, 275, 278, 279, 301  
 Serdar, Ivo 171  
 Sestra Helen Prejean 98  
 Shaft, Maurice R. 90  
*Shakespeare i Elizabeta* 106, 107, 109,  
 277  
 Shakespeare, William 19, 34, 106, 111,  
 117, 130, 145, 154, 155, 162, 189,  
 235, 242, 243, 266  
*Shopping and F\*\*\** vidi *Kupovanje i j\*\*\**  
*Siget* 19, 29, 30, 35, 40, 41  
*Sigetski junak Nikola Zrinski* 32  
*Sin domovine* 36  
 Singer, Daniel 155  
*Sinovi umiru prvi* 72, 272  
 Sirk, Douglas 241  
*Sjećanja jednog lorda* 86  
*Skraćeni Shakespeare* 155, 279  
 Slamnig, Ivan 148  
*Slavonska Judita* 74  
*Slike Marijine* 86  
 Slovo, Gillian 97  
 Smiljanić, Božidar 160  
*Smrt Stjepana Radića* 24, 32, 37, 38  
 Snoj, Jože 178, 211  
 Soans, Robin 97  
 Sokolović Bertok Semka 38  
 Solar, Milivoj 168, 240, 241  
 Soos, Peter 209  
*Soror mea* 216, 221, 222, 224, 280  
*Sotonski stihovi* 255  
 Spaić, Kosta 47  
 Spalatin, Krsto 168  
*Spavaj mali Božiću* 52, 53, 74  
*Spikom na spiku* 142  
 Springfield, Jerry 98  
 Srbijanović, Biljana 91  
 Sremac, Rudolf 157  
 Srnec-Todorović, Asja 86  
 Stanojević, S. 177, 211  
 Stazić, Nenad 89  
 Stefanova, Kalina 65, 71  
 Stein, Peter 243  
 Steiner, George 106  
*Stepinac – glas u pustinji* 38, 54, 55, 56-  
 60, 62, 70, 71, 74, 273  
 Stojsavljević, Vladimir Vaki 38, 40, 41,  
 158  
 Strčić, Petar 43  
 Strozzi, Tito 20, 26, 27, 33, 34, 35, 36,  
 40, 41  
*Stuff Happens* vidi *Oće to*  
 Stulli, Vlaho 47  
 Stupica, Bojan 49, 73  
 Supek, Branko 159  
 Supek, Iris 253, 254, 256, 282  
*Susret u Damasku* 69  
*Sv. Roko na brdu* 54, 55, 56, 61, 62, 74,  
 273  
*Svatković* 52, 53, 70, 72, 75  
*Sveta obitelj u razbojničkoj špilji* 66  
 Sviben, Zlatko 74, 157  
*Svijet je muškog roda* 38  
*Svrha od slobode* 170, 184, 186, 207,  
 208, 210  
 Svrtnan, Boris 142  
 Szeremi, Zoltán 209  
 Šarčević, Petar 74  
 Šegvić, Nenad 267  
 Šembera, Slobodan 86  
 Šenoa, August 47, 85, 143, 144  
 Šerbedžija, Lucija 38  
 Šerbedžija, Rade 88, 89, 246, 250, 275

- Šestić, Denis 267  
 Ševa 174  
 Šicel, Miroslav 42  
 Šimun Cirenac 49, 50, 51, 70, 73, 85, 135  
 Šimunić, Katja 253, 254, 282  
 Šine 91  
 Šjora File 25  
 Škavić, Đurđa 138, 168  
 Škrabe, Nino 66, 85, 103, 142, 157, 158, 164, 188, 275  
 Škuflić, Vesna 200, 212  
 Šnajder, Slobodan 12, 86, 88, 103, 159, 259, 260-264, 275, 283  
 Šoljan, Antun 103, 174, 184  
 Šoljan, Nada 174  
 Šonje, Jure 138, 168  
 Šop, Nikola 20, 23, 37, 40, 41  
 Šovagović, Fabijan 170, 171, 173, 212  
 Španjolska tragedija 189  
 Špišić, Davor 110  
 Štefančić, Vlado 158, 159
- Talking to Terrorists* vidi *Razgovori s teroristima*  
*Tandem* 245, 246, 247, 248, 251, 282  
 Tarantino, Quentin 243  
 Tasnadi, Istvan 209  
 Telmah 86  
 Thode, Henry 24  
 Tkalci 155  
 Tomasović, Mirko 157  
 Tomašević, Nives 9  
 Tomović, Radmila 90  
*TOP – Tečaj odvikavanja od pušenja* 143, 148, 160, 161, 165  
*Top Girls* vidi *Uspješne djevojke*  
 Toranj 170  
 Torjanac, Dubravko 75
- Traven, O. J. vidi Dušan Jovanović  
*Traži se novi suprug* 110, 111, 112, 114, 116, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 128, 136, 277  
*Trenk* 159, 164  
 Tresić Pavičić, Ante 20, 31, 32, 35, 40, 41  
*Trgovac kišom* 174, 175  
*Tri pušetira* 159  
 Tunjić, Andrija 157, 167, 261  
 Turčan, A. 209  
 Turina, Drago Čarli 159  
 Tydeman, William 71
- Ukročena goropadnica* 111, 117  
*Uliks* 142, 160  
 Uhlík, Tomislav 71, 75  
*Umorstvo u katedrali* 52, 53, 74  
*Utvare* 88, 268, 284  
*U Bečkom Novom Mjestu* 21, 31, 35, 38, 40, 41  
*Urotnici* 23, 37, 40, 41, 96, 108, 109, 277
- Übersfeld, Anne 138, 167
- Vassary, Mladen 158  
*Vatre oko nas* 97  
*Vatru gasi, brata spasi* 159  
*Vaudeville* 184, 187  
 Vaupotić, Miroslav 19, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 42  
 Veček, Petar 59, 74, 227  
*Velika zemlja Oz* 53  
*Veli Jože* 105  
*Veliki meštar sviju hulja* 261  
*Veliki bijeli zec* 92, 275  
*Veliki zavodnik* 110, 113  
*Veseli četverokut* 110, 111, 115, 116,

- 117, 119, 123, 125, 128, 129, 132,  
133, 277
- Vetranović, Mavro 74
- Vežić, Vladimir 32
- Vidačković, Zlatko 157, 167
- Videl sam Jezusa* 52, 75
- Vidić, Ivan 86, 92, 275
- Videnje Isusa Krista u kasarni V.P. 2507*  
49, 50, 51, 73, 74
- Viner, Katharine 97
- Violić, Božidar 40, 47, 49, 50, 69, 71,  
73, 265, 267, 272
- Visković, Velimir 87, 114, 136, 153
- Višekratno proročanstvo pukotina* 253,  
254, 282
- Vitez, Zlatko 88, 159, 250, 275
- Vitezovi okruglog stola* 158, 164
- Vječni preludij* 23, 37, 40, 41
- Vnuk, Gordana 263
- Voayeri* 253, 255
- Vodarić, Franić 74
- Vogrinec, Marijan 212
- Vončina, Nikola 158
- Vranjican, Pavle 29, 41
- Vrata* 253, 255
- Vrbančić, Mario 253, 255, 282
- Vrbenski, Antun 171
- Vrbenski, Biserka 171
- Vrgoč, Dubravka 179, 180, 182, 183,  
212
- Vuci* 24, 25, 38, 39, 40, 41
- Vučelić, Milorad 186, 212
- Vujčić, Borislav 11, 88, 215, 245-252,  
275, 281, 282
- Vujić, Edo 142
- Vukotinović, Ljudevit 35, 40
- Vukšić, Branko 179, 182, 212
- Vuletić, Anđelko 38
- Vurnik, France 178, 212
- Wagner, Richard 139, 140, 155
- Wilmeth, Don 168
- Wiskey za njegovu ekscelenciju* 86
- Zaboravi Hollywood* 107, 109, 277
- Zabranjeno smijanje* 110, 112, 113, 116,  
117, 118, 123, 124, 125, 126, 127,  
128, 129, 130, 132, 277
- Zadro, Ivica 172
- Zagrebulje zagrobne (Kabaret ITD)* 104,  
138-156, 160, 161, 162, 165, 277,  
278
- Zajc, Ivan pl. 19
- Zappia, Lary 259, 265, 266, 267, 283
- Zarobljeni u crtežu* 229, 230, 232, 233,  
280, 281
- Zaslizjepljen ljubavlju* 243
- Zdenac mudraca* 75
- Zelenika, Sunčana 38
- Zickel, Martin 155
- Zima, Vera 171
- Zirdum, Ivan 66
- Zla četvrt mjeseca* 253, 255
- Zlatna ptica. Legenda o svetom Tarziciju*  
54
- Zlata, Andrea 87
- Zločin na kozjem otoku* 262
- Zmijin svlak* 86
- Zorica, Željko 263
- Zrinjski* 26, 31, 33, 35, 36, 37, 40, 41
- Zubalj, Duško 142
- Zupančić, Milena 262
- Žagar, Davor 29, 41
- Žena bez tijela* 259, 269, 270, 272, 284
- Žic, Vojmil 180, 183, 212
- Živadinov, Dragan 54



## POPIS GRUPA, KAZALIŠTA I FESTIVALA

### NAPOMENE:

- Skraćenice kazališta (GK, ZKL, HNK i sl), kao i kolokvijalni nazivi kazališta (Gavella) upućuju na puni naziv pod kojim se kazalište navodi.
- Strana kazališta navedena su u prijevodu, a originalni nazivi su navedeni u zagradi uz prijevod.
- U cijeloj knjizi navode se službeni nazivi pod kojima kazališta djeluju danas. U slučaju da je u knjizi spomenuto staro ime (Jazavac), ono u popisu upućuje na sadašnji naziv.
- Uz ime kazališta za hrvatska kazališta navodi se grad, a za strana i grad i zemlja.

BITEF 173	Gavella vidi Dramsko kazalište Gavella
Bosansko narodno pozorište, Zenica,	Gavelline večeri 262
BIH 229	Glumačka družina Histriion, Zagreb 38,
Buka i dim (Schall und Rauch) 155	40, 159, 164
	Gradsko kazalište (Mestno gledališče)
Crni mačak (Le Chat noir) 139	Ljubljana, Slovenija 73
Dani satire, Zagreb 226, 268, 298	HKD Rijeka 259, 265, 266, 267, 283
Dječje kazalište Branko Mihaljević,	HNK vidi Hrvatsko narodno kazalište
Osijek 53	Hrvatsko kazalište Pečuh, Mađarska
DK vidi Dramsko kazalište	159, 161, 163, 164, 165, 171, 209
Dramsko kazalište (DK) Gavella,	Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl.
Zagreb 29, 41, 49, 73, 87, 88, 105,	Zajca, Rijeka 40, 50, 52, 70, 73, 74,
142, 170, 173, 228, 250, 272	76, 88, 92, 234, 272
Dubrovačke ljetne igre 47, 50, 73, 74,	Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku
170	33, 46, 70, 74, 88, 164, 171, 209,
	210, 251, 268
Emporium, Zagreb 40	Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu
Eurokaz, Zagreb 146, 244	31, 33, 38, 40, 53, 73, 74, 75, 159,
Festival Budva, Crna Gora 90	160, 164, 165, 171, 209
FERR, Pula 165	Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu
Festival Edinburg, Velika Britanija 243	33, 35, 38, 46, 50, 70, 73, 74, 87,
Festival komedije u Sarajevu, BiH 174	92, 261

- Hrvatsko narodno kazalište, Split 33,  
38, 47, 52, 53, 70, 74, 75
- INK - Istarsko narodno kazalište, Pula  
159, 160, 164, 277
- JAK, Mali Lošinj 74, 165  
Jazavac vidi Satiričko kazalište  
Kerempuh  
Jugoslavensko narodno pozorište,  
Beograd, Srbija 90
- Kamerni teatar, Sarajevo, BIH 99  
Kazališna družina Pinklec, Čakovec 38,  
41  
Kazališna kuća Zadar 55, 56, 74, 75  
Kazalište Brett, Beč, Austrija 99  
Kazalište Gergerly Ciskyja (Csiky  
Gergely Sinhaz), Kapošvar,  
Mađarska 174, 209  
Kazalište Jozefa Gregora Tajovskog  
(Divadlo Jozef Gregor Tajovský),  
Zvolen, Slovačka 209  
Kazalište Jozefa Katona (Katona Jozsef  
Sinhaz) Budimpešta, Mađarska  
172, 174, 179, 209  
Kazalište lutaka, Zadar 74  
Kazalište Marina Držića, Dubrovnik 73  
Kazalište Odessa, SSSR 209  
Kazalište Pinklec, Zagreb 142  
Kazalište Sensemble, Ausburg,  
Njemačka 99  
Kazalište Trešnja, Zagreb 74, 158  
Kazalište Ulysses, Brijuni 88  
Kazalište Virovitica, Virovitica 30, 31,  
38, 40, 171, 209, 266  
Kazalište Zsigmonda Morica (Moricz  
Zsigmond Sinhaz), Nyíregyháza,  
Mađarska 209
- Komedija vidi Zagrebačko gradsko  
kazalište Komedija  
KUD Orest Žunković, Hvar 48, 70, 73
- Marulićevi dani, Split 54, 157, 158,  
226, 229, 267, 302  
MESS (Međunarodni festival malih  
scena), Sarajevo, BIH 90
- Nepsinhaz/Narodno pozorište/Narodno  
kazalište, Subotica, Srbija 155, 165
- Pečuško narodno kazalište, komorna  
scena (Pecsi Nemzeti Szinhaz  
Kamaraszinhaza) Pečuh, Mađarska  
172, 209  
Pozorište Boško Buha, Beograd, Srbija 73
- Salzburški festival (Salzburger festspiele)  
Austrija 53  
San Francisco Mime Troup, San  
Francisco, SAD 141  
Satiričko kazalište Kerempuh, Zagreb  
74, 88, 89, 90, 139, 142, 159, 164,  
170, 171, 179, 182, 209, 210, 226,  
227, 266  
Segedinsko narodno kazalište (Szegedi  
Nemzeti Sinhaz), Segedin,  
Mađarska 209  
SEK vidi Studentsko eksperimentalno  
kazalište  
SK vidi Satiričko kazalište  
Slovensko narodno kazalište (Slovensko  
ljudsko gledališče) Celje, Slovenija  
73  
Splitsko ljeto, Split 47, 73, 75, 268  
Sterijino pozorje, Novi Sad, Srbija 49,  
173, 177, 178, 179, 181, 185  
Studentsko kazalište za djecu Malik

Tintilinić, Zagreb, 158  
Studentsko kazalište Ivan Goran  
Kovačić, Zagreb 229

Teatar Epilog, Zagreb 153, 161, 165  
Teatar ITD, Zagreb 37, 38, 40, 87, 148,  
161, 162, 165, 228, 244  
Teatrin, Split 75

Zagrebačko gradsko kazalište (ZGK)

Komedija, Zagreb 70, 74, 75, 103,  
164, 172, 183, 209, 210, 248  
Zagrebačko kazalište lutaka (ZKL),  
Zagreb 74, 75, 261  
Zagrebačko kazalište mladih (ZKM),  
Zagreb 73, 74, 88, 92, 158, 159,  
164, 259, 260, 261, 262, 283  
ZKL vidi Zagrebačko kazalište lutaka  
ZKM vidi Zagrebačko kazalište mladih  
Zlatni lav, Umag 268



## BILJEŠKA O AUTORICI

Sanja Nikčević (1960) teatrolog i kazališni kritičar. Od 2008. godine izvanredni je profesor i voditelj Odsjeka za kazališnu umjetnost Umjetničke akademije u Osijeku kao i Katedre za teatrologiju na istoj akademiji. Od 2003. radila je na anglistici Filozofskog fakulteta u Osijeku gdje i danas predaje. Vodi dramski modul na Doktorskom studiju iz književnosti Filozofskog fakulteta u Osijeku.

Predaje kolegije iz povijesti drame i kazališta, o američkoj i britanskoj drami i kazališnoj kritici. Prije Osijeka predavala je kao vanjski suradnik na posljediplomskom studiju u Zadru (2002–2004) a 2001. na UCSB (University of California Santa Barbara, 2001).

Rođena je 1960. u Varaždinu. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu diplomirala je francuski jezik i komparativnu književnost 1984, a na istom je fakultetu magistrirala 1993. i doktorirala 1998. (mentori red. prof. dr. sc. Boris Senker i doc. dr. sc. Ivan Matković), obranivši teze o subverzivnoj i afirmativnoj realističkoj američkoj drami.

Dva je puta bila Fulbrightov stipendist američke vlade. Godinu 1995. provela je na CUNY-ju u New Yorku pod mentorstvom Marvina Carlsona, a na University of California Santa Barbara provela je svoju drugu, postdoktorsku, Fulbright stipendiju 2002. godine pod mentorstvom W. D. Kinga.

Od 1984. objavila je gotovo sto znanstvenih, stručnih i kritičkih radova uglavnom o hrvatskoj i američkoj drami u hrvatskim, a pedesetak u američkim (PAJ, SEEP), britanskim (New Theatre Quarterly), honkongškim, japanskim, poljskim, slovenskim i bosanskim časopisima, te brojne novinske kritike i feljtone u hrvatskim dnevnicima i tjednicima. Izlaganjima o hrvatskom i europskom kazalištu sudjelovala na brojnim seminarima, simpozijima i konferencijama (Osijek, Zagreb, Sarajevo, Novi Sad, Varšava, Salzburg, Boston, Louisville, New York, Caracas, Seoul, Lubbock,...), a radionice kazališne kritike vodila u Hong Kongu i Makedoniji.

Uredila je zbirku eseja uglednih svjetskih teatrologa o kazališnoj kritici na engleskom jeziku *Theatre Criticism Today* (Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2002) i dvije antologije. Autor je prve *Antologije američke drame I i II* (AGM, Zagreb, 1993) u Hrvatskoj i prve antologije hrvatske drame objavljene izvan

Hrvatske, u Makedoniji (*Antologija na novata hrvatska drama*, Fakultet za dramski umetnosti, Skopje, 2002).

Objavila je četiri knjige, tri o američkom kazalištu: *Subverzivna američka drama ili simpatija za losere* (CDM, Rijeka, 1994), *Afirmativna američka drama ili živjeli Puritanci* (Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2003) i *Gubitnički genij u našem gradu* (Filozofski fakultet, Zagreb, 2006).

Njezina knjiga *Nova europska drama ili velika obmana* (Meandar, Zagreb, 2005) o nametanju trendova u europskom kazalištu izazvala je polemike, osvojila Nagradu za kazališnu esejistiku Petar Brečić 2006. godine, prevedena na slovački 2007. (*Nova europska drama alebo veliki podvod*, Bratislava, prev. Jan Jankovič), dijelovi knjige objavljeni su na četiri jezika (engleski, mađarski, slovački, poljski), a knjiga je prikazana na još toliko jezika uključujući korejski, bugarski, litavski.

Radila kao kazališni kritičar i novinar u *Večernjem listu* (1983–93), viši savjetnik za kazalište u Ministarstvu kulture RH (1997–1998). Osnivač je i prvi predsjednik Hrvatskog centra ITI-UNESCO (1994–2000) gdje je organizirala brojne međunarodne akcije (seminari, dramska kolonija, prezentacija kazališta drugih zemalja, razmjena kazališnih pisaca i redatelja, obilježavanje Svjetskog dana kazališta...) te pokrenula dvojezični bilten Hrvatska drama, i danas još uvijek jedino glasilo o hrvatskom kazalištu na engleskom jeziku. U Hrvatskom centru ITI pokrenula 1994. i specijaliziranu teatrološku biblioteku – Biblioteku Mansioni – kojoj je bila glavnom urednicom do 2004. objavivši za to vrijeme trideset vrijednih naslova. Od 1999. do 2002. bila je glavni urednik časopisa Kazalište u izdanju AGM-a, Zagreb.

Član je brojnih svjetskih (kritičara – AICT, teatrologa – FIRT), američkih (kritičara – ACTA, teatrologa – ASTR, profesora – ATHE) i hrvatskih strukovnih udruga i asocijacija (kritičara – HDKKT, pisaca – HDK, dramskih umjetnika – HDDU). Bila je član EXCOM-a (upravnog odbora) međunarodnog ITI-ja u dva mandata, te predsjednik i potpredsjednik Komunikacijskog odbora te udruge, a nekoliko godina i član uredništva izdanja odbora *The World of Theatre*. Od 2004. tajnik je Hrvatskog društva kazališnih kritičara i teatrologa, a 2005. bila je voditelj Odjela za međunarodnu suradnju Matice hrvatske, Ogranak Osijek. Od 2006. član je upravnog odbora Fulbright Alumni Association. Bila je selektor Marulićevih dana te član brojnih prosudbenih komisija za kazališne programe, Nagradu Marin Držić i slično.

Predsjednik Republike Hrvatske odlikovao ju je Redom hrvatskog pletera za doprinos razvitku i ugledu države te za dobrobit građana, a i počasni je građanin grada Waterforda, CT, USA.

Živi u Zagrebu sa suprugom Rolandom i sinom Oliverom.

Sanja Nikčević  
ŠTO JE NAMA HRVATSKA DRAMA DANAS?

Izdavač  
Naklada LJEVAK d.o.o.  
Palmotićeva 30/1, Zagreb

Lektorica i korektorica  
Jadranka Varošaneć

Grafička priprema  
Studio Ljevak

Tisak  
Tiskara Zelina d. d., Sv. Ivan Zelina

[www.naklada-ljevak.hr](http://www.naklada-ljevak.hr)

Polemička i provokativna knjiga jer autorica voli postavljati heretična pitanja i davati odgovore otvoreno i jasno iznoseći mišljenje, često u suprotnosti s vladajućim trendom. Upravo zato knjiga prikazuje hrvatsko kazalište i dramu u novom svjetlu, čime se otvaraju i prostori novih proučavanja, polemika i sučeljavanja. Opisuju se i neobični fenomeni i reakcije hrvatskoga kazališta na suvremene događaje kroz koje je društvo prošlo (igranje "junaka romanse" i religioznog kazališta kao posljedica samostalnosti države), a analize pojedinih pisaca donose novo (a katkad i prvo!) čitanje koje je također često provokativno (zašto imamo potrebu prikazati svoje sudjelovanje u ratu na najgori mogući način, gdje je nestala politička drama, zašto pisac dopušta da ga pretvore u dramaturga vlastitog teksta...). Knjiga se čita lako jer je napisana kao dijalog sa zamišljenim zagovornicima drugačijih stavova ili zamišljenim čitateljima pobornicima autoričinih stavova.



CIJENA: 179,00 kn

ISBN 978-953-178-997-4



9 789531 789974

[www.naklada-ljevak.hr](http://www.naklada-ljevak.hr)