

# NARODNO KAZALIŠTE

NOVOSADSKO-OSJEČKO

Gostovanje u gradskom kazalištu u Varaždinu

Predstava 2.

U srijedu, 19. aprila 1933.

Početak u 8 sati uveče.

## U AGONIJI

Drama u 2 čim. — Najviše: MROSLAV KRLEŽA.

Redatelj: Tomislav Tazelaar.

Scenograf: Đorđe Petrović.

### L I C A :

... i dragovoljni pripadnici. . . . . Joso Marinković  
... njegova žena, vlastita posrednikinja Sava Sestara  
Dr. Krilević, advokat . . . . . Tomislav Tazelaar  
Raduje se ženi u zadolžnosti. I. On od pola časa do sat vremena radi u posrednoj radnji Leze Lembohorve „Morice gajet“.  
II. On u svojoj stani izvešta dva i tri sata noći. Poslije 1. On dala paza.

Napredak iz njegove pokrajine Rajmunda Marinka.

**Cijene mjesta:** Leži: u razreda D 104, u l. bina D 84. Parter: I-V reda D 26. — VI-VI D 21. — VII-IX reda D 12. — Balkon D 11. — Stajanje D 4. — Daska D 5.  
U svim cijena je vrhunske klase sa Centralni Posredni Posrednik kazališta Krileviće Jugoslavije.

Ujedinjenje pretpostavlja igru je svaka kazališna jedna ulaznica. Blakovi se deset, dvadeset ili trideset kopuna daju pravo na deset, dvadeset ili trideset ulaznica uz sledeću izbor predstave, mjesta i broja ulaznika. Blak se deset kopuna stoji 150 Dja, blak se dvadeset kopuna stoji 250 Dja, blak se trideset kopuna stoji 400 Dja. Vlasnik blaka može na jednu predstavu da uplati više, pa i sve kopune; neobavezno uvek ili organizacije, udruženja, društva i t. d. mogu da uzmu zajednički jedan ili više blakova i kopune uplatiti na jednu ili više predstava, pa sledeću izbor, sa mjesta u blakova i gajet.

Ulaznice se dobivaju na besplatnoj blagajni svaki dan od 9—12 sati prije početka i od 5 sati poslije početka da polovila predstava.

### Sadržaj:

Dva dana je bio Krilević blagajni u Gledateljima. U drami „Gledatelj“ Krilević je predstavio kazalište i svoje najviše svojstva kopuna, a „Gledatelj“ je glavni bio kazalište. U drami „Gledatelj“ Krilević je predstavio kazalište i svoje najviše svojstva kopuna, a „Gledatelj“ je glavni bio kazalište. U drami „Gledatelj“ Krilević je predstavio kazalište i svoje najviše svojstva kopuna, a „Gledatelj“ je glavni bio kazalište.

### Peperitoar:

U četvrtak, 20. aprila: „Poslednji čim“, komedija od Uga Feksa.  
U subotu, 22. aprila: „Mijenko i Dobrić“, komedija drame od Čestom-Gledateljima.

Svebodna „Narodna Tiskara“ Varaždin 1933

# KRLEŽINI DANI

## U OSIJEKU 2008.



KRLEŽINI DANI U OSIJEKU  
2008.

Utemeljitelj  
KRLEŽINI DANA  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

Suutemeljitelji  
Filozofski fakultet, Osijek  
Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU  
Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb

Pokrovitelji  
KRLEŽINI DANA  
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Razred za književnost, Zagreb  
Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Osijek

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu  
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 723 211

ISBN 978-953-154-906-6

HRVATSKA AKADEMIJA ZNANOSTI I UMJETNOSTI  
HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE U OSIJEKU  
FILOZOFSKI FAKULTET, OSIJEK

# KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2008.

TEKST, PODTEKST I INTERTEKST  
U HRVATSKOJ DRAMI I KAZALIŠTU

Priredio  
Branko Hećimović



Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU  
Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek

ZAGREB – OSIJEK 2009.

*Odbor Krležinih dana*

Nikola Batušić, Antonija Bogner-Šaban, Branimir Donat,  
Nedjeljko Fabio, Darko Gašparović, Branko Hećimović (predsjednik),  
Zvonimir Ivković, Vlaho Ljutić, Stanislav Marijanović,  
Božidar Šnajder i Zlata Šundalić

*Recenzenti:*

Nikola Batušić  
Pavao Pavličić

# TEKST, PODTEKST I INTERTEKST U HRVATSKOJ DRAMI I KAZALIŠTU





## ŠTO ZNAČI BITI – KONTROVERZAN AUTOR?

Godine 2004. Velimir Visković i ja trebali smo odlučiti što ćemo od mojih rukopisa, knjiga, izvedenih odnosno neizvedenih drama, uvrstiti u Prometejevu ediciju izabranih djela, planiranu na devet svezaka. Oni koji me drže *kontroverznim autorom*, u svem bogatstvu ovoga pojma, držat će, isto tako, da je devet svezaka preuzetno mnogo. Jedan jedini tekst, eventualno dva, njima su sasvim dovoljni (za dijagnozu kontroverznosti), te se ja ne mogu pohvaliti time da bi oni baš čeznuli za mojim knjigama.

No što je tu je. Činjenica je da sam u toj prilici, godine 2004., bacio preko palube cijelo prvo desetljeće svojega pisanja. Učinio sam to ja, više nego Velimir Visković, sušta koncilijsnost u prilici urednika: uostalom, tko bi se usudio *amputirati* cijelo desetljeće tako taštog i sebeljubivog autora kao što sam ja.

Poznata je dalje činjenica da se mi, hrvatski pisci i intelektualci, vriježimo partengenozom, to jest da je svak sam sebi predak. Svak samo-nikne, gdje samo može. Postkrležijanska književnost uglavnom se trudi označiti odmake od Krleže; svi hoće biti moderni, to će danas reći: postmoderni. Krleži predbacuju blizinu *boljševizmu*, što god da se pod tim misli, (Krleža se, naprotiv, od staljinizma udaljavao brzinom kojom se u svemiru razdaljuju galaksije), potom njegovu blizinu socijalističkoj državi, koja je i sama skončala u svojevrsnom marazmu, drže izdajom književnosti. Pobjedu opcije za koju je on u međuraću nosio glavu u torbi, unutar koje je on, ne bez strahova za tu istu glavu, potražio mjesto koje mu pripada, neki drže porazom (njegove) književnosti, a njegove geste približavanja političkoj sferi, u ovom slučaju vlasti, drže oportunistom. Njegovu *neborbenost*, nakon Deklaracije, kojoj je dao potpis, ali se potom iz javnog i političkog života zapravo povukao, drže staračkim marazmom. Zaboravljaju njegove rizike, u čak četiri režima, koji su svi propali, ali su sa sobom mnoge povukli u nepovrat (propala je careva kraljevina, pa je propala kraljevina, pa je onda odvisila *nezavisna*). Zaboravljaju pritom žestinu njegove mladosti. U književnosti nema pravde, ali zašto bi je u književnosti bilo kad je nema nigdje, pogotovo kad je sama



ta književnost nigdje? Veliki autor hrvatske književnosti i jezika za njih je, kao Lao Tse, izašao iz majčine utrobe kao potpuno dovršen mudrac, potpuno sijed ili proćelav, *u dobi od osamdeset godina*. Da bi potpisniku ovih redova prenio, ne kao osobito veliku ezoteričnu mudrost, već kao trivijalnu i očitu istinu, da se *rodio nigdje, u doba koje da je gluho*. Jedna je stvar, naime, roditi se u *carstvu sredine*, ma i s osamdeset godina, a sasvim je nešto drugo roditi se na margini margine.

Rekoh, prvo desetljeće vlastitog pisanja bacio sam preko palube broda koji mi se činio prekrcanim: to se odnosi na sve *prije* drame *Kamov, smrtopis*. Praizvedba u Hrvatskom narodnom kazalištu, u režiji Ljubiše Ristića, ukazala je na *instaliranu snagu* te drame, iako po mišljenju većine, pa i Antuna Šoljana (koji se skoro nikad nije odavao grijehu većinskog mišljenja), *dramu je tek trebalo odigrati*. Odigralo ju je Hrvatsko narodno kazalište, Split, u režiji Želimira Mesarića, ili, točnije kazano, Petra Brečića. Onda ju je, ne bez uspjeha, otpjevao Branko Brezovec.

Eto me dakle, krležijanca, koji i sam piše pod magijom barokne krležinske fraze čak i kad je persiflira, koji odjednom odbacuje mudraca od osamdeset godina, *svoju gimnazijsku lektiru* kao takvu, i traži srodnika bliskog svojoj tadašnjoj dobi: taj je Janko Polić Kamov.

I eto me, krležijanca, u posjeti Krleži. *Pa Vi, Krleža, znate da su za Kamova govorili: Da je poživio, bio bi postao drugi Krleža!* Krleža se uhvatio za glavu, te je uskliknuo: *Još jedan! ...Hrvati jedva izlaze na kraj s ovim jednim*. Ja sam u tom trenutku bio pomislio kako to nije točno, to jest da Hrvati odlično *izlaze na kraj s ovim jednim*, gradeći se da je već umro. U razgovoru ostalo je netaknuto pitanje što bi Hrvati uistinu mogli poduzeti protiv toga da im se desi još jedan Krleža. Ispostavilo se nadalje da je Krleža zaboravio, ili je hinio da je zaboravio, svoju posvetu Janku Poliću, koji da je *pao na barikadama*, kako glasi posveta jedne novele koja se, doduše, ne zbiva u Barceloni, već u Parizu. Je li Kamov u Barceloni pao na barikadi? Danas mislimo da nije, iako se dakako smucalo oko barikada u proljeću anarhizma, u toj Barceloni, koje je proljeće bilo tako puno obećanja, jer se nijedna od njegovih jeseni i zima još nije dogodila. Naravno da smo mi, koji smo se isto tako smucali oko raznih barikada, osobito oko evropske '68, u iznova pronađenom Kamovu otkrili svojega pretka. Meni je koncepcija partenogeneze uvijek izgledala nesigurna, pa i nepoštena. Ne možemo se graditi kao da Krleža nije napisao ni jednu jedinu riječ, ili kao da jedan život izložen *svjetskom propuhu*, nije prije nas odživljen u liku Janka Polića. Dakako da sam u njegovim *barikadama* vidio sorbonske, one na Kurfürstendammu, konačno i naš Studentski centar, koji je sav bio jedna barikada, doduše blizu željezničke pruge, kojom se lako moglo dovesti ljudski sadržaj obližnjih kasarni, a sam je bio vrlo razvedena, teško branjiva zgradurina od stakla i kartona. U Francuskom paviljonu nije se mogla desiti Sorbona.

Kamovljevu zbirku pjesama naslijedio sam od svojega oca, koji je i sam bio pjesnik, ali nije imao neke posebne potrebe *rušiti Krležu*, već mi je savjetovao, *Budite nježni prema Starome!* Ne samo ja, cijeli jedan *serkl* oko „Prologa“, (na primjer Darko Gašparović, koji je poslije o Kamovu napisao knjigu, ili Matan, koji nažalost, svoje knjige nije napisao), cijeli taj, kažem, *serkl* dobre uspomene, otkrio je Kamova istodobno, a ova la *trouvaille*, koliko god da nije bila baš ciljana, sigurno nije bila slučajna. Nekako istodobno probudio se interes

hrvatskog kazališta, osobito u struji postgavelijanskog *poetskog realizma*, za *mladoga Krležu*, potpuno protivno autorovim nakanama, odnosno autorefleksivnim spoznajama, izrečenim upravo ovdje, u Osijeku. U drami *Kamov, smrtopis* ja sam odbio činjenicu Krležina starenja, i u njega, mladoga Krležu, upisao Kamova! Stari je to u razgovoru osjetio i odbacio; a to jednostavno zato što njemu slična operacija ne bi uspjela. Postoje *serkli* koji su u stanju piscu osigurati produljeni život, ali to se odnosi na njegovu književnost, ne i na njegov fizički život. Uostalom, u mitskim slikama zdenaca za pomlađivanje kupaju se gotovo isključivo žene koje svojta donosi na dvokolicama. Kad sam ja bio s Krležom između njegova četiri zida, nasuprot mene sjedila je još jedino glava.

1914. u prosincu, u Beču, ubila se jedna mlada žena, doduše prepadnuta činjenicom da je mladost prolazna kao sve drugo. Gemma Boić. Gemma bila je prava zagrebačka, agramerska puca, izrasla u multikulturnom, srednjeeuropskom ambijentu, da ne kažem *serklu* – jer radi se o *serklu* gopode Camille Luzerne koja joj je bila pokroviteljicom u ženskom liceju, a i kasnije, do smrti, Gospode bavile su se koječim, ona sama, Luzerna, najviše Goetheom, ali i parapsihologijom. Već i to, koliko god se mi smijali, ukazuje na onu kamovsku čežnju za *svjetskim propuhom* što je gradu, doduše *kulturnom*, ali na rubu svijeta, morala zvučati kao sirenski zov. A to je zov protiv kojega pomaže jedino vosak u ušima, a pođe li njemu usuprot, po nalogu vlastite Odiseje, ostaju samo bijele kosti na nekom žalu. Gemma je i sama pisala (u duhu *hrvatskog romantizma*), ali je htjela biti glumicom, pak je izvadila vosak, te se otisnula. Kamov sagorio je u čudesnom kemizmu vlastitog života, da li od fizičke oskudice, ili naprotiv od obilja energije koja se nije mogla realizirati, to je bilo važno jedino rodbinski povezanim suvremenicima koji su slagali njegov *obiteljski roman*. Oni nisu smjeli dopustiti pomisao da je umro od gladi. Nama, koji se hoćemo upisati u njegove potomke, to nije tako važno. Njegovu glad, kojom je platio svoju slobodu, ne bismo smatrali poniženjem. Je li on bio boem po nuždi, ili svojim izborom, isto nam tako nije važno, jer je Kamov bio iznutra sav slobodan. Gemma se ubila jer je ostala bez angažmana u Volkstheateru, iz kojeg je otišla u trijumfu, kao Klara Hühnerwadel, u Wedekindovoj *Muzici*, o kojoj je njezinoj ulozi bečki tisak pisao s entuzijazmom. Gemma Boić se profesionalno nasukala, ali je bila netko u njemačkom kazalištu. Na trima gostovanjima u Agramu glumila je na materinskom jeziku, koji je svakako bio jezik hrvatski, iako je njezina majka bila Njemica. Lokalni matadori su je sasjekli. (Časna je iznimka mladi Gavella koji ju je apsolutno *prepoznao*. U trima kritikama u „Agramer Tagblattu“ postoji gradacija Gavellina entuzijazma za pojavu ove glumice u Agramu, rodnom gradu u kojemu je gostovala; kao što je kasnije u gradu kojemu je dao sve *gostovao* i sam Gavella). Gemma je morala platiti za to što se *otisnula*. U Njemačkoj smatrali su je utjelovljenjem *slavenske duše*, što je, naravno, šablona; u Zagrebu, to jest u Agramu, smatrali su je odveć njemačkom, recitatu i *Sprechtheateru* naklonjenom glumicom. Gemme nije bilo nigdje, a ipak je u Njemačkoj uspjela, i preko mogućnosti; valjda se s njom na drugom polju slave, može usporediti jedino Milka Trnina. Kao i Kamov, Gemma Boić bila je iznutra potpuno slobodna, iako to ne isključuje krajnju neslobodu u *vanjskom svijetu* – a to je sve što je dalje od njezine kože. Stoici voljeli su varirati ovu temu, a i živjeti po njezinim *uzusima*. Bečka dijagnoza: Napad depresivne melankolije. Slobodna smrt (Freitod).

Dakle, i Kamov i Gemma Boić bili su spremni platiti cijenu svojih ekskluzija, pa su je i platili čim su računi došli na stol. Kamov se žestio kad je kao mladać procijenio da su mu društvene šanse male; onda je oglasio da su mu nevažne. I Gemma je veći dio života bila egzistencijalno nesigurna, siromašna kao miš. Oni su se dakle – otisnuli. Ostali su na svjetskom žalu kao neka *debris*, poput naplavine. Naravno da sam to morao dovesti u vezu s osobnim i političkim biografijama ključnih šezdesetasmaša. Kamov doduše nije ustrijeljen, kao Rudi Dutschke, ali njihovo je rebelstvo jako slično. Gemma Boić nije postala teroristkinja, već se njezin bijes okrenuo protiv nje same; autorefleksivna nije ona dospjela biti, osim u nekoliko pisama – Camilli Luzerni u Agram.

Napisao sam, dakle, *Kamov, smrtopis*, da bih ja sam nadživio stvarnu osobu koju sam učinio dramskom osobom, 3x, gotovo; danas sam dvaput stariji od Gemme u trenutku kad je zgromila dovoljnu količinu otrova dobivenog legalno na apotekarske recepte da se ubije. Ali još sam daleko od osamdeset godina, i spadam, ako je vjerovati legendi o Lao Tseu, u one još nerođene. Ja još uvijek, intrauterusno spokojan, gruntam svoje. Doduše, sijed već jesam, a i evo me, pred Vama, u autorskoj, autorefleksivnoj pozi, u Osijeku, gdje je nekoć Krleža, si licet!, potopio i odbacio pola svojega opusa.

Gemma i Janko Polić čine možda onaj lik pobune koji nadilazi rodne razlike, i dovršava potpunost o kojoj su u svojim mitovima sanjali stari Grci. Ono što su Grci sanjali kao ishodište, sada dolazi na kraju. Lik pobune je otvoren, iako se ne može reći da je ponuđen; on je prije skrivan, na sve moguće, službene i neslužbene načine, baš zbog svoje otvorenosti. I Agram i Zagreb, cijela naša *tisućgodišnja kultura*, itekako znaju staviti do znanja tko je u kakvom stanju: je li službeno rođen ili je, naprotiv, još nerođen. Naravno, obavijest će ga i o njegovoj umrlici. O neurednim knjigama valja voditi uredne knjige. Postoje teme i biografije koje nisu pogodne ako se netko baš hoće roditi, u osamdesetoj godini akademikom. Postoje teme u pogledu kojih se ne može očekivati konsenzus, niti naklonost čitateljstva, kazališnih uprava, kumova i gubernatora, recenzenata, komiteta i sličnih tijela koja ureduju na manje-više *zatvorenim sjednicama*, kao što je to kod nas uvijek bilo, pa *epohalni prijelom* 1991., i slom pete države zaredom koji Krleža prati *s one strane* (gdje je u stvari uvijek i bio) u tom pogledu nije donio ništa novoga, a najmanje demokratski napredak.

Koje su to teme?

Što se Hrvatske tiče, to su *gotovo sve teme*. Jedino u pogledu čega bismo se svi mogli složiti jesu, eventualno, zemljopisne koordinate na karti, recimo u Mercatorovoj projekciji; svaka druga projekcija već je dvojbena. Naša zemljica spada u *umjereni pojas*, pa se u toj projekciji njezina *veličina*, ili njezina *sićušnost* odražavaju prilično realistički.

Po mom mišljenju, baš ta činjenica – da se ni u čemu ne slažemo - odlučuje o prešnosti i važnosti takvih nevoljenih tema. Mi danas više uistinu nemamo konsenzus ni o čemu. Otud je potreba za nekim elementarnim konsenzusom o tome što je kod nas bilo, tko je tko bio u tome što je bilo, što je počinio, a što je propustio učiniti, kod nas golema.

Eto, ja sam kontroverzan, to će na hrvatskom reći, prijeporan autor. Ali i ja živim, rođen ili nerođen, u utrobi ili iz nje malo potjeran, svoju paradoksiју: Jedino do čega je meni stvarno stalo jest taj elementarni, apsolutno nad-ideološki konsenzus u kontekstu jednoga

svjetlomraka u kojemu svjetlucaju ovakve dvije otplavine kao što je Janko Polić Kamov, kao što je Gemma Boić, ili napokon, kao što je bio Vjeko Afrić. Iako se ovaj potonji ubio, jer ima naime pobjeda koje ubijaju, i prema Nietzscheovu slovu, *pobjeđuju pobjednike*. Otud bismo se mi morali nekako sporazumjeti i o našim *pobjedama*, i o evidentnim *porazima*, pak ćemo se onda, kao autori, kao kultura, eventualno i roditi. Pri tome nije nužno u bilo čemu pobijediti.

## INTERTEKSTUALNOST VETRANOVIĆEVA *PORODA JEZUSOVA*

### 1.

Zbog specifičnosti tekstovnog materijala, suvremene se književne teorije – izuzev književnoantropologijskog pristupa – rijetko primjenjuju pri analizama dopreporodne hrvatske književnosti. Ipak, jedna je od središnjih poststrukturalističkih književnih teorija: teorija intertekstualnosti, koliko nam je poznato, primijenjena u analizama tekstova starije hrvatske književnosti u nekoliko navrata. Dubravka Oraić Tolić analizirala je citatnost kao konstitutivni dio dubinske strukture *Planina* Petra Zoranića,<sup>1</sup> poetičke, retoričke i stilske učinke intertekstualnosti u djelima Marina Držića opisao je Pavao Pavličić,<sup>2</sup> dva teksta Josipa Stojanovića (*Tužba duše i tila osuđena* i *Uspomena općenskoga suda*) intertekstualno je interpretirao Ivica Matičević,<sup>3</sup> a Marulićevu *Judit*u István Lőkös.<sup>4</sup> Zbunjujuće je pak što se termin intertekstualnost, unatoč nekim podudarnostima, u spomenutima radovima ne rabi jednoznačno. Štoviše, njegovo značenje nije jednoznačno niti u književnoteorijskim raspravama. Isprva se intertekstualnost (Julija Kristeva i Roland Barthes) tumačila kao aktivan odnos teksta – permutacije i transformacije – prema drugim tekstovima. Prema takvom shvaćanju intertekstualnost se ne odnosi na pojavu neposrednih citata ili tehniku kolaža, nego na produktivnost, odnosno diseminaciju. Međutim, interpretativna je praksa pokazala da je takvo radikalno shvaćanje neodrživo. Stoga je okvir za primjenu teorije intertekstualnosti

<sup>1</sup> *Citatnost eksplicitna intertekstualnost*. U: *Intertekstualnost&Intermedijalnost*. Uredili Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić. Zavod za znanost o književnosti, Zagreb 1988., str. 121-156 (Isto u: Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1990., str. 50-56.)

<sup>2</sup> *Intertekstualnost u Držića*, "Mogućnosti", XXXVII, 5-6, Split 1990., str. 585-596.

<sup>3</sup> *Recepcija dalmatinskih pisaca u slavonskoj književnosti XVIII. stoljeća*. Josip Stojanović i Marko Marulić. "Colloquia Maruliana", V, Split 1996., str. 131-140.

<sup>4</sup> *Intertekstualnost u Marulićevoj Juditi*. "Colloquia Maruliana", XIII, Split 2004., str. 57-66.

ponudila semiotika. Tako je, primjerice, za Umberta Eca intertekstualnost natkodiranje jednog teksta drugim tekstovima, dok je za Michaela Riffaterrea intertekstualnost proces traganja za intertekstom, koji je zapravo totalitet tekstova koji pribavlja konačnu interpretaciju.<sup>5</sup>

Da se u ovom članku ne radi o razumijevanju intertekstualnosti kao o neprestanoj semiozi, pri čemu onda dolazi do *smrti autora* (R. Barthes), sugerira već sam naslov kojim se daje do znanja da se ovdje radi o drugačijem shvaćanju, shvaćanju koje se oslanja na model autor-djelo-tradicija, a ne na model označen trijadom tekst-diskurs-kultura. Ne radi se ovdje niti o semiotičkom shvaćanju intertekstualnosti – o traganju za intertekstom – već je pojam intertekstualnost shvaćen kao svojevrsna eklektička poetika, odnosno kao spisateljski proces pri kojem se autor služi – da se poslužimo terminom teorije intertekstualnosti – redistribucijom različitih prijašnjih i suvremenih književnih diskursa. Stoga ćemo nadalje, nakon filološko-pozitivističkog i povijesno-poredbenog lokaliziranja *Poroda Jezusova*, analizirati književne tradicije kojima se Vetranović koristio pri pisanju te pokušati naslutiti smisao toga postupka.

## 2.

Rani dubrovački biografi Ignjat Đurđević, Serafin Marija Crijević, Sebastijan Slade-Dolci i Franjo Marija Appendini *Porod Jezusov* navode kao prikazanje Marina Držića.<sup>6</sup> U najstarijem apografu *Poroda* – Rešetarovom iz sredine 16. stoljeća (sada se nalazi u knjižnici Národní knihovna České Republiky – Slovanská knihovna u Pragu, pod sign. 4117/III.8 prema popisu Otona Berkopca) – nedostaje početak, pa je Ivan Marija Matijašević, nadopunjavajući ga prema nekom drugom rukopisu, dodao da je *složeno po Marinu Držiću Dubrovčaninu*.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Vladimir Biti, *Intertekstualnost. U: Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb 2000., str. 224-226.

<sup>6</sup> Kao Držićeva neizdana djela, Đurđević navodi *octo comoediae soluta oratione; bucolicum item drama Dominicae Nativitatis, mixtura prosae et carminis; Vitae illustrium Rhacusinorum (Vite et carmina nonnulorum illustrium civium Ragusinorum)*, *Biografska dela Ignjata Đurđevića*, izdao i objasnio Petar Kolendić, uvod napisao Pavle Popović, *Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda*, Drugo odeljenje, S. K. A., Beograd, 1935., str. 61. Crijević, čini se preuzimajući Đurđevićeve podatke, pod brojem 6. navodi: *Bucolicum drama Dominicae Nativitatis, partim prosa, partim carmine editum, pium aequae ac elegans*, Serafin Marija Crijević, *Bibliotheca Ragusina in qua Ragusini scriptores eorumque gesta et scripta recensentur* (Dubrovačka biblioteka u kojoj se prikazuju dubrovački pisci, njihova djela i spisi). Priredio Stjepan Krasić, knjiga II i III, JAZU, Zagreb 1977., str. 382. Sebastijan Slade-Dolci, *Fasti Litterario-Ragusini* (Dubrovačka književna kronika), exudebat Gaspar Storti, Venecija 1767. Pretisak i prijevod (preveo i bilješkama popratio Pavao Knezović); Hrvatski institut za povijest, Zagreb 2001., str. 123 i Franjo Marija Appendini, *Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura de' Ragusei, Divise in due tomi e dedicate all' eccelso Senato della Repubblica di Ragusa, dalle stampe di Antonio Martecchini*, knjiga II, Dubrovnik 1803., str. 283.

<sup>7</sup> Rešetar je detaljno opisao gore spomenuti rukopis. Nakon što napominje da je *Porod Jezusov*, koji se nalazi na listovima 99a-111b, isprva bio krnj i tako krnj vjerojatno dospio do Ivana Matijaševića, Rešetar nastavlja: *Svakako on* (Ivan Matijašević – op. K. Š.) *je* (kako se vidi po pismu) *iz drugog rukopisa popunio na l. 99 ono što je falilo u pristupnoj igri do drugoga stiha što govori Tasovac drugi put* (v. str. 414 Petračićeva izdanja), *samo što je O. Ivan prepisao i prvu polovicu trećega stiha* ('ter božja taj sila'), *po svojoj prilici zato da se vidi da su oba posljednja stiha, od njega prepisana, u neposrednoj vezi s prvim*

Milan Rešetar smatra da je Matijašević ime autora dodao vjerojatno prema podacima koje je naveo Ignjat Đurđević i drugi dubrovački biografi, a ne prema rukopisu iz kojega je prepisao početak *Poroda*, jer je Matijašević i u drugom rukopisu (knjižnice Male braće u Dubrovniku, br. 108), u kojem se nalazi *Porod* također bez natpisa, dodao da je *složeno po Marinu Držiću Dubrovčaninu*.<sup>8</sup> Stoga Rešetar zaključuje: *Biće pak da je, tek poslije O. Ivana Matijaševića, i Dum Pero Bašić g. 1785. oba ova prikazanja (Porod i Abramovo posvetilište – op. K. Š.) pripisao Držiću. Iz svega dakle izlazi da je Đurđević najstariji svjedok da je Držić pisao dva prikazanja s ovakim sadržajem, a da je O. Ivan Matijašević prvi ustvrdio da su to ona dva prikazanja što je pak Petračić unio u prvo izdanje Držićevih djela; pa dok za Matijaševića možemo bar pomišljati da je on to ustvrdio povjerovavši starijim dubrovačkim literarnim historičarima, koje je on bez svake sumnje poznavao, ne možemo sigurno znati na kojem je temelju Đurđević kazao da je Držić napisao ovaka dva prikazanja, ali je lako moguće da je on to učinio na temelju rukopisa A (Rešetarov – op. K. Š.), koji je bio svojina njegova prisnog*

---

*stihom (trećim Tasovčevim) što je u samom vrhu na l. 100a, a da ne bi ko pomislio da što po srijedi fali budući da je na l. 99b poslije prva dva Tasovčeva stiha ostalo nešto prazna prostora. Taj prazni prostor na l. 99b, pa uopće to što O. Ivan šire piše negoli A (Rešetarov rukopis – op. K. Š.), govori za to da u A početak Poroda Jezusova nije zauzimao cijeli jedan list, nego je možda na cijeloj prednjoj stranici bio svršetak jednog drugog komada. Nego matica s koje je ovo prikazanje prepisivao pisar A bila je i inače nepotpuna. Tako je na l. 100b najdonja četvrtina strane prazna, a posljednje riječi 'Vukas: (hvala prevučeno) Hvala ti na daru, Uglješa brate' ponavljaju se u vrhu l. 101a, pa se može misliti da je pisar A na tome mjestu isto tako postupao, kao što smo vidjeli da je činio O. Ivan nadovezujući svoj l. 99 na stari list 100. Sasvim je pak sigurno matica pisara A bila nepotpuna poslije stiha 1370, što ga je on (od 2 stupca na koje je razdijeljen l. 110a) zapisao nekako u sredini a sve ostalo ostavio prazno, pa je na tome praznom prostoru lista 110a druga ruka zapisala stihove 1370-1406 i prozu za njima, a pisar A nastavlja na l. 100b riječju 'Prorok'. Ta druga ruka nije ni jednog ni drugog Matijaševića nego nekakva krupnija i grublja iz XVII. vijeka, koja je opet pri dnu lista 111a zapisala 4 posljednja stiha 1513-1516 i riječ 'Svrha'. Djela Marina Držića, Stari pisci hrvatski, knjiga VII (drugo izdanje), priredio Milan Rešetar, JAZU, Zagreb, 1930, str. XI-XII.*

- <sup>8</sup> Rešetar je i rukopis iz knjižnice Male braće br. 108 također detaljno opisao u: *Djela Marina Držića*, str. XXX-XXXII. Što se tiče teksta *Poroda Jezusova*, Rešetar piše: *Porod Jezusov u F (rukopis knjižnice Male braće br. 108 – op. K. Š.) nije prepisan iz A (Rešetarov rukopis – op. K. Š.) nego predstavlja zasebnu redakciju toga prikazanja: prije svega u detalju se oba rukopisa previše razilaze, naročito su didaskalijske (proza što kaže razvitak radnje) u F duže negoli u A i prave utisak nečega naivnijeg i starijeg; u prologu je pak, čini se, Matijašević sa par slova naznačio koje lice govori koje stihove, jer prva ruka toga nije naznačila. Ali kad i ne bi toga bilo, činjenica da F nema stihova 207-208, 211-216, 421-411, 567-568, 1298-1301 i 1495-1498 što ih ima A, a opet A nema stihova 596-597, 1055-1056 i 4 nova poslije 1244, sasvim sigurno dokazuju da A i F nijesu u neposrednoj vezi. To potvrđuje i mjesto što ga imaju stihovi 1383-1406; oni dolaze u F poslije stiha 1308, a u A poslije stiha 1382, pa je sva prilika da ih je autor smjestio ondje gdje su u F: osmeračkim stihovima 1253-1308 Šišman prikazuje Mariji darove pastira, na kojima ona zahvaljuje opet osmeračkim stihovima 1309-1331; poslije toga Kresoje dvanaestercima 1333-1346 moli Mariju da blagoslovi pastire, a ona taj blagoslov daje dvanaestercima 1347-1406. U A naprotiv Marija Šišmanu ništa ne odgovara nego, pošto je Šišman izgovorio, Kresoje moli za blagoslov, što ga Marija i daje, a tek poslije toga ona zahvaljuje na pastirskim darovima. Očito je dakle da je tu u A logički red poremećen; a da je to tako, vidi se i po tome što u A stihove 1309-1331 i stihove 1393-1406 pred njima nije napisala prva ruka nego neka druga na prostoru što je prva ostavila prazan. (str. XXXI-XXXII)*



prijatelja Dum Đ. Matijaševića, a u kojemu se ta dva prikazanja nalaze među Držićevim dramama u prozi i onima u stihovima, po čemu je valjda Đurđević pomislio da su i oba prikazanja Držićeva; to je mogao tim lakše misliti što se u *A* samo za jednu komediju *Grižulu* u natpisu kaže da je "šložena po Marinu", dabome Držiću, dok se ni za jednu drugu (kojima se je natpis sačuvao) ne kaže ko im je autor.<sup>9</sup>

*Porod* je Držiću pripisao i Ivan Kukuljević Sakcinski,<sup>10</sup> a kasnije i Branko Vodnik.<sup>11</sup> Mihovil Kombol je navodio kao Vetranovićeva samo tri prikazanja: *Uskrsnutje Isukrstovo*, *Posvetilište Abramovo* i *Suzanu čistu*.<sup>12</sup> No, Milorad Medini je – prema metričkim i jezičnim značajkama – za *Porod* ustvrdio da ne može biti Držićev, a može biti Vetranovićev, samo, dodao je da bi to *trebalo dalje ispitivati*.<sup>13</sup> Medinijevim istraživanjima – napose metričkim – priklonio se Rešetar, dodajući im još Kolendićeva uspoređivanja Držićeva i Vetranovićeva metričke.<sup>14</sup> Prema tim istraživanjima Rešetar je ustvrdio da su i *Porod* i kraće *Posvetilište* Vetranovićeva djela.<sup>15</sup> *Porod* su Vetranoviću pripisivali Franjo Fancev,<sup>16</sup> Pavle Popović<sup>17</sup> i Vinko Lozovina.<sup>18</sup> Kasnije je književna historiografija prihvatila takvu atribuciju.

### 3.

U Vetranovićevu dramskom opusu prikazanja zauzimaju značajno mjesto. Osim *Poroda Jezusova*,<sup>19</sup> poznata su tri: *Prikazanje od uskrsnutja Isukrstova*, *Posvetilište Abramovo* i *Kako*

<sup>9</sup> *Djela Marina Držića*. Str. II-III

<sup>10</sup> *Pjesnici hrvatski 16. vijeka*. Zagreb 1858., str. 74.

<sup>11</sup> *Povijest hrvatske književnosti*. Knjiga I, Zagreb 1913., str. 161-162.

<sup>12</sup> *Povijest hrvatske književnosti*. Matica hrvatska, Zagreb 1945., str. 110.

<sup>13</sup> *Pjesme Mavra Vetranića i Marina Držića*. Rad JAZU, 176, Zagreb 1909., str. 161.

<sup>14</sup> *Srpskohrvatski prevod Dolčeove Hekube*. Izvještaj kotorske gimnazije za g. 1908/1909., str. 11.

<sup>15</sup> *Djela Marina Držića*. Str. V.

<sup>16</sup> *Hrvatska crkvena prikazanja*. "Narodna starina", knjiga XI, Zagreb 1932., str. 163-164.

<sup>17</sup> *Pregled srpske književnosti*. Beograd 1927. (8. izdanje), str. 138.

<sup>18</sup> *Dalmacija u hrvatskoj književnosti*. Zagreb 1936.

<sup>19</sup> Najstarija dramatizacija navještenja Marijina, prema Fancevu, nastala je najvjerojatnije krajem 15. stoljeća. *Novi prilozi za povijest hrvatske crkvene drame*, "Nastavni vjesnik", knjiga XXXVI, sv. 1-2, Zagreb 1927., str. 6. To je prikazanje naslovljeno *Od rojen'ja Gospodinova* Fancev objavio prema tekstu iz Vitasovićeve pjesmarice u istom radu na str. 12-19. Ona je poetički bliska umbrijskim laudama. Biblijski predložak amplificiran je jedino uvođenjem trojice gostioničara – kojih u Vetranovićevu prikazanju nema. Didaskalije su vrlo opširne, dikcija je vrlo jednostavna, a koriste se samo osmerački dvostisi. Znatno je složenije prikazanje *Navišćenje pričište divice Marije Sabića Mladinića*. (*Crkvena prikazanja starohrvatska XVI i XVII vijeka*, Stari pisci hrvatski, knjiga XX, priredio M. Valjavac, JAZU, Zagreb 1893., str. 138-156.). Osim Jerolima, koji govori prolog, pojavljuju se mnogi drugi likovi, primjerice Adam, Noa, Jakov, Aron, David, Izaija, Eva, Sibile, Pravda, Milosrđe itd. Metrička struktura je također nešto složenija, osim osmeračkih dvostihova, koriste se strofe od dva osmerca i sedmerca s rimom aab, zatim katrene od tri jedanaesterca i šesterca s rimom abba, katrene i dvanaesteraci stihovi. Božićnom ciklusu dubrovačke crkvene drame, osim Vetranovićeva *Poroda*, pripada još jedna dramatizacija koja se



*bratja prodaše Jozefa*.<sup>20</sup> Ovaj ciklus prikazanja u hrvatskoj književnoj historiografiji zauzima važno mjesto zbog dva razloga: prvo, on čini dubrovačku skupinu prikazanja, jer nam druga djela te književne vrste nastala u Dubrovniku nisu poznata, i, drugo, iako se tematsko-motivski oslanjaju na tzv. pučka crkvena prikazanja, u njima je vidljiva potreba prilagođavanja novim zahtjevima gledatelja – pisana su dvostruko rimovanim dvanaesticima, uvode se pastirski ambijenti, komične situacije i slike iz svakodnevlja – što govori o mijeni jedne književne vrste. Stoga je Franjo Fancev Vetranovićeve – dubrovačka – prikazanja, zajedno s hvarskom skupinom (tri prikazanja Marina Gazarovića: *Prikazanje sv. Beatrice, Faustina i Simplicija bratje*; *prikazanje života i muke svetih Ciprijana i Justine* i *Skazanje života svete Guljelme, kraljice ugarske* te šest anonimnih prikazanja: *Prikazanje kako Isus oslobodi sv. oce iz limba*, *Prikazanje slavnog uskrsnutja Isukrstova*, *Prikazanje od ušastja na nebesa slavne divice Marije*, *Prikazanje svetoga Ivana Krstitelja porođenje i smrt*, *Skazanje od Osiba sina Jakova Patriarke* i *Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika*) i Marulićevom, splitskom skupinom (*Prikazanje historije svetoga Panuncija*, *Skazanje od nevoljnoga dne od suda* i *Govorenje sv. Bernarda od duše osujene*) smjestio u drugi – književnoumjetnički – stupanj razvoja hrvatskih crkvenih prikazanja,<sup>21</sup> a Francesco Saverio Perillo – nakon dramskih lauda i Gospinih plačeva,

---

nalazi u rukopisnom zborniku knjižnice Male braće u Dubrovniku (br. 203 prema Brlekovom katalogu), koji je kao "Miscellanea illyrica N. 8" zaveden u štampani katalog (Biblioteca di fra Innocenzo Ciulich, str. 5 – op. K. Š) pod br. 17. Dramatizacija Navještenja Marijina krije se tu u petom prilogu, kojemu je dan natpis "Vrhu porođenja Jezusova – Ekloga pastierska". Naimе taj natpis pristaje samo na prvi dio rukopisa, koji je i u rukopisu označen natpisom "Vrhu porođenja Jezusova". Tu ponajprije "Anđeo navješćiva Pastierom" rođenje Isusovo, a onda se četiri pastira spremaju u Betlehem, da vide porod koji im je Anđeo objavio. Njihove kratke pjesmice od 1 do 3 strofe po četiri osmerca s rimom abab prekida peti pastir ("Sada pastier iza montanja popieva govoreći") pjesmom od pet strofa /.../ Iza posljednje strofe dolazi ova bilješka: "Prikazan je koje se učinilo na ponoćja u mnogo poštovanieh otaca od reda svetoga Dominika godišta 166..." /.../ To dubrovačko prikazanje Navještenja Marijina u osnovi je doduše sasvim slično istoimenom prikazanju hvarske skupine (Navišćenje pričiste divice Marije Sabića Mladinića – op. K. Š.), nego u detaljima obrade ona se sasvim razlikuju, što znači, da su nastala pod uticajem prikazanja latinsko-talijanske crkvene drame ali jedno od drugog nezavisno. Franjo Fancev, *Novi prilozii za povijest hrvatske crkvene drame*, str. 5-6. Nadalje, dubrovačkom ciklusu božićnih drama pripadaju još Gledevićevo *Porođenje gospodinovo*, zatim *Razgovor pastirski vrhu porođenja Gospodinova Anice Bošković* i još jedna od svih različna dramatizacija u dva dijela, od kojih ispred prvoga stoji natpis: "Razgovor pastierski za Božića" a ispred drugoga samo "Govor Božićni". Interlokutorij prvog dijela sastoji se od pastira Radoja, Goranka, Abrama i Sladomira, a interlokutorij drugoga dijela od kralja Iruda, redovnika, poglavara i sahranitelja kao jednog skupa, tri kralja, glasa s neba i Anđela. U nekim rukopisima u kasnije prepisanim bilješkama prvi se dio pripisuje Josipu Betondiću (umro 6. I. 1764.). Nav. dj., str. 21. Koliko god se, dakle, korpus prikazanja tzv. božićnog ciklusa činio znatan, Vetranovićevo djelo se uvelike izdvaja, i to kako od onih starijih, tako i od onih mlađih prikazanja.

<sup>20</sup> Iako se u književnoj historiografiji *Suzana čista* također često svrstava u skupinu prikazanja, ona se svojim humanističkim – aristoteličko-horacijevskim – inscenatorskim načelima (jedinstvo radnje, dramsko je vrijeme omeđeno *jednim ophodom sunca* i dramsko je mjesto uvijek u eksterijeru; Suzanin perivoj i predvorje sa sudačkim prijestoljem koje se nalazi u polju, odnosno na trgu) uvelike razlikuje od poetike prikazanja.

<sup>21</sup> *Hrvatska crkvena prikazanja*. P.o. Zagreb 1932., str. 20-21.

narodnih crkvenih prikazanja i narodno-umjetničkih crkvenih prikazanja – u četvrtu fazu.<sup>22</sup> Prema Fancevu, osnovne su karakteristike književnoumjetničkih prikazanja ta da su autori, čak i kada se radi o prijevodima, poznati, zatim uporaba versifikacija umjetničke poezije, naslanjanje na druge vrste šesnaestostoljetne dramske književnosti i naposljetku izgubio se neposredni dodir s pukom. Iz toga proizlazi da su za nastajanje ovakvih prikazanja bile potrebne književno razvijenije sredine, što je dubrovačka svakako bila.<sup>23</sup>

Prvi korak u Vetranovićevoj modifikaciji prikazanja kao književne vrste Franjo Švelec vidi u izboru teme: *Modifikacija se ostvaruje na jedinstven način: u srednjem vijeku crkvena su prikazanja u sistemu koji čini poetiku žanra, pa kao takva i funkcioniraju u sistemu. Ulazeći međutim Vetranovićevim izborom u njegovo dramsko obzorje, ona se bez promjene uključuju u nov sistem, u novu, renesansnu poetiku, u poetiku okrenutu problematici ovozemaljskog življenja. U stvari, "priče" svih triju prikazanja iz Starog zavjeta (Posvetilište Abramovo, Suzana čista i Kako bratja prodaše Jozefa – op. K. Š.) u biti se jednako dobro "snalaze" i u poetici srednjega vijeka i u poetici renesanse, samo su akcenti, zavisno od konteksta u kojem se javljaju, na različitim mjestima. U srednjovjekovnom sistemu akcent je na neizmjernoj odanosti božjoj providnosti: i Abram s Izakom i Sarom, i Jakov sa sinom Jozefom, i Suzana sa svojim mužem Joakimom beskraino su predani božjoj volji. Takvi savršeno odgovaraju zahtjevima srednjega vijeka. U renesansi u kojoj se navedene "priče" ponovno javljaju akcent se premješta na zahtjev da čovjek pravdu i zadovoljštinu doživi već na ovom svijetu.*<sup>24</sup>

Izbor građe i teme samo je prvi korak, napominje Švelec, kojim se Vetranović opredjeljuje za novo shvaćanje vrste. Važna novost je znatna prisutnost pastoralnoga stilskog kompleksa, petrarkističke tipike, stilskih postupaka narodne pjesme, renesansna komika i zgode iz svakodnevnog života,<sup>25</sup> što je očito ponajprije u *Porodu Jezusovu*, prikazanju koje su – godinu dana nakon što se prikazivala jedna Nalješkovićeva komedija, samo ne znamo koja – *Dubrovčani prvi put gledali pod krovom prostrane franjevačke crkve u prazničnoj predbožićnoj atmosferi 1537. godine.*<sup>26</sup>

#### 4.

*Porod Jezusov* – izuzev pjesama čija je motivika bliska šesnaestostoljetnoj religioznoj lirici a koje pjevaju pastiri: jedna ispjevana u osmeračkim katrenama s rimom abab, pjevaju je pastiri Tasovac, Pribat, Radmio i Vukas, i dvije ispjevane u dvostruko rimovanim dvanaesticima, pjevaju ih Tasovac i Miljas, pastir koje se naknadno pridružio družini –

<sup>22</sup> Hrvatska crkvena prikazanja. Čakavski sabor, Split 1978.

<sup>23</sup> Nav. dj., str. 20.

<sup>24</sup> Vetranovićeva prikazanja i srednjovjekovna tradicija. "Mogućnosti", XXXII, 1-3, Split, 1985., str. 210.

<sup>25</sup> Nav. dj.

<sup>26</sup> Miroslav Pantić, *Prilozi za istoriju renesansnog pozorišta u Dubrovniku*. U: *Zbornik istorije književnosti*, knjiga III, Srpska akademija nauka i umetnosti. Beograd 1962., str. 205. Pantić gorespomenuti podatak donosi prema *Consilium minus* 38 (1536-1540), 12: *Die XXII decembris 1537. Capum fuit de dando libertatem nobilibus nostris quod in ecclesia sancti Francisci possint sum consensu fratrum representare misterium domini nostri Jesu Christi.*

započinje proznim uvodom, što je, dakako, značajan *novum*. U proznom uvodu prevladava motivika karakteristična za pastoralni kompleks: vila s lukom, jelen, lug, Dijana, pastiri, izgubljena stoka, zatim se spominju Orfej, Arion i Apolon, ali i biblijski motivi (Iz 45, 8):

*Nebesa rosite; brieme je da rosi;  
oblaci daždite, er zemlja daž prosi;  
oblaci daždite, ter z daždom ovieh dan  
iz visin pošlite, koji je uz množan.*<sup>27</sup>

Nakon proznog uvoda slijedi prolog koji doduše ne izgovara anđeo, ali prepričavanjem radnje i apelativnom intonacijom uvelike nalikuje medijevalnoj tradiciji. Stihovi 27-28: *za toj vas svieh molju, ljuveni moj puče, / u ovom polju da stoji svak muče* gotovo su identični osmercima iz prologa *Suzane čiste: molim vas, stan'te muče, / da u polju nie čut' vike* (3-4). Dijalog Marije i Josipa (stihovi 45-138) – koji dolazi odmah nakon stihovanog prologa – lišen je dramatičnosti. Štoviše, na nekim je mjestima gotovo humorno intoniran:

*Kros toj sam ja mučna i u misleh sva stojim,  
er niesam naučna, mladjenje da dojim;  
a ti znaš, bože, sam da t' pravo govorim;  
er me je stid i sram, da prsi otvorim,  
jaki sve mladjahtu i čistu djevicu,  
da sinku lačahnu prikloni sisicu.* (75-80)

Nakon dijaloga Marije i Josipa slijedi glavnina prikazanja koja se zapravo svodi na reagiranje pastira na anđeosku vijest da se rodio Isus. Švelec je primijetio da pastiri u *Porodu* na silnu svjetlost s neba i anđeosku vijest *u scenskom smislu ostaju otprilike u sličnom položaju kao ono Kujak, Grubiša i Vukodlak u Veneri i Adonu M. Držića pošto se pred njima iznenada otvorila "šena" i oni ugledali Veneru i njezine vile.*<sup>28</sup> Najprije reagira Radmio:

*Tiem, Vule dragi moj, reci mi ti sada,  
zlamenje velje toj k čemu se priklada.  
Jeda su izašle ke vjedi iz dubrave,  
ter na su sad našle, da nas svieh zatrave;  
jeda li ke vile od gore zelene  
zorom su isplile iz vode studene;  
jeda li ka druga taj družba od vila  
izašad iz luga sad se je skupila* (207-214).

Vukas odgovara:

<sup>27</sup> Citirano prema: *Djela Marina Držića*, Stari pisci hrvatski, knjiga VII, priredio Franjo Petračić, JAZU, Zagreb 1875., str. 27. Nadalje citate iz *Poroda* donosim prema ovom izdanju.

<sup>28</sup> *Vetranovićeva prikazanja i srednjovjekovna tradicija*, str. 213.

*zač niesu toj vile iz gore zelene  
niti su isplile iz vode studene;  
noćnici niesu toj ni noćnice hude  
ke mnozieh brate moj zavedu u blude,  
ner njeka nova stvar s nebes je sljetila,  
ka viekom nikadar nie se prie vidjela,  
ni se će vidjeti ljepši stvar i dika  
pod nehom na svijeti po vas viek do vieka; (245-252).*

Nadalje Vukas *slasti ljuvene* vilinskoga svijeta drži *nazada* prema ljepoti teofanije: *nu osta nazada taj sladost od vila / pri ovoj, ka sada nam se je zgodila.* (279-280). Zatim se obraća Pribatu:

*A sada, Pribate, nu jošte reci ti,  
ljuveni moj brate i družu čestiti,  
tako ti svi puti ružicom proctjeli,  
tve srce što ćuti, što smo vidjeli,  
je li nam bog s nebes i ljubav jedina  
poslao dobru čas is gornjeh visina,  
ali nas ke hude od noćnieh napasti  
zavode u blude ljuvenom oblast? (299-306).*

Pribat pak ističe: *er nije toj vilin glas ni slika od vila, / nego li rajska slas ljuvena i mila* (316-317). Znak da ne treba sumnjati u opsjenu, Pribatu je slika obilja i mira – ispočetka nalik slici *aurea aetas*:

*Pune su dubrave, puni su svi luzi  
veselja i slave, o ljuveni druzi;  
razliko jur cvietje svud cavti po travi,  
novo se prolitje opeta objavi;  
bremen a sad zlata višnji bog satvori  
i nebeska vrata prem svasma otvori:  
golubi svud lete i z desna i s lieva  
i ne čine štete, gdi niču sočiva,  
gukaju grlice, slavici svud poju  
i ostale ptice žubere u goju,  
i šturci oko nas svud šture po travi,  
da bratjo rajska slas dušicu rastavi:  
mirne su sve zvieri, gojno se sve nose,  
vuk ovce ne tjeri goveda ni koze,  
masla je i mlijeka i sira mladoga  
udaća velika još bilja svakoga,*

*jagnje se ovčici, milos je svud dana,  
 koze se kozice, družino, svih strana,  
 krave se sve tele, udaćna jes vuna,  
 roje se svud pčele, ulišta su puna;  
 još se kobile, o družbo pridraga,  
 do jedne ždriebile, u svem bog pomaga;  
 dobra je svud paša, trava je svud gusta  
 i stada sva naša pritila i tusta,  
 nikla su sva žita i ostale glotine;  
 družba je čestita, zdrave su obćine,  
 zdrava su sva sela, dobre su svud zgode,  
 župa je vesela, tanci se izvode;  
 svega je zadosti, družino, ži mi ja,  
 puno je svud gosti, vince se ispija,  
 kuliene i trbuhe po selu svak vari,  
 od pritile juhe sve plove u ckvari,  
 glavate kupuse slaninom još vare,  
 da oči prosuze od slatke zapare,  
 kolju se žirnici, dosta jes kobasa,  
 sviem selom pirnici poju iz glasa,  
 rjepa kako glava još se primeće,  
 da je veća tuj slava i dvorbe još veće;  
 i nigdje nie pira, o družbo, ni gosti,  
 sirenja i sira gdje nie zadosti;  
 željno se uzdiže srdaćce, sve hlipi  
 is pirne lopiže, slanina gdi kipi;  
 tuj su makaruli kako štap debeli  
 i krastavci žmili kablič bi suzeli;  
 a kamo lazanje, kamo li još žmire,  
 dušu bi dao za nje, u maslu gdi špire. (345-390)*

Nadalje Pribat se obraća Miljasu, koji pripovijeda tipičnu pastirsku zgodu: zvijeri su mu rastjerale stado, pa je on tragao za njim. Umorio se, legao na travicu pod borak i zamolio slavica da mu *pripjeva* i probudi ako se pojavi zvijer. Slavic se odziva neobičnom porukom da će na to mjesto doći gospođa svih vila. Miljas je ugledao vilu, koje ljepotu opisuje pastirima. Vila mu govori da će na to mjesto doći druge vile da naberu cvijeće i ispletu vijenac *gospoji svih gospoj*, / *koja je kraljica na sviati svih žena* / *i čista djevica u vieke blažena*, / *u ke se slavan plod, Miljase, uplodi*, / *čovječji da narod sužanstva slobodi*. (538-542). Slijedi Uglješin govor. Propovijeda kako je čuvao ovce za podnevne vrućine, ožednjevši, pošao na izvor i sreo vilu, koju opisuje petrarkističkom tipikom:

*...zlat pram na glavi povija biserom;  
tuj veomi onaj vil svietlja neg sunačce  
zacapi ljuven stril u grozno srdačce  
nu ne ću tuj ljepos pobrajat od vile  
zač ne imam tuj kriepos jakost ni sile,  
er bih prie izgubil svu pamet i snagu,  
nego bih pobrojil nje ljepos pridragu; (616-622).*

Miljas zatim propovijeda da je bio spreman ostaviti stado, stan i sve imanje da bi slijedio vilu, na što mu je ona odgovorila da žuri na istok gdje će uskoro *slavan plod porodit djevica izbrana* (672). No, prije negoli je odjurila apelirala je:

*Svi koji žednite, molim vas, rad boga,  
hodite se napite studenca živoga;  
svi koji trudite rad božje ljubavi  
i pokoj žudite sjemo se svak spravi,  
hodi se ispokoj i okriepi svaki vas,  
vječni mir i vječni goj er će nać u saj čas; (701-706).*

Stihovi su to vrlo slični početnom apelu u *Pjesanci mladosti I*:

*O mlaci pridite, molim vas rad boga,  
hod'te se napi'te kladenca živoga!  
Ako je truda tko ter čuti nepokoj,  
ljuveno i slatko hod' ga se sad napoj,  
ter ga se nasiti za ljubav za moju,  
ako hoć živiti u miru i goju (1-6).*

Nakon što su se uvjerali u istinitost teofanije (*da niesu toj laže, negli 'e bilja prava*. (564)), Pribat šalje Šišmana k maji i strini Maravi po darove za djetesce koje se rodilo. Susret Šišmana i Marave opisan je realistično: Marava je već legla jer je bilo kasno, a maja nije doma jer je prije dva dana otišla u selo pomoći pri udaji djevojke Vesele za Tvrdka. Marava je pak spremila darove nakon čega Šišman žuri nazad. Pri povratku Šišman susreće vilu Sibilu – vlašku proročicu poznatu iz šesnaestostoljetnih adespotnih maskerata – koja ga zadržuje, a Šišman joj kazuje da bi bio njezin rob da se ne mora žuriti k svojoj družbi, ali je spreman vratiti se i tada joj biti sluga u vijeke. Sibila ljubazno zahvaljuje, ali kazuje da je vidjela *po duhu u spil, / gdi njeka djevica u vieke blažena, / koja je kraljica svih gospoj i žena, / slavan plod porodi, neka t'je to znati, / komu svi narodi hoće se klanjati*. (1062-1066). Požuruje pastire jer s istoka već dolaze kraljevi koji nose darove djetetu i njegovoj majci.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Pojava Sibile odjek je srednjovjekovnoga dramskog toposa *Procesija proroka* (*Ordo Prophetarum*). *Procesija proroka* pripada – zajedno s *Ordo Stellae* i *Officium Pastorum* – grupi latinskih liturgijskih igara. Samo za razliku od *Ordo Stellae* i *Officium Pastorum*, koji su se razvili na temelju biblijskih tekstova, *Procesija proroka* nastala je na temelju Pseudo-Augustinove propovijedi *Sermo de Symbolo*,

Polazeći, pastiri su zapjevali, samo se isprva nisu mogli dogovoriti hoće li otpjevati pjesmu koju je Kresoje pjevao *kad ovna zaklasmo i mlada junčica, / ter Grila čtovasmo i pribca Vukčica* (1201-1202) ili pjesmu *ku pjesmo / Mršića kad Stanca s Radunom počtismo* (1205-1206). Na kraju su zapjevali pjesmu koju je predložio Uglješa. Kada su došli na odredište, Gospi se obraća Šišman, a potom i Kresoje. Gospa pak zauzvrat izriče blagoslov u kojem se prepoznaje stilizirana narodna koleda koja odražava izricanje dobrih želja povodom svetkovine plodnosti.<sup>30</sup> Takva motivika prisutna je, primjerice, i u bolskoj *Muci* koje prvi dio završava intermedijem od šesnaest dvanaesteraca, kojima neimenovani govornik pozdravlja prisutne i izražava im najbolje želje: *Zdravi i veseli – a na božjoj službi / Svi ki ste tu seli – u toj lipoj družbi, / Obilata lita – zdravja i radosti, / Ulja i vina, žita – zemlja vam daj dosti. / Divojke, ditići – da bi vam se rodili.*<sup>31</sup>

Prikazanje završava epilogom – sličnim onima iz srednovjekovnih prikazanja – koji izgovara remeta:

*Oto ste vidjeli taj porod prislavan,  
a sad se svak dieli i podji na svoj stan;  
na zdravje svi podjte, molim vas, nu tamo  
tajati ne mojte, što čuste ovamo;  
i tamo na doma, o drazi i mili,  
recite svakomu sve što ste vidili,  
neka se svi sprave, da glasom jednaga  
u pjesnih proslave Jezusa pridraga;  
zač će taj slavan plod ljuveno sahranit  
ovi puk i narod i oda zla obranit. Amen (1506-1516).*

Remetin epilog, proročki intoniran, uvelike je prožet pasionskom tipikom: *krvav znoj iz lica* (stih 1420); *prsvete ručice čiem mu će vezat* (1426); *ter ga će vezati, jak roba i sužna, / i o stup frustati cviljena i tužna* (1420-1430); *trnova krunica* (1434); *noge i ruke šuplje će ostati* (1445) itd.

## 5.

Očito, dominantno je strukturno načelo Vetranovićeve prikazanja intertekstualnost – naravno, ukoliko taj termin ne shvatimo u poststrukturalističkom književnoteorijskom smislu

---

*contra Judaeos, Paganos et Arianos.* Hrvoje Morović, *Trogirska liturgijska igra*. U: Hrvoje Morović, *Izbor iz djela*. Tekstove odabrala i uredila Neda Anzulović, Književni krug Split, Split 1988., str. 284-287.

<sup>30</sup> Franjo Švelec, *Vetranovićeve prikazanja i srednjovjekovna tradicija*, str. 218.

<sup>31</sup> Objavio ju je Josip Badalić u časopisu "Mogućnosti", XX, 7, 1973. Iako je Badalić kritičko izdanje priredio prema prijepisu iz 19. stoljeća, drama, prema jezičnim i grafijskim značajkama, pripada razdoblju između 14. i 16. stoljeća.



kao demitologizaciju mita o originalnosti i podrijetlu teksta, nego, kako je već naznačeno na početku, kao oslanjanje na različite književne tradicije.

Dramska struktura *Poroda Jezusova* ne razvija se na temelju glavnoga dramskog motiva – Isusovo rođenje – nego na razini pojedinih epizoda. Na taj je način Vetranović uveo znatniji kompleks pastirskog ambijenta, petrarkističkog diskursa, folklora i usmene narodne pjesme, slike iz životne zbilje, tipiku religiozne lirike, pasionsku motiviku, proverbijalne izraze (*er svjeta tko prosi, ne bude svjet zaman, / zašto se taj nosi kako sverazuman*. (stihovi 569-570); *mučecu čovjeku er nie moć razumjet / ni prijat priliku ni imat dobar svjet*. (767-768); *za što je bolja čas, svi mudri govore, / nego li zlatan pas nositi s priekore*. (879-880)<sup>32</sup>).

Osim toga, u Vetranovićevu prikazanju česti su i autocitatni postupci. Primjerice, već spomenuti stihovi 27-28 i stihovi 3-4 iz *Suzane čiste*, stihovi 701-706, koje izgovara vila i stihovi 1-6 iz *Pjesance mladosti I*, zatim motiv *trnova drača* iz proznog uvoda: *zacaparila mi se je trnova drača u petu deri do kosti, ako me slobodi, da ti 'e na poklon liepi dar, i kumlju te za boga, pomози me. Sjedoh uza nj i uzeh iglu babjaču i slobodih ga i da mi ovi maljc, koji se nalazi i u spjevu Pelegrin* (stihovi 393-394), izraz *iz dalecieh prišli strana* (stih 1255), što je zapravo refrenski stih iz maskerate *Trgovci Armeni i Indijani* itd.

Vetranović je, dakle, intertekstualnim postupkom asimilirao i stvaralački inkorporirao pjesničke tradicije koje su mu bile na raspolaganju. Na taj je način ostvario svojevrсни poetički eklekticism – koji za renesansnu poetiku nije stran, primjerice zagovara ga Angelo Poliziano u polemici s Paolom Cortezijem i, što se tiče dramskog stvaralaštva, Giambattista Giralaldi Cinthio. Svoje je poetičko utemeljenje pronašao u horacijevskoj sintagmi *callidae iuncturae* (razborito spajanje), a dramsko uobličenje u Polizianovoj *Favola di Orfeo* – za koju je priređivač Polizianovih *Sylvae* Francesco Bausi ustvrdio da je *intertekstualni delirij*.<sup>33</sup>

Dakako, intertekstualni postupak u Vetranovićevu prikazanju nema namjeru razotkrivanja fikcionalnosti samog teksta, nema namjeru niti svojevrsnog odmaka i kritike književne tradicije – kako je to često u dvadesetostoljetnim romanima. Ne radi se tu, mislimo, niti o estetizaciji teksta, već se radi o potrebi da se pučka crkvena prikazanja prilagode novim zahtjevima gledatelja, zahtjevima o kojima se nedvojbeno govori u prologu Držićeva *Skupa*: *Žene, vila se spravila biješe doći s versi, sva galanta, da prolog reče od njeke malahne komedijice koja se ovdje večeras ima arecitat, zašto para, da njeke od žena bile su rekle:*

<sup>32</sup> Ovdje je zanimljivo primijetiti da Marin Držić u pismu *Svitlom i vridnom vlastelinu Sabu Nikulinovu* koristi sličnu misao:

*Toj Čavčić ne pravi, istina ni to je.  
Vridne časti svoje dosta je Čavčiću,  
bolji dio od koje zač će dat Držići?!  
Može se, riet ću, darovat zlatan pas,  
razumni plemiću, ma nigdar vridna čas;*

Citirano prema: Marin Držić, *Djela*. Priredio Frano Čale. Sveučilišna naklada liber, Zagreb 1979., str. 200.

<sup>33</sup> Charles Fantazzi, *Poliziano's Fabula di Orfeo: a Conatminatio of Classical and Vernacular Themes*, "Revista de Estudios Latinos", 1, 2001., str. 135.



*'Njeke se sad maškarate čine, para da se na Placi razgovaraju. Gdje su vile od planina? Gdje su satiri od gora zelenijeh? Gdje su vijenci, ruže, hladenci i Kupido s lukom i strjelami?'*<sup>34</sup> Takvo pak shvaćanje – da se tu jednostavno radi o potrebi prilagođavanja radi učinkovitijeg djelovanja teksta – dovodi nas do jednostavnog, ali značajnog zaključka: intertekstualnost *Poroda* ne funkcionira samo na razini dramskog strukturiranja teksta, nego i u afirmiranju ideje: soteriološkog aspekta Isusova rođenja. To pak nadalje znači da tekst upućuje na autora, koji u dramski tekst ugrađuje ideju koju gledatelji / čitatelji trebaju prihvatiti. Odnosno, dramski tekst *Poroda* zahtijeva nadilaženje književno-estetske recepcije i ostvarivanje recepcije epistemološke naravi.

Poetika *Poroda* ne proizlazi stoga iz načela imitabilnosti kanonskih uzora, već iz temeljne ideje koju se nastoji komunicirati. Drugim riječima, ne radi se prvenstveno o afirmiranju ili preoblikovanju književne tradicije, već o afirmiranju ideje. Zbog toga je *Porod* djelo *sui generis*, a njegovo osnovno poetičko načelo: intertekstualnost.

---

<sup>34</sup> Citirano prema: Marin Držić, *Djela*, str. 539.

## PREMIJERNA IZVEDBA *DUNDA MAROJA* U PEČUŠKOM NARODNOM KAZALIŠTU 1979.

Dosadašnja, oskudna istraživanja hrvatsko-mađarskih kazališnih dodira kao dijela kulturne povijesti omeđena su pozitivističko-deskriptivnim, mozaikalno-biografskim ili naprosto samo kroničarskim nabranjem činjenica, podataka i događaja. Koliko god je, međutim, precizno istraživanje, a potom i utvrđivanje činjenica prijeko potrebno, ono nas ne može i ne smije zadovoljiti kao jedini i konačni cilj, jer puko kroničarsko nabranje minulih zbivanja daje tek blijedu, jednodimenzionalnu sliku proučavanoga predmeta.<sup>1</sup> No, pravim uvidom u prividno *bezličnu* teatrografsku građu (popisi predstava, autora, prevoditelja, redatelja, scenografa i dr., rješenje određenih zagonetaka u smislu autorstva prijevoda, *otkrivanje* šifre ili inicijala u potpisima i sl.) ipak se pružaju goleme mogućnosti svakovrsnih analitičkih procjena i zaključaka, većih i zamašnjih sinteza čime se potvrđuje kako se neka značajna kazališna zbivanja protežu na ukupnost nacionalnih kulturoloških fenomena. U takvim se analizama, s naglaskom na odražavanje recepcijskih značajki jedne pozornice u određenom kazališnom trenutku može istražiti, primjerice, i repertoarna zastupljenost hrvatskih dramskih tekstova u pečuškom Narodnom kazalištu, na čijoj je pozornici u razdoblju od 1921. do 1997. godine uprizoreno sedam hrvatskih drama na mađarskom jeziku,<sup>2</sup> što je, možda, skromno, ali ne i beznačajno, jer ono obilježava i kulturu grada Pečuha.

<sup>1</sup> Najbolji primjer takva pristupa u nas je knjiga *Hrvatska drama na mađarskoj pozornici* (Pečuh-Budimpešta 1997.)

<sup>2</sup> Ivo Vojnović, *Gospođa sa suncokretom/A napraforgós hölgy* (1921., prijevod: László Márkus); Marin Držić, *Dundo Maroje/ Dundo Maroje* (1948., 1979., 2004., prijevod: Zoltán Csuka); Milan Begović, *Bez trećeg/ Ki a harmadik?* (1940., prijevod: Orbók Attila. Predstavljeno u izvedbi Komornog teatra Narodnog kazališta u Budimpešti); Ranko Marinković, *Glorija/ Glória* (1961., prijevod: Sztoján Vujcsics); Miroslav Krleža, *Kraljevo / Szentistvánnapi búcsú* (1985., prijevod: György Spiró); Miro Gavran: *Pacijent doktora Freuda/Freud doktor páciense* (1997., prijevod: Ágnes Prodán).

Kako su u ovom trenutku naše namjere usredotočene na scensku fortunu Marina Držića, točnije na pojavu *Dunda Maroja* u pečuškom kazalištu, bit će nužno naglasiti da se ove (2008.) godine navršava 60 godina od pečuške praižvedbe Držićeve komedije (1948.) u Fotezovoj adaptaciji,<sup>3</sup> a prema dosadašnjim podacima to je bila druga predstava *Dunda Maroja* u inozemstvu, na stranom jeziku.<sup>4</sup> Novinar mjesnog lista "Dunántúli Napló" čiji je zadatak bio popratiti praižvedbu te o svojim dojmovima sutra dan izvijestiti čitatelje, u svome tekstu *Dundo Maroje* (11. svibnja 1948., str. 4.) ističe satiričnu stranu komada i njegov veliki uspjeh kod oduševljenih gledatelja. Uspješan start *Dunda Maroja* na mađarskoj sceni izazvao je ne samo superlativni prikaz same predstave nego i informativni članak o autoru i hrvatskoj klasičnoj komediografiji. S vrlo afirmativnim sudom o vrijednosti komedije piše poznati mađarski povjesničar književnosti Endre Angyal (1915. – 1976.) u članku *Mađarska premijera dubrovačke renesansne komedije*,<sup>5</sup> objavljenom u časopisu Mađarsko-jugoslavenskog društva *Južna zvijezda*:<sup>6</sup> *Iskreno možemo žaliti što smo na ovu premijeru morali čekati 400 godina. Da su Držićeve komedije stigle do nas u svoje vrijeme, a s njima i oslobađajući dah mediteranske renesansne komedije i naš bi književni razvoj (tj. mađarski) u 16. i 17. stoljeću sasvim drugim pravcem napredovao...* Tako je *Dundo Maroje* uz svoju umjetničku misiju obavio i značajan propagandistički zadatak.

Za upozoriti je, kako je *Dundo Maroje* ušao u repertoar pečuskog kazališta. Predsjednikom Pečuskog ogranka spomenutog Mađarsko-jugoslavenskog društva koje je organiziralo Pečuški tjedan mađarsko-jugoslavenskog prijateljstva (9. – 15. svibnja 1948.) bio je zaslužni promicatelj hrvatske književnosti Zoltán Csuka (1901. – 1984.). Oslanjajući se na svoje prevoditeljske sposobnosti i ambicije, za svečani program otvaranja tjedna predvidio je uprizorenje Gundulićeve *Dubravke*. No, na sugestiju Miroslava Krleže ipak se opredjeljuje za klasično djelo Marina Držića. Praizvedba *Dunda Maroja* u Csukinu prijevodu smatra se značajnim doprinosom repertoarnoj politici pečuskog kazališta. Nažalost, zbog ubrzo nastalih nepovoljnih političkih prilika<sup>7</sup> Držićeva komedija u režiji Lendvay Ferenca nije dugo oduševljavala mađarske gledatelje. Nakon tri odigrane predstave u Pečuhu i jedne u Nagykanizsi (Kaniži) ona je ubrzo iščeznula s repertoara. Međuzavisnosti između političkih prilika i kazališnoga repertoara, dakako, rezultirat će zamjetnim diskontinuitetom u povijesti hrvatske drame na mađarskoj pozornici, koje početak bilježimo Vojnovićevom dramom *Gospođa sa suncokretom* (1921.), izvedenom također u Pečuhu.

<sup>3</sup> Marko Fotez je 1938. godine postavio *Dunda Maroja* u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu.

<sup>4</sup> Prva izvedba *Dunda Maroja* u inozemstvu bila je u Finskoj (6. travnja 1945.). Nije točna pretpostavka Istvána Pótha koji piše da je *prva izvedba ovog dramskog djela trajne vrijednosti bila na stranom jeziku vjerojatno u Mađarskoj 1948. g. u Pečuhu. (Kasno otkriveno remek – djelo hrvatske renesansne književnosti. Marin Držić: Dundo Maroje. In: István Póth: Hrvatska drama na mađarskoj pozornici. Pečuh – Budimpešta, 1997. Str. 31.*

<sup>5</sup> *Dubrovnik renaissance-vígjáték magyar bemutatója.*

<sup>6</sup> Magyar-Jugoszláv Társaság, "Déli Csillag", 1948., str. 248-249.

<sup>7</sup> Nastupio je Informbiro.

Prepoznavši modernost Držićeva sloga tridesetak godina kasnije (1979.) uslijedilo je drugo uprizorenje *Dunda Maroja* u Pečuhu na mađarskom jeziku, pod redateljskom palicom Endrea Hulesa, apsolutna redateljskog smjera Akademije za kazališnu i filmsku umjetnost u Budimpešti, danas pak poznatog i priznatog hollywoodskog glumca, redatelja i scenarista. Zahvaljujući dijelom njemu došlo je i do treće izvedbe u Pečuhu 2004. godine, i to na otvorenoj pozornici Tettye u režiji Jánosa Szikore. Redatelj u razgovoru s novinarima otvoreno priznaje kako možda ni dandanas ne bi znao za priču o dubovačkom trgovcu Maroju i njegovom sinu, tj. za *Dunda Maroja*, da ga onodobno mladi redatelj Hules nije postavio na pozornicu, a uistinu ga je premijerna izvedba Krležina *Kraljeva* (1985.). potakla na pomisao ponovnog uprizorenja *Dunda Maroja* na otvorenoj pozornici.<sup>8</sup> Szikora je inače dijelio mišljenje s onodobnom kritikom, koja je Hulesovoj režiji najviše prigovarala upravo zbog njegova nesnalaženja u tzv. *zatvorenom* scenskom prostoru.

Polazeći od samog naslova komedije napominjemo kako sva tri pečuska uprizorenja nose isti, originalni naslov.<sup>9</sup> Za razliku od engleske ili talijanske verzije naslova – *Uncle Maroje*, *Zio Maroje* – čime je stvorena iluzija potpune ekvivalencije, mađarski je prevoditelj Zoltán Csuka sačuvao izvorni naslov, poštujući osnovno pravilo o prijevodu naslova klasičnih djela.<sup>10</sup> U Csukinom prijevodu su i ostali likovi zadržali svoja izvorna imena, dok je, primjerice, talijanska prevoditeljica Andreja Blagojević kalamburima<sup>11</sup> pokušala približiti svojoj publici komična imena likova.

Naglasila bih još jednu značajku: prosudbe o Čukinu prijevodu ni dandanas nisu izrečene, ni iz gledališne, a niti jezikoslovno-poredbene pozicije. Škrti sudovi se mahom svode na tvrdnje da je prijevod izvrstan,<sup>12</sup> što ne određuje a priori kakvoću prijevoda. O njoj se, dakako, legitimno može raspravljati tek nakon što se, sravnjivanjem s izvornikom, obavi raščlamba prijevoda.

Kod konstituiranja dramske predstave kao višeznačnoga, polifonog i novonastalog teksta, svi njegovi sudionici polaze od istoga ishodišta: od literarnoga predloška. Ako kazališnu izvedbu promatramo iz aspekta suodnosa dramskog teksta kao umjetnine i teksta predstave koji može postati novom umjetninom postavlja se pitanje *vjernosti* izvorniku. Tekstološki

<sup>8</sup> *Hogy talált rá a dubrovnikai kereskedő, Maroje és fia, Maro történetére? A főiskolán, végzősként, kötelességünk volt egymás diplomarendezéseit figyelni, megvitatni. Ha - anno – Hules Endre nem a Dundo Marojét rendezte, talán ma a darab létezéséről sem tudok. Aztán érdekes módon akkor gondoltam rá először, milyen jó előadás születethetne belőle a Tettyén, amikor megnéztem ott a másik horvát zseni, Krleža: Szentistvánnapi búcsú című darabját.*

<sup>9</sup> Kada je 1966. *Dundo Maroje* prikazivan u Budimpešti, redatelj Bojan Stupica je u šali komediju preimenovao u *Dundo Majore*, naime starog Maroja igrao je poznati mađarski glumac Tamás Major (slavni interpret Tartuffea i Richarda III. npr.). U Debrecinu (Kazalište Csokonai) komedija se trenutno igra (2008.) pod naslovom *Ribillió Rómában* (*Komešanje u Rimu*).

<sup>10</sup> U mađarskom jeziku je inače redovni položaj apozicije uvijek iza osobnog imena, tj. ona dolazi u postpoziciju, a ne u antepoziciju, kao u hrvatskom.

<sup>11</sup> Popiva je Bevagna, Tripčeta iz Kotora je Trifone di Cattaro...

<sup>12</sup> *A darab szövegét Csuka Zoltán mives fordításában hallottuk;... Drzic Dundo Maroje című komédiája Pécsen. A színház száműzetése.* In: "Dunántúli Napló", 13. siječnja 1979.

će lako biti odredive neke promjene i odstupanja od izvornika, brisanja pojedinih dramatis persona, kontaminacije nekoliko njih u jednu, razne preinake, ispuštanja, interpolacije te intertekstualne promjene u tekstu predstave. Za potvrđivanje na kakve će preobrazbe naići dramski tekst kao književno djelo u scenskoj praksi, ili na kakve će čak biti osuđen, poslužiti ćemo se scenskom prilagodbom Leventea Osztovicsa (1979.),<sup>13</sup> koji se služio prijevodom Zoltána Csuke (1959.)<sup>14</sup> nastalim prema Držićevu izvorniku objavljenom 1930. godine.<sup>15</sup>

Predstava u Hulesovoj režiji znatno je kraća u odnosu na original, slijedi fabulativnu nit komedije, stavljajući u prvi plan motor radnje Držićeva teksta – dukate, i njihovu svevremensku moć. U sredini izolirani zbog jezika i nepripadnosti društvu, *našijenci* sitnim kriminalom dolaze do sredstava za život, obmanama i prevarama kinje jedni druge, a novac im je jedini kriterij za bilo koju vrijednost. U redateljskom viđenju Hulesa *Dundo Maroja* je susret dvaju svjetova – maloga, patrijahalnog Dubrovnika u bjelosvjetskome Rimu – iz kojeg ne može izaći ništa dobro, jer razlike su prevelike da bi se ta dva svijeta pomirila. Čitava izvedba prožeta je aluzijama na Fellinijev Rim, prepun gorko-slatkih uzleta i padova, bezbrižnosti, romantike, ali i okrutne stvarnosti koju dirigiraju ljudske slabosti i poroci. Postići takav efekt djelom koje je prostorno i vremenski točno određeno moguće je samo izvjesnim izmjenama, a da se pri tom ne izgubi šarm originala. *U tome* – prema riječima mađarskog kritičara I. Oravecza *redatelj uspijeva s nekoliko naizgled jednostavnih poteza: u skrbništvo unosi više sebičnosti, u hrabrost više kompromisa, u pozornost više okrutnosti, u nježnost više grubosti, u istinu pak više laži, jednom riječju u čudorednost unosi još više grijeha*.<sup>16</sup>

Kao nositelji radnje u predstavi se izdvajaju Pomet (József Lukács) i Petrunjela (Borbála Labancz), što je u dramaturškom smislu sasvim ispravno, a po važnosti, efektности i zastupljenosti slijede ih Laura (Éva Vári) – u paru s Petrunjelom, te Popiva (Sándor N. Szabó), Tripčeta (Péter Vallai), Sadi (László Paál), s nešto manjom učestalošću pojavljivanja Dunda Maroja (Ferenc Dávid Kiss) i Bokčila (László Faludy), te svi preostali likovi (Maro/ Menyhért Szegváry, Pera, vjerenica Marova/Anna Muszte, Dživo, prvi bratučed Perin/ Róbert Garai, Dživulin/József Szivler). U scenskoj verziji drame ispušteni su brojni prizori sporednih lica, što inače šire panoramu našijenaca, ali usporavaju razvoj i preglednost radnje. Ovdje treba spomenuti i jedan prilično težak problem, a to je Držićev jezik, koji nije književni, nego govorni, i to jezik 16. stoljeća, pun provincijalizama i lokalizama, protkan latinskim, talijanskim, pa i starim romanskim i grčkim izrazima. Stoga se postavlja pitanje kako postupiti i što učiniti, primjerice, s dijelovima tekstova na talijanskom jeziku, čijom interpolacijom Držić ismijava nepravilan izgovor talijanskoga jezika (Ugo Tudešak/István Bozóki), računajući s time da publika ili bar dio nje razumije talijanski jezik (točnije *toškano*),

<sup>13</sup> Ovaj predložak nije tiskan, sačuvana je redateljska knjiga u integralnoj verziji, s bilješkama i crtežima. Na omotnici redateljske knjige Marin Držić je preimenovan u Martina Držića.

<sup>14</sup> Objavljen u ediciji Male biblioteke svjetske književnosti.

<sup>15</sup> Kritičko izdanje djela Marina Držića (SPH, VII. u redakciji Milana Rešetara).

<sup>16</sup> *Az erénybe csomagolt bűn*. In: "Film – Színház – Muzsika". 20. siječnja 1979. Str. 7.

na što dakako mađarski redatelj u Pečuhu nije mogao računati. Hules je odlučio da se oni ne zamjenjuju mađarskim i pravo je odlučio. Naime, pozornica štošta oživljuje i objašnjava, pa i nepoznati izraz, popraćen adekvatnom kretnjom, istaknut značajnom intonacijom ili kakvom grimasom, postaje odmah razumljiv ( a da ga pri čitanju – kad imamo kudikamo više vremena – ne bismo možda razumjeli). A mali nesporazumi koji pri tom mogu nastati, nisu od presudne važnosti.

Nesumnjivo je da je Držićev jezik u punom rasponu svoje ljepote i životnosti neprevodiv. Ali je značajno da je mađarski prijevod, nastao na bazi suvremenoga književnog jezika, našao odjek ne samo kod glumaca, koji su ga interpretirali kao živ govor, tečan i efikasno sceničan i komunikativan, nego i kod mađarske publike, koja je spontano reagirala na sva ona mjesta na koja reagira i hrvatska publika. To znači da su mađarski gledatelji reagirali na Držića, da su ga razumjeli i primili, i da je Držićev prikaz čovjeka i života doista jedna umjetnička objektivizacija koja prelazi okvire vremena i svladava razlike među shvaćanjima, temperamentima i mentalitetima pojedinih naroda.

Dijalozi vjerno raščlanjuju i objašnjavaju međuljudske odnose kroz koje redatelj pokušava odgovoriti na vječito pitanje: *kakav je ustvari čovjek? Bio iz 16. ili 20. stoljeća. Po njemu on je sebičan i prevrtljiv. Porazno mišljenje, ali se njime svi slažemo, jedino što to ne priznajemo rado.*<sup>17</sup> Takvo viđenje usmjeruje redatelja na niz provokacija u čemu mu je pomogla i inventivna adaptacija Leventea Osztovcisa, prema kojoj – unatoč jasnoj najavi negromanta (Károly Bicskey) ... *stavte pamet na komediju! – ....a figyelmetek fordítsátok most Komédiára!* – predstava ne završava konvencionalno happy endom već prelazi u tragikomediju. Razotkrivanje Ugova identiteta pred sam čin njegova vjenčanja s Laurom (ispostavlja se da je Ugo Tudešak Laurin otac – o čemu, dakako, Pomet ima saznanja) rezultiralo je općim komešanjem u kojem Tripče, transformiran u pravog mafioza, modernim oružjem ubija sve likove na sceni. Takve sudbine likova su prilagođene suvremenom vremenu koje ponekad oholo i brutalno postupa prema pojedincu.

Neosporna je činjenica kako jedan dramski tekst može imati različita, pa čak i vrlo oprečna uprizorenja. No, Hulesov smioni korak prema novom shvaćanju režije s vidnim odstupanjem od originala podijelio je onodobnu kritiku, u kojoj su znatno prevagnula mišljenja da je kostimsko, scenografsko i redateljsko osuvremenjivanje jednako nasilnom aktualiziranju i nesnalaženju u prostoru, *gdje pozornica, takoreći, nije imala nikakvu ulogu, osim što je povremeno po koji glumac s nje stupio na most, pripremljen za igru nad jarkom za orkestar. U loži s desne strane proscenija bili su rekviziti gostionice, a na drugoj strani proscenija apartman, uređen za prvu kurtizanu Lauru.*<sup>18</sup> Još jedan temeljni prigovor, da je predstava djelovala zamarajuće od silnih pokreta, a da gledatelj nije mogao uvijek uočiti potrebu (smisao) tih pokreta i pomaka: *Gledatelji pokreću glave lijevo-desno, predstava se*

---

<sup>17</sup> Isto.

<sup>18</sup> *Držić Dundo Maroje című komédiája Pécsen. A színház száműzetése.* In: "Dunántúli Napló", 13. siječnja 1979.

teško može pratiti i riječi se jedva mogu razumjeti...<sup>19</sup>, jer su glumci ponekad bili dosta daleko od proscenija.

Uz ovakve stavove nailazimo i na mišljenja koja izazivaju neku vrstu bipolarnosti, no ipak su brojniji prigovori režiji i neprihvatanje *osuvremenjivanja* klasika, s naglaskom da ono samo oduzima od originalne vrijednosti Držićeva remek-djela i onemogućuje gledateljima njegovo pravo upoznavanje i uživanje u njemu.

## Zaključak

Andrea Hulesa je, poput Držića, vrlo rano još kao srednjoškolca uhvatio virus kazališta. Jedan je od predstavnika mlade generacije mađarskih redatelja, što se afirmirala sedamdesetih godina 20. stoljeća, a pridonio je očuvanju kontinuiteta umjetničkog propitivanja Držićeva remek-djela izazivajući pozornost i polemiku zbog svjesne različitosti od prethodnika. Nije dijelio dugo održavano mišljenje o mogućoj *vjernosti* scenskoga izraza njegovu tekstualnom predlošku, želeći time potvrditi i svoj stav kojim ističe da odnos između dramskog teksta i teksta predstave zavisi prvenstveno o piscu onog *drugog* teksta. O drugom skriptoru. Njegovi su uvjeti imperativ<sup>20</sup> novoga diskursa. S druge pak strane da promjena dramskoga teksta u tekst predstave nema samo funkciju aktualizacije, odnosno *novoga čitanja*, već se pokušava izazvati i kulturnu svijest današnjeg gledališta o drugačijim socijalnim i životnim uvjetima nego što su bili oni dubrovačkog 16. stoljeća.

## LITERATURA

Krležini dani u Osijeku 2007. 100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku / Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište. Priredio Branko Hećimović. Zagreb – Osijek 2008.

Póth, István, *Hrvatska drama na mađarskoj pozornici*. Pečuh – Budimpešta 1997.

*Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj. Dramaturški spisi*. Priredio Branko Hećimović. Novi Sad – Rijeka 1986.

Nikola Batušić, *Drama i pozornica. Deset godina hrvatske drame na zagrebačkim pozornicama* (1964. – 1974.) Novi Sad 1975.

Miroslav Belović, *Redateljska dilema*. Sarajevo 1984.

Marko Fotez, *Putovanja s Dundom Marojem*. Dubrovnik 1974.

---

<sup>19</sup> Isto.

<sup>20</sup> Übersfeld, Anne, *Čitanje pozorišta*. Prev. Mirjana Miočinović. Beograd 1982.

## LIK NIKOLE ZRINSKOG U PUČKOM PJSNIŠTVU

Anonimni gradišćanski pjesnik sigetskim događajima iz 1566. godine u epskoj pjesmi *Boj pod Sigetom*, na koju smo naišli u rukopisnoj ostavštini Frana Kurelca, pridaje naročito značenje, čak toliko veliko, kao tragičnoj bitki na Mohačkom polju 1526. godine, naime, pad Sigeta dovodi u vezu s raspadom ugarskog kraljevstva, opustošenjem *ugarskog orsaga*:

*Dobra gospoda, spomenemo se sada  
Od Sigeta grada Zrinskoga Mikule  
Kako smo zgubili Sigeta varoša  
Po kom je opustil naš ugarski orsag.*

Mađarska pjesma iz sjevernih krajeva Mađarske (danas Slovačka), takozvana *históriás ének* (*historijska pjesma*) istovjetna je s predstavljenom gradišćanskohrvatskom.

*Spomenimo se velike pogibelji,  
Skorih događaja u našoj državi,  
Sigetske opsade, sloma i propasti,  
Te cara turskoga Sulejmana smrti.*

Hrabra obrana Sigeta 1566. godine ostavila je svoj trag u literaturi mnogih naroda onodobne Europe, čak i turskoga. U hrvatskom književnom stvaralaštvu inicirala je nekoliko procesa: glasno je odjeknula u narodu i potaknula oblikovanje novoga kruga usmenoknjiževnih tekstova ili neke likove dotadašnjih pjesama supstituirala likom bana Zrinovića. U pisanoj hrvatskoj književnosti ostvareno je više epova o Sigetu negoli je to prethodno bivalo i s jednim događajem u hrvatskoj povijesti.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Josip Kekez, *Sigetska bitka u usmenoj književnosti i usmena književnost o sigetskoj epopeji od Kanarutića do Vitezovića. Sigetska epopeja od Karnarutića do Vitezovića (1684-1684)*. Zadar 1986., str. 165.



Pored hrvatskih usmenoknjiževnih epskih i lirskih pjesama, u zbirci, tj. u 10. broju *Etnografije Hrvata u Mađarskoj* donosimo pjesme i drugih naroda: Srba, Bošnjaka, Slovaka i Mađara, u kojima se Nikola Šubić Zrinski naziva *banom Zrinovićem, Zrinjaninom*. Ime mu se navodi i kao *Nikola ban Zrinski, ban Mikloš Zrinjski*, odnosno u epskoj pjesmi iz zapadne Mađarske nazvan je *Zrinski Mikula*, dok u prekomurskoj *Zrinski Nicolaus*, a u slovačkoj *pán Zríni Mikulaš*.

Sam Zrinski je relativno čest lik lirske i epske usmene poezije uopće. Većina pjesama nesigetske tematike, kao umjetnička tvorevina, povijesno dakako nije vjerodostojna.<sup>2</sup>

Iako se ime Nikole Zrinskog pronijelo Europom tek u svezi s njegovom junačkom smrću, on se već i prije isticao kao odličan ratnik.<sup>3</sup>

Sigetsku bitku i u njoj istaknute hrvatsko-mađarske vitezove na čelu kapetana tvrđave Nikole Šubića Zrinskog obrađivali su već od konca 16. stoljeća mnogi hrvatski i mađarski pjesnici, među inim i Šiško Menčetić, Pavao Ritter Vitezović, Nikola i Petar Zrinski, Andrija Kačić Miošić, Petar Preradović i drugi. Za književne zahvate je najčešće poslužila kronika Franje, odnosno Ferenc Črnka, komornika (dijaka) Nikole Šubića Zrinskog, koji je bio jedan od petorice ili šestorice branitelja Sigeta koji su preživjeli bitku i kasnije tursko zarobljeništvo. Črnkov spis *Podsjeđanje i pad Sigeta* se u sjeverno-hrvatskim i slovenskim područjima brzo proširio te je već u proljeće 1568. preveden na latinski i iste godine tiskan u Beču pod naslovom *Historia Sigethi*. Prevodilac Črnkova djela bio je mladi Ljubljčanin Samuel Budina koji je iz hrvatskoga, i to doslovce, preveo tekst na latinski, a predgovor i završni dio čak je i proširio. Njegov latinski prijevod je kasnije mnogo puta pretiskavan, a već 1568. izlazi u dva izdanja na njemačkom i do 1570. u dva izdanja na talijanskom jeziku, što rječito govori o velikom interesu čitatelja za Črnkovo djelo.

Črnko priča mirno, jednostavno i jasno. Stvara dramatičnu atmosferu, punu ozbiljnosti i zabrinutosti, koja je uslijed turske invazije (opasnosti) zavládala Sigetom od 15. lipnja i trajala sve do konačne katastrofe, 7. rujna 1566.<sup>4</sup>

Na najranije pjesničke zapise o sigetskoj epopeji nailazimo u *Prekmurskoj pjesmarici I.* s kraja 16. ili s početka 17. stoljeća. U njoj je zapisan naknadno naslov *Pjesma o Sigetu* jer uvodnim dijelom nije sačuvana. Opsežna *Pjesma o Sigetu* podijeljena je u strofe od po četiri stiha, najčešće dvanaesterce i trinaesterce<sup>5</sup>.

Na isti motiv nailazimo kod već navedenih gradišćanskih stihova, naime narodni pjevač iz zapadne Ugarske u pjesmi *Boj pod Sigetom* pomno bilježi događaje započevši svoju epsku naraciju opisivanjem sabora u Požunu:

*Skupa bihu spravna orsačka gospoda:  
Ugarska, nimška, slovinska gospoda,  
Med kimi mi biše sam Zrinski Mikula.*

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Eduard Peričić, *Izvjestaj španjolskog poslanika de Chantone o padu Sigeta. Sigetska epopeja od Karnarutića do Vitezovića (1684-1684)*. Zadar 1986., str. 190.

<sup>4</sup> Milan Ratković, *Ferenc Črnko i njegov opis podsjeđanja i pada Sigeta, Opsada Sigeta i-III*. Zagreb 1971., str.27.

<sup>5</sup> J. Kekez, 1986., str. 179.

Gospoda na saboru nagovaraju Zrinskog da se prihvati obrane sigetske tvrđe, teritorija južne Ugarske i sjeveroistočne Hrvatske jer on poznaje snagu sigetske utvrde. Zaista, Zrinski se već u siječnju 1557. godine kao glavni kapetan Zadunavlja (Dunántúl) tjednima zadržavao u Sigetu pošto je nakon smrti Marka Stančića Horvata bio zadužen za ojačanje tvrđave. No već je prethodne godine sa svojim vojnicima pružao pomoć kapetanu Horvatu u Sigetu koji je opsjela osmanlijska vojska, ali je tada uspješno odbijena.

Gradišćanski pučki pjevač opisuje oproštaj Nikole Zrinskog od svoje družice i sina Jurja u hrvatskoj zemlji, kazujući da mora:

*Pojti na tvrdi Siget grad  
I svojimi junaki Siget braniti.*

Na daljnje paralele i druge motive u pjesmi *Prekmurske pjesmarice* i gradišćanske epske pjesme nailazimo na samom početku, stoga bismo mogli dati potvrđan odgovor da je ova prva mogla poslužiti za njezino preuzimanje, što bi istovremeno značilo da su sjeveroistočni hrvatski krajevi bili kulturno povezani s hrvatskim življem u zapadnoj Ugarskoj (danas poznato pod nazivom Gradišće).

*To sam moreš znati, sinko moj predragi,  
da ako sam Car Sigeta posede,  
da bi Siget bil ves železa zrezan,  
ne ostavi ga, neg ga hoće vzeti.*

Zrinski predosjeća svoju sudbinu:

*Sinko moj predragi, ti sam to dobro znaš  
Da mi j'va Sigeti moju glavu zgubit.*

Kobnost, fatalnost dolazi do izražaja i glede smrti turskog cara Sulejmana:

*Ja sem štel pojti k motnomu Dunaju,  
pod lepi Beč varaš, da to nebo vezdaj,  
a meni je pojti pod trden Siget grad,  
ondi je meni mo dušo spustiti.*

Zrinski svoju obitelj ostavlja u Međimurju na obiteljskom posjedu sa središtem u Čakovcu, tj. na sigurnijem mjestu.

Pomurska pjesma nas vodi u ugarske krajeve i sam Siget grad, kamo s kapetanom Zrinskim dolaze hrvatska, mađarska i slovenska gospoda i vitezovi, kao i hajduci (slobodni vojnici).

*Zrinski Nikolauš lekместо mi pojde  
vu trden Siget grad s horvačkom gospodom  
i z lepim šeregom; njega sprevodiše  
horvačka, vogerska, slovenska gospoda.*

Boravak Zrinskih vojnika u sigetskoj tvrđavi, a bilo ih je oko 2300, idilično je opisan, sve do dolaska uhode koji kapetanu javlja o kretanju turske vojske prema Dravi i nastupu prema sigetvarskoj tvrđavi.

*Zrinski Nikolauš veselo prebiva  
sigečkimi junaki, z lepimi hajduki,  
i veselo čaka cara Solimana.  
I listor mi dojde jedna poturica.*

*Ino mi počne Zrinskomu govoriti:  
„Ovo zdaj prezmožni turski car ide,  
Sigeta grada on hoće potrti  
ino je načinil pri Požoni gradi.*

U daljnjem tekstu predočena je ogromna i suvremena osmanlijska vojska koja je raspolagala izvrsnom logistikom, inženjeringom, topništvom, dobro uvježbanim i moderno naoružanim janjičarima, protivu kojih se vojni uspjeh mogao očekivati iznenadnim i naglim napadima sigetskih vojnika, također i za vrijeme same opsade sigetske tvrđave.

*Prek bistre Drave svega suha mosta,  
čres njega je prišal Carov silen sestraneć,  
ki pred njim hodi na dve mili zemle;  
moreš ga razbiti svojimi hajduki.*

Naravno, to će se i dogoditi, naime, prema anonimnom autoru *Prekmurske pjesmarice* neposredan uzrok turskog pohoda je pogibija carskog nećaka od ruke kapetana Zrinskoga. U pjesmi se iznosi kako je zatražena vojna pomoć od kralja Ferdinanda, koja tijekom teške borbe ne stiže. Gubici su s obje strane veliki. Istovremeno uzroke pada Sigeta u borbi s nadmoćnijim neprijateljem (s oko 55-60.000 vojnika) trebamo tražiti i u tomu da austrijska vojska, stacionirana u Đuru (Győr), nije bila pripremljena da ide pomoći braniteljima Sigetvara. U pjesmi se iznosi kako je zatražena vojna pomoć od kralja Ferdinanda, koja tijekom teške borbe ne stiže.

Tada se već pod gradom Sigetvara utaborila osmanlijska vojska, prema gradišćanskom pučkom kazivaču na ovaj način:

*Jedno jutro rano Sigeta gledaše,  
ništar ne vidiše na širokom polju  
neg bele šatore na četiri strani,*

A prema prekmurskom pučkom kazivaču:

*Vsa Carova sila pod Siget šetuje,  
jedno jutro rano Sigeta zgledaše,  
na širokom poli velike šerege  
i bele šature na vse četiri strani.*

Pored citiranih epskih pjesama iz Prekmurja i Gradišća srazmjerno je velik broj pjesama o sigetskoj bitki. Zbirka *Narodne pjesme iz starijih, najviše primorskih zapisa* Baltazara Bogišića sadrži bugarštice, *Ban Mikloš Zrinjski u Sigetu gradu* te *Odlomak popijevke o istom predmetu* u kojima *Nikola Zrinski, silni vitez, osveti Radivoja, slugu svoga.*

*I car mi ovako Zrinjskom banu poručuje:  
Izidi mi ti, moj bane, iz Sigeta b'jela grada  
Ti, moj Ugrinine!  
Sobom zdravo (ti) izvedi rudokose vitezove,  
Jer ti se vjerom mojom, car čestiti, obećajem,  
Ta moj Ugrinine!  
Da mi ću te ja čestita na Krajini učiniti,  
Kako no sam učinio mlada bana Hrdeljića  
Hrdeljskoga bana.*

Turski car Ugrininu banu Miklošu Zrinjskom nudi hrvatske krajeve te ga u slučaju predaje sigetske tvrđave želi nagraditi poput *bana Hrdeljića*, doznajemo iz primorske bugarštice. Međutim, Nikola Zrinski ne prihvaća sultanovu ponudu. Hrdeljić ban je ustvari Ivan Zapolja, ugarski kralj, koji poslije mohačke bitke (1526.) postaje turskim vazalom.

U prekmurskim pučkim stihovima ponuda turskog cara glasila bi ovako:

Vnogokrat mi Car Zrinskomu lista piše

*i z lepom rečjom Sigeta prosaše:  
"Ako li ga ne daš, hočem ga sam vzeti,  
bolje bi ti g vezdaj zmirom dati".*

*/.../  
vse bi mu prostil, kaj god je učinil,  
išče bi ga včinił vogerskoga kralja.*

*Al bi se tomu kralestvo vdalo  
bole neg nemškoga Ferdinando kralju,  
kaj je tako verno svo glavo pogubil  
Polgi krščanske vere Vogerskom orsagi.*

Pjesma o Sigetu iz Prekmurja je kršćanske provenijencije, naime, Zrinski kada vidi da pomoć ne stiže, jedinu nadu polaže u Spasitelja Isusa Krista, no jednako tako stihovi detaljiziraju opsadu Sigeta. Dakako, u stihovima se ističe i osoban primjer, neustrašivost, požrtvornost kapetana sigetske tvrđave Nikole Zrinskog.

Onako pojdoše z dobrimi vitezi,

*a v rokaļ mi držaše gologa bodaša.*

*Onako govori sigečkim junakom:  
„Nosa zdaj gori, sigečki junaki,*

*Ne dajmo se mi zato zdaj poloviti,  
kak jedne piščenice bodo nas lovili.  
Nego veselo na sable pojdimo,  
onak pomerjemo, z Boga se ne spozabimo.”*

*Jezuša zakriknoše sigečki junaki  
i vrata otpreše, Zrinski naprej (ide).  
Kod je godi išel, vse doli leteše,  
vnogo janičarov ondi pomoriše.*

Na istovjetne stihove nailazimo i u gradišćanskoj pjesmi *Boj pod Sigetom*, što je očiti dokaz prije izrečene konstatacije da su hrvatski krajevi, bili oni na sjeveru Hrvatske ili u zapadnoj Ugarskoj, bili tijesno povezani te da su najnovija kulturna dostignuća, djela književnika, stizala raznim putovima i na *krajnji sjever* hrvatskog arhipelaga.

Osmanlijski zavojevači imali su goleme gubitke, a Nikoli Zrinskom nije preostalo ništa drugo nego da herojski pogine u borbi, ili da se preda neprijatelju. Još u prvim danima opsade Sigeta sultan Sulejman nudi mu, u slučaju predaje tvrđave zaposjednuti dio Hrvatske, što on nije prihvatio.<sup>6</sup> Gradišćanski pučki pjevač zna da je Zrinski uvijek ohrabrivao svoje vitezove u borbi.

*Veselo sad pojd'mo, moja draga braćo,  
O, ne dajmo se mi lako poloviti  
Kako prepelice da bi nas lovili,  
Nego mi veselo na sablju pojdimo  
Jer ovako s' Boga dalje ne zabimo.*

Kapetan Nikola Šubić Zrinski u borbi s Osmanlijama skupa sa svojim vitezovima hrabro pogine. Zrinski, prema stihovima, za sobom ostavlja dobar glas neustrašiva borca. Ovdje će ispustiti svoju dušu i Sulejman, turski car, o čijoj smrti ima istovjetnih navoda, kako u mađarskoj, tako i u slovačkim pjesmama.

*Razboli se sultan od goleme tuge  
Vrpoljeći se po odajama svojim  
Govori: Alah uze onoga koji  
Prvi krene u opsadu tvrdog grada.*

*/.../  
Sultan više ne govori, u odaje  
Se svoje zaključa i dugo žaluje*

---

<sup>6</sup> Ibidem, 795.

*Preporuča samoga sebe Alahu  
Trećega dana umrije car Sulejman.*

*Vele da je od tuge goleme umro  
Kako se u dvore svoje zatvorio bio  
Pred lice svoje nije nikoga pustio  
Tek ga treći dan nađe Kapuči paša.*

Gradišćanska epska pjesma, te i gore ponovno citirana jedina mađarska *historijska pjesma* uzrok pada sigetske tvrđave vidi u izdajstvu jednoga njemačkog vojnika, dok u slovačkoj verziji to čini tobdžija, koji bi sudeći po profesiji mogao biti također njemačkog podrijetla, što na određeni način ukazuje na izdajstvo nekog stranca, u kojega ne postoji povjerenje, dapače, na taj način su se pučki kazivači distancirali od Nijemaca u Austriji.

I ostale epske pjesme *Smrt Zrinović Nikole* i *Boj na Sigetu* tematski su izravno vezane za pohod turske vojske na Siget, obranu Sigeta, zbivanja u Sigetu prije boja te posljedice i odjek sigetskog sraza u narodu. Taj krug muslimanskih (bošnjačkih) pjesama sam po sebi čini tematski čvrstu cjelinu, ravnu epopeji.<sup>7</sup>

U prvoj se povijesno neistinito govori kako Zrinski kukavički bježi iz grada u Jajce, gdje bude od strane Turaka pogubljen, dokle u drugoj sigetski ban – ime mu se i ne navodi – bježi u Maltez grad.

Jedna srpska pjesma pak govori o drskom, bahatom ponašanju samovoljnog velikaša Zrinskog prema Vuku Brankoviću, od kojeg traži da mu pokloni svoje oružje, konja i na koncu ženu, što ovaj odbije, te ga zove na megdan, ali Zrinski kukavički pobježe.

*Kad su Turci pod Sigetom bili* satirično-podrugljiva je lirska pjesma iz okolice Mostara, koja se sadržajno ne odnosi na sigetsku bitku, ali zorno upućuje na to koliko je u narodu bio dalek i dubok odjek sigetskoga boja.

Lirski primjeri, a takva je i pjesma *Smrt cara Sulejmana pod Sigetom* o opsadi Sigeta, fiksiraju zapravo pojedinosti sigetske epopeje. Sulejmanu, kaže pjesma, nije žao umrijeti ni zbog najdražih ni najbližih, već što Siget ostade u rukama *kaurina*.<sup>8</sup>

Pjesme o opsadi Sigeta na slovačkom jeziku također su kršćanske provenijencije, kao i mađarska historijska pjesma, a u njima se opisuje drugačija smrt Zrinskoga te cara Sulejmana, nego li u pjesmama južnih Slavena.

*Mađari su se odvažno oduprli  
Više tisuća Turaka su sasjekli  
Puščanim prahom su još mnoge pobili  
Mnogobrojni Turci su ih sve ubili.*

*Nikola Zrinski među njima ne bješe*

<sup>7</sup> Kekez, J. 1986. 166.

<sup>8</sup> Gökbilgin, Tayyib *Szigetvár ostroma és elfoglalása 1566-ban (Török fiorrások szerint)*. „Hadtörténeti Közlemények”, god. XIII. br. 4., Budapest, 1966., str. 170-171.

*Nego na smartnoj postelji ležашe  
Za osme opsade ozljede zadobi  
Janjičar neki ga u krevetu nađe.*

*Tri dana vijest zataji taj janičar  
Nego se domislio da umjesto smrti  
Pašama dojavu da je vitez Zrinski  
Na sigetskom polju bez glave ostao.*

O sultanovoj smrti poslije mađarskih stihova slično nam predložuju i slovačke pjesme:

*Gospon Nikola Zrinski  
svoje je bodrio,  
da mu vjerni ostaju,  
Bogu se ufaju,  
vjerujući u se.*

*Hrabro su se branili,  
tri tisuć' posjekli,  
Dvije tisuć' pobježe,  
pete im se ide,  
u tabor s' skloniše.*

*/.../  
Topdžija je Jeronim  
napunio topa,  
šator carev srušio,  
Soliman j' sejdio,  
bančio i pio.*

*Središnji stup šatora  
Čvrsto je stajao,  
Jeronim ga gađao,  
car je gluh postao,  
drhtati počeo.*

*Tamo ga je na zemlji  
nevolja hvatala,  
tri dana ga morila,  
dušu mu izjela –  
smrt tajnom postala.*

Međutim, u slovačkoj pjesmi smrt Zrinskoga opisana je na sličan način kao i u mađarskoj, naime, on u jednom podrumu leži smrtno ranjen:

*Treći pak dan janjičar  
nov podrum nađoše,  
on ga l'jepo otvori,  
bilo j' što vidjeti,  
Zrinskoga ugledati.*

*Zrinski je tam' ležao  
gospodar kršćanski,  
janjičar j' razmišljao:  
što mu je činiti,  
reći il' šutjeti?*

*Ipak je on bašama  
Zrinskoga predao,  
Pa ga je iz podruma  
l'jepo izbavio,  
te ga postavio.*

*Kada su već vidjeli  
da se mr'jeti sprema  
ime mu spominjaše,  
njega se skloniše,  
svi sablje vadiše.*

*S oštrom sabljom su oni  
glavu mu odsjekli,  
u octu ju oprali,  
na koplje nabili,  
visoko podigli.*

*Tijelo su mu u crkvi  
l'jepo pokopali, /.../*

Slogu i upućenost europskih naroda jednih na druge opisuje i mađarska historijska pjesma:

*Jadni Mađari ovdje su izginuli  
I Hrvati odličnici i Nijemci  
Dvadesetpetorica su preživjeli  
Kada su se u trsku posakrivali.*



Zasigurno se i ne zna koliko se branitelja spasilo, možda oko sedmorica njih, koji se vide i mogu pobrojiti na turskim ikonografskim predstavama, uostalom među njima je bio i komornik kapetana Zrinskog Franjo Črnko, koji je pao u tursko ropstvo te ga je Juraj Zrinski, sin Nikolin, otkupio iz zarobljeništva. Črnko nakon toga, uživajući u gostoprimstvu svoga dobrotvora u Čakovcu, opisuje događaje bitke pod Sigetom. No u gore interpretiranim stihovima možda je mađarski anonimni pjesnik u pravu, naime, Franjo Tah, kasniji ban hrvatski i ugušivač Gupčeva seljačkog pokreta, i sam se sakrio u trsku i tako spasio svoj život, ali ostaje enigmatično koliko se branitelja na taj način uspjelo izvući iz tvrđave.

\* \* \*

Naporedno s opjevanim događajima koji s pravom uveličavaju i usredotočuju pozornost Nikoli Šubiću Zrinskom i njegovim vitezovima, njemačke srednjovjekovne kronike redovito se osvrću i na viteštvo sigetske amazonke. Njezin lik javlja se i u slovačkim pučkim pjesmama *Pjesma o sigetskoj tvrđavi* te *Oj, Sigete, Sigete...*, dakako, i u mađarskoj historijskoj pjesmi, jednako tako i u kasnije zapisanim mađarskim legendama iz okolice Sigetvara, nastalim zacijelo pod utjecajem njemačkih kronika. No na još neke paralele nailazimo i u legendama o obrani Vukovara. Naime, sačuvane kronike i stihovi govore o supruzi nekoga sigetskog viteza koja ne želi pasti u ruke turskih osvajača te da ne bude obeščašćena, traži mušku odjeću i mač, pored svoga muža hrabro se bori i radije pogiba.

\* \* \*

Prije no što nešto više kažemo o ciklusu epskih pjesama o ljubavima i bijegu iz zatočeništva Nikole Zrinskog, navodimo da je u europskom pjesništvu obrada date teme veoma stara i učestala, naime, o njoj pjevaju i pučki pjevači i razni autori. Poznata je obrada na latinskom jeziku u jednom znalački obrađenom djelu redovnika Ekkeharda iz Saint Gallena, oko 930. godine. U stvari radi se o epu *Waltharius manu fortis* (*Waltharius silni*) s istom tematikom. No tematski slična je i bizantska novogrčka epska pjesma iz takozvanog ciklusa akritskih balada iz 10. stoljeća, te germanske predaje, englesko-škotske balade iz 16. stoljeća, poljske epske pjesme, francuske predaje o junacima, a tim motivom se služe i pjevači hrvatskih i srpskih epskih pjesama, jednako tako mađarski i slovački anonimni pučki pjevači.<sup>9</sup>

Iz većeg broja pjesama o ljubavima Nikole Šubića Zrinskog: *Ban Zrinjanin i kćer caričina*, *Tamnovanje bana Zrinjanina*, *Ban Zrinjanin i Begzada djevojka*, *Zrinjanin ban*, *Druga ženidba bana Zrinjanina* i *Ženidba Zrinovića Nikole*, saznajemo da ban dospijeva u tursko ropstvo. Iz zarobljeništva ga spašava *kći cara*, *Begzada djevojka*, *begova sestra*, odnosno *arapka djevojka*. Strankinje se sve, bez izuzetka, zaljubljuju u bana, slušajući njegovu pjesmu koju prati sviranjem na tamburi. Ban se, naime, i u zatočeništvu snalazi te traži od svoje majke da mu pošalje tamburu na kojoj izvrsno svira i popraćuje svoje sviranje lijepom pjesmom. Djevojke iz otmjenoga turskog društva, u daljnjem tijeku zbivanja pjesama,

<sup>9</sup> Ortutay Gy. 1956., 12-13

preuzimaju ključnu ulogu. Zrinski im kazuje da je neoženjen, a one su spremne udati se za njega te će svaka zasebno, uz nabavku turske odjeće za bana Zrinskog, s njim zajedno pobjeći u ugarske krajeve, odnosno u one, gdje se nije učvrstila osmanlijska vlast. Međutim, njihov bijeg nije lak, naime, u jednoj varijanti pjesme Zrinjanina bana prepoznaje turski skeledžija koji je s njime bio sužanj u zatvoru. U nastaloj nevolji snaći će se turska djevojka, no prelaskom na drugu obalu rijeke bana i djevojku čeka sloboda.

Samo da ponovimo Zrinjanin ban prije bijega kazuje djevojci da je neoženjen. U dramskom zapletu djevojka saznaje da je ban oženjen te da ima obitelj: ženu i djecu. Međutim, djevojka se nema kamo vratiti, stoga radije bira ropstvo. U radnju pjesme se upleću neočekivani, sudbonosni događaji, naime banu njegova majka, ili djeca, ili netko drugi priopćava da mu je supruga umrla. Zrinjanin ban oženi se s djevojkom koja ga je spasila iz turskog zatočeništva. Pored ove fikcije također ne odgovara povijesnoj istini da Turkinja djevojka prima srpsku pravoslavnu vjeru – Zrinski je, naime, bio katolik, ali ne isključujemo mogućnost da je nakon smrti svoje prve žene Katarine Frankopan (1562.) poslije sklapanja novog braka prešao na kalvinističku vjeru – i s banom izrodi djece, sinove i kćeri.

Od navedenih pjesama tematski ne odudara ni pjesma *Ženidba Zrinovića Nikole*. Riječ je o Jovanki djevojci iz Primorja koju isprosi Zrinović Nikola iz Sigata. Ban na savjet svoje ostarjele majke sa sobom povede tisuću svatova i najbolje junake:

*Starog svata, bosanskoga bana,  
A prvljenca od Sibinja Janka,  
A vojvodu sa Zmijanja Rajka,  
Barjaktara Banović Sekulu,  
Dva đevera dva Despotovića,  
Dva čauša dva Uglješevića,  
Pa što tebi Bog i sreća dade.*

Svatove napadne vojska od tri tisuće vojnika turskog vezira Jedrenlije, na čelu s Turčinom Vlah-Alijom, te se svatovi bana Zrinovića razbježe. Ban jedan dio osmanlijske vojske prerusene u svatove potuče. Tada na poziv bana Zrinovića dolazi u pomoć Banović Sekula i oni skupa pobjeđuju napadače. Junaci (i) ove epske pjesme živjeli su u stvarnosti u raznim razdobljima i na raznim, međusobno udaljenim područjima, stoga s Nikolom Zrinskim nisu uspostavili nikakve veze. Završetak pjesme je sretan, ban Zrinović uzima Jovanku za suprugu.

*I odoše zdravo i veselo,  
Dovedoše Jovanku devojku,  
Do Sigata bijeloga grada,  
Do bijele Zrinovića kule.*

Lirska pjesma *Zrinski bane i djevojka od Dunaja* nesumnjivo asocira na bana Zrinskoga u Sigetu i okolici u danima prije opsade. Opisuje ponašanje sigetskih vojnika u dokolici. Pripisujući tijek radnje golobradnom sinu Zrinskoga, na mitski se način htjela naznačiti

sigetska tragedija: života su najželjnjiji upravo najmlađi.<sup>10</sup> Ovi stihovi mogli bi se protumačiti i s mitološkog motrišta. U njima se Nikola Zrinski pojavljuje u raznim likovima: kao starac sijede brade, kao mlad čovjek žutih brkova te golobradi mladić. Zrinski, dakle, poprima osobine nekog božanstva, kakva su bila poznata u staroj slavenskoj religiji. Ne isključujemo mogućnost da nasljeđuje osobine glavnog božanstva gromovnika Peruna koji se pojavljuje u raznim likovima. Veza s opisom Nikole Zrinskog kao nekog božanstva ponajviše dolazi do izražaja u epu *Szigeti veszedelem*, u kojemu se podiže na pijedestal. Autor ovog veličanstvenog i izvanredno zahtjevnog (u jezičnim ljepotama bogatog) djela je praunuk branitelja tvrđave, vojskovođa i pjesnik grof Nikola Zrinski. Na mađarskom jeziku ispjevani ep na hrvatski je prepjevao pjesnikov brat, grof Petar Zrinski pod naslovom *Opsida Sigetska*.

---

<sup>10</sup> J. Kekez, 1986., str. 171

## INTERTEKSTULANOST U POVIJESNOJ TRAGEDIJI *PETRONIJ ANTE BENEŠIĆA*

### UVOD

Povijesna tragedija *Petronij* Ante Benešića (1864. – 1916.),<sup>1</sup> objavljena u Zagrebu 1907., pripada skupini njegovih povijesnih dramskih tekstova s historijskom dramom *Diogenes*, dramatiziranom prema istoimenom romanu Augusta Šenoe i objavljenom 1903., historičnom tragedijom *Damjan Juda*, napisanom po nacrtu Janka Koharića, posvećenom blagoj Jankovoj uspomeni i objavljenom u Zagrebu 1905., dramom *Kraljević Marko*<sup>2</sup> iz 1907. i dramom u nastavcima *Marko Kraljević prisuđuje carstvo*<sup>3</sup> iz 1911., te s rukopisnim dramskim tekstovima povijesne tematike: *Ilirizam u Osijeku* i *Car Probo*.

U promatranju intertekstualnih veza polazište će nam biti utvrđivanje žanrovskih i književnopovijesnih odrednica tragedije s tematikom iz rimskoga doba *Petronij* te određivanje njezina mjesta unutar opusa Ante Benešića. U radu će se promatrati intertekstualna veza između tragedije *Petronij* Ante Benešića i romana *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza, a potom citatna relacija između njih kao odnos fenoteksta i prototeksta. Budući da Benešićeva tragedija u pet činova stupa u citatni odnos s romanom, usmjerit ćemo pozornost na postupak

<sup>1</sup> Ante Benešić rođen je 1864. u Iloku, gdje je završio pučku školu, a gimnaziju u Osijeku, pravo je studirao u Beču i Zagrebu te doktorirao 1886. Kratko je vrijeme radio u Zagrebu, a potom u Iloku do svoje smrti 1916. kao odvjetnik i javni bilježnik te vinogradarski gospodarstvenik. Braća su mu Julije i Franjo Benešić.

Suradivao je u "Vijencu", "Prosvjeti", "Savremeniku" i "Knutu". Objavio je lakrdiju u jednom činu *Sobe broj 13* (1901.), *Diogenes* (1903.), povijesnu tragediju *Damjan Juda* (1905.), satiričku dramu *Među trnjem* (1905.), *Oskulometar* (1905.), zbirku *Pjesme* (1905.), *Tri lakrdije* (1905.), idilski spjev *Branko i Grozdana* (1906.), zbirku *Pjesama knjiga druga* (1906.), dramu *Kraljević Marko* (1907.), povijesnu tragediju *Petronij* (1907.), *Humorističke knjižice: Pregršt šale i satire*, broj 32 i 43 (1911.), dramu u nastavcima *Marko Kraljević prisuđuje carstvo* (1911.), zbirku pjesama *Anakreonika* (1913.) i dr.

<sup>2</sup> Ante Benešić, *Kraljević Marko*, drama u pet činova, Tisak Dioničke tiskare, Zagreb 1907.

<sup>3</sup> Ante Benešić, *Marko Kraljević prisuđuje carstvo*, drama u nastavcima, „Mladi Hrvat”, 1911.

transstilizacije i žanrovske transpozicije iz romanesknoga u dramsko. S obzirom da je prototekst književni tekst, možemo precizirati tip književnoumjetničkoga citata i utvrditi da se radi o interliterarnom književnom citatu te je stoga potrebno istražiti u kojoj je mjeri Ante Benešić primijenio načelo ekvivalencije između vlastitoga i tuđega teksta i pri tom se usredotočio na postupke, koje je primijenio pri žanrovskoj transpoziciji.

\* \* \*

1. Poljski nobelovac Henryk Sienkiewicz svojim povijesnim romanom *Quo vadis?*, svjetskim bestselerom, izvršio je izravan utjecaj na Antu Benešića, što je rezultirao povijesnom tragedijom *Petronij*, objavljenom 1907. u Zagrebu, te on taj utjecaj prepoznatljiva izvora ne skriva navodeći u impresumu doslovno: *tragedija u pet činova, napisana uporabom romana „Quo vadis“*, a na sljedećoj stranici: *Dozvolom Henrika Sienkiewicza*. Time je pitanje utjecaja konkretnoga književnoga djela i pisca verificirano te roman *Quo vadis?* možemo nedvojbeno smatrati prototekstom,<sup>4</sup> podtekstom<sup>5</sup> i genotekstom, a Benešićevu tragediju *Petronij* fenotekstom<sup>6</sup> te njihov odnos precizirati interliterarnim citatom budući da je književni tekst prototekst.

Hrvatski su čitatelji, pa tako i Ante Benešić, povijesni roman Henryka Sienkiewicza *Quo vadis?*, objavljen 1895., mogli čitati u prijevodu Augusta Harambašića na hrvatski jezik fragmentarno u "Prosvjeti" 1899., te njegov cjeloviti prijevod knjiški objavljen u Zagrebu 1901. u nakladi Antuna Scholza.<sup>7</sup> Dodatna popularnost romana i poljskoga pisca, uslijed dodjele Nobelove nagrade za književnost 1905., utjecala je na povećanu recepcijsku pozornost. Upravo zbog konkretne ostvarene veze toga svjetski poznatoga književnog djela s hrvatskom dramskom književnošću i kazalištem, dramaturg Ivo Vojnović stavio je *Petronija* na repertoar Hrvatskoga zemaljskoga kazališta u Zagrebu, ali je Ante Benešić uvjetovao da se prije prikaže drama *Kraljević Marko*, što se nije dogodilo, pa ni tragedija *Petronij* nije izvedena.<sup>8</sup> Svega desetak godina od nastanka romana *Quo vadis?* do njegova prijevoda na hrvatski, potom dramatizacije i želje da se postavi na repertoar nacionalnog kazališta, govori o tome da su hrvatska prijevodna književnost i kazalište pratili aktualna književna zbivanja Europe. Otvorenost hrvatske književnosti europskim utjecajima na početku 20.

<sup>4</sup> Prototekst – realni tudi tekst nazočan u sustavu kulture, termin pogodniji za istraživanja na planu sintaktike kulture, pragmatičnih dodira među tekstovima.

Usp. Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1990., str. 15.

<sup>5</sup> Podtekst – tudi tekst kao misaona pojava, termin pogodniji za istraživanja na planu semantike.

Usp. Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1990., str. 15.

<sup>6</sup> Fenotekst, tj. vlastiti tekst u citatnoj relaciji koja se sastoji od fenoteksta, tuđega citiranoga teksta (citata, eksplisitnoga inteksta) i tuđega necitiranoga, podrazumijevanoga teksta (podteksta, prateksta, predteksta, genoteksta, prototeksta).

Usp. Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1990., str. 15.

<sup>7</sup> *Quo vadis?* Pripoviest iz doba cara Nerona. Napisao Henryk Sienkiewicz. Preveo Dr. August Harambašić. Tisak i naklada Antuna Scholza, Zagreb 1901.

<sup>8</sup> O tome vidjeti: Ferdo Nikolić, *Dr. Ante Benešić*. „Jeka od Osijeka“, hrvatski zabavnik i kalendar, Klub hrvatskih književnika u Osijeku, Osijek 1919., str. 70.

stoljeća, inicirana programskim načelima hrvatske moderne i intrinzičnom motivacijom hrvatskih modernista, odrazila se na hrvatsko književno stvaranje te dovela do približavanja europskim literarnim zbivanjima. Ostvareni dodiri s književnošću Europe omogućili su praćenje europskoga književnoga života, a osobito modernističkih strujanja. Valja još uzgred napomenuti da je Antin brat Julije Benešić (1883. – 1957.), inače hrvatski polonist, radio na produbljivanju i učvršćivanju hrvatsko-poljskih veza.

Budući da žanr povijesnoga romana i povijesne tragedije podrazumijevaju korištenje dokumentacijske građe i povijesnih izvora, čuvanih u arhivima i knjižnicama, te budući da pisac nije empirijski očevidac povijesnih događaja, nego svjedoči o njima na temelju pisanih izvora i spomeničke građe, historiografski sloj uključuje i njegovu promatračku perspektivu jer prošlost osmišljava iz sadašnjosti. U toj perspektivi određeni udio ima lektira i usvojene konvencije povijesnoga romana, koji ovdje promatramo kao prototekst, i povijesne tragedije, koja nam je, promatrana kroz rešetku citatnosti, fenotekst. Povijesni sloj u književnom djelu, bilo Sienkiewiczovu romanu, bilo Benešićevoj tragediji, rezultat je, dakle, *višestruko filtrirana čitateljskoga dojma*, ponajprije autora povijesnih izvora na koje se pozivaju jer *tragovi povijesnih događaja u tzv. vrelima ne upućuju samo na svoje uzročnike, već i na okolnosti u kojima su ta vrela nastala, medij u kojemu su se materijalizirala, adresate što ih predstavljaju i sl.*<sup>9</sup> U prvom redu neposredno iskustvo i doživljajna stvarnost tijekom četiriju boravaka Henryka Sienkiewicza u Rimu 1886., 1890., 1893. i 1894. utjecala su na lociranje radnje i preciziranje prostornih odrednica njegova povijesna romana.

Budući da je intertekstualnost prema Juliji Kristevoj *tekstualna zajednička igra koja se odigrava u unutrašnjosti jednog jedinog teksta*,<sup>10</sup> u Petroniju Ante Benešića, kojemu je prototekst *Quo vadis?* Henryka Sienkiewicza, pokazuje i dokazuje da se *književna kultura razotkriva kao velika nacionalna i svjetska intertekstualna zajednica u kojoj tekstovi stupaju u citatne odnose s bližim ili daljim, mlađim ili starijim književnim tekstovima*.<sup>11</sup> Henryk Sienkiewicz odlično je poznao antičku literaturu, Tacita, Homera, Svetonija i Petronija, posebice njegovu *Trimalhionovu gozbu* te je moguće ovjeriti citatne odnose njegova romana s tim književnim tekstom starijih razdoblja. Utjecaj na Sienkiewicza izvršio je i roman *Ben Hur* Lewisa Wallacea te književna djela *Fabiola* kardinala Wiesmana, *Irydion* Zygmunta Krasinskog, *Rim za vrijeme Nerona* Ignacyja Kraszewskog, *Mirtala* Elize Orzeszkowe, a mogući su utjecaji Chateaubrianda, Dumasa-oca i Renana te mu se zbog intertekstualne isprepletenosti pripisuje status epigonskoga pisca, posebice uslijed uočene fabularne sličnosti s romanom *Flavien ou de Rome au désert* Alexandrea Guirauda. Kako žanr povijesnoga romana nužno zahtijeva i podrazumijeva citatne relacije s povijesnim izvorima i građom, s književnim i znanstvenim tekstovima, time se ne umanjuje njegova vrijednost, nego se treba pozorno usredotočiti na njegovu literarnost i estetičnost.

<sup>9</sup> Vladimir Biti, *Strano tijelo pri/povijesti*. Zagreb 2000., str. 66.

<sup>10</sup> M. Pfister, *Intertextualität, Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Ur. D. Borchmeyer i V. Žmegač. Frankfurt am Main 1987., str. 19.

<sup>11</sup> Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1990., str. 25.

Na habitus pak Ante Benešića upućuju antički utjecaji, kao i ostvarena intertekstualnost s antičkom književnošću, određeni još za gimnazijskih dana, provedenih u Osijeku. *Grčka era* osječke gimnazije<sup>12</sup> poticala je učenike na čitanje i prevođenje djela klasičnih pisaca, čime je u velikoj mjeri utjecala na oblikovanje ukusa i uzora mladoga Benešića te na intertekstualno povezivanje njegovih književnih djela s utjecajnim antičkim djelima te grčkim (Anakreont) i rimskim imenima (Petronije), kao i na njegov svjetonazor (Marko Aurelije). Veseli stoicizam te filozofija Marka Aurelija i Petronija utjecali su na oblikovanje Benešićeva duhovnoga etimona pa svoje svjetonazorno opredjeljenje i književni habitus sâm objašnjava filozofijom ugodnosti:

*Moja je dakle filozofija – filozofija ugodnosti. Pod tom ugodnošću ima se podrazumijevati ne samo subjektivna ugodnost, nego i objektivna, ne težiti naime samo za svojom ugodnošću, nego je širiti i među bližnjima. Da što više možeš ugodnosti uživati, moraš je općenitim dobrom stvoriti. Svi se ljudi moraju natjecati, da što više ugodnosti produciraju. Tako i dijeljenje milostinje i drugih dobročinstava imade postati ugodnim za djelatelja, jer se time bližnjemu omogućuje, da i njemu bude ugodno. Uživanje u umjetnosti također je ugodnost, zato je i promicanje umjetnosti isto tako ugodnost. Tijem nije isključen rad, jer taj ima služiti za to, da se postignu sredstva, da može kome biti ugodno, i da podupire ono, što općoj ugodnosti služiti može.*<sup>13</sup>

Određeni je utjecaj doduše izvršilo obrazovanje, prizivani autoriteti i usvojeni uzori, što ih možemo naći u intertekstualnoj povezanosti kasnijih Benešićevih književnih djela i svjetonazornih opredjeljenja s antičkim imenima, koja upućuju na izvanestetske citate (PT su neumjetnički tekstovi) Benešićeva *Petronija* s filozofskim djelima u prizivanju misaone baštine antičke epohe i svjesni otklon od utjecajnih imena zapadnoeuropske filozofske misli 19. stoljeća:

*Naravno da me pri tome nije mogao zagrijati Schopenhauer ni Nietzsche, nego veseli stoik Petronije. Od starih filozofa najmiliji mi je Marko Aurelije, ali tu se mora turobnost zamijeniti veseljem. Dakle veseli stoicizam. Zato su mi i pjesme ostale vazda vesela karaktera i nasmijane, jer ako je koji put zastrujila u meni turobna žica, ja sam je zatomio, da ne žalostim sebe i drugoga.*<sup>14</sup>

U svjetlu žanrovske dijakronijske intertekstualnosti možemo reći da je *Petronij* uklopljen u tradiciju hrvatske povijesne drame, tj. tragedije koja je u 19. stoljeću zauzimala visoko hijerarhijsko mjesto, a s modernom doživjela svoj kraj. Naime, povijesna drama kakva je postojala od Demetrovih *Dramatičnih pokušanja* 1838. do 1895. i Vojnovićeva *Ekvinocija*, posve je istisnuta početkom 20. stoljeća u vrijeme Vojnovićeva *Sutona* i jednočinki Milana Ogrizovića. Bez obzira na to, povijesna tragedija u moderni razvila je dva pojavna oblika:

<sup>12</sup> Usp. Stanislav Marijanović, *Osječki krug u književnosti hrvatske moderne*. Magistarski rad, Osijek 1974., str. 45.

<sup>13</sup> Citirano prema: Ferdo Nikolić, *Dr. Ante Benešić*. „Jeka od Osijeka“, hrvatski zabavnik i kalendar, Klub hrvatskih književnika u Osijeku, Osijek 1919., str. 68.

<sup>14</sup> Citirano prema: Ferdo Nikolić, navedeno djelo.



romantičarsko-klasicistički i modernistički prozni oblik.<sup>15</sup> Petočine strukture, *Petronij* pripada romantičarsko-klasicističkom obliku povijesne tragedije, koja je dio historicizma u moderni. Benešićevo priklanjanje žanru povijesne tragedije uklapa se u neoklasicističke tendencije i historicizam u doba hrvatske moderne. Neoklasicizam revalorizira pojam tragičnoga i pojam čovjekove slobode, koji je preuzet iz tradicionalne romantičko-klasicističke teorijske dramaturgije i središnja je tema u modernističkom historicizmu, koji se pojavio početkom devedesetih godina 19. stoljeća i trajao do kraja moderne, a nestao tijekom Prvoga svjetskog rata. Historicizam, koji zagovara povratak visokom vrednovanju moralnih vrednota, u Benešićevu *Petroniju* podrazumijeva kršćanski sustav vrednota u vrijeme prve kršćanske zajednice u Rimu.

Ante Benešić ostvaruje intertekstualne veze s književnom baštinom. Uspostavlja dijakronijski intertekstualni odnos s tekstovima prošlih epoha i drukčijih poetika: žanrovski je povezan s hrvatskom povijesnom tragedijom 19. stoljeća. Preuzima stilski model karakterističan za povijesnu tragediju 19. stoljeća uspostavljajući intertekstualne veze po načelu imitacije i estetike sličnosti s tim žanrom koji je već u sebi upio stilski obilježja ranijih dramskih modela: klasične i romantičke drame te romantično-klasicističke tragedije. Osim velikoga utjecaja povijesne tragedije 19. stoljeća mogli bismo promatrati i žanrovskodijakronijski intertekstualni odnos Benešićeva *Petronija* s antičkom tragedijom, klasicističkim, šekspirijanskim i šilerovskim tipom povijesne tragedije.

2. Budući da Benešićeva povijesna tragedija u pet činova stupa u citatni odnos s romanom *Quo vadis?*, usmjerit ćemo pozornost na postupak transstilizacije i žanrovske transpozicije iz proznoga, romanesknoga u dramski žanr. S obzirom da je prototekst književni tekst, možemo precizirati tip književnoumjetničkoga citata i utvrditi da se radi o interliterarnom književnom citatu te je stoga potrebno istražiti u kojoj je mjeri Ante Benešić primijenio načelo ekvivalencije između vlastitoga i tuđega teksta, a potom se usredotočiti na postupke koje je primijenio pri žanrovskoj transpoziciji. Analizom možemo ukazati na odnos Benešićeve tragedije *Petronije* prema njezinu romanesknom predlošku:<sup>16</sup>

## KVANTITATIVNI OMJER

Taksativno možemo utvrditi da 560 stranica Sienkiewiczzeva romana *Quo vadis?* stoji u omjeru prema 89 stranica Benešićeva dramskoga teksta što odmah upućuje na redukciju, *eksciziju* (izbacivanje pripovjednih segmenata) i *kontrakciju* (kvantitativno pokraćivanje ili sažimanje, abrevijacija predložka) kao glavne postupke pri transformaciji pripovjednoga sadržaja u dramski, odnosno narativnoga tkiva u dramske situacije, dijaloge i didaskalije:

<sup>15</sup> Nikola Batušić, *Galovićeva trilogija Mors regni kao paradigma modernističke povijesne drame*. U: Nikola Batušić, Zoran Kravar, Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi*. Matica hrvatska, Zagreb 2001., str. 146 – 147.

<sup>16</sup> Usp. Andrea Zlatar, *Transformacija biblijskoga predložka u Marulićevoj Juditi*. U: *Colloquia Marvliana XI, Radovi s međunarodnog skupa Marko Marulić, otac hrvatske književnosti*. Književni krug Split *Marvlianym*, Split 2002., str. 47 – 56.



## KOMPOZICIJA

Roman *Quo vadis?* sadrži 74 poglavlja, raspoređena u tri dijela, i završava Epilogom. Tragedija *Petronij* kompozicijski je peteročina:

1. Dva ljubavna zapleta s preprekama: vjerskim – Vinicije i Ligija, staleškim – Petronij i Eunika.
2. Na dvoru cara Neronova ljubavni trokut Popea – Vinicije – Ligija, Petronij neiskreno hvali Neronove trenutke umjetničkoga nadahnuća i ide u potragu za istinom je li kršćanstvo protivno umjetnosti.
3. Petronij i Vinicije u potrazi za Ligijom dopijevaju u podzemni prostor gdje sv. Petar drži propovijed pred kršćanima i krsti nove obraćenike te ondje upoznaju kršćansku istinu.
4. Za palež Rima Neron kani optužiti kršćane, a Petronija želi za saveznika nudeći mu visoko mjesto u hijerarhiji vlasti, u protivnom mu prijeti smaknućem Vinicija, Ligije, kršćana i njega samoga; nalog za pisanom istinitom kritikom Neronova pjesništva.
5. Napisavši po prvi put pravu istinu u negativnoj kritici Neronova pjesništva, Petronij izvrši samoubojstvo, a pridružuje mu se ropkinja Eunika.

Benešić je zadržao kronološki raspored događaja.

## POSTUPCI TRANSFORMACIJE PREDLOŠKA

### *a) transformacija narativne strukture u dramsku*

Prema Northropu Fryeu i njegovoj retoričkoj perspektivi klasifikacije književnih rodova, Benešić je promijenio medij prikazivanja, tj. pisani medij preinačio je u izvedbeni, odnosno roman kao pripovjedno djelo u tragediju kao dramsko djelo.<sup>17</sup> Treba napomenuti da je roman *Quo vadis?* poslužio kao predložak za još jednu medijsku preinaku u američki filmski povijesni spektakl redatelja Mervyna LeRoya, snimljen 1951. s Robertom Taylorom kao Vinicijem, Deborah Kerr kao Ligijom i Peterom Ustinovim kao Neronom te Leom Gennom u ulozi Petronija, a rado je gledan još i danas.

### *b) transstilizacija*

Izvršena je promjena stilske registra iz epskoga u tragični i modusa izlaganja iz pripovjednoga u dramski.

### *c) transformacija pripovjednoga sadržaja u dramski*

Glavni tijek romaneskne radnje pretočen je u dramske situacije i sukobe te su ekscizija i kontrakcija glavni postupci transformacije romanesknoga predloška.

<sup>17</sup> U razvrstavanju književnosti N. Frye razlikuje tri klasifikacijske perspektive: *povijesnu*, *arhetipsku* i *retoričku*. Prema retoričkoj perspektivi i primjenom kriterija medija prikazivanja (usmeni, izvedbeni i pisani medij) razlikuje ep, dramu i pripovjednu prozu.

Na semantičkom planu roman *Quo vadis?* temelji se na sukobu dvaju svjetova, rimskoga na čijemu je vrhu car Neron i kršćanskoga sa svetim Petrom i Pavlom na čelu te dviju vrijednosnih paradigmi, jedne s načelom održanja vlasti i druge s načelom kršćanske vjere (osobna egzistencija i solidarnost zajednice). Nositelji su radnje povijesne ličnosti kao individualni junaci. Dva su fabularna tijeka: povijesni (život na dvoru cara Nerona, Neronovo ludilo, palež Rima, progon kršćana) i privatni, ljubavni (mladi rimski patricij Vinicije zaljubljuje se u kršćanku Ligiju). Vinicije postaje junak prema Juriju Lotmanu<sup>18</sup> jer jedini može prijeći granicu semantičkoga polja i kretati se u oba tabora, koji su u neprijateljskom odnosu, a to mu omogućuje tjelesna ljubav. Ako na tragu terminologije Jurja Lotmana promotrimo semantičko polje podijeljeno na dva komplementarna podskupa, rimski i kršćanski, koji se predstavljaju kao dva neprijateljska tabora, iz rimskoga se tabora izdvaja lik Vinicija, dinamičan, aktivan lik, djelotvorniji i uspješniji od svoje okoline, pa stoga može prijeći granicu semantičkoga polja i ući u kršćanski. Ljubav ga stavlja iznad običnih ljudi svoje okoline. Granica je neprobojna za druge, ali ne i za Vinicija, koji se ponaša drukčije od ostalih, te prevladava granicu sižejnoga (semantičkoga) polja.

Petronije gleda ironično i cinično na svijet kojemu pripada, ali nije junak koji može prijeći granicu semantičkoga polja. Za njegov estetski hedonizam nema mjesta u kršćanskom svijetu. Umjetnost nije važna za kršćanstvo pa ni Petronije kao predstavnik rimskoga svijeta i pobornik antičke umjetnosti. Raspadom rimskoga svijeta i on mora nestati kao njegov pripadnik, predstavnik i zastupnik. Sienkiewicz nudi apologiju kršćanstva i njegovu etiku u okvirima estetike *fin de siècle*, kada jedan svršetak, tj. svršetak rimskoga svijeta korespondira sa svršetkom 19. stoljeća, vremena kada je napisao roman *Quo vadis*. Vinicijeva erotika, nemir i privatni kompleks onaj je pokretački duh koji je roman učinio modernim i bliskim modernističkom senzibilitetu.

Ante Benešić gradi dramski sukob u *Petroniju* na odnosu između religije i umjetnosti. Didaskalije, koje daju upute o scenografiji i prostornom uređenju, naglašavaju rimsku arhitekturu visokoga stila s brojnim umjetninama i skulpturama. Zlatna kuća, odnosno *domus aurea* s najvećim umjetninama Rimskoga Carstva, Benešićev je izum i dodatak u problematiziranju religijske i umjetničke istine, a u skladu s esteticizmom oko 1900., historicizmom i antikvarnim zanosom s kojim se na prijelazu 19. u 20. stoljeće traže, skupljaju i klasificiraju starine i umjetnine te se uredno pohranjuju i čuvaju. Benešićeva tragedija s temom iz rimske povijesti uklapa se u neoklasicističke tendencije i historicizam u doba hrvatske moderne, a didaskalije upućuju na kulturnopovijesne odlike inzistirajući na scenografiji u kojoj je prepoznatljiv historicistički kod:

*Kod Petronija u njegovom tablinumu. U kutu desno bogata knjižnica; lijevo pisači stol. Stijene bogato urešene samim umjetninama. Niska sjedala, presvučena svilom. Poseban stol, nacrtan umjetninama. U pozadini triklinij, dosta širok i za dvije osobe. Suton, kasnije pod konac trećega prizora noć. Dvije baklje unesu robovi.*

<sup>18</sup> Jurij Lotman, *Struktura umjetničkog teksta*. Alfa, Zagreb 2001.

Didaskalije u dramskom tekstu ili pak scenografija u kazališnoj izvedbi upućuju na Petronijev esteticizam, vidljiv u antikvarnom zanosu prema starinama, a potom i filološki zanos prema knjigama. Radnja je smještena u dekadentni Rim u Neronovo doba, kada kršćani ugrožavaju rimski politeizam i umjetnost te prijeti rasap antičke civilizacije. Sklonost dekadenciji, odnosno propadanju u estetiziranom okružju i stiliziranoj prošlosti *prezrele* epohe, kakva je kasna antika, pokazuju da se Benešićeva tragedija poklapa s estetskom koncepcijom europske moderne, koja daje prednost umjetnosti nad životom te pokazuje snažno izražene sklonosti prema esteticizmu i dekadenciji. Nietzscheova misao o tome da su bitak i svijet opravdani samo kao estetski fenomen inkarnirana je u liku Nerona koji svijet pjesništva smatra najvišom istinom prema kojoj je izvanknjiževna zbilja nevažna, čak i konkretna sudbina Rimljana i grada Rima. Neron se poput modernoga estete potpuno identificira s artificijelnim tvorevinama te je umjetnost razlog njegova postojanja. Drži do kulturne tradicije te sanjari o umjetninama koje će ga proslaviti poput egipatskih: *Zapovjedit ću, da se prokopa korintski isthmus; a u Egiptu ću podići takove spomenike, da će prema njima piramide biti prave igračke. I zapovjedit ću, da se podigne sfiga sedam puta veća od one, što kod Memfisa gleda u pustinju, ali ću ujedno zapovjediti, da joj podadu moje lice. Potonji vjekovi će govoriti samo o tom spomeniku i o meni.* Estetski zanos, kojega u Nerona potiče i raspiruje Petronije, spojen s carskom vlašću, moći i ludilom, poprima opasne razmjere povećavajući konfliktnu situaciju i napetost.

Petronij je pak estetski hedonist, stoik i skeptik, njegova je tragična krivnja istina i beskompromisna potraga za istinom, što će ga dovesti do tragičnoga kraja i samoubojstva. U romanu *Quo vadis?* nema Petronijeva sukoba s istinom. Benešićev Petronij zaokupljen je dokazivanjem istine. Na kraju 1. čina počinje Petronijeva potraga za istinom: jesu li kršćani protivnici umjetnosti kako sumnja Neron. U 2. činu dolazi do izražaja Petronijevo umijeće skrivanja istine i izricanja lažnih obmana kojima drži pod kontrolom Neronovo okrutno vladanje te ga potiče na podupiranje umjetnosti i bavljenje njome. U 3. činu Petronij kroz Petrovu propovijed saznaje osnovne stavove kršćanstva prema istini: *Istinu i krepost moramo ljubiti radi njih samih jer je najviši predstavnik istine i kreposti sam Bog.* U 4. činu Petronij izvješćuje Nerona o kršćanskoj istini i savjetuje:

*Oni uče ljubav, dobrotu, praštanje, oni nisu nikada bili neprijatelji ljudskoga roda, kao što tvrdi Tigelin. Ne poznaju osvete, i izbjegavaju zlo, traže i našli su istinu. /.../ Kršćanska se vjera tolikom brzinom širi, da će doskora poplaviti cijeli imperij. Kršćanstvo već iskorijeniti nije moguće; od kršćanstva ne prijeti nikakova opasnost umjetnosti. Zato ga priznajmo, i učinimo državnom vjerom, pa ćemo ga prilagoditi i sebi i umjetnosti.*

Petronijeva potraga završava nalaženjem istine, što ga je koštalo života jer njegovi meritorni savjeti o Neronovoj umjetnosti bili su čista laž, koja mu je doduše omogućavala život i ugled na carskom dvoru te priskrbila atribut uglađena ukusa:

*Prvi put sam istinu napisao, i ona mi plaća – smrću. Ja sam u istini svršio, a živio u čarobnoj laži. /.../ Kritiku sam mu malo prije otposlao. Kratka je i istinita.*

U tragediji Ante Benešić problematizira istinu u umjetnosti, religiji, politici i povijesti, kao i posljedice što ih ima izricanje istine ili pak njezino obavljanje lažima.

#### d) valorizacija

U postupku valorizacije lika Petronija dolazi do bitnih razlika. Sienkiewicz Petronije je turoban, na zalasku moći, skeptičan stoik, predstavnik već preživjeloga helenizma te roman počinje opisom njegova stanja:

*Petronij se probudio jedva oko podne i, kao obično bio vrlo umoran. Dan prije bijaše na gostbi kod Nerona, koja se protekla do kasno u noć. Od nekoga vremena počelo mu se je zdravlje kvariti. Sam je govorio, da se u jutro budi kao satrven te ne može da sabere misli. Ali rana kupelj i valjano protiranje tiela po za to izvježbanim robovima pospješivalo je postepeno cirkulaciju njegove liene krvi, razdramljivalo ga je, osvježivalo, vraćalo mu snagu, pa je iz oleotekiuma, to jest iz zadnjeg dijela kupelji, izlazio kao preporodjen, s jasnim i veselim očima, sav pomladjen, pun života, rumen i tako krasan, da se ni sam Otho nije mogao s njim uzporediti, – pravi, pravcati, kao što su ga nazivali: »arbiter elegantiarum«.*<sup>19</sup>

Benešićev Petronij je pomladeni, vitalni, vedri, nasmijani, veseli stoik u punoj snazi, inkarnacija obnovljene grčke umjetnosti, simbol umjetnosti i ljepote:

#### PETRONIJ

*preko četrdeset godina. Na visokom čelu ima nešto olimpijskoga. Orijetke je kose, ali jake, ne duge brade. Fine crte lica prekriva kao neka sumornost, koja, kada govori, posve iščezne, te se pričinja posve pomladjen, pun života, rumen i krasan. U razgovoru mu redovito trepti smiješak oko usana, kao u čovjeka, koji si je svjestan svoje duševne premoći. U prvom i drugom činu široke je volje, u trećem činu zamišljen, u četvrtom činu odlučan, u petom vedar.*

Benešićev Petronij oličenje je njegove filozofije ugodnosti, veseloga stoicizma i smirane Anakreontike te kaže izrijekom: *Volim se umjetnošću baviti, volim žene, dok su lijepe, volim i dobru kapljicu vina, jer okrepljuje.* I kada odluči oduzeti si život, prerezanih vena naručuje da mu sviraju i pjevaju Anakreontovu pjesmu o Afroditinu djetetu kao posmrtnu pjesmu. Ivo Vidan konstatira za Antu Benešića i njegove dramske tekstove povijesne tematike da *povijest tu više nije važna, nego senzualnost u ozračju, glazba, obredi, erotički motivi.*<sup>20</sup> Petronijeva smrt simbol je smrti poezije i ljepote u rimskom svijetu. U drami se neprestano evociraju imena kanoniziranih antičkih pjesnika, čija su djela uzor rimskim, ponajprije epskoga pjesnika Homera, tragičnoga pjesnika Eshila i lirskoga pjesnika Anakreonta, kao i imena visokohijerarhiziranih rimskih pjesnika Vergilija i Ovidija. Što se tiče oduševljenja Petronijem, Benešić je sâm posvjedočio:

*Kad sam studirao Oskara Wildea, oživjela mi uspomena na klasičku literaturu, osobito grčku, i ja sam uživao u Wildeovu helenizmu. Čitajući Wildeova Doriana Graya, upozoren sam bio ponovno na Petronija, magistra elegantiorum. Vidjevši kako Wilde osobito uživa u Petroniju, i ja sam zainteresiran za nj, pa sam ponovno čitao roman *Quo vadis*. U to sam*

<sup>19</sup> Henryk Sienkiewicz, *Quo vadis?* Pripoviest iz doba cara Nerona. Preveo Dr. August Harambašić. Tisak i naklada Antuna Scholza, Zagreb 1901., str. 3.

<sup>20</sup> Ivo Vidan, *Engleski intertekst hrvatske književnosti*. L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1995., str. 77.

vrijeme, a to je bilo prije kakvih više od 10 godina, čitao John William Draper: *History of the Conflict between Religion and Science* (16. izd. 1882). Tu sam došao na ideju da je bilo sukoba ne samo između religije i znanosti, nego i između religije i umjetnosti.<sup>21</sup>

Utjecaj Oscara Wildea na Antu Benešića te Wildeova esej *Propadanje vještine laganja* iz 1889., u kojemu razvija misao i uvjerenje u nadmoć umjetnosti nad prirodom, ovjerava esteticizam kao jednu od umjetničkih tendencija s prijelaza 19. u 20. stoljeće. Petronij Ante Benešića, konkretizacija i inkarnacija njegove filozofije ugođe u kojoj osjetilna spoznaja dominira, zbog čega umjetnost ima dominantnu ulogu, uklapa se u tendencije moderne, koja totalitet doživljava kao estetski fenomen.<sup>22</sup> Esteticizam zanemaruje vezu s organskim svijetom, povlačeći se u umjetne svjetove u kojima priziva sjećanje na prošle epohe i tekstove, a svijet opravdava samo s estetskoga gledišta. Baština starih kulturnih epoha, konkretno antičke, ovdje rimske, model je za stilizaciju i estetizaciju onoga što pripada suvremenosti, a ne prošlosti. Slike prošlosti koriste se za polemiku s aktualnim vremenom te u svjetlu estetike *fin de siècle*a treba promatrati dekadenciju Rimskoga Carstva, Petronijev skepticizam i verbalistički liberalizam naspram totalitarizmu Neronova po okrutnosti poznatoga vladanja. Ipak, Ante Benešić nije baš pokazao veliku inventivnost, nego se u dramatizaciji poprilično čvrsto držao romanesknoga predloška te donosimo usporedbu Vinicijeva razgovora s Petronijem o Ligiji u romanu *Quo vadis* i tragediji *Petronij*:

*Quo vadis*, str. 10 – 11

*Petronij*, str. 7 – 8

U pojedinim je dijelovima tragedije Ante Benešić u većoj mjeri primijenio načelo ekvivalencije između vlastitoga i tuđega teksta, posebice u dijaloškim dionicama, što

*Čudna je kuća tih Plaucijevih. U njoj je i bučno i tiho, kao u šumi u Subiakumu. Nekoliko dana nisam ni znao da u njoj stanuje božanstvo. Najednoč sam ju ugledao u zoru, kako se umiva na fontani u vrtu. I kunem ti se onom pjenom, iz koje je postala Afrodit, da su rumeni jutarnji traci prodirali kroz njezino tijelo. Pomislio sam, kad izađe sunce, da će se raspliniti u njegovu svjetlu, kao što se raspline rumena zora. Od onda sam ju vidio još dva put i od onda više ne znam, što je pokoj, nemam*

*nikoje druge želje; ne ću ničega, što mi može dati naš grad, ne ću žena, ne ću zlata, ne ću korintske mjedi, ni jantara, ni busreja, ni vina, ni gostbe, hoću samo Ligiju.*

*Nisam znao, da u onoj tihoj kući stanuje božanstvo.*

*Ugledao sam je u zoru, kako se umiva na fontani u vrtu.*

*I kunem se onom pjenom, iz koje se digla Afrodit, da su rumeni jutarnji traci prodirali kroz njeno tijelo.*

<sup>21</sup> Ferdo Nikolić, Dr. Ante Benešić. „Jeka od Osijeka“, hrvatski zabavnik i kalendar, Klub hrvatskih književnika u Osijeku, Osijek 1919., str. 69 – 70.

<sup>22</sup> Nikola Batušić, Zoran Kravar, Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi*. Matica hrvatska, Zagreb 2001., str. 14.

*Od onda više ne znam, što je pokoj, i zlata, ne ću korintske mjedi, ni jantara, ni  
nemam nikoje druge želje; ne ću ničega, vina, ni gozbe, hoću samo Ligiju.  
što mi može dati naš Rim: ne ću žena, ne ću*

ga je sputalo i onemogućilo da intertekstualni dijalog između njegova vlastita i tuđega, Sienkiewiczova teksta postane slobodna i kreativna *tekstualna zajednička igra koja se odigrava u unutrašnjosti jednog jedinog teksta* (J. Kristeva). Njegova kreativnost doduše ne postiže originalnost u cjelini djela, što je vidljivo na nekim mjestima u kojima je primijenio potpune ili nepotpune citate prema opsegu njihova podudaranja te se orijentirao na tuđi tekst i jezik kulture, ali doseže razinu inventivnoga, samostalnoga opažanja i izražavanja novih odnosa uz otvorenost duha i senzibilnost te uklopljenost u duh svojega vremena.

Zbog opterećenosti predloškom i zadanim okvirima kritika je izrekla poprilično lošu ocjenu te dramatizacije Ante Benešića, posve zasjenjene prototekstom, poljskim i svjetskim bestselerom, koji je doživio svoju inkarnaciju 1951. zahvaljujući medijskoj preobrazbi i filmskoj adaptaciji u žanru povijesnoga spektakla, što do danas oduševljava gledatelje cijeloga svijeta. Ante Benešić nije uspio dosegnuti antologijski vrhunac tim dramskim tekstom, kao što je to postigao, primjerice, s pastirom Brankom i guščaricom Grozdanom, svojim idilskim spjevom iz 1906. kao citatom renesansne pastorale.<sup>23</sup> Njegov je *Petronij* upravo zbog tereta citatnosti i intertekstualnosti ostao više nalik ružnom pačetu hrvatske dramske književnosti, a manje arbitru elegancije.

## IZVORI I LITERATURA

Batušić, Nikola, Kravar, Zoran i Žmegač, Viktor, *Književni protusvjetovi*, Matica hrvatska, Zagreb 2001.

Beker, Miroslav, *Uvod u komparativnu književnost*. Školska knjiga, Zagreb 1995.

Benešić, Ante, *Petronij*, Tragedija u pet činova. Tisak Dioničke tiskare, Zagreb 1907.

\* Dramatizacija Sienkiewiczova romana *Quo vadis*.

Biti, Vladimir, *Strano tijelo pri/povijesti*. Zagreb 2000.

*Fin de siècle* Zagreb – Beč. Priredio Damir Barbarić. Školska knjiga, Zagreb 1997.

Flaker, Aleksandar, *Poetika osporavanja*. Školska knjiga, Zagreb 1984.

Flaker, Aleksandar, *Stilske formacije*. Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1976.

Frye, Northrop, *Anatomija kritike*. Golden marketing, Zagreb 2000.

Gjurgjan, Ljiljana, *Intertekstualna funkcija mita u razdoblju fin de sièclea i u avangardi*.,

„Umjetnost riječi“, XXXVI, br. 1, Zagreb 1992., str. 57 – 79.

Hamburger, Käte, *Logika književnosti*. Nolit. Beograd 1976.

<sup>23</sup> Ante Benešić, *Branko i Grozdana*. Idila u osam pjevanja, Tisak Dioničke tiskare, Zagreb 1906.

- Hrvatsko narodno kazalište 1894–1969*. Enciklopedijsko izdanje. Zagreb 1969.
- Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1988.
- Lotman, Jurij, *Struktura umjetničkog teksta*. Alfa, Zagreb 2001.
- Marijanović, Stanislav, *Povijesne drame, dramatizacije i Damjan Juda Ante Benešića*. U: *Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*, Krležini dani u Osijeku 1992. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek – Zagreb 1993., str. 129 – 136.
- Meden, Ivan, *Rukopisna ostavština Ante Benešića*. „Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU”, V, 11, Zagreb, 1979., str. 128 – 130.
- Nikolić, Ferdo, *Dr. Ante Benešić*. „Jeka od Osijeka”, hrvatski zabavnik i kalendar, Klub hrvatskih književnika u Osijeku, Osijek 1919., str. 63 – 72.
- Oraić Tolić, Dubravka, *Teorija citatnosti*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1990.
- Pavličić, Pavao, *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Tipološki ogled. U: *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1988., str. 157 – 195.
- Pavličić, Pavao, *Moderna i postmoderna intertekstualnost*. „Umjetnost riječi”, XXXIII, br. 1, Zagreb, siječanj – ožujak, 1989., str. 33 – 50.
- Sienkiewicz, Henryk, *Quo vadis?* Pripoviest iz doba cara Nerona. Preveo dr. August Harambašić. Tisak i naklada Antuna Scholza. Zagreb 1901.
- Vidan, Ivo, *Engleski intertekst hrvatske književnosti*. L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Zagreb 1995.
- Zlatar, Andrea, *Transformacija biblijskoga predloška u Marulićevoj Juditi*. U: *Colloquia Marvliana XI, Radovi s međunarodnog skupa Marko Marulić, otac hrvatske književnosti*, Književni krug Split Marvlianism, Split 2002., str. 47 – 56.
- Žmegač, Viktor, *Duh impresionizma i secesije*. Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1993.



## SMRT SMAIL-AGE ČENGIĆA MILANA OGRIZOVIĆA. DRAMATIZACIJA ILI DRAMA?

### 1.

Rijetka novija istraživanja Ogrizovićeve dramskog rada,<sup>1</sup> baš kao i autor prvoga sustavnog kritičkog djela o Ogrizovićevu književnom i kazališnom radu, Drago Rubin,<sup>2</sup> zapisuju kako je Milan Ogrizović autor dviju dramatizacija: *Smrti Smail-age Čengića* napisanoj po Mažuranićevoj romantičnoj pjesni, konačno odigranoj i objavljenoj u Zagrebu koncem 1919. godine<sup>3</sup> te *Osvita* izrađenog po istoimenom romanu Ksavera Šandora Gjalskoga. Ogrizovićevu *Osvitu* tri slike ostaju u rukopisu, a prikazana i otiskana je samo četvrta, epilog naslovljen *Prve novine* i to u osječkom kazalištu 1920. godine. Valja napomenuti kako Milan Ogrizović za dramatizaciju priznaje isključivo potonji dramski tekst, dok *Smrt Smail-age Čengića* žanrovski definira kao dramu u tri čina po istoimenom epu Ivana Mažuranića. Prve naznake objašnjenja nepristajanja na definiranje *Smrti Smail-age Čengića* dramatizacijom u Ogrizovića pronalazimo u njegovim kritičkim tekstovima i esejima.

Pišući u "Hrvatskom pravu" 1905. godine tekst *Obraz pred svijetom*<sup>4</sup> te 1907. u "Hrvatskoj smotri" studiju o Matoševim esejima i impresijama *Vidici i putovi* u tekstu naslovljenom *Artista*,<sup>5</sup> Ogrizović posredno pojašnjava iz kojih razloga drži svoju *Smrt Smail-age Čengića* izvornom dramom. Smatra kako nije važno "što" nego "kako", jer je prošlo vrijeme kad se gledalo na originalnost sujeta, na originalnost zapleta, svršetaka, sukoba" pa

<sup>1</sup> Branko Hećimović, *Tražnja, zablude i rezultati u dramskom stvaranju Milana Ogrizovića*, U: *13 hrvatskih dramatičara*, ITD, Znanje, Zagreb 1976., str. 121-147; Ana Lederer, *Milan Ogrizović, pravi pripadnik stilske pluralizma moderne*, "Forum", XXXVI, br. 5-6, Zagreb, svibanj-lipanj 1997., str. 674-696.

<sup>2</sup> Drago Rubin, *Milan Ogrizović – život i rad* (doktorska disertacija), Zagreb 1938.

<sup>3</sup> Premijera 10. 12. 1919. godine.

<sup>4</sup> Milan Ogrizović, *Obraz pred svijetom*, "Hrvatsko pravo", VII, br. 1788, Zagreb, 24. 10. 1901., str. 3.

<sup>5</sup> Milan Ogrizović, *Artista*, "Hrvatska smotra", sv. 3, Zagreb, 1907., str. 159-166, 207-214, 260-269.



se pisac mora cijeniti "po obradbi, po dubini crtanja, po snazi i vještini, kojom izradi radnju i po genijalnosti, kojom izvodi ideju bilo kao tendenciju, bilo tek u pozadini natuknutu..."<sup>6</sup> Smatra nadalje kako pisac ne doživljuje sižeje, već dispozicije, "Stimmunge", jer događaji i ljudi kao živi modeli, tek su podloge, na kojima fantazija izrađuje dalje...<sup>7</sup> Mnogo izravnije nastavlja u "Ilustrovanom kazališnom listu" nakon praizvedbe Banovića *Strahinje* 1912.: Nije svrha dramskom pjesniku ove pjesme naprosto dramatizirati, to jest scenski ilustrovati događaje i ljude, nego one imaju služiti tek kao okvir i sredstvo za duševne doživljaje, pače i za rješavanje modernih problema...<sup>8</sup>

S druge strane, unatoč Ogrizovićevim izrečenim dramaturškim nastojanjima, suvremeni proučavatelji hrvatske dramske književnosti pripisuju Ogrizoviću neoriginalnost, uz činjenicu da su neki njegovi tekstovi nastali iz koautorske suradnje ili su pak temeljeni na povijesnoj građi, ponajviše stoga što su njegovi, prethodno naznačeni, dramski tekstovi nastajali na predlošcima drugih književnih djela.<sup>9</sup>

Stoga, uporabom novih teorijsko-spoznajnih mogućnosti razlaganja o Ogrizovićevom prenošenju neoriginalnih ideja u kazališni medij, uz tekstološku analizu Ogrizovićeve žanrovski trenutno najupitnijeg dramskog teksta, drame ili pak dramatizacije, *Smrti Smail-age Čengića*, nasuprot romantične pjesni Ivana Mažuranića i fragmentarno interpoliranih stihova Petra Petrovića Njegoša, istraživanje usmjeravamo prema ispitivanju valjanosti uočene distinkcije, odnosno, postavljanju temelja za kasnije revaloriziranje autorske izvornosti u Ogrizovićevim ostalim *spornim* dramskim tekstovima.

## 2.

Uzroke Ogrizovićeva dramatiziranja Mažuranićeve romantične pjesni književna povijest ne otkriva. Rubin pretpostavlja da je Ogrizović 1914. godine, kada je započeo s radom na *Smrti Smail-age Čengića*, mislio na proslavu stote godišnjice rođenja pjesnika i bana Mažuranića što je vrlo teško utvrdivo jer pisani trag o tome ne postoji. Pronalazimo tek da je Ivo Vojnović nastojao pjesan dramatizirati što je ovjereno u "Obzoru" od 17.12.1919. godine. Posvećuje Ogrizović Mažuraniću svoju preradbu stihom: *Svijetlom sjenu, pjesnika i bana, ovu jeku, njegovijeh struna, s duše snima, poklonik mu haran* ispod kojeg je preneseno Njegoševo geslo: *Sad možete mirno počinuti, /Natežite žice na guslima, /Jošt ne znate što ste uradili, /Dok čujete od vješta guslara*.<sup>10</sup> Njegoševi stihovi nisu produkt slučaja. Ogrizović je svjestan Mažuranićeve fabularne osnove, stvarnoga suvremenog događaja: 1840. godine ubijen je poznati hercegovački paša Turčin Ismail-aga Čengić kao čin osвете jednoga crnogorskog

<sup>6</sup> Ibid. 4.

<sup>7</sup> Ibid. 5, str. 163.

<sup>8</sup> *Život Ogrizovićev*, "Ilustrovani kazališni list", br. 13, Zagreb, 1912.

<sup>9</sup> Usp. ibid 1.

<sup>10</sup> Milan Ogrizović, *Smrt Smailage Čengića. Drama u tri čina po Mažuranićevoj velepjesni*, St. Kugli, Knjižara Jugoslavenske akademije i Kralj. sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1919., str. 3.

plemena zbog Čengićeva ubojstva brata crnogorskog vladike Njegoša još 1836. godine na Grahovu. Ogrizovićeva preradba sazdana je iz tri čina. Prvi čin sačinjava sedam, drugi šest, a završni pet prizora. Dramsku radnju smješta Ogrizović u prvom činu na Gacko polje u kojem doslovno prenosi fabularnu nit *Agovanja*, u drugom u Brda tematski preustrojavajući *Noćnik* i *Četu*, a u trećem činu dramska radnja odvija se pod *čadorom Smail-aginim*, ponovno na Gackome polju na kojem se odvija osvetničko razrješenje *Harača*. Vrijeme dramske radnje vjerno je preneseno, listopad 1840. godine za osmanlijske vlade u Hercegovini. Ogrizovićeva dramatizacija u velikoj mjeri koristi epski karakter Mažuranićeve pjesni. Kako Mažuranićev, tako dosljedno i Ogrizovićev *Smail-aga Čengić* imaju sadržaj junački, oba prikazuju odlučujući trenutak u borbi zajednice za opstanak te tako eksplicite izražavaju obilježja epskog stvaralaštva. Nadalje, oba se djela sasvim očito pozivaju na tradiciju narodne pjesme i čine to cijelim nizom signala, od metričkih – desetercem, do stilskih. Istovjetno pozivaju i na umjetničku tradiciju, opet epsku: poziva se na Gundulića metrikom - osmercem, i stilski – raguzanizmima.<sup>11</sup> Mažuranić vidljivo nastoji spojiti te dvije tradicije inzistirajući na onome što je u njima epsko, što se pamti kao dio slavni epskih djela.

Nameće se pitanje iz kojih pobuda Ogrizović nanovo reaktualizira Mažuranićeve preokupacije nekritički prenoseći fabularnu nit. Najvidljiviju preinaku Ogrizović u dramskoj preradbi čini uočivši naglašenu lirsku karakteristiku pjesni, zatim potencirajući problem *Kobi*, te uvodeći novi dramski lik, djevojku Maru, koja unatoč dvama suprotstavljenim protagonistima, Smail-agi i Crnogorcima, uspijeva čitavu radnju sagledati na naglašen način. Marina monoperspektivnost predstavlja ravnotežu naspram objektivnosti ili njezina privida izraženoj u Mažuranićevom *Smail-agi* ili pak *Četi*, odnosno sačinjava ekvivalent autorskom glasu. U Mažuranićevoj pjesni monoperspektivnost ne postoji. Teško je ustanoviti tko je uopće glavni lik. Čak i ako uzmemo da je to u jednom dijelu priče Smail-aga, a u drugom dijelu četa, bez subjektivizacije Smail-aga ostaje konstantno viđen izvana, u onome što čini i u onome što govori, a nikada se ne donosi njegov pogled na zbivanja. I kada se govori o njegovim emocijama, one su viđene u svojim vanjskim očitovanjima, a ako se o tim emocijama nešto određenije i kaže, onda je to popraćeno glagolima kojima se kazivač ograđuje, stavljajući tako na znanje kako nije siguran da su te emocije doista upravo takve. Pogotovo je tako s četom, u kojoj i nema osobe čije bi se misli i emocije opisivale, premda se četa zapravo shvaća kao jedinstveno biće. Ogrizović uvođenjem novoga dramskog lica, djevojke Mare, dobiva priliku poistovjetiti se s likovima, držati njihovu perspektivu, koja prestaje biti objektivna kao u izvorniku. Nadalje, dok Mažuranić inzistira na istovjetnosti vremena radnje i vremena pripovijedanja, prezentu, djevojka Mara daje dramatizaciji mogućnost za retrospektivno pripovijedanje. Dana joj je mogućnost izleta u prošlost i povratka iz nje, a time i bitna napetost između tih dviju vremenskih razina. Ona obuhvaća i treću vremensku razinu iz koje govori sam pripovjedač, a što u Mažuranića otkrivamo tek na kraju, tek onda kada se u *Kobi* pokaže da je cijeli događaj već dio prošlosti i da je ponajviše zbog prisutnosti

<sup>11</sup> Usp. Pavao Pavličić, *Kojoj književnoj vrsti pripada Smrt Smail-age Čengića*, "Umjetnost riječi", XXXV, br. 3, Zagreb, srpanj-rujan 1991., str. 187-201.

lutke – zadobio legendarni karakter. Dramska radnja koja treba predstaviti događaj mora svoje ishodište imati izvan nje same, ona mora biti oblikovana tako da dramska lica ostavlja u njihovoj istinskoj zbilji i ne izvrće jednoličnost i bezvremenost njihova postojanja u neki napeti razvoj uvjetovan oblikom. Iz tog je razloga Mara središnji lik Ogrizovićeve preradbe. U njezinoj maski nastupa epski subjekt. Marino inkorporiranje u dramski tekst znači da ljudi koji uz njezinu pomoć dolaze do dramskog prikaza to sami od sebe ne bi mogli postići. Tako već Marina nazočnost izaziva krizu drame, a drame, nastanak koje Mara omogućuje, nije više prava drama. To vuče svoje korijene iz epskog odnosa subjekta i objekta u kojem Mara i ostali likovi stoje jedni nasuprot drugima. Razvoj radnje ne određuje međuljudski sukob nego ponašanje Marino – dokidajući tako i dramsku napetost. Od toga ponajviše boluje Ogrizovićev *Smart Smail-aga Čengić*.<sup>12</sup> Iz istih je razloga Ogrizoviću *Kob* suvišna jer Mara u završnom, petom prizoru trećega čina nagovara i potpomaže starca slijepca da uz gusle opjeva nesvakidašnja junačka događanja za vječnost.

Jasno je da puki rodoljubni karakter i svrha Ogrizovića ne zanima. No, i u Mažuranića, a to je uvidio i Ogrizović, primarna tema je sukob dobra i zla, pri čemu je oboje viđeno kao legitiman dio ljudske prirode. Upravo je zato sam Smail-aga tako dobro profiliran u oba slučaja. Želi se ukazati da je i zlo posve ljudska i posve univerzalna dimenzija koja toga protagonista čini tragičnim. Stoga Ogrizović u prvom činu dramsku radnju u potpunosti podređuje utjelovljenju *Zla*, despotu Smail-agi, da bi u drugom naizgled uravnotežio radnju dugom sekvencom u kojoj starac svećenik bodri s propovijedi Crnogorce, čisti ih od grijeha te krsti tragičnog junaka Novicu pred odlučujuću bitku.

Kada govorimo o stihovnoj organizaciji, Ogrizović nekritičkim preuzimanjem izradbe stihova ovjerava Mažuranićevu umješnost pomirenja suprotnosti: deseterački stih kačićevske provenijencije, oslonjen na narodnu tradiciju, skladno povezuje s Gundulićevim osmercem. Deseterci se u Ogrizovića javljaju kao metrički, ali i poetski citati predteksta, osim u situacijama kada doslovno prenosi Mažuranićeve osmeračke stihove. Spomenuti rijetki, interpolirani Njegoševi stihovi javljaju se u izvornom obliku ili tek podsjećaju na njih, a preuzeti su iz Njegoševa *Lažnog cara Šćepana malog* i *Kule Đurišića i čardaka Aleksića*. Nemaju nikakvog utjecaja na dramsku radnju, a poveznica s Njegošem objašnjiva je jedino preko građe za Mažuranićevu pjesan.

Odgovorimo na pitanje o razlozima Ogrizovićeva posizanja za Mažuranićevim sivevremenskim spjevom. Pri preradbi, aktualizaciji pjesni, Ogrizović poštuje u cijelosti osnovu fabule i prirodu odnosa među likovima. Inscenacijom klasičnog teksta Ogrizović se trudi publici pružiti funkcionalna sredstva za ispravno čitanje dramskog djela, a da pri tom ne nastoji ukinuti razlike između prošlog i sadašnjeg vremena, nego naprotiv, preko djevojke Mare ih naglašava. U tom trenutku Ogrizovićeva aktualizacija se preobražava u historizaciju (prema B. Brechtu; njem. Historisierung), odnosno događaj je, a time i sam Smail-aga prikazan u relativnom i promjenjivom svjetlu društva i povijesti, odnosno prikazan

<sup>12</sup> Usp. Peter Szondi, *Teorija moderne drame (1880-1950)*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2001., str. 56-57.

je u svom povijesnom, prolaznom obliku, što čitatelja ili gledatelja upozorava na to da je i njegova vlastita stvarnost određena poviješću, podložna kritici i promjenjiva. Ogrizovićeva historizacija se oslanja na dvije povijesnosti: povijesnost djela u njegovu vlastitom kontekstu i povijesnost recepijenta u situaciji u kojoj konzumira djelo. Ogrizović koncipira svoje djelo s namjerom da se određeni društveni sistem promatra s točke gledišta drugoga društvenog sistema jer se oni evolucijom mijenjaju. Preko Mažuranićeva spjeva uvjeti za priču su ispunjeni, no ne i za radnju. Ljudski subjekti su nesposobni za neki namjerni izbor, situacija se opire bilo kakvoj promjeni. To za Ogrizovićevu preradbu ima dvije konzekvence: 1. priča Mažuranićeva spjeva, na kojem se drama temelji, ne iscrpljuje se u jednoj sekvenci radnji, nego se sastoji od niza radnji i tijekova događanja; 2. makrostruktura Ogrizovićeve preradbe nije određena radnjom nego događanjem. U tomu leži izvornost Ogrizovićeva *Smail-age*. U toj naturalističkoj odrednici preradbe u kojoj duhovnopovijesno i socijalnopovijesno uvjetovana koncepcija lika, kao pojedinca koji sobom autonomno ne raspolaže, nego je genetski i socijalno determiniran i time samo ograničeno sposoban za neki namjerni izbor, bitno ograničava mogućnost radnje, a događanje, koje se odvija nad čovjekom i sa čovjekom, postaje dominantnom paradigmom priče.<sup>13</sup>

### 3.

Negativna kritika koja od praizvedbe prati Ogrizovićevu *Smrt Smail-age Čengića*,<sup>14</sup> finalnu obradu dobiva u recentnim radovima Branka Hećimovića<sup>15</sup> i Ane Lederer<sup>16</sup> koji s pravom Ogrizoviću ponajviše zamjeraju neuspješnost prebjega od epske naracije predložka. Razloge smo pronašli i analizirali u interpretativnom dijelu rada. No, kako bismo konačno zaključili da je Ogrizovićeva *Smrt Smail-age Čengića* uistinu dramatizacija, a ne drama, moramo razjasniti još jedan problem. Riječ je o načelu koncentracije. Naime, u dramskim tekstovima sociološke i psihološke okolnosti koje priču uvjetuju ne mogu

<sup>13</sup> Usp. Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 1998., str. 292.

<sup>14</sup> Dragutin Prohaska, *Milan Ogrizović "Smrt Smail-age Čengića"*, "Jugoslavenska njiva", III, br. 51, 1919., str. 819-820; Stjepan Parmačević, *Smrt Smail-age Čengijića*, "Riječ", br. 389, I/1919; Vladimir Lunaček, *Smrt Smail-age Čengića*, "Novosti", 19. XII. 1919.

<sup>15</sup> *Ta dramatizacija, koju sam autor uzaludno naziva dramom, jer to ona nije, posvećena banu i pjesniku, s Njegoševim geslom, ne izaziva ni upola takav dojam kao izvorno Mažuranićevo ostvarenje, koje u nizu svojih specifičnosti sadržava i meditativnost, a ta u Ogrizovićevoj dramatizaciji poprima blijede i neatraktivne odzvuke. Čini se kao da je Ogrizović samo razvukao ep, a nije ga istodobno ni sadržajno, a ni misaono razradio. Takvo uvjerenje nameće se prvenstveno zbog nekih otegnutih prizora, poput onoga sa starim svećenikom i brđanima. Neprilično je i pridavanje Mažuranićeve refleksnosti Mari... B. Hećimović, Traženja, zablude i rezultati u dramskom stvaranju Milana Ogrizovića, U: 13 hrvatskih dramatičara, ITD, Znanje, Zagreb 1976., str. 141-142.*

<sup>16</sup> *...vješta dramatizacija Mažuranićeva epa (interpolirani su i neki Njegoševi stihovi) u kojoj je Ogrizović ostao odveć podređen predlošku, ne uspijevajući potisnuti matricu epske naracije. A. Lederer, Milan Ogrizović, pravi pripadnik stilske pluralizma moderne, "Forum", XXXVI, br. 5-6, Zagreb, svibanj-lipanj, 1997., str. 685.*

se razvijati onom širinom koja je moguća u narativnim tekstovima. Dramski tekst mora postupati izrazito selektivno, što je posebice vidljivo kod dramatizacije drugih narativnih tekstova: dramatizacija, doduše, pruža više konkretne predmetnosti, zornosti, što i jest slučaj u Ogrizovićevoj preradbi, no predložak mora pojednostaviti u njegovoj psihološkoj i sociološkoj kompleksnosti. Ogrizović u *Smrti Smail-age Čengića* pretjerano naracijski uvodi faze radnje u replike likova, a time istovremeno bježi od načela sukcesije. Pretjeranim uvažavanjem predloška Ogrizović ne uspijeva dramsku prezentaciju priče jače fiksirati na *jednosmjernan* slijed čime prekida sukcesiju, a to implicira epiziranje, etabliranje posredujućeg komunikacijskog sustava prema kojem se ta prekidanja odnose kao zahvati kojima se on intencionalno regulira i interpretira.<sup>17</sup> Dakle, temeljni razlog zbog kojeg *Smrt Smail-age Čengića* Milana Ogrizovića žanrovski određujemo kao dramatizaciju, a ne kao dramu, leži u činjenici da Ogrizović ne poštuje restrikcije na osnovi komunikacijsko-medijskih uvjeta drame, a riječ je o odsutnosti posredujućeg komunikacijskog sustava, multimedijalnosti i kolektivnosti produkcije i recepcije. Te su restrikcije posebno vidljive u usporedbi s narativnim tekstovima koji, kao i dramski, prezentiraju neku priču, no pri tom raspolazu posredujućim komunikacijskim sustavom, ograničavaju se na jezično prenošenje informacija, a to je ono što Ogrizović oblikujući *Smrt Smail-age Čengića* pretjerano čini.

Godine 1922. u "Kazališnom listu" Ogrizović objavljuje indikativan članak naslovljen *O dramskom jeziku i scenskom govoru* u kojem objašnjava kako pisac mora popustiti režiseru, književnost umjetnosti, gramatika prirodi, pisci stol sceni, jer scenska je umjetnost nešto drugo nego dramska književnost i krivo je mišljenje, da scena knjigu tek ilustrira, umjesto da se kaže, da je nastavlja, upotpunjuje, usavršuje, i uopće da se odvaja od nje kao posebna grana, da je se oslobađa, kao što se napunjeni zrakoplov oslobodi od zemlje i konopa, a zatim odmah citira Reinhardtova dramaturga koji je u ime autonomnosti kazališne umjetnosti desetak godina prije uzviknuo: *Mi nismo literatura*.<sup>18</sup> Ogrizović teži da prije svega u vlastitom dramskom tekstu uvijek popusti kazalištu, bivajući tako dobrim predtekstom kazališnom činu i glumcu. Iz tog razloga još se manje čini jasnim što je nagnalo Ogrizovića na vjerno prenošenje Mažuranićeve velepjesni u dramski tekst. Stjepan Parmačević će u "Riječi" iz 1919. godine pravilno zaključiti: *To je vjerni ekscerpt najdramatskijih i najljepših mjesta poznate epske pjesme, scenski dobro poredanih i dosta dobro dijalogiziranih (s preko polovice Mažuranićevih stihova) – no tek ekscerpt, tako da u svojoj kratčini (svaka slika traje jedva četvrt sata!) više naliči nacrtu za oveću dramu ili opernom libretu. Pisac se u velikom poštivanju pjesnika kanda stidio dramski istupiti iz epskog okvira, pa je zadržao isti red glavnih pjevanja: agovanje, četa i harač (jer "noćnik" i "kob" su ionako tek epizode), uzeo iste opise kraja i ljudi kao i pjesnikove subjektivne sentence metajući ih u usta, koja to nikad ne bi izrekla (npr. priznanje junaštva Crnogorcima itd.), prepisivao doslovno govore pojedinih lica... pa ako se autor ovako plaši sjene velikog pjesnika, da u strahu uzimlje*

<sup>17</sup> Usp. ibid. 13, str. 296-297.

<sup>18</sup> Milan Ogrizović, *O dramskom jeziku i scenskom govoru*, "Kazališni list", III, br. 1, Zagreb, 10. I. 1922., str. 1-2.

same njegove riječi, onda je tek scenski ilustrator, a ne dramatičar; pa bi se svrha postigla s pozornice bolje, da dobar glumac recitira Mažuranićevu pjesmu, nego li da pjesnikovi stihovi, metnuti na kriva mjesta, ne djeluju u duhu pjesnikovu.<sup>19</sup>

S druge strane, Darko Gašparović u tekstu *Dramatizacija kao pisanje kazališta* objavljenom u zborniku Krležinih dana u Osijeku iz 1999. godine piše o smrti klasičnog poimanja dramatizacije ponajprije iz razloga što je i samo književno djelo suvremena književna teorija temeljito dovela u pitanje kao samostalan i u sebi dovršen entitet. Tom prigodom predlaže prelazak na novi, suvremeni tip dramatizacije koji naziva pisanjem kazališta, a njega je pak moguće postići kroz pet različitih postupaka. Peti glasi *Scensko čitanje romana* i pojašnjen je sentencom: *paradoksalno, totalnim poknjiževnjenjem kazališta kao medija, a riječ je o postupku scenskog čitanja romana kao pokušaja totalne identifikacije književnosti i kazališta.*<sup>20</sup> Uistinu paradoksalno, začetak te ideje treba tražiti upravo u dramskim tekstovima moderne, istovjetnim dramatizaciji *Smrti Smail-age Čengića* Milana Ogrizovića.

---

<sup>19</sup> Stjepan Parmačević, *Smrt Smail-age Čengića*, "Riječ", br. 389, I, Zagreb, 1919.

<sup>20</sup> Usp. Darko Gašparović, *Dramatizacija kao pisanje kazališta*, U: *Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost*. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta/Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku/Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb–Osijek 2000., str. 196.

## BROADWAY ZAMIJENJEN ISTROM

### Intertekstualnost jednočinke *Tlavatá* i tročinke *Oči* Milana Marjanovića

Istražujući kronologiju nastanka i vrsne oznake dramskoga stvaralaštva Milana Marjanovića i izlažući o toj problematici na skupovima Krležini dani u Osijeku<sup>1</sup> i Dani hvarškoga kazališta<sup>2</sup> te dosegnute rezultate sintetiziravši u raspravi *Milan Marjanović – dramatičar*,<sup>3</sup> iz različitih je kulturalnih i književnih aspekata spominjana i vrednovana jednočinka *Tlavatá* i svojevrsna prerada ovog teksta u tročinsku verziju pod nazivom *Oči*.<sup>4</sup>

U potonje spomenutoj sadržajno objedinjujućoj raspravi *Milan Marjanović – dramatičar* navela sam u prvoj bilješci naslove dramskih fragmenata koje sam naknadno pronašla u piščevoj ostavštini, a i sada ih spominjem jer se uklapaju u naznačenu problematiku i donekle drugačije osvjetljavaju spoznaje o njihovu autoru kao kazališnom čovjeku.

Ovim uvodnim napomenama želi se objasniti razlog sadašnjeg interesa za jednočinku *Tlavatá* i prema tvorbenoj oznaci, tročinku *Oči*. Poslije ponovnog pregledavanja objavljene jednočinke *Tlavatá* (prvotisak 1927. i niz *Stoljeća hrvatske književnosti*, 1998.) i tekstova

<sup>1</sup> Antonija Bogner-Šaban, *Milan Marjanović – dramatičar*. U: *Krležni dani u Osijeku. Žanrovi u hrvatskoj dramskoj književnosti i struke u hrvatskom kazalištu*. Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2003., str. 176 – 192.

<sup>2</sup> Antonija Bogner-Šaban, *Američka dramska epizoda Milana Marjanovića*. U: *Dani hvarškoga kazališta. Hrvatska književnost i kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća*. Urednik Nikola Batušić i drugi. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug. Zagreb – Split 2004., str. 239 – 258.

<sup>3</sup> Antonija Bogner-Šaban, *Milan Marjanović – dramatičar*. U: *Novi sadržaji starih tema*. Kapitol. Zagreb 2007., str. 85. – 114.

<sup>4</sup> Tročinka *Oči* sačuvana je u nekoliko primjera u ostavštini Milana Marjanovića. Premda je sadržaj svih primjeraka identičan, neki su od njih naslovljeni *Oči*, a drugi *Ridji i plavi*. Budući da su obadva naslova značajna za analizu intertekstualnosti u Marjanovićevu dramskom stvaralaštvu, na njihovu važnost se osvrće u raspravi *Broadway zamijenjen Istrom*.



sačuvanih u rukopisu, a posebno tročinke *Oči*, zapažaju se u njihovoj dramskoj fakturi stanovite srodnosti, zanimljive za njihova tvorca, ali i pitanje intertekstualnosti. Kako bismo približili tiskan i kritički vrednovan materijal (jednočinka *Tlavatá*) te argumentirali piščevu sklonost obnavljanju vlastitog tematskog interesa protegnutog i na završnu stvaralačku etapu (tročinka *Oči*), valja odrediti temeljne postavke ove analize. Riječ je o dva isprepletana motrišta: tematskom suodnosu dviju dramskih cjelina i Marjanovićevoj mogućoj intertekstualnoj težnji o iskazivanju različitih društvenih pa i političkih tenzija vlastita vremena. Osim toga valja upozoriti i na piščevo poimanje kazališta kao umjetničkog, ali i naglašeno društvenog fenomena. Početna stajališta o utilitarnosti kazališta drugačije artikulira za boravka u Londonu i Parizu, kada je dvadesetih 20. stoljeća aktivni sudionik scenske avangarde i kada je na Broadwayu izvedena jednočinka *Tlavatá*, negoli tridesetak godina poslije, kada se na temelju, u međuvremenu postignutoga profesionalnog digniteta (član Akademije) zalaže za svojevrsno zaokruženje svoje dramatike pisanjem tročinke *Oči*. Pri svemu tome Marjanović ne uzima u obzir kompleksnu činjenicu kulturalnih i estetičkih mijena na kazališnom području koje su, i u ovom pojedinačnom spisateljskom primjeru, presudne za recepciju njegovih drama. Premda nije punokrvni dramatičar jer priznaje da je puki promatrač u oblikovanju uprizorenja *Tlavaté* na Broadwayu 1926., koji je na kraju zadovoljan scenskim učinkom svoga teksta, Marjanović se bez i malo krznanja vraća kazalištu očito uvjeren da motivski fragmentarna inovativnost i scenska atraktivnost njegove dotadašnje dramatike (pitanje zastupljenosti hrvatskih autora na europskoj i američkoj pozornici) može tematski i formalno preoblikovana ponovno kročiti na pozornicu i uvjerljivo premostiti autorovu dugogodišnju umjetničku šutnju. Promatrano iz književno-estetskog aspekta Marjanović je posve u pravu. Dramaturška razbarušenost njegovih tekstova izaziva na razmatranja iz različitih teorijskih aspekata, posebno kada se u središte analize uključi faktičnost njihove autoreferencijalnosti u kronologijskom smislu (vrijeme nastanka / izvedba), rodnoj pripadnosti (jednočinke, tročinke) i književnom smjeru (moderna, uvjetno ekspresionizam, razdoblje soc-realizma), odnosno ako se na izdvojenim primjerima istakne njihova intertekstualnost (*Tlavatá* i *Oči*), kao i sklonost suvremenoga kazališta redefiniranju postojećih oblika u novu izvedbenu formu. Takvom postdramskom postupku pogoduje poetička rahlost jednočinke *Tlavatá* i tročinke *Oči*, odnosno neverbalnim predstavama njihovi povijesno-asocijativni temati i glazbeno- plesne scene koje mogu, ali i ne moraju biti u izravnoj vezi s temeljnom zamisli predstave.

U dramskim fragmentima u ostavštini Milana Marjanovića u didaskalijama su zastupljene likovne, često i glazbene indikacije (*Zvona, Anja, Novi Hamlet, Oblačine*). Budući da su nastali u prvoj Marjanovićevoj stvaralačkoj fazi, valja ih pripisati nazorima modernizma, ali se isto tako, u manjoj mjeri i konstruktivno pogodnije, iščitavaju i u njegovom drugom (američkom) razdoblju, osobito u dramskom triptihu *Silnici* u koji je uključena i jednočinka *Tlavatá*. Glavni akteri triptiha (u *Tlavati* plemenski vođa Asteka, u jednočinki *Fra Diepro* srednjovjekovni despot Nikola, u *Colonel Duty* – Pukovnik Dužnost) nose, prema tipologiji lika, karakteristike ekspresionističke produkcije (pojedina nasuprot masi, ideja vjere i / ili ideologije upravlja sudbinu pojedinca i / ili civilizacijskog trenutka) no za provedbu njihove funkcije potrebni su dramaturški gotovo samostalni likovno (svjetlosno) impresivni



(opozicija dana i noći) i glazbeni temati (južnoamerički i indijski folklor). Poetički prsten Marjanovićeve dramatike od realističko-modernističkog oblika (tročinka *Svagdašnjost* idejni je proglas društvenih prilika na prelasku 19. u 20. stoljeće; dramska slika *Obična historija* realistički opservira ljubavnu neodlučnost) preko uključenja u ekspresioničku struju (triptih *Silnici*) do zaključno tročinke *Oči*, iskazuje motivsku, a djelomično i tvorbenu autoreferencijalnost.

Opčinjenost kulturom južnoameričkih indijanskih plemena u jednočinki *Tlavatá* rezultira preuzimanjem ili posuđivanjem likova / bića pa i fabularnih sklopova vezanih za povijesne / zamaštane osobe i njihov stil života. Relevantnost kulturalnog nasljeđa dovodi do transformacije motiva u svrhu spisateljske vizije i nastanka novih strukturalnih značenja. U tročinki *Oči* (u ostavšini 3 primjerka teksta nose naziv *Ridji* i *Plavi*) literarna se potka *Tlavaté* (potonje spomenuta varijanta naslova očito proistječe iz sadržaja jednočinke) ogoljuje i fabularno svodi na palimpsest mitološkog obrasca u središtu kojega je ženski lik koji više nije manipuliran kao kod Sofokla već sam manipulira u okviru svoga životnoga prostora (ekspresionistički motiv relacije pojedinac – vlast).

Koliko je ovaj model intertekstualnosti izrastao iz europske kulture i stalnost je umjetničkoga promišljanja, a posve je razumljiv već zbog Marjanovićevih korijena, u jednočinki je tek izvedbeno rubno primijenjen jer je interpoliran u drugačiji, američki, disperzivni scenski interes. Ipak osnovne konture temata u jednočinki zadržavaju tipični status likova antičke tragedije. Vladar Asteka kralj je u plemenu / polisu i njegove se naredbe izvršavaju bez pogovora (ubijanje pripadnika poraženog plemena).

Glavni i jedini ženski lik Marjanovićeve *Tlavaté* kolikogod se može herojstvom i tragičnošću prisposodobiti Sofoklovoj Antigoni, on je i različit od nje. Tlavatá izdvojena zbog ljepote i plesačke umješnosti iz skupine na smrt osuđenih suboraca ne preza ni pred čim kako bi stekla i zadržala dominaciju u zadanoj situaciji. Promjena dramskog statusa Tlavaté proistječe iz kombinacije intertekstualnih poticaja budući da Marjanović jednočinku posvećuje konkretnoj osobi, plesačici Veri Milčinović-Tašamiri. Prevođenje Sofoklova promišljanja ideoloških i kulturnih sastavnica njegove tragedije u drugo, uvjetno suvremeno vrijeme, udaljava Marjanovića kao autora od grčkoga književnog ishodišta, ali ne poništava intertekstualni paralelizam premda su zajedničke, ili asocijativne, označnice poprimile drugačiji sadržajni smisao.

Milan Marjanović dramaturški nevješto isprepleće temeljni temat jednočinke s realnošću svojega spisateljskog cilja (umjetničko i društveno poticanje karijere Vere Milčinović) pa te dvije intertekstualne invektive stvaraju suprotni učinak od vjerojano očekivanog. Naime ples izabrane ljepotice u središtu je tekstovnog / scenskog događanja i tek se u odnosu na tu razinu radnje otčitavaju karakteri ostalih likova što zapravo izaziva pomutnju u shvaćanju njihovih akcija. Očito se uzdajući u model modernističke jednočinke (u ostavšini desetak započetih skica i dovršenih rukopisnih tekstova) Marjanovićevi dramski akteri zadržavaju samo one odlike koje su im prijeko potrebne za njihovu identifikaciju i razvoj radnje (grubost i požuda Vojvode Asteka najavljena je u prvoj replici, do kraja ne mijenja intenzitet) dok je pomanjkanje dijaloga nadoknađeno drugim gradbenim sredstvima. Za razliku od većine

drugih drama Marjanović obilato u strukturu *Tlavaté* interpolira glazbene sekvence, a u sekundarnom tekstu / didaskaliji navodi imena skladatelja u rasponu od Beethovena i Chopina kao najavu raspoloženja, do žestokog ritma indijanskih plesova. Dramaturšku povezanost sekvenci stvara zbor / kor koji ponekom riječju / krikom ili pjevanjem / mrmljanjem komentira / sudjeluje u radnji. Autoreferencijalno u dramski tekst *Tlavaté* Marjanović unosi stihove pa i strofe iz pjesničkih zbirki napisanih u godinama svoga političkog misionarstva u Južnoj Americi (*Via Crucis*), ali koliko je Marjanovićeva poezija uvjerljiva u umjetnički prvotnoj formi, narušava stilsku i strukturnu koherentnost ove njegove jednočinke. Stihovi ne preispituju način mišljenja likova, (kao što uostalom ni prozni dijelovi teksta ne uspostavljaju kulturne parametre za dijalog s dramskim uzorom), nego upravo suprotno, visoki mimetski modalitet antičke junakinje spušta se na razinu lika poetski nedefiniranog habitusa koji zapravo dotadašnju europsku uspješnost nastoji projicirati na osvajanje novog, američkog, tržišta. Ipak, takovrsno Marjanovićevo dramsko rješenje posjeduje kvalitetu rijetke ljudske privrženosti spisateljskom paru Adeli i Andriji Milčinoviću budući da njihova kćerka Vera nastupom u jednočinki *Tlavaté*, u broadwayskome Theatreu Triangle započinje svoju uspješnu plesačku / televizijsku karijeru u New Yorku. Društvena kontekstualizacija Marjanovićeva djela važnija je u relaciji na zanimljivost i aktualnost Marjanovićeva budućega dramskog stvaralaštva jer je gotovo sigurno da ga ekspresivnost i recepcija izvedbe *Tlavaté* pokreću na autoreferencijalnu obradu njezina motiva u formi drugačije dramske složenosti.

Tridesetak godina poslije nastanka jednočinke *Tlavaté* (Peru 1924.) Marjanović prerađuje njezin tekst u tročinsku verziju *Oči* (1952). Tematska i idejna matrica tek donekle je autoreferencijalnog karaktera jer se ne referira u nekom sustavnom kontekstu, nego samo u onim parcijalnim aspektima koji su relevantni za novu književnu / dramsku cjelinu. Izbor pogodnih događaja /temata/ i likova autor sagledava metapovijesno kroz prizmu svoga doba, i štoviše svoga prostora, točnije društveno-svjetonazorskog okruženja u kojem obitava. Mogući poticaj pisanju tročinke *Oči* je oživljeni interes za Marjanovićevu književno-kritičarsku djelatnost (zbornici *Hrvatska moderna*, knj. 1. 2., JAZU, Zagreb 1951.), a naročito piščeva okrenutost vlastitoj dramatičarskoj prošlosti jer polemički oštro obračunava sa svojim kritičarima u raspravi *Sudbina "Karijere"*. *Roman o romanu i komedija o komediji*, 1956., intimno ne zaboravljajući ni poslije četiri desetljeća objektivne primjedbe na izvedbu svoje drame *Ivičina karijera* 1911. (Redateljska knjiga Ive Raića vrvi intervencijama i kraćenjima izvornika u svrhu uspostave odgovarajuće scenske sugestije).<sup>5</sup>

Premda naoko Marjanovićev spisateljski protest protiv književnog uniženja drame *Ivičina karijera* nema dodirnih točaka sa zadanošću naslova ovoga rada, u svojoj osnovi podrazumijeva srodno idejno polazište. U drami u četiri čina *Ivičina karijera* autor njezinu društvenu tematiku ironično svrstava u komediografski žanr, dok u tročinki *Oči* pokušava rekapitulirati svoj stalni nazor o neminovnoj povezanosti društvene zbilje i književnosti.

<sup>5</sup> Redateljska knjiga Ive Raića drame Milana Marjanovića *Ivičina karijera* pohranjena je u arhivi Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, br.1606.

Budući da naglašavanje stvarnosti nužno upućuje na odnos prezentnosti i reprezentacije teksta kao i predmnijevanje (moguće) komunikacije s gledateljima (konačna potvrda u recepcijskoj razini) svoju namjeru Marjanović je ojačao određenjem prostora za uprizorenje drame *Oči*.

Milan Marjanović je neuspješno nudio dramu *Oči zagrebačkome i splitskome kazalištu*, a svoje nazore opsežno opservirao Ivanu Matetiću Ronjgovu<sup>6</sup> tražeći u skladateljevo sklonosti prema citatnosti istarskoga folkloru i oživljavanju tradicijskih napjeva i solo-pjesama, sugovornika i pomagača u scenskoj realizaciji svoga djela.

Kao mjesto radnje svojoj drami Milan Marjanović priželjkuje arenu u Puli što je suprotno izvedbi jednočinke *Flavata* jer je na Broadwayu zastupljena stilizacija prostora (Theatre Triangle) dok bi amfiteatar prema načelu mimezisa aplicirao/anticipirao grčku tragediju /locus tragediae. Prostor uprizorenja mogla bi biti i napuštena rudarska okna u Raši, a unutrašnju (idejnu) i vanjsku harmoniju (rasprostranjenost temata) između suprostavljenih više mjesta radnje (ratnici Ridji i Plavi obitavaju u nastambama i oko žrtvenika, seljaci su locirani u polja i šumu) činila bi autentična glazba (Ronjgov je odgovarajući skladatelj) i likovno-svjetlosni efekti. Obrasli gustim raslinjem obronci rudnika u Raši postali bi ujedno prirodnom kulisom / pozadinom na kojoj bi se projicirale forme očiju koje svojim sjajem asociraju na aureolu idealiziranoga Tvorca. S obzirom na vrijeme nastanka djela i na Marjanovićeva profesionalna određenja teško je shvatiti njegov priklon mitskom / mističnom pa bila i riječ o autoreferencijalnom osvrtnanju na postignuto u vlastitu opusu. Ponešto je čudno što za završnicu tročinke predviđa Beethovenovu *Odu radosti*, od 1985. himnu ujedinjene Europe, jedino ako njezina zastupljenost u finalu tročinke ne simbolizira pobjedu nove ideologije i progresivnih snaga. Interpoliranje Beethovenove i Chopinove glazbe u jednočinku *Flavata* prije svega je dramaturški dekorativne naravi jer stvara prostor Veri Milčinović - Tašamiri za svjedočanstvo o njezinoj europskoj plesачkoj izobrazbi, dok u tročinki *Oči* u razdoblju prevladavajuće soc-realističke dramatike Beethovenova *Oda radosti* ima posve drugačiju umjetničku i estetičku težinu.

Ovakva Marjanovićeva ponuda za izvedbu tročinke *Oči* na otvorenom prostoru nedvojbeno je novina u njegovom dramskom stvaralaštvu i izvjesno recepcijsko iznenađenje u onodobnom nacionalnom kazalištu (na Ljetnim igrama u Dubrovniku još se učvršćuje koncepcija ambijentalnih predstava). Nasuprot toga Istra je pedesetih godina pod čvrstim državnim nadzorom medijski postupno pripajana matici zemlji, premda u Puli djeluje Narodno kazalište od 1948. i utemeljen je Filmski festival 1954. Nerealnost Marjanovićeva zamisli o mjestu izvedbe drame *Oči* prije svega je vezana uz svojevrzni pokušaj podsjećanja na njegov izdvojeni američki uspjeh *Flavate*, a koji istodobno ne uzima u obzir njegov tek povremeni i prilično neuspješni udjel u razvojno-povijesnim etapama hrvatske dramatike (raspon od drame *Ivičina karijera* 1911. do tročinke *Oči* 1952.). Pri tom nije zanemarivo ni pitanje na koju ciljanu gledateljsku skupinu Marjanović računa jer izvedbeni znak mogućeg uprizorenja zahtijeva kazališno-scensko predznanje ili barem djelomični uvid u kulturalno

<sup>6</sup> Pismo Milana Marjanovića skladatelju Ivanu Matetiću Ronjgovu pohranjeno je u arhivi Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

nasljeđe, što sve nisu pogodne predispozicije za scensku realizaciju ovoga djela u Puli ili pak u okruženju rudnika uglja u Raši.

Okrene li se pozornost isključivo na usporedbu zastupljenih, dramaturški ekspliciranih temata u jednočinki *Tlavatá* i tročinki *Oči*, valja zaključiti da je Milan Marjanović na toj razini analize konstruktivno sustavniji i umjetnički uvjerljiviji nego li u prostornom određenju potencijalnog uprizorenja. Odredivši tročinku *Oči* kao dramsko- simfonijski triptih potanko razlaže estetičku osnovu svoga teksta kao i svoj odnos prema oblikovanju njegove izvedbe: *Prvi uverturni dio bio bi čisto simfonijski, drugi, dramski dio, melodramatski, u prvoj trećini prvenstveno recitativan, u drugoj pjevan, a u trećoj sliv pjeva i dramskih korova, dočim bi treći, epilogni dio triptiha, bio neke vrste kantata, sa zborovima i završnom himnom Radosti. Overturni, simfonijski dio, izvodio bi se kod zamračenoga gledališta i bine zastrte projekcijom platnom, na kojemu bi se odvijale čas mutnije a čas jasnije ocrtane silhuete. Dramski dio razvija se na otvorenoj pozornici, u noćnoj polutami šume, osvijetljenog plamsanjem logorske vatre i luči. Treći dio izvodi se kod gledališta isprva zamračenog, a onda zajedno sa scenom postepeno osvijetljavanog i sa punim svijetlom kod završnog kora.*<sup>7</sup>

Motivsku autoreferencijalnost i tvorbeno redefiniranje postojeće drame u tročinku *Oči* Milan Marjanović vješto naglašava uvodnom ekspozicijom novostvorenom tekstu određujući zapravo tom opsežnom didaskalijom u konstruktivnom smislu pretežito nizanje odjelitih sekvenci. Istodobno opisom stanja u prirodi (podizanje oluje i sunce u pozadini) Marjanović već unaprijed usmjerava čitalačku / gledateljsku recepciju svoga djela (provjereni tvorbeni postupak, a posebno naglašen u uprizorenju *Tlavaté*). Dakle, autor se i ovaj put pouzdaje u izvandramski korelativ koji će posredno, katkad i izravno, usmjeravati aktivnost i reakcije likova: *Idila širokog polja ratarskog i pastirskog plemena. Šumor lišća, žubor potoka, mukanje goveda. Vršidba, lupa i topot na gumnu. Sve jače se čuje topot, kao topot konja i lom grana, vjetar prelazi u oluju, nebo se mračí, pljusak i gromovi.*<sup>8</sup> Posredovanje narativnog modusa ujedno služi za stvaranje napetosti i kontrastiranje tragičnih, ali i divergentnih sekvenci između dvaju egzotičnih pripadnika plemena Ridjih i Plavih, koji se međusobno prekidaju i samovoljno smjenjuju unutar vremenskog okvira glavne radnje. Stoga je i moguće dramaturški nepredviđeno uvođenje likova seljaka koji imaju posve realističko tematsko značenje, uključenih u radnju kada kao neimenovana skupina trebaju svojim rezultatima (branjem poljskih plodova) potkrijepiti korist i društvenu progresivnost fizičkoga (kolektivnog) rada. Izravno unošenje realističkih temata ustupak je vremenu nastanka drame *Oči*, ali i grubo narušavanje temeljne intertertekstualne intencije prerade jednočinke *Tlavatá*. U suprotnom bi i spomenuta varijanta naslova tročinske tvorbe *Ridji i Plavi* dobila svoj poetički legitimitet, ali kako se Marjanović nije uspio pri stvaranju svoga dramskog hibrida zadržati u opsegu već zastupljenih temata, on gubi spisateljsku vlast nad dramskom građom pri čemu

<sup>7</sup> Navod prema primjerku drame *Oči* koji je pohranjen u ostavštini Milana Marjanovića u arhivi Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, str. 1.

<sup>8</sup> Navod prema primjerku drame *Oči* koji je pohranjen u ostavštini Milana Marjanovića u arhivi Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, str. 2.

mu ne pomažu ni glazbene intervencije (pjesme neodređene folklorne provenijencije) kao ni sugestije vezane uz likovnost (intenzitet i izmjene osvjetljenja prizorišta). Jedino opravdanje autorefleksiji je Marjanovićeva nasušna potreba ponovnoga buđenja društvenog interesa za njegovu stvaralačku misao, ali ovaj itekako zakašnjeli dramatičarski plod ekspresionizma (uz svu benevolenciju tumačenja predočena materijala može se pripisati tome pravcu) nije mogao doseći krajnju književnu, a posve razumljivo ni scensku svrhu.

Jednočinkom *Tlavatá* dominira sudbina suvremene Antigone, dok je njezin lik posve izostavljen u tročinskoj verziji *Oči*. S obzirom na ovaj Marjanovićev zahvat valja se zapitati koji akter ili koji temat zamjenski ispunjava njezin prostor u novoj tekstovnoj tvorbi u etičkom i dramskom smislu. Budući da i ostali likovi *Tlavaté* pripadaju mitskom izvoru ili su mu bliski po svojoj dramskoj funkciji, u Marjanovićevom redefiniranju temeljnoga žanra ukinuta je prethodna konstelacija njihovih značenjskih odrednica i međusobne arhetipske komunikacije. Izostanak lika Antigone / *Tlavaté* postavlja pitanje funkcije lika Hemona / Gosta koji od svojevrsnog zaštitnika i glasnika volje naroda u jednočinki *Tlavatá* postaje u tročinki *Oči* ključna dramska osovina odvijanja radnje.

Ako se jednočinka *Tlavatá* intertekstualno otčita kao svojevrsna replika Sofoklove tragedije (što je posve moguće s obzirom na interes fin de siècle i Marjanovićev utjecaj kao književnog i kazališnog kritičara) valja razmotriti dosege Marjanovićeve poetičke slobode u neposrednom odnosu prema razvoju teme u prerađenoj dramskoj cjelini. Gost u jednočinki važan je čimbenik radnje i njegove sekvence pojavljivanja dominantno su funkcionalizirane jer pojašnjavaju ili relativiziraju svojim korespondentnim i/ili kontrastnim odnosom postupke vođe Asteka, odnosno temeljno Sofoklova Kreonta.

Moralni kriterij o nadvladavanju zakonske krutosti i relativnost održanja diktature nasuprot opraštanju i trpeljivosti idejna je pretpostavka sveukupne Marjanovićeve dramatike. Unatoč tome što u ciklusu *Silnici* trojica osvajača / despota ne iznose fizičku pobjedu nego su prepušteni vlastitoj savjesti, jedanput načelima kršćanstva, a drugi put budizma, ipak ostaje otvorenom pozicija glavnog lika u jednočinki *Tlavatá*. Odnos je asteškog Vojvode prema *Tlavatí* sadomazohistički jer robinju iscrpljuje do smrti i pritom ljubavnički pati zbog njihova različitoga društvenog podrijetla, a sam pogiba pogođen osvetničkom strijelom svoga suplemenika. Njegovu funkciju u tročinki *Oči* preuzima Gost / Hemon koji od uglavnom nijemog promatrača, ali idejnog / ideološkog uporišta zbivanja, postaje likom koji usmjerava skupinu preživjelih Plavih ratnika, a zatim seljacima / zanatlijama najavljuje njihovo oslobođenje od ropstva. Poprimivši posve drugačiji status Gost uvjerava Plave na ritualno okajanje žrtava, a i sam im se priključuje u tom procesu moralnoga pročišćenja koji je mnogo više prikladan dramaturgiji i etici grčke tragedije nego li tematskoj intertekstualnosti Marjanovićeve prerade:

*GOST: Brže, brže, brže  
Tu, na klade,  
na vrh loga,  
položite jednog do drugoga*

*te jelene mlade  
 dva ogranka prezeleni,  
 dva sina milena,  
 što ih pustih poginuti ludo,  
 čarajući čudo  
 A do njih – Plava  
 ona mila glava,  
 moja kćerka draga,  
 što joj pustih iskopati oči  
 jer zatravila ih sila,  
 onog vraga...*

*Brže! Brže! Brže!  
 Vatru dajte, u požar buktajte,  
 da u njemu sve sagori.  
 Kraja krijesu ne čekajte,  
 neka sam dogori...  
 (penjući se na lomaču)  
 Ljubav život blaži – ne tražeći ništa  
 samo daje, daje...  
 grleći ne steže...*

*RATNICI PLAVI: Čudo biva...  
 Sviće, sviće, sviće...  
 Novi dan svanjava..<sup>9</sup>*

Postavši u drugom dijelu tročinke *Oči* njezin središnji lik Gost / Hemon utječe i na odluke seljaka / zanatlija iako u dramskome finalu više faktički ne sudjeluje u odvijanju radnje. Pobjeda nad silom je postignuta (mitsku viziju zamijenio je realan život), seljaci / zanatlije više se ne skrivaju u šumi, ne rade najteže poslove, alatke su sada njihova svojina i izgrađuju nove opremljenije nastambe / kuće za sebe i svoje obitelji. Prosperitet u budućnosti novim (jedinim) dramskim junacima u finalu tročinke *Oči* navješćava *GLAS S VISA: O čujte, čujte djeco te naše zemlje. Vi ste još puni mraka! Ipak – ponijeli niste u novi dom mrtvaca. Pa – ne bojte se. Mrtvo je mrtvo, više neće ko avet da se noćna pod vašim krovom šeće, za vama da koraca.*<sup>10</sup>

Novouspostavljeni status dramskih likova nedvojbeno se referira na tematske i dramaturške slabosti i inače uočljive unutar Marjanovićeva opusa, ali isto tako može ga

<sup>9</sup> Milan Marjanović, *Oči*. Str. 47. i 48. Navod prema tekstu tročinke *Oči* koji je pohranjen u ostavštini Milana Marjanovića u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

<sup>10</sup> Milan Marjanović, *Oči*. Str. 51. Navod prema tekstu tročinke *Oči* koji je pohranjen u ostavštini Milana Marjanovića u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

se tumačiti i na intertekstualnoj razini u najširem idejnom i društvenom smislu. Povijesna uzročnost i utjecaj ideja / ideologija važne su sastavnice Marjanovićeve biografije pa je Gost / Hemon neposredno poslije svoje smrti (samospaljivanje kao čin časti u smislu matrice grčke tragedije) zamijenjen skupinom seljaka / zanatlija ujednačene tematske funkcije koji u završnom dijelu tročinke *Oči*, nazvanog *Radost*, zajednički slave oslobođenje / Osloboditelja i ostvarenu pravednost.

Premda su jednočinka *Tlavatá* i tročinka *Oči* nastale u različitim književnim i kulturalnim okolnostima i posve drugačije označavaju pojedina razdoblja dramskoga stvaralaštva Milana Marjanovića, obje su uspjele zadržati izvjesnu umjetničku zanimljivost u kontekstu suvremenoga analitičkog i teorijskoga razmatranja.

## KRLEŽINI GLEMLAJEVI I DONADINI

Uzevši godinu rođenja kao polazište, Miroslav Krleža (1893.) i Ulderiko Donadini (1894.) vršnjaci su koji su pohađali gimnaziju u Zagrebu. Počeli su i pisati otprilike u istim godinama, Krleža 1914. i Donadini, *Lude priče*, 1915. Obojica su bila strasni pisci, pišući cijeli svoj život, iako je Krležino književno djelovanje trajalo preko šest desetljeća, a Donadinijevo, do njegove rane bizarne smrti 1923., svega jedva deset godina. No paralele sežu i dalje: oba autora dijele krajnje kritičko mišljenje o društvenom poretku svojeg vremena i izražavaju to u svojim književnim djelima. Oni doživljavaju Prvi svjetski rat kao osobni katalizator, ali su im reakcije suprotne. Dok Donadini simulira ludilo da bi izbjegao vojsku, Krleža, koji pohađa vojnu akademiju, dakle elitnu ustanovu, i iznutra profilira svoj kritički, antimilitaristički stav, dospijeva među protivničke strane te biva zatvoren. Na kraju i njega *spašava* bolest odnosno boravak u bolnici. Kratko vrijeme nakon rata obojica žive izvan Zagreba, u zabitom provinciji, dok se posvema ne posvete književnosti. U njihovoj književnoj programatici, koja je izražena i esejistički i u njihovim poetološkim tekstovima, u zajedničkom periodu, dakle, za kratko vrijeme Donadinijeva života, ekspresionizam se javlja kao zajednički nazivnik, iako se ni jedan od njih dvojice nije ekspresionizmu deklarativno priključio. Oba su u to vrijeme, krajem desetih, početkom dvadesetih godina, izdavali značajne književne listove: Donadini "Kokot", a Krleža 1919. "Plamen" i od 1923. "Književnu republiku".

Polazeći od tih vanjskih faktora, Krleža i Donadini pokazuju istu generacijsku pripadnost, simptomatičan osjećaj jednog naraštaja o sudbinskoj izručenosti specifičnim povijesno-društvenim okolnostima koje subjekt doživljava kao odlučujuće.<sup>1</sup> Zajedničko vrijeme obilježavaju kasno aristokratske i rano buržoaske društvene prilike i nemilosrdne crte ekspanzirajućih velesila tog vremena, tj. od Prvoga svjetskog rata do rušenja starih država i društvenih sustava, prije svega kao lažnih i fatalnih. Prema tome, a i prema književnim pravcima, koje su oni zastupali, mogla bi se očekivati u neku ruku i bliskost (možda čak

<sup>1</sup> Temelj za teoriju generacijske pripadnosti postavio je čuveni sociolog Karl Mannheim u članku *Das Problem der Generationen* (Problem generacija). U: K. Mannheim, *Wissenssoziologie*, Luchterhand, Berlin, Neuwied 1964., str. 509-565.



međusobni utjecaj) ovih autora, kako u kulturnim i književnim izjavama, tako i u nekim poetičkim crtama i temama njihovih djela. Takvo se očekivanje, međutim, ne obistinjuje; naprotiv, nailazimo na međusobnu oštru kritiku. *Donadini je jedan od prvih Krležinih kritičara*, piše Vlaho Bogišić.<sup>2</sup> Donadini predbacuje Krleži *lažnu afektaciju* i da se *nabacuje poput snoba frazama koje ne razumije*.<sup>3</sup> Krleža je, pak, njega okrivio da je bio Matošev epigon te je uočio u Donadinija *rezignacij/u/ nad idealima za kojima je tragao*, a nakon njegove smrti dolazi do zaključka da su *književne realizacije tih ideala savršeno dosadne/m/, verbalne/m/ i papirnate/m/*. Povodom njegove smrti piše da je Donadini *bio tipična žrtva naše književne laži*.<sup>4</sup>

Izjave takvoga tipa – s jedne i s druge strane – mogu biti indikativne za razne aspekte, međutim, ne moraju potvrditi neposredno izrečeno: one upućuju i na odnos između pisaca koji je bio obojen izrazitim emocijama. Tematske i poetološke srodnosti između Donadinija i Krleže uočilo je već nekoliko istraživača, iako taj suodnos nije bio u žarištu njihovih studija. Krležina novela *Smrt Rikarda Harlekinija* (1925.) svojim naslovom i građom smatrana je asocijacijom na samog pisca Donadinija i njegov literarni značaj.<sup>5</sup> Taj lik otuđenog i revoltiranog intelektualca i umjetnika koji ne podliježe nacionalnom patosu, kako ga je prikazivao Krleža u svojim djelima, odnosi se kako biografski tako i konceptualno između ostalog na Donadinija.<sup>6</sup> Wierzbicki u svojoj oštroumnoj studiji o Krleži naglašava – pored njegovih polemičkih obrata – zajedništvo u njihovu književnom porijeklu (tj. u Matoševoj mitologiji modernističkog, boemskog umjetnika). Krleža Donadiniju najviše zamjera *opsjednutost književnošću*,<sup>7</sup> nastavljanje slike umjetnika kao patnika, ali to za Wierzbickog predstavlja ne samo *generacijsko zajedništvo* Krleže, Ujevića, Wiesnera, pa i Donadinija, već je Krležin napad za njega *obrambena gesta* samozaštite, *zbog samog sebe*.<sup>8</sup> I poljski slavist upućuje na novele *Tri kavalira gospođice Melanije* i *Hodorlahomor Veliki* kao *karikaturu modernističke sredine*.<sup>9</sup> Od toga se, međutim, razlikuje novela *Smrt Rikarda Harlekinja* u kojoj on uoči *oštar pamfletski ton ... s unutrašnjom, dramatičnom napetošću*.<sup>10</sup> U vezi s relacijom između Krležine novele i Donadinija Wierzbicki je zapazio sljedeću zanimljivost: *U toj noveli ima i izrazitih aluzija na ličnost suvremene književne sredine. U imenu i prezimenu umrlog pjesnika nije teško otkriti ironičnu parafrazu imena i prezimena Ulderika Donadinija*.

<sup>2</sup> V. Bogišić, *Donadini, Ulderiko*. U: V. Visković, *Krležijana I*. Leksikografski zavod, Zagreb 1993., str. 165-166.

<sup>3</sup> V. Bogišić, op. cit., str. 166.

<sup>4</sup> M. Krleža, *Panorama pogleda, pojava i pojmova*. Knj. 1. Drugo izdanje Oslobođenje – Mladost, Sarajevo 1982., str. 697.

<sup>5</sup> V. Bogišić, op. cit., str. 166.

<sup>6</sup> Usp. detaljnije o tome: A. Leitner, *Die Gestalt des Künstlers bei Miroslav Krleža*, Winter, Heidelberg 1986., str. 25

<sup>7</sup> M. Krleža, op. cit., str. 187.

<sup>8</sup> J. Wierzbicki, *Miroslav Krleža*, Naklada Liber, Zagreb 1980., str. 189.

<sup>9</sup> J. Wierzbicki, op. cit., str. 191.

<sup>10</sup> Isto.

To pretjerano zvučno ime i bijedni lik nadarenog ali alkoholom razorenog pisca dobiva u Krležinoj književnoj pretvorbi simbolično značenje. Lakrdijaška (otud prezime Harlekini – harlekin, lakrdijaš) i tragično obična Donadinijeva sudbina služi isticanju apsurdne čitave te mučeničke legende tvorca hrvatske književnosti.<sup>11</sup> Ovu tezu je prije njega već iznio B. Donat koji smatra stvaranje metafizičkog teatra povezujućim elementom između Gogoljeve smrti i *Legendi*, *Golgote* i drugih tekstova,<sup>12</sup> a na razini tematike, stilistike i konflikta uočava povezanosti između Donadinijeva romana *Vijavice* i Krležina *Povratka Filipa Latinovicza*,<sup>13</sup> dok obračun s lažnom tradicijom društvenog i literarnog konvencionalizma shvaća kao takav element u esejima *Vaskresenje duša* (Donadinija) i *Hrvatska književna laž* (Krleže).<sup>14</sup>

Ovdje će se osvijetliti odnos između drugih tekstova, Donadinijeva romana *Vijavice* i drame *Bezdan* te Krležina dramskog ciklusa *Glembajevi*, osobito posljednje drame, komedije *Leda*. Prije nego što se detaljnije pozabavimo zajedničkim elementima, valja se najprije sjetiti nekoliko podataka o Donadinijevim tekstovima: Roman *Vijavice*, koji je objavljen 1917. i drama *Bezdan* iz 1919. obrađuju isti siže. Međutim, konstelacije likova, a s tim i konflikt, varirani su. Aurel Šubić je ženskar, nekada osiromašen plemić koji se opet obogatio, zahvaljujući poznanstvu sa starom groficom i njezinu nasljedstvu. Vezu s udatom Slavicom prekida. Zaljubljen je u Ninu, sestru svoga dobrog prijatelja, koja je prekinula svaki kontakt s njim kad je čula za njegovu vezu s groficom. Okolina omalovažava Šubića, jer je poznat po skandalima. Ninina obitelj, tj. njezini roditelji, oličuju moralnu izopačenost: roditelji imaju ljubavnike na sve strane, a otac je prokockao državni novac iz svog ureda. Ninin udvarač Miller na tu je vijest odmah odustao od nje. Otac vidi jedinu šansu za neprimjetno vraćanje novca u tome da ga dobije od Šubića. On mu se dodvorava i obećava Ninu. Ona to prihvaća, provodi noć sa Šubićem, ali mu bezobzirno ponašanje oprost. Šubić, koji se gnuša sam sebe, na kraju se ubija.

*Bezdan* ima iste figure, sa sljedećim preinakama: Šubić, s istim prezimenom, a koji se ovdje zove Ivo, prekida s udatom ljubavnicom pred društvom u kojem se nalazi i njezin muž. I u drami se sukobljava s Nininim obožavateljem (Müller), jer je zaljubljen u Ninu. Ta bivša ljubavnica, koja je udata za drugog čovjeka, zapravo je Ninina majka. Motiv prokockanog novca je isti, također motiv prodane kćeri koja prihvaća tu prodaju, iako u drami – za razliku od romana – otac u zadnji čas pokazuje grižnju savjesti, pokušavajući je zaustaviti. Razlike su najveće upravo u završetku. U romanu je trag ljubavi njezine hladne majke Ninin motiv za taj čin, u čemu nalazimo i melodramski element samožrtvovanja, a u drami Nina to čini radi verbalnog obračuna sa Šubićem. U oba teksta, međutim, Nina je zaljubljena u Šubića ili barem fascinirana njim. U romanu Šubić obistinjuje svoju namjeru da ponižava ne samo njezinu obitelj, već i nju, jer prezire njene roditelje, a nju smatra oholom. U drami odustaje

<sup>11</sup> Isto.

<sup>12</sup> B. Donat, *Ulderiko Donadini, pisac izgubljene generacije*. U: U. Donadini, *Novele. Romani. Drame. Kritike i eseji*. Izbor, redakcija i prilozi B. Donat. Znanje, Zagreb 1968., str. 326.

<sup>13</sup> B. Donat, op. cit., str. 320.

<sup>14</sup> B. Donat, op. cit., str. 329.

od toga. Nina mu u *Bezdanu* pruža mogućnost za novi zajednički život, a u romanu *Vijavice* Šubić se ubija, unatoč njezinoj ljubavi i oproštenju.

Splet je, dakle, u oba teksta dvojni ljubavni trokut: Šubić – udata ljubavnica – Nina, Nina – Miller (*Vijavice*) odnosno Müller (*Bezdan*) – Šubić. Uz to postoji moralni konflikt između roditelja, Nine i Šubića koji ima dvostruke fasete: ljubavne s Nininom majkom, tj. sa Šubićevom bivšom ljubavnicom, etičke i novčane s njezinim ocem. Pronevjera novca premješta i zaoštava konflikt. Kako iz igre ispada Miller, kojemu je ova veza samo u interesu dok mu je korisna, Nina sada stoji između Šubića i obitelji. Izbacivanjem jednog, ali različitoga konfliktnog elementa – Šubića u romanu, roditelja u drami – postižu se čak obratni efekti. Roman zapravo ne vodi nekom rješenju, jer Nina ostaje i dalje u okružju moralno izopačene obitelji. Za razliku od toga drama nudi happy-end u kojem dvije *izgubljene duše* nađu spas u zajedništvu. Iako je drama nastala kasnije, roman djeluje zrelije, barem u odnosu na konfliktnu shemu. Osobna povijest likova i izopačenost obitelji u drami su izoštreni i pojednostavljeni kompromitirajućim odnosima, ali kraj idealizira ideju da se čovjek može uzdići iz takva moralnog bezdna pomoću ljubavi i silne volje. Roman nema takvog složenoga rješenja, ali slabo motivirano samoubojstvo nije bez melodramskog prizvuka.

Krležin dramski ciklus *Glembajevi* – i na temelju osječkog predavanja iz 1928. – dugo se smatrao dramaturški i scenski savršenim, za razliku od ranijih drama, osim *Vučjaka*.<sup>15</sup> Jedinstvo koje čine ova tri komada varira kompozicijsku strukturu, iako je u figurama i konfliktima uočljiva značajna razlika u dramaturškim modusima. Oni sežu od komičnog, grotesknog, komedijskog pa i do parodijskog, dok je *U agoniji* potpuno tragične naravi. Kao ključna formula u dramskom ciklusu *Glembajevi* – služeći se Gašparovićevim riječima – prisutna je *žena postavljena između dva ili više muškaraca, formula koja se inače konstantno provlači kroz cijeli Krležin dramski (i ne samo dramski) opus*.<sup>16</sup> Upravo u ovom ciklusu ona je najuočljivije prisutna i najjače istaknuta, uspevši se do puna i zrela klimaksa.<sup>17</sup> U *Gospodi Glembajevima* ljubavni trokut u epizodama i scenama koje su povezane motivima služi prikazivanju izopačenosti te stare agramerske obitelji. Leonovo razotkrivanje ljubavne veze barunice Castelli s paterom Silberbrandtom vodi zaoštavanju konflikta, jer on time nehotice ubija oca čime je ostvaren jedan od ključnih motiva, motiv Edipova kompleksa. Do preokreta dolazi kada prevlada motiv novca.<sup>18</sup> Temelj drame *U agoniji* je – kako je dokazao Karahasan – udvostručen odnosno utrostručen ljubavni trokut: Laura – Križovec – Lenbach, Laura – Križovec – Izabela, Laura – Lenbach – Licika, a eliminacija, samoubojstvo Lenbacha ne vodi rješenju, već naprotiv, zaoštavanju konflikta simetričnim odnosima. Laurin odnos prema Lenbachu nalazi svoj odgovarajući odraz u njezinoj vezi s Križovcem. Na taj se način ostvaruje tragičan lik te drame, Laura, sa spoznajom da se s tim oportunistom opet prevarila.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Usp. D. Gašparović, *Dramatica krležiana*. Prolog, Zagreb 1977., str. 110.

<sup>16</sup> Gašparović, op. cit., str. 112.

<sup>17</sup> Isto.

<sup>18</sup> Usp. D. Gašparović, op. cit., str. 122.

<sup>19</sup> Dž. Karahasan, *Model u dramaturgiji*, Cekade, Zagreb 1988., str. 110.

Od posebnog interesa je posljednja drama *Leda* gdje se uočava *do krajnjih mogućnosti iskorištena varijabilnost zadane formule igre, pa tako logično i dramaturški a ne samo kronološki zaključuje glembajevski ciklus*.<sup>20</sup> Iz višestrukih, pogotovo nepreglednih ljubavnih odnosa izdvajaju se jedino dva lika koji predstavljaju *normalne* veze: Klanfar i Leda, koji su prisutni više tematski nego scenski. Naslovni se lik Leda čak isključivo realizira na tematskoj razini, što piscu omogućuje tretiranje tema žene, inspiracije i ljubavi na apstraktnoj razini. Ova komedija razrađuje trokutni model do besmislenosti, vodi ga do apsurdna, preobrativši tragičnost, lažljivost i izopačenost prikazanih ljudskih odnosa karnevalizacijskim postupkom u karikaturu prvobitnog modela. Podnaslov i vrijeme radnje u tome su indikativni ne samo tematski, već i u odnosu na književne postupke. Za Karahasana to predstavlja *ogoljenost modela* koji se *beskonačno umnožava* jer su likovi u svojim akcijama, u (ne)razvitku, u nedostatku psihološke širine *potpuno određeni modelom*. To se iskazuje i u tome da ovdje zapravo *nema vremena jer likovi nemaju sjećanja (u drami "apsolutnog prezenta") niti događanja (svi prividni događaji samo su stvaranje još jednog odraza središnjeg modela)*.<sup>21</sup> Karnevalizacija se ne primjenjuje kao maskarada, već u potpuno suprotnom smislu, jer likovi ovdje beskompromisno, čak i bezobzirno ispoljavaju svoje najintimnije želje i pobude, ne želeći ih pritajiti i maskirati. Ta se igra na kraju vraća na polazište što potvrđuje karnevalski motiv kao osnovni motor drame.

U čemu se mogu uočiti zajedničke crte i intertekstualne veze između Donadinijevih i Krležinih razmatranih tekstova? Motiv društvene izobličenosti spaja Nininu obitelj s Glembajevima. Kritika društvenih, socijalnih i moralnih okolnosti igra bitnu ulogu, iako je u *Glembajevima* sadržana u obiteljskoj povijesti što je ograničeno u Donadinija. Leon najjasnije izražava tu kritiku, dok ta uloga u Donadinija pripada Šubiću, jer on razotkriva amoralnost Ninina oca. U *Vijavicama* se Šubićeva kritika znatno proširuje i na društvene okolnosti, a ona sadrži i samokritiku. Kao najznačajnija paralela može se navesti preklapanje ljubavnih trokuta, a i obiteljski konflikt u koji su umiješani elementi ljubavi i novca. U drami *Gospoda Glembajevi* taj aspekt nije samo izrazito izražen, već on igra bitnu strukturnu ulogu, upravo tu dolazi do konfliktnog preokreta. Zapravo, *Vijavice* i *Bezdan* kao temeljni model kompozicije koriste varijaciju tih modela, pri čemu drama nudi isključenje elementa smetnje koji je vezan za roditelje, a uz to ljubavnu sreću kao rješenje. Takav sretan završetak zapravo pripada komediji što objašnjava i nelagodan doživljaj pri čitanju, jer *Bezdan*, žanrovski ne ispunjava uvjete komedije. Kako komičnih elemenata uistinu nema, roditelji kao negativni elementi ne bivaju kažnjeni, jer dobiju novac, a kćerkina sudbina ih suštinski ne zanima. Jedino emotivna praznina i amoralnost obitelji stvaraju jaku grotesknu pozadinu koja sadrži donekle i komični, ali prije svega ironični, pa čak i sarkastični potencijal. Roman *Vijavice* nema takav žanrovski predložak, ali tragičan kraj ne mijenja moral ili temeljne uvjete: (anti) junak osjeća svoju amoralnost pa se ubija, Nina ostaje nedužna žrtva tih okolnosti, a roditelji pobjeđuju. Moral načelno, ali neuvjerljivo nosi pobjedu, dok svijetom vlada prezirani i

<sup>20</sup> D. Gašparović, op. cit., str. 132.

<sup>21</sup> Dž. Karahasan, op. cit., str. 134.

osuđeni nemoral. Roman puno manje od drame gaji iluzije da se nešto u tim uvjetima može promijeniti. Odnos njihovih roditelja je određen otvorenom međusobnom mržnjom. Majka u aferi oko pronevjeranog novca čak želi provocirati supruga da izvrši samoubojstvo, što on ne čini. Taj je motiv Krleža koristio u drami *U agoniji*, samo što Lenbach, u sličnim uvjetima, u momentalnom raspoloženju to zaista neočekivano i učini. Nina kao žrtva roditeljskih interesa mitskog je porijekla: Predložak je Ifigenija koja se žrtvuje očevim zahtjevima da bi spasila društvo odnosno obiteljski položaj, tj. neotkrivanje očeva zločina. Ona predstavlja moral, nepodmitljivost, a u svojoj odluci da će izvršiti zatraženi čin (ovdje noć sa Šubićem, a ne samoubojstvo) ona duhovno sazrijeva. U *Vijavicama* ona oprostí Šubiću, a motiv samoubojstva je prebačen na njega, što opet naglašava da nju neće spasiti ljubav. U romanu je, dakle, taj motiv vidljiv, dok ga drama znatno mijenja: zapravo se u *Bezdanu* postiže određeni sklad, jer je *i vuk sit, i ovce su na broju*, tj. i očevi zahtjevi i osobne želje se ispunjavaju, pri čemu se Nina izmiče roditeljskom utjecaju. Zanimljivo je da se i Krleža služi mitskim motivom, također iz obiteljskog kruga, ali ne Ifigenijom, već Edipom. Leon koji ubije oca, vršio je preljub s majkom odnosno drugom očevom ženom.

Ljubavni motiv, kakav imamo u Donadinija, u Krleže se preokreće. Dok je on u *Gospodi Glembajevima* mitsko-groteskno-tragično, a u drami *U agoniji* čisto tragično obrađen, u *Ledi* ga Krleža tretira kao slobodnu igru bez moralne dubine, bez konca i ozbiljnih posljedica. Motiv Lede u toj komediji predstavlja ironičan simbol muške pohote koja se može zadovoljiti jedino ljubavnom vezom s mladom ženom i teži ponavljanju. To se javlja u slici i u predodžbi Aurela o realnoj Ledi, muzi koja mu uvijek iznova daruje kreativnost. Taj simbol muškosti, životne energije i nade u svladavanje životnih izazova javlja se i u romanu *Vijavice*. Tamo je Leda s labudom naslikana na paravanu iza kojeg se Šubić oblači, a viđena iz perspektive Slavice, koja nije više objekt njegove žudnje. Ona to shvaća kao simbol da se on od nje udaljio – i zaista će on krenuti k Nini – te ga napušta u tom momentu. Njegova Leda, u kojoj vidi svoj spas i vitalnost, je Nina, a kod Krleže ona također predstavlja oličenje muze i kreativnosti. Na roman *Vijavice* kao predložak za *Ledu* upućuje i Šubićevo ime, Aurel. Taj je lik i u Krleže višeznačan. On, kao i istoimeni slikar u *Ledi*, ženskar je dvojbene moralne reputacije. Ali dok je Šubić svjestan svoje duševne dileme, lik slikara je u svojim postupcima orijentiran prema materijalnim stvarima, a više je prisutan iz perspektive drugih nego iz vlastite. Leda je ostatak njegove težnje prema istinitom, neiskvarenom, ali služi i za karikiranje Aurela. Kao simbol ona nosi značenje ponavljanja (Aurel ju je tri puta prikazivao), a on je kao autor te slike prikazan kao pomodan, površan čovjek.<sup>22</sup> Pored toga se može ustanoviti da se oba autora u analiziranim tekstovima služe predodžbama iz drugih umjetničkih područja – vizualnih,

<sup>22</sup> Moguća je veza također između spomenute Maeterlinckove knjige *Život pčela* u *Vijavicama* i spominjanja Engelmannove knjige o Lautréamontu u *Ledi*: Prvi je istaknuti predstavnik simbolizma, a navedena knjiga pripada prirodnoj filozofiji i stoji između pjesništva i stručne literature o insektima. Lautréamont također koristi mnoge metafore sa životinjama, a pjesnik je književno šokantnog. Iako je prethodnik nadrealizma, koristeći brutalne slike, on je pod utjecajem crne romantike, zbog čega su ga prije toga otkrili simbolisti. On je uvelike stimulirao likovnu umjetnost.

glazbenih, književnih (u Krleže iz likovne umjetnosti<sup>23</sup> o čemu svjedoče imena kao što su Cézanne, Picasso, Matisse i dr.; iz glazbe, npr. *Traviata*; u Donadinija nalazimo motiv *Lede*, *Madame Butterfly*, a spominju se Maeterlinck, Vidrić i dr.). Likovni su interteksti dominantni u Krleže.

Zaključak: Žanrovski neusklađene konfliktne strukture u *Vijavicama* i *Bezdanu* djelomično su sadržavale programatsko nerješenje. Krleža je podvrgnuo te strukture u drami *Leda* karnevalizaciji i pretvorio ih u kružnu strukturu koja nikako ne predviđa rješenje. Ujednačivši to, on je time preinačio i modalitet drame; tragičnost se gubi, a komično zapravo ne vodi nekom sretnom završetku, jer se sve vraća na sam početak.<sup>24</sup> Služio se nekim elementima oblikovanja likova uz sustavne promjene: Šubićevu dvojakost pretvorio je u Aurelovu razgranatost koja sadržava materijalni i duhovni aspekt. Posljednje je prikazao kreativno, slikarskim. Ninu i motiv *Lede* je spojio u lajtmotiv *Lede* koji je pojačan time da predstavlja ujedno i likovni motiv i lik, tj. Aurelov model, koji je tematski jako prisutan, a kao scenski lik izostavljen. To stvara uz centralni motiv – drama je ipak imenovana po tome – jaku napetost koja se provlači kroz cijelu dramu. Taj motiv istodobno obuhvaća ideju inspiracije, ljubavi i samopotvrđivanje muškosti. Izostavljanje realnog lika piscu u ovoj drami u *niskomimetskom modusu*<sup>25</sup> pruža mogućnost apstraktnog tretiranja te tematike i modela. Na osnovi toga može se zaključiti da postoji intertekstualna relacija između spomenutih tekstova. Krleža, koji je više polemizirao protiv Donadinija nego mu priznavao književnu vrijednost, rabio je elemente strukture i konstelacije likova svog suvremenika koje je preinačio, gradeći pri tome svoju dramu na kružnoj kompoziciji na temelju komično-karnevalskog. Iako je riječ prije svega o polemičnom odnosu, ne može se poreći značenje Donadinija za koncepciju *Lede* te treba revalorizirati njegovu ulogu u odnosu na velikana hrvatske književnosti u 20. stoljeću.

<sup>23</sup> U *Ledi* služe gnjile naranče kao motiv, kao centralna metafora. Time se opisuje estetički program Aurela na vrlo karakterističan način. Iako je valjda Krležina originalna metafora, ona je uzeta iz Aurelovoga umjetničkog područja, iz slikarstva. Ova jezična slika spaja naturalizam (prikazivanje ružnog i odvratnog, negacija čisto lijepog) s impresionizmom (oslikavanje mrtve prirode). Istodobno je neutilitaristička, ali i pomodna, jer je u duhu vremena, a za Aurela financijski isplativa.

<sup>24</sup> Gogolj je to uveo kao bitnu dramaturšku promjenu u *Revizoru*. Donadinijeva opsjednutost tim ruskim piscem (Dostojevskim), Krleži je bila dobro poznata, te ju je oštro kritizirao. Gogolj je u doslovnom smislu prisutan u Donadinijevoj jednočinki *Gogoljeva smrt*.

<sup>25</sup> Karahasan, op. cit., str. 134.

## INTERTEKSTUALNA IGRA S BIBLIJSKIM PREDLOŠKOM: ČOVJEK NE ĆE DA UMRE! KALMANA MESARIĆA

### 1.

Hrvatska književna avangarda, napose njezina – kako se to uvriježeno i uglavnom s pravom naznačuje – predominantna ekspresionistička jezgra, pokazivala je strasnu zaokupljenost intertekstualnim igrama. Galvanizacija *staroga u novome* zadobila je u dramskoj književnosti drugoga i trećega desetljeća prošloga stoljeća status temeljna formativnog aspekta, u rasponu od simboličke analogije, aluzije i reminiscencije do različitih oblika i stupnjeva citatnih veza. Kada se to kaže, onda se ponajprije misli na potentni suodnos što se uspostavljao između novih dramskih struktura i biblijskog predloška. Avangardni obračun s trajnim vrijednostima europske kulture i civilizacije nadređena je (i, dakako, posve uopćena) sfera svim onim formalnim i semantičkim pomacima što su konkretno, u živim tekstovima hrvatske dramske avangarde, pokušavali ponuditi svoj odgovor na aktualno stanje čovjeka i svijeta nakon monumentalne drame Prvoga svjetskog rata. Shvaćen u avangardi na barem dvostruk način – kao potencijalna utjeha koja snagom svojih mitotvornih simbola doista utjelovljuje nadu u spas čovjeka, odnosno kao tradicijska okamina čijim će se možebitnim razbijanjem doći do novih, oslobađajućih odgovora i optimalnih pogleda u svjetliju budućnost – biblijski je kanon bio supstancijalni agregat za izgradnju nove semantike. On je to mogao samo zato jer je bio neraskidivi dio opće spojne svijesti o ljudskim i civilizacijskim vrijednostima, tekst-počelo, suma pitanja i odgovora božanskoga podrijetla (što se naročito sviđalo ekspresionistima), supermetafora i superznak koji je zbog svoje dekompozicijske strukturne prirode – u kojoj se pojedine epizode i protagonisti lako odljepljuju od cjeline i žive samostalnim životom vječnih simbola – omogućavao relativno jednostavno analitičko rezanje i modeliranje nove stvarnosti. Algoritam proizvodnje avangardnih dramskih tekstova demonstrira svoje bitno poetičko obilježje – racionalistički pristup građi. Začudna inspiracija napuštena je u korist



cerebralne akcije i nijansiranja konstrukcijske platforme (tek je izraz, reći će Muschg, bio barokni)<sup>1</sup>, a poetika avangarde o svojim dovršenim i domišljenim književnim strukturama i govori kao o stvarima, predmetima, artefaktima. Biblijski predložak, uza sav mistični i otajstveni premaz božanskoga podrijetla, postao je, više nego ikada prije, friški materijal za obradu, kamen zaglavni *poetike novog* podređen i podatan avangardnom raščinjanju i sklapanju modela u kojem su se gonetala nagomilana pitanja aktualna svijeta i svijeta sutrašnjice. Utvrđivanje snage i stupnja biblijske modelativnosti koja nastaje na relaciji *stari tekst – novi tekst* pokazuje da se hrvatska dramska avangarda kretala u rasponu od biblijskog usvajanja, kada novi tekst afirmira značenja i smisao predložka, do biblijskog osvajanja pri kojem novi tekst superponira starom tekstu nova i drukčija viđenja.<sup>2</sup> Veliku pretvorbenu snagu biblijski izvornik naročito pokazuje u onih drama koje neposrednije reinterpretiraju biblijsku motiviku, napose neke njezine određene situacije i likove (pasija, uskrснуće, lik Isusa Krista te izbor iz koktela starozavjetnih protagonista). Posrijedi su tekstovi kojih obilježja kontrafakture dolaze u prvi analitički plan, a tome karakteru ili tipu intertekstualne veze u potpunosti odgovara i naslovna Mesarićeva drama. Kontrafaktura je u formalnom smislu zapravo tip asimilacijske veze između staroga i novoga teksta koji se izgrađuje metonimijskom izotopijom, tj. onda kada novi tekst nastaje u neposrednoj (kontaktnoj) vezi s izvornikom, pri čemu novi tekst najčešće preuzima fabulativni niz prethodnog teksta ili neke njegove dijelove (mikrosituacije), zatim aktancijalnu i/ili aktorijalnu strukturu, karakteristične osobine likova, i sl. Kontrafakture pružaju mogućnosti za pojavu tzv. jake intertekstualnosti ili citatnosti, s veoma važnom osobinom da je odnos između staroga i novoga teksta, njihove formalne i semantičke sastavnice, u dinamičnoj napetosti – dijalog prerasta u polemiku ili kritički odnos, a prevrednovanje prototeksta nerijetko završava u desemantizaciji, demitizaciji i detronizaciji ishodišnoga sustava vrijednosti. U svakom slučaju, neki oblik i stupanj subverzije spram staroga u novome čini kontrafakture intrigantnom formom za provjeravanje i dopisivanje temeljnih ljudskih iskustava.<sup>3</sup> Na drugoj je strani, samo ćemo je spomenuti, bez dodatne elaboracije, pojava metaforičke izotopije, tj. pokušaj približavanja dvaju tekstova pomoću analogije, načela sličnosti ili određenog aluzivnog pobuđivanja stare semantike u posve novom kontekstu. Ako je kod kontrafakture važan tvorni kontakt između dvaju tekstova, kod metaforičke je izotopije takav kontakt *in absentia*, tvorno distantan, diskretan u tragovima iako dostatno prepoznatljiv kao podloga iščitavanja novih i drukčijih značenja. Kontrafakturom s obilježjima metonimijske izotopije, kojima je sintaktički i semantički Mesarićev tekst srodan, možemo smatrati i Strozzijevu dramu *Ecce homo!*, Krležinu *Legendu* i Kulundžićev *Vječni idol* – s aspekta funkcije intertekstualne veze to su tzv. osvajači biblijskog predložka koji prevrednuju kanon bilo u smjeru skepse bilo u

<sup>1</sup> Walter Muschg, *Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus*. München 1961.

<sup>2</sup> Vidjeti o tome Ivica Matičević, *Raspeti Juda. Pristup biblijskom predlošku u drami hrvatske avangarde*. Matica hrvatska, Zagreb 1996.

<sup>3</sup> O funkciji postupaka koji se susreću u modeliranju kontrafakture vidjeti esej Viktora Žmegača *Tipovi intertekstualnosti i njihova funkcija. U: Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, zbornik, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb 1993., str. 25-47.



smjeru negacije bilo u smjeru kritičkoga dopisivanja ponuđenih nizova pogleda i poruka. Metaforička je izotopija vidljiva u Krležinoj *Golgoti*, Tucićevoj *Golgoti*, Begovićevu *Božjem čovjeku*, Prpićevu *Kristušu na cesti*, Ogrizovićevu *Objavljenju* i Kosorovu *Pomirenju*. Funkcija njihovih intertekstualnih igara s biblijskim tekstom uglavnom je usvajačka, tj. na djelu je prezervacija i resemantizacija poruka i smisla biblijskog teksta (Tucić, Ogrizović, Prpić, Begović, Kosor), dok Krleža i dalje troši biblijski mit u povijesnome svijetu, možda baš zato što je, parafriziramo li njegovu tvrdnju, svjestan značenjskih potencijala karaktera i odnosa među rafiniranim fantomima iz Svetoga Pisma. Za Krležu fascinacija je samo drugo ime za preispitivanje i konstrukciju, za provlačenje biblijskog smisla kroz vlastitu optiku skepse i nepovjerenja spram ideala i idola.

Mesarićeva je drama sve do 2003. nepoznata stručnoj i kulturnoj javnosti, kada ju nakon antikvarskih kupoprodaja i rasprodaje ostataka autorove ostavštine, zajedno s poznatim *Kozmičkim žonglerima*, konačno objavljuje zagrebački nakladnik Ex libris.<sup>4</sup> Posve se je lako složiti s priređivačem toga izdanja, Lukom Paljetkom, koji u svome pogovoru datira tekst u dvadesete godine, a svakako prije Mesarićeva zaokreta prema socijalno angažiranoj drami nakon 1930. Osim samoga dramskog teksta koji u formi i obradi teme pokazuje obilježja kasne ekspresionističke drame s vidljivim konstruktivističkim slojem i pirandelističkim rješenjima, smještanje drame u zreli hrvatski avangardni korpus dvadesetih godina jasno se očituje iz Mesarićeve uvodne napomene. Ona je autorov svjesni i savjesni naputak konzumentima njegova teksta, a Mesarić se nada da će to odreda biti kazališni djelatnici, napose glumci i režiseri, a najmanje čitatelji zavaljeni u udobne naslonjače u vlastitome domu. Mesarić, naime, apostrofira da je tekst što slijedi materijal/naputak za scenu i da će tek kreativni *zanos* redatelja, njegova *invencija* i *umjetnička fantazija* dovršiti ponuđeni tekstovni predložak. Mesarić je toliko konkretan u svojoj scenskoj projekciji i želji da djelo zaživi na pozornici da brižno prilaže tablicu koja pregledno pokazuje koje sve uloge glumci iz prve slike (a to su generički likovi Čovjeka i Majstora) preuzimaju na sebe u kasnijih sedam slika. Točnije rečeno, kojim se sve maskama zaodijevaju početne figure temeljnih oponenata u kasnijim epizodama. Smjesti li se ova i ovakva uvodna Mesarićeva eksplicitna poruka u kontekst njegovih napisa što ih je objavljivao na raznim stranama, a u okviru zalaganja za pokretanje nove dramske osjećajnosti i prakse, odnosno za konkretnu avangardističku scenu, tada je posve moguće da je ovaj Mesarićev tekst dio istoga eksperimentalnog paketa, u kojem su još i *Kozmički žongleri*, pomoću kojeg je trebalo stvoriti i prijeći kulundžićevski *most* (apostrofiran u istoimenu eseju iz 1920.) između nasljeđa moderne, impresionističke drame i

<sup>4</sup> Kalman Mesarić, *Kozmički žongleri. Čovjek ne će da umre!*, prir. Luko Paljetak, Ex libris, Zagreb 2003. Tekst nepoznate drame priređen je prema izvorniku napisanome strojopisom na 46 stranica, s mjestimičnim autorovim intervencijama unesenima rukom iznad pojedinoga retka ili dijela teksta (napose kada je riječ o skraćivanjima). Na samome je početku drame, ispred I. slike precrtan naslov *Mnogo je života u čovjeka. Igra u sedam smrtnih grijeha sa rezimeom i epilogom* te je rukom ispisan naslov *Čovjek ne će da umre!*. Izvornik se čuva u Zbirci rukopisa NSK-a, dok se najveći dio Mesarićeve ostavštine nalazi u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU u Zagrebu.

prevratničkih inovacija nove ekspresionističke drame.<sup>5</sup> Poznati projekt Novog Teatra skupine Kulundžić, Mesarić, Muradbegović, Batušić, Šumanović trebao je za aktivnu primjenu na zagrebačkim daskama nove dramske tekstove. Mesarićevi *Kozmički žongleri* prošli su na tuškanačkoj sceni Hrvatskoga narodnog kazališta onako kako su prošli, ne baš slavno, doduše uz pristojno popunjeno gledalište, ali i ne odveć naklonjene kritičare. Je li drama u osam slika *Čovjek ne će da umre!* trebala biti nastavak avangardističkoga scenskog eksperimenta nakon relativno neuspješnog pohoda *Žonglera*, ili se možda Mesarić između dvaju zgotovljenih tekstova odlučio za onaj eksperimentalniji, scenski radikalniji, koji je prema njegovu mišljenju više odgovarao postavkama skupine Novi Teatar – teško je znati bez pouzdane datacije drame *Čovjek ne će da umre!*, no da njezina pojava u Mesarićevu autorskom korpusu otvara takva i slična pitanja, to je sigurno. Možemo ići i dalje, pa sumnjati da je Mesarić možda odustao od dramske inscenacije jer je bio razočaran (napose kritičarskom, mjestimice i uvredljivom) recepcijom *Žonglera*,<sup>6</sup> ne želeći se uopće truditi oko prezentacije novog teksta, bilo u literarnom i nakladničkom, bilo u scenskom smislu. Ne smijemo zaboraviti da ravnatelj Drame Hrvatskom narodnom kazalištu u travnju 1927. postaje Milan Begović s kojim Mesarić ima otprije nezgotovljene račune, pa postavljanje novih komada više nije dolazilo u obzir. Mesarićev život u duhu *poetike novoga* postupno se gasio. Preostala je još samo berlinska epizoda s Reinhardtom i Piscatorom – i gotovo.

## 2.

Mesarićeva je drama smjena osam relativno samostalnih slika u kojima se uprizoruje čovjekova sudbina s obzirom na univerzalnu pojavnost sedam smrtnih grijeha. Organizirana prema načelu – jedna dramska slika, jedan grijeh – drama stiže svome koncu dovršenjem grešnoga kataloga. Lijenost, oholost, zavist, neumjerenost, škrtost, srditost i bludnost svoju materijalnu i simboličku vrijednost na sceni ostvaruju slobodnim preuzimanjem pojedinih epizoda iz biblijskog predloška. Kako je metatekstualno naznačeno u prvoj slici *Majstor života*, voditelj Biroa za pozajmljivanje maski, podvrgava *Čovjeka bez fizionomije* različitim maskama pomoću kojih će on moći vjerno prikazati, doslovce *izživjeti* ljudski život u grijehu. U stavljanju i skidanju maski krije se fatalizam ljudske sudbine: bez odabrane maske čovjek ne posjeduje svoju fizionomiju, on je beskarakterni, poluživi biološki entitet koji istrajava u vremenu i prostoru ali ne djeluje i ne ostavlja ništa iza sebe; sa zauzetom i pridodanom

<sup>5</sup> Mesarićevi poetičko-teatrološki naputci, zajedno s teorijski i estetički dorađenijima i zaokruženijima tekstovima Josipa Kulundžića, čine jezgru avangardističkog promišljanja hrvatske drame i njezine prakse. Razlika između njih dvojice vidljiva je ne, dakako, u uvjerenjima o supstratu nove drame i potrebi scenskog uobličavanja avangardističkih (ekspresionističkih) načela, nego u samome diskursu: dok je Kulundžić mimi, dosljedni analitičar, Mesarić je emotivni, na trenutke egzaltirani pisac programa nove scene. O tome više u: *Hrvatska književna avangarda. Programski tekstovi*, prir. Ivica Matičević, Matica hrvatska, Zagreb 2008., predgovor str. 7-23.

<sup>6</sup> Vidjeti o tome predgovor Borisa Senkera u izabranim djelima Kalmana Mesarića u ediciji Stoljeća hrvatske književnosti, Matica hrvatska, Zagreb 1998., napose str. 235-236.

maskom čovjek je protagonist fizionomije koja ga svojim životnim iskušenjima vodi u grijeh, u niz konkretnih moralnih i materijalnih pogrešnih čina i nedostataka, pa tako, konačno grešnoga, trasira njegov fizički kraj i duhovnu pustoš. Ipak, tek čovjek s maskom osjeća ritam života u njegovoj složenosti, ljepoti, tjeskobi, usponima i padovima. Drukčije rečeno, čovjek bez fizionomije postaje čovjek s fizionomijom tek u grijehu. U grijehu je život, ali je u grijehu ujedno i kraj života – življenjem maski troši se njezina životnost, njezina moć da čovjeku podari iluziju nezasitna trajanja. Nakon predodjenja svih sedam grijeha i skidanja simboličkih maski slijedi rezime u završnoj osmoj slici koja će ponuditi konačni odgovor na Majstorovo ključno pitanje, ali i drame same – što je istina i što je smisao ljudskoga života. Već konac sedme slike označava zatvaranje konstrukcijskoga kruga i povratak na sukob apstraktnih i generičkih likova Majstora i Čovjeka nakon što su, pomoću recikliranih biblijskih fragmenata, materijalizirani ljudski grijesi. Osmi je slika konačan kontrast strana u sukobu i pobjeda Čovjeka nad Majstorovim eksperimentom.

Dramske slike, iako događajno samostalne epizode, povezuje identičan tematološki supstrat, a to je starozavjetni korpus. Slike, dakako, povezuje i maskiranje početnih figura Majstora i Čovjeka, pa je pri otvaranju svake postaje grijeha, upravo zbog formalnih, gotovo teatralnih, i idejnih koordinata zadanih u prvoj slici, jasno da je posrijedi tek igra stavljanja i skidanja maski, i da nikakva dramska iluzija ne dolazi u obzir. Uostalom, u naputku iz uvodnog komentara, Mesarić smatra kako je nužno da različite maske kojima sebe izivljavaju Čovjek i Majstor igraju dva ista glumca, jedan će igrati maske Čovjeka, drugi maske Majstora. Prevrednujući okvir iz prve slike, metadramski dogovor dvojice inicijalnih protagonista da zažive i zaigraju maske grijeha, pa otud onda i sekundarni efekt *teatra u teatru*, dodatno je osnažen u svakoj slici pojavom dvojice policajaca koji grešnog Čovjeka i njegovu masku odvođe sa scene, nakon čega slijedi zavjesa. Policajci su element rekurzije, živi praktikabli koji *stoje pred scenom kao dvije ukočene figure*, Mesarićeva pomoćna instancija koja podcrtava racionalizam i intencionalnu usmjerenost dramske igre da bude što dalje od iluzionističkog dojma. Gledatelji, naime, prema Mesariću, nikada ne smiju zaboraviti da su u teatru. Očekivana i namještena pojava identičnih likova u tipski identičnom događajnom kontekstu (kod završnog privođenje krivca) mjestimice postiže i humoran efekt, koji kulminira na samome kraju drame, u osmoj slici, kada su sve maske potrošene, pa policijski dvojac ostaje zbunjen jer ne zna koga će sada privesti.<sup>7</sup> U pirandelističkom grotesknom traženju krivca, uz opetovanje kako oni ipak *moraju nekoga uapsiti*, konačan izbor ironično pada na onoga koji

<sup>7</sup> O komičnom efektu što ga izaziva rekurzija mehaničkog fenomena uvjerljivo je pisao Henri Bergson u glasovitim esejima *Smijeh* (s franc. prevela Bosiljka Brlečić, Znanje, Zagreb 1987.). Sljedeći retci mogu se primijeniti i na karakter Mesarićeva generičkog postupka repetitive: *Gdje postoji ponavljanje i potpuna sličnost, slutimo da iza onog živog djeluje neki mehanizam. Analizirajte utisak što ga na vas ostavljaju dva lica suviše nalik jedno na drugo: vidjet ćete da pomišljate na dva primjerka dobivena iz istog kalupa, na dva otiska istog pečata ili na dvije kopije iste matrice, ukratko, na postupak industrijske proizvodnje. To skretanje života prema mehaničkom predstavlja ovdje pravi uzrok smijeha...*, str. 29. Dva policajca *skeću život prema mehaničkom* na dvostruki način: svojom vanjštinom (blizanačka kopija: identično odijevanje, identične geste i grimase...) i svojom završnom pojavom na kraju svake slike (komičnost, groteska, burleska, apsurd).

je dotad vodio igru pod maskama – Majstora života odvođe sa scene jer nema, iako se naziva *majstorom*, obrtnicu za svoj zanat postavljanja i oduzimanja maski grijeha.

U prvoj slici, kada Čovjek bez fizionomije ipak pristaje da za potrebe Majstorove opservacije različitih ljudskih grijeha uzme različite maske, predočena je figura/maska lijenosti. Budući da je lijenost neutralni oblik života, prema Majstorovu priznanju, to je dovoljno da Čovjek miruje, odnosno da ne uzme nikakvu masku na sebe. Ne činiti ništa, opirati se drugim maskama – znači biti lijen. Za to nije potrebna biblijska pozadina, pa se kanonski predložak ne konzumira. Masku oholosti u drugoj slici simbolizira Lucifer, a radnja je smještena u zabavni park Eden na početku dvadesetoga stoljeća, koje je i inače događajno vrijeme svih slika. Lucifer je Evin *elegantni ljubavnik* koji želi da Adam, *taj najdrevniji gospodin i rogonja*, sazna za njihovu strasnu vezu, ponajprije zato što je Eva s Luciferom ostala u blaženom stanju. Svađu i dvoboj revolverima Adama i Lucifera razrješuje vlasnik parka (on je maska Majstora života) koji poziva policajce da odvedu Lucifera jer se u svojoj oholosti nikako ne može pomiriti s činjenicom da neće odgajati svoje dijete zajedno s Evom. Biblijski likovi s početka stvaranja svijeta i čovječanstva (*Post* 3, 1-24, prvi čovjekov grijeh i izgon iz raja)<sup>8</sup> nalaze se u ljubavnom trokutu, a retorika i deklamacija osjeća ja i stavova podsjeća na trivijalnu literaturu i današnje telenovele. Masku smrtnoga grijeha zavisti u trećoj slici ponijet će Kain, direktor odjela za zemaljske plodine, koji dolazi u sukob s Abelom, direktorom odjela za stoku, a obojica su djelatnici firme Žrtva. Nakon što na burzi dođe do sloma cijena ratarskih proizvoda, a indeks rasta zabilježi prodaja stoke, Šef firme Žrtva odluči otpustiti Kaina, a Abela nagraditi promaknućem i većom plaćom. Kada Kain bratski i kolegijalno zatraži od Abela da mu pomogne i da ga zagovara kod Šefa, jer je smanjio prirast ratarskih kultura zbog toga što je pomagao gladnim seljacima u doba krize, Abel to odbija učiniti pravdajući se interesima firme koji su iznad rodbinskih odnosa, kritizirajući Kainovu poslovnu nesposobnost i socijalnu preosjetljivost. Slijedi poznati udarac kamenom, i nakon toga policijsko privođenje bratoubojice. Citiranje biblijskog predloška u osnovnoj strukturi priče (tijek događaja, odnosi među likovima) prati i citatni intekst pri kraju slike: na Šefov upit gdje mu je brat, Kain odgovara riječima iz *Knjige Postanka: Zar sam ja čuvar brata svojega?* (*Post* 4, 1-9).

Masku neumjerenosti u četvrtoj slici ponijet će još jedan protagonist iz *Knjige Postanka*. To je Noje, dvadesetostoljetni šef koncerna svih vinograda, inače stari razvratnik, kojeg će najmlađi sin Ham zateći u nepriličnoj pozi nakon njegova pijančevanja i bludničenja u Noje-baru. Druga dvojica sinova, Sem i Jafet, kako to već i jest u biblijskom prosedeu (*Post* 9, 20-27), ne žele vidjeti i priznati da je njihov slavni otac to što jest, ali Ham im se odupire i preotima iz starčeva krila djevojku, smatrajući kako je došlo vrijeme da mladi preuzmu stvari u svoje ruke. Nakon prepirke s Direktorom bara o odnosu bogatstva i prava, i uslijed gubitka vlasti nad artisticama, Noje pada mrtav od kapi, Ham odlazi s očevom prilježnicom, a policajci, na čiju smo obligatornu ulogu čistača scenskih slika već posve navikli, odnose

<sup>8</sup> *Post* 3, 1-24 znači *Knjiga Postanka*, glava treća, redak prvi do dvadeset i četvrtoga, i tako redom kroza biblijske knjige, prema njihovim uobičajenim kraticama.

Nojev leš u prosekturu. Džepove mrtvog Noje ispraznio je Direktor bara, još jedna maska Majstora života. Peta je slika transpozicija biblijske priče o Izaku, Rebeki i njihovim sinovima Ezavu i Jakovu, napose onaj dio njihove povijesti koji govori o tome kako je Ezav, spletkama Rebeke i Jakova, izgubio očev blagoslov i prednost u podjeli obiteljskog bogatstva (*Post* 27, 1-41). Mesarić uvodi lik Bilježnika, predstavnika vlasti, koji je dakako preobučeni Majstor života, a on će pomoći Jakovu i Rebeki da legalno prevare Izaka i Ezava. Kada Ezav shvati da je domišljato prevaren na pravno zakonit način, jer je izigran njegov biano potpis na ugovor o raspodjeli imovine, i kada zbog toga fizički navali na brata, Bilježnik u poznatoj proceduri poziva policajce koji odvođe Ezava, a Jakov i njegova maska škrtošći stavljaju se pod zaštitu policije.

U šestoj je slici Mojsije maska srditosti, a citatni signali *Biblije* (Mojsije, Aron, Jozua, motiv zlatnog teleta) prenose nas u događajni kontekst iz *Knjige Izlaska*, kada je Mojsije otišao na Sinaj po Božje zapovijedi, a narod se, uslijed malodušja, počeo klanjati zlatnom teletu (*Izl* 32, 1-35). Ovdje je Mojsije teoretičar, humanist i ideolog kojega u odsutnosti, baršunastim prevratom u zemlji i uz pomoć novinskog trasta Kanaan i glavnog redaktora Jozue, s vlasti zbacuje njegov brat Aron. U medijskoj propagandi novom će diktatoru, zagovorniku kapitalističkih ekonomskih odnosa, naročito pomoći članak *Zlatno tele* koji govori o blagodatima kapitalističke proizvodnje. Mojsije se vraća u državu koja više nije pod njegovom kontrolom te razočaran ponašanjem naroda, koji nije izašao na ulice u obranu socijalne države seljaka i radnika, uništava rukopis s deset strateških točaka za moralan život. Budući da nova vlast želi instrumentalizirati bivšeg šefa države i njegov intelektualni rad, naredbom Jozue (Majstora života) pod pratnjom policajaca vraćaju Mojsija na Sinaj da ponovo napiše deset zapovijedi. Odlazeći, Mojsije glasno protestira u ime demokracije, zagovarajući pad kapitalističkih režima.

Sedma slika citira fabularno-aktancijalni okvir priče o grijehu kralja Davida iz druge knjige o Samuelu (2 *Sam* 11, 1-27; 12, 1-4). Da bi došao do Betsabeje (Bet-Šebe,) žene svoga časnika Urije, David ubija Urija, što izazove negodovanje među njegovim vojnicima na fronti. Predsjednik kraljevske vlade Natan dolazi upozoriti Davida u kakvoj se situaciji nalazi kraljevstvo nakon Urijeva ubojstva i izraziti sumnju u Davidovu nevinost. Maska Davidove bludnosti uskoro je trebala biti raskrinkana, a David odveden pod policijskom pratnjom, kad se odjednom biblijska persiflaža prekida, na sceni se pojavljuju demaskirani Čovjek bez fizionomije i Majstor života koji najavljuje osmu sliku kao rezime svih dotad prikazanih ljudskih života u grijehu.

Osma je, pak, slika preuzela biblijski supstrat na drukčiji način: pred nama je ulomak novozavjetne pasije, maska Optuženika (metonimijski izotop Isusa Krista) pred Pilatom odgovara na pitanja o svojim postupcima u vezi sa sedam smrtnih grijeha. Dijalog je aluzivna reciklaža *Ivanova Evanđelja* koje, u odnosu na sinoptička, predstavlja diskurzivnije te semantički i smisaono problematskije viđenje toga dijela jeruzalemskih događaja (*Iv* 18, 38; 19, 8-10). Dotadašnja persiflaža zamijenjena je povjerenjem i pouzdanjem u biblijski supstrat. Do osme slike Mesarićev tekst osvaja *Bibliju*, dok u osmoj slici, u konačnom dotjerivanju spoznaja o smislu ljudskog života, za to više nema mjesta ni potrebe. Kršćanski mit o

Spasitelju preklopio se sada s ekspresionističkim mitom o Novom Čovjeku, a on je u Mesarića stavio masku Optuženika iza koje uvjerljivo dovršava Majstorovu potragu za odgovorom. Odjednom, trošenje mita u povijesnom svijetu dvadesetoga stoljeća prestaje, zamjenjuje ga ekspresionističko finale sa resemantizacijom Novog Čovjeka budućnosti na tragu idealizma i humanizma biblijskog Mesije. Za svaki navodni grijeh Optuženik referira na neka od djela iz Isusova života kojima pokazuje kako su sve optužbe neutemeljene jer sve što je činio – činio je za dobro i sreću pojedinaca i naroda u cjelini. Optuženikova je završna poruka da svaki čovjek mora spoznati samoga sebe jer će tada spoznati i smisao života. Samo tako će, uvažavajući sebe i svoju okolinu, zavladati harmonija mira, ljubavi i istine među ljudima. Konačna analogija s biblijskim tekstom potvrđena je citatnim intekstom spram cjeline *Evandjelja*, i to u trenutku kada nakon Pilatova direktnog pitanja što je to istina (*Iv* 18, 38; 19, 9), odnosno nakon optužbi svećeničkih glavara slijedi glasna Isusova šutnja (*Mt* 27, 14 i *Mk* 15, 5). Pobijedivši smrt, Isus je rastvorio nadu za sve ljude. Čovjek neće umrijeti, jer je preko Isusove žrtve pobijedio smrt, a zajedništvo Čovjeka i Boga pokazalo je vječnu, kozmičku snagu što je dodatno podcrtano i simbolizirano na sceni postavljanjem praznoga groba. To je konačni dramaturški iktus novouspostavljenoj ekspresionističkoj teologiji. Mesarić je nakon prevrednovanja i razigravanja biblijskih likova, situacija i fraza, nakon vlastite podrivačke/dekonstrukcijske autorske maske spram kanona završio u tipičnom ekspresionističkom finalu, u nekoj vrsti ponovo zaslužena i usvojena biblijskog otajstva Isusove (Optuženikove) smrti i uskrsnuća, vidljive u Majstorovoj spoznaji vjere u vječni život:

*ČOVJEK: Prestani eksperimentirati sa čovjekom i njegovim bijednim životom, majstore! Sukobi života stalno vriju u čovjeku. Čovjek se bori u krugu života i sa životom, jer je mnogo životâ u čovjeka, koji si stvorio ti: majstor životâ! – A kada uspije čovjeku da savlada živote, onda dolazi nagrada za tvoj neuspjeli eksperiment – smrt! U smrti treba da se nađe nova istina. Ni u samoj smrti čovjek ne umire! Čovjek, koji je imao hrabrosti da umre, kako bi afirmirao život, savladao je i tebe i smrt: prkosio je smrti da bi mogao živjeti vječno. MAJSTOR: Ali istinu nije htio da oda!*

*ČOVJEK: Rekao ti je: istina je u njemu. On (Optuženik, op. I.M.) je umro za istinu i pobijedio: on živi! Pogledaj na stratište. Tamo je smisao smrti rodio definitivno saznanje istine: Čovjek ne će da umre! Razara grob da se vrati u život! (Scenom je zabljesnula projekcija: prazan grob.)*

*MAJSTOR: Osjećam, priznajem: Čovjek može da postane BOG! (U času, kada je Majstor spoznao ono, što je kroz tolike živote tražio uzaludno, pao je skrušeno na tle i poklonio se – Istini.).<sup>9</sup>*

### 3.

Trošenje biblijskog mita i tradicije srednjovjekovnih moraliteta na koncu se vratilo u mit i misterij pasijske žrtve. Intertekstualna igra s biblijskom matricom, od unutarnjih citatnih

<sup>9</sup> Spomenuto izd., bilj. 4, str. 174/175.

signala predložka preuzimanjem temeljnih elemenata radnje, odnosa među likovima i simboličke motivike, do vakantnih citata i punih citatnih inteksta, popunjavala je ispražnjeni mit sadržajem koji je ironično i kritički propitao pojave i vrijednosti Mesarićeva vremena. Licemjerje, oportunizam, sprega medija i vlasti, baršunasti državni prevrat, krađa i prevara koju zakonom nije moguće dokazati, političke ucjene, javne obmane, stanje burze koje upravlja sudbinama ljudi, bogatstvo pokvarenih i korumpiranih, preljubi, umorstva iz strasti... slike su predočena svijeta/društva što ga i sami svakodnevno izivljujemo preko tipičnih maski. *Biblija* je poslužila kao izvanvremena slika-katalizator koja se, međutim, i sama potrošila u Mesarićevoj kontrafakturi. Osma slika uspostavila je relativnu ravnotežu između potrošnje i potražnje biblijskog mita te kanonu, preko njegova najvećeg protagonista, vratila poštovanje i priznanje idejne optimalne projekcije. Bilo kako bilo, *Biblija* je u ovome tekstu još jednom pokazala svoje autentično dramsko lice koje bi, da je prilike, novaca i volje, možda moglo u rukama spretna redatelja i kazališne uprave pokazati onaj priželjkivani Mesarićev teatarski zanos iz prolegomene drami i na nekoj od hrvatskih kazališnih scena. Prvi korak je učinjen, pa čak i kao obična najava i puka činjenica zvuči dobro – hrvatska dramska književnost i kazališna umjetnost dobila je novi dramski tekst Kalmana Mesarića.



## TEKST KAO PALIMPSEST: VERBALNA SASTAVNICA OBIČAJA

Teme Krležinih dana uvijek me iznova nagone na promišljanje i pojašnjavanje vlastite pomalo marginalne etnoteatrološke pozicije na teatrološkom skupu. Još ne tako davnih devedesetih godina prošlog stoljeća specijalističko je bavljenje takozvanim folklornim kazalištem zaista bilo negdje na rubu prave kazališne tematike ili čak *izvan teatra* – što je i naslov moje prve knjige koja je također objavljena nekako rubno, kao posljednji svezak u Teatrologijskoj biblioteci HDKKT (Lozica 1990.).

Što podrazumijevam sintagmom *izvan teatra*? Nije riječ o izvanteatarskim pojavama i zbivanjima, o metafori kazališta, predstavama prognanim iz kazališnog hrama, folkloru ili o krhotinama teatra u svakodnevici. Sve je to uključeno, ali se zapravo radi o radikalnoj promjeni vizure, o širenju istraživačkog horizonta, o istupanju iz zatvorenog kruga teatrologije da bismo odmakom stekli uvid u cjelinu problema pa tako reinterpretirali i prirodu kazališta.

U toj sam ranoj knjizi izložio etnoteatrološku teoriju koju sam kasnije donekle elaborirao, ali je i danas zastupam. Ključno je polazište *predstavljanje* kao specifična sfera ljudske djelatnosti unutar koje je kazalište samo jedan od institucionaliziranih tipova. Uveo sam okvirnu tipologiju folklornoga predstavljanja, razlikujući *teatralno* ponašanje/predstavljanje pojedinca u svakodnevnom životu, *teatrabilno* predstavljanje skupine (koje uključuje mnoge situacije npr. obrednog, sportskog ili čak političkog značaja) i *pravu teatarsku* predstavu. Te sam tipove promatrao na razinama tekture, teksta i konteksta, pri čemu je kontekst najvažniji jer uključuje i pojam tradicije, a ne samo društvene situacije u trenutku predstavljanja.

U svjetlu ovogodišnje teme Krležinih dana (*tekst, podtekst i intertekst*) prvo ću razmotriti termin intertekstualnosti, potom preispitati gornju trodiobu na *teksturu*, *tekst* i *kontekst* te na kraju pojasniti tvrdnju o verbalnoj sastavnici običaja kao palimpsestnom tekstu.

### Intertekst kao truplo teksta

Intertekstualnost je šezdesetih godina prošlog stoljeća u semiotičku teoriju uvela J. Kristeva kao naziv za aktivan odnos teksta kao mreže znakovnih sustava sa sustavima



označiteljskih praksi u kulturi da bi osporila koncepciju samodostatnosti teksta koju su zastupali strukturalisti. Pojednostavljeno rečeno, Kristeva intertekstualnošću razbija statičnu dihotomiju tekst-kontekst koja tekst shvaća imanentno i izdvaja ga iz konteksta (*jedinstvenog teksta* kulture). To nije povratak na Taineovu devetnaestostoljetnu teoriju sredine (*milieu*) ili na socrealističku teoriju odraza – Kristeva intertekstualnošću kao procesom razbija blokovsku podjelu na tekst (djelo) i kontekst (kulturu), no najvažnije je da pritom razbija i same blokove. Njezina dinamična koncepcija inspirirana je Bahtinovim pojmom dijaloga, ali je polazište premješteno s riječi na tekst kao mjesto permutacije i transformacije drugih tekstova. Za temu našeg skupa zanimljivom mi se čini primjedba Morane Čale koju prenosi Biti:

*Treba naglasiti da se ni “intertekstualnost” u Kristeve kao ni “dijalogičnost” u Bahtina ne odnose na pojavu neposrednih i namjernih citata, na tehniku kolaža ili na patchwork – kombiniranje dijelova tuđih tekstova, pa ni na aluzivni naboj kojim tekst može uvijeno ili otvoreno zahtijevati da ga čitaju na pozadini drugog teksta... (Čale -Knežević 1993., prema Biti 2000: 224-225).*

Ako Bahtin i Kristeva priznaju samo spontanu, anonimnu dijalogičnost i intertekstualnost, onda bismo (s inicijalnih pozicija teorije intertekstualnosti) svako tumačenje koje razotkriva *intendirani* intertekst ili podtekst u tekstu mogli smatrati tek promašenom školskom potragom za onim *što je autor zaista htio reći*. Dakako, kasnije elaboracije teorije intertekstualnosti ukinule su tu prvotnu anonimnost pojma. Rekao bih da je suvremena resemantizacija u interpretaciji književnosti, kazališta i folklora uvjetovana rušenjem formalističko-strukturalističke teze o imanentnosti teksta kao zatvorene cjeline. Zapleten u mrežu vlastite tekstualnosti, suočen s rasapom subjekta i nemogućnošću zahvaćanja teksta izvana, poststrukturalistički je tekstualizam presjekao gordijski čvor. Djelo je već u strukturalizmu bilo zamijenjeno tekstom, a u poststrukturalizmu se i tekst rastočilo u intertekstu. Intertekstualnost je vratila legitimitet iščitavanju realnog, životnog podteksta iz fikcije teksta. Fikcija je dovedena u pitanje, estetika je proglašena ideologijom, probijena je aura umjetnosti, razbijeno je stakleno zvono njezine proklamirane autonomije. Ostavši bez djela i bez teksta, interpretatori su se okrenuli izvorima izgubljenog predmeta istraživanja: kulturi, društvu, psihološkoj pozadini. Ostvaren je nov interpretacijski pomak od estetskog prema etičkom, političkom i psihoanalitičkom. Je li klatno interpretacije opet otišlo predaleko, do potpune negacije individualne kreativnosti i talenta? Izrijeckom ne, ali intertekst funkcionira kao truplo teksta: tumači listom kopaju po njemu u potrazi za *zbijskim* podtekstom, zaboravljajući pritom da su zbilja i kultura isto tako socijalni konstrukti.

## Osporena trodioba

Vratimo se trodiobi na *teksturu*, *tekst* i *kontekst*. Poput intertekstualnosti i ona pripada šezdesetim godinama prošlog stoljeća. To je temeljna postavka američke kontekstualne folkloristike. Alan Dundes u članku o teksturi, tekstu i kontekstu (Dundes, 1964.) tom podjelom nastoji olakšati definiranje različitih oblika folklora. Tekstura, tekst i kontekst tri

su razine ispitivanja folklornog fenomena. Na području verbalnog folklora teksturu možemo shvatiti kao jezična obilježja, a to može biti predmetom lingvističke analize. Analogije postoje i na ostalim područjima folklora. Tekst je pojedina izvedba (pričanje priče, pjevanje pjesme itd.), što je oduvijek zanimalo folkloriste, a kontekst je društvena situacija u kojoj se tekst pojavljuje. Dundes razlikuje kontekst od funkcije. Funkcija je za njega apstrakcija koja nastaje na temelju promatranja većeg broja konteksta, pri čemu dolazi do izražaja analitičarovo mišljenje o svrsi i smislu nekog žanra. Najvažniji čimbenici konteksta obično su izvođači i publika; kontekst djeluje na promjenu teksta i tekture (Lozica 2008: 28).

Usporedba poimanja teksta kod Kristeve i Dundesa razotkriva sličnosti i razlike. Najveća sličnost je u odstupanju od uobičajenog shvaćanja teksta kao gotovog proizvoda i u priklanjanju ideji teksta kao procesa, kao proizvodnog čina. Kristeva shvaća tekst dijakronijski i dijaloški dinamičnije, ali je njezin tekst ipak lingvistički usidren u verbalnome mediju. Dundesov se tekst može poistovjetiti sa sinkronijskom, jednokratnom izvedbom (*performance*), ali nije medijem ograničen na verbalni čin. Tako čak i glazbenu i/ili plesnu izvedbu bez riječi možemo u Dundesovu smislu nazvati tekstem!

Prenošenjem teksta izvan verbalnoga medija nesmotreno smo duboko zagazili u opasno metaforičko polje, a pogibelj je tim veća (i graniči s konfuzijom) ako se proširenim pojmom teksta služimo u tumačenju plurimedijalnih izvedbi – bile one teatarske ili folklorne. Izvedbe / predstave mogu uključivati (i često uključuju) verbalne sastavnice: Tadeusz Kowzan razlikuje trinaest znakovnih sustava sadržanih u kazališnoj predstavi, a među njima su *govor* i *ton* (intonacija). Nadalje, predstava se služi i znakovima sustava koji služe sporazumijevanju među ljudima kao i sustavima nastalim iz potrebe za umjetničkim djelovanjem (Kowzan 1980: 8-9). Smutnja se u tumačenju umnogostručuje uzmemo li u obzir da izvedbama često prethodi tekst kao pisani predložak.

Ukratko, prihvaćanje koncepta intertekstualnosti naizgled osporava glavnu tezu kontekstualne folkloristike (tvrdu trijadu *tekstura – tekst – kontekst*) jer se tekst kao proces premrežavanja znakovnih sustava s označiteljskim praksama njegove kulture jednostavno više ne može izdvojiti iz kulturnog konteksta. Tekstura i tekst organski su srasli s kontekstom, zajedno čine živo tkivo ili tkanje (lat. *textum*) kulture. Znanost o književnosti i teatrologija stapaju se s kulturalnim studijima, književnom antropologijom i antropologijom teatra, ali i sam pojam kulture podvrgnut je oštroj kritici u novijim antropološkim teorijama...

Metaforička uporaba termina tekst za neverbalne izvedbe jest inspirativna, ali je opasna poput uporabe metafore kazališta u društvenim znanostima. Nadalje, moram se zapitati kakve su posljedice poststrukturalističkog stapanja teksta s kontekstom na polazišta kontekstualne folkloristike pa i na moju etnoteatrološku poziciju. Rekao bih da posljedice nisu fatalne. Temeljna ideja kontekstualne folkloristike ne sastoji se u strogom razdvajanju razina tekture, teksta i konteksta. Naprotiv, zamisao kontekstualizacije folklorne izvedbe kreće se baš u smjeru intertekstualnosti, protiv izdvajanja teksta iz konteksta. Kontekstualističko tumačenje mora uzeti u obzir međuigru i međuovisnost triju analitičkih razina (tekture, teksta i konteksta) u izvedbi – trodioba je tehničke naravi, referira na tri razine istraživanja jednog (istog) predmeta, a ne na tri zasebna predmeta istraživanja. Barem okvirno razlikovanje

izvedbe / predstave od okolne svakodnevice preduvjet je svake folklorističke, etnoteatrološke ili teatrološke interpretacije. Odustajanje od tumačenja izvedbe vodi nas na područja drugih humanističkih i društvenih znanosti.

Moja podjela na teatralne, teatrabilne i teatarske izvedbe / predstave podrazumijeva analizu na razinama tekstone, teksta i konteksta, ali te tehničke razine nisu sredstvo podjele. Ključ je podjele u funkcionalizmu Praške škole. Problem mijene dominantnih funkcija i nestalne umjetničke dimenzije predstavljanja razriješio sam oslanjanjem na dinamizam funkcionalne estetike J. Mukašovskog, izbjegavši tako zamke metafore kazališta i aporiju analize zapisa *izvan izvornoga konteksta*. Pomnije čitanje djela J. Tinjanova, R. Jakobsona, P. Bogatirjova i J. Mukašovskog (ali i Greimasa i Barthesa) opovrgava paušalnu ocjenu o strukturalističkom poimanju teksta kao zatvorenoga znakovnog sustava. Ne zaboravimo: i djelo J. Kristeve dobrim dijelom pripada strukturalizmu.

Premda sam istraživanje cjeline predstavljanja devedesetih nazvao etnoteatrologijom (i prvi uveo taj termin u hrvatsku folklorističku, etnološku i teatrološku znanstvenu i nastavnu praksu), uvjeren sam da etnoteatrologija nije neka nova zakašnjela specijalistička disciplina pozitivističkoga tipa. Od početka se koristim metodama i terminima teatrologije, folkloristike, funkcionalnog strukturalizma, Lotmanove semiotike, Bahtinovae teorije govornih žanrova, Dundesovim učenjem o teksturi, tekstu i kontekstu te Goffmanovom, Turnerovom i Schechnerovom teorijom izvedbe (*performance theory*). U duhu vremena mogli bismo etnoteatrologiju poistovjetiti s antropologijom teatra, iako je taj naziv već predugo obilježen kreativnim aktivizmom E. Barbe.

Priznajem da mi kao etnoteatrologu i folkloristu odgovara disciplinarni promiskuitet humanističke globalizacije. Nisam više marginalac na rubovima kroatistike, komparatistike, teatrologije i etnologije. Dokidanje autonomije umjetnosti kao predmeta istraživanja ne pogađa me previše: umjetnički status folkloru oduvijek je bio upitan. Što se folkloristike tiče, ona i tako nikad nije zaživjela kao samostalna disciplina. Javni mi život nije ugrožen, svoju ću (sad već sasvim nepriličnu i tabuiziranu) slabost prema umjetnosti lako potisnuti u intimnu sferu. Zvati se humanistom gordo zvuči.

## Tumačenje palimpsesta

Aludiram pomalo i na Genetteovu mutnu analogiju palimpsesta kao višeslojnog čitanja (Genette, 1982.), ali kao stari folklorist prije svega mislim na pravu recikliranu životinjsku kožu koja je posebno obrađena, na palimpsest kao ostruganu i iznova isisanu stranicu rukopisa – dakako metaforički. Točnije, riječ je o izokrenutoj metafori palimpsesta, o uvijek novim čitanjima stoljećima istog ili tek malo variranoga obrednog teksta izvedbe običaja. Identičan ili vrlo sličan tekst ponavlja se poput upornog i nerazumljivog signala nepoznatog pošiljatelja, a povijesno se mijenjaju situacijske podloge kulturnog konteksta. Ponekad se čini da je ta dugovječna poruka božanski vječna i da se ritmički (poput titranja zvijezda) ispisuje na našoj vlastitoj koži, na svježim kontingentima potrošnog materijala epiderme smrtnika. Pergament palimpsesta je već mrtav i ne pokušava razumjeti tekstove koji se na

njemu brišu ili ispisuju – čitaju ih i tumače drugi. Naša je koža još bolno živa, aktivnim i / ili pasivnim sudjelovanjem u obrednom tetoviranju doslovno smo inicijalizirani, postajemo dijelom teksta. Sudjelovanje u tekstu je identifikacijski proces: pokušavajući protumačiti nerazumljivu poruku koja se na nama ispisuje (i koju ispisujemo) pronicemo sebe i upisujemo vlastito tumačenje kao dionicu u veliku partituru (inter)teksta. Tako pridonosimo samorazumijevanju zajednice, gradimo kulturni identitet. Ili samo gradimo identitet – ako smo se već odrekli pojma kulture.

Običaj ili obred? Pojasnit ću o čemu govorim jer i ti termini pripadaju skupini pojmova o kojima mislimo da sve znamo, a zapravo stalno upisujemo nova značenja.

Za mene je običaj tradicijom uvjetovan otklon u svakodnevnom ponašanju skupine ili zajednice – za razliku od navike koja je individualna. Obred / ritual je izvedba (ili izvedbeni dio) običaja – iako će mnogi prosvjedovati tvrdeći da je obred vjerski običaj, običaj s religijskom funkcijom. Kad bi bilo tako, običaj bi bio od vjere ispražnjen obred i ne bi se baš razlikovao od Barbinog teatra kao praznog obreda. Bilo je i prijedloga da se odrekne običaja, tog središnjeg pojma klasične hrvatske etnologije, jer on nema adekvatnih paralela u nekim svjetskim jezicima i nije toliko važan u drugim istraživačkim sredinama (Zorić i Lozica, 1987.).

Tradicijom uvjetovan otklon? Tradicija je kontinuirani (povijesni i suvremeni) proces višeslojne interpretacije repetitivnih postupaka i simbola u ljudskoj zajednici, a ne baštinjeni skup neupitnih činjenica, duhovnih vrijednosti i materijalnih predmeta. Tako dinamički shvaćena tradicija mogla bi nadomjestiti statično poimanje kulture – ako smo se zaista odlučili odreći i termina *kultura*. Time bi najzad i sintagma *tradicijska kultura* postala pleonazmom.

Pročitavši moje metaforičko izlaganje o tekstu običaja kao palimpsestu književni će znalci primijetiti da se ono odnosi i na pisanu književnost: jednom fiksiran (napisan ili tiskan), književni se tekst reinterpreтира i *dopisuje* recepcijom novih naraštaja u promjenjivim intertekstualnim suodnosima. To je djelomično točno, ali naše živo sudjelovanje u obrednom / običajnom tekstu podrazumijeva mogućnost izravne kreacije, variranja teksta u izvedbi. Na to će skočiti kazalištarci u obranu tjelesnosti vlastitih predstava / izvedbi ne bi li me podučili o ekstemporiranju od komedije *dell'arte* naovamo. Usred razlaganja mita, povijesnog primata običaja / obreda nad teatrom i argumenta o univerzalnoj rasprostranjenosti te većoj stabilnosti folklornih žanrova najzad bi me netko savjestan mogao zapitati nisam li opet zaglibio u metafori teksta.

Na što točno mislim pod obrednim / običajnim tekstom:

1. na složeni sinkretički znakovni sustav izvedbene cjeline obreda / običaja ili
2. na verbalnu sastavnicu običaja koja doduše ponekad zasebno postoji kao samostalni tekst (pisani predložak ili zapis), ali se u načelu tek naknadnom raščlambom može derivirati iz višemedijske cjeline obredne izvedbe?

Pitanje je opako: za prestiž mi je bolje odgovoriti da sam se opredijelio za prvu opciju, ali ćete mi ipak predbaciti metaforičku uporabu termina *tekst* i tvrditi da sam u kontradikciji s vlastitim naslovom koji izrijeком spominje *verbalnu sastavnicu običaja*. Metafora teksta

nije danas veliki grijeh, jedino nam ona i preostaje – ali nepodudaranje teksta s naslovom čak je i u tekstualizmu nedopustivo.

Odlučim li se za drugu opciju pripisat ćete mi staračku konzervativnost i zamjeriti nesuglasje s vlastitom etnoteatrološkom pozicijom. Ako se pokušam braniti tvrdnjom da sam i ranije verbalnu sastavnicu izvedbe kodnim ključem izdvajao iz konteksta samo radi analize, još uvijek ćete me smatrati tvrdim kontekstualistom, neupućenim u osnove intertekstualnosti: teksta nema pa nema ni konteksta, postoji samo zamršena mreža interteksta kojom naratolozi u mutnom love podtekstove naše svagdašnje. Ono čega nema nemoguće je izdvojiti iz nepostojećeg, a nepostojeće ionako ne podliježe analizi. Tim gore po umjetničku dimenziju onoga čega nema.

Što je za mene tekst običaja i što je verbalna sastavnica običaja? Odgovor će vas možda iznenaditi jer nadilazi ponuđene opcije. Tekst običaja ne može se svesti na ogoljeni zapis verbalnoga koda obredne izvedbe, ali se ne iscrpljuje ni složenim sinkretičkim znakovnim sustavom izvedbene cjeline obreda / običaja! Obje se opcije zaustavljaju na prošloj ili aktualnoj sinkroniji obreda (izvedbe / predstave), ni jedna od njih ne uzima u obzir dinamiku, dijakroniju recepcije. Verbalna sastavnica običaja mora uključivati i tumačenje, verbalizaciju recepcije – i to ne samo u obrednom trenutku izvedbe običaja, nego u komunikacijskome lancu, u *procesu* tradicije. Ponavljam: tradicija je kontinuirani (povijesni i suvremeni) proces višeslojne interpretacije repetitivnih postupaka i simbola u ljudskoj zajednici. Verbalizacija recepcije ne odnosi se samo na reakcije i iskaze izvođača, publike i drugih lokalnih kazivača. Intertekstualnost nas uči da u tekst običaja upisujemo i naše vlastito tumačenje, da u tkivu palimpsesta običaja uvijek čitamo i prethodne *učene* interpretacije koje nikad nisu potpuno izbrisane.

Što još nedostaje raspravi o palimpsestu teksta običaja? Mnogo toga: običaji su široko područje koje se samo djelomično preklapa s teatrom. Važan i ovdje nedotaknut zajednički interes nedvojbeno je pitanje *mita*. Mit ostaje svetim tekstom / pričom jedino u cjelini obreda, sinergijski i sinkretički stopljen s obrednim činom (izvedbom) i mišlju... O obnovljenom zanimanju za mit u hrvatskoj etnologiji, potaknutom radovima Radoslava Katičića i Vitomira Belaja (Katičić, 2008; Belaj, 2007.) te o problemima interpretacije obrednog teksta u (re) konstrukciji mita nedavno sam objavio zasebnu studiju (Lozica, 2007.). No to je već druga priča.

## NAVEDENA LITERATURA

- Belaj, Vitomir, 2007. *Hod kroz godinu. Pokušaj rekonstrukcije prahrvatskoga mitskoga svjetonazora*. 2. izmijenjeno i dopunjeno izdanje. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.
- Biti, Vladimir, 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Čale-Knežević, Morana, 1993. *Demiurg nad tuđim djelom. Intertekstualnost u romanima Umberta Eca*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.

- Dundes, Alan, 1964. *Texture, Text and Context*. "Southern Folklore Quarterly". 28: 251-265.
- Genette, Gérard, 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Katičić, Radoslav, 2008. *Božanski boj. Tragovima svetih pjesama naše pretkršćanske starine*. Zagreb / Mošćenička Draga: Ibis grafika, Katedra Čakavskog sabora Općine Mošćenička Draga, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Kowzan, Tadeusz, 1980. *Znak u kazalištu*. "Prolog". 44/45: 6-20.
- Lozica, Ivan, 1990. *Izvan teatra. Teatralni oblici folklora u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- Lozica, Ivan, 2007. *U susret drugoj mitologiji. Porod od tmine: Jokastine kćeri i unuke*. "Studia mythologica Slavica". 10: 137-153.
- Lozica, Ivan, 2008. *Zapisano i napisano: folkloristički spisi*. Zagreb: AGM.
- Zorić, Snježana i Lozica, Ivan, 1987. *Sažetak diskusije s kolokvija Istraživanje običaja – pojmovi i termini*. "Narodna umjetnost". 24: 117-130.

## NADOPIŠIVANJE TEME OTAC – SIN

*Svako se razmišljanje o pozorišnom tekstu obavezno mora suočiti s problematikom predstave: proučavanje teksta može se jedino usporediti s prolegomenama, s nužnim polazištem ali nikako s potpunom slikom jedne sveobuhvatne prakse – prakse konkretnog pozorišta.*

Anne Übersfeld

Tema s naslova segment je obiteljske teme. *Family-conflict* – dijakronijski gledano, jedna od arhitema - lajtmotiv svjetske i hrvatske dramske književnosti i književnosti uopće. Pogledamo li unazad, u antički teatar, u – primjerice – Eshilovu *Orestiju*, Sofoklovu *Antigonu* i *Kralja Edipa*, Euripidovu *Medeju*, *Hipolita*, *Elektru* i *Iona*, Senekinu *Fedru* – dramski se sukob i tzv. tragična krivnja procesuiraju oko (ne)upitnih obiteljskih spona i odnošajnih lomova. Obiteljsku mrežu odnosa u životnoj svakodnevnici čini niz relata. Dramska književnost sa svih ih je strana izložila scenskoj "rasvjeti". Povijest romana jest i povijest obiteljskih sprega, krnjih, popucalih, repariranih ili spašenih. Dijada *otac – sin* jedna je od učestalo propitkivanih. U interesnomu žarištu jest od biblijsko-mitskih slika do recentnih nacrti književnoga-dramskoga odgovora na odnos javnog i intimnog. U odnošajnoj galaksiji roditelj(i) – sin/kći reflektira se sav društveni makrokozam. Stoga se s pravom obitelj doima kao univerzum u malome. Krize društva ogledaju se u krizama te male društvene ćelije. Povijesne društvene hijerarhije imaju zrcalnu projekciju u istodobnim obiteljskim raspodjelama moći, vlasti, kontrole. Umnažanje ishodišne matrice: učitelj – učenik, zaštitnik – zaštićeni, vladar – podanik, vlasnik – nasljednik, voditelj – vođeni, a temeljeno na krvnome srodstvu – paradigma je kompleksnoga diskursa vlasti i razvlaštenja, privlačenja – odbijanja, (straho)poštovanja i privrženosti, podaništva i odmetništva, herediteta i kidanja obiteljskih spona, *šikzal-köbi* (potomci plaćaju za grijeh predaka), autoriteta i osporavanja i tako redom. I kasnije, *Dundo Maroje*, *Hamlet*, *Život je san*, Corneilleov *Cid*, Molièreov *Škrtac*, Racineova *Fedra*, Schillerovi *Razbojnici*, Kotzebueov komad *Kakav otac takav sin* te među novijim dramskim djelima Ibsenove *Sablasti*, *Divlja patka*, Vojnovićeva *Dubrovačka trilogija*, *Mamino srce* i *Orgije monaha* Polića Kamova, Krležini *Glembajevi*, Gombrowiczevo *Vjenčanje*, te *Smrt trgovačkog putnika* i *Svi moji sinovi* Arthura Millera, O' Neillovo *Vjenčanje pod brijestovima* i *Dugo putovanje u noć*, *Vježbanje života* i *Berenikina kosa* Nedjeljka Fabrija, *Akcija i čistilište* Ivana Bakmaza, *Moj dobri otac* Mira Gavrana, Vidićeve *Ospice* itd., organiziraju glavnu ili jednu od dramsko-fabulacijskih



ravni oko *Father-conflicta*. Nabrojeni dramski predlošci žanrovski su raznorodni, u rasponu od komičnih do tragičnih prizorišnih dominantni te su po mnogim scensko-izvedbenim osobinama i literarnome kontekstu kojemu dijakronijski priliježu nesvodivi na neku ciljano-analitičku skupinu. Ipak, nanizali smo ih u svrhu oprimgljenja naslovne teme. Nanizala sam ih i stoga što – uglavnom – u književno-teatrološkoj i književnopovijesnoj literaturi nije dovoljno izražen naslovni aspekt u nabrojenim djelima ili nije dovoljno analitički razrađen. U ovomu tekstu fokusiram se na dva umnogome u dramskoj kritičkoj literaturi analizirana autora. No, naslovni aspekt valja još malo promotriti. Ostaje velikim poslom u nabrojenih autora i nanizanih djela rasvijetliti karakter naslovne teme. Jer, koliko autora – toliko i skriptorskih tematizacija.

Od nadimka<sup>1</sup> do epistolarne ostavštine, od *Isušene kaljuže* do dramskih tekstova u Polića Kamova na djelu je *Familienroman* (Freudov termin). Iz spomenuta romana, iz *Maminoga srca* dade se rekonstruirati Kamovljeva obiteljska anamnéza, faktografski i stilizirani sloj. Pseudonim Kâmov u Polića potpomaže anagogijsku stranu njegove (po) etike: crtu izrazite interesne upravljenosti na tematem oca. Pojednostavljeno: biografska i literarizirana braća solidarni, potpomažući, konstruktivni su dio obiteljskoga miljea Polićevih odnosno Boškovićevih u *Maminome srcu*. Jedan od braće, međutim, izdvaja se iz rečene solidarne bratske postave i narušava obiteljski sklad. Vladoje Sabljak u *Orgijama monaha* – suprotstavlja se ocu, potiče očevu devaluaciju i čini upravo ono što Kâm čini Noi: gleda očevu urušavanje. Za oca kaže, replicirajući sestri Mimi: *Ma, dijete!* Drugim riječima, otac je podjetinjio. Premda se iz daljnjega razvoja radnje i dijaloškoga krešenda između sina Vladoja i oca doima da otac intelektualno parira sinu, da nije podjetinjio, ali je emotivno i karakterno skrhan. Uz proslavu očeve radne četrdesetogodišnjice Vladoje otvara Pandorinu kutiju. Kutija sa zataškanim i potisnutim očevim mladenačkim grijesima dolazi u trenutcima pretpostavljeno svečarskim. Slijedi mučan, obostrano arogantan dijalog oca i sina uz pasiviziranu braću i sestru. Čuju se uvredljive replike: otac sinu da je *podlac*, *Mesija* (ironično), razvratnik, dočim sin ocu:

OTAC (u staroj, porugljivoj, žalosnoj ironiji): *Tvoja fakta! Tvoje evanđelje! Tvoje sve!*  
VLADOJE: *I vaše ništa.* (Pa nehotice porugljivo): *Ne ništa. Prikrivate oči ko u staroj prisposdobi dijete i mislite da vas drugi ne vide, dok taj drugi vidi vas svejedno i kroz vaše zatvorene oči, samo vidi još bolje vašu misao, logiku i – glupost!*<sup>2</sup>

Nakon žestoke prepirke s ocem, u *Sceni trećoj* – *O ishodu sunca* Vladoje u dijalogu s bratom Ivom izgovara: *Tvoj otac...naš bijedni otac.*

<sup>1</sup> Janko Polić u pismu bratu Vladimiru: */.../ Ime ostaje za javnost uvijek "Kamov", pa kad smo već kod toga, prepuštam tebi da štampaš pjesama eksemplara koliko hoćeš. /.../ Gleda imena "Kamov" toliko na znanje: Kad se je sijedi Noe bio napio i razotkrio golotinju, došao je njegov sin Kam i gledao u pijanoga i gologa oca – onda su došli drugi sinovi, Sem i Jafet i – pokrili golotinju. Pa kad se je Noe otrijeznio i doznao za ponašanje djece, rekao: Blagoslovljen bio Sem i Jafet – i da je proklet Kam! Kamov za mene dakle znači program u imenu za literaturu /.../. Janko Polić Kamov, Članci i feljtoni; Pisma. ICR. Rijeka 2000. Str. 183 – 184.*

<sup>2</sup> Janko Polić Kamov, *Orgije monaha, Samostanskih drama dio prvi*. U: *Drame*. ICR. Rijeka 2000. Str. 77.



Tijekom prosede, u *Sceni drugoj – Pred zoru* nailazimo na karakteristične iskaze: sinova:

*VLADOJE*: Uvrijedio sam oca, Mimi. Rekao sam mu, što si sam ne smije da kaže. Također karakteristično:

*BOŠKO*: A sada, ko je suvišan? Otac ili sin! Ja ili on? Ne znam. – Samo znam da je jedan potreban. Majka i žena. Žena i majka.<sup>3</sup>

Didaskalije (repličke, prospektivne...) u tomu dramskome predlošku rječite su, karakterološki i situaciono (scenski) dopunjuju očevu i sinovljevu figuru, napukli odnos oca i sina. Izdvajam ih:

Za Vladoja: (tapka oca po ramenu usiljeno-šaljivo); (zašutio, tad odsječno); (grubo, preko volje); (Odložio spise i pošao k ocu gledajući i govoreći kratko u njegovo lice, pod nos); (nestrpljivo, bliže njegovom licu); (Pa nehotice porugljivo); (U boli, u jadu); (Naporno ko da valja kamen); (muklo); (još muklije);

Za oca: (tvrdog); (tupo); (oštro); (dalekom, bolnom ironijom); (slabašno, blago, u nemoći); (suhog); (upro prst u njega); (pogođen); (užasno uzrujan); (grozno, očajno); (kroz plač); (pogledao ga sijed od straha i uzmakao); (nesabrano); (i onda pogledao u svoje ruke patnički, suludo); (i zakoracao zgrbljeno); (raskolačio oči); (sav sijed ko od velikog straha, gologlav, istanjen...).

Ekstrakcijom predočenih autorsko-redateljskih naputaka/didaskalija dade se rekonstruirati dramski sukob dvaju aktera. Scensko ponašanje, izgled, (ne)iskazive i iskazane replike modelotvorno dopunjuju obiteljsku dramu. Sin ostarjeloga oca *skida s trona* besprijeckornoga, autoritetnoga pater familiasa. Autor je vrijednosni obiteljski okular zaljuljao suočivši oca s proživljenim promašajima i dvostrukim moralom na kojemu je sazdan uzoran obiteljski život obitelji Sabljak. Nema u tomu odnosu sućutne note kao ni u Kâmovu *zurenju* u nagoga Nou. Nema ni očeve potrebe da sasluša sina, da konzervativni kliše demagoškoga govora zamijeni paritetnim dijalogom.

Polićeva *Djevica*, drugi dio *Samostanskih drama*, nadovezuje se akterima na *Orgije monaha* uz male izmjene: otac je odsutan prisutan, *osjetio umor, poželio san, pošao leći i usnuo*<sup>4</sup>. Njegova odsutnost iz obiteljskoga kadra, među braćom i gostima lebdi kao tjeskobni impuls kojim ga se s vremena na vrijeme u poduljim replikama među braćom Vladom i Ivom spomene, nedorečeno, aluzivno. Kao lebdeća prisutnost odsutnoga. Očev duh nad Hamletom?

*/.../ Dok je u Orgijama monaha Vladoje beščutan rušitelj posvećenih pravila obiteljskoga, respective građanskoga morala, a Ivo mu se suprotstavlja, dotle u Djevici upravo Ivo preuzima Vladojevu funkciju, postavljaajući se kao vehementni buntovnik /.../. Gašparović 2005: 275.*

<sup>3</sup> Isto, str. 68.

<sup>4</sup> *Djevica*. U: *Drame*, navođeno. Str. 104.

*Mamino srce* – tragedija je koja već naslovom sugerira tematsko-dramsku okosnicu. Obiteljski milje ponovno: obitelj Boškovićevih, poodrasli sinovi, kći, liječnik, Johana i Ivo Bujić. Otac Andro scenski je odsutan od trećega čina, no, dozivan je i dalje u razgovornim dionicama majke sa sinovima. Mati – gravitaciona figura, otac – komunikacijski katalizator.

Dušan (inačica Janka Polića?) suočava majku s njezinim predrasudama, stereotipom koji ne odgovara istini njihovih obiteljskih odnosa, suočava ju s permisivnošću spram djece i rigidno-jednostranim doživljajem očeva udjela u obiteljskim nevoljama: */.../ Sve je zlo od oca, sve dobro od tebe. A njegova je ljubav bila skromnost, tvoja oholost. /.../ Za mene nemaš ni jedne riječi ukora. Sve odvrćaš od mene i navraćaš na oca. A kad ja sve odvratim od njega, ti sve navraćaš na sebe.* (Muklije) *Zašto me štediš i mučiš! Zašto me braniš i kvariš! Kad sam nitkov.*<sup>5</sup>

Otac u *Maminom srцу* sasvim je *razvlašten*, deklasiran, osiromašen, ostarjeli gubitnički lik. Između njega i djece, njega i obiteljskoga usuda, kao kontrapolirani akter postavlja se Linda, njegova žena. Konverzacijska dominantna u drugom činu jest dijalog muža i žene na način ženina ofanzivnoga evociranja niza nemilih epizoda u kojima je izostao očinski i supružnički zaštitnički stav. Izostala je učinkovita skrb za zdravlje i boljitak njihove djece. Dinamikom napada – obrane i protunapada traje mučna i secirajuća supružnička inventura obiteljske prošlosti. Na samome početku prvoga čina, u sceni obiteljske razbibrige i igre karata, nevezana i ležerna konverzacija poprima napetost. Konfrontiraju se sin i otac, a mati suflira sinovljevim replikama:

*/.../ DUŠAN: Aj, aj, alaj ste dosadni.*

*ANDRO (Otac): Tako, tako. Otresaj se samo. Neodgojeni. Gore nego u radničkoj familiji.*

*DUŠAN: A tko nas je odgajao?*

*ANDRO: Vaša mama. Što ste htjeli, to ste i imali. Što ste imali, to ste uništili. Što ste uništili, to ste opet htjeli, imali, uništili i –*

*LINDA (mati): A, molim te, oni su mnogo imali, zaista. Dušan nosi hlače koje je nosio Romano, a prije njega Bruno. Sve je na Olgi od pokojne Mile. I čarape. Pitaj ju samo što je htjela, a što imala. Ni na plesove je nisi poveo.* (Olga ulazi.)

*ANDRO: Tiho. Tiho.*

*LINDA: Gore, da, nego u radničkoj familiji. Romano je već čovjek sa 26 godina i za sebe nije nijedne cipele kupio.*

*ANDRO: I nijednog ispita položio!*

*DUŠAN: A šta će mu ispiti!*

*ANDRO: A šta će mu to: biti vječni pravnik, nazdravičar i kavalir. Trošiti, a ne zarađivati.*

*DUŠAN: Život je pravo. Glavno je živjeti, uživati svoja prava, potpuno, u svemu.*

<sup>5</sup> *Mamino srce*. U: *Drame*, navođeno. Str. 192.

ANDRO: *A dužnosti? Život je dužnost. Ti nisi odrastao tako krasan, sit i školan, jer si na to imao pravo, nego jer je to bila naša dužnost.*

LINDA: *Igramo ili ne igramo? /.../*<sup>6</sup>

U pozadini igre karata i Lindina pitanja na kraju citiranoga paragrafa (doslovnoga i figurativnoga značenja) – *Igramo ili ne igramo?* zbiva se polarizacija životnih stavova. *Život je pravo* (iz sinovljeve perspektive) – *život je dužnost* (očinska perspektiva). Između tako sučeljenih svjetonazora utiskuje se majčinska regulatorna gesta, poziv na igru kako bi tenzije popustile, no, zakratko, jer se polifono antagoniziranje nastavlja i produbljuje. Zadani rodni klišeji i naslijeđene obiteljske uloge vrlo se jasno raskrivaju citiranim paragrafom. Sukobna narav (izraz A. Übersfeld) unutar ovoga dramskoga predloška oslanja se na sukobnu narav povijesno zadane društvene podjele uloga i rodničkih odnosa. Oslanja se na naslijeđeni doživljaj obiteljske dinamike. Otac je iskazanim stavom – da je život dužnost – da ne valja trošiti mimo zarađivanja – slijednik discipliniranja za konformirano preživljavanje. Otac je slijednik logocentričkoga imperativa, sin(ovi) progovaraju iz rezidua načela užitka. Sam je Kamov (Arsen Toplak iz *Isušene kaljuže*) decentrirani i ikonoklastički dramsko-literarni glas o svakodnevlju individualističkomu i obiteljskomu. Njegova teatralizacija obitelji ide ka demaskiranju obiteljskoga mita kao beskonfliktnoga *gnijezda* i zaštitničke jazbine. Autoritetan otac s početka prvoga čina u drugome je činu posve posustao pod majčinim prigovorima. On se nastoji opravdati i umanjiti pripisanu krivnju. Namjesto *bijega u bolest* (Freud – Dostojevski), otac se skriva u čitanje novina, zaboravljivost, dnevne rituale bezopasnoga outsidera. Bez utjecaja je, pokor(e)ni otac: */.../ Pa dobro. Ja se pokoravam. Naučio sam slušati, zaboravio zapovijedati. Ja sam u kući nula. /.../ Ja sam nula.*

LINDA: */.../ Konačno: ostvario se tvoj ideal: novine, cigarete i crna kava. Sad tareš ruke i šta te briga.*<sup>7</sup>

Mani Gotovac<sup>8</sup> pri esejističkomu osvrtu na Vojnovićev *Suton* i Fabrijevo *Vježbanje života* drži ponajprije grad poredbenom sponom. Veli: *Grad je glavno lice njihovih djela.*<sup>9</sup> Grad Dubrovnik za Vojnovića i Rijeka za Fabriju. Kao mediteranski, rubni, pogranični gradovi. Potom se u psihoanalitičkome *ključu* osvrće na drugi značenjski sloj, na obitelj. Navodim podulji citat jer pogađa u srž naše teme: *Ako Suton prokazuje situaciju majke, Taraca u ovoj predstavi poziva oca. U pojavi gospara Lukše (Tonko Lonza). Njegov Lukša nije ironični i učeni gospodar koji piše povijest grada. /.../ Kod Lukše gori čežnja da postane ocem i radi njegova nemoć da prihvati sina. Promatra ga Plašt i kako će se pored njega*

<sup>6</sup> Isto. Str. 162.

<sup>7</sup> Isto. Str. 182.

<sup>8</sup> M. Gotovac, *Vojnović – Fabio. U: Krležini dani u Osijeku 2007. 100. godina Hrvatskoga narodnoga kazališta u Osijeku / Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Zagreb; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2008. Str. 374 – 382.

<sup>9</sup> M. Gotovac, isto, str. 375.

obratiti pučaninu i pozvati svoga stvarnoga sina? On koji je trebao obnoviti rod, ne može se roditi kao Otac. A taj bi tada vratio poremećenu ravnotežu.

*Ako se materinstvo dokida ne bi li se čuvala ideja o domovini, ako se načelo Oca ne može uspostaviti, kako se može uspostaviti Očevina?*

Predstava<sup>10</sup> je dakle radila u dosluhu sa životom koji smo tada živjeli. Prikazivala je urušavanje roda. Podsjećala je na prošlo, a svjedočila o tadašnjoj sadašnjosti. Prošlost ponekad djeluje kao razvalina što opsjeda budućnost. *Gospar Lukša nije mogao doći do svog sina, pa niti do svog života. To se dogodilo tada, ali to se događa i sada, i to će se događati.*<sup>11</sup>

Gotovac posve u duhu tradicije odnosa prema trijadi: Ideal (Bog) – domovina – obitelj piramidalno postavlja uzročno posljedični povijesni slijed: obitelj je grad u malome, zajednica na čijemu je čelu vođa (grada) / *pater familias*. **Grad ili očevina.** Načelo oca uvjetuje i sudbinu (izvedbu načela) sina. Grad se urušava ako je urušeno očinsko (voditeljsko?) načelo. Odatle paralele s nedavnom hrvatskom prošlošću i beznađem. Gotovac eseju pridodaje skicu inscenacije *Triemerona* spominjući i dramatizaciju *Berenikine kose* a sve u duhu pesimističke projekcije naše sutrašnjice. Akcentira sam konac dramatiziranih predložaka: nerođenu djecu, involutivnu obiteljsku putanju, smrt obitelji raspršenih poput Berenikinoga zvijezda. Tako se i predočeni citat može iščitati u duhu stava da je dramski tekst (ili dramatizirani tekst) idejni prenositelj vremena svoga nastanka, a kazališna pozornica mjesto na kojem se provjerava njegova umjetnička postojanost.<sup>12</sup> Provjerava se njegovo iradiranje do u recentni inscenijski trenutak. I njegova *uporabljivost* za *teme dana* to jest svakidašnjicu ovdje-i-sada. Paralelu Vojnovićeva *Sutona* i *Na taraci* s Fabrijevim miraklom *Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara* ponudio je Hećimović<sup>13</sup> s aspekta političkoga teatra, teatra apsurdna, postmodernih konstrukcijskih elemenata uz izvjesne metodološke prijedloge o mjestu i svrstavanju toga mirakla u *dijakronijsko-evolucijski kontekst*.<sup>14</sup> Hećimović tumači: *djedovska je kuća metafora za domovinu*, a Nuncula inačica arhetipske Vojnovićeve prosjakinje Kate. Djedovina isto je što i otadžbina ili očevina. Domovina (dom, kuća) jest **patrilinarna** poputbina, u miraklu također modelirana kao krizna stečevina. Djedovina ili Kuća jest Hrvatska u kojoj je glavni akter – Toma – stranac (otuđenik). Bezdomnik. Anti-

<sup>10</sup> Misli se na predstavu *Dubrovačka trilogija*, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb 1983., dramaturg Petar Brečić, redatelj Ilica Kunčević te na Gašparovićevu dramatizaciju Fabrijeva *Vježbanja života*, Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka 1990.

<sup>11</sup> Cit. str. 377, naglasila D. B. K.

<sup>12</sup> Usp. *Kazališni čovjek Branko Mešeg* Antonije Bogner-Šaban. U: *Krležini dani u Osijeku 2007. 100. godina hrvatskoga narodnoga kazališta u Osijeku / Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Zagreb; hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2008. Str. 165 – 196. Citirana misao na str. 175 istoga izvora.

<sup>13</sup> B. Hećimović, *Fabrijev mirakl* Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara?. U: *Rijeka Fabriju*, Zbornik radova. FF u Rijeci. Rijeka 2009. Str. 27 – 35.

<sup>14</sup> Usp. str. 496 - 7. istoga izvora.

junak sartreovske bačenosti u svijet bez boga, bez oca, iskorjenik. *Spas* donose došljaci (stranci, tuđinci) – primjer izokrenuta *cargo*-kulta, cinično-ironijska eshatološka slika. I slika samoizgnanstva.

*Fatherconflict* jest sjevremeni topos. Njegove su inačice dio suvremene prizorišne ponude. Svako povijesno vrijeme svojom redateljskom palicom na (ne)ponovljiv način progovara o tomu toposu. Uobičajilo se govoriti o do-tematizaciji, do-pisivanju, citatnome dometanju arhi-teme. Od davnih Hipolitovih<sup>15</sup> prigovora ocu (*Antigona*) do recentnih predložaka Ivana Vidića (*Netko drugi*), Asje Srnec (*Uzmak*) i drugih suvremenika postmoderne skepse nadopisuju se autorski odgovori na rečeni tematski arhetip. Otac, sumarno gledano, (više) nije modelotvorni, utjecajni, autoritetni zaštitnik privilegiranoga odrastanja. Rokirane su uloge, sin je korektor i zastupnik zagubljenih obiteljskih spona. U *Vježbanju života*, u *Berenikinoj kosi* nema se više koga zastupati – djece neće biti. U moguće dramatiziranoj

---

<sup>15</sup> KREONT: *jer samo onaj, tko je strog u domu svom,  
Taj suditi će i drugdje riječju pravednom.* (Hemonu)  
/.../ *Stog uvijek valja slušati naređenja riječ  
i ne dopustiti ženi vladu nad sobom...*  
HEMON: *jer dičan otac djeci najveća je slast,  
Baš isto kako ocu glas o djeci lijep.  
Stog ne daj da te vodi samo vlastit um,  
Već spoznaj da i drugi ima razbor svoj...*  
*Tko misli da je samo njemu razum zdrav  
I govor dobar sveđ, a drugi da je glup,  
Kad otkrije se malo – pust mu zjapi duh.  
A mudar čovjek uči cijelog vijeka svog  
I toga se ne stidi, jer je skroman stvor.  
/.../ Popusti i ti sad, izmijeni nalog svoj,  
i ako hoćeš slušati mene, što sam mlad,  
tad znaj, da od svih ljudi ponajveća čast  
iskazuje se onom, tko je znanja pun,  
a koji nema znanja, što je slučaj čest  
taj neka drugih ljudi mudru sluša riječ.*

KREONT: *Zar mi, što u ovakvu već smo zašli dob  
Da učimo od stvora tako nezrelog?*  
HEMON: *Ne rekoš ništa loše, premda sam još mlad,  
A ti ne sudi dob, već same stvari srž..*

/.../ *na dijete si mi nalik takvim govorom...*  
*Zar pojedinac sam da vlada državom?*  
KREONT: *Vladareva je zemlja, koji vlada njom.*  
HEMON: *Bez podanika onda vladaj sebi sam!*  
/.../  
KREONT: *U drskosti se svojoj sad i prijetiš još!*  
*...Zar luđak da me uči misli razumnoj?*

Cit. Sofoklo, *Antigona*. U: *Grčke tragedije*. Preveo Koloman Rac. Biblioteka Jutarnjeg lista. Globus Media. Zagreb 2004. Str.152 – 3.

inačici *Triemerona* nema ni sinovljeva korektivnoga odgovora na pasiviziranoga i *slaboga* oca: sin odustaje od sebe, mati odustaje od sebe, muževi i očevi (pre)ostaju, kao Kreont u antičkim dramskim porukama, usamljeni motritelji smrti obitelji.

## LITERATURA (IZBOR)

Branko Hećimović, *Dramska traženja Janka Polića Kamova*. U: *13 hrvatskih dramatičara*, Znanje. Zagreb 1976. Str.148 – 178.

Branko Hećimović, *Fabrijev mirakl* Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara?. U: *Rijeka Fabriju*, Zbornik radova, FF u Rijeci, Rijeka 2009. Str. 27 – 35.

Boris Senker, *Pogled u kazalište*. Teatrologijska biblioteka. Zagreb 1990.

Adriana Car-Mihec, *Pogled u hrvatsku dramu*. HFD. Rijeka 2001.

Darko Gašparović, *Kamov*. Adamić. Rijeka 2005.

Dževad Karahasan, *Lik i njegova parodija; Edip i Leone Glembay*. U: "Novi Prolog", br. 17/18, 1990. Str. 32 – 40.

Fredric Jameson, *O interpretaciji: književnost kao društveno simbolični čin*. S engleskoga preveo M. Škrabalo. "Kazalište", 7 – 8, Zagreb, 2001., 157 – 163.

Giovanni Jervis, *Kritički priručnik psihijatrije*. Prevela Vera Frangeš. Stvarnost. Zagreb s. a. *Govor drame – govor glume*. Zbornik radova. Biblioteka "Četvrti zid", knj. 29., ur. Sava Anđelković i Boris Senker, Disput. Zagreb 2007.

Janko Polić Kamov, *Članci i feljtoni; Pisma*. ICR. Rijeka 2000.

Janko Polić Kamov, *Drame*. ICR. Rijeka 2000.

Jean Laplanche i Jean-Baptiste Pontalis, *Rječnik psihoanalize*. Preveli Radmila Zdjelar i Boris Buden, A. Cesarec. Zagreb 1992.

Mani Gotovac, *Vojnović – Fabio*. U: *Krležini dani u Osijeku 2007. 100. godina hrvatskoga narodnoga kazališta u Osijeku / Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Zagreb; hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2008. Str. 374 – 382.

Marina Bricko, *Teorije pripovijedanja i drame*. "Umjetnost riječi", 4. Zagreb 1988.

Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*. Preveo Marijan Bobinac. Hrvatski centar ITI – Unesco, Zagreb 1998.

Horace Bidwell English i Ava Champney English. *Obuhvatni rečnik psiholoških i psihoanalitičkih pojmova*. Preveo Borislav Stevanović. Savremena administracija. Beograd 1972.

Siegfried Melchinger, *Povijest političkog kazališta*. Prevela Vida Flaker. GZH. Zagreb 1989.

- Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*. Prevela Jelena Rajak. Izdanja Antibarbarusa d.o.o. Zagreb 2004.
- Višnja Barbir, *Fredric Jameson – povratak transcendentnom*. "Kazalište", 7-8. Zagreb, 2001., 152 – 156.
- Victor Turner, *Od rituala do teatra, Ozbiljnost ljudske igre*. Prevela Gordana Slabinac. A. Cesarec. Zagreb 1989.
- Ž. Delez/ F. Gatari (Giles Deleuze / Félix Guattari), *Anti-Edip*. Prevela Ana Moralić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. Sremski Karlovci 1990.

# INTERTEKSTUALNOST U HRVATSKOJ DRAMI DRUGE POLOVICE 20. STOLJEĆA Tipologija

**1. 0.** Naslov ovoga izlaganja zapravo je – radni naslov. I čini se kako je problematika o kojoj ovih Krležinih dana u Osijeku raspravljamo, a koja je proteklih godina u središtu zanimanja glavnoga autora ovoga priloga, u tolikoj mjeri složena i slojevita da osuđuje naslov na to da bude radni – prilično dugo. Drugim riječima, polazište ponuđenoga promišljanja jest suodnos domaće dramske proizvodnje posljednjih šezdesetak godina s drugim književnim tekstovima, kako nastalim prije druge polovice 20. stoljeća tako i tijekom toga perioda. Taj se suodnos ostvaruje, dakako, kako prema domaćoj tako i prema stranoj književnosti. Ne gubeći iz vida intertekstualnost hrvatske drame u prvom slučaju, s uporištem u vlastitom, domaćem dramskom i uopće književnom prostoru, u ovom je prilogu istraživačko, komparatističko zanimanje za intertekstualnost domaće drame ipak poglavito usmjereno prema stranoj literaturi.

**1. 1.** Nadalje, zadaća se ovoga rada ne ostvaruje tek u obrazloženju odnosa motrenoga dramskog korpusa prema tekstu kao takvom već i prema kulturnom i povijesnom *milieuu* koji nije domaći a koji se često i živo nadaje u domaćoj drami. Unutar hrvatskoga dramskog stvaralaštva druge polovice 20. stoljeća niz je djela koja predstavljaju odraz poetičkog utjecaja sveukupne svjetske ili pojedinačnih svjetskih nacionalnih književnosti – putem različitih postupaka i sredstava: prevladavaju antička (grčka i rimska) mitologija, religijske

<sup>1</sup> Grgo je Mišković (rođ. 1978. u Zadru) doktorand na Doktorskom studiju iz književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na zagrebačkom Filozofskom fakultetu. Piše pod mojim mentorstvom doktorsku disertaciju na temu biblijskih i religijskih motiva u hrvatskoj drami. U ovoj su studiji uključeni neki rezultati i saznanja iz njegova istraživanja: poglavito u Prilogu C (na kraju rada), gdje navodim Miškovićevu tipologiju drame s religijskim i biblijskim elementima. (op. Helena Peričić).



i biblijske sastavnice te povijest. Međutim, u (meta)literarnim sastavnicama kao važnom obilježju domaće drame predmetnoga perioda, često je implicirana i multikulturalnost – posezanje za stranom kulturom ili kulturama u kojima su djela od kojih se posuđuje na razini teksta – nastala. Multikulturalnost se dakako može odraziti (i) na izražajnom ili tematskom planu primjenom raznovrsnih mehanizama: npr. *preseljenjem* u (literarno) vrijeme / prostor djela iz kojeg se posuđuje npr. fabula, ili pak uporabom imena karakteristična za tuđi jezik ili prostor, asocijacijom / aluzijom na običaje / manire koje su obilježje drugih kultura i sl.

1. 2. Na temelju rečenoga izučavanja došla sam do zaključka kako je moguće odrediti i primijeniti tipologiju (Vidi Prilog A. na kraju rada!) načina ostvarenja utjecaja ili preuzimanja elemenata iz stranih književnosti, povijesti i kulture. Građa koju sam odabrala i proučila i koju još uvijek proučavam sastoji se od dramskih djela brojnih domaćih autora: od dramatike Krleže, Marijana Matkovića, Slamniga, Šoljana, preko Tonča Petrasova Marovića, Luka Paljetka, Nedjeljka Fabria, Ive Brešana, Ivana Kušana do Mira Gavrana, Mislava Brumeca i brojnih drugih živućih autora.<sup>2</sup> Ta mi je građa ponudila mogućnost utvrđivanja jedne od mogućih tipologija pristupa ili načina na koji su se utjecaj, posuđivanje ili isprepletanje s drugim književnostima i kulturama u navedenom dijelu domaće književnosti dogodili ili ostvarili. Temeljem toga sugeriram primjenu (barem) četiriju temeljnih načina ostvarenja rečenih postupaka; makar bismo taj broj – daljnjim i detaljnijim razmatranjem i određenjem – zacijelo mogli povećati ili doraditi na način umetanja nekih podvrsta odnosno

<sup>2</sup> Brešan, Ivo, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*. Zagreb, ABC naklada, 2003.  
 Brešan, Ivo, *Julije Cezar*. U: *Spletke*, Zagreb, Naklada Društva hrvatskih književnika, 1997.  
 Brumec, Mislav, *Francesca da Rimini*. U: *Početnica za kazališne amatere i zbornik igrokaza*. Pripr. Miro Gavran. Zagreb, Edip, 2000. Ili u: *Croatian Radio Plays in the 1990s*. Zagreb, Croatian Radio Library, 1999.  
 Brumec, Mislav, *Smrt Ligeje: horror-melodrama = The death of Ligeia : horror-melodrama*. Prijevod na engl. Nina H. Kay Antoljak. Zagreb, Hrvatski centar ITI-Unesco, 2000.  
 Fabio, Nedjeljko, *Aluzivne drame*. Zagreb, Profil, 2007.  
 Gavran, Miro, *Odabrane drame*. Zagreb, Mozaik knjiga, 2001.  
 Krleža, Miroslav, *Aretej ili Legenda o svetoj Ancili, rajskoj ptici*. Sarajevo-Zagreb, Svjetlost-Školska knjiga, 1977.;  
*Legende*. Sarajevo-Zagreb, Oslobođenje-Mladost, 1981.  
 Kušan, Ivan, *Svrha od slobode. Drame*. Zagreb, AGM, 1995.  
 Marinković, Ranko, *Glorija*. U: *Glorija i druge drame*. Zagreb-Sarajevo, Globus-Svjetlost, 1988.  
 Marović, Tonči Petrasov, *Antigona, kraljica u Tebi; Temistoklo*. U: *Odabrana djela II (Proza, drame)*, Split, Književni krug, 1992.  
 Matković, Marijan, *I bogovi pate (drame)*. Zagreb, Zora, 1962.  
 Paljetak, Luko, *Orfeuridika*. Zagreb, "Forum", 39, 2000., 7-9.  
 Paljetak, Luko, *Poslije Hamleta*. Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 1997.  
 Slamnig, Ivan, *Firentinski capriccio: jedanaest radio-drama*. Rijeka, Izdavački centar Rijeka, 1987.  
 Šnajder, Slobodan, *Hrvatski Faust*. Zagreb, Centar za kulturnu djelatnost, 1982.; *Neki Jona. Starozavjetna legenda po novozavjetnom apokrifu*. U: S. Šnajder, *Kamov: Legende oko freske*. Zagreb, Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreba, 1978. (prvi tisak u *Pitanja*, sv. 44/45, 1973.)  
 Šoljan, Antun, *Dioklecijanova palača*. U: *Devet drama*. Zagreb, Matica hrvatska, 1970.  
 Šoljan, Antun, *Romanca o tri ljubavi*. U: *Izabrana djela*, I. Ur. Pero Budak, Zagreb, Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1987.

podtipova ili pak uzimanjem u obzir genoloških odlika: naime, mogli bismo tako razlikovati prikazivačku dramu od radio-drame ili pak unutar tih izvedbenih formi grotesku, satiru, farsu itd. pa potom – s obzirom na njihova obilježja – razrađivati tipologiju. Ovdje ću dakle navesti samo generalnu podjelu koja na razini intertekstualnog i komparatisticki relevantnog dopušta proširenje i preciziranje. Tijekom vremena i proučavanja građe prijašnje se postavke i pretpostavke dakako dorađuju i preinačuju. Navodim po mom sudu temeljne načine ili postupke dosezanja intertekstualnih ostvarenja na (meta)tekstualnoj ili (meta)kulturalnoj razini:

**a. intertekstualni** način (u užem smislu riječi) – koji predstavlja izabiranje i korištenje (primarnih) tekstova (genotekstova, hipotekstova) nastalih u svjetskoj književnosti od staroga vijeka do 20. stoljeća za nastanak novih, sekundarnih (fenotekstova, hipertekstova, metatekstova). U ovoj su kategoriji npr. Slamnigova radio-drama *Cezario*, Brešanova *Julije Cezar* i Paljetkova *Poslije Hamleta* u odnosu na Shakespeareova djela, Šoljanova *Romanca o tri ljubavi* u odnosu na *Rosa i krest* Aleksandra A. Bloka, Marovićeva *Antigona* u odnosu na Sofoklovu);

**b. mitološko-religijski** način – preuzimanje ili posuđivanje likova / bića ili fabularnih sklopova koji pripadaju mitologiji – biblijskoj, grčkoj, rimskoj itd. ili religiji (npr. Matkovićeva trilogija *I bogovi pate*, Krležini *Aretej* i *Saloma*, Paljetkova *Orfeuridika*, *Glorija* Ranka Marinkovića ili *Solumov kraj* Pave Marinkovića);

**c. metonimijski** način (u pojedinim primjerima može biti preciznije naznačen kao *motivski* ili */meta/povijesni*) – izabiranje relevantnih motiva vezanih za istaknute povijesne događaje, povijesne osobe i njihove živote ili djela odnosno za kulturu u kojoj je neko dramsko / književno djelo nastalo. Napominjem, međutim, da ovaj tip korištenja građe može biti ostvaren i na razini metapovijesnosti odnosno na tek djelomično ili prividno povijesnočinjeničnom materijalu kakav autorima često služi u svrhu stvaranja subverzivnog ili pak satiričnoga dramskog diskursa (npr. Šoljanova *Dioklecijanov palača*, Marovićev *Temistoklo*, Kušanova *Svrha od slobode*, Fabrijević *Meštar* ili Šnajderov *Hrvatski Faust*); naglašavam, međutim, da metapovijesno u motrenim dramskim tekstovima nipošto ne treba poistovjetiti s povijesnim;

**d. citatnost i aluzivnost** – posuđivanje / preuzimanje citata kojima se ukazuje ili aludira na primarni tekst kao stabilan i utvrdiv izvor (V. Biti), pri čemu dolaze do izražaja ne samo (meta)literarne već i multikulturalne / (meta)kulturalne konotacije koje nudi novi dramski tekst (npr. Krležin *Aretej* u odnosu na Danteove stihove, Šoljanova *Romanca o tri ljubavi* prema Baudelaireovim stihovima, Gavranova *Kreontova Antigona* u odnosu na Sofoklov tekst, Šnajderov *Hrvatski Faust* u odnosu na Goetheova *Fausta*).

Dakako, moguće je – pa i često – kombiniranje navedenih načina – dvaju ili čak više njih – na koje se nov tekst oslanja na pred-tekst ili pod-tekst odnosno na povijest koja može biti shvaćena ili kao niz objektivnih događaja ili kao interpretacija (u gore spomenutom metapovijesnom smislu) tih istih događaja, dakle – povijesna priča / hi-storija.

2.0. Poznato je da u svjetskim književnostima a posebice drami oslanjanje na starovjekovni: biblijski, grčki ili rimski hipotekst (dakle intertekstualno *posuđivanje* elemenata iz prve od navedenih kategorija) nije dvadesetostoljetna odnosno postmodernistička invencija ili inovacija već mehanizam kontinuirano prisutan od antičke, pogotovu helenističke književnosti do danas. Čak i Eshilove ili Sofoklove tragedije mogu biti shvaćene kao intertekstualni posljedak mita kao pred- ili podteksta. (Znano je da se kao početak genealoškog ciklusa hrvatske *mitološke drame* u drugoj polovici 20. stoljeća često uzima *Prometej* Marijana Matkovića iz 1953.)

2.1. Ovom prigodom na intertekstualnoj problemskoj razini ograničit ćemo se na nekolicinu sastavnica u dramskim opusima desetak domaćih autora. Krleža razvija svoju dramu *Aretej ili Legenda o svetoj Ancili, rajskoj ptici* (1959.) pomoću umjetničkog oblika legende o svetoj Ancili i njezinoj ptici (što je kršćanska varijanta legende o Arinoi i njezinoj tajanstvenoj ptici koja nas svojim cvrkutom može prebaciti u tisućljeća prije ili nakon našega vremena), čime Krleža pokušava razbiti građanski mit o nepromjenjivosti poretka stvari. Multikulturalnost je ontološki dotaknuta i nastojanjem likova u drami – Apatrida – da preuzmu novu funkciju vodiča kroz svijet legende kao sprege antike i kršćanstva, pri čemu se antika javlja kao temelj kršćanske kulture.

Slamnigovo multikulturalno / multiknjiževno kontekstualiziranje problema stvarnosti po svemu je sudeći usađeno u autorovoj već u pedesetima razvijenoj svijesti o nezaobilaznom prožimanju domaće književne tradicije i stranih utjecaja. Uostalom, to je razvidno već u raspravama koje je u koautorstvu sa Šoljanom objavio u časopisu "Međutim" 1953. godine<sup>3</sup> te u napisima o zadaćama komparativne književnosti.<sup>4</sup> Problematiziranje granice (umjetnički) faktičnog i fiktivnog u npr. Slamnigovoj drami *Knez poveznica* je s Pirandellom pa i – dalje u prošlost – s baroknim Calderonom. U drugim radio-dramama, poput *Cezario*, sačinjenoj od – kako u podnaslovu piše – *varijacija motiva iz Shakespearea (Na Tri Kralja)*, radnjom smještenom u *Iliriju*, Slamnig oponaša Shakespeareov izraz, izmjenjujući prozu i jedanaesterački stih, povremeno koristi rimu a i igre riječi nalik na Shakespeareov *pun*.<sup>5</sup> U tom ciljanom posuđivanju književnih postupaka ostvaruje se referenca na stvaralački postupak odnosno metaliterarni učinak, pri čemu on dalje prerasta u meta- ili multikulturalni.

<sup>3</sup> Slamnig-Šoljan, *Misli o nacionalnoj literarnoj tradiciji*, "Međutim", Zagreb, 1, 1953.. i: Slamnig-Šoljan, *Materijal iz tradicije: Matija Divković*, "Međutim", Zagreb, 1, 1953., 2.

<sup>4</sup> Ivan Slamnig, *Nacionalna literatura i komparatistika*, "Zadarska revija", Zadar, 13, 1964., 1, 47-61. Vidi o tomu: Helena Peričić, *Strana književnost i nacionalna književna tradicija (O dvjema Slamnigovim raspravama u časopisu Međutim)*, "Književna revija" (Dani Ivana Slamniga, Osijek, 26.-29. listopada 2000.), ur. Branka Ban et al., Osijek, 1-2, 2001., Matica hrvatska Osijek, 65-67.

<sup>5</sup> *VIOLA: Ako je ikad laž istinom bila,*  
*Istina lažu, i to bez ostatka,*  
*Onda će bit i odgovor kad kažem*  
*Tako je."*  
(Ivan Slamnig, *Firentinski capriccio*, 1987.)

Šoljanov dramski tekst iz 1976. nosi naslov *Romanca o tri ljubavi*,<sup>6</sup> u podnaslovu je žanrovski određen kao *sentimentalna farsa*, čime autor – mišljenja sam – ukazuje upravo na njezinu prirodu *svečane igre*, ovdje doduše karikaturnih obrisa, što je implicirano već u samoj sintagmi *sentimentalna farsa*.<sup>7</sup> Fabularni sklop drame vrlo je jednostavan, gotovo elementaran. Četiri središnja lika: Gospa, Službenica, Vitez i Kapelan protagonisti su *anegdote* koja po Šoljanu potječe iz 17. stoljeća, ali je smještena u doba križarskih ratova. Mjesto radnje nije naznačeno iako se daje naslutiti da se zamak iz drame nalazi negdje u Francuskoj. Fabularni sklop Šoljanove *Romance o tri ljubavi* ima dodirnih točaka s dramskim tekstom *Ruža i križ (Roza i krest, 1912.)* Aleksandra A. Bloka (1880.–1921.), za koji je sam autor u svom komentaru iz 1915. napisao da nije *povijesna drama*.<sup>8</sup> Blokova drama smještena je negdje u Francuskoj početkom 13. stoljeća i okuplja znatno veći broj likova od Šoljanove. U drugoj svojoj drami – *Dioklecijanova palača* Šoljan pak smješta cjelokupnu radnju u vrijeme vladavine cara Dioklecijana, na prijelaz s drugog na treće stoljeće poslije Krista (236. ili 237. – 3. prosinca 316.); ne poigrava se – kao recimo Krleža – *vremenskim prijelazom* u sadašnjost, već tijekom čitave drame iskorištava životni vijek samoga Dioklecijana i to onu njegovu fazu koja je obilježena dovršenjem palače u Splitu.

Najizraženija, najizravnija pa zacijelo i najvažnija tematsko-formalna sastavnica dramskog rukopisa Luka Paljetka jest intertekstualnost (ostvorena *prebacivanjem*, travestiranjem ili parodiranjem likova iz klasičnog djela kao što je Shakespeareov *Hamlet* ili povijesnih, a književnih osoba kao što je Marin Držić). O tomu sam detaljnije svojedobno (2000./2001.) pisala i u prilogu za zbornik Krležinih dana.<sup>9</sup> Paljetak se poigrava medijem vlastite interpretacije dajući svojoj mašti na volju, ali ipak slijedi pravila u prostoru vlastita

<sup>6</sup> Ovdje se služim tekstom objavljenim u sljedećem izdanju: Antun Šoljan, *Izabrana djela*, I. Ur. Pero Budak, Zagreb, Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1987.

<sup>7</sup> *Romancu o tri ljubavi* kao kazališno djelo vidjela sam prvi put u sklopu Zadarskoga kazališnog ljeta 1995. i o toj predstavi redatelja Laryja Zappie objavila više osvrti. Usp. npr. Helena Peričić, *Svrha od teatra*, "Narodni list", Zadar, 25. 8. 1995., 8074, 12. Tamo sam, među ostalim, napisala:

*/.../ Iako je konac priče dostojan Shakespeareovih krvavih historija, valja spomenuti i ovo: u sentimentalno tkivo zbivanja i renesansnoga prostora warhollovski, gotovo surovo utkao je Zappia humoristično-gorka sredstva sadašnjice: plastične ruže, osvježivač zraka u spreju, pa dvolitarsku bocu Coca Cole (u koju se ulijeva afrodizijak), Vitezovo zalizivanje kose u stilu Jamesa Deana, buku heavy metal glazbe... I sve to da bi nam priča o ljubavi ili samoći, naoko daleka i bajkovita (predstavljena u dvorištu Trnoružičine u korov obrasle palače), mogla oživjeti u sinesteziji suvremenih simbola mirisa (sprej), okusa (Coca Cola), zvuka (heavy metal)...*

*O prostoru. U potpunosti iskorišten i vještom rasvjetom ozaren, kako se do ovog kazališnog događaja činilo, mrtvi i zaboravljeni prostor Kapetanove palače svojom je uspavanošću, tajanstvenošću i zatvorenošću (u sebi i prema van) rječito progovorio o sebi i predstavi; istodobno je sputavao ali i oslobađao glumce u njihovoj strastvenoj osamljenosti i izoliranosti od 'bijeloga svijeta' koji je, kako tako istinito reče Vitez, 'bijel od nepokopanih ljudskih kostiju'.*

<sup>8</sup> Aleksandr Blok, *Teatr*. Lenjingrad 1981., 203-274.

<sup>9</sup> Helena Peričić, *Uvod u Paljetkovo dramsko stvaralaštvo za odrasle*. U: *Krležini dani u Osijeku 2000. (Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija)*, I. dio, zbornik. Prir. B. Hećimović, Zagreb-Osijek, HAZU – HNK u Osijeku – Filozofski fakultet u Osijeku, 2001., 267-276.

pogleda na suvremenost odnosno vanjsku pojavnost; sredina koju opisuje Paljetak u drami *Poslije Hamleta* nije Brešanov soc-realistički *milieu* Mrduše Donje – Paljetkovo mjesto radnje jest Dubrovnik pod opsadom tijekom Domovinskog rata. U istoj drami, *Poslije Hamleta*, Paljetak za standardni govor plemenitih agonista uzimlje *blank verse* (najčešće nerimovani jedanaesterac), dok se sluge službenici izražavaju pretežito prozom, začinjenoj proverbijalnim pjesmicama – poskočicama. Intertekstualnost je tako na djelu i na razini *metametričke* funkcije izraza, čime se oponaša način izmjene proznoga i stihovanoga u Shakespeareovu pred-tekstu, koji je štoviše u Paljetka bio proširen i trećim kodom kojim govori glumačka družina (dubrovački povijesno obilježenim) dvostruko rimovanim dvanaesterom s arhaičnim leksikom i prizvukom.<sup>10</sup> Tu je i, primjerice, ideja *kazališta u kazalištu*: Shakespeareova je *Mišolovka* u Paljetka preinačena u *Krletku*. U Paljetkovoj drami *Orfeuridika* (2000.) mit je ne samo humoran, već na trenutke i lakrdijski palimpsest vremena, do apsurdna dovedena *palingeneza*<sup>11</sup> literarnih formi – povratak Dioniza. Mit – u svojoj prirodi bez-vremen i a-moralan – tu se preslikava u osvrtnje ka prošlom vremenu (radnja je dijelom smještena u Pompeje), vremenu koje u biti to nije: nije prošlo. U Paljetkovu dramskom opusu općenito izražena *citatnost*, vezana za brojne izvore iz stranih književnosti izravno ukazuje na (meta)tekstualnu, stvaralačkoreferencijalnu te multikulturalnu narav njegovih djela.

(Primjera citatnosti mogli bismo nizati na stotine, ovisno naravno o tomu jesmo li ih kadri uočiti i *dešifrirati*, što opet upućuje na činjenicu da, primjerice, Paljetak od samoga recipijenta, primatelja svoga teksta – bilo čitatelja ili slušatelja radio-drame – očekuje da se svojom intelektualnom i književnom obaviještenošću sam uključi u proces osmišljavanja teksta.)

Marovićeve drame iz osamdesetih godina *Antigona, kraljica u Tebi* i *Temistoklo* posebno su ilustrativne za problematiku o kojoj je ovdje riječ. *Antigona* pripada u spomenutoj tipologiji *intertekstualnom* (a) ali dakako i *mitološkom* (b) načinu preuzimanja utjecaja iz stranih književnosti; Marović u ovom tekstu predstavlja lik Antigone u sasvim drukčijem svjetlu u odnosu na uobičajeno tumačenu, dakle – na Sofoklovu djelu temeljenu, predodžbu o toj heroini. Drama *Temistoklo* odgovara pak u mojoj tipologiji načinu posuđivanja elemenata koji je *metonimijski* / *metapovijesni* odnosno *motivski*: autor izabire relevantne povijesne događaje i osobe te ih sagleda *metapovijesno* kroz prizmu svoga doba, i štoviše – svoga prostora. Napominjem da niti ovdje *metapovijesno* nije uputno poistovjetiti s povijesnim.

Brešan u npr. *Juliju Cezaru* i Gavran u *Kreontovoj Antigoni* služe se formalnom posudbom klasičnog i polaznog teksta – hipoteksta – preuzimajući dijelove izražajnog sustava primarnih tekstova, koji se zrcale u sekundarnima kroz citate odnosno stihove. Brumec se u *Franceski da Rimini* i u *Smrti Ligeje* (književno, ali i kulturalno) seli u Danteov srednji vijek

<sup>10</sup> Usp. Tonko Maroević, nav. dj., 158-159.

<sup>11</sup> U *Rječniku stranih riječi* Bratoljuba Klaića *palingeneza* (grč. *palin* – opet, ponovno + *genesis* – postanak) znači ponovno rađanje, uskrnuće, preporod, obnova, obnavljanje, preobražaj; pojavljivanje osobina predaka kod novih generacija.

odnosno Poeov jezoviti svijet građen na tradiciji gotske proze, kombiniran sa sastavnicama gotovo filmski shvaćenog *suspensa* odnosno *horror*a.

**3.0.** Na djelu je ovdje demistificiranje književnosti kao *papirnata* proizvoda namijenjena tek analizi i književnoteorijskom razmatranju: *osvješćuje se* stvaralački postupak odnosno razbija iluzija kako je književnost (ili autor) nedodirljiv autoritet.

Krležin, Šoljanov i Paljetkov tekst ilustriraju recepciju antičkih ili religioznih motiva iz *metonimijske* i *mitološko-religiozne* skupine, dok su Brešanov i Gavranov zanimljivi kao prerada postojećih hipotekstova koji eksploatiraju antičke osobe kroz postojeća književna djela /iz prve, *intertekstualne* (u užem smislu riječi), kategorije/ od kojih je jedno starogrčko a drugo elizabetansko: Gavran dakako koristi Sofoklovo remek-djelo, dok se Brešan služi Shakespeareovom *rimskom tragedijom* o Juliju Cezaru. Naime, u nekima od rečenih djela antika je preuzeta kao vremenska dimenzija koja se transponira u 20. stojeće. I u rečenoj Brešanovoj drami, kao i u Paljetkovoj *Orfeuridiki*, antika je također posuđena kao razdoblje koje je prisutno sa svojim ontološkim sastavnicama.<sup>12</sup> Spomenut će zanimljivost dvaju primjera za *transfer* u prošlost: u Krležinu *Areteju* u antiku se stupa pomoću predočavanja skupine turista koje predvodi *čičerone* dok u Paljetkovoj *Orfeuridiki* tomu služi *turistički vodič*; to je mehanizam prijelaza iz vremena glasovitoga grčkog liječnika, hipokratovca Areteja iz Kapadokije (po svemu je sudeći živio u 2. st. naše ere) koji je djelovao u Rimu i Aleksandriji, kao i prijelaz iz vremena slave Pompeja prije nego što ih je lava Vezuva zauvijek prekrila 79. godine poslije Krista – i *sačuvala za nas*, kako kaže vodič u Paljetkovoj drami.

Petrasov Marović pak dramu *Antigona* piše u stihu, neki dijelovi imaju izrazito pjesnički ton, služi se korom kao komentatorom zbivanja u drami, a uporabom arhaičnih glagolskih vremena i sintakse – čini se – nastoji stvoriti privid o svojoj drami kao o književnom *nastavku* Sofoklova teksta.

Za razliku od Anouilha, a slično Petrasovu Maroviću, Gavran u drami *Kreontova Antigona* problem vlasti ne *osuvremenjuje* smještajući moguće radnju u svoje doba, već se poigrava samim dramskim djelom ekperimentirajući nad vjerodostojnosti teksta pripisivana Sofoklu. U Gavranovu komadu sam je Kreont autor tragedije koja nam je poznata kao Sofoklov tekst. Književnostvaralačka (auto)referencijalnost ovdje se ostvaruje kao metaliterarnost, metatekstualnost ili shvaćanje književnosti kao samosvjesne manipulacije, kao *književnosti koja misli samo na sebe*.

**3.1.** Postavlja se pitanje: što je potaklo i potiče naše dramatičare da posegnu za metaliterarnim i metakulturalnim postupcima opisanim na početku ovoga izlaganja? Držim da se ti poticaji mogu razdijeliti na formalnu odnosno ontološku skupinu.

<sup>12</sup> Vidi moj tekst pod naslovom: *Orfej – mitski topos post/modernog promišljanja urbaniteta, deja-vua, šutnje... a i šire?* (*Pokušaj tumačenja Paljetkove Orfeuridike*), "Književna revija" (Slamigovi dani 2001.). Ur. Branka Ban et al., Osijek, 42, 2002., 3-4, 89-94.



**3.1.1.** Formalno, starovjekovlje se ovdje spomenutim dramatičarima ponudilo svojim mitom, legendom, tragedijom... kao žanrovskim oblicima. Paljetak se tako najprije služi mitom kao temeljem za kičenu, gotovo baroknu isprepletenost i nagomilanost literarnim, glazbenim i vizualnim elementima; erudicija i umnogostručavanje semantičkih sastavnica zamagljuju međutim osnovne obrise dramskog djela. Postmodernistički je to pristup doveden do krajnosti koji će dramaturšku svrhovitost teksta postupcima primijenjenim u samome djelu dovesti u pitanje.

U primjerice Gavranovu slučaju ta je svrhovitost autoreferencijalna, autoironična; djelo i njegov tvorac izlazi iz sebe i u *pravoj*, našoj stvarnosti podcrtava dramatičnost i superiornost jedne druge, *književne stvarnosti* kao svojevrsnog obrasca. A ta druga stvarnost – sudeći prema Gavranovu opusu – Aristotelov je superiorni *mimesis* koji je *praviji* od stvarnosti u kojoj živimo i od koje potječe jer u svojoj zgusnutosti, strukturalnosti i kondenziranosti predstavlja poticaj ili intertekstualno polazište: odjekujući u zbilji koju živimo odnosno vraćajući se natrag u život – književnost taj isti život obogaćuje nudeći se u *varijacijama* a time i u bogatstvu interpretacija.

**3.1.2.** Ontološki pak, mitološko-religijska se kategorija u ovdje spomenutim djelima ostvaruje – među ostalim – kao način problematiziranja kategorije vlasti, moći, politike, upitnoga *napretka* civiliziranoga svijeta koji u npr. grčkoj umjetnosti i uopće kulturi, njezinoj profinjenosti i dubini pronalazi nadahnuće, ali se – čini se – uvijek nanovo vraća *kruhu i igrama*, površnosti i vulgarnosti Rima (konjima koji – kako se spominje u *Areteju* – postaju senatori). Veličanje pokojnika, glasovitoga kazališnog redatelja u Brešanovu *Juliju Cezaru*, zapravo je traženje pandana netom ubijena Julija Cezara koji će biti pokopan s počastima, ali će se dan njegova pokopa pamtiiti kao *slavan i sretan*. *Vlast je uvijek bila vlast, pa i ostaje vlast* kazat će Drugi radnik u završnom, trećem činu Šoljanove drame *Dioklecijanova palača*.<sup>13</sup> Prema Kreontovim riječima iz Gavranova komada, Antigona se, baš kao i svatko drugi, želi politikom domoći moći. Paradoksi postaju uzusi. Povijesnost ili *metapovijesnost* kao proizvod eksperimenta pa i manipulacije nad faktičnim – postaje uvjerljiva i provjerljiva, egzistencijalno dodirljiva.

Posebna je stavka korištenje religijskih paradigmi, aluzija ili citata. Biblijsko-kršćanska se kultura zrcali kroz vrlo veliki broj postupaka koji su detaljnije obrazloženi u dolje navedenom Prilogu C. kolege Grge Miškovića.<sup>14</sup> Navest ću samo jedan moguće značenjski zakriljeniji primjer citatnosti: Šoljan u svojoj drami o Dioklecijanu koji je sagradio palaču u koju se narod ne želi useliti – među ostalim – uzvikuje:

<sup>13</sup> Šoljan, nav. dj., 310.

<sup>14</sup> Grgo Mišković: *Drame s eksplicitnom biblijskom tematikom; drame s eksplicitnom religijskom tematikom; drame koje se događaju u crkvenom ili "religijskom" okruženju; drame u kojima su biblijski i religijski motivi u službi metafore/alegorije; drame koje posjeduju samo neke biblijske ili religijske elemente koji u njima ne prevladavaju.*

*Vi ne razumijete moje ideje! Vi ne shvaćate novi svijet! Gdje su vam djeca? Dajte mi mladež! Djecu pustite k meni.*<sup>15</sup>

Posljednje rečenice predstavljaju zapravo do sarkazma dovedenu političko-novozavjetnu aluziju kojom se autor obrušava na socijalističke (ili bilo koje druge režimske) oligarhe te njihov model ponašanja u javnosti pred kojom vole – eto – glumiti Krista.

**4. 0.** Ovaj rad započela sam Krležinim *Aretejem*; upravo ta drama na neki je način polaznom točkom – a neka bude i zaključnom – ovoga razmatranja. U njoj osnovna ideja konkretizirana kroz svojevrstan privid udaljenosti između antike i 20. stoljeća ali ujedno i predodžba o tzv. *povijesnoj* ili *vremenskoj* distanci služe kao sredstvo pomoću kojega pisac utvrđuje stanje čovječanstva i istinu o čovjeku.

O međuodnosu hrvatske dramske literature i društvenih okolnosti te načina na koji se primjenjuju ovdje ističani mehanizmi intertekstualnosti ili metaliterarnosti – iziskuju temeljito i opsežno istraživanje. *Preseljenje* u drugu književnost, (njezino) vrijeme ili u nekim slučajevima čak stvaralački, poetički bijeg u neki drugi kulturni i zemljopisni prostor (kao npr. u Šoljanovoj *Romanci o tri ljubavi* ili Slamnigovoj drami temeljenoj na Shakespeareovu predlošku, ili Paljetkovo posuđivanje engleskoga jezično-kulturnog materijala i imena u konstelaciji protagonista njegovih radio-drama) daje dakako mogućnost – postmodernističkoga – izražajnog (fabularnog, stilskog itd.) eksperimenta, ali i prigodu kritičkoga odmak te ironične prosudbe zbilje kojoj se trenutno i doista pripada. Upravo spomenuta ironizacija može biti shvaćena kao rezultat ili sredstvo intelektualne samoobrane ili obrane značenja riječi od potčinjavanja koje potiče ili proizvodi praktična potreba trenutka.

## PRILOZI

*Helena Peričić*

### A. Tipologija primijenjenih postupaka:

**a) intertekstualni** (u užem smislu riječi) – izabiranje i korištenje (primarnih) tekstova nastalih u svjetskoj književnosti od staroga vijeka do 20. stoljeća za nastanak novih, sekundarnih;

**b) mitološko-religijski** – preuzimanje ili *posuđivanje* likova / bića ili fabularnih sklopova koji pripadaju mitologiji – biblijskoj, grčkoj, rimskoj itd. odnosno religiji;

**c) metonimijski** (u pojedinim primjerima može biti preciznije naznačen *motivski* ili / *meta* / *povijesni*) – izabiranje relevantnih motiva vezanih za istaknute povijesne događaje, povijesne osobe i njihove živote ili djela odnosno uz kulturu iz koje je neki dramski / književni tekst ponikao. Metapovijesno pak ovdje ukazuje na to da djelo nije temeljeno na povijesnim činjenicama već na svojevrstnom ekperimentu ili manipulaciji pred-postavljenih podataka;

<sup>15</sup> Šoljan, *Dioklecijanova palača*, 191.



**d) citatnost i/ili aluzivnost** – posuđivanje/preuzimanje citata kojima dramatičar upućuje ili aludira na primarni tekst kao stabilan i utvrdiv izvor, pri čemu dolaze do izražaja ne samo (meta)literarne već i multikulturalne/(meta)kulturalne konotacije koje nudi novi dramski tekst.

*Helena Peričić*

## **B. Neki primjeri s obzirom na tipologiju postupaka:<sup>16</sup>**

**a) Intertekstualni   b) Mitološko-religijski   c) Metonimijski   d) Citatnost/Aluzivnost**  
**(biblijski, grčki, rimski)   ("metapovijesni")**

Slamnigove radio- Matković: *I bogovi pate*   Krleža: *Aretej*   Krleža: *Aretej* (Dante)  
drame: npr. *Cezario*  
(Shakespeare)

Krleža: *Aretej, Saloma*

Kušan: *Svrha od slobode*   Kušan: *Svrha od slobode*

Fabrio: *Meštar*

Fabrio: *Meštar*

R. Marinković: *Glorija*

Šoljan: *Romanca o tri ljubavi* (Baudelaire),  
*Dioklecijanova palača*  
(Novi zavjet)

Paljetak: *Orfeuridika*

Šnajder: *Neki Jona*

P. Marinković: *Solumov kraj*

Paljetak: *Poslije Hamleta*  
(Shakespeare)

Šoljan: *Dioklecijanova palača*

Šnajder: *Hrvatski Faust*

Šoljan: *Romanca o tri ljubavi* (Blok)

Gavran: *Shakespeare i Elizabeta* (Goethe)

Marović: *Antigona u Tebi* (Sofoklo)

Marović: *Temistoklo*

Gavran: *Kreontova Antigona*  
(Sofoklo)

Šnajder: *Hrvatski Faust*

<sup>16</sup> Napomena: u ovoj podjeli nije se vodilo računa o kronologiji nastanka navedenih dramskih tekstova.

Paljetak: *Poslije Hamleta*  
(Shakespeare)

Brešan: *Julije Cezar*  
(Shakespeare)

Brešan: *Julije Cezar*

Brumec: *Francesca da  
Rimini* (Dante),  
*Smrt Ligeje* (Poe)

**Grgo Mišković**

### **C. Tipologija drama s religijskim i biblijskim elementima<sup>17</sup>**

1. **Drame s eksplicitnom biblijskom tematikom**, to jest drame koje preuzimaju i likove i cijeli fabularni sklop iz biblijskog teksta i na neki način nanovo ispisuju *Bibliju*. Njihovo iščitavanje *Biblije* može se kretati od afirmacije značenja biblijskoga teksta do potpune resemantizacije i čak izvrtanja smisla predloška.<sup>18</sup> U ovim je dramama na djelu osim mitološko-religijskog načina / postupka (Vidi Prilog A.!) i onaj intertekstualni odnosno citatni i aluzivni. Kao primjer mogu se navesti drame Miroslava Krležje *Legenda* i *Saloma*, Strozzijevu *Ecce homo!*, drame Ivana Bakmaza, Rajmunda Kuparea...

2. **Drame s eksplicitnom religijskom tematikom**, znači one u kojima se tematizira religija i religioznost: drame o životima svetaca, o čudima religijskog predznaka, one koje govore o progonima vještica... Dakako da se u ovim dramama često miješa i metonimijski način posuđivanja, budući da često govore i o povijesno relevantnim osobama ili događajima. Na primjer Begovićev *Božji čovjek*, *Prokletstvo* Andrije Milčinovića i Milana Ogrizovića, *Kako je New York dočekao Isusa Krista* Ivana Raosa, *Heretik* Ivana Supeka, drame Bogdana Maleševića, *Ledeno sjeme* Ive Brešana.

3. **Drame koje se događaju u crkvenom ili "religijskom" okruženju**, znači one koje ne tematiziraju toliko religiju, ali se događaju u samostanima i sličnim prostorima ili su im ključni likovi svećenici i osobe koje po službi pripadaju religijskom svijetu. Primjeri su *Sveti Roko na brdu* Milana Grgića i *Povlačenje* Mirka Božića.

4. **Drame u kojima su biblijski i religijski motivi u službi metafore/alegorije** kao što su *Ljestve Jakovljeve* Vladana Desnice, *Samostanske drame* Janka Polića Kamova...

5. **Drame koje posjeduju samo neke biblijske i religijske elemente koji u njima ne prevladavaju**. Ova skupina zapravo je najkrhkija jer bi se njezin opseg mogao povećavati i

<sup>17</sup> Valja napomenuti da je ova podjela privremena; ona služi kao prijedlog te još uvijek nije u potpunosti doradana.

<sup>18</sup> O ovome je pisao Ivica Matičević u svojoj knjizi *Raspeti Juda. Pristup biblijskom predlošku u drami hrvatske avangarde*, Matica hrvatska, Zagreb 1996., istina samo o avangardnoj drami, kako i naslov kaže.

smanjivati ovisno o stupnju religijskih/ biblijskih elemenata, a primjeri su *Kamov, smrtopis i Dumanske tišine* Slobodana Šnajdera te Marinkovićev *Albatros*.

## LITERATURA

- Beker, Miroslav, *Uvod u komparativnu književnost*. Školska knjiga, Zagreb 1995.
- D'Amico, Silvio, *Povijest dramskog teatra*. Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1972.
- Glušćević, Zoran, *Mit, književnost, otuđenje*. Vuk Karadžić, Beograd 1970.
- Hartnoll, Phyllis, *The Theatre, A Concise History*. Revised edition, Thames and Hudson, London – New York, 1991.
- Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, (zbornik). Ur. Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1993.
- Meletinski, E. M., *Poetika mita*, Nolit, Beograd s. a.
- Mrduljaš, Igor, *Dramski vodič: Od Vojnovića do Matišića (hrvatska dramatika 20. stoljeća)*. AGM / Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1997.
- Nankov, Nikita, *Postmodernizam i kulturni izazovi*, s engl. prev. Marija Paprašarovski, Hrvatsko filološko društvo. Zagreb, 2004.
- Novak, Slobodan Prosperov, *Povijest hrvatske književnosti*, Golden marketing, Zagreb 2003.
- Oraić Tolić, Dubravka, *Teorija citatnosti*, GZH, Zagreb 1990.
- Perićić, Helena, *Uvod u Paljetkovo dramsko stvaralaštvo za odrasle. Krležini dani u Osijeku 2000. (Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija)*, I. dio, zbornik, priur. B. Hećimović, Zagreb-Osijek 2001., 267-276.
- Prosperov Novak, Slobodan, *Povijest hrvatske književnosti*. Golden marketing, Zagreb 2003.
- Selenić, Slobodan, *Dramski pravci XX veka*. Umetnička akademija u Beogradu, Beograd 1971.
- Solar, Milivoj, *Povijest svjetske književnosti*. Golden marketing, Zagreb 2003.
- Solar, Milivoj, *Retorika postmoderne*. Matica hrvatska, Zagreb 2005.
- Stamać, Ante, *Zapravo, Šoljan*. Društvo hrvatskih književnika, Zagreb 2005.
- Supek, Rudi, *Modernizam i postmodernizam*. Antibarbarus, Zagreb 1996.
- Surio, Etjen / Souriau, Etienne /, *Dvesta hiljada dramskih situacija*. Prev. Mira Vuković, Nolit, Beograd 1982.
- Szondi, Peter, *Teorija moderne drame 1880-1950*. Prev. Ivan Katić, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2001.
- Vidan, Ivo, *Engleski intertekst hrvatske književnosti*. Zavod za znanost o književnosti, Zagreb 1995.

- Vončina, Nikola, *Od "Kneza" do "Firentinskog capriccia"*, "Republika", Zagreb, 61, 2005., 11, 62-74.
- Vončina, Nikola, *Doba raznolikosti, Ljetopis hrvatske radio-drame od 1957. do 1964.* Hrvatski radio, Zagreb 1996.
- Vončina, Nikola, *Hrvatska radio-drama do 1957.* Školska knjiga, Zagreb 1988.

JEZIK I MIT KAO INTERTEKSTUALNE  
POVEZNICE SEMANTIČKIH SVOJSTAVA  
MATKOVIĆEVA CIKLUSA  
*IGRA OKO SMRTI* I NJEGOVIH DRAMA  
*PROMETEJ* I *HERAKLO*

Jezični stil, govorni izraz Matkovićevih osoba u ciklusu *Igra oko smrti* svojstven je urbanom obrazovanom građaninu. Njegovan je u salonima bogataških kuća. On u semantičkom smislu ne ostavlja nedovršenim ono što govornik kazuje. Očiglednije se ne oslanja na druge kazališne znakovne sustave svojstvene *neliterarnom kazalištu* (na glumu, gestu, govor tijela, simptomatske otkrivajuće pokrete itd., itd.) koji *priskaču* u pomoć jezično nedozrelo govorniku. Ta (namjerna) nepotpunost govornog iskaza, za razliku od Matkovićeva, svojstvena je novijoj dramaturškoj tvorbi, a prakticira se u cilju iskazivanja socijalnog statusa govornika, ali i, što je znatno važnije, iskazivanju dvostrukog, pa i višestrukog, tijeka govornikovih misli. Pritom govor služi kao sredstvo *prikrivanja* prave namjere. Riječ je o takvoj dramaturgiji jezika koja govorom dramskih osoba ne iskazuje ono što se govori već ono što je *ispod* govora i što se govorom želi prikriti.

Matkovićev jezik je jasan. On je potpun. Artikuliran je čak i onda kad njegovo lice pribjegava neizravnom priopćenju, tzv. *podtekstu*. Za takav jezik možemo kazati da pripada *literarnom kazališnom izrazu*. I na sceni ga treba umjeti govoriti, a to je isto tako zahtjevno kao i govoriti tijelom ono što dramska osoba ne umije artikulirati jezikom, ili, da opet spomenemo ono važnije, što dotična osoba želi jezikom *skriti*.

Jezik Matkovićevih lica asocira na istančan jezik Krležinih dramskih osoba koje su vladale hrvatskom kazališnom scenom sredinom tridesetih godina, kad se Matković i javlja kao dramatičar. Krležine mono/dijaloške tirade imale su važnu dramaturšku funkciju: Ispod složene sintakse i rafiniranoga leksičkog odabira sadržavale su nastojanja govornog lica da prikrije vlastitu prazninu i otkloni iskreni razgovor s govornim partnerom. I one su bile

nezaobilazni uzorak visoko uspostavljenog jezično-govornog standarda u toj postibsenovskoj etapi naše dramatike. I sasvim je pojmljivo da je mladi Matković pišući drame koje su se događale po salonima tuškanačkih vila neizostavno posegnuo za takvim uspostavljenim standardom jezične komunikacije dramskih lica. Međutim, to ne treba držati epigonstvom, već realističkim prenošenjem na razinu literarnog izraza jedne jezične prakse u stvarnosti. Misli se na govornu konvenciju visokih državnih dužnosnika (lica Matkovićevih drama) koji su se uporabom književnoga hrvatskog jezika, uz kreativno-urbano iznalaženje semantičkih varijacija njegove sintakse, odmicali od regionalnog govora puka.

Ako, dakle, s pozicija dramaturške funkcije *nedovršenog* jezika suvremenih drama tzv. *neliterarnog teatra* krenemo u prvu polovinu prošlog stoljeća s interesom prema sociološkom uočavanju njegove strukture, vidjet ćemo da je svojstvo *dovršenosti* jezika pisaca onog vremena – Matkovića i, posebno, Krležu – otkrivalo jednu društvenu klasu, *jet-set*, koja je iznalaženjem mogućnosti složenog i bogatog izražavanja na književnom hrvatskom jeziku naglašavala i branila svoju statusnu izdvojenost od *plebsa*.

Ovakovim poimanjem dramaturške funkcije Matkovićeve jezika došli smo u priliku začeti u *intertekstualnu* poveznicu ciklusa *Igra oko smrti* s dramom *Prometej* iz ciklusa *I bogovi pate*. Ako smo, naime, zaključili da svojstva jezika Matkovićevih osoba nemaju samo formalno obilježje, već i svoje *semantičko* učešće u iskazivanju dramske svrhe djela, onda će biti logično u činjenici prijenosa jezičnog izraza ciklusa *Igra oko smrti* u dramu *Prometej* također vidjeti nakanu iskazivanja određenoga *sadržajnog* svojstva dotičnog djela, odnosno kontinuitet onoga istog socijalnog angažmana za čije iskazivanje je Matković koristio jezik u razmatranoj semantičkoj funkciji. (Mislimo, dakako, na usporedbu jezika gospode koja idu prema *kraju* svog *puta* u ciklusu *Igra oko smrti* i jezika bogova u drami *Prometej*).

Ideja *Prometeja*, početne drame ciklusa *I bogovi pate*, drame koje se radnja događa djelomično na Olimpu među bogovima, a djelomično na Zemlji među ljudima, prema neupitnom navodu Nikole Batušića<sup>1</sup> začeta je još tijekom rata. Drama je tiskana u "Glasu Rada", Zagreb, 1952., a praižvedena je u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivan Zajc u Rijeci 31. siječnja 1959. S tog polazišta možemo krenuti u promišljanje Matkovićeve posezanja za životom bogova iz starogrčke mitologije (a i dramatike) upravo u vrijeme kad je pisao svoj ciklus *Igra oko smrti*. Prebiranje po jeziku preuzetom iz dotičnog ciklusa, a posebno čitava autorova *parafraza* mitološke osobe titana Prometeja, ono njegovo nastojanje da ljudima otkrije tajne življenja i napretka, što ga sukobljava s vrhovnim bogom Zeusom i pravi odmetnikom iz samožive i hedonističke oaze Olimpa, privodi nas do poimanja drame *Prometej* kao alegorijskog iskaza Matkovićeve već prakticiranoga spisateljskog angažmana u ciklusu *Igra oko smrti*. I na tom značenju djela, Prometejevo odmetništvo, koje nam valja povezati s odmetništvom iz svog okružja Nede Gorsky (jednog od glavnih lica ciklusa *Igra oko smrti*), javlja se kao već zreli revolucionarni čin, lišen Nedinih nejasnoća i njene usredotočenosti na vlastite osjećaje. Matković u svom *Prometeju* nastavlja razotkrivati *višu klasu* koja ide *kraju* svog *puta*. Nastavlja razobličavati njenu prazninu, dekadentnost i okrutnost činjene u cilju samoobrane povlaštenog položaja u društvenoj strukturi. Želeći

<sup>1</sup> Predgovor u knjizi *Marijan Matković*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 141. Zagreb 1976.

dovijeka zadržati svoju poziciju na vrhu (*hranidbenog lanca*) *bogovi* drže ljude u neznanju, u podčinjenosti svake vrste. Oni znaju da će obrazovanje puka (*prometejska vatra u njima*), ljudsko ovladavanje stvarima, očitovanjima prirode, rezultirati i gospodarskim napretkom potlačenih, marginaliziranih. A kad ljudi ovladaju sa svime što je znano tek njima, Olimpljanima, Olimpljani će biti svrgnuti. Više neće biti *bogovi*. Matković iz realiteta ciklusa *Igra oko smrti* na alegorijskoj razini otkriva paklenu zavjeru moćnika protiv napretka. Iz preuzetoga sociološkog i socijalističkog angažmana iz svoga prvog dramskog ciklusa, nastoji načiniti i korak dalje. Nastoji zaći do same *ideje* ljudske samoživosti.

Međutim, alegorijska forma za jednu sociološku razvidnost klasnoga društvenog poretka, pripravljena na pragmatičnoj vatri socijalističkog angažmana, pokazuje se moćnom tek za analoške primjene pojava, ali ne i za doseg umjetničke punine realiteta zbivanja. Matkovićeva alegorija vazda ostaje u svojoj (providnoj) intelektualnoj funkciji analogije mitske intertekstualnosti s pragmatičnim angažmanom pisca u njegovoj povijesnosti. Ne uzdiže se do umjetničkog realiteta koji može *sam sobom* otvoriti vrata zalaska u veliku dramsku tajnu ljudskog *bića* sučeljenog s poviješću u kojoj jest.

Dramom *Prometej* se zasigurno završava Matkovićev predratni i ratni spisateljski angažman. Njegov Rikar Dorić, socijalista, uzorni revolucionar i neuobičajeni dramski tragač za istinom, je pobjednik.<sup>2</sup> Rat je završen. Novi društveni poredak je uspostavljen. Mitskih osoba više nema. *Bogovi* su zbačeni. Ostvarila se povijest. Ostvarili su je ljudi.

No, trinaest godina poslije završetka rata, godine 1958., Matković poseže za novom mitskom parafrazom u svojoj drami *Heraklo*. Zašto, ako mita više nema? Zašto, ako je na pozornici svijeta samo *povijesni* čovjek? Valja promisliti o ovim zagonetnim pitanjima. Valja nam zastrugati po novoj mucij Marijana Matkovića. Valja nam zakoračiti u intertekstualnu poveznicu izvornog mita o Heraklu s parafrazom njegove osobe i samog mita o njemu u drami *Heraklo*.

Svaka se povijesna etapa želi održati vječno. Njoj je za ostvarenje te nakane potrebno iz dana u dan objavljivati svoje vrijednosti. Svoju moć. Tome znatno može pripomoći mit sa svojim podukama. A mit stvaraju pjesnici. U drami *Heraklo* oni su lica drame. Oni su državni pjesnici. Autor ih imenuje ovako: *Prvi slijepi pjesnik, Drugi slijepi pjesnik, Treći slijepi pjesnik*. *Slijepi* pjesnici su službenici režima, Države. Oni nisu službenici istine. Oni su plaćenici. Plaćeni su za to da stvaraju mit o Heraklu. Da opjevavaju njegovo herojstvo. I sve dotle dok je mit učinkovit, povijest će stajati na mjestu. Onako kako to odgovara Državi i onima koji imaju koristi od takve Države. Ali to ne odgovara Heraklu, jer on se intimno suočio sa svojim slabostima, svojim nemoćima, s državnim lažima o *svojim* (Heraklovim) *podvizima*. On teži istini. Kao pravi čovjek teži svom pravom identitetu. Želi srušiti svoj lažni spomenik. To je bit drame čovjeka čiji identitet krivotvori Država u želji da *zaustavi* povijest.

Matković opet protestira. Ovaj puta ne radi toga da ruši Državu, već da je pokrene u istinu, naprijed, da njen pokretač i njen cilj bude Istina.

Drama se odmah, već 1958. izvodi. 1962. tiska se u ciklusu *I bogovi pate*. Pretiskava se u knjizi *Marijan Matković*, edicija Pet stoljeća hrvatske književnosti. Ne zabranjuje se kao što

---

<sup>2</sup> Drama *Na kraju puta*.

se 1935. zabranilo izvođenje *Slučaja maturanata Wagnera*. Država je već toliko moćna, tako uspješno *zaustavljena*, da je u njenoj moći novi Matkovićev angažman nemoćan. I drama se izvodi. Ne samo u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Izvodi se i drugdje. Izvodi se svugdje. Jer Državi je važno samo ono što opjevavaju *slijepi pjesnici*. Matkovićeva ironija prema tim plaćenicima tek je zabavljачko prizorište koje ne zaslućuje srditu kritiku Države. Osim toga, u njegovu je djelu riječ samo o *Heladi*. Helada, doduše, želi biti učinkovita metafora. A takva metafora moće književno djelo i kazališni čin koji u svom temelju ima takvo djelo uzdignuti do najvećeg stupnja vrijednosti, do zabrane izvođenja i tiskanja. Ali djelo i izvedba se ne zabranjuje. Što je onda s tom metaforom? Da, o tome nam treba sada razmisliti:

Ono što želi biti metafora moralo bi biti u stanju prenijeti sebe i svoja događanja u viši, općenitiji stupanj značenja kojeg će *afektivni* učinak biti prepoznatljiv primatelju i kao *konkretnost* njegove povijesti. To je problem apercepcije osnovnog stupnja metaforičnog zametka u njegov viši značenski stupanj. Međutim, *povijesna* Država ne vidi izrastanje *zametka* metafore u *metaforu*, ne vidi *samoprijenos* događanja u *Heladi* u viši i općenitiji stupanj tog događanja. Uostalom, taj *prijenos* povijesnu Državu i ne zanima. Odveć je intelektualistički. Ako se već treba s nećim baviti, bavit će se samo nedopustivoću *izravne* kritike, bez sklanjanja pod zaštitu metafore. Država više ne mora biti tako paranoidno osjetljiva na nekakve (neprepoznatljive) odstupe od izravne *zadaće umjetnosti*<sup>3</sup> onih rijetkih guslara s *očinjim vidom*.

No, za naš interes, tu postoji jedan problem umjetničke naravi. Da bi se ono što je literarnim sredstvima naćinjeno uzdiglo do semantićke i afektivne bremenitosti metafore, to se na prvom stupnju svog znaćenja mora doimati kao vrijednost *po sebi*. Mora sobom svjedoćiti svoju samotvornost. Ako se takvom ne doimlje, odnosno ako se ispod privida radnje nazire njena konstruiranost i intelektualna tendencioznost, ona ne uspijeva isijavati odgovarajuće afektivne impulse. I ta njena *umjetna* (ne *umjetnićka*) svojstva je ogranićavaju na to da ostane samo ono što jest – *namjera*, da ne postane ono što želi postati *umjetnićka stvarnost*. Ona se takva kakva jest ne moće dovinuti do željene metaforiće učinkovitosti. A to znaći da je tek intelektualna sonda primatelja moće izvući gore.

Ali tko se obazire na te intelektualce!

Zar oni nisu *malograđani*?!<sup>4</sup>

Upravo smo završili govoriti o razlozima zaustavljenosti u vremenu Matkovića *Herakla*.

<sup>3</sup> *Teoriji odraza* Todora Pavlova (Kultura, Beograd, 1947., svojim zalaganjem za *ideološko-saznajno poimanje stvarnosti* pretpostavlja *redukciju* same stvarnosti, odnosno bavljenjem tek onim oćitovanjima stvarnosti koja su pogodna za iskaz *idejnog sadržaja umjetnićkog djela*. Time je *Teorija odraza* istinu stvarnosti usmjerila samo u jednom *spoznajnom* pravcu, onom aktualno ideoloćkom. Tako su ideolozi prije umjetnika, ili za umjetnike, mogli, i to s uporićtem na *estetiku*, odredivati što jest, a što nije predmet umjetniće spoznaje, tj. što jest, a što nije *istina* stvarnosti.

<sup>4</sup> Takvom oznakom su u tom vremenu još uvijek bili diskvalificirani oni kojih je promišljanje nadilazilo zadane okvire promišljanja.



## NEKI ASPEKTI INTERTEKSTUALNOSTI U JULIJI IVICE IVANCA

Kada se kaže da je kategorija jezičnoga značenja u većem dijelu suvremene književne teorije stavljena pod znak pitanja ili čak srušena, ne želi se reći da književna djela nemaju značenje, nego upozoriti da je svako značenje – i ono književnoga djela – pluralno, kontingentno, ovisno o kontekstu i podložno različitim čitanjima ili interpretacijama. Pojedine riječi i diskurzi nose mnogobrojna potencijalna značenja, uključujući i odjeke ili tragove značenja iz drugih konteksta, što će reći da od čitatelja – koji tekstu prilazi s vlastitim očekivanjima, interesima i stanovitim književnim iskustvom – ovisi što će u pojedinom znaku prepoznati i kakvo će značenje iz toga znaka iščitati. Svaki je tekst na neki način oslonjen na tradiciju, na prethodna književna djela, kao i na ostale umjetnosti i kulturu općenito, stoga svako čitanje zahtijeva respektljivo rasvetljavanje mnogobrojnih tekstualnih čvorova ili rasvetljavanje tekstualnih veza; riječju, svaki tekst je intertekst.<sup>1</sup>

Iskaz *svaki tekst je intertekst*, kao i sam pojam intertekstualnosti, iznimno se često rabi u suvremenom govoru o književnosti, međutim, kao i većina pojmova suvremene humanistike, zapravo je višeznačan i neodređen. Pokušaj davanja jednoznačne definicije osuđen je na neuspjeh već time što se povijest upotrebe pojma intertekstualnosti odnosi na brojna imena iz različitih teorijskih provenijencija: korijeni mu sežu u strukturalnu lingvistiku i radove Ferdinanda de Saussurea te protežu preko bitno različitih pristupa Julije Kristeve, Mihaila Bahtina, Rolanda Barthesa, Gérarda Genettea, Michaela Riffaterrea i drugih. Iako navedeni teoretičari pojam intertekstualnosti rabe za opis različitih kulturnih fenomena, ono što je zajedničko njihovim pristupima tiče se odnosnosti, povezanosti i uzajamne ovisnosti tekstova na kulturalnoj razini, odnosno, napuštanja ideje originalnosti, jednoznačnosti i autonomije tekstova. Riskirajući višeznačnost i nepreciznost u izlaganju problema, ovdje ćemo odustati od teorijske eksplikacije samoga pojma intertekstualnosti, a u govoru o

<sup>1</sup> Usporedi: Graham Allen, *Intertextuality*, Routledge, London, New York 2000.; Mary Orr, *Intertextuality. Debates and Contexts*, Polity, Cambridge 2003.

aspektima inetrtekstualnosti u drami *Julija* Ivice Ivanca pojam ćemo rabiti u najširem – gore navedenom – poimanju upozoravajući prvenstveno na parodijsku dimenziju Ivančeva preuzimanja Shakespeareove drame *Romeo i Julija*. Naime, intertekstualnost i parodija vrlo su bliski, gotovo nerazlučivi pojmovi o kojima pojedini teoretičari govore kao o sinonimima; primjerice Linda Hutcheon koja izjednačuje cijeli niz pojmova: /p/arodija – često zvana ironijskim citiranjem, pastišom, prisvajanjem ili intertekstualnošću...<sup>2</sup>

*Julija* je malo poznata drama Ivice Ivanca,<sup>3</sup> zanimljiva pri tematizaciji intertekstualnosti jer Ivanac daje implicitnu smjernicu za njezino čitanje: imenujući glavne likove svoje drame jednako glavnim likovima jedne od najznamenitijih tragedija Williama Shakespearea – *Romeo i Julija* – preuzevši dijelom i naslov (Ivančev je sužen isključivo na ime glavnoga ženskoga lika), on čitatelja upućuje na općepoznatu dramu s tim što je svoju preradu usmjerio prema pitanju kako bi u nekom drugom vremenu ili sjevremenu izgledao susret Romea i Julije, a da njihova pubertetska zaljubljenost nije rezultirala odlučnošću o zajedništvu makar to bila smrt. To da će jedna od motivacijskih linija biti upravo ljubavna bjelodano je odmah na početku *Julije* kada Romeo krčmaru Antunu priznaje svoju pubertetsku zaljubljenost,<sup>4</sup> a pri susretu s Romeom Julija se prisjeća svoje djetinje nerealizirane simpatije i pritom govori: *Bio je jedan dječak, dok sam ja bila djevojčica. Dječak, velikih očiju. Uvijek je stajao iza prozora, i bubnjao je jagodicama prstiju po staklu.*<sup>5</sup> Potom čitatelji dobivaju potvrdu o tome da spomenuti dječak i djevojčica jesu upravo Romeo i Julija te da se djetinja simpatija pretvorila u pubertetsku zaljubljenost, ali ne bivaju detaljnije upućeni u njihov međudnos niti daljnji razvoj zbivanja, nego su suočeni tek s višeznačnim fragmentima o događanjima na (maturalnom?) plesu i činjenicom da su mladi ljubavnici tada razdvojeni.

William Shakespeare je neupitno jedan od najutjecajnijih autora zapadne civilizacije; nerijetko se tvrdi da je on prisvojio kategorije ljudske prirode i djelatnosti *kao stalnih izvora za naš emocionalni i psihički život*,<sup>6</sup> s tim što je drama *Romeo i Julija* generirala najviše i najrazličitije adaptacije uključujući prozne oblike, liriku, dramu, operu, balet, film, a od likovnih umjetnosti ponajviše slikarstvo. Martin Esslin, znanstvenik koji je u književnu znanost istoimenim djelom uveo pojam *teatra apsurda*, navodi upravo Shakespearea kao

<sup>2</sup> Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London, New York 2002.

<sup>3</sup> Za razliku od bolje poznatih dramskih djela hrvatskog književnika i dramaturga Ivice Ivanca (24. listopada 1936. – 18. lipnja 1988.), *Zašto plačeš tata?* (1960.) i romantične igre u pet činova *Odmor za umorne jahače ili Don Juanov osmjeh* (Zagreb, 1961.), njegova drama u tri čina *Julija* (Zagreb, 1965.) ostala je gotovo izvan recepcije. Osim u dramskom žanru Ivanac se okušao i kao prozaik (*U službi Josipa baruna Jelačića: kazivanje*); a knjige *Gospodar munja: priča o Nikoli Tesli* i *Maturanti* namijenjeni su mlađoj čitateljskoj populaciji. Također je autor televizijskih serija (*Kapelski kresovi*, *Nikola Tesla* i druge) i radio-drama (*Čovjek i njegova žena*, *Ponoćno sanjarenje* i drugih).

<sup>4</sup> *ROMEO: Iako, i ja sam bio zaljubljen. / ANTUN: Da, ima svakojakih faza u životu čovjeka. / ROMEO: Istina, u pubertetu, ali ... (smiju se.) / ANTUN: Svi smo u pubertetu zaljubljeni. (smiju se.) / ROMEO: Koje li doba, pubertet. (Smiju se.) / ANTUN: Sjajno doba. Slinavo ako me razumijete!* U: Ivica Ivanac, *Julija, drama u tri čina*, Dramska biblioteka Scena, Zagreb 1965., str. 13.

<sup>5</sup> I. Ivanac, *Julija*, str. 29.

<sup>6</sup> G. Allen, *Intertextuality*, str. 138.

književnika koji je najviše utjecao na dramatičare toga žanra uopće.<sup>7</sup> Shakespeareov utjecaj pritom je često vidljiv već u naslovu: Eugène Ionesco je jednu dramu naslovio *Macbett*, Tom Stoppard pak *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi*.<sup>8</sup> Intertekstualna relacija prema Shakespearu prisutna je i u Ivančevoj drami *Odmoru za umorne jahače ili Don Juanov osmijeh*, a koja je zapravo prerada Molièreova *Don Juana*, gdje je riječ o tekstualnoj vezi s Hamletom čiji se doslovan navod našao u replici između Sganarellea i priproste krčmarice u funkciji ironijske dosjetke.<sup>9</sup>

Kao što smo rekli, drama u tri čina<sup>10</sup> *Julija* iz 1965. godine slabo je znana drama Ivice Ivanca. Za razliku od romantične igre *Odmor za umorne jahače ili Don Juanov osmijeh* koja je praizvedena u Gradskom dramskom kazalištu Gavelli u travnju 1961. godine te višestruko obnavljana na sceni,<sup>11</sup> *Julija* je postavljena tek jednom, također u Gradskom dramskom kazalištu Gavella, 1965. godine, u režiji Božidara Violaća i odigrana deset puta. U arhivskim podacima o predstavi,<sup>12</sup> konkretno u podjeli uloga, uočava se Violaćeva intervencija u Ivančev tekst. Ivanac u drami razlikuje Prvu masku, Drugu masku, Treću masku, Četvrtu masku, Veliku masku, Malu masku i Ostale maske, dok je kod Violaća Prva maska određena kao Julijin muž, a Velika i Mala maska su izostavljene. Ovdje je riječ o intervenciji u smislu interpretacije jer iz Ivančeve drame nikako nije bjelodano da je Prva maska u supružničkom odnosu s Julijom.<sup>13</sup> Naime, postoje naznake koje idu u prilog Violaćevom tumačenju: *Julija*

<sup>7</sup> Usp. Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Vintage Books, New York 2001., str. 332-333.

<sup>8</sup> O toj drami Gordana Slabinac kaže: *Stoppardova odluka da za naslovne junake svoga djela uzme dva sporedna intrigantska lika iz Shakespeareova Hamleta koje danski kraljević zove zmijama otrovnicama, otkriva autorovo višestruko parodijsko kodiranje. Riječ je naravno o parodiranju nedostižna predloška, ali i o žestokoj autoparodiji kojom ravna Stoppardova ironijska svijest koja zna da ne može stvoriti suvremenu dramu o tragičnom junaku čija smrt odlučuje o sudbini zajednice, već lakrdiju o anti-junacima dvojnicima gotovo zamjenjivih imena.*; Usp. Gordana Slabinac, *Zavođenje ironijom*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1996., str. 88.

<sup>9</sup> Usporedi Leo Rafolt: *Žudnja kao metafora – "sveopćo libidno" Ivančeva Don Juana*. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, zbornik radova VIII. (Hrvatska književnost prema europskim emisijama i recepcijama 1940.-1970.) sa znanstvenog skupa održanog 22.-23. rujna 2005. godine u Splitu, uredile Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić-Bužančić, Književni krug, Split 2006., str. 373.

<sup>10</sup> Generičko određenje *drama u tri čina* javlja se kao podnaslov drame *Julija*. Analizirajući Ivančev *Odmor za umorne jahače ili Don Juanov osmijeh* Leo Rafolt među ostalim postavlja pitanje podnaslova kao žanrovskih oznaka s obzirom da različita izdanja Ivančeva *Don Juana* sadrže različite podnaslove te predlaže njihovo poimanje kao ironije. *O opravdanosti i/ili primjerenosti spomenutih oznaka na Ivančev tekst ili Ivančevu dramaturgiju uopće moglo bi se raspravljati; štoviše, žanrovski kalkovi koje rabi naš dramatičar možda bi se mogli čitati u 'ironijskom ključu'.* L. Rafolt, *Žudnja kao metafora*. str. 369.

<sup>11</sup> *Odmor* je, među ostalim, postavljen i na sceni osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta 1989. godine u režiji Joška Juvančića.

<sup>12</sup> Vidi: [http://www.gavella.hr/hr/predstave/arhiva\\_predstava/julija](http://www.gavella.hr/hr/predstave/arhiva_predstava/julija)

<sup>13</sup> O kontinuiranoj suradnji Ivanca i Violaća također piše Leo Rafolt iznoseći činjenicu da je Ivanac dramu *Odmor za umorne jahače ili Don Juanov osmijeh* nakon Violaćevog postavljanja na scenu 1961. godine preradio te ona postoji u više verzija: *Posljednja verzija Ivančeva Don Juana* ponešto se razlikuje od te prvotne verzije – ponajprije stoga što je prerađena u suradnji s redateljem Božidarom Violaćem; kao takva otisnuta je 1975. u kazališnom časopisu "Prolog". Vidi L. Rafolt: *Žudnja kao metafora*. Str. 369.

priznaje negdašnju ljubav prema Prvoj maski,<sup>14</sup> pred kraj drame govori se o *njezinom čovjeku*, Prva maska se Juliji obraća s *mačko* i *mačkice*, nudi joj seksualne usluge,<sup>15</sup> zatim, indikativno može biti i to da pri prvom Julijinom pojavljivanju ostale maske nazdravljaju kurvama,<sup>16</sup> međutim, kasnije Julija na Romeoov upit odgovara da ne zna tko čini skupinu maski među kojima je bila i Prva.

*Julija* je drama koja se može čitati u tradiciji teatra apsurda: isprepletanje tragičnih i komičnih elemenata, likovi uhvaćeni u beznadnim situacijama, pritom prisiljeni na izvedbu repetitivnih radnji na rubu smisla, klišeizirani dijalozi, pojava svojevrsnog teatra u teatru...<sup>17</sup>

Prema Zuppi u teatru apsurda dramsko zbivanje zamijenjeno je dosjetkom kao elementom koji *provocira* svijet otvoren za sve mogućnosti što, paradoksalno, uzrokuje kontinuiranu nedogađajnost u drami.<sup>18</sup> Osnovne karakteristike antidrame mogu se odrediti nizom izostanaka: izostankom radnje ili intrige vrijedne spomena i, posljedično, izostankom početka i kraja radnje; izostankom smislenih dijaloških sekvenci, izostankom karakterizacije likova,<sup>19</sup> pa i svojevrsnim izostankom smisla. Subverzija se tiče funkcije jezika i time se gubi uloga jezika kao komunikacijskog sredstva, odnosno, likovi se među sobom ne razumiju. Na onim rijetkim mjestima gdje je jeziku naizgled dopuštena komunikacijska funkcija, čitatelj se susreće s nepotpunim informacijama kao i s idejom da je komunikacija osnovana na laži: *JULIJA: A što ako smo od početka lagali?*<sup>20</sup> Uskrata informacija ima i na drugim razinama, naime, naglašeno je vidljiva nepouzdanost na sadržajnom planu s obzirom da su prikazi istih događaja na različitim mjestima unutar teksta često preinačeni: *JULIJA: Plakala sam! Hijela sam da imam prekrasnu haljinu. Ne! Divan kaput ... ne, ne! Nešto ... nešto, što bih samo ja imala ... a tebi bi zavidjeli!*<sup>21</sup>; odnosno: *JULIJA: A imala sam tako divan, divan krzneni kaput ... /.../ JULIJA: Nisi primijetio? Ta ... ta ... čovječe, pa bio je od hermelina! I ti to nisi primijetio? Bijeli, od hermelina!*<sup>22</sup>

Propitivanje jezičnog značenja nastavlja se i time što su smislene dijaloške sekvence zamijenjene jezičnim igrama ili dosjetkama koje se realiziraju primjerice kroz doslovno

<sup>14</sup> *JULIJA: /.../ Nisam te više vidjela, ali sam te voljela...* Ivica Ivanac, *Julija*, Zagreb 1965., str. 19

<sup>15</sup> *PRVA MASKA: Ne želiš da te seksualno uslužim? ...* I. Ivanac, *Julija*, str. 18.

<sup>16</sup> *OSTALE MASKE: Živjele neuroze, psihoze, luđaci i kurve! / OSTALE MASKE: Živjeli! / OSTALE MASKE: Dvapat hura za kurve!*, I. Ivanac, *Julija*, str. 16.

<sup>17</sup> Poetika teatra apsurda, odnosno antidrame, uz Ivanca javlja se u još nekih hrvatskih dramatičara, prije svih Zvonimira Bajsića i Ivana Bakmaza. O tome vidi više u: Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio (1895 - 1940)*, Disput, Zagreb 2001. Ipak, *Julija* nije klasični predstavnik poetike antidrame, nego su u njoj zamjetni i tragovi egzistencijalističke drame.

<sup>18</sup> Vidi više: Vjeran Zuppa, *Teatar kao schole: ogled o subjektu*. Antibarbarus, Zagreb 2004., str. 125.

<sup>19</sup> Martin Esslin drži da su dijalozi i monolozi uglavnom svedeni na *nepovezano brbljanje*, a da bi likovima antidrame prije odgovarao naziv marioneta nego karaktera. Usp. Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Vintage Books, New York 2001.

<sup>20</sup> I. Ivanac, *Julija*, str. 32.

<sup>21</sup> I. Ivanac, *Julija*, str. 37.

<sup>22</sup> I. Ivanac, *Julija*, str. 40.

shvaćanje fraza. Time zapravo drama započinje: *ROMEO: Strašna ova buka. Vani. (stanka) Čovjek ne čuje ni vlastiti glas. / ANTUN: A što vam to ima reći? / ROMEO: Tko? / ANTUN: Taj. Vaš vlastiti glas.*; ili nešto dalje na istoj stranici: *ROMEO: Imam konjske živce. / ANTUN: Uvijek sam bio siguran da konji imaju mnogo osjetljivije živce nego ljudi.*<sup>23</sup> Komunikacijske poteškoće problematiziraju i likovi sami te su pritom bitno ironično raspoloženi: *ANTUN: Da ... šta sam ja ono htio da vama kažem? / ROMEO: Zabrazdili smo. / ANTUN: Odo smo! /.../ ROMEO: Čudi me ..., ali, možda je to suviše delikatna tema? / ANTUN: Ne znam koja je, ali bit će da nije.*<sup>24</sup> te na drugom mjestu: *ANTUN: Malo se teže izražavate. / ROMEO: Nemam s kime da govorim.*<sup>25</sup>

Za razliku od drame *Romeo i Julija* drama *Julija* nema koban kraj, barem ne u smislu smrti. Međutim, jednako kao i u *Odmoru za umorne jahače* gdje se iščekivanje smrti provlači kroz cijelo djelo,<sup>26</sup> i u ovoj Ivančevoj drami smrt je neprestano prisutna barem u naznakama, kao i depresivno ozračje, tuga ili rezignacija koja obuzima ponajprije lik Romea: *Ja sam tužan unutra ... u sebi ... reci im to, preklinjem te, reci im to ... da sam tužan u sebi, da sam tužan od praznine ... neka me bar sad puste!*<sup>27</sup>

Kroz parodiranje postojećih predložaka teatar apsurdna uspostavlja svojevrсни obračun s tradicijom: u Ivančevom tekstu imamo otklon od tradicije parodiranjem autoriteta, međutim i autoparodiju koju iskazuje na motivsko-tematskoj razini. Ivanac je, naime, vođen svijješću da ne može napisati društveno uvjetovanu tragičnu ljubavnu priču koja završava dvostrukim suicidom, već pribjegava parodiranju te tematike kroz anti-junake. Rezultat je zamršen i nejasan međuodnos Romea i Julije, a koji se gotovo do nerazlučivosti usložnjava pojavom maski. O maskama se niti što zna, niti se može zaključiti; one su obezličene do te mjere da nemaju niti vlastita imena, nego su određene isključivo pojmom maske koje se razlikuju kvantitativno (Prva maska, Druga maska, Treća maska, Četvrta maska) i kvalitativno (Velika maska, Mala maska), odnosno, navode se kao Ostale maske. Radnja se odvija na poklade, a taj karnevalski element – pučka kultura smijeha, kako to kaže Bahtin – u svom nastojanju da relativizira i pokaže naličje, također je parodijske prirode.<sup>28</sup> Referencijalni odnosi usložnjavaju se povezanošću s drugim dramama, a koje je Ivanac također preradio, primjerice *Julija* u jednoj replici pri kraju drame iznosi implicitnu uputu na dramu o Don Juanu i za njega kobnu *kamenu gozbu* govoreći o mrtvim kipovima *kojima treba topao dah da ih probudi i vrati iz kamena*,<sup>29</sup> a u istom odjeljku lik Antuna nenadano prokazuje kao Romeovog brata u čemu je moguće prepoznati sličnost s *Odmorom* u kojem također dolazi

<sup>23</sup> I. Ivanac, *Julija*, str. 7.

<sup>24</sup> I. Ivanac, *Julija*, str. 9.

<sup>25</sup> I. Ivanac, *Julija*, str. 11.

<sup>26</sup> O tanatofobiji u *Odmoru* vidi u L. Rafolt, *Žudnja kao metafora*, str. 379-384.

<sup>27</sup> I. Ivanac, *Julija*, str. 49.

<sup>28</sup> Vidi više: Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Nolit, Beograd 1978.

<sup>29</sup> I. Ivanac, *Julija*, str. 50.

do otkrivanja bratske veze između Don Juana i Sganarella. Višestrukom parodijom se, među ostalim, potencira različita komunikacija s čitateljima.

Kao što upozorava Linda Hutcheon, kada je riječ o parodijskom ponavljanju umjetničkih djela, ne treba računati s nostalgičnošću, nego, dapače, uvijek s njihovom kritičnošću. U dvostrukom procesu uspostavljanja – kroz prizivanje izvornoga historijskog konteksta, njegovom oživljavanju i svojevrsnom preslagivanju – i ironiziranja, parodija pokazuje način na koji sadašnja reprezentacija dolazi iz prošlosti te, također, upućuje na ideologijske posljedice proizašle kako iz kontinuiteta tako i različitosti.<sup>30</sup> Na slično upozorava Gordana Slabinac govoreći o ironiji u drami: *Ritualna, zamjenska narav teatra, gdje jedni igraju za druge (a svi uče o popravljivom ili nepopravljivom ustroju svijeta) svojom je biti vezana uz ironijsko kao modelotvoračko koje ne podrazumijeva samo uživanje, već i otklon, kritičko spoznavanje, posebno kada je riječ o modernom teatru.*<sup>31</sup>

Pitanje koje u ovom članku postavljamo glasi: mogu li imena likova i poigravanje naslovnom sintagmom biti dovoljni da se govori o intertekstualnom odnosu Shakespeare –Ivanac i, ako je odgovor potvrđan, u kojoj je ono funkciji. Zanimljivo je da sam Ivanac na više mjesta u drami tematizira osobna imena i postupak imenovanja dajući pritom imenima važnu društvenu ulogu. ROMEO (kroz smijeh): *I nije. (Stanka) Zovem se ... nećete vjerovati. / ANTUN: Pa sad, dragi gospodine, što ne vjerujem u ljude, ne znači da ne vjerujem i u njihova imena. Već godinama živim.*<sup>32</sup> Ime se dakle uspostavlja kao kategorija koja podliježe ne/vjerovanju i čija se mogućnost spoznavanja stječe iskustvom. (*Već godinama živim.*) Osim toga, Ivanac tematizira i oslovljavanje imenom, a u čemu nalazi iskaz prisnosti: ROMEO: *To ionako nije tvoja stvar, dragi Antune, ako te smijem tako zvati...* / ANTUN: *Ja sam ponosan što me baš tako zoveš. Jako ponosan.*<sup>33</sup>

Drama o Romeu i Juliji nastala je koncem 16. stoljeća<sup>34</sup> i jedna je od najizvođenijih drama uopće, a doživjela je i neizbrojive prerade u filmu, operi, mjuziklu... Brojna su očista kroz koja se ta drama u književnoznanstvenoj tradiciji proučavala, a interes za nju ne jenjava ni danas. Suvremene teorije također je drže zanimljivim predloškom, primjerice psihoanalitička teorija analizira Romeovu impulsivnu prirodu ili se orijentira na mržnju između zavađenih obitelji; feminističku kritiku zanima u drami prikazano patrijarhalno društveno uređenje i Julijina pozicija u njemu, dok *queer* teorija u Romeovim odnosima s Mercuriom nalazi homoerotične elemente... U ovom ćemo se radu ograničiti tek na jedno čitanje drame, dekonstrukcijsko, konkretno ono francuskog filozofa Jacquesa Derridaa kojemu je ta drama o arhetipskim ljubavnicima čiji je međusobni *promašaj* rezultirao tragičnim završetkom poslužila u smislu

<sup>30</sup> Usporedi Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, New York 2002., str. 89.

<sup>31</sup> Vidi: Gordana Slabinac, *Zavođenje ironijom*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta, Zagreb 1996., str. 46.

<sup>32</sup> I. Ivanac, *Julija*, str. 8.

<sup>33</sup> I. Ivanac, *Julija*, str. 46.

<sup>34</sup> Točnije, između 1591. i 1595. godine, a prvi puta objavljena je 1597. godine.



paradigme imena kao aforizma.<sup>35</sup> Ključni element za Derridaa je pritom paradoks: međusobni kobni *promašaj* Romea i Julije ne znači svršetak ili smrt, nego nadživljavanje imenom.

Derrida drži da su vlastita imena i aforizmi karakterizirani specifičnom sposobnošću da prežive smrt pa tako imena Romea i Julije sve što jesu duguju aforizmu koji može postati retorički postupak, odnosno, njegovim riječima, *lukava kalkulacija koja cilja na najveći autoritet, ekonomija ili strategija vladanja koja jako dobro zna kako da potencira značenje*.<sup>36</sup> No, aforizam je i *diskurs razdvajanja*; njegovim susretom i kontaktom s Drugim upravlja slučajnost ili zgoda iz čega proizlazi da je susret rizičan jer se odvija bez ikakvih pravila i sigurnosti.

Aforizam slijedi logiku niza: svi događaji u *Romeu i Juliji*, među kojima su promašeni sastanak, zalutalo pismo, lijek koji postaje otrov... obilježeni su nepravovremenošću i nepredvidljivošću. Smrtna presuda za Romea i Juliju je upravo nepravovremenost, odnosno nemogućnost sinkronizacije odgađajući njezin dolazak da bi jedan drugom prisustvovali u smrti. Derrida primjećuje da za razliku od dvoboja gdje nužno jedan umire prije drugog, Romeo i Julija, jedno za drugim, privremeno doživljavaju smrt drugog i prolaze proces žalovanja, *nose crninu*, zbog nepravovremenosti smrti oboje nadžive smrt onog drugog.

No ono što je nama posebno zanimljivo tiče se zapleta koji je uzrokovan upravo imenima. Ono što ih razdvaja u njihovoj ljubavi jesu obitelji suprotstavljene svojim imenima, imenima koje nose i Romeo i Julia i, upravo stoga što ih imena odvajaju, oni bi se htjeli odvojiti od vlastitih imena. Ljubav Romea i Julie zbiva se usprkos njihovim imenima, oni zbog imena umiru, međutim, ono što je za govorenje o Ivančevoj *Juliji* važno, Romeo i Julija svojim imenima pobjeđuju smrt i preživljavaju.

Pojedinac nije istovjetan sa svojim imenom, pa tako ni Romeo kao nositelj imena nije ime samo, nego je Romeo ime koje subjekt nosi. Međutim, u nastojanju da mu iskaže ljubav pa čak i da se odrekne svoga imena, Julija nema drugog izbora nego ga pozvati njegovim imenom: */u/ namjeri da upita Romea da se odrekne svoga imena, ona može tek, u njegovoj odsutnosti, osloviti njegovo ime ili njegovu sjenu*.<sup>37</sup> Riječ je o vjerojatno najpoznatijim stihovima te tragedije koje izgovara Julija: *Romeo, o Romeo! Zašto si / Romeo? O zataji oca svog, / Odbaci ime to – il ako nećeš, / Prisegni da me ljubiš, pa ću ja / Poreći da se zovem Capuletti*<sup>38</sup> ...nastavljajući dalje objašnjenjem: *Tek tvoje ime moj je dušmanin, / Jer ti si ti i bez tog imena. / "Montecchi" nije ruka niti noga / Ni lice niti trup ni drugo ništa, / Što pripada muškarcu. Drugo ime / Na sebe uzmi – ime nije ništa! / Što nazivljemo ružom, slatko bi / Mirisalo i s drugim imenom. / Baš tako i Romeo, da i nije / Romeo, svu milinu svoju*

<sup>35</sup> Aforizam, kao književnoteorijski pojam kojim se označava oblik jednostavne i duhovito izražene teze ili sažete misli, često ima svojstva paradoksa, a pitanje aforizma je za Derridaa pitanje znaka općenito. Kao što je napisao u eseju *52 aforizma*; aforističan glas je onaj koji – funkcionirajući kao ime – utvrđuje, zagovara i razgraničuje, te kao ime nije nikada daleko od nezgode, nepravilike i smrti. Usp. Derrida, Jacques *Acts of literature*, Routledge, New York, London 1992.

<sup>36</sup> J. Derrida, *Acts of literature*, str. 417.

<sup>37</sup> J. Derrida, *Acts of literature*, str. 424.

<sup>38</sup> William Shakespeare, *Romeo i Julija*, Zagreb 2004., str. 213. (II, ii)

*divnu / Sačuvao i bez tog imena. / Romeo moj, odbaci svoje ime, / Jer ono nije dio bića tvog, / I mjesto njega uzmi mene svu!*<sup>39</sup>

Kazalište imena je, uočava Derrida, kazalište noći: ključni događaji zbivaju se noću, noć zaklanja nerazlučivost imena i njegova nosioca, na scenu je postavljeno ono što se ne vidi – a to je ime. Julija želi smrt imena, smrt *Romea*, objavljuje mu rat, međutim, Romeo umire, a nadživljuje ga njegovo ime. Tijekom života oslobađanje od imena nije moguće, odvajanje imena i njegova nosioca moguće je tek nakon smrti. Kroz Julijin monolog razotkriva se *neljudskost ili izvanljudskost* imena, ime ne govori ništa niti o čovjekovoj cjelini, niti o dijelovima ljudskoga tijela, niti o njegovoj duši; paradoksalno, uočava Derrida, čovjek sam sebi daje to neljudsko ime. Za biljke vrijede drukčija pravila – ruža bi dakle mogla jednako mirisati i pod bilo kojim drugim imenom, ali za čovjeka to ne vrijedi. Kada Julija moli Romea da bude kao ruža, želi ga odvojiti od imena u smislu svih rodoslovnih i kauzalnih veza koje u njegovom imenu odzvanjaju. Ona želi da on promijeni ime (*O! be some other name – Drugo ime / Na sebe uzmi*) što po Derridau može značiti dvoje: (1) uzeti drugo vlastito ime ili (2) uzeti drugu vrstu imena, ime koje nije ljudsko ili ime stvari, konkretno vlastitu imenicu. Romeo u konačnici zamjenjuje vlastito ime za vlastitu imenicu – imenicu *ljubav* te će u toj *dvostrukoj aporiji vlastitog imena* oni izgubiti sve: i ime i ljubav i život. Ovdje je naglašeno nepoštivanje običajnog prava koje se krši u činjenici što Romeo Juliji ne predlaže ništa slično.<sup>40</sup> U tom obrtanju međusobnih odnosa, Romeovom odricanju od imena oca ili njegovom gubitku, međutim, zakon se potvrđuje: *ime oca treba čuvati sin, od njega ga ima smisla otrgnuti a ne od kćeri koja nikada nije bila zadužena čuvati ga. /.../ On može živjeti samo ako se sam potvrdi, lišen naslijeđenog imena.*<sup>41</sup> Romeo i Julija daju obećanje u svoje ime, ali s onu stranu imena, obećanja drugog imena ili radije zahtjeva za njim: *budi neko drugo ime.*<sup>42</sup> Međutim, gubitak vlastitog imena jednak je gubitku života.<sup>43</sup>

Tezu da su imena nerazoriva, odnosno da imena mogu i moraju egzistirati i nakon što njihovi nositelji umru ili se određeni predmet razbije, zastupao je već Ludwig Wittgenstein. On kaže: *Ako gospodin N. N. umire, kaže se da umire nositelj imena, a ne da umire*

<sup>39</sup> W. Shakespeare, *Romeo i Julija*, str. 214. (II, ii).

<sup>40</sup> *Uobičajeno je u našoj kulturi da suprug zadrži svoje ime, ime njegova oca, a žena se svoga odriče. Kada muškarac daje ime svojoj ženi, nije riječ o tome, kao što je ovdje slučaj, da ima namjeru izgubiti ga ili promijeniti, nego ga sačuvati nametanjem.* J. Derrida, *Acts of literature*, str. 429.

<sup>41</sup> J. Derrida, *Acts of literature*, str. 430.

<sup>42</sup> W. Shakespeare, *Romeo i Julija*, str. 42. (II, ii).

<sup>43</sup> *Ali zapisivanje tog (Romeovog) imena, koje nije on sam zapisao, uspostavlja ga u samom njegovom biću, bez da imenuje išta njegovo, a odričući ga se on ne može ništa osim poništiti samoga sebe. Sažeto, on ga se čak može odreći, poreći ga, ali ga ne može izbrisati ili poderati. On je tako u svakom slučaju izgubljen i ona to zna. A ona to zna jer ga voli, a voli ga zato što zna. I traži od njega njegovu smrt tražeći od njega svoj život zato što ga voli, zato što zna, i zato što zna da smrt neće doći slučajno. On je smrti posvećen, pa i ona s njim, dvostrukim zakonom imena.* J. Derrida, *Acts of literature*, str. 430.



značenje imena.<sup>44</sup>; te /o/no čega, čini se, mora biti, to pripada jeziku.<sup>45</sup> Čovjek je razoriv, smrtan, ali njegovo ime preostaje, ono je neovisno o egzistenciji njegova nositelja. Ipak, interpretirajući dramu Romea i Julije Derrida je ukazao na djelatnost imena bez referenta, odnosno preživljavanje imena i nakon smrti njegova nositelja, međutim, suprotno vlastitim tezama o kontingentnosti i tek privremenoj stabilizaciji značenja, stavio naglasak na ime kao bit, esenciju pojedinačnog bića, neodvojivo od njegova nositelja, a tek uzgred ukazao na mogućnost odvajanja subjekta od imena za pojedini identitet.<sup>46</sup> Imena Romea i Julije danas imaju arhetipsku funkciju, uzima ih se kao model za mlade ljubavnike koje nesretna ljubav košta njihovih života.

Ivanu je parodiranje arhetipa i ujedno parodiranje autoriteta poslužilo u smislu svojevrsnog obračuna s tradicijom i zalaganja za originalnost i individualnost, što je uopće odlika teatra apsurda. Individualnost ili otklon od mase zastupa Romeo u obraćanju *gomili*: *Pustite me da mislim bez vaših misli ... ne gledajte u mene, preklinjem vas! Gledajte, gledajte ... gledajte u slike vaših predaka ... gledajte u vaše uspjehe ... gledajte u vaše žene ... ja hoću da budem ... ne kao vi ... zašto gledate ... šta imate vidjeti ... ja neću da budem kao vi! Neću da budem kao vi! Neću da saznam sve o životu i smrti ... sve o ljubavi ... neću da budem kao vi koji sve to znate! Jer su vam drugi pričali ... kako se živi ... kako se voli ... kako se mrzi ... kako se umire ... neću!*<sup>47</sup> Ironičan stav prema autoritetima, odnosno "precima" eksplicitno je iskazan i kroz lik Prve maske: */.../ Ništa ne poštujem. O, ti se varaš, ti se grdno varaš. O, o! Ja još uvijek poštujem. Naše pretke poštujem i štujem! I divim im se ... Koja je to snaga! I koja samouvjerenost! Nije bilo prepreke koju oni ne bi srušili! Sve su srušili! U ime vjere, morala, nemorala, ljubavi, kreveta, nada, želja, čežnja, napretka, ili tek toliko da se ruši, ili zbog bilo kojeg znanog ili neznanog razloga ili uopće bez razloga ili uopće ni u ime čega! ...*<sup>48</sup>

Ivanac, međutim, parodiranjem ne uspostavlja otklon samo u odnosu na prethodnike, nego i otklon prema samome sebi; vođen idejom da ne može napisati društveno uvjetovanu tragičnu ljubavnu priču koja završava dvostrukom smrću već zbog toga što je Romeo kukavica, što sam priznaje: *Bogamu, a ja nisam hrabar čovjek!*,<sup>49</sup> ističući također da su davno */.../ prošla vremena kad se sve to još moglo uzeti ozbiljno.*<sup>50</sup> Takvom stavu pridružuje se i Četvrta maska: *Vjeruj... ovo nije doba za heroje, loše doba za heroje ... vjeruj! Jer sada se tiho umire ... jako tiho ... a to je loše doba za heroje! Ne trebaju heroji ... ovo doba*

<sup>44</sup> Ludwig Wittgenstein, *Filozofijska istraživanja*. Preveo Igor Mikecin. Globus, Zagreb 1998., § 40.

<sup>45</sup> L. Wittgenstein, *Filozofijska istraživanja*, § 50.

<sup>46</sup> Vidi više: Kristina Peternai Andrić, *Ime i pitanje identiteta u književnoj teoriji* (doktorska disertacija), Zagreb 2008.

<sup>47</sup> I. Ivanac, *Julija*, str. 49.

<sup>48</sup> I. Ivanac, *Julija*, str. 21.

<sup>49</sup> I. Ivanac, *Julija*, str. 10.

<sup>50</sup> I. Ivanac, *Julija*, str. 42.

*ne treba heroje...*<sup>51</sup> Ivanac dakle pribjegava parodiranju svojih junaka oblikujući svojevrsne anti-junake.

Parodija uvijek problematizira vrijednosti, ona je vrsta revizije ili ponovnog čitanja prošlosti pa tako parodiju Ivanac rabi da bi njome ujedno ponovno uspostavio i ironizirao Shakespeareovu dramu. Kroz dvostruki proces uvođenja i prikaza elemenata jedne od najpoznatijih drama uopće, te naglašenim ironiziranjem te drame s druge strane, Ivančeva prerada pokreće etička pitanja i problematizira vrijednosti, riječju, istodobno je i kreativna i kritična.

Uklonimo li iz razmatranja imena, između Shakespeareova i Ivančeva komada teško da bi pronašli istovjetnosti: drama *Romeo i Julija* Williama Shakespearea i drama *Julija* Ivice Ivanca pripadaju različitim poetikama, s jedne strane imamo renesansnu tragediju, a s druge dramu teatra apsurda s elementima egzistencijalističke drame. Posljedično, s jedne strane jasno predložene likove, kontekstualizirane, plastične predstavnike svoga vremena, s druge izgubljene plutajuće karaktere lišene racionalnih misli. U Shakespeareovoj drami zaplet je logičan, a linearna radnja povezana kauzalnim vezama; u Ivančevoj drami na uvid dobivamo tek fragment, gotovo nasumičan mozaik dijaloga na rubu smisla, krcatih nelogičnostima i dvojmom ... S obzirom da je intertekstualna veza uspostavljena upravo i gotovo isključivo imenom, ime se ispostavlja kao važan element drame i ne možemo ga ukloniti iz razmatranja. Stoga teško da će se ijedan recipijent moći oglušiti na poziv ili uputu Ivice Ivanca da pri čitanju njegove *Julije* prizove u sjećanje i Shakespeareov lik maloljetnice iz Verone koja je vjerovala u ljubav i zbog te vjere, a sve zbog imena, umrla i upravo tragičnom smrću osigurala trajnost vlastitom imenu.

---

<sup>51</sup> I. Ivanac, *Julija*, str. 53.

INTERTEKSTUALNOST U  
NEOBJAVLJENOJ DRAMI  
RADOVANA IVŠIĆA  
*À TOUT ROMPRE*  
Nastavak kritike kazališta

U intervjuu časopisu "Frakcija"<sup>1</sup> na niz postavljenih pitanja o radikalizmu u kazalištu, Radovan Ivšić odgovara autoreferencijalnim tekstom. Nakon kratkog uvoda u kojem iskazuje nevjericu u radikalizam u kazalištu<sup>2</sup> te opet iskazuje antagonizam prema (kazališnoj) teoriji, njezinim proizvođačima i interpretima,<sup>3</sup> Ivšić ponavlja tri svoje teze o agoniji ili smrti teatra<sup>4</sup> nadovezujući na njih prolog svoje neobjavljene<sup>5</sup> i neizvedene drame *À tout rompre*, napisane 1985. godine na francuskom jeziku. *À tout rompre* Ivšićev je nastavak kritike suvremenog kazališta koju je razvio u ranijim kazališnim komadima, *Kapetan Oliver* (1944.) i *Aiixaia ili moći reći* (1982.) kao i u, ne stvarajući pritom koherentan, zatvoren i cjelovit sustav, autopoetološkim tekstovima, esejima i intervjuima. Problemizirajući žanrovski kanoniziran dramski tekst utemeljen na načelima mimetičke književne tradicije, jezik podvrgnut sintaktičkim i semantičkim pravilima te prirodu i svrhu kazališta, kao i širi društveno-politički kontekst kojeg su dio, oba se spomenuta dramska teksta uzdižu na metadramsku

<sup>1</sup> "Frakcija", magazin za izvedbene umjetnosti br. 22/23, 2001/2002., str. 118.

<sup>2</sup> *Znam da maleni crveni jezik crne mačkice liže radikalizam, ali ne znam kakve veze s teatrom ima ta riječ.* (Ivšić, 2002: 232)

<sup>3</sup> Vidi tekst pod naslovom *Sveučilišta neprijatelji smisla?* (Ivšić 2002: 197-200)

<sup>4</sup> *Kazalište je (danas) subvencionirana dosada. Kazalište je (postalo) izmetina vlasti. Nije u krizi kazalište, nego tijelo.* (Ivšić, 2002: 232). Te su teze prvi put objavljene u časopisu "L'Archibaras", br. 2, 1967.

<sup>5</sup> Prolog drame objavljen je u časopisu "Frakcija" br. 22/23, 2001/2002., str. 118. te u Ivšićevoj knjizi *U nepovrat, opet* (2002: 232-234). Pjesme Vještica su pod zajedničkim naslovom *Sauve-toi, maladie, la santé arrive!* objavljene u Ivšićevoj zbirci poezije *Poèmes* (Paris, 2004.: 227-243).

odnosno metateatralnu razinu, otkrivajući ujedno i intertekstualnost, karakterističnu za Ivšićev dramski rukopis. Metateatralnost i intertekstualnost odlike su i zadnjeg Ivšićevog dramskog teksta, no u tom slučaju u svojim eksplisnim oblicima: citatima nefikcionalnih tekstova kazališnih praktičara i teoretičara i dramskih prizora, isječcima iz radio emisije Antonina Artauda i bajalicama šekspirijanskih Vještica kazalište se nastoji revitalizirati, odnosno reteatralizirati u prostoru njegove primarne egzistencije – na daskama.

Analizirajući *À tout rompre* kao intertekstualni polemički dramski tekst otvorene strukture, nastojat ću pokazati kako Ivšić u njemu nastavlja i razvija kritiku kazališta, te kako se ona odnosi prema njegovom promišljanju teatra u ostalim dramskim i autopoetskim tekstovima.

## Dramski kolaž

*À tout rompre* sačinjen je od navoda iz nefikcionalnih tekstova kazališnih praktičara i(li) teoretičara (futuristički manifesti, teoretsko-poetološki tekstovi, eseji, autobiografski zapisi, dokumentarističke bilješke) te dijelova ili pak cjelovitih kratkih dramskih prizora avangardnih autora koji se izmjenjuju s pjesmama i komentarima što ih jednoglasno izgovaraju Tri vještice. Didaskalije na dva mjesta navode kako se u tom dijelu potencijalne izvedbe trebaju upotrijebiti isječi iz posljednje Artaudove radio emisije *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, što u ovu raspravu uvodi i pojam intermedijalnosti. Polazeći od činjenice da je *À tout rompre*, u kojemu je citatna relacija dominantna strukturna odlika, do danas ostao neobjavljen, a da je za njegovu analizu i detekciju uspostavljenih tekstualnih i intertekstualnih odnosa od iznimne važnosti koji su dijelovi referentnih tekstova odabrani kao citatne jedinice, te na koji su način spomenute jedinice montirane i u kakve odnose stupaju jedne s drugima i s ostatkom dramskog teksta kojeg su dio, smatram da je prije početka analitičkog procesa nužno iznijeti iscrpniji *scenosljed* komada.

Tekst počinje prologom pisanim slobodnim stihom kojeg interpret nije naveden. U prvoj se strofi postavlja pitalica koje se retorički učinak zagonetnosti intenzivira opkoračenjem: *Što je to?/ Pokopano je/ ali nije mrtvo;/ buja/ ali nije živo. Što je to?/ To je kazalište* (Ivšić, 2002: 232-233). Odlika kazališta koju će dramski tekst što slijedi višekratno (pro)kazati njegova je paradoksalna, gotovo oksimoronski postavljena mrtvo-živa, odnosno živo-mrtva priroda, određena negacijom oba pola suprotstavljenog para. Dijagnosticiranje njegove ambivalentnosti nastavlja se i sljedećom strofom: *Ono je pošast/ ono nije pošast./ Ono je vatra, ono nije vatra* (Ibid.). Ti se stihovi, što eksplicira i sam Ivšić, nastavljaju na autorova prethodna zapažanja o stanju teatra danas, koja su najjezgrovitije izložena u tekstu *Oslobodite maske u svojoj koži*<sup>6</sup> u kojem su prvi put postavljene tri teze o agoniji ili smrti teatra, te u autopoetološkoj drami *Aiakaia ili moći reći* koja krizu teatra dovodi u vezu s mehanizmom njegove institucionalizirane i subvencionirane inačice podložne manipulativnim strukturama vlasti i moći. Slijedi

<sup>6</sup> Prvi put objavljen u časopisu "L' Archibras", br. 2, 1967. Hrvatski je prijevod objavljen u "Prologu", br. 29/30, 1976.

navođenje imena *ne tako mnogih* (Ibid.) onih koji su tijekom vremena svojim djelovanjem pokušali oživjeti kazalište, vraćajući ga onome što su smatrali njegovim nukleusom. Većina njih postat će *dramatis personae* drame koja slijedi. Njihove poetološke (pa i ideološke) postavke što se ponekad međusobno podržavaju, a češće razlikuju pa čak i međusobno proturječe, Ivšić ujedinjuje željom za stvaranjem novog kazališta, ali i neuspjehom pri njezinom ostvarenju. *Htjeli su kazalište/ ali kazalište nije htjelo njih*. (Ibid.) Prolog završava ponavljanjem pitalice s početka koja je sada prenamijenjena u zaključak. U odnosu na raniji oblik, pitalica se ponavlja bez opkoračenja te je dodavanjem jedne riječi promijenjen posljednji stih, čime se sugerira kako je prethodno bila riječ o odlici današnjeg kazališta, a ne kazališta uopće. Nasuprot današnjemu kazalištu, prava je priroda kazališta opisana kao erupcija rušilačke vitalnosti. Didaskalija na kraju prologa najavljuje tri udarca (štapom, op. a.) kojima je najavljivan početak kazališne predstave u Francuskoj. Ta je tradicija danas održana jedino u Comédie Française što također upućuje na to da je teatar koji se problematizira i s kojim se polemizira institucionalni teatar, stalno mjesto autorove kritike kazališta. Nakon udaraca, didaskalija najavljuje isječak iz Artaudove radio emisije *Pour en finir avec le jugement de Dieu* snimljene potkraj 1947. godine, koje je emitiranje, najavljeno za veljaču 1948., bilo zabranjeno zbog opscenosti. Ta je radio emisija sastavljena od zvučnih efekata (koja se pri navođenju dijelova naziva *bukom*) i tekstualnih dijelova<sup>7</sup> u izvedbi troje glumaca (Roger Blin, Marija Casarès, Paul Thévenin) i samog autora koji se međusobno izmjenjuju. Emisija je koncipirana kao kritika, s naglašenim elementom halucinacije, potrošačke kulture poratne Francuske i osobito američke manipulacije stanjem hladnoga rata s ciljem asimilacije Europe vlastitim političkim, vojnim i kulturnim utjecajima. Nakon zvučnog efekta za koji se ne precizira iz kojeg je dijela snimke, već ga se opisuje kao *udaraljke* slijedi kratki dijalog iz posljednjega tekstualnog dijela emisije, *Conclusion*, u kojem se Artaudu primjećuje da iznosi prilične bizarnosti na što on odgovara potvrdno. Te će replike najaviti prvu Artaudovu intervenciju koja će se preklapati sa zvučnim efektima iz njegove radio snimke. Artaud govori o bolesti, odnosno smrti teatra, kao dijelu opće dekadencije zapadnog svijeta nastale zbog rušenja njegovih uporišnih točaka. Navedena se snimka nastavlja do trenutka kada se, istodobno vičući, na sceni po prvi put pojavljuju Tri vještice, eksplicitna aluzija na Vještice iz Shakespeareovog *Macbetha*. Glasno se smijući, one pozivaju i bodre Edwarda Gordona Craiga<sup>8</sup> te najavljuju *Umjetnost teatra*, dijalog između redatelja i gledatelja tj. kazališnog profesionalca i amatera. Slobodno ih kolažirajući te grafički naglašavajući pojedine dijelove teksta (uključujući i bilješku uz ponovno izdanje prvog dijaloga), Ivšić citira veliki dio prvog

<sup>7</sup> Dijelovi snimke: 1. *Texte d'Ouverture* 2. *Bruitage qui vient se fondre dans le texte dit par Maria Casarès* 3. *Danse du Tutuguri* 4. *Bruitage (Xylophonie)* 5. *La recherche de la fécalité* 6. *Bruitage et battements entre Roger Blint et moi* 7. *La question se pose* 8. *Bruitage et mon cri dans l'escalier* 9. *Conclusion* 10. *Bruitage, finale*. Tekstualni dijelovi (uključujući nekoliko verzija, izvatke iz novinskih komentara i pisma) objavljeni su u knjizi *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, 1947.

<sup>8</sup> Eksplicitirajući genezu imena Gordogan, Ivšić, između ostalog kaže: *Sto stvari ima u tom imenu. S jedne strane ime Engleza Gordona Craiga, kojega sam volio, jer je obnovio moderni teatar. /.../* (Ivšić, 2002: 83).

(1905.) i drugog (1910.) dijaloga u kojima Craig, kroz lik redatelja, razotkriva zablude postojećeg, prije svega realističkog i naturalističkog kazališta, te predstavlja koncept novog kazališta, utemeljenog na svestranom kazališnom umjetniku, redatelju, koji od jednakovrijednih elemenata (radnja, riječi, linija, boja, ritam) gradi kazališno djelo. Pothvat stvaranja modernog kazališta, odnosno ponovno pronalaženje Kazališne umjetnosti, proizašle iz radnje, pokreta i plesa, uspoređuje se s *opasnom i prilično teškom ekspedicijom* (Craig, 1980: 156) osvajanja Sjevernog pola za koju valja promišljeno odabrati *brod i posadu* (Ibid.). Potom, u svojoj prvoj pjesmi Vještice premještaju bolest s jednog na drugi organ ili dio tijela blijedog dječaka, usmjerujući ju izvan njegovih granica.<sup>9</sup> Bolest, koja je na uspavanog dječaka došla *iz neba* propušta se kroz njegovo tijelo te ju se na koncu uzemljuje. Time se ponavlja narodni model liječenja u kojem se bolest iz organizma uklanja njezinim dislociranjem u vertikalnom i horizontalnom smjeru – odozgo prema dolje, iz središta prema periferiji. Na vezu s narodnim bajalicama, o čemu će više biti riječi kasnije u tekstu, koja je razvidna i iz jezične sintakse i leksika, upućuje i sam Ivšić: *Te su pjesme kao neka reminiscencija riječi bijele magije što su ih vjekovima šaptale ili još uvijek šapću sve malobrojnije vidarice u Dalmaciji i oko nje*. (Ivšić, 2004: 227). Na scenu tada dolazi Vsevolod Mejerhold s kolažom svojih tekstova usmjerenih protiv realizma i naturalizma te logocentričnosti u kazalištu. Da bi prozaik postao dramatičarem, razlaže Mejerhold, prvo treba napisati nekoliko pantomima, odnosno scenarija pokreta. Takvi komadi otkrivaju moć primarnih kazališnih elemenata (maska, gesta, pokret, intriga) s kojima je suvremeni glumac izgubio vezu, pretvorivši se u kazivača i imitatora zbilje. Nesvrhovitost takve imitacije Mejerhold potkrepljuje prenošenjem Craigove refleksije o nemogućnosti realistične interpretacije Shakespearea te navodeći razgovor Čehova s glumcima povodom postavljanja *Galeba*. Ivšić preuzima i Mejerholdov tekst o vrijednosti groteske koja omogućava da svakidašnjem pristupimo na neočekivan način produbljujući ga do točke u kojoj ono prestaje djelovati prirodno. Nakon pjesme Vještica kojom taj skupni lik nastavlja proces liječenja bolesnog organizma ne noseći u njega kurativna sredstva, već i dalje istjerujući bolest iz njega, pri čemu se one služe magijskom snagom jezika, Mejerhold će nastaviti izlaganje. Riječ je o navodu iz teksta *Prvi pokušaj stvaranja uvjetnog kazališta* u kojem Mejerhold opisuje iskustvo rada na Maeterlinckovoj *Tintagilesovoj smrti* gdje je pokušao uskladiti rad autora, redatelja i glumca te se približiti idealu Uvjetnog kazališta. Razlaže dvije redateljske metodologije koje na različit način uspostavljaju odnos između autora, redatelja, glumca i gledatelja. Odnos u kojem glumac posreduje gledatelju redateljevu i autorovu zamisao shematski je prikazan trokutom u kojem je u gornji kut smješten redatelj, a u donja dva glumac i gledatelj. Dok takav model lišava glumca i gledatelja (su)stvaralaštva drugi, koji ilustrira kazalište izravne linije, na kojoj su sudionici kreativnog procesa susljedno postavljeni, ih oslobađa, stavljajući ih u aktivnu poziciju. Nakon pjesme Vještica u kojoj raku, u zamjenu

<sup>9</sup> *Une flèche surgit du haut du ciel/ pour lui sauter à la tête/ da la tête à la nuque/ de la nuque à la bosse/ de la bosse aux poumons/ des poumons au coeur/ de coeur aux reins/ des reins aux hanches/ des hanches aux genoux/ des genoux aux talons/ des talons aux ortels/ des orteils aux ongles/ des ongles à la terre!*

za odlazak na njegovu svadbu, šalju svoju vrućicu, boljku i vreću punu luka, slijedi kratki futuristički dramski tekst, *sintes*, iz 1915. godine, *Negativni čin* Bruna Corre i Emilia Settimellia koji su, zajedno s Marinettijem, supotpisali manifest o futurističkom sintetskom kazalištu<sup>10</sup>. *Negativni čin* opredmećuje postavke tog manifesta koji teži radikalnoj promjeni dramske i kazališne umjetnosti. Na scenu dolazi muškarac koji užurbano šeće i ponavlja jednu rečenicu, nakon čega zamjećuje publiku kojoj saopćava da joj nema ništa za reći te naređuje spuštanje zastora. Slijedi poveći citat iz Marinettijevog *Manifesta futurističkih dramatičara* iz 1910. godine izložen u jedanaest točaka, kojima se predlaže kako da se uklone *predrasude koje guše autore, glumce i publiku* (Sabljak, 1971: 69). Autori i glumci trebaju prezreti publiku i ne podilaziti joj, štoviše, trebaju težiti tome da budu izviždani. Kako bi *otrgnuli dušu publike iz svakidašnje realnosti i uzdignuli ju u sjajnu sferu intelektualnog pijanstva* (Sabljak, 1971: 70) sugerira se promjena tematike, odbacivanje tradicionalne psihologije i povijesne rekonstrukcije. Prije no što će se citatima iz teksta *Varijete* (1913.) nastaviti niz futurističkih manifesta, Vještice, pod prijetnjom da će ga zadaviti ne izađe li samo, istjeruju iz glave suho sunce. Ivšić izdvaja trinaestu točku prvog dijela manifesta i petu točku njegovoga drugog dijela podnaslovljenog kao *Futurizam želi pretvoriti Varijete u Kazalište iznenađenja, rekorda i fizikofolije*. Varijete, koji se u cijelom manifestu proklamira kao podržavatelj futurističkih ideja, odbacuje *idealnu ljubav i njezinu romantičnu egzaltiranost*, te dovodeći do *čudne mehanizacije osećanja* oduzima joj tajanstvanost, sentimentalnost i idealizam, suprotstavljajući joj *laku, brzu i neozbiljnu ljubav* (Miočinović, 1975:194). Futurističku agitaciju prekida dolazak *mirne osobe*, Jaquesa Copeaua, koji čita (u tekstu grafički repliciran) programatski oglas povodom osnivanja kazališta Vieux-Colombier od 15. listopada 1913. Poziva se *mladost* da se suprotstavi *prijetvornosti trgovačkog teatra* te da podrži *najslobodnije, najiskrenije manifestacije nove dramske umjetnosti* podržavanjem klasika koji će činiti repertoarnu osnovicu novog kazališta. Slijede dnevnički zapisi Copeauove posjete Craigu 14. rujna 1915. godine u Firenzi, koja je završila Craigovom izjavom kako je Copeau odviše književni čovjek, *a ne onaj iz teatra*. Dvojica kazalištaraca, zapisao je Copeau, nemaju ništa zajedničkog *osim ogromne ljubavi prema kazalištu*. Drugi po redu citiran futuristički sintetski dramski komad *Posjeta* (1916.) Maria Carlia donosi dio nepovezanog dijaloga u kojem jedan od likova izjavljuje kako se sprema *očistiti gangrenu stoljeća* te poziva svog sugovornika u kazalište. Nastavlja se kolažom tematski raznorodnih Copeauovih tekstova. Po njemu, drama je smještena između dvije točke tišine, koje čine njezinu atmosferu. Što je tišina intenzivnija, *intenzivniji je i dramski akcent koji ju napada i pokušava uništiti*. Suprotstavljajući laž realizma poetskoj istini, Copeau zaključuje kako je prislanjanje teatra poeziji odraz njegove želje za slobodom. Dodaje da i on i Mejerhold istovremeno tragaju za ogoljenim teatrom koji omogućava postavljanje onih djela za koja se smatralo da su mrtva ili neizvediva. Copeaua zamjenjuje futuristički dramski prizor braće

<sup>10</sup> *Sintetičko- to jest najkraće moguće; zbiti u nekoliko trenutaka, u malo reči i malo pokreta, nebrojena stanja, osećanja, misli, doživljaje, činjenice i simbole*. (Miočinović, 1975: 198) U podnaslovu manifesta, sintetsko je kazalište pomnije određeno kao: atehničko, dinamično, simultano, autonomno, alogičko i irealno.



Arnalda Ginne i Bruna Corre *Alternacije karaktera* (1915.), dijalog između supružnika Carla i Rosette u kojem se izmjenjuju svađa, eskalirana do fizičkog nasilja, i pomirba u kojoj se iskazuje strastvena ljubav i privrženost. U odlomku iz *Critiques d'un autre temps*, objavljenom u *Nouvelle revue française* iz 1923. godine, Copeau, koji se često izjašnjavao kao *neprijatelj apstraktnog teoretiziranja* (Carlson, 1997: 7) povodom otvaranja Vieux-Colombiera manifestno izlaže svoj program, ograđujući se od radikalizma i prislanjanja estetičkim formulama koje se svaki mjesec rađaju i umiru u malim književnim kružocima. (Ibid.). Copeau zaključuje da se trenutno svi europski kazališni umjetnici ujedanjuju u osudi i odbacivanju iluzivnoga realističkog dekora te u prihvaćanju i afirmiranju sugestivnoga shematskog ili sintetskog dekora. No, Mejerhold, Stanislavski, Dančenko, Reinhardt, Littman, Fuchs, Erler, Craig, Barker, koji razvijaju takve ideje, prečesto su skloni njihovom pojednostavljivanju te tome da materijalnim često naivnim sredstvima uveličaju namjere pjesnika. U tekstu iz časopisa "Litterature" iz 1920. godine nadrealist Philippe Soupault daje kratak pregled sezone u Vieux-Colombieru stavljajući ju u odnos s Copeauovim programom i postavljenim ciljevima: *Vikao je kako će Vieux-Colombier deindustrijalizirati teatar, poštovati publiku... Ukratko, želio je sve uništiti*. Zaključuje da je Copeau nakon završene sezone zaslužio divljenje pisaca i umjetnika, no oni (nadrealisti, op. a.) nisu ni jedno, niti drugo i uzimaju si pravo ne diviti mu se. Nakon kratke pjesme, Vještice zazivaju Adolpha Appiu citirajući njegove postavke o mizansceni te poklič protiv realizma u umjetnosti. Appia ne dolazi osobno, već se vraća Copeau koji kaže kako je Appia, uz Craiga, inicijator vraćanja umjetnika teatru i njegovim načelima. Slijedi didaskalija iz komada *Nasilje – futuristička simfonija* koja opisuje zvučnu kulisu. Zvuk koji proizvode bubnjevi i čembalo isprva je tih i dopire iz daljine. Postupno se pojačava dok ne postane zaglušujući i iritantan. U toj se buci sve odvija *brzo, uznemireno i istodobno*. U središtu tog zvučnog nereda pojavljuje se Ljubov Popova te iznosi svoju *Bilješku o mizansceni u teatru Mejerhold*<sup>11</sup> (tiskanu u reviji "LEF", br. 4, 1924.), s glavnom postavkom da mizanscena predstave, lišena esteticizma, treba biti sredstvo propagande revolucije i njezinih ideja. Prekidaju ju Vještice koje, tjerajući nepozvane gnjide, nastavljaju iscjeljivanje oboljelog organizma poezijom, što se ujedno može interpretirati i kao njihov komentar teksta Popove. Očajnički zazivaju Mejerholda koji govori o teatru kao organu komunističke propagande (tekst preuzet iz časopisa "Kazališni glasnik", br. 71, 1920): teatar ima prosvjetarsku ulogu: odvaja građane od defetizma, pesimizma, sentimentalizma, bigoterije, erotomanije i utjecaja Crkve. On više nije apolitičan, već odgovara na najznačajnije političke, ekonomske, društvene i kulturne događaje. Mejerhold podsjeća umjetnike na Staljinove direktive kojima ih je pozvao da *napuste trikove i prihvate novi put, onaj socijalističkog realizma*. Užasnute, Vještice ga prekidaju pjesmom nalik ritmičkim magijskim bajalicama koja bi trebala rezultirati razdvajanjem *roba od njegova groba* tj. Mejerholda, a posljedično i kazališta od diktata socijalnog realizma, te tako doprinijeti njegovom sveobuhvatnom iscjeljivanju. Marinetti se vraća usred Vještičjih krikova, zaključujući da futurističke ideje i

<sup>11</sup> Ljubov Popova radila je (konstruktivističku) scenografiju za dvije Mejerholdove režije: 1922. za Crommelynckovog *Velikodušnog rogonju* te 1923. za *Propetu zemlju* Martinea u adaptaciji Tretjakova.

dalje drže svoje pozicije (1924.) te ponavlja često spominjan futuristički poklič o ratu kao *higijeni svijeta*. Vještice uklanjaju tri čira za koje *orao nitko nije*, prizivajući pozitivne odlike zdravlja.<sup>12</sup> Nakon toga glas izgovara rečenicu: *Kada je 1939. Višinski* (državni tužitelj u doba Staljinovih čistki, op. a.) *zatražio od Mejerholda samokritiku, Mejerhold je odbio*, na što Mejerhold odgovara tekstom uperenim protiv kazališta kakvo je stvorio socrealizam nakon čega smo obaviješteni da je sutra dan bio uhićen. Dovodeći ju u vezu s cikličkim mijenama u prirodi, u kojoj jedna pojava istiskuje ili slijedi drugu, Vještice protjeruju bolest, najavljujući dolazak njezine suprotnosti. Didaskalija opet najavljuje zvučni efekt i dio teksta iz Artaudove radio emisije. Slijedi citatni kolaž tekstova *Kazalište i kuga, Režija i metafizika, Istočnjačko i zapadnjačko kazalište, Kazalište okrutnosti (prvi manifest)* kojim Artaud postaje ključna citatna figura drame, a njegovi poetički stavovi te kritika postojećeg kazališta, sugeriraju se kao temeljna misao drame, najbliža autorovoj. Artaudova se važnost i izdvojenost naglašava dvojnomo prirodom citiranja tj. simultanošću metacitata i intermedijalnog citata. Artaud zaključuje kako uzrok krize suvremenoga zapadnjačkog kazališta leži, prije svega, u njegovoj logocentričnosti te prekidu veze *s duhom anarhije koja je u temelju svake poezije* (Artaud, 2000: 40), na što će često (iako iz drugačijeg pogleda na kazalište), upućivati i sam Ivšić, dajući neprikosnoveni primat poeziji.<sup>13</sup> Artaud postavlja analogiju između kazališta i kuge, koja je u njihovoj dvojnoj, razaralačko-stvaralačkoj prirodi, dovedenoj do ekstremnih granica. Kuga ruši sve fosilizirano, utvrđeno, uredno i usmjerujući stvari do krajnjih pokreta. Isto tako i kazalište obnavlja lanac između *onoga što jest i onoga što nije, između prikrivenosti mogućega i onoga što postoji u materijaliziranoj prirodi* (Artaud, 2000: 26). Govoreći o potrebi stvaranja specifično kazališnog jezika, eksplicira: *Nije riječ o izbacivanju artikuliranog govora, nego o tome da se riječima da gotovo ista važnost koju one imaju u snovima*. (Artaud, 2000: 87). Nakon podužeg Artaudovog citata dolaze Vještice koje zaključuju proces bajanja/liječenja, apostrofirajući svoje slaganje s Artaudom. Njihova je posljednja pjesma puna riječi ohrabrenja: *Ne tremble pas/ ne crains rien!* Alfred Jarry, kojeg Vještice dovode na scenu protiv njegove volje, počinje citatom iz teksta *Problemi kazališta* u kojem govori o neukosti kazališne publike, a završava citatom iz teksta *O beskorisnosti kazališta u kazalištu* u kojem se konstatira kako je konačno riješeno tko se kome treba prilagoditi, gomila kazalištu ili obratno. Artaud se, zajedno s Vješticama, smije. Dolazi Craig, kao da je nešto zaboravio, napominjući kako valja cijeniti i vrednovati ono što je bilo dobro u starom teatru. Jarrya, koji nastavlja kao da i nije bio ometen, prekidaju glumci koji dolaze i odlaze sa scene. Jedan od njih nosi natpis koji najavljuje *Neuspjelu predstavu* Danila Harmsa. Jedan za drugim na scenu izlaze Petrakov-Gorbunov, Pritikin, Marokov, Serpuhov, Kurova. Pokušavaju nešto izustiti, ali ih prekida povraćanje te odlaze sa scene. Na kraju dolazi Malena djevojčica koja prenosi očevu poruku o tome da se zbog bolesti svih djelatnika kazališta ono zatvara. Zatvaranjem, očito i dalje bolesnog kazališta, završava tekst koji ga je pokušao ozdraviti.

<sup>12</sup> *Brille maintenant/ comme l'argent brillant/ et sois léger comme la plume légère!*

<sup>13</sup> Riječ je, dakako, o nadrealističkom viđenju poezije koje nadilazi samo način umjetničkog izražavanja i postaje način egzistencije uopće.

## Citatni dijalog, citatna polemika

*À tout rompre* podnaslovljen je kao *controverse suscitées par Radovan Ivšić* (kontroverza/ polemika koju je potaknuo Radovan Ivšić) čime Ivšić daje autopoetički signal, usmjerujući identifikaciju vlastite dramaturške intencije. Ona leži u pokretanju i ostvarivanju žive polemike s današnjim teatrom, točnije s poetološkim i estetskim (pa i ideološkim) dominantama koje ga određuju, s krajnjim rezultatom u revitalizaciji starog, odnosno u stvaranju novog teatra. Ta se polemika ostvaruje putem dramskog teksta otvorene i fleksibilne strukture. To čini iznimku u Ivšićevom dramskom opusu, preciznije iznimku u njegovom zahtjevu za pristup njegovom dramskom tekstu pri scenskoj postavci. Dok pri inscenacijama ostalih dramskih tekstova postavlja uvjet o njihovoj integralnosti, odnosno o podudarnosti dramskog teksta s tekstem izvedbe, u slučaju *À tout rompre*, Ivšić sugerira dramaturške postupke koji bi adaptirali tekst u skladu s poetološkim načelima autora i izvođača predstave, te ga, prije svega, učinili trajno aktualnim i agilnim u kritici i polemici s recentim teatrom, ali i suvremenim kazališnim poetikama i teorijama<sup>14</sup>. *À tout rompre* tako daje svojevrsni nacrt, okvir, odnosno prostor za *živi krik živog teatra* (Ivšić, iz korespondencije).

Autori citiranih tekstova, od kojih je većina navedana u prologu drame, postaju dramski likovi koji iznose odabrane, rekontekstualizirane, dijelove svojih tekstova, ne ulazeći u neposrednu interakciju. S njima se, u pravilnom ritmu, izmjenjuju Tri vještice koje svojevrsnim bajalicama, bijelom magijom, istjeruju bolest iz onemoćalog organizma, ujedno implicitno komentirajući temeljne postavke citiranih tekstova. Iako tekstom dominira monološka struktura i u njemu nema *otvorenoga* dramskog dijaloga (osim kada je riječ o dijaloškoj strukturi iz preuzetih dramskih prizora), a dramske se situacije, u pravilu, podudaraju s citatnim jedinicama ili nastupima Triju vještica, uspostavljaju se višesmjerni tekstualni i intertekstualni odnosi. Mi ćemo se pak uredotočiti na one između samih citatnih jedinica, između eksplicitnih intertekstova i njihovih ishodišnih tekstova, između citatnih jedinica i teksta konsekventa, te, u konačnici između samoga dramskog teksta i dominantne dramske, kazališne i teoretske produkcije. Između tematski srodnih citatnih jedinica, a posljedično i njihovih pratektova, kao i širega književno-povijesnog i teatrološkog konteksta, potencira se i razvija citatna polemika i dijalog, potaknuti samim odabirom i montažom citatnih jedinica.

S obzirom na tekst izvornik, citati u *À tout rompre* dijele se na interlinearne (podtekst je drugi književni tekst), metacitate (podtekst su iskazi o književnosti sadržani u književnim manifestima i programima, književno znanstvenim studijama, esejistici i sl.) i intermedijalne citate (podtekstovi su drugi umjetnički mediji). Ivšić navodi autora citiranog teksta (koji je ujedno i njegov interpret), a u nekim slučajevima i naslov izvornika (izravno u tekstu ili ga najavljuju Vještice), pa čak i podatke o izdanju iz kojeg je on preuzet (npr. broj časopisa). U procesu citiranja Ivšić često ispušta pojedine dijelove teksta ili se pak služi tehnikom kolaža, slažući citatnu jedinicu od dijelova različitih tekstova pojedinog autora. Kako bi iskazao svoj odnos, prije svega priklijanje pojedinim tezama u citiranom tekstu, Ivšić ih grafički

<sup>14</sup> *Moj tekst nije i ne smije biti definitivn, on mora uvijek biti novi protest protiv propadanja teatra. On je samo potka za buduće teatarske ustanke.* (Iz korespondencije 27. 10. 2008)

naglašava, podcrtavajući ih. Iako je već samim izborom citatnih jedinica kao građe za novi tekst došlo do uspostave intertekstualnih odnosa, oni su potencirani time što citirani tekstovi često eksplicitno upućuju jedni na druge, točnije, autori se međusobno referiraju jedni na druge, komentirajući tuđe teoretsko-poetološke postavke ili samu praksu (npr. Mejerhold i Copeau spominju Craiga, Soupault se referira na Copeauovu kazališnu sezonu, itd.), a povremeno se čak i citiraju (npr. Copeau Craiga). Dolazi i do proširenja intertekstualnog polja, navođenjem i komentiranjem drugih imena iz kazališnog svijeta (Čehov, Shakespeare, i dr.), te do povijesne kontekstualizacije, čime se uspostavlja i uzročno-posljedična veza (Mejerhold-Višinski).

Selektirajući građu za dramu, Ivšić ne bira tekstove koji su isključivo kompatibilni s njegovim viđenjem teataru (iako je lako odrediti koju su mu bliži, a koji dalji), već one među kojih je moguće izazvati dijalog/polemiku ali, prije svega, one kojima je intencija bila postuliranje nove kazališne poetike, odnosno stvaranje novoga kazališta. Kao načelo izbora Ivšić u prologu navodi želju njihovih autora *da kazalište nanovo postane oluja,/ prvi put oluja,/ da ono bude svjetski potop,/ da nanovo postane svjetski potop,/ ciklon,/ crna tama,/ jednom riječi: sve.* (Ivšić, 2002: 233). Upravo u toj razornoj snazi kazališta, koja negira zadane granice i dovodi u pitanje postavljene odnose, Ivšić vidi bit i svrhu teatra. Metacitati se ujedinjuju na tematskoj razini stavljajući problem kazališta u središte interesa. Njihovi autori iskazuju nužnost njegove trenutne, cjelovite i sveobuhvatne preobrazbe, ukazujući na uzroke njegovog propadanja te predlažu stvaranje novog teatra, utemeljenog na novim poetološkim zasadama koje se međusobno upotpunjuju i podržavaju, no češće mimoilaze i suprotstavljaju. Unatoč tome, model kanoniziranoga dramskog teksta te mimetičkog kazališta mogu se smatrati jedinstvenim prototekstom prema kojem je usmjerena Ivšićeva citatna polemika.

## Suprotstavljanje Teorije i Poezije

Tri vještice ciklički se izmjenjuju s drugim povijesnim likovima, komentirajući sadržaj citiranih tekstova (podržavajući ih kao Artauda, ili ih kritizirajući kao Mejerholda kada govori o kazalištu kao organu komunističke propagande utemeljenom na načelima socijalističkog realizma), ustrajući ujedno i na iscjeljivanju bolesnoga (kazališnog) organizma. Povremeno imaju i arbitrarnu ulogu unutar dramskih situacija u tekstu. Zazivaju pojedine likove, dovode ih na scenu ili ih svojim istupima prekidaju u njihovom monološkom izlaganju. Ujedno su i element dramaturške koherentnosti drame što dodatno potencira njihovu poziciju. Vještice nastupaju jednoglasno, dobivajući funkciju svojevrsnog kora što naglašava njihov značaj s obzirom na Ivšićevo isticanje njegove važnosti kako u samoj drami, tako i u poetičkim tekstovima. Za Ivšića kor ima temeljnu funkciju pri reteatralizaciji teatra, odnosno u stvaranju novoga dramskog jezika. Ivšić analogiju svoje koncepcije kora, koja na osobit način tretira pitanje individualnog i kolektivnog, pronalazi u narodnoj, pučkoj kulturi u kojoj je misao neposredno djelotvorna i za kojom će nadrealisti, u traganju za praiskonskim, životno afirmativnim te trajno subverzivnim i inovativnim opetovano posezati.

Skupni lik Tri vještice također je intertekstualno postavljen. Za razliku od eksplicitne, odnosno *jake* intertekstualnosti koja dominira dramskim tekstom, u slučaju Vještica riječ je raširenijoj vrsti intertekstualnosti koja nastaje aluzijom na neki drugi tekst, u ovom slučaju na likove drugoga dramskog teksta. Ivšićeve Vještice tako upućuju na Vještice iz Shakespeareovog *Macbetha*, drame intertekstualno prisutne i u *Kralju Gordoganu* (1943.). Istodobno se otvara intertekstualni odnos prema usmenoj narodnoj poeziji, bijelomagijskim bajalicama podrijetlom iz Dalmacije, kojih je primarni cilj istjerivanje zla i uklanjanje bolesti, odnosno kojih *šapat nije upućen ljudima, nego silama zla koje treba nadvladati*. (Ivšić, 2002: 171). Ujedno se uspostavlja odnos prema tradicionalnim, pučkim modelima liječenja koji se prema bolesti odnose kao prema živom entitetu kojeg je postojanje nužno za dinamičku povratnu spregu suprotnosti. Nepozvana i neželjena bolest, često predstavljena metonimijom (*čir, vrućica*) i metaforom (*zeleni zmaj, suho sunce*) ili, Ivšićevim riječima, *maskama riječi*,<sup>15</sup> istjeruje se iz organizma, a na njezino se mjesto priziva zdravlje (*Bježi boljko, dolazi zdravlje!*). Bolest se usmjeruje iz centra prema periferiji tijela, te od njegovoga gornjeg ka donjem dijelu, da bi ju se u konačnici uzemljilo, raspršilo, protjeralo, ali nikada i trajno poništilo. Bajalice iskazuju magijsku, alkemijsku snagu jezika, utvrđenu i potvrđivanu dugotrajnom predajom.<sup>16</sup> Stoga su u njima brojne glasovne, odnosno zvučne figure koje kao takve skreću pozornost na sam jezik: aliteracije, anafore, simptome. Slično, u smislu slijeđenja obrazaca pučkih formi, Ivšić rabi i druge tipove figura karakteristične za te forme: antiteze, gradacije, poredbe, retorička pitanja. Preuzimanje strukture takvog govora razvidno je u Ivšićevoj poeziji od njegovih književnih početaka, a ono se, odnosno diskurs Vještica, može percipirati i kao očitovanje šire sklonosti narodnoj, primarnoj ili tzv. primitivnoj kulturi i posezanja za njezinim necenzuriranim i neukroćenim jezikom.

Dok ostali likovi komada konstatiraju bolest teatra iznoseći njezine uzroke te impostiraju nove teoretsko-poetološke zasade čija bi primjena trebala dovesti do njegova ozdravljenja ili pak do anticipiranja novog teatar, Vještice se aktivno uključuju u proces liječenja, magijom koju Ivšić smatra ekvivalentom poeziji. *Pojam magije uzimam u njegovom širokom smislu, koji se po mome poklapa s poezijom*. (Ivšić, 2002:168) Obje su se, izlaže Ivšić u jednom od svojih tekstova, sačuvale tek u narodu. *Mislim u prvom redu na čine, uroke, na vradžbine,*

<sup>15</sup> U tekstu *Govori maske i maske govora* (Ivšić, 2002: 167-173) Ivšić govori o povezanosti magije i poezije te o svjetskoj krizi kao rezultatu njihovog nedostatka. *Tako da mi se sadašnja kriza svijeta čini vezana za krizu magije, mada veza između njih nije ni izdaleka očigledna*. (Ibid: 167) Suprotstavljajući dva jezika, *mrtav (mehanizirani, deficirani, osiromašeni, prosječni, mršavi jezik, jezik bez boje i ukusa, bez strasti i bez života, mrtav kao cjepanica...* (Ibid: 169) i *živi (jezik koji diše, jezik moćan, slobodan i bogat...* (Ibid.), koji, svjestan snage jezika, pojedine riječi prekriva maskama, odnosno eufemizmima. *Riječi i imena imali su tada takvu snagu, takvo bogatstvo u svakom smislu, da su se pokazivali samo maskirani. Od te igre maski stvorilo se ono što se zove eufemizam*. (Ibid.) */.../ eufemizam kao maska previše nabijene riječi danas nestaje, upravo kao što su i prave maske, nosači magičnog naboja, malo-pomalo iščupane iz života i protjerane...* (Ibid: 170)

<sup>16</sup> *Ta poezija uroka, za razliku od ostalih vrsta pučkih tvorevina, ne pripada zajednici, nego malom broju redovito proganjanih muškaraca i žena koji je skrivaju, a koju su iz prastarih vremena predajom dobili u nasljedstvo kao tajni polog*. (Ivšić, 2002: 170)

gotovo uvijek tajne i namijenjene uklanjanju patnje, bolova i bolesti, kojima je struktura u biti eufemistička. (Ivšić, 2002: 170). Kao jedino preostalo utočište magije, pa onda i poezije, Ivšić vidi teatar u kojem riječi prate tijelo da bi se otvorio neki drugi prostor. (Ibid: 172). Takvo pak kazalište, kako sugerira *À tout rompre*, treba obnoviti, izliječiti, ili ga iznova stvoriti. Autor nanovo pokazuje svoje stajalište o nadređenosti poezije i nesputanog jezika logičkom mišljenju i teoretskom diskursu. *Dojádilo mi je mlaćenje prazne slame, ne volim prepametne teorije, ne volim apstrakcije kazališnih stručnjaka i profesora. Kazalište nije magla. Kazalište je tvrdo kao polarna svjetlost.* (Ivšić, 2002: 232). Prologom, a i samim krajem drame, sugerira se kako brojni inovatori teatra nisu uspjeli u svojoj nakani da ga obnove. Ostala je tek nada da će to uspjeti poeziji.

## LITERATURA

- Artaud, Antonin: *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. K éditeur, Paris 1947.
- Artaud, Antonin: *Selected writings (edited and with an introduction by Susan Sontag)*. University of California Press, Berkley/Los Angeles 1988.
- Artaud, Antonin: *Tarahumare i druga djela*. Litteris, Zagreb 2003.
- Artaud, Antonin: *Kazalište i njegov dvojniki*. Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2000.
- Barber, Stephen: *The Screaming Body – Antonin Artaud: Film Projects, Drawings and Sound Recordings*. Creation Books, 2004.
- Carlson, Marvin: *Kazališne teorije 3*. Hrvatski centar ITI, Zagreb 1997.
- Craig, Edward Gordon: *O umjetnosti kazališta*. Biblioteka Prolog, Zagreb 1980.
- Grubišić, Vinko: *Artaud*. Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2000.
- Harms, Daniil: *Pomalo neobični slučajevi*. Šareni dućan, Koprivnica 2001. Intertekstualnost & intermedijalnost. Zavod za znanost o književnosti, Zagreb 1988.
- Ivšić, Radovan: *U nepovrat, opet*. Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 2002.
- Machiedo, Višnja: *Francuski nadrealizam 1, 2*. Konzor, Zagreb 2002
- Mejerholjd, Vsevolod E.: *O pozorištu*. Nolit, Beograd 1976.
- Miočinović, Mirjana (priredila): *Drama*. Nolit, Beograd 1975.
- Sabljak, Tomislav: *Teatar XX. Stoljeća*. Matica hrvatska, Split/Zagreb 1971.
- Senker, Boris: *Redateljsko kazalište*. Biblioteka Prolog, Zagreb 1977.

# KAZALIŠNA INTERTEKSTUALNOST *KOLA OKO SHAKESPEAREA* U TEATRU ITD 1971.

## 1. Prolog

*Najaktivniji teatar bio je uvijek onaj koji je nastajao na pozadini straha da ga ubrzo neće biti.*<sup>1</sup>

Službena povijest hrvatskog kazališta poslije Drugoga svjetskog rata uglavnom se svodila na kroniku djelovanja institucionalnog teatra i ansambl predstava. Nemir u ustaljeni poredak nedodirljivih veličina među prvima je unio Teatar ITD svojim osnutkom sredinom šezdesetih godina.

Kazališni prostor stvorio se unutar Studentskog centra u Savskoj već 1962. godine, i pod nazivom Komorna pozornica djeluje uglavnom kao mjesto gostovanja predstava nastalih izvan Zagreba, uz poneku vlastitu produkciju. Mladen Šerment 1963. postavlja *Balade Petrice Kerempuha*, a godinu dana kasnije izvodi se *Budilnik* Vladimira Bulatovića Viba. Izvedbom dviju suvremenih drama Murraya Schisgala, *Daktilografa* i *Tigra*, u režiji Joška Juvančića, nagovještavaju se osnovne odrednice budućeg teatra. Na samom početku 1966., 10. siječnja, premijerno se daje Genetov *Balkon* u režiji Toma Durbešića i od toga dana kazalište nosi ime Teatar ITD. Najzaslužniji za nagli uspon novoimenovanog teatra njegov je prvi upravitelj, teoretičar i književnik Vjeran Zuppa, koji će idućih deset godina ostati na čelu kazališta.

Teatar ITD je od osnutka predstavljao alternativu ostalim zagrebačkim teatrima, kako svojom estetikom, tako i načinom organizacije. Postavljali su se mahom suvremeni komadi, uglavnom zapadnih, u to vrijeme nedovoljno igranih autora (Ionesco, Bond, Stoppard,

---

<sup>1</sup> V. Zuppa (1989.), str. 39.



Grass, Genet...), glavnina publike sastojala se od studentske populacije, a u prostorima kazališta organizirale su se i smotre studentskog teatra, Majski festival studentskog kazališta Jugoslavije i Internacionalni festival studentskog kazališta. No najupečatljiviji *čin razlike* u odnosu na ostale kazališne kuće sadržan je u činjenici da Teatar ITD nije imao stalan glumački ansambl, već su se za svaki pojedini projekt birali glumci iz ostalih zagrebačkih (i drugih hrvatskih) kazališta. Takva politika omogućila je teatar projekta, a ne stalnoga glumačkog ansambla, komadi su birani bez pritiska usklađivanja s postojećim kadrom, otvorena je mogućnost ostvarivanja poetike antiinstitucionalnosti u skladu s tada suvremenim stremljenjima u svjetskim okvirima. Teatar ITD i njegov voditelj Vjeran Zuppa otvorili su mjesto projektima koje vodeći hrvatski redatelji, iz raznih, najčešće političkih razloga, nisu mogli ostvariti u matičnim kućama. Takvo otvaranje kazališta ka pojedinačnim projektima dočekano je s velikim odobravanjem, iako retrospektivno gledajući, pojedini akteri iz tog razdoblja smatraju pojavu Teatra ITD početkom kraja kazališnih institucija. Božidar Violać u knjizi *Lica i sjene* smatra kako se i danas (knjiga je izašla 2004.), o *&td-u govori u obliku paušalnih glorifikacija*<sup>2</sup> i s nostalgijom ističe potpuno drugačiji sustav rada u Zagrebačkom dramskom kazalištu (danas Gradskom dramskom kazalištu Gavella): *Rad u kazalištu kakvo je, primjerice, bilo Zagrebačko dramsko, stvarao je u glumcima osjećaj kontinuiteta. Nikada se jedna predstava nije radila kao konačni cilj, ona je uvijek stvarana između prethodne i buduće. Predstave su bile mostovi, radilo se kazalište. A s projektom se srušilo kazalište. I do čega smo došli? Nakon velike sreće što je naše staro glumište konačno prestalo biti putujuće, ono je sebe u novom izdanju ponovo dovelo na ulicu.*<sup>3</sup> Svjedočanstvo jednog od najuspješnijih redatelja ITD-ovih predstava početkom sedamdesetih godina, vrlo uvjerljivo ocrtava važnost i kontroverznost pozicije koju u hrvatskom kazalištu zauzima Teatar ITD.

Iako je nedostatkom stalnoga glumačkog ansambla u ITD-u razbijana ustaljena praksa funkcioniranja hrvatskih kazališnih institucija, valja reći kako su se *mostovi ipak gradili*, i to prvenstveno repertoarom koji je od samog početka djelovanja teatra svojom okrenutošću prema zapadnoj književnosti bio osmišljen kao alternativa socijalističkom jednoulju onog vremena. Posebno je to uočljivo u skupini predstava koje su se u ITD-u osmislile u samo dvadesetak dana u travnju 1971., u ciklusu koji je nazvan *Kolo oko Shakespearea*. Riječ je o trima suvremenim parafrazama Shakespearovih drama oblikovanih u veoma uspjele predstave koje su obilježile cjelokupnu kazališnu sezonu bivše države te ostale upamćene kao izraz onodobnog trenutka, u teatarskom, društvenom i političkom smislu. Prvog travnja izvedena je predstava *Plebejci uvijek bavaju ustanak* Güntera Grassa u režiji Georgija Para, napravljena u koprodukciji s Hrvatskim narodnim kazalištem. Sedamnaest dana poslije postavlja se drama *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* Toma Stopparda u režiji Joška Juvančića, a devetnaestog travnja ciklus se zaključuje praiizvedbom *Predstave Hamleta u selu Mrđuša Donja, općina Blatuša* Ive Brešana u režiji Božidara Violaća. Sve tri predstave požnjele su veliki uspjeh, kako kod kritike, tako i kod publike, pa su tako Grassovi *Plebejci*

<sup>2</sup> B. Violać (2004.), str. 96.

<sup>3</sup> Ibid. str. 99.

igrani pedeset puta, Stoppardovi *Rosencrantz i Guildenstern* izvedeni su preko sedamdeset puta i obnavljani 1978., a Brešanov *Hamlet* doživio je preko tri stotine repriza.

Sve tri predstave nadograđuju se na Shakespearove drame, Brešan i Stoppard na *Hamleta*, Grass na *Koriolana*. Brešan je prethodno svoju *Predstavu Hamleta* bezuspješno nudio splitskom i riječkom kazalištu, da bi splotom okolnosti tekst drame od Ranka Marinkovića stigao do Georgija Para, on ga preporučuje Božidaru Violiću koji će, veoma zainteresiran pročitanim, i režirati praizvedbu. Joško Juvančić također bezuspješno nudi Stoppardova *Rosencrantza i Guildensterna* pojedinim zagrebačkim kazalištima a naposljetku dobiva priliku da ga režira u ITD-u. I konačno, Grassove *Plebejce* pridružuje im Vjeran Zuppa, stvarajući tako trolist dramskih tekstova koji, svaki na svoj osobeni način, pletu intertekstualnu mrežu doticaja klasičnih Shakespearovih motiva s ondašnjom suvremenošću.

## 2. *Plebejci uvježbavaju ustanak*

*PODULLA: Zašto mijenjamo Shakespearea?*

*LITTHENER: Kako kaže Šef: mijenjamo ga zato jer ga možemo mijenjati.*

*PODULLA: Poslije devedeset i devet odbačenih varijanti, opet jedna nova. Ali zašto mijenjati ovoga ovdje. Koriolana? Njega, koji je ponosan do bahatosti, a ipak nesebičan, a onda opet nepravedan i tvrdoglav. Njega, koji je sazdan od suprotnosti. Koji je planina, kolos. Ne možeš ga jednostavno ukloniti, kao šahovsku figuru.*

*LITTHENER: Šef želi prikazati kako se Koriolana može zamijeniti.<sup>4</sup>*

Grassova *Jedna njemačka tragedija*, napisana 1966., poslužila je kao prvi dramski tekst koji Shakespeareove likove uvodi u burni društveni kontekst Europe poslije Drugoga svjetskog rata. Radnja se odigrava 1953. godine, za vrijeme čuvenoga radničkog ustanka u Istočnom Berlinu. U lipnju te godine štrajk građevinskih radnika izbio je kao posljedica katastrofalne ekonomske situacije u kojoj se našla Istočna Njemačka. Neposredan povod bila je odluka Politbiroa Njemačke socijalističke partije koji je povećao norme radnicima za deset posto. Isprva mali štrajk, 16. lipnja prerastao je u opći ustanak: ulicama Istočnog Berlina protestiralo je desetak tisuća nezadovoljnih građana. Prvotni zahtjevi za boljom plaćom i manjim radnim normama politički su instrumentalizirani i pretvorili su se u proteste protiv vlasti i agresivne politike Sovjetskog saveza. Istoga dana oko podneva istočnonjemačka vojna policija i dvadesetak tisuća sovjetskih vojnika tenkovima su okružili prosvjednike. Iako nije bilo većih napada na vojsku i policiju, uslijedio je masakr. Službena izvješća govore kako je poginulo pedeset i pet ljudi, no smatra se kako je stvarni broj daleko veći. Neposredne posljedice uključivale su mnoga uhićenja i smrtne presude.

Grassovi motivi za preuzimanjem tematskog okvira ustanka iz 1953. jasni su i nedvosmisleni. Društveno-politička previranja istočnonjemačkog radništva postaju odraznom slikom Shakespearova *Koriolana*, komada u kojem je *politika sve, u kojem nema ni ljubavnika*

<sup>4</sup> G. Grass (1971.), str. 3.

ni duhova, ni vještica ni nadnaravnih posrednika, u njoj nema luda ni komedijaša. Koriolana u kojem čak ni sama priroda ne daje nikakvih znakova. Kao da ni nje više nema.<sup>5</sup> Koriolan u Shakespeara pogiba zbog podcjenjivanja plebsa i njegova utjecaja, on gubi zbog nesnalaženja u zakučastim meandrima politike. Grassa u *Koriolanu* zanimaju upravo ti elementi priče: implicitna moć plebejaca / radništva i tragičan kraj bahatih vlastodržaca. Radnja *Koriolana* ponovo se pojavljuje u Grassovu Istočnom Berlinu, prilagođena današnjem vremenu. On ga, njegovim vlastitim riječima rečeno kroz lik Litthenera, *mijenja jer ga može mijenjati*.<sup>6</sup>

Kao i Brešan u svom *Hamletu u Mrduši*, i Grass gradi komad kao predstavu u predstavi, točnije kao probe predstave u predstavi. Kazališni redatelj znakovitog nadimka Šef, potpomognut dramaturgom Erwinom i pomoćnicima Podullom i Litthenerom priprema *Koriolana* neposredno prije velikog štrajka. Šef Shakespearea čita kritički, želeći stvoriti protutežu Koriolanu u vidu *svjesnih revolucionara, a ne zbunjenih bundžija*.<sup>7</sup> Intertekstualna igra s poistovjećivanjem Šefa s Koriolanom, nedvosmisleno je vidljiva već na samom početku komada:

*LITTHENER: Kako ono kaže Šef? Koriolanova skromnost u odijevanju treba da pokrije njegovu oholost, koja ga navodi da juriša i na samo nebo.*

*PODULLA (smijući se): Naravno! I on se također skromno oblači i mijenja košulju samo kad je to nužno.*

*LITTHENER (nakon stanke): Ne misliš valjda...*

*PODULLA: Naravno da ne mislim.*<sup>8</sup>

Sličnosti Šefa i Koriolana usložnjavaju se prekidom probe zbog upada radnika koji žele da im Šef napiše manifest s kojim će krenuti u štrajk. Šef s velikom dozom cinizma gleda na polupismene zidare koji su došli njemu zbog njegove reputacije vrhunskog intelektualca. Njegov cinizam je razoran, on pred zahtjevima proletera sebi u bradu mrmlja slogane poput: *Umoljava se, ne pucati na pobunjenike. Mi želimo slobodu samo, a ne krvopoliće*.<sup>9</sup> ili *Dok radnička klasa protestira, zabranjeno je da se fotografira*,<sup>10</sup> iskazujući tako na jasan način manjak vjere u revoluciju proletarijata. Poučen iskustvom Koriolana kojeg je sakupljanje plebejskih glasova na rimskom Forumu odvelo u smrt, on se identificira s velikim vojskovođom i nezadovoljan nedovoljnom odlučnošću buntovnika konstatira: *Ako pokažemo kako revolucija ne smije izgledati, barem će postati jasno što je to ustvari revolucija*.<sup>11</sup> Šefa ne trebaju samo revolucionari, već i država, koja ga preko vladinog agenta Kosanke također poziva na (pismenu) pomoć.

<sup>5</sup> M. Gotovac (1984.), str. 30.

<sup>6</sup> G. Grass (1971.), str. 4.

<sup>7</sup> G. Grass (1971.), str. 5.

<sup>8</sup> G. Grass (1971.), str. 6.

<sup>9</sup> Ibid. str. 53.

<sup>10</sup> Ibid. str. 54.

<sup>11</sup> Ibid. str. 64.

Štrajk se na berlinskim ulicama zahuktava i počinju padati prve žrtve. Kazalište napuštaju gotovo svi, uključujući i Šefove najbliže suradnike. Postaje sve jasnije kako je državni aparat silom ugušio radnički ustanak. Kosanke dolazi Šefu i traži da se potpiše na akt podrške gušiteljima štrajka, stvarajući tako suvremenu verziju Koriolanova zagrljaja s Aufidijem. Šef s indignacijom odbija, iako to znači da se kazalište zatvara. Povlači se u dobrovoljni egzil uz izjavu koja ponajbolje opisuje njegov način razmišljanja: *Kad su zidari brbljali o pobjedi, izgledali su mi smiješni. Tek njihov poraz me je uvjerio /.../ da, na primjer, ne možemo mijenjati Shakespearea sve dok sami sebe ne promijenimo.*<sup>12</sup> Krug je zatvoren, suvremeni Koriolan ostaje na životu, ali posljedice ostaju iste: politika opet (i uvijek) pobjeđuje.

Grassova parafraza Shakespearea premijerno je izvedena na hrvatskim pozornicama prvog travnja 1971. u Teatru ITD u koprodukciji s Hrvatskim narodnim kazalištem. Prvu predstavu u ciklusu *Kolo oko Shakespearea* režirao je Georgij Paro, tekst je prevela Maja Zaninović, scenograf je Arsen Beg, a kostimografiju potpisuje Marija Žarak. Glumačku podjelu činili su uglavnom glumci ansambla Hrvatskoga narodnog kazališta, na čelu s Borisom Buzančićem kao Šefom i Ivom Serdarom kao dramaturgom Erwinom. U predstavi su još nastupali i Mira Župan kao Volumnija, Branko Bonaći kao Lithenner, Koraljka Hrs u ulozi Frizerke, Vjenceslav Kapural kao Kosanke, Fabijan Šovagović i Špiro Guberina kao zidari, Božidar Orešković, Ljudevit Galic.

Predstava je na premijeri doživjela uspjeh i popraćena je velikom medijskom i kritičarskom pažnjom. Jozo Puljizević o *Plebejcima* piše kako je Teatar ITD *ostvario /.../ predstavu koja je najveći domet otkako on egzistira, i koja je po snazi, dimenzijama i ljepoti jedna od najvećih predstava u Zagrebu u proteklih nekoliko godina.*<sup>13</sup> Nastavljajući, govori kako *predstava računa na najizravniji kontakt s publikom, koja se neće sakrivati iza mitologija i davnih povijesnih reminiscencija, koja neće biti ezopovska u svojim kostimima ili svojim povijesnim aluzijama.*<sup>14</sup> Kritičar se osvrće i na režiju: *Režijski postupak Georgija Para sastojao se od trošenja one vjerodostojnosti glumčeve rečenice koja će žrtvovati ljepotu izraza u korist njegove nužnosti.*<sup>15</sup> Marija Grgičević u "Večernjem listu" također hvali predstavu i zaključuje kako je *više nego ijednom u obnovljenoj matičnoj kući glumački ansambl HNK uspio u ovoj maloj dvorani zaigrati zajedničkim duhom, izvanredno homogeno kao jedinstven organizam usmjeren zajedničkom cilju.*<sup>16</sup> Posebno ističe protagonista Buzančića koji *istančanom uvjerljivošću tokom igre gubi masku dezinteresne nadmoći i ogoljuje svoje lice, do izraza izopćenosti i nemoći.*<sup>17</sup>

Po kritičarskim odjecima onog vremena očigledno je kako je Paro na dojmljiv način postavio Grassa na scenu, stvarajući predstavu koja je svojom temom i načinom njezine

<sup>12</sup> Ibid. str. 135.

<sup>13</sup> J. Puljizević (1971.), *Kako da se uvježba ustanak.*

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> M. Grgičević (1971.), *Dramatični sudar.*

<sup>17</sup> M. Grgičević (1971.), *Dramatični sudar.*

obrade bila izrazito aktualna u vrijeme koje neposredno prethodi događajima oko Hrvatskog proljeća. Homogeni i ujednačeni glumački ansambl u maloj sceni ITD koja omogućuje neposredniji kontakt s gledalištem, iznio je predstavu koja je vrlo uspješno otvorila Zuppino i *ITD-ovo Kolo oko Shakespearea*.

### 3. *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi*

*ROSENCRANTZ* (tjeskobni krik): *Ja samo tražim dosljednost!*

*GUILDENSTERN* (tiha, ironična retorika): *I slijed naš svagdašnji daj nam danas.*

*ROSENCRANTZ* (očajni pad): *Ja bih htio kući. (Kreće) Kojim smo putem došli ovamo? Izgubio sam osjećaj pravca.*

*GUILDENSTERN*: *Jedini početak je rođenje i jedini kraj je smrt – ako se čovjek ne može ni u to pouzdati, u što se onda može pouzdati?*<sup>18</sup>

*Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* jedna je od prvih drama koje je objavio Tom Stoppard. Isprva naslovljena *Rosencrantz i Guildenstern sreću Kralja Leara* (*Rosencrantz i Guildenstern meets King Lear*), nastaje 1964., a biva temeljito promijenjena dvije godine kasnije s novim naslovom. Stoppardova metoda intertekstualne igre sa Shakespeareovim izvornikom potpuno je različita od Grassove. Grass, naime, političku potku *Koriolana* prenaša u suvremenost služeći se Shakespeareom kao zrcalnim odrazom sumjerljive suvremenosti. Stoppardova namjera puno je pretencioznija i slojevitija. *Hamlet* u njegovoj obradi postaje okvir apsurdna, ostvaren isticanjem dvojice u originalu marginaliziranih likova koji u međusobnom verbalnom nadmetanju pokušavaju shvatiti vlastitu ulogu u komadu i životu. *Rosencrantz i Guildenstern* u Stopparda su likovi potpuno nesvjesni svoje uloge i značaja. Kao svojevrсни intelektualno potentniji pandani Becketovom Vladimiru i Estragonu, Stoppardovi protagonisti odlaze u smrt brodom u Englesku, do samog kraja ne shvaćajući po što su došli i kako su se tamo zatekli.

Stoppardova intelektualistička slagalica počinje putovanjem *Rosencrantza* i *Guildensterna* po koje je poslao Kralj. Kaže *Rosencrantz*: *Stvar od najveće važnosti, kraljeva zapovijed, /.../ službeni zadatak, i bez jednog pitanja, molim – svjetiljke u konjušnicu, osedlaj konje i tjeraj na vrat na nos, uzagrapce preko cijele zemlje. I svoje vodiče smo pretekli u vratolomnoj žurbi da izvršimo svoju dužnost! U strahu da ne dođemo prekasno!*<sup>19</sup> Na svom putu susrest će skupinu putujućih glumaca, koji loša vremena za umjetnike preživljavaju implicitnom prostitucijom, i zajedno s njima obrest će se na *Klaudijevu* dvoru, pokušavajući dokučiti razloge *Hamletova* glumljena ludila. Ne mogavši pomoći ni sebi ni *Hamletu*, *Klaudije* će ih otpremiti u Englesku da otprate *Hamleta* u smrt. *Hamlet* će, nekako življi i odlučniji no u *Shakespeareu*, zamijeniti pismo engleskom kralju i nestati s broda za navale gusara. *Rosencrantz i Guildenstern* nastavit će putovanje, nemoćni u traženju odgovora na

<sup>18</sup> T. Stoppard (1967.), str. 34-35.

<sup>19</sup> T. Stoppard (1967.), str. 13.

pitanja: *Čemu je sve ovo bilo? I kada je to počelo? Jesmo li pali ili su nas gurnuli? Ili je već bilo prekasno i prije nego što je počelo?...<sup>20</sup>*

Redatelj Joško Juvančić nutkao je Stoppardovu dramu u više zagrebačkih kazališta, ali je tek unutar Zuppinog *Kola* dobio priliku da je postavi na scenu. Juvančić režira u ITD-u od samih početaka, postavljajući Schisgalove *Daktilografe* i *Tigra* još 1965., navješćujući tako ITD-ovu orijentaciju prema zapadnim piscima. Postavljanje *Rosencrantza i Guildensterna* iziskivalo je posve drugi način pripreme od Grassovih *Plebejaca*. Dok je u Parovoj predstavi poseban naglasak stavljen na uigran glumački anasambl, Joško Juvančić, koji je u ITD-u surađivao od samih početaka, morao je iznaći dvoje sjajnih glumaca čiji bi ludizam i glumačka imaginacija bili toliko snažni da mogu na svojim plećima nositi ovaj pomalo *preknjiževni* dramski tekst. Našao ih je u Radi Šerbedžiji i Ivici Vidoviću, tada vrlo mladim prvcima koji su i prije i poslije te predstave zajedno nastupali i izuzetno dobro se nadopunjavali. Stoppardov tekst tražio je modernoga glumca, antitragičara koji može odigrati nepodnošljivu prazninu naslovnih protagonista bez suviška emocija i patetike.

Predstava je postavljena 17. travnja 1971., u izvrsnom prijevodu Antuna Šoljana. Scenograf je bio Kamilo Tompa, kostime je osmislila Inge Kostinčer, glazbu je skladao Marc Wikinson, a asistentica Juvančiću i osoba zadužena za mimske dijelove bila je Ivica Boban. Osim Vidovića kao *Rosencrantza* i Šerbedžije kao *Guildensterna* posebno je veliku i zahtjevnu ulogu imao Prvi glumac kojeg je tumačio Izet Hajdarhodžić. Ratko Buljan bio je *Hamlet*, Zvonimir Jurić nastupao je kao Polonije. Predstava je doživjela brojne reprize i bila toliko uspješna da se pet godina nakon premijere obnovila, sa Svenom Lastom umjesto Izeta Hajdarhodžića u ulozi Prvog glumca i Dragom Krčom umjesto Zvonimira Jurića u ulozi Polonija.

Kritika je i ovu predstavu popratila s neskrivenim oduševljenjem, posebno naglašavajući međuigru dvoje glavnih protagonista. Dražen Vukov Colić piše kako su *I. Vidović i R. Šerbedžija iskupili jednu cijelu glumačku generaciju<sup>21</sup>* i kako je *nakon njihovih Rosencrantza i Guildensterna u hrvatskom glumištu prestala nesmiljena diktatura Hamleta.<sup>22</sup>* O predstavi zaključuje: *Ta izvedba nije samo jedna od najboljih i najljepših koju sam imao sreću vidjeti, nego i jedna od najznačajnijih. U ovo vrijeme kad kazalište pokušava sabrati lutanja, "Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi" u Teatru &td znači sintezu onoga čega se veliki teatar nikada ne može odreći sa onim što se danas više ne može zaobići.<sup>23</sup>* Marija Grgičević dijeli Colićevo oduševljenje i naziva je *virtuoznom izvedbom, koja prvenstveno počiva na neodoljivoj glumi protagonista Ivica Vidovića i Rade Šerbedžije, glumi koja je sa svih strana podržana ostalim elementima predstave.<sup>24</sup>* Nadalje kaže kako je *predstava ogledalo izvođačkog dometa što ga je zagrebački teatar danas kadar doseći i zaključuje kako*

<sup>20</sup> Ibid. str. 112.

<sup>21</sup> D. Vukov Colić (1971.), *Svečanost talenta*.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> M. Grgičević (1971.), *Glumački trijumf*.



*Ivica Vidović i Rade Šerbedžija nastupaju kao sjajan glumački par, sposoban da naoko ni iz čega stvara živost i napetost, da lakoćom, duhovitošću, prisnošću igre razgali gledalište.*<sup>25</sup> Dražen Vukov Colić o toj je predstavi pisao i nakon njena izvođenja na Dubrovačkim ljetnim igrama iste godine, gdje Stoppardovu dramu naziva *tekstom koji se čita kao esej, a gleda kao kazalište*<sup>26</sup> i primjećuje kako je *predstava postavila novi tip glume, a ne zahtjev neobrazloženog kazališnog ponašanja.*<sup>27</sup>

Može se zaključiti kako je nakon Grassovih i Parovih *Plebejaca*, na pozornici istog kazališta, niti dvadeset dana kasnije, premijerno izvedena još jedna izuzetna predstava, koja za razliku od izravnog Grassova tretmana povijesti i politike nudi suvremeniji dramski sukob koji više stremlji prema metafizičkom i nadindividualnom. Stoppardovo posvemašnje pomanjkanje osjećaja sigurnosti koje probija iz izvedene drame, Joško Juvančić je na pravi način i, što je još važnije, u pravo vrijeme postavio na daske ITD-a i tako argumentirano pokazao da uspjeh prve predstave nije bio slučajan.

#### **4. Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, općina Blatuša**

*ŠKUNCA: Dobro, drugovi, molim vas, čemu služi čitava ova komedija? Ne mislite, valjda, "Hamleta" spremati! Imate li vi uopće pojma o čemu mi raspravljamo? Taj je komad napisao Šekspir, najveći engleski pisac...*

*BUKARA: Nemoj ti, druže učo, nama soliti pamet. Nismo mi pali s kruške. Šta ti misliš, ako je on tamo iz nike kapitalističke Engleske, da je zato bog! Stali smo mi na rep Švabi, pa ćemo i tome Englezu.*<sup>28</sup>

U vrijeme premijere *Rosencrantza i Guildensterna* već su se održavale završne probe praizvedbe prvoga hrvatskog teksta u *Kolu oko Shakespearea*, Brešanove *Predstave Hamleta u Mrduši Donjoj*. Ivo Brešan svoju je grotesknu tragediju saznao na temeljima Hegelove dijalektičke trijade, primijenivši je tako da je za tezu preuzeo motivski kompleks iz najpoznatije Shakespeareove drame, groteskno ga suprostavivši antitezom u obliku ruralne Mrduše, stvarajući u sintezi upečatljiv prijenos Shakespeareove studije ljudskih karaktera u grubu jugoslavensku poslijeratnu zbilju. U pokušaju stvaranja djela na pola puta između kazališta koje se zasniva na vizualnom doživljaju i filozofije kojoj je temeljni izražajni oblik *racionalno mišljenje*,<sup>29</sup> Brešan je u svom postupku intertekstualnog pozivanja na Shakespearea bliži Grassu no Stoppardu, ali ipak uspijeva biti samosvojan i originalan. I Grass i Brešan suprotstavljaju Shakespeareove likove suvremenosti u svojevrsnoj formi hamletovske mišolovke, u kojoj ulogu Klaudija, koji prepoznaje vlastite grijehe, preuzimaju

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> D. Vukov Colić (1971.), *Svježe i izazovno*.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> I. Brešan (1979.), str. 20.

<sup>29</sup> I. Brešan (1997.), str. 19.



kako akteri drame, tako i gledatelji predstave. Ali dok Grass traži sličnosti, pa Koriolanu iz starog Rima pronalazi parnjaka u Istočnoj Njemačkoj koji će skončati kao slavni prethodnik, Brešan se odlučuje za groteskni obrat u kojem se dvorjani iz Elsinora ogledaju u dotad neviđenom ruralnom zrcalu.

Radnja komada odvija se u malom mjestu u Dalmatinskoj zagori, u kojem je nestao zadružni novac, za što je optužen Škokić, otac mladog Joce Škokića. U isto vrijeme mjesni starješina Bukara naređuje kako se u selu mora odvijati kulturno-umjetnički program, kao primjer i uzor selima u okolici. Izbor pada na izvedbu Shakespeareova *Hamleta*, kojeg je prisiljen uvježbavati lokalni učitelj. Produbljivanje sukoba između Bukare, stvarnog kradljivca novca, i Joce Škokića teče usporedno s probama za krajnje pojednostavljenu seosku adaptaciju Shakespeareova klasika. Predstavu uvježbavaju ista lica koja sudjeluju i u sukobu oko novca. Dok u Grassa Šef i Kosanke samo implicitno ponavljaju odnos Koriolana i Aufidija, Brešan svojim likovima doslovce navlači elizabetinsku odjeću preko seljačkih prsluka i opanaka. Politička poruka jednako je prisutna kao i u *Plebejcima*, portret socijalističkog moćnika Bukare, neosjetljivog na socijalnu pravdu, pohlepnog i iskvarenog, jasno je ukazivao na specifičnosti primitivističkog mentaliteta i aludirao na manjkavosti sustava u kojem je predstava nastala.

Brešan je, kao i Juvančić sa Stoppardovom dramom, prije praizvedbe u ITD-ovu obijao vrata kazališnih kuća. Od Rijeke do Splita. Naposljetku je tekst došao do Ranka Marinkovića, koji ga, prepoznavši izniman potencijal, preporučuje Georgiju Paru, a ovaj dalje Božidaru Violiću. Violić želi režirati dramu pa nudi tekst i vlastiti angžman Zuppi, a ovaj ih pridružuje Stoppardu i Grassu u *Kolu oko Shakespearea*.

*Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* praizvedena je 19. travnja 1971., ali ne na pozornici teatra, već u takozvanoj Crnoj dvorani, koja inače služi za sastanke. Čudan izbor prostora objašnjava sam redatelj: *Kada sam se odlučio za predstavu odmah sam se odlučio i za prostor u kojem će biti igrana. Vidio sam da je tekst po fakturi krajnje realističan, dapače naturalističan, pa sam ga već od prvog čitanja želio maksimalno približiti životu, "prizemljiti" ga. /.../ Imao sam osjećaj da bi ga igranje na pozornici dvostruko udaljilo i da ga zato moram teatralizirati u obrnutom smjeru: prema životu, a ne prema kazališnoj igri.*<sup>30</sup> Izbor mjesta igre povukao je za sobom i način rada, ponovo riječima samog redatelja: *Kada sam počeo raditi predstavu odlučio sam se, primjereno tekstu, da ću tzv. mizanscen oblikovati kao neorganizirano, spontano kretanje glumaca u prostoru. Puštao sam da ono izrasta iz svakodnevnog načina ponašanja, iz refleksnih glumačkih radnji i reakcija, bez vidljivog umjetnog reda i rasporeda.*<sup>31</sup>

Tako zamišljena predstava koja se oslanja na improvizaciju i događa se na nekoliko centimetara udaljenosti od publike, u potpunosti je ovisila o glumcima koji su pažljivo probрани kao svojevrsni best-of zagrebačkog kazališta u tom trenutku. Moćnika Bukaru tumačio je Krešimir Zidarić, njegova pomoćnika Pulju – Zvonko Lepetić, Škokića – Božidar

<sup>30</sup> B. Violić (2004.), str. 231.

<sup>31</sup> Ibid. str. 233.

Boban, njegovu simpatiju Anđu – Vlasta Knezović, Mačka je igrao Špiro Guberina, Majkaču – Minja Nikolić, Šimurinu – Mirko Vojković, a učitelja Škuncu – Zlatko Crnković. Specifičnu realističnu (nevidljivu) scenografiju i kostimografiju osmislio je Miše Račić, a suradnica za plesove i pjevanje bila je Nada Kokotović.

Treća, završna premijera iz ciklusa *Kolo oko Shakespearea* postigla je, koliko god se to činilo nemoguće, još veći uspjeh od prethodne dvije, kod kritike i kod publike. O predstavi koja je skupila preko tri stotine repriza napisao je Dražen Vukov Colić u "Vjesniku": *U posljednjih pet ili šest godina bilo je to jedino izvorno domaće djelo koje je izazvalo tako nepodijeljene i snažne ovacije gledališta. /.../ To je istovremeno slika vječnih mentaliteta i vapaj za dostojnom kulturom u vremenima koja žele biti dostojanstvena.*<sup>32</sup> Kritičar se posebno osvrće na redatelja koji je razotkrio tipove i mentalitete, ali nije zasjenio dramu, on je uživao u smijehu, ali nije prešutio tragičnost.<sup>33</sup> Marija Grgičević u "Večernjem listu" naziva *Mrdušu* predstavom godine, posebno apostrofirajući glumačke kreacije Špire Guberine i Vlaste Knezović: *Ono što u toj predstavi koja je općenito glumački izvanredna /.../ ostvaruje Špiro Guberina, iznenađenje je nad iznenađenjima po glumačkoj samoniklosti i vrhunskoj autentičnosti, dok je debitantica Vlasta Knezović čistim djevojačkim lirizmom svoje seljačke Ofelije dragocjeno otkriće našeg glumišta.*<sup>34</sup> Predstava je s uspjehom gostovala i na Bitefu osvojivši prvu nagradu publike, a bila je i ukupna pobjednica Sterijina pozorja 1972. godine, gdje su osim za najbolju suvremenu domaću dramu nagrade dobili i Violić, Brešan, Guberina i Knezovića.

Političke implikacije Brešanove groteskne tragedije začudo se javljaju tek nakon stote izvedbe. Prvo nepotpisanim komentarom na RTV-u Zagreb, a zatim pod inicijalima V.L. u "Večernjem listu" od 22. siječnja 1973. Tekst je pravi primjer političke demagogije: *Sve što se prilijepilo uz Hamleta iz Mrduše u svojoj suštini jest manifestacija provincijalnog mentaliteta pojedinaca koji su eto u onu poznatu mišolovku iz Shakespearovog Hamleta htjeli uloviti progresivne društvene snage, a eto ulovili su svoju sitnu provincijalnu pritajenu kombinatoriku.*<sup>35</sup> Djelo ipak nije skinuto s repertoara niti su autori bili izloženi bilo kakvim sankcijama, dijelom i zbog istupa tada moćnih, političara i intelektualca, Stipe Šuvara i Predraga Matvejevića. U svakom slučaju, i okašnjela politička hajka na završnu predstavu ITD-ove trilogije pokazuje kako je Brešanov i Violićev *Hamlet* uzburkao duhove, i u kazališnim krugovima i u široj društvenoj zajednici.

## 5. Epilog

GLAS BUKARE: *Ko je ugasija sviću? Ko je ugasija sviću?*

GLAS ŠKUNCE: *Svjetlo... Upalite svjetlo... Svjetlo...*<sup>36</sup>

<sup>32</sup> D. Vukov Colić (1971.), *Biti ili ne biti u desetercu*.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> M. Grgičević (1971.), *Izvanredan događaj*.

<sup>35</sup> V.L. (1973.), *Hamletovska mišolovka za malograđanštinu*.

<sup>36</sup> I. Brešan (1979.), str. 86.

Cijela priča odigrala se u manje od dvadeset dana. Tri predstave, sa zajedničkim nazivnikom parafraza Shakespearovih motiva, obilježile su hrvatsko kazalište s početka sedamdesetih godina, kako svojom estetikom i načinom izvedbe, tako i ponekim izvanestetičkim elementima. Teatar ITD u kojem su i prije postavljane izvanredne predstave, ovim se ciklusom predstavio kao najpropulzivnije hrvatsko *kazališno mjesto* u tom trenutku, nagovještavajući toliko potrebitu decentralizaciju kazališta i izlaz iz okvira okoštalih institucija poput Hrvatskoga narodnog kazališta i Dramskog kazališta Gavella. U slučaju Stoppardovih *Rosencrantza i Guildensterna* važno je spomenuti kako su se upravo u toj predstavi u potpunosti etablirali i tada mladi prvaci Rade Šerbedžija i Ivica Vidović, koji su svojim virtuosnim ulogama postavili okvir za osuvremenjivanje glumačkog izraza i, Colićevim riječima, *prekinuli nesmiljenu diktaturu Hamleta*.<sup>37</sup> Isto tako, praksa *kazališta projekta*, a ne *kazališta ansambla* upravo je iz Zuppina ITD-a potekla prema vremenu u kojem se takav način rada čini sve neophodnijim. Na kraju, primjer Brešanove uspješnice dao je naslutiti kako se i izravna problemsko-politička pitanja u kazalištu daju postaviti bez sankcija ukoliko je umjetnička razina cijele produkcije na zavidnoj razini.

Grass, Stoppard i Brešan napisali su dramske tekstove koji su koncepcijski svrstani pod istu egidu, ali su svojom poetikom i scenskom provedbom u potpunosti raznorodni. Grassovi *Plebejci* i Brešanova *Mrduša* primjeri su uspješnog inkorporiranja Shakespearovih motiva (prvenstveno društvenih) u burnu situaciju istočnoeuropskog socijalizma dvadesetog stoljeća. Grass operira na principu traženja sličnosti, uspješno prenašajući univerzalne motive prevlasti politike nad pojedincem u razdoblje velikog štrajka 1953. godine. *Koriolan* je u njega bahata paradigma nemoći, u kojoj se, ispočetka nesvjesno, ogleda njegov protagonist Šef. Brešan se odlučuje na drugačiji put, on hegelovski promišljeno i sustavno kontrastira *visoku* elizabetinsku Hamletovu sudbu s *niskim* mjestom zbivanja zabačene Mrduše, stvarajući tako začudno uvjerljivu društvenu grotesku u kojoj, kao u zaprljanom zrcalu, suvremeni gledatelj prepoznaje sebe u Shakespeareu. Stoppard pak od Shakespeareova *Hamleta* uzima dva sporedna lika koja u elaboriranoj intertekstualnoj igri smješta u apsurdni okvir pretvarajući ih u protagoniste bez svojstava, nesvjesne i nemoćne u svojim verbalnim nadigravanjima. Stoppard odustaje od izravnih društveno-političkih aluzija, uzdajući se u implicitnu suvremenost Rosencrantzove i Guildensternove potrage za smislom.

Nakon *Kola oko Shakespearea* takvi su se ciklusi pokušali organizirati uzimajući kao predložak druge velikane dramske riječi, ali bez velikog uspjeha. Brešanov drugi pokušaj groteskne društvene kritike, onaj s *Nečastivim na Filozofskom fakultetu*, zabranjen je prije praiizvedbe. Izgleda da su predstave iz *Kola oko Shakespearea* zbilja na pravi način, Zuppinih riječima: *učinila teatar bližim, a sudbinu u svim smjerovima očiglednijom*.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> D. Vukov Colić (1971.), *Svečanost talenta*.

<sup>38</sup> J. Pavičić (1973.), *Na stotoj predstavi "Hamleta..."*.

## LITERATURA

### a) primarna literatura

- Bobinac, Marijan, *Poetika i dramska praksa Ive Brešana*. "Republika", br. 9-10, Zagreb, 2001.
- Brešan, Ivo, *Osnovna načela moga kazališnog sustava*. U: *Krležini dani u Osijeku 1995.*, druga knjiga, Osijek – Zagreb 1997.
- Carlson, Marvin, *Kazališne teorije 2*. Hrvatski centar ITI, Zagreb 1997.
- Čale Feldman, Lada, *Brešanov teatar*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1989.
- Gotovac, Mani, *Država i Koriolan*, "Prolog", broj 59/60, Zagreb, 1984.
- Kelly, E. Katherine (ur.), *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*, Cambridge university press. Cambridge 2001.
- Mrkonjić, Zvonimir, *Šaptači arhetipa*. U: Brešan, Ivo; *Nove groteskne tragedije*, Cekade, Zagreb 1988.
- Paro, Georgij, *Razgovor s Miletićem*. Disput, Zagreb 1999.
- Paro, Georgij, *Theatralia disjecta*. Matica hrvatska, Karlovac 1995.
- Pavis, Patrice, *Pojmovnik teatra*. Antibarbarus, Zagreb 2004.
- Pfister, Manfred, *Drama, teorija i analiza*. Hrvatski centar ITI, Zagreb 1998.
- Teatar & td* (na <http://www.sczg.hr/default.php?id=kat&katID=31>)
- Vidan, Ivo, *Intertekstualnost u dramama Ive Brešana*. U: *Dani Hvarskog kazališta*, Književni krug, Split 1986.
- Violčić, Božidar, *Lica i sjene*. Naklada Ljevak, Zagreb 2004.
- Vladović, Borben (ur.), *Portret umjetnika u drami III*. Biblioteka Hrvatski radio, Zagreb 1998.
- Zuppa, Vjeran, *Uvod u fenomenologiju suvremenog hrvatskog glumišta ili Štap i šešir*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1989.

### b) dramski tekstovi

- Brešan, Ivo, *Groteskne tragedije*. "Prolog", Zagreb 1979.
- Brešan, Ivo, *Nove groteskne tragedije*. Cekade, Zagreb 1989.
- Grass, Günter, *Plebejci probaju ustanak*. (Fotokopija dramskog teksta korištenog prilikom pripreme predstave u Zagrebu, 1971.)
- Stoppard, Tom, *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi*. (Fotokopija dramskog teksta korištenog prilikom pripreme predstave u Zagrebu 1971.)

### c) kazališne kritike i novinski članci o kazališnim predstavama

V.L., *Hamletovska mišolovka za malograđanštinu*. "Večernji list", 22. siječnja 1973.

Falout, Željko, *Plebejci uvježbavaju ustanak*. "Telegram", 28. prosinca 1971.

Grgičević, Marija, *Dramatični sudar*. "Večernji list", 5. travnja 1971.

Grgičević, Marija, *Glumački trijumf*. ? travnja, 1971.<sup>39</sup>

Grgičević, Marija, *Izvanredan događaj*. "Večernji list", 21. travnja 1971.

Pasinović, Antoaneta; *Osobine i osobnost sobe*, "Telegram", 31. ožujka 1972.

Peručić, Jasna, *Intervju s Tomom Stoppardom*. "Vjesnik", 10. studenog 1974.

Puljizević, Jozo, *Kako da se uvježba ustanak*, "Večernji list", 7. travnja 1971.

Vukov Colić, Dražen, *Svečanost talenta*. ? travnja, 1971.

Vukov Colić, Dražen, *Svježe i izazovno*, "Vjesnik". 23. srpnja, 1971.

Vukov Colić, Dražen, *Biti ili ne biti u desetercu*. "Vjesnik", 21. travnja, 1971.

Pavičić, J/osp/, *Na stotoj predstavi "Hamleta..."*. "Večernji list", 15. siječnja 1973.

---

<sup>39</sup> Novinski tekstovi Marije Grgičević i Dražena Vukova Colića *Glumački trijumf* te *Svečanost talenta* sačuvani su u arhivi Teatra &td koja je izrađena u propagadnoj službi samog teatra i potom ustupljena Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta pri Hrvatskoj akademiji znanosti i umjetnosti. Spomenuti su tekstovi u arhivu uneseni bez navedenoga matičnog časopisa i datuma, a može se pretpostaviti kako su objavljeni nekoliko dana nakon premijere predstave *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* (premijera je održana 17. 4. 1971.) Usprkos potrazi po arhivama najpoznatijih tiskovina iz tog vremena, nisam uspio doći do matične publikacije i točnog datuma.

## DRAMA OPREDJELJIVANJA IZMEĐU LJEVICE I DESNICE O DOMOBRANIMA, DRUGOM SVJETSKOM RATU I PORAČU U FILMOVIMA U GORI RASTE *ZELEN BOR* (1971.) I *ČETVERORED* (1999.)

*11. travnja 1952. godine izjavio je francuski ministar pravosuđa da je od oslobođenja Francuske do tada bilo pogubljeno 10519 Francuza, a od toga tek 846 nakon uobičajenoga sudskoga postupka.<sup>1</sup>*

*Slovenijo, tvoji' ti borića,  
di su kosti rvatski' mladića.*

*/.../*

*U Ljubuškom kraj Mostarskih Vrata,  
Tri su moja ubijena brata.<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Rolf Hochhuth (str. 234.) preuzima u pogovoru svojoj vlastitoj drami podatke iz knjige Geralda Reitingera *Die Endlösung. Hitlers Versuch der Ausrottung der Juden Europas 1939-1945* (Berlin 1956.). Radi se o tome da su nakon dolaska Amerikanaca u Francusku mnogi pripadnici francuskog pokreta otpora u bijesu nasrtali na bespomoćne zemljake kolaboracioniste kao i na njemačke vojne zarobljenike. Hochhuth na istom mjestu odbija pretpostavku da je njegov povijesni junak Kurt Gerstein počinio samoubojstvo te pretpostavlja da je i on žrtva slijepoga osvetničkog poriva pobjedničkog ubijanja poraženih. Njemački narod, kao odgovoran za izbijanje Drugoga svjetskog rata i za gigantski zločin holokausta, imao je kao poraženi narod s omčom bezuvjetne kapitulacije svoj višestruki *Bleiburg* i to ne samo u Jugoslaviji. Usp. o tome npr. Bacque (1995.), Carell / Bøddeker (1995.), Overmans (2002.) i Nawratil (2007). Govoriti o zločinima pobjednika nad pobijedenima nije nikakav povijesni revizionizam. Ugledni je filozof Bertrand Russell još 1945., u vrijeme nastajanja poratne povijesti, osudio poratnu osvetu nad Nijemcima: *U Istočnoj Europi provode se masovne deportacije neviđenih razmjera i čini se da je prava namjera izbrisati čitave milijune Nijemaca*. (nav. pr. "Spiegel Special", br. 4/1995., str. 63.). Ako pobjednici pišući povijest ignoriraju pobjedničke zločine, onda je njihova povijest nužno podložna reviziji objektivne povijesne znanosti. Pobjednici su definitivno pobijedili, ali su bili počinili i neke pobjedničke zločine – za koje ih obično ne stiže nikakva sudska kazna. Jer i lustracija je samo iluzija koja je, začudo, donekle stvarnog učinka imala u Istočnoj Njemačkoj i u Češkoj Republici. Drugdje je očito prevladao stav da su se komunistički poratni zločini događali uz (prešutni) blagoslov zapadnih saveznika koji su i sâmi primjenjivali stari vojnički običaj pobjedničke osvete (vječna nemeza), tj. ubijanja i nekažnjivog izživljavanja nad poraženima, ali (možda) u manjoj mjeri. Hvale vrijedna je spremnost tzv. pobjednika priznati svoje poratne zločine kao što je to učinio Simo Dubajić 2006. godine i svoje pokajanje objelodanio.

<sup>2</sup> Iz gange ovdje nav. pr. Mijatoviću (ur., 2004.: 323).

## 1. Uvod

Dramatičan je intertekstualni sraz životnih sudbina, osobnih iskaza i ideoloških usmjerenja u dvama tekstovima koji težnjom za autentičnošću pokušavaju rekonstruirati vrtlog tabuiziranih ratnih i poratnih zbivanja. Iz *lijevog* rakursa gleda na Drugi svjetski rat u Hrvatskoj *Ratni dnevnik* Ivana Šibla, a iz *desnog* rakursa na poraće roman Ivana Aralice *Četverored*. Drama nastala intertekstualnim *montiranjem* dvaju književnih tekstova stavit će se dodatno i u suodnos s njihovim filmskim ekranizacijama, koje – promatrano usporedno – također stoje u dramatičnom sukobu dvaju redateljskih prosedea<sup>3</sup> (Vrdoljak vs. Sedlar), stilova glumačkih performansi i prikaza sudbine hrvatskih domobrana pri (gotovo teatralnom) mijenjanju vojnih odora i ideoloških pozicija, a u svrhu preživljavanja – sukladno poznatim parolama *Dokaži se, druže!* i *Snađi se, druže!* Cilj je ovoga rada navedenu problematiku obraditi u povijesnom kontekstu, ali i s obzirom na posljedice rečenoga problema u sadašnjosti. Pri tome će Araličin roman i Sedlarov film *Četverored* biti u prvom redu sadržajne i stilističke analize i interpretacije, a popularni hrvatski klasik *U gori raste zelen bor* ovom će prilikom biti nekako u pozadini ovoga rada.

## 2. Povijesni kontekst iliti *Vae victis*

Nije potrebno biti specijalist darvinist koji zastupa tezu o preživljavanju jačih i lukavijih, a niti biolog s poznavanjem biljnih i životinjskih vrsta koje imaju kameleonski prilagodljiv vanjski oblik radi zaštite od neprijatelja, da bi se shvatilo da je život pojedinca kao i nacije neprocjenljiva vrijednost i da ga se ne može tvrdoglavo žrtvovati radi nefleksibilnih ideoloških pozicija. Naime, svoju iskrenu, duboko intimnu svjetonazorsku poziciju ponekad je bolje prikriti služeći se kolektivnom maskom masovne ideološke mode.<sup>4</sup> Opstanak ima veću vrijednost od ideološke dosljednosti, a to je ono što su shvatili i neki pripadnici hrvatske domobranske vojske prešavši na partizansku stranu tijekom Drugoga svjetskog rata. Neki su na partizansku stranu bili prešli i iz promjene ideološkog uvjerenja, a neki i spašavajući goli život. U tome smislu, opstanak na *neprijateljskom terenu* podrazumijevao je i lukavo

<sup>3</sup> Dok filmski kritičar Damir Radić (2004.) tvrdi u osvrtu na Vrdoljakov film *Duga mračna noć* da je Vrdoljakova *razina danas* /.../ *Jakov Sedlar*, te da u njegovu filmu vlada *diletantski kaos vrlo sličan onom Jakova Sedlara u "Četveroredu"*, uz *inferiorno oblikovanje i rigidno desničarenje pod krinkom afirmacije tradicionalnih vrijednosti*, Tomislav Šakić (2006.) odustaje od difamacije Vrdoljaka, motivirane privatnim stavovima i svjetonazorskim antipatijama, te ustraje da je on ipak svojim prijašnjim filmovima, uključujući i film *U gori raste zelen bor*, sebi već osigurao *status klasika hrvatskog filma i kulture uopće*, te da jedan loš film *ne može omalovažiti cijeli Vrdoljakov opus*.

<sup>4</sup> Za preporučiti je lektira autobiografije Židova Sallyja Perela *Ich war Hitlerjunge Salomon* (*Ja sam bio Hitlerov omladinac Salomon*, franc. izdanje 1992.), koju autor posvećuje majci Rebekki, ocu Israelu i sestri Berthi, žrtvama holokausta. Na temelju ove autobiografije Agnieszka Holland snimila je višestruko nagrađivai film *Europa, Europa* (1990.) Usp. nadalje i Rigg (2002.) o Hitlerovim vojnicima židovskog podrijetla. Konačno, zanimljiv je i izraelski dokumentarac pod naslovom *Hitler's Jewish Soldiers* koji je lako dostupan kao torrent za download na širokopojasnom internetu.



raspršenje jedinstvene formacije, glumu, preuzimanje najpopularnijih parola gomile koja je došla na vlast. U jednoj od brojnih sporednih odvjetaka radnje scenarist Aralica i redatelj Sedlar prenose takav način *snalažljivog* razmišljanja i djelovanja: *Da prijatelju, i ja sam bio naš, do prije mjesec dana bio sam u domobranima. Samo, vidiš, ja nisam bjež'o od partizana, ja se priključio. Što se vi niste priključili? Samo vas zato držim krivima.* (1:23:54 – 1:24:09)

Međutim, čini se da se, u nedostatku moralne, intelektualne i obavještajne snage, politička elita tzv. Nezavisne Države Hrvatske bila pred kraj Drugoga svjetskog rata odlučila za suicidalni potez izvlačenja i koncentriranja civila i oružanih snaga prema Austriji – u nadi da će Velika Britanija imati snage prekršiti ono na što je pristala na Konferenciji u Jalti (4. do 11. veljače 1945.), a to je, između ostaloga, i prisilna repatrijacija izbjeglih državljana Sovjetskog Saveza i Jugoslavije i stavljanje na milost i nemilost Staljinu i Titu. Sedlar u svom *Četveroredu* nedvosmisleno jasno prikazuje srž dogovora iz Jalte,<sup>5</sup> prema kojem britanska vojska ne može prihvatiti predaju. Na Jalti je dogovoreno da se ratni zarobljenici predaju saveznicima protiv kojih su se borili. Britansko oružje bilo je na raspolaganju Jugoslavenske vojske!

Egzodus u smjeru Austrije bio je poguban za sve civile i vojne formacije fašističke i prozapadne, kapitalističke orijentacije. To je bio put u propast. Nezavisna Država Hrvatska – marionetska vojna tvorevina bez legitimacije prethodne demokratske odluke hrvatskoga naroda, ratna tvorevina ironično nazvana *nezavisnom*, a praktički je bila krajnje robovski ovisna o Trećem Reichu i Mussolinijevoj Italiji, dok je Pavelić jedva vladao Zagrebom, a kamo li cijelim teritorijem u kojem je sve vrvilo od partizana te od četnika i drugih protuhrvatskih snaga pod patronatom Mussolinija i Hitlera – doživjela je sramotni slom, s teško sperivom sramotnom ljagom Jasenovca, antisemitizma i rasističkog krvoprolića.<sup>6</sup> Stoga se moramo složiti s tvrdnjom da su temelji suvremene Hrvatske antifašistički. Bez one komponente hrvatskog naroda i političkog spektra koji se borio protiv *okupatora i domaćih izdajnika* te je bio za pobjedničkim stolom sila protufašističke i protunacističke koalicije u svibnju 1945., teško bi se danas moglo govoriti o Socijalističkoj Republici Hrvatskoj odnosno o Republici Hrvatskoj. Povijest neumorno, uvijek iznova ponavlja lekciju *Vae victis!* Biti na pogrešnoj, gubitničkoj strani može se jedno vrijeme. No, od rujna 1944. mogle su biti pod sankcijom sve nacije, države i vojne formacije koje su podržavale pobjedu Trećeg Reicha. Na Konferenciji u Jalti zapravo su se *de facto* anulirala načela Ženevske konvencije o postupku prema ratnim zarobljenicima te se pravno formalizirala i ohrabivala praksa prisilne repatrijacije i osvećivanja na poraženima.<sup>7</sup> Pogažena su i načela Atlantske povelje o pravu na samostalni odabir društvenog poretka. A sve to zbog straha zapadnih saveznika od u vojnom smislu premoćne sovjetske Crvene Armije. Stoga su i laburist Churchill kao i demokrat Roosevelt u to doba iz strateških razloga pragmatički promijenili kapu i stavili, metaforički rečeno,

<sup>5</sup> Međutim, Sedlar u svom najnovijem dokumentarnom filmu *Pravednik Stepinac* (2009.) zaboravlja Jaltu te za prisilnu repatrijaciju razoružanih hrvatskih (i drugih) postrojba te izručenje komunističkoj Jugoslavenskoj armiji optužuje jedino Veliku Britaniju!

<sup>6</sup> Bilo bi teško ne složiti se s onime što o tome misli i Ivkošić (2009.).

<sup>7</sup> Usp. o tome McAdams (1994.).

sovjetsku petokraku na svoje čelo, dok to eto neki drugi slabiji od Churchilla nisu htjeli, ili uopće nisu bili došli na takvu ideju.

Osvrnimo se na kraju ovoga uvoda na činjenicu da je bila strahovita iluzija u svibnju 1945. očekivati polarizaciju zapadnih saveznika i sovjetskog komunizma, pri čemu bi tzv. Hrvatske oružane snage tzv. Nezavisna Država Hrvatska bile uzdanica Zapada. Prije korejske krize nikakva konfrontacija Zapada i Sovjetskog Saveza nije bila zamisliva, a Titova je Jugoslavija nakon Rezolucije Informbiroa 1948. uistinu postala američkom ljubimicom, a to je ostala i za vrijeme Titovog angažmana u pokretu nesvrstanih. Tito, čovjek u mladosti po život opasan za svoje najbliže suradnike, bio je neka vrsta boljševističkog nad-Bismarcka, neodoljivi balkanski kralj-ženskaroš, svojevrsna inačica engleskog kralja Henrika VIII. koja je od nadbiskupa Stepinca tražila raskid veza s Vatikanom kao i uspostavu svojevrsne hrvatske *nezavisne*, nacionalne pravoslavno-anglikansko-katoličke crkve. Zbog odbijanja te ideje, Tito je Stepinca kaznio sjajno izrežiranim montiranim procesom i dugotrajnom zatvorskom kaznom, a po kardinalovoj smrti istome su izvađene sve iznutrice,<sup>8</sup> tako nije ostalo *materijala* za relikvije. Dok je srbijanska pravoslavna crkvena elita, upletena u holokaust,<sup>9</sup> bila donekle pošteđena poratnih progona, kardinal Stepinac, prijatelj i spašavatelj Židova<sup>10</sup> bio je likvidiran! Brutalna zvijer s lordovskom vanjštinom postala je i član Srpske akademije nauka i umetnosti, a kasnije i počasni doktor pravnih znanosti Sveučilišta u Rangoonu. Tito je bio majstor inscenacije, vrsta hollywoodske zvijezde, mamac jet-seta i zapadnih demokratskih krugova, politički dvoglavi orao koji profitabilno balansira između Istoka i Zapada, a pri kraju života i prorok miroljubljive aktivne koegzistencije u vanjskoj politici – unatoč tragovima prošlih grijeha: unatoč jamama, rovovima i rudnicima punim leševa u svojim neoznačenim grobnicama, unatoč Golom otoku i političkim zatvorima, unatoč feudalistički krajnje nemilosrdnom tlačenju poljoprivrednika jedno desetljeće nakon rata. Unatoč svemu, diktator Tito bio je toliko simpatičan i karizmatičan da smo svi, pomalo mazohistički, morali u trenutku njegove smrti pustiti koju suzu žalosnicu.

### 3. Usporedba dvaju filmova i njihovih predložaka

Ako promatramo oba filma koji su predmet ovog istraživanja u pozadini prethodno rečenoga, upada u oči da oba redatelja odašilju poruku, manje ili jače intenzivnu, eksplicitnu

---

<sup>8</sup> Usp. o tome Štefan (1998.: 127).

<sup>9</sup> Usp. o tome Stefan (1993.) i Štefan (1996.).

<sup>10</sup> Nikola Bašić (2009: 35) podsjeća na čuvenu propovijed nadbiskupa Stepinca od 31. listopada 1943. u kojoj se on javno obrušio na *protagoniste rasizma, fašizma, nacizma, komunizma ili uopće bilo kakvog totalitarizma. /.../ Istu propovijed hvalili su Titovi partizani u šumi i izbjeglička vlada Kraljevine Jugoslavije u Londonu, a osudio ju je tadašnji ministar za kulturu i bogoštovlje u NDH dr. Julije Makanac. Spašavatelj Židova bio je i kontroverzni papa Pio XII. (iako je Rolf Hochhuth u svojoj poznatoj drami *Namjesnik* to donekle doveo u pitanje). Usp. o tome Pinchas (1967.) i Pinchas (1997.). Prema Pinchasu, papa Pio XII. je doduše šutio o Židovima, ali ih je u toj tišini djelatno spašavao, te je izravna intervencija Vatikana spasila ukupno 860 tisuća Židova!*

ili implicitnu, direktnu ili indirektnu, a ta glasi: *Više nije bezopasno biti domobran! Promijeni uniformu!* Hrvatski domobranski časnici koji su se 1945. odlučili na neprijateljstva i žrtve, koji se nisu predali partizanima i nisu prešli u njihove redove, zapravo su potpisivali vlastitu smrtnu presudu, kao npr. lik domobranskog satnika kicoša iz Vrdoljakova filma, kojem situacija demantira da je *obični pik ziben* te na vlastitoj koži osjeća što znači poslovice *Jao pobijeđenom!* Svatko je pojedinačno odgovoran ako ne prijeđe na pobjedničku stranu. Međutim, što je neke moglo spriječiti da se odreknu propale politike? Pokušat ćemo i to staviti u tadašnji povijesni kontekst, kojem se opet moramo vratiti.

NDH-zijski vazali sila Osovine vjerovali su da su uistinu neovisna politička elita i da mogu trgovati hrvatskim teritorijem uz zauzimanje nehrvatskih teritorija. Preuzimanjem nacističkog rasnog zakonodavstva i genocidom u Jasenovcu ta je lažna elita hrvatskog naroda bila osudila samu sebe, a teret odgovornosti za ustaške zločine htjeli su prebaciti na leđa cijeloga hrvatskog naroda također i na način sjedinjavanja domobranskih i ustaških postrojba u tzv. Hrvatske oružane snage 13. siječnja 1945. I Sedlar u svom filmu, kao i Aralica u svom romanu, daje nedvosmislenu, definitivno negativnu, grotesknu sliku ustaša u njihovim SS-ovski crnim odorama. Vizualna realizacija negativnog stereotipiziranja ustaša definitivno demantira Jergovićevu (1999.) optužbu za tzv. neonacističke tendencije u ovom filmu. *Crnci* iz tzv. Crne legije, *budžovani* koji šire strah i trepet, hladnokrvno ubijaju domobranske *tulleke* koji odbijaju staviti grb sa slovom *U* na svoju domobransku kapu. Nadalje, film *Četverored* provocira još jednom, strahovito neugodnom temom, a to je ustaška izdaja hrvatskog naroda i traženje pojedinačnog spasa korištenjem tajnih inozemnih kanala. NDH-zijska vojna elita napušta brod koji tone krcat civilima preodjevenim u fatalne vojne odore, a sami se preoblače u spašavajuću civilnu odoru – i kradomice bježe, dopuštajući da tisuće i tisuće odlutaju u bleiburšku stupicu. Sedlar i Aralica su snažno, s odgovarajućom dozom groteske, prikazali tu situaciju. Joso Rukavina u romanu izgovara sljedeću rečenicu: *U teškoj smo situaciji. Nitko nas ne želi zaštititi. Prepušteni smo samima sebi.* (str. 70) Ako je svatko bio prepušten samome sebi, zašto je ipak bio stvaran živi štit od nevinih civila, preodjevenih u vojnu odoru, na putu do Bleiburga? Pitanje koje se nameće je sljedeće: ako se je već znalo da Britanci ne mogu ili ne smiju pogaziti zaključke konferencije u Jalti, zašto u Celju nije bila izdana zapovijed *rasprši se! vrati se kući! preobuci se! snadi se! moli za oprost!* Zašto je trebalo i nevine civile obući u kompromitiranu vojnu odoru te ih koncentrirati na nišan od borbe već poludjelim jedinicama Titove vojske, s mozgom ispranim Staljinovom teorijom tzv. *plemenite mržnje?* Zašto su svoje kosti morali ostaviti u Austriji i Sloveniji kada su mogli imati grob na hrvatskoj rodnoj grudi. Radilo se o preskupo plaćenju zabludi, kako to izrijeком tvrdi Sedlarov film pri kraju u liku Židovke Mirte, zaručnice Hrvata Telebara. Oni preživjeli bili su upućeni na tzv. Križni put ispitivanja, mučenja, likvidacija ili oslobođanja.

Glavni je lik Sedlarova filma kazališni inspicijent (a ne mladi glumac, što tvrdi Miljenko Jergović<sup>11</sup> u svom problematičnom članku u "Feral Tribune"-u od 27. prosinca 1999.), koji

<sup>11</sup> Jergović (1999.) nadalje tvrdi da je Sedlar pogriješio time što je tu ulogu *mladog glumca* dodijelio Ivanu Mareviću koji hrvatski govori kao stranac, kao potomak hrvatskih emigranata iz inozemstva. Međutim,

zbog bijega glavnog glumca iznimno preuzima ulogu Armanda Duvala u drami *Dama s kamelijama*. Inspicijent Telebar potječe iz ustaške obitelji, otac i brat su mu navodno ubijali partizane zatvorenike u Ribniku, a on sâm je zaručen s kazališnom majstoricom šminke Mirtom Mešog, inače židovskog podrijetla. Međutim, Mirta je preko visoke ustaške veze bila spašena iz Jasenovca. Ivan Telebar i Mirta Mešog Sedlarova su okosnica ljubavne melodrame u filmu koji svjedoči o snazi ljubavi između Hrvata i Židovke, o uzajamnoj čežnji u trenucima rastavljenosti. Sedlar je u ovim momentima, čini se, do maksimuma aktivirao svoj talent i u okrutnost poratne osvete nad razoružanima (npr. nakon klanja domobranskog pukovnika Niederländera i nakon scene u kojoj sestra Hrvatica partizanka ubija brata domobrana uz komentar očito partizana nehrvata *Dobro je kad sestra brata ubije!*) utkao beskrajno romantične ljubavne vizure ljubavnog para u naoko mirnodopskom Zagrebu uvedene romantičnim *off*-komentarom: *Noćas bih mogao napisati najtužnije stihove*. Pri tome se može povući paralela s postupkom koji je upotrijebio Vrdoljak u filmu *U gori raste zelen bor* (tri lirska zagrebačka intermezza Ivana Šibla sa suprugom u Zagrebu pod ustaškim režimom).

Spasonosno zajedništvo s pripadnicima židovskog naroda nastavlja se i u liku preživjelog židovskog logoraša iz Jasenovca partizana Moše Singera.<sup>12</sup> Židovski partizan Singer prepoznaje okom onoga koji se u koncentracijskom logoru naučio razlikovati ljude i u tajnosti i lukavštini samilosno pomagati nevinima, da je Telebar doslovce zalutao u vojsku i obećaje mu: *Ti ćeš preživjeti!* Telebar, loš glumac, a možda i loš inspicijent, ima u završnici pozu budističkog monaha pokajnika koji život s ljubljenu Mirtom plaća tzv. *hrvatskom šutnjom*: *Nikada nikome ništa*. Titov je režim osim države blagostanja, naime, nudio i svojevrstu patnju u šutnji, ne u sjeni Jasenovca, ali zato Golog otoka i drugih kaznionica *od Vardara pa do Triglava*. Telebar zato govori Singeru u posljednjoj sceni filma da *munje sijevaju kad ta šutnja progovori*, aludirajući na židovsko trpljenje u holokaustu, koje se ni s čime ne da usporediti jer je bez presedana u povijesti čovječanstva, ali koje se u jednom fragmentu mozaika stradanja može usporediti s patnjom žrtava boljševičke diktature, s *crvenim* holokaustom, ponajprije pod strahovladom Staljina, ali i u prvoj fazi vladavine predsjednika *druga* Tita. U kontekstu sukoba dviju opcija na Zapadnom Balkanu (s jedne strane hrvatske opcije ravnopravne /kon/federativnosti Južnih Slavena u kontinuitetu od Strossmayera, preko Andrije Hebranga do Franje Tuđmana, i s druge strane velikosrpske opcije tobože jugoslavenske unitarnosti, uz proračunatu, pragmatičnu asistenciju Slovenaca Antona Korošca i Edvarda Kardelja)<sup>13</sup> i scenarist Aralica i njegov lik Moša Singer žele biti

---

postavlja se pitanje mora li i obični kazališni inspicijent imati dikciju baš kao profesionalni glumac.

<sup>12</sup> Ime Moša ponajprije asocira Mošu Pijadea, međutim i kod Šibla nalazimo u poglavlju *Moj drug Moša* podatak o Arnoldu Horvatu-Moši. Prezime Singer je scenarist Aralica moguće preuzeo iz poglavlja *Saveznici* iz Šiblovih *Ratnih sjećanja* (str. 343), gdje stoji sljedeće: *Kaže da se zove Singer i da je iz Zagreba. Nekoliko godina prije rata emigrirao je u Palestinu i sad je oficir engleske vojske*. Usput rečeno, Šibl spominje u svom dnevniku još jednoga zagrebačkog Židova Marka Lewenthala koji u savezničkoj misiji kod partizana ima čin narednika engleske vojske.

<sup>13</sup> Usp. o tome npr. Černjul (2009.) i Mrkoci (2009.: 17).

neutralni, ne pripadati *bregovima koji se sudaraju*.<sup>14</sup> Radi se o stvarima o kojima je bolje šutjeti.

Osim što je ljubavna melodrama o Hrvatu i Židovki iz kazališnog miljea, Sedlarov je film i drama oslobođenja jednog Hrvata od kolektivne krivice radi preuzimanja individualne odgovornosti i s ciljem izbjegavanja mogućih zabluda u budućnosti. Ta individualna drama ima svoj kolektivni kontekst, a to je neka vrsta groteskne tragedije zabluda i propasti uzrokovane krajnje nesposobnim političkim vodstvom NDH-zijskih marioneta koje su strani mentori napustili. Kada se zbroje svi ovdje izneseni zaključci o filmu *Četverored*, može se steći dojam da Miljenko Jergović u svom već spomenutom članku na bizaran način izvrće sve činjenice.<sup>15</sup> Za Jergovića (1999.) je Sedlarov film (srećom) trivijalni produkt europskog neonacizma /sic!/, opasan primjer povijesnog revizionizma (je li zapravo mislio primjer subverzije preživjelih pobijeđenih protiv povijesti koju su napisali pobjednici?). On ne primjećuje u filmu dimenziju suočenja s dugo potisnutom boli i dimenziju katarze<sup>16</sup> nego smatra da je *Četverored* sredstvo za poticanje međunacionalne mržnje i uništavanje pozitivnog pedagoškog stereotipa o jugoslavenskom antifašizmu. Jergovićev bizarni tijek misli kulminira tvrdnjom da je ovaj film i primjer filosemitskog antisemitizma, što je posve neprihvatljiva ocjena ako je poznato da redatelj Sedlar konstantno promiče hrvatsko-židovske odnose, ima dobre veze sa Židovima u Americi i Izraelu, da tematizira holokaust nad Židovima u Nedićevoj Srbiji, da je režirao *Jeruzalemski sindrom* (2004.), zatim film *Fate Did Not Let Me Go* (2003.) o majci koja piše oproštajno pismo svome sinu nekoliko dana prije smrti u koncentracijskom logoru Theresienstadt, kao i film *Bridges of Memories* (2006./2007.) o židovskoj umjetnici Tamar Hirschl, i to u koprodukciji *Jerusalem Films*-a i hrvatske vlade. Vjerojatno bode u oči i njegov film *The Untold Holocaust* (2007.)<sup>17</sup> rađen prema istraživanjima Ljubice Štefan o sudjelovanju Srpske pravoslavne crkve u likvidaciji skoro 12000 beogradskih Židova, o odbijanju da se dozvole za život spasavajuća pokrštenja na pravoslavnu vjeru, o logorima Sajmište i Banjica. Sedlar je neonacist i antisemit pod maskom filosemitizma?! Sedlar ima drugih nedostataka, ali neonacist i antisemit definitivno nije. Ne bih se usudio s Jergovićem tvrditi da je Sedlar hrvatski Ed Wood, redatelj bez talenta. Međutim, istina je da se budžetom s kojim je raspolagao morao napraviti i kvalitetniji film, tj. u postprodukciji se moglo izbaciti iz konačne verzije scene neuspjelih dijaloga, trivijalne scene, kao i nevjerodostojne scene grotesknog pretjerivanja u prikazu partizanskih krvnika.

Iako u foršpanu filma *U gori raste zelen bor* stoji naznaka: *Posvećeno 30. obljetnici ustanka naroda Hrvatske*, Vrdoljak je vjerojatno znao da je datum ustanka koji se slavio

<sup>14</sup> Aralica u uvodnom komentirajućem paratekstu romana isto iskazuje na sljedeći način: *A ja sam živio u dolini između ta dva brijega dok su se oni samo u mom vijeku nekoliko puta sudarali.* (*Četverored*, str. 5.)

<sup>15</sup> Čini se da je Jergovićeva retorika u ovom članku doista u službi svojevrzne difamacije s predumišljajem.

<sup>16</sup> Nije moguće da nije bilo gledatelja filma koji u nekim iskrenim emotivnim scenama nisu zaplakali identificirajući se s bolnim sudbinama nekih likova. Film *Četverored* osim nedostataka ima sasvim sigurno i neke kvalitete.

<sup>17</sup> Film je dostupan za gledanje na sljedećem URL: [http://www.lijepanasadomovinahrvatska.com/text07/21\\_12\\_07\\_the\\_untold\\_holocaust.htm](http://www.lijepanasadomovinahrvatska.com/text07/21_12_07_the_untold_holocaust.htm)

u tadašnjoj Socijalističkoj Republici Hrvatskoj bio datum četničkog ustanka u Srbu,<sup>18</sup> pa stoga možda i nije htio staviti u foršpan ono što se očekuje, a to je pridjev *antifašističkog* ustanka. Hrvatski antifašistički ustanak dogodio se je 22. lipnja 1941. u Sisku, a u njemu su sudjelovali s Hrvatima zajedno i Srbi. O četničkom ustanku i četnicima ne može se govoriti u okviru ove teme, ali ipak valja naglasiti da se stav Ivana Šibla i Ivana Aralice u njihovim književnim predlošcima ne razlikuje, pri čemu je Šibl krajnje ozbiljan i oprezan, Vrdoljak o tome šuti u filmu *U gori raste zelen bor*, dok su Aralica i Sedlar eksplicitniji i kritičniji prema karnevalskoj preobrazbi četničkih koljača u partizane proletere i poratne pobjednike. Vrdoljak radije tematizira ustaške pljačkaše i koljače nejake djece koji u trenutku likvidacije priznaju da su sebe same davno unaprijed osvetili. Međutim, što je s pozicijom domobrana u oba filma? Može se govoriti o zaprepašujuće identičnoj slici domobrana. Dok su oni u *Četverored* iz ustaške perspektive *tutleki*, u Vrdoljakovu su filmu *kokošari*. Šibl donosi u svom ratnom dnevniku niz zapažanja o ponižavajućem statusu domobrana u vojsci Nezavisne Države Hrvatske, u kojoj su ustaše i domobrani bili dvije vojske s različitim bojnim zovovima i znakovima raspoznavanja. Ustaše su se radije povezivale s njemačkom vojskom, ali kada ih ova u povlačenju napušta pri kraju rata, ustaše svoju negativnu stigmu sa slovom U na čelu sjedinjuju s domobranima dana 13. siječnja 1945. utemeljenjem tzv. Hrvatskih oružanih snaga, dakle četiri godine nakon utemeljenja tzv. Nezavisne Države Hrvatske. Nisu svi bili ustaše, ali je ustaško vodstvo htjelo da svi završe u ponoru savezničkog kažnjavanja fašističkih kvislinga. Dok su Aralica i Sedlar prikazali sudbinu onih domobranskih snaga i vodstva koje se nije moglo oteti iz kobnog ustaškog zagrljaja te su u poraću bili žrtve poratnih zločina, Šibl i Vrdoljak usredotočuju se na domobransko vodstvo (npr. časnik imenom Ivan Jurica koji *od gimnazijskih dana sanja o revoluciji*) i domobrane koji su prešli u partizanske redove ili pak kao zarobljenici ostavljali partizanima vojnu opremu. Glavni je lik Vrdoljakove raspjevine ratne drame okrutnog humora zapravo simpatični Srbin Dikan, komandant partizanskog bataljuna, kojeg maestralno i nadahnuto glumi Boris Dvornik. Dikan je na svoje oči gledao kako mu koljači odvođe, mrcvare i ubijaju dvojicu sinova te je prisegnuo da će ubiti svakog krivca iste neprijateljske uniforme, pa bio on i Srbin domobranski satnik koji ne želi prijeći na partizansku stranu. Političkog komesara bataljuna Šibla Dikan opominje: *Srbina koji služi koljačima srpske djece prepusti meni*.

Lik Dikana u Vrdoljakovu filmu predstavlja i tip čovjeka kojem je stalo do iskrenog prijateljstva s domobranskim harmonikašom kojem ne dopušta da se vrati u domobranske postrojbe. Harmonikaš je sa svojom hohnericom nositelj leitmotivske pjesme *U gori raste*

<sup>18</sup> Darko Dovranić, scenarist i redatelj dokumentarca HTV-a *Što se zbilo 7.7.1941.? Je li ustanak u Srbu bio antifašistički?* (1999., DVD-izdanje Orfeja i HRT-a 2008.), iznosi krajnje sarkastičnu i grotesknu činjenicu da je ritual proslave dana ustanka u tadašnjoj Socijalističkoj Republici Hrvatskoj bio posvećen danu početka etničkog čišćenja Hrvata i genocida nad njima (klanje ljudi i bacanje leševa u jame obavljeno je najprije u selu Brotinja) od strane dobro naoružanih četnika po direktivi iz Drvara, a uz toleriranje talijanskih fašista u svojoj zoni tzv. Nezavisne Države Hrvatske. Ustanak naroda u Srbu potpomogao je zapravo stasanje dobro poznate Dinarske četničke divizije! S pravom se može pitati tko li je samo imao autoritet inaugurirati i potom dugotrajno održavati tako krvavo kazalište apsurdna?!



*zelen bor*, po kojoj je film i dobio ime, pjesme koja paše svim uniformama, koja je i *njihova i naša*, možda bi se smjelo reći neka vrsta hrvatske *Lili Marleen*, pjesma koja nakratko zaustavlja borbu zaraćenih vojski. Ta pjesma, domobranska odora i partizanski prebjeg domobranski časnik Ivo Jurica otvaraju poput svojevrsnoga trojanskog konja vrata ustaškog uporišta Grabovac, gdje nam Vrdoljak, čovjek za sva vremena, uprizoruje susret u samom središtu dramske napetosti. Dikan u domobranskoj uniformi priča s ustašom koji se brije o svojoj kravi Buši, majci i ženi, oslovljavaju se s braco, dok ostali ustaše pjevaju pjesmu *S onu stranu Jajca gajtan trava rasla, po njoj pasu ovce, čuvalo ih momče*.<sup>19</sup> Ne može se ni naslutiti u kojem bi smjeru išlo to prijateljstvo između Srbina Dikana i ustaše (npr. u nekom drugom, mirnodopskom vremenskom kontekstu) da Dikanu nije iz džepa ispala partizanska kapa kao otponac oružanog obračuna. Nakon pobjede partizana Dikan će ustvrditi da je taj ustaša *seljak k'o ja, rod, umalo rođena braća* i nešto kasnije u filmu ponavlja isti osjećaj vulgarnim izrazom *Naša sranja k'o da ti ih je vlastita mater rodila*. Neobično je da Vrdoljak u filmu posvećenom 30. obljetnici ustanka naroda Hrvatske daje scenu na rubu bratimljenja partizana Srbina Dikana i ustaše, da bi onda opet sve vratio u normalnu ratnu kolotečinu u kojoj se neprijatelja ne može ostaviti na životu. Međutim, taj je film puno ozbiljniji, on je Vrdoljakova ratna drama u kojoj je kao redatelj dao svoj pogled na bitna zbivanja i dileme u Narodnooslobodilačkoj borbi, ali istovremeno i fiktivna individualna životna drama Dikanova lika, Srbina koji izjavljuje: *Rat je besmislena kavga koja smeta i Bogu i čovjeku*.

Za likove domobrana u oba filma rat je, još gore, krvava farsa u kojoj pogrešan odabir kape i uniforme, kao da se radi o politički korektnom kazalištu na svakom koraku, može koštati glave. Za likove domobrana i ustaša (onih koji nisu okrvavili ruke u ratnom zločinu i genocidu) u oba filma možda bi se mogla formulirati problematična poslovice-pouka: Vuk koji ne promijeni boju dlake u vremenima koja zahtijevaju ideološku kamuflažu i mimikriju, može ostati i bez glave i bez čudi. Ali u kvislinškoj konstelaciji ovisnosti o milosti i nemilosti okupatora, uz podijeljenost na njemačku i talijansku zonu interesa, prvenstveno je ustaškim formacijama, napose onima krivima za genocid na Židovima, Romima i Srbima, u oponašanju nacista, možda bilo nemoguće prijeći na partizansku stranu koja je imala sve bolje veze s engleskom vojskom, a Churchill i njegovi ljudi s Josipom Brozom Titom. Tzv. poglavnik Pavelić, marioneta koja je bez svojih stranih mentora bila u nacionalno-strateškom smislu nesposobna, u isto vrijeme nije uspijevaio sklapati iole jače međunarodne pobjedničke koalicije. K tomu, Britanci nažalost nisu započeli pomorski desant na hrvatskoj obali Jadrana, a s druge strane s ustašama nisu htjeli imati nikakve veze kao stranačkom vojnom formacijom fašističkog tipa. Konačno, tko god na zapadnom Balkanu iz razloga globalne politike nije bio prešao u partizanske redove, mogao je računati s posljedicama odluka konferencije na Jalti.

Središnju poruku koja bi se ticala oba ovdje obrađena filma izriče domobranski časnik Hunjeta u *Četveroredu*: *Nismo mi vodili ni svjetski ni europski rat! Zapravo, mi smo ga vodili, a nismo ga trebali voditi, nego smo trebali voditi svoj rat.* (str. 23). Svoj hrvatski rat za hrvatsku

<sup>19</sup> Radi se o jednoj inačici pjesme koja se zapravo zove *S one strane Plive*. Puni tekst te pjesme, kao i pjesme *U gori raste zelen bor* može se primjerice naći na sljedećem URL: <http://www.crolinks.com/cromusic/>.



državu u realnim povijesnim granicama, bez uzimanja tuđega i bez odricanja od svog teritorija mogli su u toj fazi voditi jedino hrvatski partizani. Gledajući retrospektivno do današnjega trenutka, hrvatski su rat za hrvatsku državu mogli uspješno dovršiti svi demokratski Hrvati u toleranciji ideološkog pluralizma i s bezuvjetnim pomirenjem svih kapa i vojnih odora iz prošlosti, svih lijevih i desnih političkih opcija. Povrh svega, to je moglo biti ostvarivo jedino u simpatiji prema židovskom narodu i državi Izrael, čija bolna sudbina u prošlosti mora biti razlogom trajnog opredjeljenja za suzbijanje rasizma i antisemitizma (a on može dolaziti, kako nas uči povijest, jednako s desnog kao i s lijevoga političkog krila, holokaust može biti i crne i crvene boje!). U tom je smislu redatelj Jakov Sedlar svojevrsni ambasador Hrvatske među Židovima. Međutim, vratimo se ponovno spomenutom liku domobranskog časnika koji se zapravo opire masovnom egzodusu bez prethodnih garancija da to ima smisla. Na opasnost koja može vrebati od masovnog bijega on upozorava na sljedeći način:

*Kamo bježati? Gdje je ta zemlja u koju bježiš? Koji je to domaćin što će te primiti? U bijegu se krije velika opasnost. Izvedi toliki narod na put bez cilja, i što si učinio? Izložio si ga smrtnoj pogibli, sramotnom stradanju, učinio si ga bespomoćnim pred neprijateljem koji ne zna što je milost. (str. 23).*

Tzv. civilizirani narodi zapadne demokracije Englezi i Amerikanci donijeli su Marshallov plan za obnovu poražene Njemačke, ali tek nakon odbacivanja Morgentauovog plana. Bilo je posvuda i radnih logora i likvidacija, pa i likvidacija bez sudskog procesa. Poratna mržnja globalno ukida vladavinu prava i zakona u poraću za one koji su odabrali gubitničku stranu i tvrdoglavo ostali na njoj. I Araličin roman kao i Sedlarov film mogu se u tom smislu shvatiti i kao tiha, implicitna osuda fatalne ustaške nesposobnosti u međunarodnoj politici i strateškom odlučivanju kao i ustaške manipulacije hrvatskim narodom s posljedicom dugotrajne međunarodne odbojnosti prema hrvatskoj samostalnosti i državnosti.

Likovi partizana u *Četverored* i kao romanu i kao filmu nisu svi negativni. I roman i film nude čitav spektar ljudskih portreta, uključujući i krvoločne fanatike baš kao i dobroćudne, zaboravne karikature od vojnih časnika. Nakon ustaškog ostavljanja većine hrvatske vojske i naroda na cjedilu u bleiburškoj stupici, čini se da partizanski pozivi *braći Hrvatima* sadrže barem trunku optimizma i utopijske nade. Možda je to bio *zmijski zov*, ali se radilo o alternativu koja je bolja od smrti. U sjeni bezuvjetne kapitulacije Njemačke kao da je možda i imalo smisla, privremeno, povjerovati u optimističku ljevičarsku bajku: *Vratite se kući, zemlja je porušena, zajedno ćemo je obnavljati i zajedno ćemo graditi najpravednije društvo na svijetu, komunizam.* (str. 110). Preživljavanje naroda ima prioritet, pri čemu ideološko obojenje, boja vojne odore i znak na kapi bolje da budu prilagođeni okolišu dok se situacija ne poboljša u korist naroda. Ako se to ima na umu, onda se može slobodno reći da je hrvatska ZAVNOH-ovska ljevica u vrijeme jugoslavenskog unitarizma garantirala kontinuitet hrvatske državotvorne ideje u sâmoj domovini (a ne sa sigurne distance života u demokratskoj dijaspori) te je tu državotvornu ideju plaćala i ljudskim životima, na čelu s Andrijom Hebrangom,<sup>20</sup> ili gubitkom stanovitih građanskih prava, što je bio slučaj s hrvatskim

<sup>20</sup> O sudbini Andrije Hebranga usp. npr. dokumentarac Darka Dovranića *"Grijež" Andrije Hebranga* (1999.) u DVD-izdanju Orfeja i HRT-a 2008.

proljećarom Ivanom Šiblom. Tek Ustavom iz 1974. federalne jedinice-republike SFRJ-a dobile su pravo na odcjepljenje u AVNOJ-evskim granicama, a to je u biti bila konfederalna lukavština Vladimira Bakarića, bez koje ne bi bilo pravno moguće proglasiti neovisnu Republiku Hrvatsku 1990. godine. To su činjenice koje će i hrvatska politička desnica morati uzeti u obzir i cijeniti ih – ne samo zbog proklamirane pomirbe *ljevice* i *desnice*, odnosno domovinske i iseljene Hrvatske.

#### 4. Bitne razlike između dvaju filmova (umjesto zaključka)

Kada se uspoređuju klasik hrvatskog filma Vrdoljak i, prema Jergoviću, hrvatski Ed Wood Sedlar, onda ponajprije upadaju u oči razlike u kvaliteti oblikovanja. Kao prvo, u tipu glumačkih izvedaba. Naime, stječe se dojam da redatelj Sedlar nije inzistirao na ponavljanju i popravljaju neuspjelih scena. Očito mu je prvi snimak (nerazrađene) glumačke izvedbe bio dostatan. Također, u *Četveroredu* je gluma mjestimice odveć patetična ili groteskna. Kod Vrdoljaka je gluma ekspresivna, s maksimalnom uvježbanošću, nema scena ispod stanovite razine kvalitete. Dalje, radi se o načinu prijelaza iz scene u scenu. Kod Sedlara je na nekim mjestima u filmu dramaturška povezanost scena manjkava, a što se pokušava kompenzirati glazbom koja ublažava grube prijelaze u radnji scena. Kod Sedlara je glazba često i revijalnog tona, asocira građanstvo – ili je hrvatska domoljubna koja dira u srce. *Četverored* je građanska drama u kazališnom miljeu sa živim svjedokom poratnog masakra nad razoružanima u Bleiburgu i dalje na tzv. Križnom putu, a *U gori raste zelen bor* partizanska drama o prelasku domobrana u partizanske jedinice, u ruralnom miljeu, ali s političkim komesarom iz građanskog miljea koji stvara životno važno prijateljstvo sa ruralnim Srbinom Dikanom. Vrdoljakov je film u funkciji ideologije ratnog i poratnog bratstva i jedinstva Hrvata i Srba, a Sedlarov u funkciji revizije jedne strogo čuvane državne tajne o poratnim zločinima pobjedničkih formacija nad pobijeđenim razoružanim vojnim formacijama, pri čemu Sedlar ne prikazuje nehrvatske žrtve Bleiburga. Vjerojatno zbog uvjerenja da su upravo hrvatske vojne formacije mogle biti glavnom preprekom za uspostavu Titove monolitne boljševičke (a i velikosrpske) diktature u drugoj Jugoslaviji. Međutim, Araličin i Sedlarov *Četverored* osuđuje više stvari: i u strateškom smislu kobno povlačenje poraženih vojnih snaga prema Bleiburgu, i odluku s Jalte o prisilnoj repatrijaciji, i partizanske zločine nad razoružanima.

#### BIBLIOGRAFIJA

Ivan Aralica, *Četverored*. Znanje, Zagreb 1997.

*Arbeitskreis Dokumentation. Verbrechen an den Deutsche in Jugoslawien 1944-1948. Die Stationen eines Völkermords*. Donauschwäbische Kulturstiftung, München 1998.

James Bacque, *Der geplante Tod. Deutsche Kriegsgefangene in amerikanischen und französischen Lagern 1945-1946*. Ullstein, Frankfurt a.M., Berlin 1995. (5. proš. Izdanje).

- Nikola Bašić, *Neprepoznata apostolska Stepinčeva dimenzija*, "Fokus", 20. ožujak 2009., Zagreb, str. 35-36.
- Paul Carell / Günter Böldcker, *Die Gefangenen. Leben und Überleben deutscher Soldaten hinter Stacheldraht*. Ullstein, Berlin et a. 1995. (1. izdanje 1980.).
- Armando Černjul, *Ne smije se ponoviti izdaja iz 1955. Dokle će Hrvatska dopuštati da joj Slovenija potkrada Istru?* "Vijenac", XVII, 393, 2009., Zagreb, str 15.
- Simo Dubajić, *Život, greh i kajanje. Od Kistanja do Kočevskog roga*. Vesti, Nidda Verlag, Novi Beograd, Bad Vilbel 2006.
- Rolf Hochhuth, *Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel*. Rowohlt, Reinbek 1967.
- Milan Ivkošić, *Pavelić – namjesnik za zločin i politiku smrti*. "Večernji list", 8. ožujak 2009., URL: <http://www.vecernji.hr/newsroom/news/croatia/3252584/index.do>.
- Miljenko Jergović, *Naked in Saddlear. Film "In Four Rows" by Jakov Sedlar and Ivan Aralica Missed Chance to Become Cult Film of European Neo-Nazism*, "Feral Tribune", 27. prosinca 1999., URL: <http://www.ex-yupress.com/feral/feral99.html#2>. (engleski prijevod izvornog teksta)
- Pinchas Lapide, *The last three popes and the Jews*. Souvenir Press, London 1967.
- Pinchas Lapide, *Rom und die Juden. Papst Pius XII. und die Judenverfolgung*. Hess, Ulm 1997.
- C. Michael McAdams, *Yalta and the Bleiburg Tragedy*. U: Jozo Marević (ur.), *Od Bleiburga do naših dana. Zbornik radova o Bleiburgu i križnom putu s Drugog međunarodnog znanstvenog simpozija u Zagrebu, 14. i 15. svibnja 1994*. Marabu, Zagreb 1994. URL: <http://www.ess.uwe.ac.uk/genocide/yugoslav-hist1.htm>. (skraćena engleska inačica članka u zborniku).
- Anđelko Mijatović (ur.), *Ganga. Pismice iz Hercegovine, Imotske krajine, od Duvan, Livna i Kupresa*. Naša ognjišta, Tiskara Franjo Kluz, Tomislavgrad, Omiš 2004. (2. prošireno izdanje).
- Vladimir Mrkoci, *Slovenija: stratište, groblje, kloaka Europe*, "Vijenac", XVII, 391, 2009., Zagreb, 16-17.
- Heinz Nawratil, *Schwarzbuch der Vertreibung 1945 bis 1948. Das letzte Kapitel der unbewältigten Vergangenheit*. Universitas, München 2007. (14. prošireno izdanje)
- Rüdiger Overmans (ur.), *Soldaten hinter Stacheldraht. Deutsche Kriegsgefangene des Zweiten Weltkriegs*. Ullstein, München 2002.
- Sally Perel, *Ich war Hitlerjunge Salomon. Er überlebte in der Uniform seiner Feinde – ein erschütterndes Schicksal*. Wilhelm Heyne Verlag, München 1998 (7. izdanje, s francuskoga prevela Brigitta Restorff).
- Damir Radić, *Vrdoljakova "Duga mračna noć" je maskirani "Četverored"*. "Nacional" br.

- 435, 16. ožujak 2004. URL: <http://www.nacional.hr/clanak/12395/vrdoljakova-dugamracna-noc-je-maskirani-cetverored>.
- Bryan Mark Rigg, *Hitler's Jewish Soldiers. The Untold Story of Nazi Racial Laws and Men of Jewish Descent in the German Military*. University Press of Kansas, Lawrence 2002.
- Tomislav Šakić, *Balkan kao stanje rata. Partizanski filmovi Antuna Vrdoljaka*, "Kolo" 4, 2006., Zagreb, URL: [http://www.matica.hr/kolo/kolo2006\\_4.nsf/AllWeb Docs/Balkan\\_kao\\_stanje\\_rata\\_partizanski\\_filmovi\\_Antuna\\_Vrdoljaka](http://www.matica.hr/kolo/kolo2006_4.nsf/AllWeb Docs/Balkan_kao_stanje_rata_partizanski_filmovi_Antuna_Vrdoljaka)
- Ivan Šibl, *Sjećanja II. Ratni dnevnik*, Globus, Naprijed, Zagreb 1986.
- Ljubica Štefan, *From fairy tale to holocaust: Serbia: quisling collaboration with the occupier during the period of the Third Reich with reference to genocide against the Jewish people*. Ministarstvo vanjskih poslova, Zagreb 1993.
- Ljubica Štefan, *Srpska pravoslavna crkva i fašizam*. Globus, Zagreb 1996.
- Ljubica Štefan, *Štepinac i Židovi*. Croatiaprojekt, Zagreb 1998.

## FILMOGRAFIJA

### **U gori raste zelen bor (1971.)**

Tehnika: 35mm widescreen, boja  
 Režija: Antun Vrdoljak  
 Produkcija: Jadran film  
 Snimatelj: Frano Vodopivec  
 Scenarij: Antun Vrdoljak  
 Glazba: Anđelko Klobučar  
 Montaža: Jelena Bjenjaš, Vanja Bjenjaš  
 Scenografija: Vladimir Tadej  
 Kostimografija: Vladimir Tadej

### **Četverored (1999.)**

Tehnika: 35mm widescreen Kodak, boja  
 Režija: Jakov Sedlar  
 Produkcija: Croatia film  
 Snimatelj: Igor Sunara  
 Scenarij: Ivan Aralica  
 Glazba: Zlatko Tanodi  
 Montaža: Zdravko Borko, Ivica Drnić  
 Scenografija: Duško Jeričević  
 Kostimografija: Ika Škomrlj, Dženisa Medvedec, Elvira Ulip

## HRVATSKA DRAMATIKA KONCA 20. STOLJEĆA – BOSANSKOHERCEGOVAČKA KAZALIŠNA ISKUSTVA

Promišljati poziciju hrvatske dramatike s konca dvadesetog stoljeća, a unutar koordinata bosanskohercegovačkih kazališnih iskustava znači, ustvari, prije svega, proučiti kontekst ozbiljnih društvenih gibanja, od rasta kazališne produkcije i kazališne organizacije poslije Drugoga svjetskog rata, pa u širokom luku povijesnih inkantacija, sve do tranzicijskih godina, bosanskohercegovačkih.

Ova radnja, koju ispisujem je u stvari subjektivni, potpuno osobni stav bez znanstvene objekcije, ali s puno iskustvenih trenutaka, s osobnom opservacijom situacije u dramskim kazalištima države Bosne i Hercegovine...

U tom periodu bosanskohercegovački teatri će igrati relativno širok izbor hrvatskoga dramskog pisma, sve od Krleže do najmlađih pisaca, do generacije onih kojima pripadaju godišta koja upravo živimo. Želim naglasiti da je stožernu poziciju u hrvatskoj dramatici, kad je u pitanju njezina prikazba na bosanskohercegovačkim kazališnim scenama imao, a i danas ima, Miroslav Krleža. Bardu dramske književnosti Hrvatske, ali i čovjeku koji je učinio puno za društveno kontekstiranje Bosne i Hercegovine kao državno-pravnog entiteta u kontekst država europskog kruga državno-pravnog logiciranja pripada to mjesto, kako po broju kazališnih uprizorenja, tako i po kvalitetnoj razini onoga što je ostvareno u kazališnim dvoranama i na kazališnim scenama Bosne i Hercegovine. Naravno da tu dva teatra imaju dominantan značaj. Senzibilnost umjetničkih vodstava sarajevskoga Narodnog pozorišta i Bosanskoga narodnog pozorišta iz Zenice za Krležinu dramatiku je apsolutno neupitna od vremena poslije Drugoga svjetskog rata do današnjeg dana. Komadi koji su eksponenti potvrde ove moje teze su *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji*, *Vučjak*, *Kraljevo*, *Golgota*... kad je u pitanju Drama Narodnog pozorišta Sarajevo.

Interesantno je spomenuti da se bogati Krležin prozni opus nalazio i nalazi u fokusu opserviranja kazališnosti u Narodnom pozorištu Sarajevo. Tako redatelj Vlado Jablan pravi

iznimno zanimljivu predstavu *Gospode Glemnajeve*, s prvakinjom Marijom Danirom. To je, može se zasigurno kazati, i u dramaturškom smislu potpuno novi tekst, jer je niska monoloških partija iz oblasti glembajevštine dovedena u jedan scenski harmonizam koji plijeni čak i kao literarni akt izvan scenske izvedbe... Naravno, tu treba dometnuti i ozbiljan scenski rezultat redatelja Miroslava Belovića, koji s ansamblom Drame Narodnog pozorišta Sarajevo pravi fantastičnu predstavu *Sprovod u Terezijenburgu*. Kao proza, jednako tako i poezija velikana hrvatske kazališne i dramske misli Miroslava Krleže bit će uprizoravana... Tako je Kamerni teatar '55 bio poprište scensko-poetske seanse *Igra parki*, koju je svojedobno inscenirao dramski prvak sarajevskih kazališta Zvonko Zrnčić. Kada su u pitanju verzije temeljnog djela *glembajevskog* opusa, onda treba izdvojiti dvije realizacije u Narodnom pozorištu Sarajevo i Kamernom teatru '55. *Glembajevi* su tako na sarajevskoj pozornici doživjeli i svoju maloscensku izvedbu i pokazali da mogu i u takovom vidu živjeti u jednoj scenskoj profilaciji koja podrazumijeva vertikalnu i horizontalnu *štrihiranost*, ni u kom slučaju ogoljenost, u svakom slučaju iznimno ozbiljnu redateljsku pozornost za sve nijanse ovog remek-djela hrvatske književnosti.

Krleža je na pozornici centralne teatarske kuće u Bosni i Hercegovini igran u povodima iznimno značajnim... Tako će jedna od obnova kazališne zgrade – Narodnog pozorišta Sarajevo, popularne Kuće na Obali, biti obilježena upravo inscenacijom Krležine drame *Vučjak*, koju će tom prigodom precizno, ali i vehementno izvojititi Josip Lešić.

*Gospoda Glembajevi* su igrani i u Tuzli, a s drugim djelima glembajevskoga ciklusa *U agoniji* i *Leda* svoje teatarsko iskustvo u najopitnijem smislu kušat će i kazalištarci Tuzle i Mostara. Posebno će podatnim i izazovnim za bosanskohercegovačke kazalištarce, osobito sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, biti ciklus *Legendi*. U to doba nastaje nekoliko vrsnih kazališnih ostvarenja, poput *Hrvatske rapsodije*, *Legende* u Zenici... To je i doba vrhunskog interpretiranja ranih Krležinih radova od strane redatelja Ljubiše Georgievskog i Slobodana Unkovskog na zeničkoj kazališnoj sceni. Godišta i kad Ljubiša Georgievski ostvaruje jedno suvereno redateljsko čitanje, apsolutno prispodobljeno vremenu Krležine *Golgote*, s ansamblom Drame Narodnog pozorišta Sarajevo.

I Krležina legenda *Kraljevo* doživjet će zanimljiva scenska čitanja u Narodnom pozorištu Tuzla i Narodnom pozorištu Sarajevo, a teško je i nabrojati sve izvedbe iz tog i kasnijeg perioda ovog dijela Krležinog opusa, ranih dramskih radnji... Tek ne može se zaboraviti, u dobroj mjeri avangardna postavka *Adama i Eve*, kako u ambijentu pod Starim mostom u Mostaru, tako i u banjalučkom Narodnom pozorištu Bosanske krajine...

Krajiški teatarski strastvenici ostvarit će ozbiljan rezultat i s redateljem Bogdanom Jerkovićem kada se prihvate iznimno zahtjevnog teksta *Mikelandelo Buonarroti*. Sve radnje vezane za inscenacije Krležinog teatra i njegove slojevite dramske fuge bile su izazov, pa je u tim periodima bosanskohercegovački teatar pokazao izuzetnu vitalnost, a Krleža je redovito bio rijetko poticajan za ono što se zove čisti tragalački angažman u bosanskohercegovačkim kazalištima.

I drugi su klasici činili poticajnu razinu ukupne ostvarenosti bosanskohercegovačkih kazališta. Ne treba izgubiti iz vida odličnu Burhanovu verziju Marinkovićeve *Glorije*,

pred sama ratna događanja (posljednjeg rata!) u Narodnom pozorištu Mostar. Djela Ive Brešana također su vrlo suptilno donošena na bosanskohercegovačke pozornice, a tu posebno želim podcrtati inscenacije u Sarajevu, Tuzli, Mostaru djela *Svečana večera u pogrebnom poduzeću*, *Hidrocentrala u Suhom dolu*. Ipak, pisac koji je bio najviše realiziran na bosanskohercegovačkim pozornicama je, uz Miroslava Krležu, Miro Gavran. Gavranove drame igrane su u Sarajevu, Mostaru, Tuzli, Zenici, Banja Luci. Posebno zanimljivo stanište Miro Gavran je našao u Kamernom teatru '55, kao jednom rijetko prirodnom ambijentu i kompletnom ozračju za eksponažu njegove dramatike... U Kamernom teatru '55 igrani su Gavranovi tekstovi: *Urotnici*, *Noć bogova*, *Stranac u Beču*, *Dogovor za cijeli život*, *Čehov je Tolstoju rekao zbogom*, *Kako ubiti predsjednika*... Inscenacije Gavranove dramatike u Zenici, posebno ona *Ljubavi Georgea Washingtona*, koja je doživjela čak i ratno uprizorenje u Sarajevu (teatar SARTR), bili su lijepi ushiti komornog teatra, bosanskohercegovačkog.

Neke, specifične *komorne* forme pojavljivale su se, ali ne sustavno, kao na primjer interesantna scenska provedba *Galopa* Matka Sršena, na Maloj sceni Narodnog pozorišta Sarajevo... Ivica Ivanac, pak, igran je u Narodnom pozorištu Bosanske krajine, a treba spomenuti izvođenja komada Nine Mitrović u Zenici, kao i Ivana Bakmaza u Mostaru...

Pisac koji je na neki način u cijelom periodu poslije Drugoga svjetskog rata iznimno prisutan u svim bosanskohercegovačkim kazališnim kućama je Fadil Hadžić, s korpusom velikog broja svojih komedijskih tekstova.

Pojavljivanje Marijana Matkovića na sceni Narodnog pozorišta Zenica, kao i Ivana Raosa, na neki način je označavalo i njihovu poziciju u bitku suvremene hrvatske dramatike na bosanskohercegovačkim pozornicama. Nekoliko inscenacija Slobodana Šnajdera, prije svega one u Narodnom pozorištu Sarajevo (*Gamlet* i *Hrvatski Faust*, obje u režiji Sulejmana Kupusovića), pokazivale su višeznačenjsko suodnošenje recentnih realija iz prijesnoga života s onim što je Šnajderova temeljna dramatska tendenca – angažiran, nerijetko angažiran do bola teatar... Apsolutno saobražen prostoru i vremenu.

Posljednjih godina na repertoaru će se naći i neki pisci, poput Dubravka Jelačića Bužimskog (*Ponoćna igra* u Narodnom pozorištu Sarajevo), koji inače nisu bili dominantno prisutni u dramaturškim promišljanjima bosanskohercegovačkih teatarara. Tako će se uz Gavrana na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru naći i Mate Matišić, koji će donijeti jednu od najznačajnijih predstava ovoga teatra.

Koliko god je hrvatska dramatika bila povodom za ozbiljna scenska ostvarenja, toliko su i neki prozni tekstovi, na primjer Jure Franičevića Pločara, u zeničkom teatru davali dostatnog materijala za pravljenje relevantnog kazališta u Bosni i Hercegovini.

Poseban doprinos dat će hrvatski redatelj, koji će napraviti nekoliko iznimno vrijednih scenskih ostvarenja. Kao što su nekada to činili dr. Branko Gavella, Marko Fotez, jednako tako bilježim ozbiljan doprinos Ivice Kunčevića, Joška Juvanića, Jakova Sedlara, Petra Šarčevića, Roberta Raponje, pokojnog Marina Carića ne samo u redateljskom pozicioniranju hrvatske dramatike kraja dvadesetog stoljeća u bosanskohercegovački kazališni prostor, već i u pogledu savjetodavnog, kod pripravljanja repertoarnih odabira, stvaranja umjetničkog koncepta prisposobljenog vremenu, brojnim dramaturgijskim intervencijama, kad je u pitanju



inscenacija hrvatskoga dramskog teksta. To su bili i povodi da se u provedbu hrvatskoga dramskog pisma na bosanskohercegovačkim dramskim pozornicama uključe i majstori scenografije europskog prestiža (Marin Gozze...), zatim uistinu respektabilan broj ozbiljnih dramaturga, kostimografa (na primjer Marija Maca Žarak), koreografa (Miljenko Vikić) i drugih scenskih majstora svoga umjetničkog djelovanja...

Dramsko pismo hrvatskih književnika na bosanskohercegovačkim pozornicama, dobit će svoje nove otkucaje i u provedbi tekstova najmlađih pisaca kakva je na primjer Nina Mitrović.

Tako dolazimo do činjenice da je Bosna i Hercegovina kao kulturni prostor zasigurno jedan od najfrekventnijih prostora i najpoticajnijih prostora kad je u pitanju uprizorenje suvremene hrvatske dramatike.

Što neki od tekstova koji čak imaju bosansko podrijetlo, što neki od tekstova koji nose bosanske teme, još nisu došli na repertoare bosanskohercegovačkih kazališta, što su pojedini opusi poput onog Bakarićevog tek zgodimice (*Hasanaga* u Zenici) tretirani, treba prije svega "zahvaliti", s jedne strane lošoj informiranosti pojedinih umjetničkih vodstava kazališnih kuća, a ne treba zanemariti ni ono što se zove umjetnički afinitet. U svakom slučaju hrvatsko dramsko pismo bilo je iznimno poticajno kad su u pitanju kazališni kolektivi u Bosni i Hercegovini. Uostalom, dodjela priznanja Hrvatsko glumište Kamernom teatru '55 i mojoj malenkosti tijekom posljednjeg rata, a kao odslik angažmana bosanskohercegovačkih teatarara na suradnju s hrvatskim teatrima i u promicanju hrvatskoga dramskog teksta, ni u kom slučaju nije za zanemariti.

Ulazeći u društvene neuralgije tako uzbibanog i turbulentnog prostora kakav je zemljopisni i državno-pravni prostor Bosne i Hercegovine hrvatsko je dramsko pismo ne samo radilo na recentnom posredovanju između kultura dviju država, već je bilo iznimno angažirani element stvaranja teatra koji odgovara vremenu, koji živi u tom vremenu i koji daje odgovore na brojna pitanja našega ukupnog bitka. Suradnja hrvatskih dramatičara i bosanskohercegovačkih kazališnih kuća nastavlja se.

Ne treba smetnuti s uma, a što nije predmetom ovoga teksta, i starije dramsko pismo hrvatskih autora (Vojnović, Kosor...), koje takođe formira ukupnu sliku o kazališnim vezama između Bosne i Hercegovine i Hrvatske, a čemu doprinose i stalna gostovanja teatarara iz obje države.

Međutim, izvan konteksta teme, ne bez žala, primjećujem da veza između bosanskohercegovačkog teatra i hrvatskog teatra nema i onu komponentu igranja recentnog bosanskohercegovačkog teksta na hrvatskim pozornicama????!!

Ali, godine koje su pred nama valjda će mijenjati mnoge navike, pa i ovu, ne baš uvijek lagodnu?!

## PALJETKOVA IGRA INTERTEKSTUALNOŠĆU U RADIODRAMI *U MAGLI*

U časopisu "Dubrovnik" (Nova serija, godište XVIII., br. 4.), 2007. godine u dramskom bloku posvećenom 150. obljetnici rođenja Iva Vojnovića (1857. – 1929.) Luko je Paljetak objavio tekst, naslovivši ga: *Ivo Vojnović – Luko Paljetak / U magli / Radiodrama / Zasnovano na noveli U magli i drugim prozama Iva Vojnovića*<sup>1</sup> u XIV. prizora.

U samom naslovu dramskog teksta, pseudonimom mladog Vojnovića – *Sergij P.* u osobi drame - i mjestom i vremenom zbivanja – *Događa se u Zagrebu krajem 1883. godine*, kako je naznačeno – Luko je Paljetak upozorio na intertekstualni postupak koji je prepoznatljiv u naznaci Vojnovićeva imena; njegova pseudonima s asocijacijom na *Pustijernu*, južni dio Dubrovnika i stare gradske jezgre; naslova novele i datiranja njezina nastanka. Započeta je igra s naslovljenim tekstom koja se istovremeno ostvaruje na tri razine: izvantekstualno između teksta i drugih tekstova, unutartekstualno između pojedinih točaka odabranih među izvantekstualnim sustavima i između semantičkih cjelina izgrađenih u tekstu, te između teksta i čitatelja,<sup>2</sup> kojima je pridružena intermedijalnost i žanrovsko prepletanje.

Ivo je Vojnović 1883. godine u Zagrebu napisao prozu *U magli / Iz moga dnevnika*. U samom naslovu i tekstu Luko se Paljetak opredijelio za predložak modernizirane verzije Vojnovićeva teksta *U magli / Iz moga dnevnika* iz knjige *Novela I. knjiga, Perom i olovkom*. Novo definitivno izdanje. (Savremeni hrvatski pisci. Redovita izdanja Društva hrvatskih književnika. Knj. 10 Naklada Društva hrvatskih književnika), Zagreb 1910. godine. Valja upozoriti, moderniziranoj verziji prethodi prvotni tekst<sup>3</sup> u knjizi *Perom i olovkom* (Matica hrvatska), Zagreb 1884. godine s podnaslovom *Crtice Sergija P. (ustijerna)*.

<sup>1</sup> Isto, str. 168-178.

<sup>2</sup> Usp. Wolfgang Iser, *Igra tekstem*; Ludizam i književnost, "Republika", god. I., br. 7.-8., Zagreb, 1994. str. 87-96.

<sup>3</sup> Usp. Ivo Frangeš, *Trpnja užitka i užitak trpnje/ U magli Iva Vojnovića*, u knjizi: Ivo Frangeš – Viktor Žmegač. *Hrvatska novela, interpretacije*, Školska knjiga, Zagreb 1998., str. 79-95.

U samom je naslovu odredio svoj odnos prema izvornom tekstu predlošku Iva Vojnovića u kojem je suautor Vojnoviću. Na taj način je pokrenuo i teorijsko pitanje stvarateljskog suodnosa između izvornoga proznog predloška – novele – i njegove dramatizacije. Poeta doctus – Luko Paljetak – koji je i čitatelj naslovljene novele i drugih Vojnovićevih proza – započinje igru intertekstualnošću i s prethodnom Vojnovićevom katalogizacijom estetskih asocijacija spram uzora utkanih u tkivo europske kulturne baštine, kako književne (Sofoklo, Aristotel, J. W. Goethe, O. Wilde, L. Stecchetti, H. Ch. Andersen, A. Dumas – sin, L. Pirandello), tako i glazbene (V. Bellini, G. Verdi) i likovne (Cl. Monet, G. Klimt), kao i s Vojnovićevim prozama.<sup>4</sup>

U estetiziranom prostoru Vojnovićeve novele ispisano je višeglasje istodobnosti unutar multimedijalne pripovjedačke forme u prepletanju žanrova između crtice, novele i lirske proze.

*"Miješanje", prepletanje književnih vrsta čvrst je Vojnovićev rez sa literarnim gibanjima europskog fin de sciecla... . Kratkoćom, tekst je više crtica, čvrstom kompozicijom novela, po emocijalnosti mogla bi biti i lirska proza, upozorit će Ivo Frangeš.<sup>5</sup>*

Otuda književni protusvjetovi, miješanje stilova, pridodavanje jednog teksta drugome koji osvjetljavaju asocijativne interkulturalne krugove.

Paljetkova otvorenost prema slojevitom i isprepletenom tekstu novele očituje se, s jedne strane, u vezama i sponama unutar samoga pripovijedanog teksta nastalog 1883. godine; a, s druge strane, kao Vojnovićev autor i čitatelj kreira novu vrijednost teksta u duhu svoga vremena, obilježavajući ga svojom individualnošću, povijesno i kulturno ga osmišljavajući kao jednu od mogućnosti iznovljenog čitanja izvornog predloška, stvarajući svoj vlastiti svijet slika i spajajući modernost i tradiciju u višestrukom prelamanju. Priča iz Vojnovićeve novele *U magli / Iz mog dnevnika*<sup>6</sup> živi u Paljetkovoj dramatizaciji kao fenomen umijeća pripovijedanja ucrtan u njegovu unutarnju strukturu, podastirući intertekstualni dijalog poete doctusa i igru intertekstualnošću homo ludensa.

Za Luku je Paljetka drama multimedijalna pripovjedna forma<sup>7</sup> u poetskoj ovjeri paradigmatškog žanra koju će slijediti iz Vojnovićeve priče navedene novele što podrazumijeva specifičnost novele i dramskoga književnog teksta označenog kao radiodrama, ali koja egzistira i kao literatura za čitanje. Ishodište je naslovljene teme u odnosima unutar strukture dvaju divergentnih tekstova – novele i drame kao literarnog teksta – u kojima je prepoznata poveznica u radnji o kojoj se pripovijeda, odnosno sama priča u identifikaciji bitnih dramskih obilježja novele kao narativnog oblika.

<sup>4</sup> Usp. Ivo Vojnović, *Rose Méry/Bečka idila* (Zagreb 1883); *Perom i olovkom*, Zagreb 1884.; *Iz mog dnevnika* – "Jugoslavenska njiva", VI., knj. II., br. 2., Zagreb, 1922.

<sup>5</sup> Ivo Frangeš, Isto.

<sup>6</sup> Usp. Luko Paljetak, *Predgovor*, u knjizi: *Ivo Vojnović, Izabrana djela I.*, priredio Luko Paljetak. Stoljeća hrvatske književnosti Matica hrvatska, Zagreb 2003., str. 9-27. Svi navodi iz novele prema ovom izdanju, Isto, str. 138-148.

<sup>7</sup> Usp. Manfred Pfister, *Drama – teorija i analiza*, Mansioni, Zagreb 1999.

*Fabula se u drami ne pripovijeda, nego se njeno odvijanje postiže izmjenom dramskih situacija, tj. odnosa likova u nekom trenutku i njihovim govorom, koji se odnosi na ono što je bilo, što će biti, ili što jest kako unutar teksta tako i izvan prostora scene.*<sup>8</sup>

Navedeno Luko će Paljetak iščitati iz Vojnovićeve novele ne mijenjajući temeljnu priču predložka koja se gradi izmjenom pripovjednih situacija. Potonje postiže u svojoj dramatizaciji izmjenom istih situacija, koje su sada dramske situacije. U drami se pretvaraju u događaje kao izravno kazivanje radnje.

Vojnovićeva priča *U magli / Iz mog dnevnika* – u kojoj se pripovijeda događaj, koji je istovremeno i piščev i pripovjedačev doživljaj susreta sa slijepim orguljašem, djevojčicom – kćerkom orguljaša, njegovom siromašnom obitelji i mrtvim djetetom – u linearnoj radnji s umetnutim doživljajem iz prošlosti koji se poput uspomena javlja u obliku fantazije i raspršuje poput sna, obavijena je maglom. Slika će magle povezati ne samo vanjske događaje nego i unutarnje doživljaje kao psihološki učinak i način postojanja ljudi u monetovskom krajoliku.

Kada zavjese podigoh, slabo svjetlo uđe u sobu. Magla je još pokrivala grad... Slabi dah jutarnjeg vjetra bješe raspršio guste mase propalih oblaka, koji su se tihim letom uzdizali.

Stvoreni Vojnovićev ugođaj postavlja scenu i prinosi sugestivni lirski doživljaj pisca – pripovjedača kojim je protkan u paralelnim situacijama usko povezanih skupina tema. Njegove su implikacije svake pojedine teme sugerirane maglom, pa je njegova novela prije svega naracija sugestije.

*Narav u tijem časovima drijema kao starac, koga hvata smrtni san. Kroz poluzaklopljene vjeđe misli o onome, što je prošlo: o zelenilu šume i cvrkutu pobjeglih lastavica, o pozlaćenoj prašini po ražarenoj cesti...*

\* \* \*

*Imala je u kosi grančicu čemina, a na snježnom ramenu titrao je veliki crni noćni leptir. – Jadna uspomeno! – Polutama maglovitoga jutra... – istjeraše i tu prikazu mladosti... .*

\* \* \*

*... Gledao sam u maglu kao da imam pred sobom zavjesu, koja se diže da pokaže sve što može glad, bijeda, i zločinstvo... Mala je govorila glasom smrti... Slika te sestrice, koja po kiši i blatu prati oca, da skupi nešto "za lijes" mrtvomu bratu, pričinila mi se toli žalosna i zdvojna...*

\* \* \*

*Maglovito jutro bacalo je na to uvehlo, nepomično tijelo blijedi odsjev, dočim u tami kukavne sobe jedva si mogao razabrati zgurenu žensku, koja je, sakrivši lice pregačom, tiho naricala.*

\* \* \*

<sup>8</sup> Milivoj Solar, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb 1994., str. 190.; *Prolegomena teoriji novele*, "Dometi", godina XIV., br. 11., Rijeka, 1981., str. 7. – 16.

Čedo Prica, *Uvod u radiodramaturgiju*, u knjizi: *Stvarnost i iluzija*, Zagreb 1987., str. 139. – 213.

*Podne je zvonilo. Po zamagljenom je zraku jedva lebdio zvuk dalekih zvona. Ni ona nijesu mogla razvedriti moju dušu punu magle, blata i suza. – Croce e delizia! – da – baš – tako!*

Paralelne situacije obavijene poetskim slikama krajolika magle koje prate zvuci glazbe, ponavljaju se u piščevu – pripovjedačevu unutarnjem krajoliku, pojačavajući intenzitet doživljaja prema mogućem razrješenju - *Croce e delizia!* (svršetak prvog dijela arije iz I. čina Verdijeve *Traviate*).

U Vojnovičevoj noveli *U magli* / *Iz moga dnevnika* pripovjedač je istovremeno pisac i u toj označnici blizak je dramskom piscu u izravnom govoru. Iz potonjeg slijedi u Luka Paljetka imenovanje osoba u drami:

## Osobe

*SERGIJ P.*

*DUŠA*, unutrašnji glas

*ONA*, glas iz prošlosti

*VERGLAŠ*, slijepac

*VIOLETTA*, njegova mala kći

*PROLAZNIK*, prijatelj Sergija P.

*MARGITA*, grofica, prijateljica Sergija P.

*ŽENETINA* iz krčme

*HARMONIKAŠ* iz krčme

*MARIJA*, verglaševa starija kći

*POSTARIJA ŽENA*

*VERGLAŠEVA ŽENA*

Preuzete paralelne situacije koje se prostorno protežu u XIII. prizora, XIV. prizor Luko je Paljetak dopisao, uokvirene su lirsko-sugestivnom slikom magle koja stvara ugođaj – poovskim jedinstvenim efektom – i ima ulogu ekspozicije u dramskoj strukturi:

I. prizor

*SERGIJ P.* (tmurno, sjetno): *Magla još pokriva grad. To više nije ona gusta žućkasta koprena...*

*Kao da je s neba pao pamuk.*

\* \* \*

II. prizor

*DUŠA*: *Polutama maglovitog jutra. Dažd praska na staklu prozora kao zrna pijeska...*

\* \* \*

III. prizor

*SERGIJ P.* (Otvori prozor): *Kao da su magla i kiša odozgo, a gnusoba odozdo skovale urotu da bijedi i golišavosti siromaha otkriju i zadnje krpe.*

\* \* \*

VIII. prizor

MARGITA: ... *Sav si u nekoj magli.*

\* \* \*

X. prizor

SERGIJ P.: *Magla je sve gušća.*

Vojnovićeva postavljena scena – *dizanjem zavjese* je Paljetkova scena:

I. prizor

Sergij P. u svojoj sobi. Odgrće zastore s prozora. Rano je zagrebačko jutro 1883. godine.

\* \* \*

II. prizor

DUŠA: *Kroz baršunaste zastore dopirao je zvuk orkestra i svjetlo sjajnih svjetiljaka...*

Vojnovićeva novela s podnaslovom *Iz moga dnevnika* ispisana je u prvom licu, dajući riječ pripovjedaču odnosno njegovom drugom *ja* – *duši* koja je i komentator pisca – pripovjedača i njegov unutarnji dijalog. Pri tome je autor slijedio Aristotelovo jedinstvo mjesta, vremena, radnje i likova koje je u tvorbi Paljetkovih dramskih paralelnih situacija. Uz glas pisca kao pripovjedača čuje se i glas pjesnika koji oblikuje novelu, naglašavajući dramatičnost života u izuzetnim trenucima i važnost pojedinačnog doživljaja kao dnevnik vlastita pisanja koje prate isprepleteni zvuci glazbe iz Bellinijeve *Norme* i Verdijeve *Traviate*, orgulja, glasovira, frule, harmonike, orkestra, pojačani onomatopelijom glasanja ptica. Isprepleteni zvukovi, koje također uokviruje i prati magla, ispisuju igru tonaliteta u ključnim riječima, koje će Vojnović varirati i u lirici: smrt, san, tmina, samoća i zima, potištenost, starost, tmurno jutro, tužno jutro, plačni drhtavi glas, krik čeznuća, vapaj duše. Za Paljetka zvuk nije samo označnica radiodrame nego i Vojnovićeva igra obojenog tonaliteta koji sugerira doživljaj Goetheove tuge za sunčanim talijanskim jugom *gdje naranče rastu*, upisavši svoju nazočnost kao Vojnovićev čitatelj i suautor u (radio)drami time što je preko imenovanih osoba ugradio višeglasnu riječ, a da pri tom nije iznevjerio izvorni predložak novele. Pri tome je zadržao dvoglasnu riječ novele preko Duše koja je osobnost, ali i komentator unutarnjih doživljaja Sergija P. – Iva Vojnovića. Na sceni u dvostrukoj je ulozi kao izgovoreni unutarnji glas pisca – pripovjedača koji je u dijalogu sa samim sobom.

I. prizor

SERGIJ P.: - *Hladne, glatke tipke, koliko ste puta oćutjele vruć dodir mojih prsta. Nijedan prijatelj nikad nije čuo sve ono što sam vama povjerio. Vi ste glas moje duše. Koliko puta sam joj naredio: Piši zvukom sve ono što u zadnjem svome skrovištu srce taji drugim, a ponekad i sebi!*

DUŠA: *Pišem. Odazvala sam ti se često, a tipke su znale o čemu sanjaš. Samo jednom progovorile su previše jasno. Ona ih je čula.*

SERGIJ P.: *Ona!*

\* \* \*

## II. prizor

*DUŠA: Kroz baršunaste zastore dopirao je zvuk orkestra i svjetlo sjajnih svjetiljaka...*

*SERGIJ P.: Sjeo sam za glasovir i pustio da se radost i čeznuće razvije zvukom. Bilo mi je kao da razgovaram s glazbalom, kao da mu otkrivam ljepotu onih njenih mramornih ramena, onog njenog crnog pogleda. Ne znam što je glazba zapjevala.*

*DUŠA: Pjesmu ljubavi, zar ne?*

*SERGIJ P.: Nisam čuo njen korak, niti šuštanje njene bijele duge haljine. Osjetio sam na ramenu dodir...*

*DUŠA: Njene ruke.*

*SERGIJ P.: Struja mojih misli i val zvukova uzviknuli su u tišinu: Ti si!*

*ONA: Hvala! Bilo mi je kao da mi krunite čelo teškom niti hladnoga bisera...*

*DUŠA: Imala je u kosi grančicu čemina, a na ramenu joj je titrao crni noćni leptir.*

\* \* \*

*SERGIJ P.: Na dugim, tankim, Vašim prstima blještali su dragulji. podigli ste glavu i pružili mi čašicu čaja. Glas prigušen i jasan – kao da je zasniježilo oko nas – rekao mi je...*

*ONA: Pokažite mi put do Vašeg tajnog perivoja.*

*SERGIJ P.: Htjedoh, ali ne mogoh svršiti neki naš daleki razgovor. Tištala me vedrina.*

*DUŠA: Ne, to nije bilo sinoć.*

*SERGIJ P.: Nijemi upit Vaših zjenica zatvarao je vrata tajanstvenom perivoju.*

*ONA: Ne.*

Ćutilna igra između Sergija P., Duše i One igra je iluzijom i krinka je stiliziranog fin de sieclea u kazalištu života – *pretapanje* u kojem su zatvorena vrata tajanstvenom perivoju. Vizualna ghirlanda Klimtove slike fatalne žene (*ljepota njenih mramornih ramena, crnog pogleda*), koju krase blještavilo (*bijela duga haljina, kruna teških niti hladnog bisera; na dugim, tankim prstima blještali su dragulji*) rafinirani je esteticizam Oscara Wildea iz Vojnovičeve novele. Dekorativna je scenografija flore i faune, amblematika čemina (jasmina) i crnog leptira.

## II. prizor

*SERGIJ P.: Vi sada niste tu i ja, koji sebe nazivan Sergij, Sergij P., smijem napokon govoriti i o sebi.*

*DUŠA: Ne.*

*SERGIJ P.: Prignite dakle glavu – tako – malo – na desno, pa ću Vam u tmici pokazati kako se iz smjese moje čudne naravi, u kojoj prasak smijeha često prekriva onaj kristalni neušutljivi kucaj suza, što jedna po jedna kaplju na tvrdu ploču realnosti, stvorila mala pozornica na kojoj veliki tmasti pauk plete zastor od paučine i magle.*

*DUŠA: Polutama maglovitog jutra. Dažd prska na staklu prozora kao zrna pijeska...*



Ispreplećući iskustvenu zbilju i njezinu estetizaciju, slijedom Vojnovićeva novelističkog predloška, Luko će Paljetak postaviti teorijsko pitanje njihova odnosa. Stvarni svijet, vizualan i opipljiv, krije ono što se ne vidi i što se osjećajno doživljava ili naslućuje. Pisac – suautor ujedno je komentator koji ogoljuje križište zbilje i umjetnosti u dramskom prostoru koji je neodvojivi dvojnik imenovanih osoba. Drama djeluje zahvaljujući prividu koji pruža vjerojatnost glede mogućnosti nečeg što svi znaju da je nestvarno, pa tako i Sergij P.

Razbijajući opsjenu pozornice, u VI. prizoru ugradit će tekst iz 2. strofe Sofoklove tragedije *Edip na Kolonu*, u pirandelovskom obratu da ono što smatramo životom, predstavlja privid, a prava je zbilja umjetnost. Ako se život na pozornici prihvaća kao konvencija, bjelodano je da Luko Paljetak, suautor Vojnovićeva izvornog predloška, skreće pozornost na konvencije – ako je svijet privid, igra ili teatar, onda se svijet i teatar mogu miješati jer je istina u jednom ili u drugom podjednako dogovorna ili upola lažna. Ono što je u umjetničkom djelu nazočno, jače i potresnije na nas djeluje nego kad se doživi izvan umjetničkog ustrojstva, u živoj i izravnoj zbilji. Otuda osobe – likovi marginalaca s rubnih mjesta koji podastiru tragičan pogled iz zbilje unutar kazališta u kazalištu.

VI. prizor

*DUŠA (kao Antigona): O, stranci, dobri i blagi,  
Što na glas mojega oca  
užas obuzima vas,  
smilujte se meni,  
o, stranci, nesretne kćeri,  
što molim za nevoljnog oca  
i svoj neokaljan pogled  
u Vaše upirem oči...*

*SERGIJ P. (kao Edip): Antigona, o dijete starca što je slijep,  
u koji to samo kraj, pred koji smo stigli grad?  
I od kog' skitnik Edip današnji će dan  
milostinju isprosit, škrt i štedljiv dar?  
Jer malo tražim ja, a manje daje svijet...*

*DUŠA (kao Antigona): Koračaj za mnom, oče, nogom labavom,  
i pusti da te vodim rukom sigurnom.  
(Drevna grčka glazba prestaje.)*

*SERGIJ P.: Glatki, zvonki stihovi grčke poezije – i ništa drugo. (Stanka) Antigona i Edip! Šta je vaš udes prema nesreći ovog bezimenog slijepca koji, iziđavši iz tmine svoga pasjeg legla, u magli vrti vergl za pokop mrtvog sina? Za Edipa se još uvijek prolijevaju suze, a za tebe se, verglašu, ni prozori ne otvaraju. Zašto?*

*DUŠA: Možda zato što Edip nikada nije živio.*

Luko Paljetak kao čitatelj, pisac i suautor Vojnovićeve novele *U magli / Iz moga dnevnika* ujedno je i komentator koji ogoljuje svoje postupke i otimlje za dramsku priču o kojoj se pripovijeda unutar dramskog prostora. Kao pripovjedač povlači se izvan neposrednog

očitovanja svojih likova – osoba u didaskalije, koje nisu samo poetski komentari uz scensko zbivanje u XIV. prizoru. Primjerice u VI. prizoru:

(Pretapanje. Čuje se drevna grčka muzika – eolska lira i aulos s kojih se miješaju zvuci vergla i arija iz *Traviate*.)

Iščitavamo neku vrstu tekstualnog sinkretizma koji ujedinjuje riječ, zvuk, sliku i pokret kroz drevnu grčku glazbu – eolsku liru i aulos, vergl, ariju iz *Traviate*, kao val oslikan riječju zvukova u pokretu – jecanje samotnika, plač malog djeteta, zvuk kočije, žamor s ulice, buka krčme, kristalni neušutljivi kucaj suza; miješanje žanrova i stilova, pridodavanje jednog teksta drugomu kao vrhunsko Paljetkovo glazbalo homo ludensa u suglasju poete doctusa koji se igra intertekstualnošću u naslovljenoj (radio)drami *U magli*. Vojnovićeva postavljena scena – *odgrtanjem zastora* – je i Paljetkova scena. Bjelodano je da projicirano osvjetljava i onoga koji projicira, u kojem dolazi do pretapanja i ukazivanja na moguća prepoznavanja u Paljetkovoj igri intertekstualnošću koja se kroz intermedijalnost i žanrovsko prepletanje istovremeno ostvaruje na tri razine: izvantekstualnoj, unutartekstualnoj, te između teksta i čitatelja unutar Vojnovićeva novelističkog prostora i Paljetkovoga dramskog književnog prostora koji je i nacionalni i europski prostor, kulturološka baština i suvremeni senzibilitet.

#### I. prizor

Sergij P. u svoj sobi. Odgrće zastore s prozora. Rano je zagrebačko jutro 1883. godine.

Vojnovićevo dekadentno ozračje u noveli *U magli* / *Iz moga dnevnika* spajanjem nespojivih elemenata kako na literarnom, tako i na glazbenom, i vizualnom planu kao svojstveni Gesamtkunstwerk očituje se u Paljetka prepletanjem esteticizma i postmodernizma u bogatstvu intertekstualnih odnosa. Poeta doctus započinje kao homo ludens igru intertekstualnošću. Istovremeno Luko će Paljetak preuzeti Vojnovićevo *drugo ja* – Dušu, *unutrašnji glas* koji će progovoriti u najdubljim previranjima o unutarnjoj praznini samoće, koju poput ghirlande obavija *magla*, ne samo u Sergija P., nego i u Verglaša, Slijepca; Violette, njegove male kćeri; Marije, verglaševe starije kći; Verglaševe žene, ostajući bolnom pukotinom unutar multimedijalnog (radio)dramskoga književnog teksta kao njegova tragičnost o kojoj se pripovijeda.

#### X. prizor

DUŠA: ... *Ja sam tu, Duša. S tobom sam. Pratim te. Uvodim te u ono što zoveš "Kulisa moje duše". Kada raščistih staze i kada odnesoh pregršt otpalog lišća, stadoh zato da možeš zabilježiti sve ono što si čuo i vidio...*

## BIBILIJSKI INTERKTEKST U ŠNAJDEROVOJ DRAMATURGIJI

### 0.

Biblijska citatnost i kontekstualnost često su i višeznačno prisutne u dramaturgiji Slobodana Šnajdera. Ovaj se rad usredotočuje na one drame u kojima je to najviše razvidno: *Kamov smrtopis*, *Dumanske tišine*, *Confiteor*, *Zmijin svlak*. No, reminiscirajući početke, korisno je vratih se na prvi broj "Prologa", jer je u njemu objavljen Šnajderov dramski prvijenac, *Minigolf*.<sup>1</sup> U njemu se doista ne nalaze nikakvi biblijski citat, čak ni najmanje asocijacije, ali zato u kratkoj biografskoj notici stoji i ovo: *Pored ove drame napisao je i nekoliko jednočinki* (Žrtvovanje Izakovo, Zapažanja o letećim tanjurima).<sup>2</sup> Zanimljivo, ni poslije prilično opsežne pretrage nigdje drugdje nećemo naići na bilo kakav širi podatak o tim jednočinkama. No, naslov prve upućuje na izvor: Abrahamovo žrtvovanje sina Izaka kojim Jahve iskušava njegovu vjeru (*Postanak*, 22).<sup>3</sup> Tako je zakoniti sin praoca triju monoteističkih religija utkan u sam početak Šnajderova dramskoga pisma, o kojemu, eto, osim naslova, mi ne znamo ništa.

Valja najprije reći da je zanimanje religijom i religijskim fenomenima u Šnajdera vidljivo i u drugim žanrovima, osobito u kolumnama koje svakotjedno piše i objavljuje u "Novom listu" posljednjih petnaestak godina. Tu se, međutim, bavi kudikamo više kritičkim sagledavanjem crkvene prakse u prošlosti i sadašnjosti sa stajališta agnostičkog intelektualca

<sup>1</sup> Slobodan Šnajder, *Minigolf*, "Prolog", god. 1, br. 1, ožujak – travanj 1968. Zagreb, 1968. Str. 38 – 61.

<sup>2</sup> Ibid. Str. 38.

<sup>3</sup> Abrahamova kušnja na neki je način prefiguracija Isusove žrtve, samo što Jahve u posljednji čas posredstvom anđela zaustavi očevu ruku, te sina zamijeni s ovnom kojega Abraham *prenese za žrtvu paljenicu mjesto svoga sina*. Tom izdržanom kušnjom Abraham postaje Jahvinom voljom začetnik brojnoga potomstva kojim će se svi narodi zemlje blagosliviti.

negoli temeljnim problemima vjere. Pitanje Boga i čovjeka, njihov odnos izoštren u očistu hipersenzibilne jedinke, prvi put se jasno objavilo u scenskoj freski *Kamov smrtopis*.<sup>4</sup>

## 1.1.

Izabравši pisati dramu biografije jednoga posve osobena bića koje se u knjigu života upisalo kao identifikat s književnošću, Šnajder je kao izvornu i uvrnu točku upisao smrt, ali je ključna, bitno određujuća, između svih silnica koje materijalno pune tu egzistenciju, čas obraćenja iz gorljive vjere u isto tako gorljiv ateizam. Opreka koju je na razini personaliteta u svome žestokom obračun u s kršćanstvom uveo Nietzsche – a to je Raspeti vs. Dionis<sup>5</sup> – ima važnu ulogu u formiranju Kamovljeve osobne i društvene svijesti. Susret Janka Polića s Dionisom u obliku bijeloga bika s velikim, krasnim rogovima na livadi kraj senjskoga konvikta Ožegovićanum gdje se dogodi obrat iz gorljive vjere u radikalni ateizam, objava je poganskoga boga pred kojim on pada u mističnu ekstazu, uz parafrazu pjesme dionizijskoga kulta:

*Dioniz se ovdje desi, / Štujte njega, štujemo ga!* (I, 2.3).

Prihvatanje Dionisa kao svog boga potvrđuje se i u kasnijem susretu koji se zbiva u bordelu. Doba bi to bilo Kamovljeva pada iz radosnoga i ekstatičnog dionizijskog kulta u rezignantnu, od svega odustajuću svijest. Poslije krajnje ekstatična prizora koitusa usred kojega se objavi Dionis u obliku bijeloga Bika iz arene Kamov kliče:

*To je bog! Pokloni se! To je moj bog! Tebi vjerujem, tebe štujem! /.../ Ja nestajem... ja sam bog!*<sup>6</sup>

Poslije komadanja Bika / Dionisa, sve završava u otužnome, dekadentnom ozračju *post festum*, gdje je sad Dionis *ćopavi*, *krstavi starčić* (II, 5.5.). Grotesknost prisjećaja na livadu u Senju, nekogavnog proljeća, silno je naglašena Dionisovom odlukom da otvori eros-centar. (II, 5.6.). Kamov je tu već zaborav i duh. Već je zapravo u Barceloni, u Santa Cruzu. Kaže: *Ne sjećam se. Ja sam ovdje stranac.*<sup>7</sup>

Drugi član opreke na relaciji Otac – Sin utjelovljuje Jankov otac, figura kršćanski blaga, dobra i beskrajno snošljiva i strpljiva čovjeka. Njegova je prefiguracija, dakako, starozavjetni

<sup>4</sup> Prvo izdanje objavljeno je 1978. u Maloj ediciji Biblioteke Prolog u nakladništvu CKD Zagreb. Drugo izdanje izašlo je 1987. Ovdje navodimo prema posljednjem izdanju u sklopu *Izabranih djela*: Slobodan Šnajder: *Smrtopis. Drame*. Prometej, Zagreb 2005.

<sup>5</sup> Ali u svome prevrednovanju svih vrijednosti, u drugoj knjizi *Volje za moć*, gdje daje kritiku religije, Nietzsche stavlja u isti koš omrznuto mu kršćanstvo i poganske religije, kad kaže: *Zapravo je sva ta preoblika prijevod na potrebe i razinu razumijevanja tadašnje religiozne mase: one mase koja je vjerovala u Izidu, Mitru, Dioniza, "veliku majku", i koja je od religije bzahtijevala: 1. nadu u onostranost, 2. krvavu fantazmagoriju žrtvene životinje ("misterij"), 3. otkupiteljski čin, svetu legendu, 4. asketiozam, nijekanje svijeta, praznovjerno "čipćenje", 5. hijerarhiju, neku formu oblikovanja općine*. Nietzsche, Friedrich, *Volja za moć & Slučaj Wagner*, Nietzsche contra Wagner. Preveo Ante Stamać. Naklada Ljevak, Zagreb 2006. str. 106.

<sup>6</sup> Slobodan Šnajder, *Smrtopis, Drame*. Ibid., II, 5.4. Str. 100.

<sup>7</sup> Ibidem, str. 101.

Job. Jedna od najsnažnijih i najdubljih slika ljudske patnje, data sa svom težinom nikad dokraja neproumljiva odnosa Boga i čovjeka, predstavlja se u smrtopisu najprije izravnim citatom iz Svetoga pisma (I, 2.3.) koji izgovara Ante Polić u času financijske propasti:

*A Job reče:  
O da bi se dobro izmjerili jadi moji i zajedno  
Se nevolja moja metnula na mjerila!  
Preteгла bi pijesak morski; za to mi  
I riječi nedostaje.  
Jer su strijele Svemogućega u meni,  
Otrov njihov ispija mi duh, strahote Božje udaraju na me.  
O da bi Bog htio zatrti me, da bi mahnuo  
Rukom svojom i istrijebio me!*<sup>8</sup>

Potresni prizor očeva umiranja od karcinoma grla (I, 8.0) gradira i poentira jobovsku sliku. Kamov je u svojoj *Psovi* Joba obasuo najpogrdnijim atributima. Za nj je taj sveljudski trpnik: čovječja nakaza, pergamena nebeskog krvnika, smrad smrada, trulež truleži, truli svetac, prorok tiranskoga boga, sjedalo privilegija i pljuvačka bogova.<sup>9</sup> Šnajderov Janko, međutim, klečeći u unutrašnjem monologu nad umirućim ocem, začudno vapi poput smjerna kršćanina:

O zemljo otvori se  
I uzmi ovoga ovdje Joba  
Tvojega službenika  
Prije no što ga Bog nagradi  
Za strpljivost  
(8.0, str. 56.)

Antijob i Job. Ironija i paradoks. Te označnice Kamovljeva života i njegove poetike, vrhune se u njegovoj smrti i putu do nje. Taj psovač i Antijob, kako ga nazva Stanislav Šimić,<sup>10</sup> prošao je istinsku jobovsku patnju i umro jobovski. Onda je to i vertikalna Šnajderova smrtopisa.

## 2.1.

U *Dumanskim tišinama*<sup>11</sup> radi povijest kao okrutna matrica *vječnoga vraćanja istog*. Dubrovnik dvadesetih godina 17. stoljeća i Baaderova Njemačka (kako ju u jednoj didaskaliji

<sup>8</sup> *Knjiga o Jobu*. II. 6,1-4. 8-9. *Biblija, Stari i Novi zavjet*. Stvarnost. Zagreb 1968.

<sup>9</sup> Janko Polić Kamov, *Izabrana djela I. Pjesme, lakrdije i novele*. Pr. Darko Gašparović. Stoljeća hrvatske književnosti. Matica hrvatska. Zagreb 2007., str. 72..

<sup>10</sup> Stanislav Šimić, *Veliki psovač i Antijob (O poeziji Janka Polića Kamova u povodu 50-godišnjice njegova rođenja 1886. – 1936.)*. U: *Dalekozor duha*. Suvremeni hrvatski pisci. Knj. 4 (60). Izdanje Društva hrvatskih književnika. Zagreb 1937. Str. 184 – 205)

<sup>11</sup> Slobodan Šnajder, *Dumanske tišine*. U: *Smrtopis, Drame*. O.c. Str. 109 – 168.

zove Šnajder) sedamdesetih godina 20. stoljeća supostavljeni su u detaljnom slikom represije države nad pojedincem, koja onda zakonomjerno posljedi i umorenom ljubavlju. Glavni likovi, Agneza Beneša – povijesna osoba koja je kao prisilna dumna 1620. zapalila samostan klarisa u Dubrovniku – i vlastelin Dživo Bedecchi poznatom dramaturškom formulom agiraju u vremenu od preko tristo godina. Uvedena je i pastorala, paradigmatički renesansni žanr u kojemu se Šnajder okušao već ranije, kad je 1979. napisao *Držičev san*.<sup>12</sup> Ali Šnajderova je pastorala hladna (*Cold Pastoral*, kako ju nazva već Keats), jer se zbiva u hladnu i bešćutnu vremenu.

Budući da je drama bitno sazdana na poetičkom (I. *Cold Pastoral*) i povijesnome (2. *Historija*) kontekstu, unutar kojih se razvija tragična ljubavna drama, malo je ili ništa mjesta ostalo za religijske / biblijske intertekstualne upade. Ipak ih nalazimo u posljednjemu odjeljku, poslije prvoga pastoralnog i drugog historijskog, naslovljenu zagonetnom latinskom složenicom: *Quasimodonongeniti*.<sup>13</sup> To je posthistorijski *a posteriori*, jer *Historija je svoje obavila*. Prizorište je postšezdesetosmaška Europa, vrijeme još jednog trijumfa realdržave nad utopijom, prije konačna uništenja Crvenih brigada i i Rote Arme. Agneza i Dživo očito su kazališno prurušeni vođe crvenoga terora u Njemačkoj: Andreas Baader i Ulrike Meinhof. Agneza se kreće između erotskoga peep-shawa, posjeta mrtvome ocu i predsmrtnoga dijaloga s Dživom.

Biblijska simbolika prizvana je dvaput i u punome se smislu objavljuje kao intertekst. Na početku Dživo govori tekst iz *Otkrivenja Ivanova*, koji povezuje odlomak iz *Propasti svemira* (*Otkrivenje*, 6,12-13) s događajem poslije trublje trećeg anđela (Ibid., *Sedam truba*, 7, 10-11) a umetnute su i aktualizacije.

*Tada pade s neba velika zvijezda koja je gorjela poput zublje: i ono što je od izvora, voda, rijeka i mora još preostalo sada će uzavrijeti. Ime je zvijezdi Pelin, i izginut će mnogo ljudi od voda jer su postale gorke, a kiše su kisele. Rekoh, njoj je nekad bilo ime Pelin, a sad se ona zove: Agneza.*

Agneza se, dakle, poistovjećuje s apokaliptičkom zvijezdom. Premda je inače skloniji ničeovskoj, *radosnoj* apokalipsi<sup>14</sup> tu Šnajder pokazuje i onu drugu, kristovsku, apokalipsu u smislu propasti svijeta i Posljednjega suda.

<sup>12</sup> Poprilično začudno povezivanje osoba Marina Držića i glumice Gemme Boić u knjizi drama pod naslovom *Neka gospođica B.* (Izabrana djela, Treće kolo, svezak osmi. Prometej, Zagreb 2007. ), autor obrazlaže činjenicom da su oboje bili umjetnici kojima je represivna država dokinula slobodu, pak u uvodnoj napomeni pod naslovom *Sloboda ispostavlja račune*, dodaje:

*U Držičev san, kao neka glasnica (Kasandra?) dolazi jedna druga žena, koja kao da je utekla iz druge jedne drame – iz Dumanskih tišina, da bi podnijela kratak izvještaj o mucu krajnje neslobode. Ona ne dospijeva kazati svoje ime, ali ja ga znam: Agneza Beneša, nesretnica koja je zapalila Klarise, i potom bila utamničena u tamnici Ispod mora (ispod Kneževa dvora) deset godina. Agneza je kao neka praefiguracija Gemme Boić, nešto poput njena prototipa. /.../ Zamišljam, po Agnezi daje pozdraviti Držića, kojega, dakako, nije mogla igrati, jer za nj za života nije čula. A igrala bi ga rado.*

<sup>13</sup> Moglo bi se, uvjetno, prevesti: *kao na način nerođenih*.

<sup>14</sup> Takav je naslov – *Radosna apokalipsa* – knjige koja u svome prvom izdanju (ICR, Rijeka 1987.) sabire eseje i kritike objavljene mahom u časopisu "Prolog" između 1970. i 1984., a u drugome izdanju u sklopu

Na kraju se upleće, kao kontrapunkt, parafrazirani božićni motiv Bogojavljenja. Put je obrnut, od svršetka prema početku. Božićno-bogojavljenjski motiv pronaći će se i drugdje (primjerice, finale *Hrvatskoga Fausta* s trijadom koja može podsjetiti na sveta tri kralja, onda Prolog na nebu u *Zmijinu svlaku* gdje su Tri kralja transfigurirana u komandose sa specijalnim zadatkom da kupe novorođenca). Bedecchi donosi kolijevku i najavljuje ispunjenje radosne vijesti. Plakir i vile kao pripadnici antiterirističkoga odreda smaknu Agnezu i Dživa inscenirajući samoubojstvo – eto izravne asocijacije na sudbinu Baadera i Ulrike Meinhof – ali ne pronađu dijete. Bijega u Egipat, dakako, nema jer u suvremenome svijetu nema više nikakva mjesta kamo bi se moglo skloniti pred represijom svenazočna i svedostižna realdržavnoga Velikog mehanizma. Ipak, gle čuda, je li to Šnajder na kraju optimist? Glasnik spasenjske eshatologije?! Ili je to samo privid?

Rafali, detonacije.

U dimu prevrće se kolijevka ispod Kristbauma.

Izlazi žensko dijete, obučeno kao dumna, i kroz dim i gust snijeg dolazi naprijed.

*DJEVOJČICA* tiho: *Nemojte me ubiti. Treba da vam rodim Boga.*

Zijevne.

*Ali prije toga moram spavati.*<sup>15</sup>

## 2.2.

Treća drama u ovome nizu, *Confiteor* (1984.)<sup>16</sup> već u svome strukturnom rasporedu sadrži posve jasan kronotopski paralelizam s putanjom ljudske duše od ovozemna života, preko smrti do vječnosti. Četiri su mu dijela:

*I. ŽIVIM*

*II. UMIREM*

*III. LIMB*

*IV. RAJ*

I opet, kao u *Kamovu smrtopisu*, slijedimo dramu biografije, ovoga puta posve drukčije provenijencije, ali u nečemu ipak bliska Kamovu. Ervin Šinko, pravim imenom Franjo Spitzer, mađarski Židov, dijete Kominterne i vjernik revolucije, puno je putovao, duhovno dakako, ali i fizički: od Apatina gdje je rođen 1898., preko Subotice, Budimpešte, Beča, Pariza, Moskve do Korduna 1943. i napokon Zagreba gdje se skrasio do smrti 1967. godine. Prilježan gotovo znanstvenom pristupu pri pisanju drama, Šnajder i tu temeljito istražuje piščev curriculum vitae, slijedi u stopu postaje njegova životnoga puta, ali ga – a to je novost – odvodi na kraju i u raj.

---

*Izabranih djela* dodano je nekoliko novijih tekstova.

<sup>15</sup> Slobodan Šnajder, O.c. str. 167.

<sup>16</sup> Slobodan Šnjder, *Confiteor*. U. *Smrtopis, Drame*. O.c. Str. 169 – 265.



Kako kaže sam autor u podastiranju izvora za djelo, temat jest *revolucija qua transcendencija*. Većega temata na političkome planu, u sklopu totalitarnoga 20. stoljeća, valjda niti nema. Pozivajući se strogo na dijalektički materijalizam po Marxu, uključivo i ateizam, boljševička se revolucija u praksi, utemeljenoj u sovjetskome modelu, doista pokazuje kao svojevrsna materijalistička transcendencija. To je, dakako, paradoks, štoviše sintagmatski oksimoron, i time se opet izrazito povezuje sa smrtopisom po Kamovu.

Slijedimo sad glavne objave tog temata, onako kako je upisan kao biblijski intertekst.

U govoru vođe mađarske Komune 1919., Bele Kuna, nalazi se i ovo, usputno no nama važno, mjesto:

*...vi ste ona, drugovi radnici i seljaci naše iznova rođene stare Mađarske, vi ste njena nerođena djeca... koja danas dižu glavu i slušaju glase o Lenjinu, o sovjeticima, o drevnoj azijskoj državi jednog sveca, Prezbitera Ivana, kao što je Iljič Uljanov danas svetac, i kao što je njegova velika zemlja za nas danas zemlja u kojoj je bajka postala zbiljom.*<sup>17</sup>

Zašto nam je to mjesto važno? Jer ono sadrži, kao u kakvoj minijezgri svega Djela, neke ključne silnice šnajderovske dramske poetike. Tu je naznaka paralelizma ideologije i ikonografije marksizma i kršćanstva, u spomenu legendarnoga Ivana Prezbitera, koji je po predaji u doba ranoga kršćanstva sa sljedbenicima negdje u Aziji utemeljio i vodio ostvareno kraljevstvo Božje na zemlji. Tu je, dalje, motiv nerođene djece, koji se provlači kao *locus communis* gotovo cijelim Šnajderovim dramskim djelom. *Einige werden posthum geboren*, i opet Nietzscheova izrijevka, u korijenu je te ideje, ostvarene u plaču novorođenoga u finalu *Kamova*, pojavi djevojčice koja će roditi Boga u *Dumanskim tišinama*, to je ona zemlja moje nerođene djece o kojoj zbori Afrič pri kraju *Hrvatskoga Fausta* u dopunjenoj verziji iz 1991., to je Azrin Sin-Zmija u *Zmijinu svlaku*, napokon Dikino nerođeno dijete iz *Petoga evanđelja*. Samo taj motiv zahtijevao bi kudikamo temeljitiju i širu elaboraciju i analitičku rasudbu no što je u okviru ovoga rada moguće.

Osobito je važan za našu temu 12. prizor prvoga dijela drame, koji se zbiva u katedrali u Beču. Poput susreta Josefa K. s tajanstvenim svećenikom u *Procesu*, ovdje glavni junak drame, suvremeno uobličenje Vječnoga Žida, obavlja dvostruku ispovijest: pred izaslanikom Partije i pred svećenikom. S jedne strane nemogućnost da se živi bez vjere, tj. revolucije (*Ako se revolucija ne rodi, kako da ja živim?*), s druge strane tipično katolički osjećaj grijeha, personalne krivnje i pokajanja, posljeduje da Šinko sam sebe nazove Judeo-katolikom. Nerješive aporije se nastavljaju. Na Šinkov iskaz – *Ja više nisam komunist* – čovjek Partije odgovara: *Vi još niste komunist, gospodine Šinko*. Eto i opet zamjetne podudarnosti revolucije i kršćanstva kao ideologijā. I u jednome i u drugom na djelu je ono *još ne*, što upućuje na nikada nedovršiv put uspona jedinke prema savršenom samoostvarenju u ograničenu ovozemnom putu, što, dakako, nužno implicira rješenje izlaskom u Eshaton.

Dakle, opet: *revolucija qua transcendencija*.

<sup>17</sup> Slobodan Šnajder, O.c. Str. 187-188

### 3.1.

U *Izabranim djelima* Šnajder je pod naslovom *Bosanske drame* okupio tri dramska teksta: *Gamlett*,<sup>18</sup> *Zmijin svlak*,<sup>19</sup> *Ines & Denise*,<sup>20</sup> te jedan prozno-dramski *mixtum compositum* *Jeruzalem '99*.<sup>21</sup> Dok su prva tri teksta uistinu po mjestu zbivanja bosanski – *Gamlett* zbiva se u Sarajevu u doba Nezavisne Države Hrvatske 1943. godine evocirajući Gavellinu režiju glasovite Shakespeareove tragedije u onodobnom Hrvatskome narodnom kazalištu, *Zmijin svlak* u doba tridesetogodišnjeg rata u Bosni, a *Ines & Denise* u kući u bosanskoj zabiti u vrijeme posljednjega rata – *Jeruzalem '99* ulazi u taj krug aluzivno. Paralela između Palestine i Bosne nije nategnuta, Šnajder ju je, uostalom, uporabio i u posljednjem prizoru *Zmijina svlaka*. Doista, realni ili latentni rat u koji su uključene velike monoteističke religije u objema zemljama opstoji *otkako je svijeta i vijeka*, pak se to stanje *clasha civilizacija*<sup>22</sup> nastavlja i dan-danas bez izgleda da prijeđe u bar neku inačicu trajnijeg mira.

Iz užeg vida naše teme najzanimljiviji je *Zmijin svlak* jer sadrži jake biblijske reference. Drugotno se uklapa i *Jeruzalem '99* koji doduše nema izravnih pozivanja na *Bibliju*, ali se propitivanjem nasilja koje potakoše u povijesti velike monoteističke religije neizravno nadovezuje na temu. Štoviše, oba su teksta važna za razumijevanje Šnajderova svjetonazora i poetike, jer predstavljaju arhetipski *grund* autorova promišljanja i p(r)okazivanja suvremene globalne stvarnosti.

### 3.2.

Na razini gornjega značenjskog sloja *Zmijin svlak* bavi se masovnim etničkim silovanjima u Bosni koje su u golemoj većini počinili srpski četnici nad muslimankama. O tome napisana je i objavljena prilično obimna dokumentarna i fiktionalna literatura, snimljeni filmovi.

<sup>18</sup> Prvotisak u ediciji "Prolog/teorija/tekstovi", sv. 3/1987; praižvedba 4. veljače u sarajevskom Narodnom kazalištu u režiji Sulejmana Kupusovića.

<sup>19</sup> Prvotisak u: *Ujeha sjevernih mora*, Durieux, Zagreb 1986.; praižvedba na njemačkom jeziku u Zemaljskom kazalištu Tübingen 1994., u režiji Manfreda Webera. Na hrvatskome na Festivalu Diyionisia u Veroliju pokraj Rima, u Hrvatskoj nikad nije izvedena.

<sup>20</sup> Bosansko-francuska koprodukcija, tekst napisan u kartuzijanskom samostanu u Villeneuve lès Avignon 1997. godine. Prvotisak u časopisu "Republika", sv. 1-2/1998, Zagreb. Praižvedba u francusko-hrvatskoj verziji u tzv. *bojadisaoni* Narodnoga kazališta u Sarajevu 1997. u režiji Miloša Lazina (Teatar Mappa Mundi) s Ines Fančović i Denise Bonal u jednim dvama ulogama, čija imena zauvijek ostaju u naslovu drame.

<sup>21</sup> Prvotisak u "Sarajevskim svescima", br. 3/2003. Predstava po tom tekstu odigrana je na arapskom i hebrejskom u režiji Paola Megellia početkom kolovoza 1999. u Jeruzalemu u prigodi devetstote obljetnice križarskoga zaposjednuća grada i svete zemlje.

<sup>22</sup> To je Huntingtonov koncizan izraz za predviđanje tijeka svjetske povijesti u 21. stoljeću, na koji se u uvodnome tekstu za *Jeruzalem '99* poziva i Slobodan Šnajder: *...baš od tog trenutka* (1099. p. D.G.) *Istok i Zapad dospjeli su u stanje trajne konfrontacije, da se od tog trenutka može govoriti o nepomirljivoj idiosinkraziji, o pravom clashu civilizacija, kakav, ne bez mračne radosti, opisuje pa i dalje najavljuje jedan Huntington.*

Šnajder se pridružuje onima koji taj epifenomen građanskoga rata drže etničkim čišćenjem u apsolutnom smislu. *U nekom tužnom, najtužnijem smislu ovdje je dotaknuto savršenstvo,*<sup>23</sup> dodaje zaključno.

Već uvid u osobe i pojave ukazuje na jaku pojavnost biblijskoga u strukturi drame, čime se otvara dublji sloj koji počiva na mitskom arhetipu. Tročlanome aktantu Marta – Azra – Hasan, koji je ujedno i aktivni/djelatni i pasivni/trpni agens radnje, pridružen je drugi aktantski trigram, Nerođeno / Zmija – Arkandeo Gabrijel / Džibril – Gašpar, Melkior, Baltazar. Ispred trinaestero prizora predleži Prolog na nebu. Nebo je tu dano kao neki međunarodni tribunal (Haag?), kojemu nebeski štih daje prilika anđela u pozlaćenom baroknom oklopu sa svilenim turbanom u krilu. To je Gabrijel čije ime islam čuje kao Džibril. Cijeli je prolog produljeni navod iz *Staroga zavjeta o heremu*, što znači kletu uništenje neprijatelja. Etimologija potječe iz korijena *hrm* = Bogu posvetiti, učiniti (nešto) Božjom svojinom<sup>24</sup> Na više je mjesta u *Petoknjižju* – osobito u *Knjizi postanka*, *Ponovljenom zakonu* i *Jošui* – opisano kako su Izraelci po dolasku u obećanu zemlju Kanaan ognjem i mačem u ime Jahvino pobili sve starosjedilačko stanovništvo. Nad svima je njima izvršena strašna zapovijed Jahvina.

*Stoku, djecu i žene, sve što u gradu bude, uživaj kao plijen što ti ga daje Jahve. U gradovima onih naroda koje ti Jahve, Bog tvoj, preda u baštinu, ništa ne ostavlja na životu, nego udari heremom – kletim uništenjem: Hetite i Amorejce, Kanaance i Perizane, Hivijce i Jebusejce, kako ti je Jahve, Bog tvoj, naredio.*<sup>25</sup>

Šnajder vrlo utemeljeno i dramaturški osmišljeno aplicira drevni mitski – a i povijesni – obrazac na tragičan usud Bosne u općem uništavačkom ratu svih protiv sviju. Hasan i Marta u prosekturi polusrušene bolnice koja je stalno na meti projektila njeguju polumrtvu Azru koju su silovali četnici. Uz *realnu* priču paralelno je utkana i višestruko osovljena mitska okosnica. Već u drugome prizoru pojavljuje se Ono Nerođeno, alegorija Azrina sina koje je moli za život. Gospodin u fraku, tajanstveni izaslanik nevidljiva Svjetskog poretka, najavljuje da će se Nerođeni roditi jer *krv nije voda, napose ne ona koja kola u tvojim žilama. Mi te nećemo ostaviti na cjedilu, svaki nam je tvoj korak, od prvog do posljednjeg, važan, i mi ćemo o njemu voditi računa. Dobro nam došao, sretno se rodio. Haleluja!*<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Slobodan Šnajder, *Opaska o Zmiji*. U: *Bosanske drame. Izabrana djela*. Drugo kolo, svezak šesti. Prometej. Zagreb 2006. Str. 142.

<sup>24</sup> Biblija. Uvodi i napomene uz knjige *Starog zavjeta*. Knjiga izlaska 22.19. str. 247. *Nakon rata koji bi Izraelci prema biblijskim knjigama, vodili u ime Boga i s njegovom pomoću, sve pobijedene i sav plijen trebalo je posvetiti Jahvi, tj. potpuno uništiti. Htjelo se reći: Izraelski su ratovi Božji, ne osvajački ratovi koji ne idu za plijenom.* Usp. Jš 6.17; Br 31.15 – 13; Pnz 3.7; 20.13.

<sup>25</sup> Pnz 20.16. Šnajder. O.c. str. 84. Usporediti također Jordan, Michael. *U ime Božje*. Nasilje i razaranje u svjetskim religijama. Naklada Ljevak. Zagreb, veljača 2008., str. 46, osobito poglavlje *Udari ih heremom!*, str. 77 – 97. U završnome dijelu tog poglavlja autor neuvičeno zaključuje: *Knjige Staroga Zavjeta tako se čitaju kao neiscrpan katalog nasilja, uvijek u tobožnjoj pokornosti Božjoj volji. "Ime Gospodnje" zazivalo se kako bi obrazložilo i odštetilo osvajanje i podjarmljivanje koji su uključivali krajnje metode ugnjetavanja i najekstremnije oblike etničkog čišćenja.* (Jordan, Michael. O.c. str. 97)

<sup>26</sup> Slobodan Šnajder, O.c. Str. 92.

O vječnom vraćanju istog, o ukletome cikličkom opetovanju ratnih zala kao pojedinačnih manifestacija istoga Zla koje se zove *herem – džihad – križarske vojne*, govori Hasan. O Zlu na djelu govori impersonalno: upalo u selo; spalilo, ubilo sve i svakoga. Na Martino pitanje *Koji rat?*, odgovor je beketovski: *Jedan rat, jebi ga*. Onda progovori Azra u dijalogu s anđelom Gabrijelom. Tu se kroz san priča bajka o ženi koja rađa zmiju što noću skida svoju košuljicu i pretvara se u lijepog mladića, a u zoru se opet vraća u svoj zmijski oblik. Bajke, zna se, po zakonu žanra završavaju sretno. U svijetu bosanskoga *tridesetogodišnjeg rata* (čime autor aludira na europski tridesetogodišnji rat 1618. – 1648., pa tako od Bosne stvara mikrosliku europske historijske kobi) naprosto nije moguć nikakav, a kamoli sretan, završetak. Gabrijel / Džibril najavljuje Azri Zmiju kao lijepog mladića. Neočekivan naslut lirskega odmah relativizira teška strojnica i maskirna odora, opljačkane stvari u torbi. Tu je i lutka, realistički prikaz malog djeteta. Bajkoviti kod još djeluje. Zmija / Nerođeni dobiva od majke svlak. Marta najavi još jedan biblijski, no ovaj put novozavjetni, evanđeoski, motiv epohalne nove paradigme svijeta i čovjeka rođenjem Isusovim i dolaskom triju kraljeva.

*Ova rupa bit će još Betlehem; ovdje će i kraljevi sagnuti koljeno! Okrenut će se sve; najslabiji bit će najjači.*<sup>27</sup>

Dramaturški kod uspostavljen je stalnim alterniranjem realnih i mitskih prizora. Prvi vode priču o trima ljudskim bićima u neljudskoj, poživinčenoj stvarnosti rata, istodobno konkretnog i tipskog. U drugome se izmjenjuju biblijske i islamske reference, s povremenim umetanjem narodnih kletvi i uroka koje izgovara Marta. Pojava triju kraljeva opetuje onu iz trećega dijela *Dumanskih tišina*. Počinje paradoksom: granata otvara zimsko, božićno nebo s milijardama zvijezda. Događa se susret rođenja i smrti kad se u dubini prostora otkriju grobovi: križevi i nišani, postrojeni *svak u svoje redove kao da su vojska*. Tri kralja iz prologa na nebu su pokazani u postmodernome ključu: u kaki-uniformama, ali ogrnuti u raskošne plašteve istočnih maga, u baroknoj maniri. Tu je i neizbježna zvijezda repatica. Govor je i nastup triju kraljeva, međutim, odmah snižen na zemaljsko, prizemljen do kraja, oni se razotkriju kao puki plaćenici koji su došli sa zadatkom kupovine novorođenoga. Njihova je ponuda odbijena s razloga još uvijek tinjajućeg bosanskog kodeksa časti koji izriče Hasan, ovako.

*Najbjeđnija smo stoka pod Suncem, Mjesecom i svim drugim zvijezdama. Ali to se kod nas ne radi. Moraš pogledati. Moraš robu pohvaliti. Gubite se, veličanstva...*<sup>28</sup>

Imajući u vidu temat rada, preskačemo *Eumenide* / *Aeropag*, tu groteskiziranu parafrazu antike, kao i *Obiteljsku svečanost* na kojoj Hasan, Marta i Azra slave rođendan Sina / Zmije, da bismo završno promislili posljednji prizor koji je naslovljen *Palestina*. Mjesto koje spaja Bosnu i Palestinu u jedno jest vojni logor koji bi, jer je okružen bodljikavom žicom, mogao biti i konclogor. Trijada Azra – Marta – Hasan čeka izlazak Sina / Zmije iz vojske / logora. Njegovu dramatičnu poziciju između Terora i Slobode rasplete Azrin majčinski krik:

Kumim te bolom u kojem te rodih!

<sup>27</sup> Slobodan Šnajder, O.c. Str. 106.

<sup>28</sup> O.c. Str. 123.

No prihvaćanje Slobode u svijetu represije kažnjava se smrću. Azra i Sin / Zmija padaju zagrljaju od hicima vojnika, dok se Marta polako udaljuje s djetetom-lutkom u dubinu prostora *gdje se otvori bosansko groblje s nišanima, križevima, krstovima*.

### 3.3.

Preostaje nam još razmotriti kratki prozno-esejističko-dramski *mixtum compositum* *Jeruzalem '99*, gdje autor niže književne refleksije na temu ratova u Božje ime, koje dakako sažima u trolist *herem – džihad – krusada*.<sup>29</sup> Zašto Jeruzalem i zašto godina Gospodnja 1999.? Jeruzalem je najsvetiji grad dviju monoteističkih religija, a za treću, islamsku, treće je sveto mjesto poslije Meke i Medine. Godine 1999. bilo se navršilo devet stotina godina otkako je udružena križarska armada osvojila Jeruzalem u pohodu oslobađanja Kristova groba.

Šnajderova tvrdnja da je to događaj koji je presudno odredio drugi milenij – ipak, s emendacijom jednoga *možda* – zasigurno je točna. Njegov tekstualni mješanac i sam je utrojen: 1. *Tko i zašto?* 2. *Jeruzalem '99: Breaking News* 3. *Jesu li mravi sretni?* Intrigira, prije svega, frapantna podudarnost odnosa snaga Zapada i Istoka nekoć i danas. Premda je prošlo 900 ljeta tu se ništa nije promijenilo. Šnajder piše:

*Na stvarnost današnjeg svijeta mora podsjetiti i činjenica vojne, tehnološke supremacije zapadnih vojski; na primjer činjenica da je Jeruzalem 1099. bio izvrnut bombardmanu iz kojekakvih katapulta kojemu se branitelji unutar **intra muros** nisu mogli oduprijeti.*<sup>30</sup>

Široki historijski, fenomenološki i semantički krug koji tekst opisuje upravo je obrnuto razmjeran njegovoj kratkoći. Kreće se od temeljne točke Jeruzalema 1099. i 1999., preko istraživanja geneze križarskih vojni iz viđenja kršćanskoga viteza, ingeniozne i duboko poentirane sličice iz crkve u Nürnbergu<sup>31</sup>, do dvije veličajne iznimke u općem ekstremnom divljaštvu i nečovještvu. Prva je zgoda s ulaskom kalifa Omara na bijeloj devi u Jeruzalem 638. Njegova odluka da svoje klanjanje obavi izvan prostora Crkve Svetoga Groba čin je poštovanja Drugoga, toliko rijedak nekoć, pa unekoliko i danas. Drugi je primjer Roberta grofa od Flandrije koji odlučnim nastupom spriječi klanje unutar zidina Svetoga Hrama. Samo ta dva primjera, mada jesu iznimna (ili baš zato) uzdrže nadu da će čovječanstvo ipak možda jednoga dana ostvariti utopiju općega uvažavanja i poštivanja Drugoga, kao

<sup>29</sup> Slobodan Šnajder, *Bosanske drame. Izabrana djela*, drugo kolo sv. šesti. Prometej, Zagreb 2006. Str. 193 – 217.

<sup>30</sup> O.c. str. 195.

Usput: nejasno je zašto autor spominjući zračne intervencije NATO-a piše: ...*bombardirajući Jugoslaviju i potom Bagdad*. Prvo, radi se o brkanju razine (država – grad), i drugo, premda su Srbija i Crna Gora još formalno tvorili Saveznu Republiku Jugoslaviju, jasno je da se radilo o bombardiranju Srbije (Crna Gora je ostala pošteđena u zračnim napadima).

<sup>31</sup> O.c. *Nedjeljno jutro u Nurnbergu*. Str. 203.

U toj sličici Biskup traži da pripadnici vjere Mojsijeve napuste crkvu, pa kad se nitko ne miče, drekne: *Svi Židovi van! 'raus! Sofort!* Na to Isus Krist side s križa i napusti srkvu.

istinskoga *conditio sine qua non* uistinu humane civilizacije. Zato i Šnajder, taj skeptički analitik tijekom svjetske povijesti i tegobnih mitskih arhetipova, može kazati:

*A ipak mislim da teoretičari sukoba civilizacija, kao nekog vječnog prokletstva, ili štoviše motora pobjedničkog Zapada, nemaju pravo. Točno je doduše da događaji koje naređuju herem, džihad ili križarska vojna rekuriraju u svjetskoj povijesti poput nekog usuda, poput vječnog vraćanja istoga. No isto tako kronike bilježe i događaje, htijenja, pa i uspjehe, sa svim suprotnih predznaka. Uvijek je bilo pojedinaca koji su, kao neki iskupitelji naše grabljive vrste, imali u sebi tu dragocjenu sposobnost da zamisle Drugoga u njegovoj drugosti, da ga onda i prihvate, ili da mu se eventualno radosno čude; čak da uživaju u tome što smo tako različiti, i baš zato što jesmo kakvi jesmo.*<sup>32</sup>

Ovime, možda, dotakosmo bit ne samo Šnajderovih tekstova koji su predmetom ovoga rada, nego i svekolika njegova pisma. Naravno da za tu tvrdnju stavljamo samo hipotezu, a ne i čvrst egzaktni, znanstveni dokaz. Za nj bi, naime, trebala cijela knjiga. A pitanje je da li bi i ona bila dovoljna.

#### 4.1.

Ovaj rad nije ni pobrojio, kamoli proanalizirao, sva mjesta u Šnajderovu dramskom opusu koja se očitavaju kao biblijski intertekst. Njegovih tragova našlo bi se u *Hrvatskome Faustu*, *Utjehi sjevernih mora*, pa nekim jednočinkama poput *Neki Jona*, gdje se već u naslovu očituje starozavjetni kontekst. No sigurno je da je biblijski intertekst najrazvidniji i najvažniji u odabranim tekstovima. Zajedno s *Petim evanđeljem*, koje bijaše predmetom prethodne iscrpne raščlambe,<sup>33</sup> propitivanje i promišljanje biblijskih referenci u djelu Slobodana Šnajdera postavlja temelj za temeljitija i iscrpnija istraživanja.

#### LITERATURA

##### Djela

Slobodan Šnajder, *Smrtopis. Drame. Izabrana djela*, prvo kolo, svezak treći. Prometej. Zagreb 2005.

Slobodan Šnajder, *Bosanske drame. Izabrana djela*, drugo kolo, svezak šesti. Prometej. Zagreb 2006.

Slobodan Šnajder, *Faustova oklada. Drame Izabrana djela*, treće kolo, svezak deveti. Prometej. Zagreb 2007.

<sup>32</sup> Slobodan Šnajder, O.c. Str. 215.

<sup>33</sup> Darko Gašparović, *Priča i drama u Petom evanđelju Slobodana Šnajdera. Krležini dani u Osijeku 2007.* Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta Zagreb / Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku / Filozofski fakultet Osijek. Zagreb – Osijek 2008. Str. 390 – 403.

Slobodan Šnajder, *Neka gospođica B. Drame. Izabrana djela*, treće kolo, svezak osmi. Prometej. Zagreb 2007.

Slobodan Šnajder, *Radosna apokalipsa. Eseji i kritike. Izabrana djela*, drugo kolo, svezak peti. Prometej. Zagreb 2006.

### **Izvori**

*Biblija*. Stvarnost. Zagreb 1968.

Janko Polić Kamov, *Psovka*, pjesme. U: *Izabrana djela I. Pjesme, lakrdije i novele*. Priredio Darko Gašparović. *Stoljeća hrvatske književnosti*. Matica hrvatska. Zagreb 2007.

Michael Jordan, *U ime Božje*. *Nasilje i razaranje u svjetskim religijama*. Naklada Ljevak. Zagreb siječanj 2008.



## LINIJA HRVATSKE DRAMSKE INTERTEKSTUALNOSTI: TOMISLAV ZAJEC ILI TRAGANJE U TEKSTOVIMA

Tomislav Zajec jedan je od najpoznatijih i najpriznatijih dramskih pisaca mlađe generacije. Ovo moje isticanje njegove mladosti dokaz je da u Hrvatskoj vrlo lako upadamo u klopke označavanja ljudi mladima dok ne napune šezdesetu. Naime, rođen 1972. ima 36 godina, ali ga pridjev mlad intenzivno prati u svim medijima i prikazima.

Bez obzira na godine Zajec ima iza sebe zavidnu autorsku karijeru. Piše nagrađivanu poeziju,<sup>1</sup> odlično prihvaćene romane<sup>2</sup> i eseje. Dvije godine studirao teologiju, apsolvirao je filozofiju i kroatologiju na Hrvatskim studijima, diplomirao dramaturgiju na Akademiji dramske umjetnosti (2002.), a sada je na poslijediplomskom studiju filologije Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Od 2007. je asistent na dramaturgiji zagrebačke Akademije, a od ove jeseni predavat će i kolegije o švedskom filmu na Filozofskom fakultetu.

U sklopu studija dramaturgije počinje se baviti i dramskim stvaralaštvom pa je do sada napisao devet originalnih dramskih tekstova i jednu radio dramu<sup>3</sup>:

<sup>1</sup> Objavio je tri zbirke poezije: *Natanijelov dnevnik* u zborniku *U trenutku kao u divljini* s dvojicom koautora (1996.), *Sjever – zlatni šut* (1996.) i *Rupa njegova imena* (2000.). Dvostruki dobitnik Nagrade Goran na Goranovom proljeću (1984. i XXXX.), a 1996. godine prima i dvije nagrade za pjesništvo: Hrvatsku književnu nagradu grada Karlovca, *Zdravko Pucak*, te Rektorovu nagradu za zbirku poezije *Natanijelov dnevnik*.

<sup>2</sup> Prvi roman *Soba za razbijanje*, izlazi 1998. u Znanju, uglednoj *Biblioteci ITD*, gdje objavljuje i drugi roman *Ulaz u Crnu kutiju* 2001., a treći *Ljudožderi* 2005. godine u biblioteci *Proza*, Izdavačke kuće *Profil*. Svi dobivaju pozitivne kritike, a roman *Ljudožderi* uvršten je u izbor najboljih proznih djela 2005. godine po izboru kritičara "Jutarnjeg lista", te postaje jedan od šestoro finalista Nagrade za najbolje prozno djelo 2005. godine.

<sup>3</sup> Za djecu i mlade napisao *Pričokrad* (2002., Gradsko kazalište Trešnja), romane R. Bacha *Galeb Jonathan Livingston* (Kazalište Merlin, 2003.) i *Kraljević i prosjak* Marka Twaina. Za Teatar Žar ptica adaptirao je slikovnicu Želimira Hercigonje *Princeza Pif* (2007.) i bajku Vesne Krmpotić *Mala vila* (2008.) a za

1. *John Smith, princeza od Walesa* (1998., obj. T&T 10/1998., Dekanova nagrada ADU Zagreb 1999., Zagrebačko kazalište mladih 2000., Radio Zagreb 2001., Akademija dramske umjetnosti & Kamerni teatar, Sarajevo 2001., The Arches Theatre, Glasgow 2003., Theatre in the Mill, Bradford 2003., Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu 2004.; Teatrul de Comedie, Bukurešt 2003.; i Teatrul Maria Filotti, Braili, Rumunjska 2004.);
2. *Atentatori* (1999., obj. Plima 17/1999., Druga nagrada za dramsko djelo Marin Držić Ministarstva kulture Republike Hrvatske, 2001.; Teatar ITD, Zagreb 2001., Radio Zagreb 2001.);
3. *Svinje, mjuzikl u deset prizora, iz života na farmi* (2001., Gradsko kazalište u Vinkovcima 2003.);
4. *Novi Nosferatu* (2002., obj. "Književna revija" 4-6/2003., Kazališne radionice Gustl i Teatra ITD, Zagreb 2004.);
5. *Mlijeko* (2003/2004, Radio Zagreb 2005.);
6. *Katapult*, radio drama (2003., Radio Zagreb 2003.);
7. *Slama* (2006.);
8. *Otključano* (2006.);
9. *Dorothy Gale* (2008., Prva nagrada za dramsko djelo Marin Držić Ministarstva kulture Republike Hrvatske 2008, obj. Kazalište 33-34/2008., Radio Zagreb 2008.);
10. *Lajka* (2008.).<sup>4</sup>

## Intertekstualne inspiracije

Tomislav Zajec je očito kreativan (i to u multiformi) i obrazovan (također u multiformi traženja svog fakulteta, odnosno svog područja spoznaje koja će ga inspirirati: od teologije do filmologije) pa ne čudi njegova inspiracija literaturom koja je trenutačno vrlo legitiman procedu u stvaralaštvu. Naime, nakon moderne (kojom dominira realistička tendencija i reakcije na nju), koja svijet doživljava kroz velike ideje, istine i priče u što se uklapa i ideja o originalnosti, jedinstvenosti i korisnosti umjetničkog djela, postmoderna okreće drugi list. Ona ukida i velike istine i cjelovite priče raspršivši našu stvarnost i njezino doživljavanje u niz fragmenata pa ne čudi da je u umjetnosti intertekstualnost postala osnovna tehnika kao skupljanje literarnih komadića iz književne riznice u stvaranju nove književnosti iz recikliranog materijala. Ne samo da je stvarajući umjetničko djelo legitimno, nego je i preporučljivo, uzimati druge tekstove, hraniti se njima, od inspiracije preko parafraze do direktnih citata zato jer u dokinutom svijetu legitimnost umjetničkom djelu daje jedino

---

Kazalište Merlin dramatisirao *Starac i more* Ernesta Hemingwaya (2006.) i *Don Quijote* Miguela de Cervantesa (2008.).

<sup>4</sup> Informacije o piscu i kratki sadržaji drama na web stranicama Hrvatskog centra ITI, <http://www.hciti.hr/arhiva/drama/zajec.html>, biografija na web stranicama ADU Zagreb: <http://www.adu.hr/index.php?q=akademija&action=nastavnici&id=7> (novi web) i [http://www.adu.hr/old/index.php?option=com\\_partystaff&Itemid=&func=fullview&staffid=80](http://www.adu.hr/old/index.php?option=com_partystaff&Itemid=&func=fullview&staffid=80) (stari web).

pripadnost literarnom korpusu. (Zanimljivo je vidjeti kako su nekadašnje vježbe za mlade pisce – pisanje u zadanom stilu ili žanru – postale osnovni način stvaranja!). Intertekstualnost je kod Zajeca prisutna u prozi,<sup>5</sup> a naročito u dramama, što autor ne krije stavljajući je i u same naslove: *John Smith, princeza od Walesa*, *Novi Nosferatu*, *Dorothy Gale* (junakinja knjige *Čarobnjak iz Oza*) ili *Lajka*.

Njegov najveći kazališni uspjeh, *John Smith*, govori o automehaničaru koji kad dođe navečer kući postaje Dijana, princeza od Walesa, a kako ga taj svijet sve više obuzima, sve su mu opasniji likovi iz realnog svijeta koji ga uporno pokušavaju vratiti nazad pa zato s njima okrutno razračunava.

Očita je paralela s filmom *Psiho* Alfreda Hitchcocka u kojem muškarac preuzima identitet žene, što jedan od likova i kaže glavnom junaku: *Bože, Johnny, izgledaš kao vlastita majka u Psihu!* Parafraza se ovdje proširuje i na život princeze Dijane koji je kroz medije dobio status simulakruma – fiktivno (uz pomoć medija) stvorene nove realnosti koja ne mora nužno imati i original, odnosno postojati (Baudrillard). John Smith, najtipičnije englesko ime postaje novi *Svatković* suvremenog svijeta. Za razliku od onog iz srednjeg vijeka, kojem susret sa Smrću donosi spoznaju ispraznosti onoga što je za života smatrao važnim (onoga izvan njega) i spas duše na kraju, suvremeni *Svatković* je ironijski i tragičan. Ironijski jer je Fryev *pharmakos*,<sup>6</sup> tipična ili slučajna žrtva čija kazna daleko nadilazi krivnju, a čija žrtva ne spašava svijet, a tragičan jer sve što dolazi izvana, uništava ga: od medijske slike princeze do konkretnih ljudi.

U *Svinjama* dvije sestre žive na farmi i uzgajaju svinje. Odnosno, starija uzgaja svinje jer je *Odabrana*, a mlađa pokušava pronaći svoj umjetnički poziv pa sestre otimaju razne profesore i ubijaju ih kad nisu u stanju obaviti posao.

Naravno da ovaj sadržaj kao intertekst priziva američku popularnu komediju *Arsen i stare čipke* Joseph Kesselringa (1939.) po kojem je Frank Capra snimio uspješan film (1944.) o dvije simpatične starice, sestre koje ubijaju i zakapaju u podrum svoje podstanare spašavajući ih od nesreće što su *sami na svijetu*. Luda sestra iz *Svinja* i njezina mrtva papiga prizivaju film *Što se dogodilo s Baby Jane?* (*What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962.). Jedino što kod Zajeca nedostaju oni razumni likovi (nećak u *Čipkama* ili starija sestra u *Baby Jane*) jer se radi o teatru apsurdna na tragu Ionesca. I to ne samo zato jer u Ionescovo *Lekciji* profesor iznerviran neznanjem ubija učenice, a kod Zajeca učenica i njezina sestra ubijaju profesore, nego i zato jer je apsurd, koji *Svinje* nose, onaj Ionescove tragikomične odnosno komične linije na granici vodvilja. Za razliku od Genetovog ili Beckettovog apsurdna i kod Ionesca i kod Zajeca likovi se ponašaju kao da su usred bezazlenog vodvilja u kojem nastoje sakriti neku sitnu prevaru, a pri tome se događaju monstrozne stvari. Osim što je u *Svinjama* vrt prepun leševa pa se uključuje miješalica za beton da samelje nove leševe, u šupi je kostur

<sup>5</sup> Dubravka Oraić Tolić smatra Zajecov roman *Ulaz u crnu kutiju* virtualnim hrvatskim *Uliksom*. D. Oraić Tolić *Muška moderna i ženska postmoderna*, Ljevak, Zagreb 2005., str. 231-235.

<sup>6</sup> N. Frye *Anatomija kritike*. Naprijed, Zagreb 1979.

oca u kolicima kojeg je starija sestra tamo smjestila za kaznu ali ga uredno hrani svaki dan, a povremeno mu priređuju i rođendansku zabavu.

Na tragu iste vrste apsurdna su i *Atentatori* gdje obitelj uzaludno čeka smrt starice o kojoj skrbe što bi im donijelo vlasništvo nad stanom. U obitelji su Baka koja krade molitvenike, njena kći koja je otpuštena sa seksi telefona, pa mora opet na ulicu, a ima retardiranog sina piromana i bakin sin poštar koji zakapa poštu u vrtu dok ona stvarno važna pisma daje nećaku za paljenje. Okrutnost bake priziva Kulundžićeva *Škorpiona*, a neumrla stara susjeda Novakove *Mirise, zlato i tamjan* kao intertekstove.

*Novi Nosferatu*, naravno, priziva sve filmove o vampirima (od kultnoga nijemog *Nosferatua* iz 1922.), a cijelo vrijeme likovi citiraju sadržaj jednoga drugog filma, *Ponoćni kauboj* (*Midnight Cowboy*, 1969.) koji se ogleda i u sadržaju drame. I u Zajecovom slučaju *Nosferatu* se prostituira, ovaj puta da bi svom ljubavniku nabavio drogu. Kad sam već kod filmova, motelska soba s kraja drame kao da je *skinuta* iz američkih filmova.

Zajec koketira s temama tzv. *nove europske drame* u cijelom svom opusu, ali u *Novom Nosferatuu* je to najizraženije, ta je drama zapravo napisana u tom trendu. Gomilanje nasilja u apsurdističkim dramama poput *Svinja* i *Atentatora* prati, kao što sam rekla, vodviljska manira teatra apsurdna i humor kao na primjer jedan od razgovora u *Svinjama*:

*IBRU: Pokušala sam mu provjeriti znanje baleta.*

*MALA IBRU (u iščekivanju): Oh!*

*IBRU: Da. Pitala sam ga zna li što je to aplomb.*

*MALA IBRU: I? Što je rekao? Što je rekao?*

*IBRU: Rekao je da ne zna točnu definiciju, ali da ima po jedan u svakom kutnjaku.*

U *Nosferatutu* nema duhovitosti i humora a nasilje se gomila vrlo ozbiljno i u širokom rasponu tema koje su zavladaile scenama krajem 20. stoljeća slijedeći Sarah Kane i Marka Ravenhilla, glavne izdanke nove europske drame ili *novog brutalizma* ili *in-er-face* (drama koja udara u lice), kako se u Engleskoj taj trend volio zvati: mušku prostitutku, ovisnike, žrtvu koja želi nasilje, direktno prikazivanje nasilja na sceni (batinanja, seksualnih perversija...).

*Dorothy Gale* ima svoj intertekst u naslovu, a glavna junakinja iz romana *Čarobnjak iz Oza* Franka Bauma (roman iz 1900., a najpoznatija je filmska adaptacija iz 1939. s Judy Garland) dolazi svim likovima ove Zajecove drame, koje pisac povezuje uvodnom Pričom o prstenu. Sve se zbiva na Silvestrovo dok mlada žena leži u bolnici u komi, suprug sjedi pred bolnicom na klupi čekajući sina da dođe u posjet, u njega se zaljubljuje ružna žena koja ga vidi kroz prozor i misli da joj on ostavlja poklone, koje joj ostavlja mucavi susjed koji živi s gluhom majkom koja preglasno sluša televizor. Sin žene u komi se vozi tramvajem i nikako da siđe na stanici kraj bolnice, ali tamo silaze apotekarka i zlatar koji je pokušava navesti da ga se sjeti. Sve to prati kor trojice *Skinsa* (pripadnika bande *Skin Headsa*) koji govori u rimi, ali i destruktivno djeluje pa je kao ironijska parafraza antičkog kora koji nije djelovao ali je zagovarao moralne vrijednosti. Priča o prstenu koja stoji na početku drame priču intertekstualizira s bajkom o prstenu, ne onom iz *Gospodara prstenova*, nego onom iz

priče o izgubljenom prstenu lijepe kraljevine koji se nakon dugog puta vrati k njoj u trbuhu ribe servirane na tanjuru....

## Mlijeko ili osamljena farma usred ničega...

U *Mlijeku* Ruta je usamljena udovica srednjih godina koja slika iz hobija. Jednog jutra dovodi kući mladića Adama kojeg je spazila na tržnici, da joj pozira za sliku koju upravo izrađuje (Kristovo raspeće). Istovremeno, na usamljenoj farmi izvan grada, žive mladić Kal i njegova neobična djevojka Nela koja piše pisma majci i Kalovom bratu koji ih je ostavio. Uskoro se otkriva da je Adam taj brat, da je Nela otišla od majke Rute prije tri godine upravo s Adamom koji ju je doveo na farmu, a da je Adam otišao s farme jer nije mogao podnijeti neke smrti. Nakon što Adam postane nasilan i počne maltretirati Rutu a zatim ubije susjedinog psa, Ruta odlazi s njim na farmu gdje pokušava uvesti red (očistiti daske octom, okrečiti, posaditi cvijeće), ali ne razgovara s Nelom koju očito vidi samo Kal.

Osamljena farma usred ničega, parafraza je farmi iz američkih filmova,<sup>7</sup> a Kal na kraju drame spominje *autocestu 466 na putu za Salinas*. To je realna cesta i realni kalifornijski grad, ali s umjetničkom poviješću – tamo je James Dean poginuo u automobilskoj nesreći, pa tako farma očito postaje citat američke fikcije (ili simulakrum američke farme). Neplodna farma i poluludi članovi obitelji sa strašnim tajnama prizivaju Shepardovu trilogiju o disfunkcionalnim obiteljima, naročito dramu *Zakopano dijete* (*Buried Child*). Obje su farme neplodne, samo što kod Sheparda ništa ne raste, a kod Zajeca nema mlijeka, a ono što raste (Neline biljčice) na kraju se otkrije kao nepostojeće. U oba slučaja postoji zakopani leš koji priječi plodnost, a postoji i neka vrst borbe za vlast između članova obitelji.

Nela i Kal se igraju filmova (onih u stilu Hollywooda s vožnjom u *oldtimerima*), a Kal spominje i dolazak dječaka *sasvim mali, bijele kose i sa naramenicama*, koji je došao i rekao da će mlijeko doći kao što u Becketta dječak uzaludno najavljuje dolazak Godota. Na kraju se dječak i pojavljuje i, kažu didaskalije, *izgleda gotovo kao priviđenje*. Tako da je u Zajeca njegova funkcija još više pomaknuta u nerealno nego kod Becketta jer je metaliteratna. Citat literature.

Mlijeko kao simbol života (majčino mlijeko, mlijeko mitoloških boginja majki) i obilja (*zemlja kojom teče med i mlijeko*) postaje ovdje simbolom neplodnosti krivicom stanovnika farme: kravlja vimena su presahla jer su braća natjerivala krave motorom. Mlijeko je i simbol propalog biznisa jer velike cisterne za mlijeko imaju skupljališta mlijeka ili mljekare, a farma ne funkcionira ni kao jedno ni kao drugo, niti nam se kaže u drami čemu to mlijeko služi.

Adam je parafraza prvog čovjeka i Zajecov lik ima neku snagu i karizmu (sve žene ga očarano slijede) ali negativnu jer ne donosi život nego ga oduzima i destruiira. Ruta je

<sup>7</sup> Mislim da, ne samo kod nas u Hrvatskoj, nego i u cijeloj Europi, ne može postojati tako osamljena farma kao u američkom prostranstvu koje mi iz prenapučene Europe ne možemo ni zamisliti dok ju ne vidimo! U Europi se možda čovjek može osamiti na nekakvom planinskom vrhu, iako je čak i Triglav sav ispresijecan planinarskim stazama, ali nepregledne ravnice s osamljenom kućom usred njih – teško da postoje!

ime biblijske žene, strankinje koja je slijedila svekrvu Židovku, a njezino prihvaćanje i povjerenje u boga Izraelovog donijelo joj je nagradu. Ona je Davidova prabaka i spominje se u Isusovom rodoslovlju. Dakle, to bi bila poštena i mudra žena koja zna izabrati koga će slijediti, dok je Zajecova Ruta potpuno izgubljena i slijedi Adama i nakon što otkrije da je nasilnik i vjerojatno ovisnik.

## Nerealan, virtualan, hiperrealan svijet

U postmoderni se potiče intertekstualnost jer mnogi teoretičari smatraju da jedan umjetnički tekst više duguje drugim tekstovima nego samoj stvarnosti koju opisuje ili prikazuje. Naime, ako je dokinuta priča, ideja, istina, odnosno cjelovita recepcija svijeta, ukinuta je i njegova realnost. Stvarni svijet postaje fragmentaran i neuhvatljiv, jedino što nam ostaje je virtualna stvarnost koja još zadržava neke obrise. Odatle fascinacija medijima jer oni nose neku priču i cjelovitost, ma kako ona lažna bila. Iako za cjelovitost teoretičari kažu da više ne postoji, psihijatri znaju da je i dalje trebamo za održavanje privida normalnosti naše psihe. Mediji stvaraju simulakrume, lažne odnosno umjetno stvorene oblike života (kopije bez originala) koji djeluju na nas. Svijet koji živimo zamijenjen je kopijom koja djeluje na nas.

Zajec stvara u svojim dramama *nerealan* prostor, metaprostor u nekoj virtualnoj fiktivnoj stvarnosti (istovremeno i nestvarnoj i satkanoj od fikcije) ali s kopčama za našu stvarnost, kopčama kroz koje mi možemo komunicirati s njima. Tako intenzivno provodi postupak mijesanja zbilje i fikcije koji je postmoderna nazvala fitofaktalnost.<sup>8</sup>

Za dramu napisanu 1998. vrlo je precizno naznačeno i vrijeme i mjesto zbivanja *Johna Smitha: kolovoz 1997, mali stan u londonskom predgrađu*, ali nam taj opis figurira kao fikcija jer je Britanija savršen primjer zemlje koja se sva doživljava kroz medijsku sliku, i koja je, uz Ameriku, najveći simulakrum današnjice. Zajec tako stvara metaprostor koji je podloga prikazivanja metapriče: pojedinac pod utjecajem medijske kulture poprima neki drugi oblik jer u sebi nema izgrađene čvrste vrijednosti koje bi ga branile od vanjskog svijeta i njegova razorna utjecaja. John je žrtva nove metastvarnosti i od krhotina realnosti koju živi pokušava nasilno uspostaviti neku zaokruženu priču vlastita života u svijetu u kojem realnost više ne postoji. A Zajec nam pokazuje da nam ni virtualni svijet ne može pomoći jer u svijetu poništenih granica realnosti John je ne samo onaj koji takvo stanje trpi, nego i onaj koji to stanje generira ili produžava boreći se za uspostavljanje svoga virtualnog svijeta do destrukcije ovoga realnog. Poistovjetivši se sa savršenim simulakrumom, Dijanom, on ga uspostavlja kao stvarnog i vrijednog žrtve. Tako da se društveni kontekst pretapa u onaj medijski (time i u književni jer su mediji postali fikcija), a ovaj pak poništava onaj prvi, realni svijet namećući mu druge oblike koje nastoji uspostaviti.

Farma dviju sestara u *Svinjama* ima u opisu mjesta radnje vrlo precizan i realan opis skinut s weba o *Investicijskom ulaganju u podizanje objekata u svinjogojstvu: Farma*

<sup>8</sup> Dubravka Oraić Tolić, *Paradigme 20. stoljeća*. Filozofski fakultet, Zagreb 1996., str. 143.

kapaciteta od oko 1000 svinja mora biti udaljena 500 m od naseljena mjesta, 1000 m od turističkog mjesta, 200 m od glavne prometnice, 300 m od vodotoka.<sup>9</sup> Međutim, taj opis ne potvrđuje realističnost mjesta nego ga odvodi u hiperrealnost, realnost umjetno stvorenu (ovaj puta i preko interneta) koja se jako trudi da izgleda kao realnost. Za one koji dramu ne čitaju pa im ovaj podatak o smještaju farme može promaknuti, opis scenografije koju gledatelj vidi čim uđe u kazalište će to potvrditi: na zidu su dvije svinjske glave uramljene kao lovački trofeji na zidu, a dolaze sestre koje se zovu Ibru i Mala Ibru! Neuobičajena imena za naš prostor (to su inače nigerijska prezimena) koja zvuče kao muška imena (Ibro), dakle opet simulakrumi, naročito kroz oznaku Mala, koja potvrđuje legitimnost imena u njegovim generacijskim ponavljanjima.

Postoje i drame koje se zbivaju u urbanom ali nedefiniranom prostoru koji podsjeća na Zagreb: *Atentatori* ili *Novi Nosferatu*. Zagreb je važan topos koji se nameće u analizi i u recepciji jer je u njemu pisac rođen, živi i radi, a u njemu su i većina Zajecovih čitatelja! Međutim u dramama ne postoji dokaz da se radi o Zagrebu. Radi se o *očišćenom* urbanom prostoru – uglavnom stanova, koji mogu biti bilo gdje.

Na Zagreb kao mjesto događanja najviše podsjeća *Dorothy Gale*. U toj drami imamo i bolnicu i klupu ispred bolnice, i tramvaj, i ratnika iz domovinskog rata, i ljekarnu. Likovi izgledaju kao iz mog susjedstva, govore replike koje čujemo oko nas... Međutim i taj prostor Zajec razotkriva kao hiperrealan. *Skinsi* govore u stihu kao antički kor, a Dorothy Gale koja se pojavljuje kao lik daje cijeloj priči sasvim drugu vizuru. Dvostruko pomaknutu. Prvi pomak je upotreba punog imena naslovne junakinje koju svi poznajemo kao Dorothy i zato se mora objašnjavati o kome se radi. Uz to kod Zajeca ona ništa ne govori za razliku od *Oza* (naročito filmskog) gdje Dorothy stalno govori, a njene rečenice poput *Toto, mislim da više nismo u Kansasu*, što kaže nakon što ih otpuše tornado, postale su kultne. Drugi pomak je njezina funkcija u drami jer u Zajeca Dorothy ne traži način povratka kući nego kontrolira svoj dolazak i odlazak, a svi ostali likovi traže nešto što ne mogu prepoznati. Ona im pak služi kao, istina, pasivni, ali ipak pomagač koji i svojim prisustvom mijenja likove i navodi ih na bolje ili manje destruktivne odluke.

Nerealnost ili hiperrealnost prostora drama dokazuju i imena likova. Imena su anglofona kao u *Johnu Smithu* ili anglofona u fonetskoj verziji kao Treš, Čips, Leni u *Nosferatu*. Imena mogu biti izmišljena kao Klej (zemaljsko ime Nosferatua je ili izmišljeno ili ironijska parafraza boksača Kasius Kleja – Cassius Clay), Boldo (endemsko i ljekovito čileansko drvo), Ibru (nigerijsko prezime), ali koja zvuče kao *prava* imena našeg prostora (Baldo, Ibro). Ponekad su odabrana doista obična imena poput: Joško, Braco (*Nosferatu*), Vera i Žuti (*Atentatori*), koja se u nekim dramama pretapaju u funkcije: Baka, Stara, Listonoša (*Atentatori*) i svi likovi osim Dorothy: Žena u komi, Njen muž, Dečko, njihov sin, Mlada djevojka, Susjed, Farmaceutkinja, Čovjek bez sjećanja... Time se zatvara krug koji je krenuo od Johna Smitha, tako tipičnoga engleskog imena da je postao Svatković, bilo tko od nas. Ono što nas označava

<sup>9</sup> *Investicijsko ulaganje u podizanje objekata u svinjogojstvu* na <http://www.hzpss.hr/adminmax/publikacije/investicijskoulaganjeupodizanjeobjekatausvinjogojstvu.pdf>



i razdvaja samo su naše funkcije. Preko Adama i Rute, biblijskih imena, Zajec završava simbolički krug imenovanja likova s literarnom junakinjom Dorothy Gale, koja je proživjela avanturu koju su željele mnoge djevojčice i time postala hiperrealna i tipična.

Prostor događanja Zajecovih drama je zapravo kazališni metaprostor, prostor Pirandellove scene i to nam pisac jasno kaže, ne samo ovom hiperrealnosti koja je subverzivno posijana kroz drame, nego i time što u didaskalijama izričito traži da likovi sjede na sceni kad počinje drama (*Mlijeko*, *Nosferatu*, *Svinje*), a John Smith ulazi na pozornicu dok publika zauzima mjesta. I to nije samo autorov hir, ti otvoreni počeci kao i otvoreni krajevi su dio Zajecove poetike kružnog toka na sceni.

U Dorothy Gale to nije tako definirao ali je zato prije početka koji je naoko realističan, Zajec ispričao Priču o prstenu koja nam ne samo predstavlja događaj prije prave radnje nego nam i taj događaj stavlja u jedan bajkovit (dakle nerealan) svijet kružnog toka života i sudbine...

### ***Mlijeko ili stan u Zagrebu a farma u Kaliforniji***

Osim one farme u fiktivnom svijetu Kalifornije (hiperrealnost) *Mlijeko* također ima i urbani prostor događanja koji podsjeća na Zagreb. Stan u koji dovodi Ruta Adama, kao da priziva one stanove u starom dijelu grada s visokim stropovima, ogromnim sobama i škripavim parketom. Međutim kao i u drugim dramama i ovdje Zajec poništava tu mogućnost identifikacije prostora na sceni s realnim prostorom Zagreba ili bilo kojega drugog realnog grada.

Osim što su glumci već na sceni kad ulazi publika, oni rade neke radnje koje su karakteristične za njihov lik, ali to ne rade u nekom *realnom* prostoru ili glumljenom realnom prostoru, nego upravo na prostoru kazališne scene. Nakon toga kreće radnja u *realnosti* prve scene odnosno Rutinog stana. Adam promatra bor pored prozora, Ruta unosi poslužavnik s čajem, izgovaraju se rečenice upoznavanja dvoje ljudi koji se ne poznaju... Adam bi trebao pozirati amaterskoj slikarici... ali onda se i u to uvlači onaj pomak, pukotina u priči (kao u filmu *Matrix* u kojem likovi prema pukotinama otkrivaju da nešto nije u redu s njihovim životom).

Ruta kaže da je njezin suprug bio propovjednik na televiziji, za pretpostaviti protestantski, jer je bio oženjen. Protestantski svećenik koji ima svoju TV emisiju je kod nas rijetkost (postoji samo jedan) za razliku od Amerike gdje je to uobičajena pojava, a, što je najbolje, išao je s obitelji po kućama propovijedajući Riječ Božju što kod nas rade samo Jehovini svjedoci koji pak nemaju taj tip svećenika niti TV emisiju!

Imena likova su ili simbolička kao Adam i Ruta, ili uobičajena kao Nela, ili bez značenja kao, Kal ako se ne uzme da je to naziv jedne američke farmaceutske kompanije koja proizvodi dijetetske dodatke. Što bi bila odlična ironija jer je Kal pokušavao naučiti boks ne bi li se obranio od oca, koji ih je maltretirao, ali je otkrio da je umjesto razvijanja tijela djelotvornije kad nakon dobivenog udarca legne i ne miče se. Kal znači i blato a može biti i homonimna skraćenica od Kaina.

## Nemogućnost komunikacije – nemogućnost emocija

*Reci mi nešto lijepo*, uzalud će u *Dorothy Gale* tu repliku upućivati lik Dječaka raznim ljudima koje susretne u tramvaju. *Zašto me ne vidi*, uzdisat će Nela iz *Mlijeka* kad i njezina majka dođe na farmu. Likovi ne mogu komunicirati u životu. Kada Ruta kaže *Mislim, nisam nikada vidjela lice, ja još uvijek ne vidim lice*, iako govori o svom pokušaju prijelaza slikanja s mrtve prirode na ljudsko tijelo, to je zapravo opisivanje njezinog osjećaja gubitnika, stranca u svijetu. Kao gubitnike Zajecove likove prepoznaju teoretičari, kritičari i žiri nagrade Marin Držić koji će Dorothy Gale definirati kao *Niz gubitničkih velegradskih sudbina*.<sup>10</sup> Iako se sam autor brani od definiranja vlastitih likova kao gubitnika,<sup>11</sup> oni to jesu jer je osnovna karakteristika gubitnika upravo nemogućnost komuniciranja sa svijetom, onaj osjećaj stranca u svijetu u kojem živi. Taj osjećaj gubitnika iz američke subverzivne drame najbolje definira Edmund iz *Dugog putovanja u noć* (*Long Days Journey into Night*) Eugenea O'Neilla dovodeći osjećaj stranca koji ne može komunicirati s okolinom do kraja. Dok su drugi imali razloge i isprike (promjenu teritorija, promjenu vremena, neke traumatske događaje iz prošlosti), on će:

*EDMUND: Velika je pogreška što sam se rodio kao čovjek, bio bih mnogo uspješniji kao galeb ili riba. Ovako, uvijek ću biti stranac koji se nigdje ne osjeća ugodno, koji nikoga zapravo ne želi i kojeg nitko ne želi, koji nikamo ne pripada i koji uvijek mora biti malo zaljubljen u smrt.*<sup>12</sup>

Zajecov Adam taj osjećaj izriče ovako:

*ADAM: Pusti ... (Grubo se odmiče. Kratka pauza) Kao da je netko u mene ulio katran, jedne noći, dok nisam pazio. I od onda, moje žile su tvrde, potpuno zatvorene, više ništa ne mogu propustiti kroz njih. Kad ih dodirujem kao da ne pripadaju meni. Mene više ne mogu ni boljeti.*

Komunikacija među likovima može se uspostaviti jedino uz pomoć nasilja. Ono u likovima izaziva neku reakciju, neko uzbuđenje. Kao kod Rute koja ne može uspostaviti s Adamom nikakav dodir uz pomoć pristojne i civilizirane komunikacije, ali nasilje mijenja priču, oživljava, što i Adam prepoznaje:

*ADAM: Zanima vas jeste li, možda iz obične gluposti, sasvim kratke neopreznosti, ili zbog toga što vam je bilo neopisivo dosadno, toliko da ste počeli razgovarati sami sa sobom, slušati kako voda protiče cijevima i uzvraćati joj pozdrave, ili možda iz bolesne znatiželje*

<sup>10</sup> Vidjeti objašnjenje povjerenstva za dodjelu Prve nagrade Marin Držić drami *Dorothy Gale* na <http://www.min-kulture.hr/default.aspx?id=180>

<sup>11</sup> Katarina Kolega, *Najvažnije je pisati i ne brinuti što će doći nakon pisanja*. "Kazalište", 33/34/2008., (Razgovor s T. Zajecom).

<sup>12</sup> Eugene O'Neill, *Dugo putovanje u noć*, u *Antologija američke drame*. Svezak prvi. Zagreb 1993., str. 95.

koja vas je nakon silnih godina konačno oživjela, prostrujala vašim tijelom i pokazala vam da niste samo običan duh koji se zaogrnut u haljinu odlučio poigrati žene, (istaknula S.N.) *zanima vas jeste li možda zbog svega toga u stan pustiti jebenog narkomana koji se čitavo jutro poigrava s vama, čisto iz vlastitog užitka praveći od svega ovoga perverznu predstavu, i koji će vam na samom kraju, u trenutku i potpuno nemilosrdno presuditi, koji će vas opljačkati, zavući se u sve vaše ormare, nacijepati namještaj, porazbijati prozore i nožem razderati sve vaše mrtve prirode, odvojiti vas od svega i ostaviti mrtvu da trunete na tapisonu.*

Nakon što Adam bezrazložno ubije susjedina psa i bude nasilan prema Rutu, ona ide za njim:

*RUTA: Ne smiješ me ostaviti, nakon svega ... nakon ovoga. Više to ne mogu podnijeti ... više ... ne ... ugušit ću se ovdje ... ako me ostaviš ... više ne mogu disati ... odvedi me iz ove sobe. Uopće nije važno, bilo gdje, svedjedno je. Pogledaj gdje sam. Zidovi se zatvaraju tolikom brzinom da od mene više neće ostati ništa... a kad se primaknem prozoru, kad mu priđem, svakoga dana ona iznova i iznova odlazi od mene dok se teška škrinja vuče po pločniku, poskakuje na grbama od asfalta ... a ja sam potpuno sama ... kako ću sad završiti ove skice ... ja ću se brinuti, za tebe, ne smiješ ... ne smiješ biti premršav ... razumiješ ... ja ću se brinuti ... sve ono što je potrebno ... ja imam ... čuješ me ... čuješ me!*

Naravno da je to privid komunikacije jer za to vrijeme Adam ima paralelan monolog o tome *kako su ljudi kukci*, a na kraju scene snažno udara Rutu. Ruta, mudra žena iz *Biblije*, u suvremenoj ironijskoj inačici imala je blagog i dobrog muža propovjednika koji je govorio o Bogu (i to uspješno), a sada slijedi Adama, palog čovjeka koji joj nanosi bol. I to na nekoliko nivoa jer je on ujedno i čovjek koji je odveo njezinu kćer.

Nela i Kal također uzaludno pokušavaju komunicirati, to mogu ili u igrama i pretvaranjima ili kad Nela isprovocira Kalovo nasilje. Nakon udaraca scena završava s njezinim pitanjem: *Kal, voliš li me?*

Nakon dobivenog udarca najbolje je ne micati se – to je doznao Kal kad ga je otac tukao, Ruta, Nela ali i pas koji se nije opirao Adamu pa će Ruta pitati:

*RUTA (tiho): Mislio si se boriti, ali on nije ni zalajao. (Adam ne odgovori) Što to znači? Tko je pobijedio?*

Nemogućnost komunikacije je i nemogućnost osjećaja, nemogućnost izražavanja i doživljavanja emocija. I u tome slijedi obrazac nove europske drame u kojoj je komunikacija jedini način komunikacije između likova, žrtva ili kriva za nasilje (jer ne reagira na *pravi* način) ili ga želi jer je bol jedini realan osjećaj što kulminira u *Očišćenju (Cleansed)* Sarah Kane<sup>13</sup>, a u Zajecovom opusu je najizraženije s mazohistom u *Nosferatu*.

Ono što Zajec proširuje u problemu komunikacije u odnosu na novu europsku dramu, a što i drugi suvremeni hrvatski pisci osjećaju je nemogućnost komunikacije i nakon smrti. U drami *Mrtva svadba* iz 1988., Asje Srnc Todorović, ili u drami *Naranča u oblacima* Ivane

<sup>13</sup> Sanja Nikčević, *Nova europska drama ili velika obmana*. Meandar, Zagreb 2005.

Sajko iz 1998. (obje autorice su Zajecove kolegice s akademije) smrt ne rješava probleme likova, samo ih prebacuje u drugu dimenziju. Jer i smrt je osamljenost kao i život, ili kako to kaže Nela:

*NELA: Znam točno koliko je potrebno da ostaneš bez zraka. /.../ I tako do onog trenutka kad sve izgleda tako daleko kao da je netko odjednom ugasio svjetlo. I odjednom si u potpunom mraku, prepušten sam sebi, čekaš neki znak, uputu, bilo što, potpuno nesiguran što zapravo treba učiniti. Ali nema baš ničega, znaš to.*

Ipak za razliku od kolegica, Zajec u *Mlijeku* ostavlja jednu mogućnost komunikacije – u svom metaprostoru scene. Nakon što radnja završi, posljednja scena se nastavlja na onu prvu, dakle događa se na sceni i na jedan čudan način pozitivno završava sve linije priče. Adam je u bijelom, a dolazi dječak (onaj Godotov) koji *izgleda gotovo kao priviđenje* i kaže Adamu *Gospodine spremnici su puni*. Nakon čega on grčevito plače što znači da na kraju ipak može osjećati. Zatim vidimo da je Nel razapet na križu, a *iz rana mu curi mlijeko*. To žrtvovanje brata bi značilo otplatu njegovih osobnih dugova (otplatu nekih života koje je oduzeo), ali i da je njegova žrtva prihvaćena i da će farmi vratiti plodnost. Ruta govori kao da je mrtva ali onda joj Nela doleti u zagrljaj i zajedno sjede dok Ruta ljulja Nelu u naručju. Zadnja rečenica iz didaskalija:

*Potpuno završena pozadina scene, slika buđenja jutra, sasvim polagano počinje isijavati snažno svjetlo, i u trenutku kad ono postane gotovo zaslepljujuće – mrak.*

Komunikacija je tako ipak dopuštena ali, prema Zajecu, samo u metaprostoru scene.

## **Fitofaktalnost ili ne može se bez priče i prepoznatljivih likova**

Intertekstualnost u Zajecovom stvaralaštvu ne znači da te drame nisu zanimljive. Kad uzima predloške koje prepoznajemo, Zajec uvodi distancu, odmak, ironiju, crni humor (pa je tako priča o sestrama koje ubijaju profesore mjuzikl – nešto što automatski priziva lakoću žanra). Zbog tog igranja sa žanrovima i sam Zajec nekad različito definira vlastite drame pa je *John Smith* označen kao *zgoda iz britanskog života u jednom prizoru* u časopisu "T&T", gdje je objavljena, a kao *groteska* na webu Hrvatskog centra ITI. Ova *groteska* nije slučajna oznaka i njegove će drame biti često označene kao *crne komedije* ili *crnohumorne groteske*,<sup>14</sup> jer je to očita karakteristika ali i vrlina njegova dramskog pisma.

Međutim postoje još neke vrline koje se puno rjeđe ističu: priča i prepoznatljivi karakteri.

Kada je "T&T", časopis zagrebačke Akademije dramske umjetnosti posvetio jedan broj mladim studentima dramaturgije, njihov profesor *iz predmeta pisanja dijaloga*, Nedjeljko Fabio, u predgovoru je povukao paralelu o Šeherezadi i njenim pričama koje su kao

<sup>14</sup> Dubravka Vrgoč, *Kraljica je kriva za sve*, "Vjesnik", 3. travnja 2000. (*John Smith*); Ljubica Anđelković, *Djelomičan uspjeh*, "Vijenac", 2003/2001. (*Atentatori*) ili Martina Petranović, *Groteskno i crnohumorno u suvremenoj hrvatskoj drami*, "Kazalište", 17-18/2004. (*John Smith*, *Atentatori*, *Svinje*, *Novi Nosferatu*); Igor Ružić, *Autodestruktivna želja*, (*Novi Nosferatu*), "Vijenac", 254/2003.

*umjetnost bile jače od života* i sav ponosan najavio kako četvero mladih studenta *izlazi pred javnost sa svojim pričama* (istaknula S.N.)!<sup>15</sup>

Potreba za pričom je jaka u pisaca, a i u publike. Čak i nakon što je cjelovita priča dokinuta u postmodernoj umjetnosti druge polovice dvadesetog stoljeća, nakon što je postala fragmentarna, sastavljena od manje ili više lagano povezanih komadića, priča je ostala preživljavati u nižim žanrovima ili manje cijenjenim produkcijama koje se postavljaju samo *da se zadovolji publika*, ali nemaju nikakav pristup velikim festivalima i mjestima kazališne moći jer se ne smatraju umjetnošću. Iako će Zajec u mnogočemu slijediti nalog vremena, on je suviše talentiran pisac da se odrekne priče, koju nam priča onako kako teče (*John Smith, Atentatori, Svinje*), uživajući prepletati tokove priče (kao u *Mlijeku* ili *Dorothy Gale*) i ulančavati likove, puštajući publici da otkrije njihove tokove i prepusti joj da otkriva krajeve ulančavanja likova.

Možda podsvjesno vjeruje da se upotrebom ostalih elemenata osigurao od proglašavanja staromodnim, i da je dokidanje realnosti svijeta (sva ona intertekstualnost, slijeđenje žanrova) i stvaranje metaprostora u nekoj virtualnoj fiktivnoj stvarnosti (istovremeno i nestvarnoj i satkanoj od fikcije), toliko jako da može podnijeti priču.

Priči se vratila i Nova europska drama, ali je ogolila svoje likove do krajnjih granica, *očistila* ih od nekoga konkretnog prostora i vremena kojem pripadaju (svi kao da su ispali iz onog simulakruma Britanije) do te mjere da nam je ubrzo postalo dosadno unatoč nasilju koje je u početku izazivalo reakcije. Uzalud su nas prozivali da je to *prava slika svijeta*, da su to realni problemi, likovi su nam ostali strani i daleki.

U Zajeca je drugačije. Ona njegova fitofaktnost ili spajanje zbilje i fikcije je ne samo u prostoru i vremenu nego i u likovima. Koliko god su likovi prepoznatljivi iz filmova ili literature oni uvijek zadržavaju jednu razinu bliskosti. Kao da su naši susjedi (*Dorothy Gale, Mlijeko, John Smith...*). Pa su tako one spomenute fitofaktnalnosti koje Zajec uvijek ostavlja u svojim dramama, ne samo veze sa stvarnošću nego preko njih komunicira i s publikom. Koliko god trend tražio dokidanje realnosti, Zajec je dovoljno dobar pisac da može napraviti dvostruki obrat pa da njegove pukotine djeluju dvosmjerno. Neke lome prikazanu stvarnost u simulakrum, ali neke nam pomažu da prepoznamo i likove i svijet kao nama bliske.

I onda se događa interesantan obrat i u realnosti, u Zajecovom životu. Upravo oni tekstovi koji najvjernije slijede žanrove i zahtjeve suverene umjetnosti, kao na primjer *Novi Nosferatu* recepcijski prolaze najlošije, a oni u kojima je subverzivan prema žanru koji slijedi pričom i prepoznatljivim i bliskim karakteristikama, ti su uspješniji kao *John Smith* ili *Dorothy Gale*.

To i ne čudi. Suvremeni žanrovi su hladni i temelje se na dokidanju konvencija. Zato će od nove europske drame najvjerojatnije ostati samo rodonačelnici, oni koji su prvi šokirali javnost dokidanjem posljednje konvencije prikazivanja nasilja na sceni, a ostali će lagano izbljediti. Slično se dogodilo i s teatrom apsurda gdje su ostali rodonačelnici, a svi klonovi koji

---

<sup>15</sup> Nedjeljko Fabio, *Predgovor*, "T&T" 10/1998. str.6.

se i danas pišu bili tek potrošna roba. Radikalizacije dokidanja konvencija teško se podnose u klonovima. Zato je *Nosferatu*, iako napisan po svim pravilima žanra, svojim gomilanjem nasilja nedovoljno intrigantan, a prazni i hladni likovi ne pronalaze put do recepcije. Apsurdističke drame (*Svinje* i *Atentatori*) su bile zanimljive kao umješne vježbe unutar stila, a bit će zanimljivo vidjeti hoće li ostati i budućem vremenu. *Hlađenje* recepcije pokazuje činjenica da je prva, *Atentatori* bila i nagrađena i izvedena u prestižnom ITD-eu, upravo kao poticaj novom umješnom dramskom glasu, a, druga *Svinje* (iako odlično napisana) nije to dosegla. Igrala je u rubnom vinkovačkom kazalištu, pri čemu ovo *rubno* nema kvalitativnu nego recepcijsku vrijednost (manje izvedbi, manje publike, manje prikaza, dakle i kritičke recepcije...) što može biti pokazatelj opadanja zanimanja za taj smjer Zajecove dramaturgije.

Zajec je očito najintrigantniji u jakoj priči i prepoznatljivim likovima, čak i kad se radi o ludom automehaničaru iz londonskog predgrađa ili posjetu junakinje iz Oza, one kopče kojima nas veže uz te likove i priču su u te dvije drame ipak najjače. I zato je prva nagrada Marin Držić u jakoj konkurenciji dodijeljena Zajecu za dramu *Dorothy Gale* s vrlo zanimljivim obrazloženjem koje se poziva na jedan aspekt drame koji je u suvremenoj visokoj umjetnosti zadnjih šezdesetak godina nije bio dopušten – njezin optimizam:

*Niz gubitničkih velegradskih sudbina, prožetih tugom i beznađem, Tomislav Zajec sebi svojstvenim osjećajem za mjeru i balans precizno povezuje u jedinstvenu silvestrovsku priču. I kad se čini da zaista nema nikakvog izlaza ni nade za njegove sumorne junake u suznoj dolini svagdašnjice, autor potezom velemajestora pronalazi prava rješenja u sjevremenskoj i svima dohvatnoj riznici bajki i sanja, a hrvatskoj dramskoj književnosti poklanja istinski dragulj.<sup>16</sup>*

Naime, u drami se na kraju svi likovi spoje, svi se dotaknu i iako se ne zna hoće li te veze opstati, korak koji je učinjen puno znači, naročito u svijetu suvremene umjetnosti (i proze i drame), koja već godinama kao vrijednost propagira sliku svijeta bez komunikacije, bez emocija i bez izlaza. Možda je povjerenstvo doista u pravu i Zajecov opus ide prema novoj kvaliteti u dramskom stvaralaštvu koja se već dugo najavljuje kao nužan nastavak vladajućih hladnih trendova (poput nove europske drame ili čak i verbatimima ili dokumentarne drame). Čuju se glasi o najavi *novog romantizama* ili *nove osjećajnosti* koja onda uključuje i optimizam (što ne znači prikazivanje ružičastog svijeta), a ta se linija može iščitati u Zajecovom opusu. U *Mlijeku* je ipak komunikacija (i emocije) dopuštena na kraju drame pa makar u prostoru metascene. Dok je *Nosferatu* ne samo vampir, nego crni anđeo, koji iako lažnim krilima donosi pravo zlo i pravu bol, u *Dorothy Gale* naslovna junakinja funkcionira kao pravi, odnosno bijeli anđeo koji pomaže likovima i tek kad se svi susretnu – kućne cipelicama i ode.

<sup>16</sup> Objašnjenje povjerenstva za dodjelu Prve nagrade Marin Držić drami *Dorothy Gale* na <http://www.min-kulture.hr/default.aspx?id=180>

## AKCIJSKI MITOSLOV ILI O INTERVENZIONISTIČKIM KOREKCIJAMA: *CRVENI, ZELENI I CRNI PERISTIL*

*Bezbroy puta nam je rečeno "niste vi dovoljni da mijenjate svijet", ali nasuprot tome, sigurno je da je svatko pozvan da onemogući one koji nostalgично čuvaju ostatke svog svijeta, kočеći i najminimalniji progres. (Šest stranica grupe "Crveni Peristil" 1968: 211)*

Uvodno istaknula bih da je riječ o prigodničarskom članku koji nastaje povodom četrdesete obljetnice akcije-intervencije *Crveni Peristil* (10./11. siječanj 1968.), s time da je ipak prigodničarski više obilježen desetom obljetnicom akcije *Crni Peristil* (10./11. siječanj 1998.), s obzirom da kao suvremenica nažalost dijelim to nimalo utopijsko doba. Ili određenjem Igora Grubića gerilske individualne akcije *Crni Peristil*: ta crna točka djelovala je *poput mrlje na duši svakog pojedinca koji bi mogao doprinijeti da stvarnost bude drugačija a to ne čini* (Grubić 2007: 34-35).<sup>1</sup> Krenimo stoga najjednostavnijom smjernicom – kronologijskom, s napomenom da ću promatrati ideološki i povijesni kontekst tih akcija kao i njihov akcijski podtekst, odnosno konceptualni i globalni superpodtekst; u slučaju *Crvenoga Peristila* to je, dakako, šezdesetiosma (Oraić Tolić 1990: 179).

### Kardinalski crveni kvadrat

Dakle, u noći između 10. i 11. siječnja 1968. godine grupa mladića, anarhoidnih bitnika pod utjecajem prevratničkih ideja neponovljive šezdesetiosme intervenirala je crvenom bojom, i to kako neki izvori navode – kardinalski crvenom, na kamenu površinu kasnoantičkoga Peristila, čime su tada, zbog, kako im je rečeno, vandalskoga čina, zaradili novčanu kaznu koja je u ono doba bila jednakovrijedna zatvoru u trajanju od dva dana.<sup>2</sup> Ipak

<sup>1</sup> Kao vrijeme gerilske kolektivne intervencije *Crveni Peristil* ističe se da je počela 10. siječnja 1968. oko 23 sata (Srhoj 1998: 3), odnosno, prema drugoj verziji – između 5 i 7 sati ujutro s 10. na 11. siječnja 1968. (Dugandžija 1998: 54). Bojanje u okviru gerilske individualne akcije-intervencije *Crni Peristil* obavljeno je oko 5 sati ujutro 11. siječnja 1998. godine (Dragojević 1998: 3).

<sup>2</sup> Tako je u *Wikipediji* istaknuto da je tada jedino povjesničar umjetnosti Cvito Fisković stao u obranu te urbane intervencije (usp. "Red Peristyle", [http; Peraica 2006:163-174](http://Peraica2006:163-174)).



i usprkos svim tim ciničkim metodama nadzora i kazne akcija *Crveni Peristil* uvrštena je dakako u monografije konceptualne umjetnosti kao konceptualni istup kojim je začeta nova umjetnička praksa (1966.-1978.) u Hrvatskoj i kao prva intervencija u javni prostor na ex-YU području (Vujanović 2008: 14; Srhoj 1998: 3).<sup>3</sup>

Pritom se za splitsku grupu Crveni Peristil obično kao godina njihove anarhoidne inicijacije navodi 1966. godina kada je ostvaren prvi kontakt studenata Pedagoške akademije (Likovni smjer) i trojice učenika Škole za primijenjenu umjetnost (Jelinčić 1969: 9), a kao njezin inicijator u svim se prilikama apostrofira Pave Dulčić. Naime, grupu su uz Dulčića činili i Toma Čaleta, Vladimir Dodig Trokut, Slaven Sumić, Nenad Đapić, Radovan Kogej, Srđan Blažević i Denis Dokić (usp. *Nova umjetnička praska 1966.-1978.* 1978: 75), koji su ujedno atribuirani i kao začetnici hrvatske konceptuale, a kao godina raskida unutar tragičnih okolnosti za pojedine članove grupe te anarhoidne grupacije uglavnom se navodi 1973. godina, odnosno smrt Pave Dulčića 1974. godine.<sup>4</sup>

Nakon smrti Tome Čaleta 1972. godine (riječ je o samoubojstvu skokom s nebodera s pločicom oko vrata na kojoj je pisalo *Ja sam umjetnik*) i Dulčićeve smrti 1974. godine (riječ je o samoubojstvu skokom pod vlak) rad nastavlja jedino Vladimir Dodig Trokut.<sup>5</sup> Upravo će Ante Kuštre, povodom svog *Zelenog Peristila* iz 1989. godine, istaknuti da je famu oko *Crvenoga Peristila* imao *tko širiti i produbljivati: njega je ipak izvela grupa ljudi. Stvaranju gotovo-pa-kulta Crvenoga Peristila dala je svoj doprinos i sama smrt: samoubojstvo Pave Dulčića i Tome Čaleta* (Kuštre 2008: 32-33).

<sup>3</sup> O tome da kolektivna gerilska akcija *Crveni Peristil* (1968.) kao i ludičke akcije kratkotrajnoga djelovanja fiktivne skupine Penzioner Tihomir Simčić (1969.-1970.), a koju je inicirao Braco Dimitrijević, označavaju začetak akcionizma na našem prostoru u okviru nove umjetničke prakse, odnosno razdoblja neoavangarde i postavangarde, usp. Marjančić 2009.

<sup>4</sup> Na okruglom stolu o *Peristilima* na 1. DOPUST-u (Dani otvorenoga performansa u Splitu) 2008. godine Slaven Sumić je istaknuo da je zajedno s Pavom Dulčićem osmislio cijelu akciju i tri mjeseca prije akcije bojanja u malim su dozama kupovali crveni pigment olovnog minija kako ih predstavnici vlasti ne bi mogli povezati s činom. U tajnosti su čuvali plan te su dan-dva prije obavijestili ostale učesnike akcije. Zlatan Dumančić navedeno je komentirao: ... *da su koristili olovni minij, Peristil ne bi dan-danas očistili, laserima bi ga skidali* (DOPUST 2008, [http](http://www.dopust.hr)).

Okrugli stol o akcijskim *Peristilima* održan je na Danima otvorenoga performansa u Splitu (DOPUST), u organizaciji Kulturno-umjetničke udruge Uzgon (Split, 7.-15. travnja 2008.), gdje je o *Crvenom Peristilu* (noć s 10. na 11. siječanj 1968.) govorio svjedok te akcije – Slaven Sumić, o *Crnom Peristilu* (noć s 10. na 11. siječanj 1998.) – Igor Grubić, *Zelenom Peristilu* (1989.) – Ante Kuštre, o *Svjetlosnom Peristilu* (Božić 1991. i 1997.) – Alieta Monas te o tzv. *Letećem / lebdećem Peristilu* (izvedenom na četrdesetu obljetnicu *Crvenoga Peristila*) – Petar Grimani. Kratak sadržaj okruglog stola o *Peristilima* na 1. DOPUST-u usp. Marković 2008: 32-33, Kuštre 2008a: 17. Tako je okrugli stol o intervencijskim djelovanjima na *Peristilu* po prvi put okupio umjetnike i intelektualce koji su povezani uz akcionizam navedenoga prostora – Slavena Sumića, Božidara Jelenića, Zlatana Dumančića, Igora Grubića, Alietu Monas, Antu Kuštru, Petra Grimani, uz koordinatora okrugloga stola, povjesničara umjetnosti Tonija Horvatića. Usp. video zapis Igora Lušića (2008.).

<sup>5</sup> Ili Trokutovom retrospektivom: *Čaleta 1972. godine radi performans-akciju pod nazivom Ja sam umjetnik, bacajući se s trinaestog kata nebodera u Splitu s pločicom oko vrata na kojoj ispisuje "Ja sam umjetnik". To je prvi put u svjetskoj praksi gdje jedan umjetnik počinjava samoubojstvo unutar sižea umjetničkoga čina, bez obzira što je to jedan klasičan postupak.* (Dodig Trokut 2002: 42-43)

Dakle, tek od prve akcije – *Crveni peristil* – 1968. godine, a koja je i okončana policijskim hapšenjem – deklariraju se kao grupa (1966.-1974.).<sup>6</sup> Ili riječima Tihomira Milovca: *Potvrda umjetničkog čina bila je u upornom i višegodišnjem odbijanju priznanja članova grupe da su oni počinitelji tog djela* (Milovac 2002: 146). Tako se za tu kolektivističku gerilsku gestu obično ističe kako je grupa bitnika, i to s revolucionarno-korektivnim metlama u rukama, za svega nekoliko minuta obojila pločnik antičkoga Peristila u crveno u ime protesta protiv općeg stanja u kulturi, a pritom su samo neki u tome, kako je detektirao Davor Matičević, vidjeli postupak sličan već klasičnom Dalíjevu doctrtavanju brkova Mona Lisi (Matičević 1978: 27). Ili pak Trokutovim određenjem: *Grupa Crveni Peristil deklarirala se 10. siječnja 1968. prvom akcijom bojanja pločnika antičkoga Peristila – znači – 12 kvadrata, 12 metara i dvanaestorica sudionika* (Dodig Trokut 2002: 42-43). Ipak, za razliku od Dodigova simboličkoga inzistiranja na broju 12, Slaven Sumić na održanom okruglom stolu o *Peristilima* na 1. DOPUST-u (Dani otvorenoga performansa u Splitu) 2008. godine ponovio je da je bojanje u okviru akcije *Crveni Peristil* počinilo njih osmero, iako su u ondašnjim novinskim natpisima samo Slaven Sumić, Pave Dulčić i Radovan Kogej apostrofirani kao akteri bojanja platoa Peristila u crveno (Dragojević 1998: 3).

Tako jedan od onodobnih novinskih članaka bilježi kako su u Prvu stanicu Milicije dovedeni dvadesetjednogodišnji Slaven Sumić i Pave Dulčić – studenti Pedagoške akademije likovnog smjera i Radovan Kogej, bez zaposlenja, član VIS-a Hipis iz Splita (Jelinčić 1968: 9). Među ostalim, potpisnik navedenoga članka ističe kako je grupa mladića odluku o bojanju donijela dva mjeseca ranije u napuštenom potkrovlju u Ulici Andrije Alešija 6 te kako je za svega desetak minuta 30 kg crvene boje<sup>7</sup> razliveno po pločniku i razvučeno metlama: *Jedan slučajni prolaznik upitao je mladiće što rade: – Bojimo trg za snimanje filma – odgovorili su složno* (ibid.).<sup>8</sup> Tako je u nekoliko navrata u ondašnjim novinskim natpisima istaknuto kako su Slaven Sumić, Pave Dulčić te Radovan Kogej inicirali navedenu akciju-intervenciju, a njima su se pridružila još petorica mladića od kojih su trojica bili učenici Škole za primijenjenu umjetnost te dvojica studenata Pedagoške akademije (Jelinčić 1968a: 3; Dragojević 1998: 3).<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Nadalje, neke su akcije grupe Crveni Peristil također doticale i strategije *land arta*; npr. u okviru akcije *Crvena nit* iz 1968. godine položili su u more šest nautičkih milja dug crveni konac u svrhu povezivanja Splita i otoka Brača (usp. Milovac 2002: 146). O ostalim akcijama grupe Crveni Peristil usp. *Nova umjetnička praksa 1966-1978*. 1978: 75.

<sup>7</sup> Slaven Sumić na okruglom je stolu o *Peristilima* na 1. DOPUST-u istaknuo da je zajedno s Pavom Dulčićem tijekom nekoliko mjeseci kupovao 20 kg olovnoga minija, crvene boje u prahu.

<sup>8</sup> Naime, kako prenosi Frane Jelinčić – nakon slučajnoga prolaznika naišao je i *milicionar* pozornik Đuro Filipović koji je o tom događaju izvijestio dežurnu službu Javne sigurnosti SUP-a te novinar Frane Jelinčić, među ostalim, zapisuje da će protiv počinitelja biti podnesena krivična prijava Općinskom javnom tužilaštvu zbog oštećenja kulturno-povijesnoga spomenika i prijava suca za prekršaje zbog zagađivanja javnih površina (Jelinčić 1968a: 3).

<sup>9</sup> Istina, novinar V. Krsnik ističe samo Pavla Dulčića i Slavenu Sumića, a izostavlja Radovana Kogej (Krsnik 1969: 17; Krsnik, Vukašin 1968: 10). Pritom je zamjetno kako su onodobni medijski zapisi opisali spomenute umjetnike: tako V. Krsnik Sumića i Dulčića atribuirao *čupavcima*, a čin bojanja platoa Peristila

Što se tiče Vladimira Dodiga Trokuta, spomenuti alkemičarski mag, umjetnik i strateg smeća, performer reciklaža društvene i mentalne angažiranosti, začinjavac domaćeg *black arta*, kako je izjavio u jednom od svojih brojnih intervjuja, negira akciju *Crveni Peristil* i ne tretira je *svojom* (Dodig Trokut 2002: 42-43)<sup>10</sup> – i pritom je istaknuo kako je varijanta bila da se Peristil oboji u narančastu boju koja je u to doba bila revolucionarna boja Zapada; drugi koncept bio je da se oboji pola crveno – pola crno u sustavu anarhističkoga koncepta – u duhu španjolskih frakcija anarhizma – i treću varijantu, koja se i ozbiljila, činilo je atakiranje crvenom bojom na postojeći politički sustav komunizma (Dodig Trokut 2002: 42-43). Inače, Željko Kipke istaknuo je da je upravo grupa Crveni Peristil iskoristila *nevolju što je stasala u dobu općinjenom anarhizmom. U doba kontrakturnog pokreta diljem svijeta, u okrilju čega se uglavnom maštalo o neinstitucionaliziranim oblicima slobode* (Kipke 1999: 142).

Ipak, na spomenutom okruglom stolu o *Peristilima* na 1. DOPUST-u (2008.) Slaven Sumić je naglasio da nikada nije čuo za varijantu koncepta bojanja u narančasto i pridodao je kako je postojala ideja da se Peristil oboji crveno naizmjenično, na kvadratiće, ali kako im se ipak nije išlo u *pržun*, od navedene su politički provokativne akcije iscertavanja hrvatskoga grba odustali (*prema* Vidulić 1998: 1).<sup>11</sup> Spomenimo i kako je u članku, objavljenom u tjedniku "Danas" 16. siječnja 1998. godine, Ante Kuštre prenio predaju kako se priča da su sudionici *Crvenoga Peristila* nakon akcije pronašli utočište u milicijskoj postaji u bijegu pred razbješnelim građanima koji su ih htjeli simbolički linčovati nasilnim šišanjem (Kuštre 1998: 56).<sup>12</sup> Dakle, velika i uglavnom nijema većina sugrađana nije razumjela simboličku popudbinu bojanja Peristila, bojanja njegova kvadrata u crveni kvadrat, suprematistički lik iz Maljevičeve ostavštine crnoga kvadrata (usp. Grubić 2007: 34-35), bojom kardinalskoga plašta te davne 1968. godine, u vrijeme globalnoga bunta sveučilištaraca koji se odvijao pod utopijskom parolom *Budimo realni – tražimo nemoguće!*; dakle, u doba kada su zagrebački sveučilištarci dremuckali nevinim, sigurnim i čvrstim snom, sada već poslovične, zagrebačke zrakoplovne inteligencije.

---

određuje *vandalskim aktom* (Krsnik 1968: 17). Nadalje, novinari Krsnik i Vukašin isto tako ističu njihov vanjski izgled te zapisuju sljedeće: *Po svom vanjskom izgledu Dulčić i Sumić ne razlikuju se od bitnika, kakvih ima po ulicama Londona, Pariza, Rotterdama...* te opisuju i njihov stambeni ambijent – potkrovlje u Ulici Andrije Alešija broj 6, gdje su Slaven Sumić i Pave Dulčić stanovali zajedno s Radovanom Kogejom: *Potkrovlje je ispisano različitim imenima njihovih prijatelja i prijateljica, ljubimaca protestne muzike i sličnim* (Krsnik, Vukašin 1968: 10).

<sup>10</sup> Tom je prigodom Vladimir Dodig Trokut istaknuo da on sâm nije bojao Peristil, već je bio samo nazočan: *nisam pristao na bojanje crvenim iz političkih razloga. Moj koncept boje bio je razlikovan od crvene* (Dodig Trokut 2002: 42-43).

<sup>11</sup> U izjavi Sandiju Viduliću, Slaven Sumić je istaknuo da je Pave Dulčić bio inicijator akcije bojanja platoa Peristila te da su te godine, nakon povratka iz Pariza, svoje dojmove izrazili bojanjem platoa Peristila u crveno (Vidulić 1998: 1).

<sup>12</sup> Prema nekim navodima, nakon što su pohapšeni, sutradan su akteri akcije dovedeni na mjesto akcije da sve to sami oribaju (usp. *Crveni Peristil* 1998: 4).

Vladimir Dodig Trokut često navodi kako je ubrzo nakon akcije *Crveni Peristil* došlo do osnivanja pojedinih frakcija unutar same grupe te da je mjesec dana nakon – dakle, 10. veljače 1968. osnovana Frakcija grupe Crveni Peristil akcijom *Crveno more*. Nadalje, spomenuta je frakcija u jednom trenutku postala *Grupa 68* – poetska grupa koja je radila na fenomenu sjedinjenja mistike i poetike, metafizičkih i magijskih formulacija; nadalje – *Grupa 30*, nakon incidenta u Kino klubu Split (riječ je o istupu, protestu na IV. Festivalu amaterskog filma 1969. godine u kinodvorani Zlatna vrata), iz čega kasnije proizlazi *Grupa 3i* i na kraju grupa *Manifest 72* (usp. Kipke 1989: 162; Dodig Trokut 2002: 42-43). I nadalje, Dodigovim riječima: *U Grupi 3i dugo sam baštiniio pokojnog Dulčića i pokojnog Čaletu, i često sam radio performanse s njihovim prizivima, koristeći metode spiritizma* (Dodig Trokut 2002: 42-43).

Pritom u okviru cjelokupnoga mitoslova o akciji *Crveni Peristil* ono što svakako danas preostaje jest da se osvrnemo na njihov anarhoidan manifest *Šest stranica grupe "Crveni Peristil"* (autor je manifesta Filip Roje), koji je objavljen u splitskom časopisu za kulturu "Vidik" 1968. godine (broj 7-8), a gdje, među ostalim, crvenoperistilaši ističu kako su protiv *posthumne buržoazije*, protiv onih *što slijepo slušaju bogove s Olimp d'arta*, kao što je ta fluidna anarhoidna grupa postavila i zahtjev za demokratizacijom umjetnosti te pitanje o razložnosti umjetničkoga dijaloga ako je ono izmješteno iz društvene stvarnosti (*Šest stranica grupe "Crveni peristil"* 1968: 214, 211).



*Crveni Peristil*, 1968. Foto: Zvonimir Buljević.<sup>13</sup>

O tome da li je to bila likovno ili ipak politički motivirana akcija s obzirom na korištenje crvene boje, koja teško da u ono doba može biti lišena ideoloških konotacija, u usmenoj su se predaji perpetuirale kontradiktorne interpretacije: tako Slaven Sumić ističe da je akcija *Crveni Peristil* bila primarno likovno motivirana te da nije imala ideološke konotacije

<sup>13</sup> Fotografija je preuzeta iz kataloga izložbe *Rubne posebnosti: Avangardna umjetnost u regiji od 1915. do 1989. godine*, Zbirka Marinka Sudca, Galerijski centar Varaždin, 19. ožujka – 10. travnja 2005. Usp. <http://www.collectionsudac.org/WebSlike/1968-1989/Crveni%20peristil/target1.html>  
Tako je fotografija splitskoga fotografa i pisca Zvonimira Buljevića ostala jedini vizualni dokaz spomenute akcije (Vujanović 2008a: 30).

(prema Franulić 2008). Međutim, za razliku od Sumića, Vladimir Dodig Trokut upozorava da je činjenično da je to bila politička akcija, te joj pored političko-subverzivnih konotacija pripisuje i magijske konotacije (Vujanović 2008: 14). Naime, Trokut pridodaje da je nešto kasnije, i to intervencijom Ante Kaštelančića, Marijana Kockovića i Ede Murtića ta akcija pod krinkom umjetnosti nakon objavljivanja manifesta *Šest stranica Crvenog Peristila* u splitskom časopisu za kulturu "Vidik" 1968. godine, dobila konotaciju i predikat umjetnički (Dodig Trokut 2008: 34-35).

Što se tiče daljnje mitoslova o akciji *Crveni Peristil*, Markita Franulić je istaknula da se Vladimir Dodig Trokut, koji je prikupio i sačuvao neke radove i dokumentacije *Crvenog Peristila*, dugo godina predstavljao liderom grupe, a pripisujući joj političko-subverzivne i magijske značajke pridonio je još većem stvaranju mita oko, ionako, mistificiranih protagonista i zbivanja (Franulić 2009). Nadalje, Zlatko Gall uočava da kada je 1998. godine Slaven Sumić konačno prekinuo šutnju o spomenutoj akciji, svojim je svjedočenjem temeljito uzdrmao neke od uporišnih točaka dotadašnjih spekulacija i mitologizacija nastalih uglavnom na osnovi "iskaza" Vladimira Dodiga Trokuta (Gall 2008: 51). Inače, u članku *Vandalizam ili umjetnost* iz 1988. godine Gall zapisuje kako je i puna dva desetljeća nakon akcije grupa Crveni Peristil podložna mistificiranom tumačenju te da ni akteri peristilskih događanja različitim interpretacijama ne pripomažu u rekonstrukciji (Gall 1988: 23).<sup>14</sup> Isto je tako i okrugli stol o *Peristilima*, koji je održan na 1. DOPUST-u 2008. godine, dakle, četrdeset godina nakon same akcije, ponudio kontradiktorne interpretacije te akcije, i to iz triju perspektiva gdje Slaven Sumić nije mogao prihvatiti *naknadne* interpretacije koje su ponudili Božidar Jelenić i Zlatan Dumanić.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Među ostalim, Gall zapisuje kako su Dulčić, Kogej i Sumić nakon akcije uredništvu "Slobodne Dalmacije" uputili pismo, koje dakako nije objavljeno, u kojemu navode da su tendencioznim novinskim pisanjem raspaljene i najniže strasti grupice građana koji su nam prijetili i prijete, koji su nas 16. ovog mjeseca čak i fizički napali na Narodnom trgu i maltretirali, poslije čega su nas i dalje gonili, te provalili u naše "napušteno" potkrovlje, demolirali i opljačkali nas (prema Gall 1988: 23). Pritom su u navedenom pismu čin bojanja nazvali činom usmjerenim prema bujanju ustajale kulturne svijesti (ibid.). Jednako tako Krsnik i Vukašin u svome članku prenose izjavu Sumića i Dulčića da su navedenim činom željeli svratiti pozornost širih masa ne samo na umjetnost uopće, jer su splitski izložbeni saloni mjesta u koja navraća samo ekskluzivan sloj ljudi (prema Krsnik, Vukašin 1968: 10). Odnosno, kako je to prenio novinar Frane Jelinčić – akcija je prema akterima određena kao plan izmjene izgleda kulturno-povijesnih spomenika čija je boja po njihovu mišljenju postala monotona i dosadna za prolaznike i umjetnike (prema Jelinčić 1968a: 3).

<sup>15</sup> Pritom značajnu je ulogu u formiranju grupe Crveni Peristil, a prema interpretaciji Vladimira Dodiga Trokuta, imao akademski slikar Božidar Jelenić koji je ujedno naknadno ponudio i interpretaciju akcije-intervencije *Crveni Peristil*, određivši je kao akciju – *secret painting no. 1*, i to, nadalje njegovim riječima, kao reakciju na ekspanziju inertnih bezbojnih plinova (helij, neon, argon), koji dovode do zaista radikalne percepcije nevidljivog, kako je izjavio za "Slobodnu Dalmaciju" 28. lipnja 1998. godine, a povodom dodjeljivanja druge nagrade *Crnom Peristilu* Igora Grubića na 33. zagrebačkom salonu (Tolić 1998: 22).

O ulozi Božidara Jelenića na rad spomenutih autora iz grupe Crveni Peristil usp. Dodig Trokut 2002: 42-43.



Očito je, dakle, da je mistifikacija kao medij plodno tlo za održavanje mita o akciji *Crveni Peristil*. Tako je Zlatan Dumanić u cjelokupnom mitoslovu oko te akcije istaknuo ključnu ulogu Ante Jurjevića Baje, čuvenoga Titova komunističkoga povjerenika za Split i direktora Škvera, koji je *bacio tim klatačima ideju kako Rusi, Sovjeti imaju Crveni trg, te zašto i mi ne bismo imali Crveni Peristil: "Umjesto da nešto radite, vi fumate!"* (Dumanić 2005: 32-24).<sup>16</sup> Odnosno, kako je istaknuo na okruglom stolu o *Peristilima* koji je bio organiziran na 1. DOPUST-u: *Crveni Peristil u Crvenom Splitu i u Crvenoj Jugi kolala je kao šala u partijskim krugovima dvije godine prije nego se realizirala. Šaljivi pokretači su dva komunistička narodna heroja – Ante Jurjević Baja i Srećko Reić Petica a osam omladinaca, koji su izveli akciju, bili su marionete, a da toga nisu bili svjesni. Na navedenu Dumanićevu interpretaciju, Petar Grimani je odgovorio da postoje dva Crvena Peristila; jedan koji je Slaven Sumić izveo sa svojim prijateljima i drugi koji je prešao u mitomaniju, a čiji je inicijator Vladimir Dodig Trokut kao što je i za Zlatana Dumanića pridodao kako ga je upoznao tako što mu se spomenuti umjetnik – splitski kapetan, zapovjednik broda od 3000 BT ili većeg predstavio kao bivši član Frakcije Crveni Peristil.*<sup>17</sup> Nadalje, na spomenutom okruglom stolu Božidar Jelenić je pridodao kako je pravi autor *Crvenog Peristila* arhitekt Neven Šegvić te da su, među ostalima, on (Božidar Jelenić), Pave Dulčić i Baja, jednom prilikom razgovarali na Šegvićevu brodu, gdje je Baja navedenu akciju zamišljao kao Crveni trg.<sup>18</sup> Dakle, zamjetno je

<sup>16</sup> I nadalje Dumanićevim određenjem: *Priča o nekoj radikalnosti grupe Crveni Peristil apsolutno je jedan mit koji je, istina, jako koristan i koji ću osobno uvijek braniti, ali ipak na jedan drugi način s obzirom da su se Crvenim Peristilom napajale generacije umjetnika i zbog toga taj mit ne želim rušiti na taj način, ali istina je da je riječ o slablašnim umjetnicima, netaleantiranima od kojih se napravilo čudo. /.../ I onda sve one lagarije da se Čaleta 1972. godine bacio s nebodera s pločicom oko vrata na kojoj ispisuje "Ja sam umjetnik" – da je to bilo konceptualno samoubojstvo, to je čista lagarija. Ti netaleantirani klatači ubili su se jedan po jedan bez razloga a ne protiv nekoga mita.* (Dumanić 2005: 32-24)

<sup>17</sup> Pogledajmo i recepciju Zlatana Dumanića kao i Vladimira Dodiga Trokuta o akciji *Crveni Peristil* iz perspektive Petra Grimanija: *Kao srednjoškolic upoznao sam i Trokuta u ekipi s mojim ocem a i Dumanića koji je držao svoje predavanje za vrijeme višemjesečne audicije u Teri. Ono što je znakovito za ovu dvojicu jest to da za vrijeme akcije bojanja Peristila nisu bili ni blizu ljudima koji su tu akciju izveli. Sve su te njihove priče mistifikacije ili omalovažavanja same akcije; djeluju dosta zbunjujuće i konfuzno na one kojima ova dvojica žele "prodati" svoje verzije; evidentno je to da obojica imaju jaku potrebu da se referiraju na ovaj događaj, ali nisam siguran da li je njihov stav ili interpretacija uopće legitimna. Zlatanova priča o klatači i Baji za mene je bolna i maliciozna. Isto tako je s agresivnim i potpuno neosnovanim trpanjem sekti koje su navodno svoj prvi javni nastup imale baš u ovoj akciji. Izgleda mi da je u ovom slučaju Crveni Peristil bio izvor nadahnuća i da su oba umjetnika ostvarili vlastite realizacije kroz vlastiti rad, iako Trokut s trgovačkom a Zlatan s pomorskom školom. Možda im je Crveni Peristil bio prva prava umjetnička škola od koje su nešto naučili.* (Grimani 2008: 30-31)

<sup>18</sup> Božidar Jelenić u članku *"Crveni Peristil" i falsificiranje umjetnosti* kao autore akcije *Crveni Peristil* određuje Dulčića, sebe i Nevena Šegvića (Jelenić 2008: 39). Pritom je istaknuo kako su na jednom vikendu na Šegvićevoj jahti bile prisutne značajne osobe društvenog i političkog života Splita, a među njima i vrhovnik komiteta partije gosp. Jurjević Baja (direktor Muzičke škole čelist i slikar Bučan, svjetski čelist Pablo Casals sa suprugom, Koča Popović, nadrealist general, ja, Pave i još neki) gdje je opet riječ o popločavanju Crvenog trga, pa je Dumanićeva priča samo metaforička parabola s trgom u Moskvi ipak samo "čakula", ali koja nema baš nikakve direktne veze s idejom, a posebno te politike, jer art-ideja je imala suprotan kritički diskurs. Neven Šegvić je mislio o arhitekturi, Jurjević o trgu "Krasnaja ploščad",

da se i u Dumanićevoj i u Jelenićevoj interpretaciji oko inicijacije akcije *Crveni Peristil* Ante Jurjević Baja ustoličuje kao mogući organizator koncepta Crvenoga trga u crvenom Splitu.

Inače, povodom tridesete obljetnice *Crvenoga Peristila* od 18. prosinca 1998. do 11. siječnja 1999. godine održana je izložba *Pave Dulčić – Crveni Peristil 1968. – 1998. (Čovjek / gesta / vrijeme)*, koja je prezentirala kulturološki materijal ostavštine pokojnoga mladog likovnog umjetnika i vođe grupe *Crveni Peristil*, a 2008. godine akcija je *Crveni Peristil* isto tako obilježena izložbom fotografija *...ono što je prethodilo Crvenom Peristilu – putovanja Pave Dulčića i Slavena Sumića...* u galeriji Muzeja grada Splita, i to u organizaciji Borisa Cvjetanovića, Petra Grimanija i Slavena Sumića. Fotografije su zapisi s njihovih putovanja od 1966. do 1967. godine u Nizozemskoj, Danskoj, Švedskoj i drugim europskim zemljama, s posjetom Venecijanskom biennaleu i Parizu (Vujanović 2008a: 30).

Zaključno ovom prigodom pogledajmo na koji je način Trokut odredio kontekst Splita u okviru koje je inicirana akcija *Crveni Peristil*:

*Da bismo uopće shvatili pitanje kako dolazi do pojave Crvenog Peristila, potrebno je shvatiti da je Split sam po sebi oduvijek bio sredina stvarnog, spontanog teatra u pravom smislu riječi, koji je proizlazio iz duhovnosti tadašnjih bokuna i redikula koji su imali poseban smisao. Njih smo obožavali i svakodnevno smo izvodili niz performansa i akcija koji su bili na temu kako i na koji način uključiti tradicionalan pučki teatar i dernek. Pritom u okviru redikula posebice izdvajam Gudu, šansonijera Sanču Panču, dr. Piculu koji je na naš nagovor izvodio niz performansa i akcija, a u okviru bokuna prisjećam se Bače koji je kao maratonac tukao dilžansu sa šest konja od Splita do Omiša, gdje je stigao, naravno, prije nje. Znači, radilo se o mentalno akumuliranoj energiji grada. Faust Vrančić u kontekstu svega toga slovio nam je kao uzor. Princip koji konotira umjetnički već se nalazio prisutan u mentalnom sklopu grada koji smo druženjem i rukovanjem s tim energijama – pri čemu je sama Palača bila prepuna svih tih energija – nehotično izazvali izvjesne svjetove – okultne, hermetičke, paralelne svjetove. Te pučke svetkovine i living teatar činile su neformalan, nediscipliniran, spontan, iskonski, neposredan i stvaran pristup umjetnosti. (Dodig Trokut 2002: 42-43)*

## Zeleni utopijski Peristil

Zadržimo se ukratko na umjetniku, odnosno, *artniku* Anti Kuštri i ovom prigodom spomenimo njegovu ambijentalnu instalaciju i happening *Zeleni Peristil* koji se smjestio između crvenoga kvadrata *Crvenoga Peristila* iz 1968. godine i Grubićeve crne mrlje *Crnog Peristila* iz 1998. godine. Pritom je zanimljivo kako sâm umjetnik, *artnik* ističe da je njegov happening *Zeleni Peristil* ostao na periferiji percepcije struke, a nije ostavio dubljega traga ni u kolektivnoj memoriji. Naime, za razliku od gerilske kolektivističke noćne akcije iz 1968. godine, *Zeleni je Peristil* 1989. godine bio izveden po sunčanom danu; bio je, dakle, što bi se političkim žargonom reklo, kako Kuštre ističe, transparentan za razliku od *Crvenog* i kasnijeg

---

*a mi treći, ja i Dulčić o umjetnosti kao kritici društva. Sve to govori o nizu događaja koji prethode rezultatu. (Jelenić 2008: 39).*



gerilski individualno izvedenoga *Crnog Peristila*, a trajao je od ranog jutra do večeri (Kuštre 2008: 32-33). Naime, Peristil je te predratne 1989. godine bio prekriven zelenim pločama iverice tako da se bojom nije zadiralo u njegovu površinu. Nadalje, od nekoliko desetaka kilograma naranči umjetnik je po zlatnom rezu Peristila napravio piramidu do visine solarnog pleksusa. Pritom nekoliko raznobojnih balona koji su, kako nadalje pojašnjava spomenuti splitski *artnik*, nakon što im je prerezao vezu s piramidom od naranača, podigli u zrak jedan zeleni, na kojemu je upisao tadašnji pozivni za Split (058). Bilo je to u trenutku kada se na Peristilu formirao krug ljudi koji su se držali za ruke, a koji su sačinjavali Splitsani i sudionici trodnevnog skupa ekoloških stranaka iz bivše Jugoslavije, koji se održavao u hotelu Lav. I kao što nadalje ističe Ante Kuštre, *Zeleni je Peristil* imao i neke spektakularne elemente, s obzirom na broj ljudi koji je neposredno angažirao (a riječ je o nekoliko stotina sudionika), tehniku (s obzirom da je ophodnja kruga oko Palače bila snimana iz helikoptera) te na brzi i široki medijski odjek; naime, prilog je o *Zelenom Peristilu* bio emitiran u tadašnjem središnjem tv-dnevniku (Kuštre 2008: 32-33). I kao što apostrofira Ante Kuštre, taj *Zeleni Peristil*, ambijentalni rad ekološkog naboja, odražavao je njegovo utopijsko mišljenje da kod nas ima dovoljno prostora između crveno-crnoga bloka i za druge boje iz duginog spektra; a kao što vidimo – u tome se splitski *artnik*, a što je i obznanio u tjedniku "Danas" 16. siječnja 1998. godine, u eseju pisanom povodom Grubićeve crne septičke jame, nažalost prevario s obzirom da danas ekologijska problematika kod nas još uvijek nije relevantno političko pitanje (Kuštre 1998: 58). I nadalje pročitajmo Kuštrin komentar o njegovu happeningu ambijentalnoga naboja kojim je upozorio na nedovoljan broj zelenih površina unutar grada:



Ante Kuštre: *Zeleni Peristil*, 1989.

*Veći krug, kojim su ljudi trebali opasati – kako sam bio zamislio – kvadrat Dioklecijanove palače, nije se uspio u cijelosti formirati, i to ponajviše zahvaljujući indolenciji Splitsana koji su radije držali ruke u džepovima, šeući po sunčanoj Rivi, i tako nisu dali svoj puni doprinos*

*rješavanju problema kvadrature kruga (ako mi dozvolite nešto pretencioznosti i šale). Moj plan je bio da na taj način Splitsani prstenuju svoj grad, tj. da se metaforički vjenčaju s njim.* (Kuštre 2008: 32-33)

## **Nakon crvenoga mraka – SKJ uslijedila je reakcija na crni mrak – HDZ**

Krenimo dalje do crnog odraza septičke jame, kako je Sandi Vidulić metaforički opisao Grubićevu crnu mrlju iz 1998. godine na platou Peristila (Vidulić 1998:1).<sup>19</sup> Dakle, trideset godina nakon *Crvenog Peristila* Igor Grubić nastavlja se na akciju-intervenciju *Crveni peristil* "reciklažom", urbanom intervencijom *Crni peristil* koja je realizirana crnim i lako izbrisivim polikolorom, ili aforističkim određenjem Željka Jermana – nakon *crvenoga mraka*–SKJ uslijedila je reakcija na *crni mrak*–HDZ (Jerman 2002: 36). Tako je 11. siječnja 1998. godine Peristil osvanuo, ili točnije rečeno – zamračio se velikim crnim krugom, rupetinom, septičkom jamom kao mimezom crnila onovremene političke strukture. A da cinizam bude upotpunjen, neko je vrijeme anonimni izvođač te crne hrvatske rupetine postao provodni i spektakularni junak novinskih članaka i ugnjetavačkih medijskih sapunica, ali jednako tako i eliminiran, nasilno odstranjen, sanitarno stavljen s onu stranu zakona. Naime, nakon nekoliko mjeseci duge i moramo ironijski pridodati vrlo teške istrage otkriven je tzv. počinitelj protiv kojega je bila i podignuta sramotna optužnica za delikt za koji je prema postojećem zakonu mogao biti kažnjen i do godinu dana zatvora. Istovremeno, ovaj je čin, srećom i pobjedom zdrave pameti usprkos, na 33. zagrebačkom salonu te iste godine nagrađen drugom nagradom; točnije, bila je nagrađena ne samo mrlja nego i njegova medijska recepcija – fotografije i izresci iz novina.<sup>20</sup> Dakle, dok je grupa *Crveni Peristil* metlama obojila kameni kvadrat platoa Peristila u kardinalski crveno, dvadesetdevetogodišnji je Grubić partvišem obojio crni krug, mrlju, crnu rupetinu kao repliku, njegovim određenjem, *mrlje na duši svakog pojedinca koji bi mogao doprinijeti da stvarnost bude drugačija a to ne čini* (Grubić 2007: 34-35).<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Istina, Vidulić je pritom u negaciji akcije *Crni Peristil* kao umjetničkoga djela pridodao kako toj akciji navodno nedostaje i ekološke pismenosti. I nadalje Vidulićevom kritičkom oštricom: *Crni Peristil je jezik kloake, mentalne i društvene septičke jame, koji je ne želeći da bude njezino ogledalo, nažalost, progovorio njezinim jezikom, ostavivši na ni krivoj ni dužnoj baštini gomilu smeća* (Vidulić 1998:1). Zanimljivo je da će Vidulić ideosferu vlastite interpretacije *Crnoga Peristila* radikalno modificirati, i to nakon svega nekoliko mjeseci. Pa, poslušajmo kako Vidulić iščitava *Crni Peristil* nakon kaznene prijave koja je podignuta protiv Igora Grubića: */.../ što reći o državi gdje se uhićuju umjetnici koji simboličkim crnilom izražavaju prosvjed, dok istodobno mirno spavaju oni koji su za to crnilo odgovorni?* (Vidulić 1998a: 21).

<sup>20</sup> Tako će npr. Alieta Monas izjaviti da je nagrada Salona začuđuje utoliko što je *donesena tek na osnovi fotodokumentacije* (prema Tolić 1998: 22).

<sup>21</sup> Pogledajmo pojedine interpretacije Grubićeve crne rupetine, a koje su kretale u smjernicama obrane umjetničkoga čina. Tako Vinko Srhoj ističe da *crna rupa na tragu crvenog pločnika nedvojbeno je i metafora vlasti koja mijenja boje ali ne i ćud* (Srhoj 1998: 3). I nadalje: *Dok umjetnike privode na informativne razgore u Odjel za terorizam i ratne zločine, dok liberalna vlast u drugom po veličini gradu u Hrvatskoj akciju bojanja splitskog Peristila opisuje kao vandalizam i "divljački čin bolesna uma", a akademik Pavao Pavličić ne vidi razliku između srpskih terorista i konceptuale Igora Grubića,*

Naime, crveni je kvadrat *Crvenoga Peristila* Grubić interpretirao kao jedan od Maljevičevih likova te slijedeći tu logiku odgovorio je drugim suprematističkim likom istoga autora – crnim krugom, pridodavši mu kontekst društvene kritike (*prema* Peratović 1998: 73). Pritom je žalosno da iako je odmah bilo vidljivo na novinskim fotografijama na kojima predstavnici gradske čistoće ispiru bez ikakvih poteškoća taj polikolorni crni krug vodom i metlama, zlobnici i oni koji su stajali uz ondašnju političku vrhušku sugerirali su mračnim neistinama kako je antički spomenik trajno uništen katranom, a pritom je, da stvar bude gora, jedan vrlo ugledni akademik, sveučilišni profesor i književnik tu akciju usporedio s namjerama četnika da miniraju branu na Perući. Naime, spomenimo da se u "Večernjem listu" još 28. kolovoza 1998., da li zbog novinarske neinformiranosti ili zlonamjernosti – teško je odgonetnuti, dakle, nešto više od sedam mjeseci nakon same akcije, provlačila lažna sugestija o tome da je akcija *Crni Peristil* koristila katran.<sup>22</sup>

Nadalje, podsjetimo na izvedbu te individualne akcije protesta i provokacije koja je izvedena u noći s 10. na 11. siječanj 1998. godine kao hommage grupi splitskih anarhoidnih bitnika: Grubić je bio odjeven u kutu, imao je čizme i rukavice, veliku kantu s bojom i partviš kojim je bojava; dakle, odjenuo se kao službena osoba. Pritom na vratima obližnje turističke agencije ostavio je zalijepljenu poruku: *U čast grupi Crveni Peristil 30 g. poslije. Peristil poput magičnog zrcala reflektira stanje društvene svijesti*. Sljedeći je dan, kako je Grubić izjavio u nedavnom intervjuu povodom desete obljetnice *Crnoga Peristila*, nazvao prijatelja novinara sa *Stojediniće*, Sašu Radosina, kojemu je objasnio akciju, a spomenuti je novinar zajedno sa Zinkom Bardić napravio s Grubićem kratki intervju, i u toj su telefonskoj izjavi modulirali njegov glas (Grubić 2007: 34-35). Zanimljiva je činjenica da su drugi mediji pritom od navedenih novinara tražili da im transferiraju intervju, tako da je nastala neka vrsta mreže koja je sugerirala ideju pobune u ondašnjoj sveopćoj pasivnosti svih kružoka. Tada je Grubić poslao i anonimno pismo "Feralu", kao još jednom nezavisnom mediju, koje je potpisao kao *Crni Peristil*, i time je kulminirala inicijacija provociranja državnih institucija sugeriranjem postojanja pokreta otpora u Hrvatskoj. Zatim je na 33. zagrebački salon Grubić aplicirao medijskom recepcijom rada, a na dodjeli nagrada, gdje je njegova intervencija proglašena drugonagrađenom, učinio je još jednu provokaciju: naime, izjavio je da figurira

---

*dotle ni mračno komunističko "srednjovjekovlje" neće biti za nama. Ili se samo radi o nijansama zamračenja i naivnoj vjeri građana kako se ono 1990. godine i činilo da sviče. Ili pak kako je to Mirjana Dugandžija obrazložila u "Nacionalu" da je vlasti neugodna spoznaja da hrvatska mladež ima interese i znanja koja su potpuno suprotni srcegradateljnim nacionalnim mitovima i neizdrživom državnom kiču, javnim Potemkinovim selima i privatnom bogatstvu (Dugandžija 1998: 54). I nadalje: U zemlji u kojoj se bezobzirno uništavaju najvredniji dijelovi urbanog naslijeđa, kao što su zagrebački Cvjetni trg i Trg burze, policijski se progoni Igor Grubić, autor lako uklonjene crne mrlje na Peristilu (Dugandžija 1998: 55).*

<sup>22</sup> Jednako tako i "Vjesnik" (28. kolovoza 1998., str. 16) u članku *Kaznena prijava protiv autora Crnog Peristila* ističe da je riječ o velikoj katranskoj mrlji. Ili kao što je Grubić apostrofirao u pismu upućenom "Feralu" da iako je uz rad ostavio poruku koja je isticala smisao djela, u većini je medija bila transferirana poruka da su motivi *Crnog Peristila* nejasni, na temelju čega Grubić podvlači činjenicu kako je sasvim jasno da *ovo društvo funkcionira na manipulanju masama i boji se istine ko samog vraga* (Grubić 2007: 34-35).



Igor Grubić: *Crni Peristil*, 1998.

samo kao kontakt osoba koja je došla preuzeti nagradu, a da će grupa Crni Peristil istupiti onoga trenutka kad će imati potrebu odaslati poruku. Tako su neki novinari komentarima i naknadnim reakcijama, interpretacijama u medijima ponovo oživjeli sâm rad. Dakle, nakon dodjele nagrada na Salonu je nastao, Grubićevim određenjem, drugi medijski val (Grubić 2007: 34-35), a sâm su akciju neki pritom interpretirali postupcima koje je osamdesetih provodio Laibach, odnosno Novi kolektivizam (Vujanović 2008: 14).<sup>23</sup>

Pritom je uočljivo da je gotovo istim strategijama javnost razmišljala, točnije, grozničavo sudila o *Crvenom* i *Crnom Peristilu*; dakle, mediji i struka su se retorički pitali da li je riječ o vandalizmu, umjetničkom djelu, simboličnom protestu ili nečem trećem, četvrtom ili možebitnom petom. Pritom se Grubić, čini se, ipak kretao u daleko opasnijim smjernicama propitivanja jer se za njegovu mimezu crne kloake postavljalo u medijima dodatno dualno pitanje *ili-ili*: naime, da li je riječ o umjetniku ili teroristu, što je kulminiralo i pozivom na obavijesni razgovor u Odjel za terorizam i ratne zločine u Đorđićevoj. Ipak, s druge strane kako

<sup>23</sup> Naime, umjetnik je nedugo nakon toga dobio (apsurdan) policijski poziv od Odjela za ratni zločin i terorizam. Odnosno, njegovim riječima: *Na razgovor sam došao s odvjetnicom i rekao da ne želim dati nikakvu izjavu. Nakon toga sam taj podatak nastojao iskoristiti za ocrtavanje prave slike društva u kome smo živjeli. Nakon novinskoga članka Radeta Dragojevića u "Novom listu" ponovno se desila reakcija vlasti. Naime, tek nakon toga su odlučili podići optužnicu za uništavanje društvenog vlasništva – dakle, 8 mjeseci nakon same akcije i 3 mjeseca nakon Zagrebačkog salona. I tek nakon svega toga hrvatski su intelektualci odlučili podržati pravo na provokaciju, kritiku i protest u suvremenoj umjetnosti. Dakle, cijela je akcija trajala simboličnih devet mjeseci, i jasno je reflektirala društvenu represiju, te da je postojala potreba za reakcijom i promjenom.* (Grubić 2007: 34-35).

Riječ je o članku *Crveno i Crno* Radeta Dragojevića (1998: 3) u kojemu se autor posebno osvrće na *huškački tekst* Pavla Pavličića o *Crnom Peristilu* (*Skroman prijedlog*, "Vijenac", broj 117, 2. srpnja 1998.).

je utvrdila Marija Gattin kao članica Ocjenjivačkoga suda 33. zagrebačkog salona, utvrđen je u tom razmaku od trideset godina napredak estetske osjetljivosti javnosti jer dok je *Crveni Peristil* bez izuzetka za ondašnju jednoglasnu javnost proglašen kao vandalistički čin grupe narkomanske i studentske klataži (podsjetimo na naslov prvoga novinskoga članka koji je 12. siječnja 1968. osvanuo tada u "Slobodnoj Dalmaciji," a koji je glasio *Vandalizam grupe mladića – Crveni Peristil*), 1998. godine za *Crni* je *Peristil* ipak postavljeno dualno pitanje isključivanja je li riječ o vandalizmu, odnosno terorizmu ili pak o umjetnosti, intervencijskoj gesti iznimne etičke, aktivističke osviještenosti, i to najvišega reda (usp. *Vandalizam ili umjetnost?* 1998:19). Odnosno, kao što je istaknula Jelena Mandić – dok je *Crveni Peristil* izazvao sablazan koji je osuđen kao vandalski čin, *Crni Peristil* inicirao je proteste javnosti zbog zadiranja u posvećene prostore provjerenih vrijednosti, ali je pritom ipak umjetnost postala nezaobilazna riječ svih iskaza *bez obzira na njezinu doslovnu ili ironijsku uporabu* (Mandić 1998: 4). Ipak, Ivana Mikuličin će pridodati kako postoji žalosna razlika između 1968. i 1998., i to u etičko-političkom smjeru duboko unazad. Naime, dok je *Crveni Peristil* bio ocijenjen kao prekršaj narušavanja javnog reda, za koji je plaćena samo novčana kazna, u slučaju *Crnog Peristila* ne samo što je bila predviđena kazna zatvora od godine dana, nego su mu indirektno pripisane i konotacije terorističkoga čina (Mikuličin 1998: 21).<sup>24</sup> Završno povodom *Crnog Peristila* citiram ulomak izjave koju je Igor Grubić poslao ondašnjim slobodnim medijima – "Feralu" i Radiju 101:

*Budale misle da ih položaj, novac i vlast čine boljima od drugih, a osnovna načela koja krase čovjeka (iako se prave velikim kršćanima) posve zaboravljaju!*

*Iz tih razloga odlučio sam se za crnu boju i oblik kruga, tj. mrlje na Peristilu, jer je ona poput mrlje na duši svakog pojedinca koji bi mogao pridonijeti da stvarnost bude drugačija, a to ne čini. Uz rad sam ostavio i poruku koja bi isticala smisao djela, a u većini je medija naglašeno da su motivi nepoznati. Iako su bili upoznati s njom, nisam iznenađen da je nisu prenijeli, jer upravo ovo društvo funkcionira na manipuliranju masama i boji se istine ko samog vraga. (Igor Grubić: Izjava "Crnog Peristila" slobodnim medijima – Feralu i Radiju 101)*

## Daljnje "avanture" Crvenoga Peristila

Prisjetimo se još nekih akcija koje su zamišljene i realizirane kao posvete *Crvenom Peristilu*. Tako Zlatan Dumanić 1978. godine u Annabi izvodi akciju *Bojenje galeba u crnu boju, desetogodišnjica Crvenog Peristila*, povodom koje je istaknuo činjenicu da mornari vole maltretirati te jadne galebove, pa ih gađaju ili pucaju pištoljem prilikom čišćenja pištolja kao što i stavljaju klopke s gajbama za ta jadna sustvorenja (Dumanić 2005: 32-24).<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Inače, podsjetimo još tragom *Crnoga Peristila* kako je Grubić te iste godine – 10. srpnja 1998. – u Zagrebu, a s centralnim događanjima na Cvjetnom trgu, organizirao uličnu manifestaciju *Knjiga i društvo – 22 %* kao zajednički istup-reakciju tridesetak umjetnika zbog PDV-a na knjige. Pritom u performansu *Bez naziva*, u sklopu navedene manifestacije, na Cvjetnom su trgu anonimni, zamaskirani izvođači – a među kojima je centralna osobnost te anonimnosti bio sâm Grubić – podijelili građanima velike crne točke (mete, ustrijele) na papiru koje su u tim *mikro*-smrtnim dimenzijama korespondirale s pitanjem *makro*-mrlje na Peristilu.

<sup>25</sup> I nadalje Dumanićevim nimalo romantičnim odnosom prema tim morskim pratiteljima, a iz vizure njegove biografije kao splitskoga kapetana, zapovjednika broda od 3000 BT ili većeg, s najvećim pomorskim



Tako povodom 34. obljetnice *Crvenog Peristila* Vladimir Dodig Trokut u sklopu akcije koja se mjesec dana odvijala u zagrebačkoj galeriji Apedemak hommage je grupi Crveni Peristil obilježio spavajući u galerijskom prostoru s kamenom ispod glave, a posjetitelji koji su donijeli deset kilograma novina bili su nagrađeni umjetnikovim crtežom (P. K. 2002/2003: 51).

Istina, realiziran je još i *Svjetlosni Peristil*, kojeg je autorica Alieta Monas, a koji je predstavljen na Božić 1991. godine s nadolaskom rata i na Božić 1997., a koji nije teoretski razmatran u tisku, kako se povodom Grubićeva *Peristila* medijski požalila njegova autorica. Naime, riječ je o svjetlosnom kvadratu koji je isto tako kao i *Crveni krug* od bojane tkanine Dubravke Rakoci postavljen 1997. godine na sjeverozapadnoj kuli Dioklecijanove palače. Ipak, tom je prigodom Alieta Monas za "Slobodnu Dalmaciju" 23. lipnja 1998. godine izjavila da je *Crni, kao i Crveni Peristil na potpunom rubu ugrožavanja povijesnog i mentalnog naslijeđa, neovisno o tome tko im je autor.* (prema Tolić 1998: 22).

Spomenimo svakako još jedan rad koji se na svojevrsan način nadovezao na mitoslov *Crvenoga Peristila*. Riječ je o performansu *Kvadratura kruga*, što ga je Siniša Labrović izveo na manifestaciji ArtiST Now: Jedan podzemni vrt rujna 2004. godine. Naime, performans *Kvadratura kruga* je sazdan, kako je apostrofirao Labrović, uglavnom na suprotnostima u odnosu na akciju-intervenciju *Crveni Peristil*, ali je baš zato uvažava. Dakle, riječ je o radu koji nije anoniman, koji nije izveden kao diverzija, koji nije uznemirio javnost, koji pritom nije izveden izravno na pločnik i tijekom čijega je izvođenja bila nazočna publika. Labrovićevu je alkemičarsku *Kvadraturu kruga* činio crveni krug unutar bijeloga kvadrata Peristila, crveni krug izveden prema vlastitoj mjeri zarobljene unutar nerazrješivih mentalnih sklopova koje je sâm iznašao kako bi dokučio svijet praha i prašine (Labrović 2004: 34-35).<sup>26</sup>

Spomenimo i projekt *Stakleni Peristil* anonimnoga umjetnika Majoriana 458, koji je dospio na oko tri tisuće adresa i izazvao oštre reakcije javnosti (Jurković 2008:15). Na Salonu mladih 2008. godine projekt *Stakleni grad* predstavljen je kao arhitektonski projekt uz računalo koje služi za čitanje komentara i pitanja onih koji su upoznati s radom, a u obrazloženju projekta sâm je anonimni autor/ica istaknuo/la kako je ideja projekta *javna provokacija interpolacijom tumora u povijesno i živo gradsko tkivo-splitski Peristil, pa se*

---

kvalifikacijama: Riječ je o izivljavanju i, naravno, da su ti ljudi na neki način okrutni. Kako su oni upucavali galebove, što je njima bio sport s krme, onda sam ja reka: "Ajmo, piturat jednog galeba." U tom smislu bolje piturat galeba nego ga upucati. Da se razumijemo, ja isto tako ne volim galebove; oni su morski lešinari. Dakle, nema tu nikakve romantike i više volim da se oni između sebe dotuku. (Dumanić 2005: 32-24)

<sup>26</sup> Odnosno Labrovićevim pojašnjenjem: *Proporcije pravokutnika Peristila dovedene su u vezu sa savršenim geometrijskim likom, krugom koji je napravljen prema ljudskim mjerama. Iz središnje pozicije na Peristilu liježem na tlo okrenut istoku i crvenom bojom obilježim mjesto na tlu (tj. platnu koje štiti Peristil od devastacije) u visini tjemena, a onda to isto učinim liježući okrenut jugu, zapadu i sjeveru. Kružno u smjeru kazaljke na satu spajam četiri markacije i nastavljam bojati označeni krug sve dok ne ostane neobojan samo središnji dio pod mojim stopalima. Bojim vidljivi dio stopala do gležnjeva, čekam da se boja osuši pa izlazim iz kruga, odšetao do ulaza u Podrume i spustim se stepenicama dok ne "nestanem". U crvenom krugu ostaje neobojan dio ispod mojih stopala, a ja na stopalima odnosim crveno. Zbog zaštite Peristila rad sam izveo na platnu ispod kojega se nalazio najlon. Ni na koji način nisam htio oštetiti maternicu Splita.* (Labrović 2004: 34-35)

*kao takav projekt nadovezuje na dugu tradiciju umjetničkih intervencija koje su se događale na tom prostoru (najpoznatiji je Crveni Peristil, 1968.) (usp. Stakleni Peristil, [http.](http://)). Naime, većina je pomislila, povjerovala da bi se *Stakleni Peristil* Splitu doista mogao dogoditi. Dakle, projekt *Stakleni Peristil* postavio je sljedeće pitanje: *Je li moguće da splitski Peristil u svoja njedra primi golemi blještavi stakleni objekt na pet katova u kojemu će svoje mjesto naći dvoetažni stanovi s dizajnerskim potpisom, prodavaonice, ugostiteljski objekti, wellness centri?* Tako projekt *Stakleni Peristil* grubo i agresivno, ali, naravno u ironijskom modusu, prodire u tkivo Dioklecijanove palače izgradnjom suvremenoga objekta u srcu grada sa 4000 četvornih metara trgovačko-poslovnog prostora, parkirališta sa 120 parkirnih mjesta, pokretnih stepenica na ulazu u carske podruma i prostor za slijetanje helikoptera na Vestibulu. Inače, pseudonimom anonimni autor oživljava *akcije* rimskog cara Majoriana (Julije Valerije Majorian) koji je 458. godine donio edikt u kojem upozorava na teško stanje gradskih prostora i rimskih spomenika do kojega je dovelo rušenje i nepromišljena gradnja koju su prakticirali privatni investitori a takva nedjela prema Majorianovu ediktu sankcioniraju se velikim novčanim globama i odsijecanjem ruku (*Salon mladih* 2008: 222).*

Nadalje spomenimo kako je u petak, 11. siječnja 2008. godine, na četrdesetu obljetnicu *Crvenoga Peristila*, u organizaciji Petra Grimanija zapaljeno simboličkih četrdeset baklji, čime se Peristil ponovo zacrvenio, zadobivši simbolički crvenu boju koja je implicirala zračnu, lebdeću intervenciju na Peristilu, efekt u zraku, tzv. *Leteći / lebdeći Peristil* uslijed ispaljivanja signalnih raketa (*prema* Nejašmić, [http](http://); usp. Grimani 2008: 30-31).

Završno možemo utvrditi kako intervencija *Crveni Peristil* sa svim kontekstualnim varijacijama pripada kontekstualnoj umjetnosti, kako ju je odredio austrijski teoretičar umjetnosti i likovni umjetnik Peter Weibel, kako bi označio neokonceptualistička istraživanja



*Crveni, lebdeći Peristil*, 2008. Foto: Feđa Klarić.



konteksta kulture i umjetnosti tijekom 80-ih i 90-ih godina prošloga stoljeća.<sup>27</sup> Naime, u kontekstualnoj umjetnosti, Weibelovim određenjem, umjetničko je djelo sonda kojom umjetnik testira različite semantičke, receptivne, kulturološke, ideološke i vrijednosne situacije. Umjetničko se djelo premješta iz konteksta u kontekst, preobražavajući svoja značenja, smisao, vrijednost i sustav perceptivnih uvjeta (Šuvaković 1999: 154). Dakle, završno: ako se *Crveni Peristil* promatra kao kontekstualna umjetnost / artefakt, možemo postaviti pitanje o tome kakav će biti ideološki i povijesni *kontekst* (Pavis 2004: 145) kao i akcijski *podtekst* *Crvenoga Peristila*, odnosno njegov globalni *superpodtekst* šezdesetiosme ulaskom Hrvatske u EU?<sup>28</sup>

## LITERATURA

*Crveni Peristil – "vandalski čin" koji je ušao u svjetske almanahe*. "DAN, Dalmatinske novine", Split, 12. siječnja 1998., st. 4.

Dodig Trokut, Vladimir, 2002. *Mistički poligoni & akcije-inicijacije*. (Razgovarala Suzana Marjanić). "Zarez", broj 94-95, Zagreb, 17. prosinca 2002., str. 42-43.

Dodig Trokut, Vladimir, 2008. *Mistifikacija kao medij*. (Razgovarala Suzana Marjanić). "Zarez", broj 225, Zagreb, 21. veljače 2008., str. 34-35.

"DOPUST", 2008. (<http://dopust-izvedbe.blogspot.com/>).

Dragojević, Rade, 1998. *Crveno i Crno. Vandalski čin ili konceptualna umjetnost*. "Novi list", Rijeka, 23. kolovoza 1998., str. 3.

Dugandžija, Mirjana, 1998. *Nacional istražuje povijesnu pozadinu umjetničke provokacije na splitskom Peristilu*. "Nacional", Zagreb, 2. rujna 1998., str. 54-55.

Dumanić, Zlatan, 2005. *Umjetnik je labirintičan čovjek*. (Razgovarala Suzana Marjanić). "Zarez", broj 152, Zagreb, 7. travnja 2005., str. 32-24.

<sup>27</sup> Usp. Peter Weibel, ur., *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*. Katalog izložbe. Köln 1994.

Iz svega navedenoga čini mi se kako bi bilo poželjno da kustosko vodstvo ove zemlje postavi izložbu posvećenu *Crvenom* i *Crnom Peristilu* kao konceptualnim okosnicama ovoga prostora, kao što je 2007. godine u Ruskom državnom muzeju u Sankt Peterburgu bila postavljena izložba *Avanture Crnog kvadrata* s replikama Maljevičeva *Crnog kvadrata na bijelom polju*.

Pridodajmo kako je 2008. godine Ana Marija Habjan snimila dokumentarni film o akciji *Crveni Peristil* te kako nagrada za najinovativnijega umjetnika/icu na Međunarodnom grafičkom biennaleu u Splitu nosi ime *Crveni Peristil*.

<sup>28</sup> Naime, podsjetila bih da je anonimni autor *Staklenoga Peristila* (jedini podaci koji su u katalogu 29. Salona mladih dostupni jest da je rođen/a 1981. godine i da živi i radi u Zagrebu) istaknuo da sedamdeset godina nakon postavljanja Grgura Ninskog na istom mjestu, četrdeset godina od *Crvenog Peristila* i deset godina nakon *Crnog Peristila*, *Stakleni Peristil* 2008. godine također diže glas za oslobođenje, *ovaj put ne od stranog okupatora ili represije državne vlasti, već od mahnitog potkupljujućeg kapitala u rukama pojedinaca koji nepovratno nagriza sam prostor i pravo na njegovo javno i slobodno korištenje sa svim pripadajućim slojevima i dimenzijama* (Salon mladih 2008: 222).

- Franulić, Markita, 2009. *Zašto izložba "...ono što je prethodilo Crvenom Peristilu – putovanja Pave Dulčića i Slavena Sumića..."*. Zagreb: Galerija NOVA, 6. ožujak – 9. travnja 2008. (tekst uz izložbu).
- Gall, Zlatko, 1988. *Vandalizam ili umjetnost? "Crveni Peristil": 20 godina poslije* (1). "Nedjeljna Dalmacija", Split, 7. veljače 1988., str. 23; *"Buntovnici" s razlogom: "Crveni Peristil": 20 godina poslije* (2). "Nedjeljna Dalmacija", 14. veljače 1988., str. 21; *Zaboravljena "gerilska umjetnost": "Crveni Peristil": 20 godina poslije* (3). "Nedjeljna Dalmacija", 21. veljače 1988., str. 21.
- Gall, Zlatko, 2008. *Crveni Peristil. Mladački bunt ili umjetnost?* "Jutarnji list", Zagreb, 20. siječnja 2008., str. 51.
- Grimani, Petar, 2008. *Stvaranje otvorene rampe* (Razgovarala Suzana Marjanić). "Zarez", broj 227, Zagreb, 20. ožujka, 2008., str. 30-31.
- Grubić, Igor, 2007. *Aktivizmom protiv crne mrlje na duši* (Razgovarala Suzana Marjanić). "Zarez", broj 219, Zagreb, 29. studenoga 2007., str. 34-35.
- Hina, *Kaznena prijava protiv autora Crnog Peristila*, "Vjesnik", Zagreb, 28. kolovoza 1998., str. 16.
- Jelenić, Božidar, 2008. *Crveni Peristil i falsificiranje umjetnosti*. "Zarez", broj 232, Zagreb, 29. svibnja 2008., str. 39.
- Jelinčić, Frane, 1968. *Crvena sjena na Peristilu*. "Arena", Zagreb, broj 370, 26. siječanj 1968., str. 9.
- Jelinčić, Frane. 1968a. *Vandalizam grupe mladića. Crveni Peristil*. "Slobodna Dalmacija", Split, 2. siječnja 1968., str. 3.
- Jerman, Željko, 2002. *Crveni i Crni Peristil*. "Jutarnji list", Zagreb, 3. kolovoza 2002., str. 36.
- Jurković, Mira, 2008. *Peterokatnica u Dioklecijanovoj palači*. "Vjesnik", Zagreb, 11. i 12. listopada 2008., str. 15.
- Kipke, Željko, 1989. *Illuminatori novoga ciklusa*. Zagreb: Biblioteka Quorum.
- Kipke, Željko, 1999. *Crveni Peristil: deset godina poslije*. "Oris: časopis za arhitekturu i kulturu" 1, Zagreb, 140-147.
- Krsnik, V. i N. Vukašin, 1968. *Splitski Peristil obojen crvenom bojom – Napad na Dioklecijana*. "Vjesnik", Zagreb, 13. siječnja 1968., str. 10.
- Krsnik, V., 1968. *Lica koja nisu pocrvenila*. "Vjesnik", Zagreb, 14. siječnja 1968., str. 17.
- Kuštre, Ante, 1998. *Crni odgovor na Crveni Peristil*. "Tjednik", 16. siječnja 1998., str. 56-58.
- Kuštre, Ante, 2008. *Pokaži svoje rane, umjetniče!*. (Razgovarala Suzana Marjanić). "Zarez", broj 223, Zagreb, 24. siječnja 2008., str. 32-33.
- Kuštre, Ante, 2008a. *Nova dica arta*. "Zarez", broj 230, Zagreb, 2. svibnja 2008., str. 17.
- Labrović, Siniša, 2004. *Na početku bijaše Zelenka*. (Razgovarala Suzana Marjanić), "Zarez", broj 142, Zagreb, 2. prosinca 2004., str. 34-35.

- Mandić, Jelena, 1998. *Portret umjetnika u zatvoru*. "Novi list", Rijeka, 29. kolovoza 1998., str. 4.
- Marjanić, Suzana, 2009. *Akcionistički intervencionizam ili akcije, akcije-objekti i izložbe-akcije*. "Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost", broj 37-38, Zagreb, u tisku.
- Marković, Marko, 2008. *Splitska energija performerera i redikula*. (Razgovarala Suzana Marjanić). "Zarez", broj 234, Zagreb, 26. lipnja 2008., str. 32-33.
- Matičević, Davor, 1978. "Zagrebački krug". U: *Nova umjetnička praksa 1966-1978*. Marijan Susovski, ur. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, str. 21-28.
- Mikuličin, Ivana, 1998. *Umjetnik ili terorist? (Aktualno: Nakon kaznene prijave protiv Igora Grubića)*. "Slobodna Dalmacija", Split, 29. kolovoza 1998., str. 21.
- Milovac, Tihomir, 2002. "Neprilagođeni". U: *The Misfits. Neprilagođeni. Conceptualist Strategies in Croatian Contemporary Art – Konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*. Tihomir Milovac, ur. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, str. 143-154.
- Nejašmić, Franka, 2008. *Peristil u plamenu*. "Slobodna Dalmacija", Split, 13. siječanj 2008. (<http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/inc/print.asp?url=/20080113/kultura01.asp>).
- Nova umjetnička praksa 1966-1978*. 1978. Marijan Susovski, ur. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti.
- Oraić Tolić, Dubravka, 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Pavis, Patrice, 2004. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Biblioteka Antibarbarus.
- Peraica, Ana, 2006. "Anonymous Artist, Nameless Hero, Unknown History". U: *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*. Irwin, ur. London / Los Angeles: Afterall and MIT Press, str. 163-174.
- Peratović, Željko, 1998. *Umjetnost pod optužbom*. (Razgovor s Igorom Grubićem). "Globus", Zagreb, 11. rujna 1998., str. 70-73.
- P. K., 2003. *Trokutov hommage Crvenom peristilu*. "Jutarnji list", Zagreb, 31. prosinca 2002. i 1. siječnja 2003., str. 51.
- "Red Peristyle" ([http://en.wikipedia.org/wiki/Crveni\\_peristil](http://en.wikipedia.org/wiki/Crveni_peristil)).
- Salon mladih – Salon revolucije*. Ivana Bago i Antonia Majača, ur. Zagreb: HDLU.
- Srhoj, Vinko, 1998. *Crveni i crni*. "Narodni list", Zadar, 11. rujna 1998., str. 3.
- Stakleni Peristil*. (<http://projekt-stakleni-peristil.blogspot.com/>).
- Šest stranica grupe "Crveni peristil"*. "Vidik", 7-8, Split, 1968., str. 211-216.
- Šuvaković, Miško, 1999. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*. Beograd – Novi Sad: SANU & Prometej.

Tolić, Vlasta, 1998. *Umijeće nepoznatog autora?! Anketa: akademski slikari i likovni kritičari o Crnom Peristilu, jednom od nagrađenih djela na 33. zagrebačkom salonu*. "Slobodna Dalmacija", Split, 23. lipnja 1998., str. 22.

*Vandalizam ili umjetnost? (Izjava Marije Gattin u povodu podnošenja kaznene prijave protiv nagrađenog autora Crnog Peristila)*. "Večernji list", Zagreb, 28. kolovoza 1998., str. 19.

Vidulić, Sandi, 1998. *Odras septičke jame*. "Slobodna Dalmacija – Forum", Split, 13. siječnja 1998., str. 1.

Vidulić, Sandi, 1998a. *Ubijte glasnika*. "Slobodna Dalmacija", Split, 29. kolovoza 1998., str. 21.

Vujanović, Barbara, 2008. *Provokacija, bunt i nova umjetnost*. "Vjesnik", Zagreb, 15. i 16. ožujka 2008., str. 14.

Vujanović, Barbara, 2008a. *Nova tumačenja Crvenoga Peristila*. "Vjesnik", Zagreb, 11. ožujka 2008., str. 30.

\* \* \*

Video zapis:

*Okrugli stol o Peristilima*, Dani otvorenoga performansa u Splitu (DOPUST), Kulturno-umjetnička udruga Uzgon, Split, 7.-15. travnja 2008., snimatelj: Igor Lušić.

# KREATIVNO RADNI PROCESI, POSTUPCI I OBLICI POSTDRAMSKOG KAZALIŠTA U ODNOSU NA TEKST, PODTEKST I INTERTEKST U MOJIM PREDSTAVAMA<sup>1</sup>

## UVOD

Moje se priopćenje temelji na kreativnom radnom iskustvu i nekim postdramskim postupcima i oblicima koje sam koristila u procesu rada, a koji su ostali upisani u tekstove mojih predstava.<sup>2</sup> Radi se o procesima stvaranja predstava iz perspektive rastvaranja dramskog teksta i postupaka kolažiranja, pretakanja i sublimiranja, te istraživanja otvorenog procesa proba i izvedbe kao riznice novoga kreativnog materijala, kao i izlaganja procesa rada u tekstu predstave i izvedbe */work in progress performances/*. Osvrnut ću se i na ostale postupke koji razotkrivaju podtekst i kreiraju intertekstualne dijelove teksta predstave, kao što su postupci istraživanja neistraženih područja tijela, pokreta i plesa, odnosno neverbalne komunikacije, postupak kreiranja izdvojenih i paralelnih polifonih unutrašnjih monologa u izvedbenoj situaciji koji postaju centralna mjesta iskaza, radni postupak na arheologiji sjećanja i tehnika improvizacija i asocijacija vezanih uz tekst s probojima u nesvjesno, igra *bez maske*, odnosno postupak kreiranja tekstova iz vlastite osobnosti i igra iz osvještene mnogostrukosti vlastitih identiteta.

<sup>1</sup> Naziv i pojam *postdramskog kazališta* razrađen je u knjizi: Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost i Tkh – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb, Beograd 2004.

<sup>2</sup> Od *Pozdrava*, *Povratka Arlekina*, *Play Držić*, *Hekube*, *Muke Spasitelja našega*, *Hamletmašine*, *Kako sada stvari stoje*, *Smrti Vronskog*, *Alme Mahler*, *Orfea*, do *Molièrea*, *Kako misliš mene nema*, *Planete Držić* i *I konje ubijaju, zar ne?*

Reteatralizacija, igra multipluralnosti sa različitim divergentnim stilovima, visoka energetika i virtuoznost glumačke igre, istraživanje i upotreba govora i teksta kao glazbe riječi, *site specific* rubni prostori igranja predstave upisani u tekst predstave, poetika glazbe, svjetla i starih istrošenih stvari i predmeta kao živih partnera glumačke igre – svi ti postupci i oblici otkrivali su, kreirali i igrali dublje slojeve značenja teksta, podteksta i interteksta. A i nove vrste produkcijskog, organizacijskog, estetskog i društvenog djelovanja nisu bile manje važne.

## TEKST, PODTEKST I INTERTEKST IZ PERSPEKTIVE KAZALIŠNOG RADA

Pojam *intertekstualnosti* se kao koncept u semantici javlja kod poststrukturalističkih teoretičara Rolanda Barthesa, Michella Foucaulta i Julije Kristeve. Označivši ideje autora, autorska prava i autonomnost teksta kao isključivo povijesno kulturološke kategorije oni objavljuju *smrt autoru* i kraj autonomnosti teksta. Autor više nije govoreći subjekt teksta, kroz svaki tekst progovara cjelina diskursa, predodređena ranijim djelima, idejama i intertekstualnošću.

Međutim za teatar je bitno da se određeni kazališni autor, dramski pisac ili redatelj ne oslanja na već postojeća umjetnička djela ili djela popularne medijske kulture kao puki eklektik koji samo mehanički koristi citate i aluzije. Primjena bilo kojeg postmodernističkog ili postdramskog postupka u teatru mora biti kreativna i inovativna, a preuzeti citati i pojmovi iz drugih djela, ili novo kreirani dijelovi teksta moraju biti inovativno rekontekstualizirani tako da tekst predstave i izvedbe ostane cjelovit i razumljiv. Samo u tom slučaju postmodernistički načini izražavanja u teatru s mnoštvom intertekstualnih verbalnih i neverbalnih referenci, s otkrivenim i prokazanim novim značenjima podteksta mogu biti radikalno i snažno autorski obilježeni, originalni i autentični. Najvažnije je da unatoč svim intertekstualnim intervencijama i bez obzira na novostvorenu gustu mrežu isprepletenih odnosa svih sudionika izvedbe, predstava i dalje komunicira s osnovnom idejom dramskog pisca ili autora, a interaktivno i sa svakim gledateljem.

Prema Juliji Kristevoj svaki tekst ima dva nivoa tumačenja. Prvi nivo je horizontalni, i povezuje autora i čitaoca teksta, dok drugi vertikalni, povezuje tekst s drugim tekstovima. U teatru horizontalni nivo povezuje također autora i čitaoca teksta, međutim čitaoci teksta su u teatru prvo redatelj i glumci, tj. autori predstave, a tek tokom izvedbe i gledatelji. Drugi vertikalni nivo u teatru povezuje tekst, tj. dramsko djelo i druge verbalne i neverbalne tekstove upisane u tekst predstave ili izvedbe, odnosno nove autorske tekstove stvaraoca predstave nastale tokom procesa rada s onim tekstovima koje tokom izvedbe stvaraju sami gledatelji.

Svaki moj tekst predstave sadržavao je u sebi rastvaranje i razotkrivanje struktura dramskog ili postdramskog teksta, onih struktura koje su ga usloville i oblikovale, ali i onih novih kreativnih struktura koje su se stvarale i u njega upisale tokom samoga tog

procesa razotkrivanja. Kroz unakrsne stalne inventivne dijaloge i diskurse redatelja s piscem, glumaca s piscem, redatelja s glumcima, suradnicima i gledateljima o problemima života ili društva o kojima smo predstavom željeli govoriti, tekst predstave postajao je novostvoreni autentičan višedimenzionalni prostor mnoštva različitih pristupa, razmatranja i gledišta. Ona su se međusobno prepletala i sukobljavala, razilazila i susretala, kontrapunktirala i sjedinjavala, ali uvijek u tijesnoj i jedinstvenoj komunikaciji s osnovnom redateljskom ili zajedničkom autorskom idejom i posebno s djelom pisca.

Neutralno čitanje u teatru, baš kao ni neutralan prijevod nije moguć. Svako čitanje i svaki prijevod, a u teatru i svako uprizorenje i izvedba ponovno je pisanje i stvaranje djela. O tome najbolje svjedoče djela Heinera Müllera,<sup>3</sup> koja je stvorio tokom prevođenja. Čitalac prema postrukturalističkoj teoriji stvara autora, a u teatru gledatelj, posredovanjem prethodnih čitača-autora predstave stvaraju tekst predstave. Oni gledajući i slušajući i gotovo *udišući* fragmente izvedbe, načine, stilove i jezike na kojima se igra razotkriven podtekst i verbalni ili neverbalni izvedbeni intertekst ponovno aktivno sklapaju i interaktivno kreiraju predstavu o piscu, djelu i samoj izvedbi.

Već sam tekst, a pogotovo cjelokupni opus jednog autora nastaje pod utjecajem različitih diskursa i može biti prepun kontradiktornosti. U teatru, osim što se npr. bitno razlikuju rana od kasnih djela Čehova, bitno se razlikuju i uprizorenja njegovih djela u različitim izvedbama, ovisno o različitim redateljima, glumcima i gledateljima svake izvedbe.

U književnosti je tek epoha postmoderne dovela u pitanje ideje jedinstva, identiteta, subjekta, i označila ih kulturno uvjetovanim i povijesno promjenjivim, a postmoderne strategije redefinirale su potpuno i pojam samog autora. U teatru, koji često anticipira, taj se proces događao i mnogo prije.<sup>4</sup> Kad je pozicija sveznajućeg autora pisca, a u teatru i redatelja, kao reprezenta i metafore autonomnog, vrhovnog i jedino važećeg subjekta uklonjena, kazališno djelo je pretvoreno u mrežu teksta izvedbe, sastavljenu od mnogobrojnih citata, aluzija, asocijacija i motrišta, u višedimenzionalno tekstualno tkivo, odnosno u tekst i intertekst s otkrivenim podtekstom i kontekstom u koje su se kroz proces rada upisali redatelj, glumci, i stvaraoci predstave. A novo središte pisanja, igranja i značenja jest u toj mreži kreativnih interakcija između pisca, autora umetnutog interteksta, redatelja, glumaca, i na kraju gledatelja.

Dakle, na tragu R. Barthesa, kada dramski pisac i redatelj gube svoje privilegirano mjesto, oni se pojavljuju samo kao koautori u polju teksta izvedbe. Redatelj-diktator i sveznajući autor predstave sve češće ustupa mjesto redatelju animatoru autorstva teksta izvedbe, koji postaje samo jednim od autora kolektivnog čina. Ili na tragu M. Foucaulta, granice teksta izvedbe nikada nisu jasno postavljene, one se nalaze u sustavu referenci u odnosu na ranije izvedbe i druge novo upisane tekstove, one su dio unutar mreže koja je

<sup>3</sup> *Filoktet, Medeja-obala, Hamletmašina i Makbet*

<sup>4</sup> B. Gavella, M. Čehov, P. Brook – svijest i razmatranja fenomena kolektivnosti kazališnog čina i stvaralaštva, pojava kolektivne režije, pa i u *Pozdravima*.



promjenjiva i relativna. U teatru čak iz večeri u večer, a na gostovanjima i od grada do grada one se mijenjaju.

Fredric Jameson, čuveni teoretičar postmoderne, tvrdi da mi svaki tekst neminovno promatramo kroz prizmu taloga već postojećih interpretacija, odnosno tumačimo u skladu s ustaljenom praksom tumačenja iz ranijih interpretativnih tradicija. A upravo je ta činjenica u teatru najčešće ozbiljna zapreka novom inovativnom uprizorenju. U teatru je od presudne važnosti da otkrivamo uvijek nova, drugačija i dublja značenja istog teksta u njegovim podtekstovima u odnosu na kontekst, vrijeme i prostor u kojem ga stvaramo i igramo. Naime *dešifrirajući* sam tekst, podtekst i kontekst u kojem je tekst pisan, ne smijemo nikad zaboraviti zašto i zbog čega ga upravo sada i ovdje želimo igrati. Upravo iz te perspektive i posebne situacije rada s izabranim suradnicima i sudionicima svakog projekta otvaraju se mogućnosti uvijek novog i drugačijeg tumačenja i igranja podteksta i svih vrsta interteksta, kao što se otkrivaju i njihova uvijek nova, posebna, neočekivana i suvremeno senzibilizirana značenja i kreativna rješenja.

Kao što znamo, razumijevanje teksta ovisi i o njegovom smještanju u različite okvire i žanrove koji svojim konvencijama pomažu u tumačenju i pridonose komunikaciji unutar određenoga intertekstualnog okvira. Na tragu Gerarda Geneta možemo tekstualnost i žanrovske odnose promatrati kroz, kako on nudi, *trans-tekstualni pristup*, koji razlikuje na primjer: *para-tekstualnost* – odnos teksta i vanjskog konteksta iz problema vremena i prostora nastanka teksta i onoga kada ga postavljamo na scenu;<sup>5</sup> *inter-tekstualnost* – prisustvo jednog teksta u drugom putem citata, aluzija i asocijacija, odnosno interpoliranih redateljskih i glumačkih verbalnih i neverbalnih tekstova;<sup>6</sup> *hiper-tekstualnost* – imitirajuće i podražavajuće odnose između dva teksta ili dva stila;<sup>7</sup> *meta-tekstualnost* – odnos između teksta i njegovih komentara;<sup>8</sup> *arhi-tekstualnost* – odnos između teksta i njegovoga žanrovskog arhitekta kroz vrste i nivoe pomaka.<sup>9</sup>

U mojim predstavama su se najinteresantnijim i najinventivnijim pokazali iskoci igrom iz žanra, kao i ostale vrste neočekivanih događaja i očuđenja koja su uvijek maksimalno aktivirala komunikaciju. A intertekstualne intervencije su se često reflektirale i na razbijanje i postizanje fluidnosti žanrovskih granica, otvarale su mogućnost pretakanja i miješanja najrazličitijih žanrova, stilova i vrsta izraza. Posredstvom citata, *kadrova* glazbe ili dijaloga iz drugih umjetničkih ostvarenja ili dokumentarnih životnih situacija, uz namjerno miješanje i prepletanje najrazličitijih žanrovskih konvencija intenzivira se neposredna, živa, slojevita i interaktivna komunikacija svih sudionika kazališnog čina.

Često sam u predstavama koristila ukrštanja, preklapanja i miješanja najrazličitijih vrsta i stilova, ponovno spajala semantičke i sintaksičke karakteristike različitih žanrova

<sup>5</sup> Npr. u mojim predstavama *Play Držić*, *Hekuba*, *Hamletmašina*, *I konje ubijaju zar ne?*

<sup>6</sup> postupci prisutni gotovo u svim mojim predstavama.

<sup>7</sup> Npr. u *Smrti Vronskog*, *Hamletmašini*, *Almi Mahler...*

<sup>8</sup> Npr. u *Pozdravima*, *Play Čehov*, *Play Držić*, *Hamletmašini*, *Kako stvari sada stoje*.

<sup>9</sup> Npr. u *Povratku Arlekina*, *Play Čehov*, *Hekubi*.

uz postupke npr. parodiranja,<sup>10</sup> vremenskog pomicanja granica<sup>11</sup> ili čak poigravanja s vlastitim ili srodnim medijima i pozicijama unutar tih medija<sup>12</sup>.

Pojava interneta i world wide weba uvjetovala je razvoj *hiperteksta*, interaktivnu enciklopediju u kojoj se multimedijalnim putem može prijeći s jednog teksta na niz drugih tekstova, na snimke, fotografije, tabele, filmove i glazbu. Granice teksta postale su potpuno propusne i ukinuta je njegova jedinstvenost i neizmenjivost. On se kao dio unutar *hiperteksta* dijeli, usitnjava i spaja na nov način, a time se i dalje bitno mijenja i sam čin čitanja, kao i priroda onog što se čita. A materijalni tekst se pretvorio u virtualni. Utjecaji i iskustva hiperteksta sve su više prisutna i u teatru.

I ponavljam, mnoga su kazališna intertekstualna djela nažalost vrlo loša, budući da su proizvod čistog eklekticizma ili modnog trenda, a ne rezultat inovativnog i kreativnog radnog promišljanja postmodernističkih pristupa kojim se jedino može stvoriti uspješnu intertekstualnu isprepletenost tekstova unutar teksta predstave i izvedbe. A da li će autor biti uspješan u oslanjanju na intertekstualne reference, ovisi prije svega o njegovom talentu, znanju i odgovornosti. I da bi se u svrhu kritičkog promišljanja odredila uspješnost i vještina upotrebe citata i značaj nekog teksta, trebalo bi uzimati u obzir prije svega njegovu refleksivnost, odnosno trebalo bi utvrditi da li postupak intertekstualnog oslanjanja samo mehanički prenosi dio drugog teksta ili ga nadilazi rekonstruirajući i restrukturirajući njegova značenja. Vrlo je važno razmotriti i promjene, odnosno treba ustanoviti u kojoj mjeri izmjene i rekontekstualiziranje određenog citata doprinosi djelu kao cjelini, kao i njegovu prepoznatljivost i komunikativnost, odnosno da li je moguće određeni tekst sa svim intertekstualnim intervencijama i dalje pratiti, a posebno u slučaju kad se ne razumije određeni citat ili aluzija koja se odnosi na drugo djelo. A budući da se kazališna predstava događa u određenom prostoru i vremenu, najpresudnija je ipak i sama recepcija djela, i to ne samo vrlo uskog kruga gledalaca.

Kritikom realističkog creda da *umjetnost oponaša stvarnost*, teoretičari intertekstualnosti tvrde da *umjetnost imitira umjetnost*. Oscar Wilde je tvrdio da *život imitira umjetnost*, odnosno da tekst ne stvara samo druge tekstove, već i naše životno iskustvo. Svakodnevni život odvija se danas sve više kroz tekstove i postaje potpuno posredovan njima. Pojam intertekstualnosti ne relativizira samo granice između tekstova, već i između teksta, nas samih i svijeta u kojem živimo. Danas saznajemo o svijetu uglavnom putem njegove tekstualne reprezentacije. A problem danas i jest putem kakve reprezentacije i tko stoji iza nje?

A to je bila tema i moje posljednje predstave *I konje ubijaju, zar ne*, koja je rastvaranjem osnovnog teksta i razotkrivanjem dubinskih značenja njegovih podtekstova iz konteksta vremena kada je pisan u Americi i našeg današnjeg, te nizom intertekstualnih intervencija glazbom i videom na temu TV i ostalih masmedija, a posebno našim

<sup>10</sup> Npr. u *Pozdravima*, *Play Čehov*, *Hekubi*, *Kako misliš mene nema*.

<sup>11</sup> Npr. u *Smrti Vronskog*, *Molieru*, *I konje ubijaju zar ne?*

<sup>12</sup> Npr. u *Kako misliš mene nema*, *I konje ubijaju, zar ne?*

autorskim tekstovima umetnutim u osnovni tekst problematizirala *Društvo spektakla danas* i njegove drame i posljedice ovdje i sada.

## RADNI PROCES KAO PROVOKACIJA ZA NOVO

Kreativno *istraživanje dubljih i novih značenja teksta* u njegovom podtekstu i kontekstu otvara prostore i za intertekst. Da bi se taj proces mogao nesputano odvijati, on se u početku mog rada na svakoj novoj predstavi kreće prvo kroz *detektiranje svih vrsta ugrađenih osobnih i zajedničkih strahova i otpora* prema kreativno novom, kroz *rastvaranje i dekonstrukciju svih naših navika u načinima percipiranja, doživljavanja, ponašanja i djelovanja*. Rezultati tog rada su uvidi i prepoznavanja vanjskih struktura i podstruktura svih naših društvenih i sustavnih uvjetovanja i ograničenja, koja djeluju svojim podzemnim strategijama i kočice naše kreativno djelovanje. Tek kada se taj otpor i prepreke uklone, uz istovremeno stalno osvježavanje i *svladavanje vještine bivanja ovdje i sada* u svojoj *nultoj točki, u potpunoj prisutnosti na sceni u svome tijelu i identitetu, uključujući i njegovu unutrašnju ranjivost, konfliktnost i dramatičnost* nova kreativna otkrića su moguća i ona se pojavljuju i proizlaze svakodnevno, iz vježbi, improvizacija, proba i razgovora, a kasnije i za vrijeme igranja predstava.

Bez obzira na koju se razinu dalje radni proces koncentrirao, na tematsko-problemsko sadržajnu u smislu izbora *dramskog teksta ili autorskog stvaranja novog teksta predstave* ili na područje *ekspresivnog i oblikovnog*, odnosno na *problematiku izražajnih materijala i sredstava glumca i kazališta*, na istraživanja jezika i ekspresije tijela, pokreta, govora i glume ili *suijre glumaca sa ostalim medijima kazališta*, s likovnim, glazbenim ili filmskim, moj rad i proces uvijek su bili strukturirani kao *stalna provokacija i otvorenost za novo*, uz njegovanje spremnosti i sposobnosti da se opazi, uhvati, osvijesti i izrazi sve što se tokom procesa zanimljivo pojavi i dogodi.

## NEKI NOVI POSTDRAMSKI POSTUPCI I OBLICI

Već u radu na prvim predstavama Kazališne radionice Pozdravi, koja je u ono vrijeme bila potpuno novokazališni eksperiment i projekt, uvela sam nove postmoderne i postdramske postupke i oblike rada. U tekst predstava interpolirala sam: nizove *istupa glumaca osobno*, kao i *nastupe istog glumca u različitim fikcionalnim identitetima u istoj predstavi*, a posebno *tekst i igru koja proishodi iz osvježavanja mnogostrukosti vlastitog identiteta*.<sup>13</sup> Sa tim *inovativnim vrstama glumačke transformacije i igre*, izvan dotadašnje konvencionalne prakse i potpuno *različitim od isključivo mimetičkih*, otvarao se prostor

<sup>13</sup> U *Pozdravima, Povratku Arlekina, Hamletmašini*, u *Kako stvari sada stoje*, i u kasnijim predstavama *Kako misliš mene nema, Planeti Držić, I konje ubijaju, zar ne?* U *Almi Mahler* je taj princip bio sproveden do kraja. B. Boban, M. Vulić i Ivana Boban igrali su iz sebe osobno, ali i u oko dvadesetak različitih fikcionalnih identiteta. U *O štetnosti duhana* M. Vasary je kao dvadesetogodišnji mladić, uz vrlo jake tjelesne i govorne transformacije ostvario izvanredan karakter i masku starca, a u trenucima sjećanja igrao je svoju prošlost transformirajući se u mladića. Asja Jovanović i Doris Šarić transformirale

i za drugačije i dublje dešifriranje teksta, podteksta, kao i za intertekstualnost, posebno u smislu stvaranja svoga autorskog teksta. *Igranje različitih fiktionalnih identiteta u istoj predstavi*, kao i sve *glumačke transformacije i metamorfoze* još su i danas tema mog intenzivnog istraživanja<sup>14</sup>.

Dakle već rad na mojim prvim samostalnim predstavama, na *Improvizacijama i Pozdravima* otvorio je dublji studij naših identiteta i *životnih masaka* kao i *dekonstrukciju naših životnih uloga, funkcija i maskiranja*. Iskustva tog rada vodila su me dalje u istraživanje *obrednih i povijesno kazališnih masaka* kao i svih oblika prvotno kazališnog u autohotnim, prvenstveno našim *karnevalskim obredima i pučkim svečanostima*.<sup>15</sup> Istovremeno sam dalje i sustavnije istraživala sve mogućnosti glumačkog izražavanja, a posebno izdvajam fokusiranje *na otkrivanje pejisaža, memorije i mudrosti tijela* u antropološkom, kazališnom i životnom smislu.

Što se tiče dekonstrukcije osnovnog teksta i *intertekstualnosti i interveniranja vlastitim tekstom u tekst autora-pisca*, taj postupak sam već radikalno primjenila u *Pozdravima* E. Ionesca. Semantički sam usložnjavala problematiku i apsurd drame površne i ispražnjene govorne komunikacije intertekstualnim umetanjem niza na publiku adresiranih govornih improvizacija i vlastitih tekstova glumaca, unaprijed fiksiranih i onih koji su uvijek ponovno kreirani u interaktivnoj komunikaciji, dijalozima i igri sa publikom.<sup>16</sup>

## IZ PERSPEKTIVE KOLEKTIVNOG STVARALAŠTVA, POZICIJE REDATELJA I AUTORSKOG TEKSTA PREDSTAVE

Već smo u predstavi *Povratak Arlekina kolektivno potpisali režiju*. Nikad nisam bila redatelj u nadređenoj autoritativnoj poziciji, ona koja sve i jedina zna, ili koja radi samo iz svog koncepta. Iako sam sve predstave stvarala potpuno iz moje autorske pozicije, uvijek sam nastojala inicirati i ostvariti ravnopravnu kreativnu suradnju i razmjenu svih sudionika procesa. Postdramskim postupcima *istraživanja istovjetnosti i razlika pozicioniranja* u glumačko, redateljsko, suradničko ili gledateljsko očište, kao i *ispitivanja zamućenih i jasnih, centriranih i rubnih, pojedinačnih i višestrukih pogleda* i

---

su bol i očaj *Hekube* u animalnu i zastrašujuće osvetničku energiju, njihova Hekuba se glumačkom metamorfozom na kraju predstave pretvorila u bijesnu kugu.

<sup>14</sup> Jer samo iz stalnog otkrivanja i osvještavanja rizomatskog ukorijenjenja i realne prisutnosti različitih istovremenih identiteta u nama samima, glumac kreira i igra niz fiktionalnih likova i situacija. Tim se procesom *briše, više nego u bilo kojoj umjetnosti i sama podjela na fiktionalno i nefiktionalno*, a sve što se događa na sceni uz živu tjelesnu prisutnost glumca postaje duboko tvorno, stvarno i realno.

<sup>15</sup> U *Povratku Arlekina, Muci Spasitelja našega Isusa Krista* i u *Smrti Vronskog*

<sup>16</sup> Ionesco je i sam, nakon što je vidio predstavu u Dubrovniku, bio oduševljen kreativnom energijom i svim postdramskim oblicima i izvedbenim postupcima predstave, a posebno s izravnom i vrlo intenzivnom komunikacijom između scene i gledališta. O tome svjedoči i njegova izjava o našoj predstavi kao *o novom teatru koji je niknuo na ruševinama starog*.

*vrsta mogućih uokviravanja*, i na kraju postupkom *profiliranja semantičke, strukturalne i komunikacijske problematike kolektivnog autorskog teksta predstave*, ravnopravno sam kreativno surađivala sa svim stvaraocima predstave i u suradnji s njima uvijek ponovno preispitivala načine, svrhu i smisao i našeg društvenog djelovanja kazalištem.

Mislim da je potaknuti i uskladiti kolektivno autorstvo najveće umijeće režije, budući da je istinsko kazalište uvijek kolektivna kreacija svih sudionika kazališnog čina, radost i svečanost zajedničke suigre s publikom. Jasno da se to događa u unaprijed od redatelja sugeriranim određenim okvirima i uz njegova precizna usmjeravanja u odnosu na sadržajnu, izražajnu i komunikativnu problematiku. U protivnom prijeti da se sve pretvori u anarhičan proces i kaotičan rezultat. Kao redatelj nastojala sam svojevrsnim *ekološkim kazališnim radom*, određenim ciljanim vježbama, tehnikama, postupcima i igrama, koje sam u tu svrhu kreirala, stvoriti *toplu*, prisnu i energetski pozitivnu atmosferu povjerenja, otvorenosti, opuštenosti, zaigranosti i koncentracije, kako bi se u toj *klimi* ono kreativno i novo moglo nesputano pojavljivati i događati. Ta unutrašnja *ekologija* za dobar i inovativan teatar je bitna.<sup>17</sup>

## DRAMSKI TEKST I POSTDRAMSKI POSTUPCI

### Od dramskog teksta prema tekstu predstave

Radni proces svake predstave temeljene na dramskom tekstu mora prije svega ponovno istražiti, iščitati i kreativno reteatralizirati sam dramski tekst. A iskustvo istraživanja svih postdramskih oblika izvan dramskog obogaćuje proces reteatralizacije samoga dramskog teksta i kreira novo kazalište suvremenog senzibiliteta. Radni edukativni i stvaralački proces s glumcima i studentima dnevno me je u to uvjeravao.

Na Gavellinim tragovima posvećivala sam svakom dramskom tekstu veliku pažnju. Pomno sam istraživala sve njegove strukturalne, semantičke i literarne, kao i sve izvanliterarne i vanjezične vrijednosti, a posebno u procesu njegovoga glumačkog oćućenja i utjelovljavanja na sceni. Ali ni u jednoj od mojih predstava dramski tekst nije

<sup>17</sup> Pozdravi su bili *nov teatar* ne samo po gore navedenim postmodernim i postdramskim istraživačkim i kreativno izvedbenim postupcima i oblicima rada, nego i po bitno drugačijoj vrsti radnog organiziranja i djelovanja. Kao prva neformalna grupa i radionica bili smo *centar novog kreativnoga kazališnog istraživanja*, neka vrst NGO kazališne organizacije, nezavisne u odnosu na bilo koju instituciju i državu. Sa stalnom jezgrom sudionika bili smo uvijek potpuno otvoreni za sve Drugo i Druge. (U radu *Kazališne radionice Pozdravi* aktivno je sudjelovalo više od 200 izvođača, studenata, glumaca, kreativnih suradnika i kazališnih djelatnika). Bila je to vrsta kazališnog rada dnevno radioničkog *work in progres* karaktera i oblika, koja je u sebe pozivala i primala sve vrste impulsa, znanja, pitanja ili uvide drugih istraživanja, uz stalno dijeljenje svog iskustva drugima i s drugima. Centripetalna sila i snažni magnet privlačenja u *Radionicu* bile su naše predstave, inovativna vrsta našeg izraza i djelovanja, proširena uličnim kazališnim akcijama, seminarima, predavanjima, susretima i razgovorima s publikom. Takvu sam *radioničku vrstu rada* koja generira stalne i vitalne impulse za nova kreativna rješenja igranja teksta, podteksta i interteksta nastavila na ADU, a i u kasnijim predstavama sve do danas. (Npr. u *Hamletmašini*, *Kako stvari sada stoje*, *Almi Mahler*, *Četvrtoj sestri*, *Kako misliš mene nema sve do najnovije moje predstave I konje ubijaju, zar ne?*)

bio važniji od tjelesnog i gestičkog izraza, kao ni od vizualnog, glazbenog ili ostalih izvanverbalnih kazališnih jezika koji su svi tvorili cjelinu predstave. I nikad nije bio važniji od glumca koji ga je utjelovljavao i igrao u tijesnoj kreativnoj interakciji s ostalim *suigračima* predstave.

Vrlo rano sam primijetila da su neka otkrića koja su se događala u pripremnoj fazi pedagoškog ili umjetničkog rada na dramskom tekstu tokom jednostavnih vježba ili improvizacija vrlo kreativna i interesantna. U situaciji izdvojenosti od života, u *oazi* probe, neočekivano se pojavljivao *zaumam* kreativan govor na temu problema kojima se predstava željela baviti, kao i spontana začudna stvaralačka rješenja koja su dešifrirala i sublimirano izražavala značenja dubinskih struktura dramskog teksta u odnosu na našu suvremenost i sam život. Zbog toga sam ih uključivala kao verbalni ili neverbalni intertekst i u tekstove mojih predstava.

Ti novi spontano pronađeni istraživački i kreativni procesi sve su više osvještavali ograničenja i *pukotine govora o našoj životnoj realnosti isključivo kroz dramski tekst*. Pronađene i scenski oćučene nove izvanjezične i izvandramske neverbalne scenske vrste izražavanja, posebno tijelom i pokretom, ali i glasom, riječima i govorom vodile su me dalje ka otkrivanju i ispitivanju naših *pojedinačnih i polifonih unutrašnjih monologa i dijaloga* u odnosu na problematiku dramskog teksta ili predstave. Ta vrsta improvizacija počela je istinitije i radikalnije rastvarati i sam dramski tekst kao i sve njegove duboko skrivene podtekstove uz obilje novih kreativno vrijednih rješenja, koja su se i opet upisivala u tekst predstava. Obogaćen takvim intertekstualnim intervencijama i sam dramski tekst je u predstavi otkrivao svoja slojevita i najdublja značenja.

Događalo se da se naši *unutrašnji asocijativni monolozi i dijalozi sa osnovnim tekstom, verbalno ili neverbalno igrani* i zatim intertekstualno uključeni u tekst predstave pretvore u nekim predstavama u centralna mjesta iskaza, a naš *igran unutrašnji doživljajni, emocionalni i mentalni referencijalan odnos prema zbilji* proširio se u iskaze o potpuno *novim pejсаžima naše posebne i intimne i zajedničke stvarnosti*.

Kako bih intenzivirala odnos prema dramskom tekstu ili problemima o kojima smo govorili i ostvarila izravnu komunikaciju, odnosno približila dramski tekst publici, intertekstualno sam u dramski tekst umetala tekstove drugih djela ili naše vlastite. I u vrijeme kada su se intervencije u tekst autora smatrale još svetogrđem, znala sam prepjevati, *štrihati* i rezati netransparente dijelove, a zbog komunikativnijeg iščitavanja i boljeg rasvjetljavanja dubinskih problemskih struktura samog teksta preslagala sam i ponovno kolažirala. Ali uvijek s dubokim poštovanjem prema piscu, ne narušavajući vrijednosti, integritet i cjelinu njegova djela.

Dobri i vrijedni dramski tekstovi su oni koji sami iz sebe pozivaju na uvijek novu *kazališnu reteatralizaciju* i kreaciju, a obično su pisani iz glumačke radionice i iskustva, što znači iz bliske povezanosti pisca s procesom kazališnog rada. O tome svjedoče djela Shakespearea glumca, Molièrea glumca, Držića glumca, Goldonija i Vetranovića voditelja kazališne družine. I Čehov je bio životno i radno tijesno vezan za radionicu K. S. Stanislavskog i rad Hudožestvenog teatra. A i Heiner Müller je bio dramaturg i redatelj i dobro poznao fenomen i probleme teatra. Svi značajni kazališni



pisci reteatraliziraju na određeni način i sam teatar, a njihova djela pozivaju na uvijek inovativna i suvremena uprizorenja. Bez obzira da li se radi o piscu, redatelju ili glumcu, uvijek se radi o intenzivnom dijalogu s dramskim djelom kao i o dijalogu tradicije sa suvremenim trenutkom. A u tim dijalozima postoji i otvorena mogućnost za stvaranje novog i suvremenog autorskog teksta predstave.

## **POSTUPCI RETEATRALIZACIJE, AUTOTEMATIZACIJE I IZLAGANJA PROCESA RADA u predstavama *Improvizacije I. i II., Pozdravi, Povratak Arlekina i Play Čehov***

*Postupkom reteatralizacije* ponovno ispitujemo, rekreiramo i revitaliziramo u cjelini ili pojedinom segmentu određeno kazališno razdoblje, vrstu, žanr ili stil na planu ekspresije i izražajnih sredstava ili na planu društvene aktivacije. Tim postupkom nastojimo otkriti i ispitati uzroke i posljedice neke neravnoteže, nekog istrošenog oblika i bitnog manjka, odnosno određene vrste *mrtvačkog teatra*.<sup>18</sup> Svrha i cilj reteatralizacije je kreativno obnoviti ono što nedostaje, što je namjerno izostavljeno ili *umrlo*. Tokom istraživanja glumačko kazališnih fenomena moji postupci reteatralizacija bili su usmjereni od tijela prema govoru, od komičnog prema tragičnom, od obrednog i preddramskog do dramskog i postdramskog, od malih komornih predstava do velikih svečanosti, i obratno.

U vrijeme kada je dominacija teksta i govora na našim scenama potisnula sve druge oblike neverbalnog izražavanja željela sam prvo *reteatralizirati cjelovitu glumačku ekspresiju*, ravnopravno izražavanje glumca svim izražajnim sredstvima. Kako bih u glumačku igru uključila tada zanemareno i nedostatno izražavanje tijelom i pokretom, počela sam istraživati fenomene neverbalne životne i scenske komunikacije, a posebno govor tijela, pokret i geste. Takav cilj zahtijevao je i iz temelja novo kreiranje samog procesa rada, kao i potpuno nove vrste glumačkih priprema, vježba i improvizacija. Reteatralizacija i kreiranje novog procesa rada s glumcima, a posebno glumačkoga tjelesnog izraza postalo je spontano i tema moje prve samostalne predstave *Improvizacije I. i II.* (1973., ADU, Teatar ITD). U njenom neverbalnom tekstu izvedbe ostao je u potpunosti upisan i *izložen i sam unutarnji proces* traženja i stvaranja predstave. On je bio i njen sadržaj. Predstava je problematizirala i ispitivala *postupkom autotematizacije unutarnju pojedinačnu i grupnu dinamiku kreativnog rada*, probleme otvorene i iskrene komunikacije i kreativne suradnje, pojedinačno zalaganje i energetske ulaganje, problem greške, krize i kreativne blokade, prikrivene ili manifestirane frustracije, tenzije i sukobe unutar grupe studenata 1. god. studija glume na Akademiji. Svi ti ozbiljni i gotovo dokumentarni realiteti individualnog i kolektivnog kreativnog studijskog rada, kao i načini njihovoga scenskog pretvaranja u precizne dramske situacije ili u poigravanja s različitim stilovima i žanrovima na različitim nivoima igre ostali su izloženi u tekstu predstave. Postupkom i tehnikom improvizacija pronađeni nov i bogat neverbalni

<sup>18</sup> Pojam koji je upotrijebio Peter Brook u svojoj knjizi *Prazan prostor*.



tjelesni jezik predstave kretao se od hiper realnih, jednostavnih i funkcionalnih fizičkih i tjelesnih akcija do visoko stilizirane mimske, commedije dell' arte ili klaunske igre, od jednostavnih do znakovno polivaletnih i simboličnih gesta i pokreta.

U predstavi *Pozdravi* (1974., Teatar ITD) iznimna je kratkoća i neodređenost teksta E. Ionesca sastavljenog od kalamburične jezične igre s klišejima i riječima svakodnevnog pozdravljanja sama po sebi pružala mogućnost za potpuno oslobođen scensko-glumački govorni i tjelesni ludizam, ali i za vrlo izravnu komičnu i tragičnu igru o drami potrošenih govora. Bile su to bujice rečenica bez osoba, iz glumaca su poput rafala ispadale riječi i rečenice, koje su oni automatski ponavljali, varirali, ili im kroz igru mijenjali značenje. Od samo tri stranice Ionescovog teksta *postupkom improvizacija* nastao je novi tekst predstave u trajanju od dva sata. Taj novi tekst je u sebi dramaturški zadržao *otvorenost procesa* za uvijek novu improvizaciju i suigru s publikom. Cijeli je diskurs, struktura i tekst te predstave bio vrlo *izravno usmjeren i adresiran prema publici* kao živom partneru igre, u formi direktnih pitanja, oslovljavanja i provokacija. Otvoren dijalog s publikom mijenjao je tokom izvedbe i ishode igre. Tom predstavom je za ono vrijeme bila radikalno *reteatralizirana i redefinirana igra i angažman glumaca na sceni*. U furioznom tempu glumci su kroz predstavu i kroz neverbalne i verbalne igre putovali kroz veliki broj povijesno, sociološki, karakterno, i rodno različitih likova koristeći različite vrste i diskurse govora. Vješto su skakali i iskakali iz različitih uloga, parodirajući i one koje sami igraju u različitim situacijama života. Tekst Ionesca, a posebno intertekstualno umetnute improvizacije, osobni iskazi i tekstovi, problematizirali su i komentirali ispražnjen i površan govor i mehaničku komunikaciju na osobnom, društveno-političkom i ideologijskom nivou. U tekst svake izvedbe osim našega autorskog rada upisivali su se i tekstovi uvijek drugačijega aktivnog sudjelovanja i reagiranja publike. Bilo je to iskustvo istinskog zajedništva stvaranja teksta izvedbe s publikom, teatar visoke energetike, humora, parodije vlastitih pozicija i ponašanja.

*Pozdravi* su bili predstava bez radnje u dramskom smislu, tri lika bez imena, a u autoreferencijalnim momentima predstave tri glumca koja su igrala predstavu osobno,<sup>19</sup> bila su zapletena u apsurdnu igru perpetuiranja i variranja govornih i komunikacijskih klišeja na način govornih mašina. Cijela predstava je bila temeljena i na ubrzanoj gotovo mehanički navijenoj motorici izmjene govornih i tjelesnih komunikacijskih situacija u kojima se ponašamo poput papagaja i marioneta. Intertekstualno smo u tekst predstave umetali nepovezano brbljanje i tirade besmislenog govora sastavljene od svakodnevnih potrošenih rečenica, često istrnutih iz određene situacije i konteksta. Igrom tijela, odnosno neverbalnim intertekstom i igranjem podteksta, taj je nedostatak smisla teksta bio osmišljavan na dubljem nivou ispod besmislenog teksta kojim smo se služili. Problematicirali smo stanje duha i govor besmisla u vremenu sve veće izoliranosti i osamljenosti, ironije, cinizma, autizma, pada vrijednosti i sveopće površne i jeftine politizacije i teatralizacije života i posebno početaka streaptease kulture koja glumi da je

<sup>19</sup> Mladen Vasary, Željko Vukmirica, Darko Srića / kasnije Slobodan Milovanović

baš sve cool i super. *Pozdravi* su te današnje probleme, već tada prije tridesetpet godina anticipirali i igrali. A radost igre i salve smijeha publike imale su i terapijski učinak.

*Postupkom i tehnikom improvizacija* na način commedije dell'arte stvorili smo za predstavu i *Povratak Arlekina* (1976., Teatar ITD), novi autorski tekst predstave u koji su intertekstualno bili umetnuti i djelići sačuvanih originalnih tekstova commedije dell'arte, kao i neki tekstovi C. Goldonija (*Arlekino, sluga dvaju gospodara* i *Veliki smiješni rat*). Predstava *Povratak Arlekina* bavila se reteatralizacijom glumačke igre commedije dell'arte prije svega u smislu njenog izvanredno izražajnog, virtuoznog i znakovitog tjelesnog govora i glumačkog umijeća i razvijene tehnike improvizacija. Iako su Shakespeare, Molière i Držić, zatim u 20. st. Meyerhold, Vahtangov, Copeau ili Mnouchkine upravo reteatralizacijom commedije dell'arte energizirali, revitalizirali i stvarali svoj novi teatar, to zlatno doba glumačkoga kreativnog umijeća i virtuoznosti bilo je dugo vrijeme, a posebno u nas od autoriteta omalovažavano i klasificirano kao niža vrsta, kao pučko, *prljavo* i subverzivno teatar. *Povratak Arlekina* ispitivao je i reteatralizirao sve vitalne oblike pučkog teatra, izravnost i neposrednost komunikacije, razvijenu tehniku improvizacije, ironijske, satirične, zazorne i subverzivne sadržajne i komunikacijske kalambure. Zajednički tekst predstava: *Improvizacije I. i II., Pozdravi* i *Povratak Arlekina* stvarao se tokom procesa rada kreativnom suradnjom svih sudionika grupe, a na izvedbama uključivala se u improvizirane dijelove i publika, posebno kada se radilo o uvijek drugačije improviziranim dijelovima teksta. Tekst *Pozdrava* i *Arlekina* mijenjao se čak u odnosu na grad i zemlju u kojoj smo igrali.

Nakon energetske visoko nabijene i virtuozne tjelesne scenske igre u prve tri predstave i iskustva autorskog kreiranja teksta-predstave postupkom od i iz tijela prema riječi, rečenici i govoru, te nakon iskustva i otkrića spontane i izravne komunikacije u našem događajno-akcionom teatru na ulicama i trgovima,<sup>20</sup> logično je dalje slijedilo dublje istraživanje scenskog govora, karaktera i dramskih tekstova. Predstava *Play Čehov* (1977., *Pozdravi*), bila je čvrsto usidrena u polje dramskog s izrazito profiliranim i snažno ocrtanim karakterima u preciznim dramskim situacijama. A sama igra je upravo iskakanjima u post-dramske postupke i izvedbu kroz tri jednočinke A. P. Čehova *Medvjed*, *Prosidba* i *O štetnosti duhana* problematizirala i do apsurdna potencirala muško-ženske odnose i sukobe. Na primjer dva u podstrukturi i semantički gotovo istovjetna sukcesivna govora, igrom su pretvorena u *dva paralelna istovremeno iskazana unutrašnja monologa*. Tim postupkom je bio naglašen promašen dijalog sastavljen od dva govora koja se mimoilaze i vrte unutar sebe samih, fiksirana slijepo samo za svoj problem. Dvije osobe su razgovarale, a da se nisu ni slušale ni čule. Način igre i dramaturški rezovi unutar teksta do krajnosti su potencirali te elemente besmislenosti njihovih govornih dijaloških a istovremeno monoloških eskapada i nemogućnost razumijevanja. Međusobna razdvojenost, mimoilaženje, kao i unutrašnji raspad unutar samih lica igrani

<sup>20</sup> koji smo redovito izvodili uz predstavu *Povratak Arlekina* i koji su na određeni način bili sastavni dio predstave

su drastičnim prokazivanjem svih *izvan pameti* nesporazuma pomoću igre i ekspresije izbezumljenih i izmučenih tijela. Potpuno protiv svojih namjera, upravljani naslijeđenim i zastarjelim društvenim konvencijama likovi su se uvijek ponovno sudarali, zapetljavali, začvoravali i padali u vlastitu stupicu istih nesporazuma i svađa. Čehov je anticipirao ono na čemu je Ionescov teatar radio više od pola stoljeća kasnije, a u tom kontekstu se igrala i naša predstava. Predstava je *reteatrizirala komično, ironijsko i apsurdno*, a dramatičnost, gorkost i tuga ljudske komedije izbijala je samo u trenucima. Ona se snažno poput bljeskova igrala intertekstualno u svjesno ostavljenim procjepima i pukotinama teksta, u namjerno odjednom zaleđenim eksplozijama smijeha, posredstvom iznenadnih i začudnih rezova, promjena ili zastoja u kojima su glumci pretvarali masku smijeha u grimasu boli, užasa, očaja ili gađenja. U *Play Čehov* sam uz dramaturško-značenjsko intertekstualno miješanje i slaganje *Medvjeda*, *Prosidbe* i *O štetnosti duhana* u jednu cjelinu predstave, i uz glumačkom igrom potencirano izražavanje i igranje potisnutih i društvenim navikama cenzuriranih, nesvjesnih i neosviještenih sadržaja likova otvorila i mogućnost sagledavanja dubljeg značenja naše predstave iz još jedne perspektive. Naime u tekst predstave intertekstualno su bili ciljano umetnuti izabrani dijelovi dnevnika A. P. Čehova, koji su se referirali s jedne strane na njegov proces stvaranja tih djela iz potrebe da obnovi i revitalizira teatar svog vremena, a s druge na naš način igre i igrom prokazana dublja značenja njegovog teksta u našem tekstu izvedbe.

## **RETEATRALIZACIJE DJELA MARINA DRŽIĆA** **– *Play Držić, Hekuba, Planeta Držić***

U predstavama *Play Držić* i *Hekuba* bio je još radikalnije upisan pomak od osnovnog Držićevog teksta prema našem *autorskom JA*. Naime, tokom studijskog istraživanja Držićevog života i konteksta vremena u kojem je stvarao svoj umjetnički opus otkrila sam u podtekstovima njegovih djela i nove dubinske strukture značenja njegovog pisanja u odnosu na njegov život. Tekst predstave *Play Držić* (1978., Dubrovačke ljetne igre) bio je potpuno novi autorski tekst o Držiću kolažne dramaturške strukture, sastavljen od niza najboljih tekstova i citata njegovih djela u kojima se mogao jasno iščitati njegov angažiran govor u odnosu na poziciju kazališta, probleme društva i autoritativnu vlast u Dubrovniku u njegovo vrijeme. Dubinskim dešifriranjem podteksta onih dijelova njegovih tekstova u koje je izravno upisan njegov dramatičan govor ispod komične maske njegovih likova, njegov strah, očaj, protest i adresiranje vlasti posebno naglašeno u tragediji *Hekuba*, a nakon njene zabrane i u svjedočanstvu o njegovoj stvarnoj političkoj akciji, protestu i uroti, u pismima kući Medicci, predstava *Play Držić* je izravno problematizirala i dotadašnje konvencije načina igranja njegovih djela kao isključivo prpošnih i veselih renesansnih komedija. *Postupkom reteatralizacije igranja njegovih djela* iz perspektive sagledavanja konteksta njegovoga dramatičnog života i intertekstualnim postupcima prepletanja njegovih umjetničkih djela s dokumentima ili jednog djela s drugim (na pr. kontrapunktiranjem scena *Tirene* i *Stanca* ili *Tirene* i

*Hekube*), zatim umetanjem dokumentarnih citata, posebno onih koji se odnose na obranu njegovih djela u posvetama, pismima i poslanicama ili u prolozima i epilozima njegovih ranih pastoralna i pirnih komedija, te interpolacijama arhivski dokumentiranih zabrana Malog Vijeća u odnosu na igranje predstave *Hekuba* i dijelova iz njegovih *Urotničkih pisama*, odnos Držića pisca i umjetnika i društva i vlasti, kao i drama njegovog života postali su u tekstu predstave potpuno prezentni. A predstavom se prokazivao i odnos politike i umjetnosti, ne samo njegovog nego što je važnije i našeg vremena. To je bio i razlog njenog stvaranja i igranja. U predstavi *Planeta Držić* (2008., Kazalište Marina Držića u Dubrovniku) reateatralizirala sam radikalno i vlastiti tekst i davnu predstavu *Play Držić*, bavila sam se istom tematikom, sadržajem i problemima, samo sada dublje, zrelije, konciznije i sublimiranije.

Držićev sam tekst za predstavu *Hekuba* (1982., Dubrovačke ljetne igre) bitno skratila i sažela, a tekstove kora iz temelja drugačije strukturirala i presložila. Već je i sam Držić u odnosu na Euripida i Dolcea maniristički rastvorio klasičnu formu drame, a u njene pukotine je intertekstualno interpolirao sadržaj i formu koja je narušavala pravila pisanja klasične tragedije. Umetnuo je u procjepe rastvorene klasične forme tekst i govor vila i satira u namjernom referencijalnom odnosu sa svojim slavim i bezazlenim pastoralama i s drugim od vlasti hvaljenim ranijim djelima. U našoj predstavi vile su igrane iz prostora *unutrašnje arheologije sjećanja i memorije tijela* kora silovanih žena s iskliznućima u stanja očajja i ludila na rubu između realnog i irealnog, dok su se satiri u neverbalnoj ironičnoj igri plesa golih muških tijela iste vojske koja je razorila grad pojavljivali u predstavi samo kao mučno snovito priviđenje Hekube i kora. Na početku predstave, igrao se u formi dance macabra pod maskama smrti Hekubin san i slutnja o stradanju njene najmlađe djece. U taj sam san pun slika smrti, ubijanja, klanja, silovanja i paleža, intertekstualno zabola rasprsnute krhotine Hekubinog sjećanja na pad Troje, krhotine slika i citata iz Homerove Ilijade i Eshilovog Agamemnona. Taj san i noćnu moru prekidaio je Hekubin prodoran krik straha i bola i buđenje kao početak *realiteta* njene nove tragedije. Tekst predstave *Hekuba* 1982. bio je sastavljen i od intimne arheologije sjećanja, od zrcalnih slika snova i ratnih strahova mog ranog djetinjstva, kao i od zaumne slutnje i predskazanja, koja će deset godina kasnije postati stvarnost. Izvedbe predstave *Hekuba* 1991. bile su zrcalo i *obred užasne more sna i smrti*, koji smo u to vrijeme svakodnevno živjeli. Granice između zbilje i fikcije bile su potpuno izbrisane. Tog ljeta 1991. godine u Dubrovniku *Hekuba* se pretvorila u umnoženu zrcalnu sliku bolne zbilje. Svaka predstava otvarala je nova značenja iz konteksta svakodnevnih stvarnih i sve tragičnijih zbivanja koja su stvarala posebno dramatičan tekst i podtekst svake izvedbe, obred susreta izmiješanih emocija straha i strepnje, nade i utjehe svih izvođača i gledatelja. A istovremeno je bila i protest koji smo ispod Minčete urlali generalima i svijetu, uz niz performativnih akcija koje smo izvodili po cijelom gradu, a koje su se sažimale u protestna okupljanja i svjedočenja ispred crkve sv. Vlaha i koje više nisu bile samo kazališne. Predstava je istovremeno bila i stvarnost i svečanost

obreda prevladavanja užasa rata i smrti njezinim igranjem. Razlika između kora žena na sceni na granici očaja i ludila, i kora majki i žena izbezumljenih od straha u publici više nije postojala. Hekubin krik i molitva za djecu, preklinjanje vojskovođe pobjedničke vojske Agamemnona da ih spasi bio je prisutan i u publici, i tisuću puta umnožen u životu. Teatar se proširio izvan svojih okvira do neslučenih granica i istovremeno u sebe skupljao i kondenzirao nevjerojatan broj istih pojedinačnih sudbina. A katarza, ona iz grčke tragedije, bila je u svakoj predstavi očučena. To smo osjećali svi mi na sceni i brojna publika koja je dnevno hodočastila na svaku predstavu.<sup>21</sup>

## RETEATRIZACIJA RANIH OBREDNIH I PUČKIH OBLIKA NAŠEG TEATRA

Kroz postupak *reteatralizacije ranih obrednih i pučkih oblika našeg teatra* u predstavi *Muka spasitelja našega Isusa Krista* (1991., Hrvatsko narodno kazalište, Split) sastavljenoj od montaže tekstova naših najstarijih sačuvanih crkvenih prikazanja i intertekstualnih umetaka naše duhovne poezije i starih pučkih napjeva željela sam scenski istražiti, očititi i utjeloviti djetinjstvo našeg jezika, arhetipske slike, način igre i ekspresiju najranijih oblika našeg teatra. Tijelo scene i izvedbe bilo je rasprostrto po svim nišama i arkadama splitske Prokurative poput velike freske i reljefa zidnoga renesansnog slikarstva i skulpture, a u karnevalskim obratima i dionizijskim kovitlacima potpune izmiješanosti izvođača i publike prostor igre se širio i po cijelom trgu. U toj predstavi ostvarena je *igrom svjetla* posebna poezija i govor te *site specific* ogromne pozornice i predstave. U funkciji srednjovjekovnih mansiona i giottovskih slika Križnog puta niše arkada bile su sukcesivno ili simultano aktivirane igrom glumaca uz napjeve kora pučkih pjevača, ali i sa začudnim *kreacijama svjetlosnih stanja i igara* koje su dramaturški i energetski kulminirale u eksploziji raspojasanih karnevalsko dionizijskih divljih masovnih scena suđenja, mučenja i raspeća Krista u suludoj koreografiji koja se odvijala po cijelom prostoru trga i u potpunom zajedništvu publike i izvođača. Predstava je premijerno izvedena i igrana uoči Krvavog Uskrsa 1991. i anticipirala je kroz muku i smrt Isusa Krista baš kao *Hekuba* 1991. sve patnje i teška stradanja tisuća i tisuća ljudi na našim prostorima tijekom rata. Slijedile su predstave moje ratne trilogije *Hamletmašina*, *Smrt Vronskog* i *Kako stvari sada stoje*, te postratna tragedija *Medeja*.

<sup>21</sup> Iz procesa rada na predstavi *HEKUBA – opis nekih improvizacija*: Skokovi i istraživanje izdvojenih područja osjetilnosti. Zatvoriti oči i samo čuti, kretati se bez vida, da bi se otvorio *vid* sna i nesvjesnog, da bi se čulo ono što inače ne čujemo, najtanjanije nijanse glasa, pokret, boje, emocije u glasu, izvanjezično u govoru, sažimanje glasa u krik, u šapat, ne govoriti, samo se kretati, ne kretati se, a samo govoriti, glas bez govora, govor bez glasa, govor bez jezika – igre na izmišljenom govoru, a da ga drugi razumije, kroz kvalitete, boje, snage, intenzitete i ritmove, govor bez vida, vidjeti doticanjem, dodirnom...njegovati, izoštriti osjetila za očute nevidljivog, nečujnog, nestvarnog i nepoznatljivog

## POSTUPAK ARHEOLOGIJJE SJEĆANJA KROZ PROBUĐENU MEMORIJU TIJELA – autobiografski diskurs i autotematizacija

Umjetničko kazališno stvaralaštvo se tijekom radnog procesa probija kroz nesigurnost, kroz otpore, intuiciju, nedorečenosti i govor nesvjesnog. Ono počinje prvo s ne uvijek jasnim fragmentima snovitih slika slutnje izvan jezika i najčešće se opire tomu da se sve odmah protumači, sistematizira i dovrši. Budući da se radi uvijek i o *autobiografskom postupku i diskursu*, stvaralački proces zbog toga zahtijeva i postupke posebno složenih *tehnika rada na arheologiji sjećanja i kreativnog iskapanja*. Tek nakon toga se svi uvidi, otkrića i kreativni rezultati tog procesa pretvaraju postupkom stvaralačkih transformacija i metamorfoza u novu scensku realnost, koja uključena kao intertekst u tekst predstave postaje često i njezinim najbitnijim dijelom, jer izravno ponire u najdublje i do tada neistražene sfere nas samih u interakciji s problemima teksta predstave.

Kreativan proces postaje kroz te postupke i krajnje realan proces. Scensko lice se stvara, formira i strukturira montažom otkrivenih dijelova naše vlastite ličnosti, montažom osobnih emocija, unutrašnjih stanja, poriva, motiva i potreba u novo sklopljenu i stvorenu ličnost. I uvijek u odnosu na okvir, strukturu i probleme dramskog ili vlastitog teksta i u interakciji s drugim likovima u dramskim i scenskim situacijama.

Iz takvih kreativnih postupaka i moga novokreiranog sistema rada na osobnim glumačkim identitetima i životnim i scenskim maskama na ADU nastala je predstava *Kako sada stvari stoje* (1994. Teatar ITD). Tekst predstave stvarao se kroz postupak i tehniku improvizacija i bio je kolažno dramaturški strukturiran od niza naoko nepovezanih autorski kreiranih intimnih ispovijedi i monologa na temelju *krhotina stvarnih i dokumentarnih ratnih priča i sudbina*. Bez pravog početka i kraja one su izranjale i ponovno se utapale u neverbalnu igru plesa bijelih gipsanih masaka sna i smrti, koje su glumci sami kreirali i izradili. *Igra sa znakovnim rekvizitima i stvarima*, koje su glumci pokretali tako da su gotovo plutale i lebdjele u prostoru plešući s njima, stvarala je snovite dijelove predstave iznimno snažne i začudne poetičnosti, koji su bili predah i odmorište od tkanja duboko tragičnih osobnih ispovijedi punih tuge i samoće razrušenih života. Intertekstualnim interpolacijama stihova ratne poezije i kratkih sublimiranih scena iz teksta Borislava Vujčića i *Galeba* A. P. Čehova *autotematizirala* se pozicija glumca i smisao kazališnog rada za vrijeme rata.

### TEKST, PODTEKST I INTERTEKST U PREDSTAVAMA *Smrt Vronskog i Medeja*

Roman Nedjeljka Fabrija *Smrt Vronskog* napisan je potpuno postmodernistički. Slijedeći njegove tematske impulse tijekom dramatizacije i scenske adaptacije u radu na predstavi *Smrt Vronskog* (1995., Hrvatsko narodno kazalište, Rijeka) interpolirala sam u tekst i dramatična dokumentarna svjedočanstva stradalnika iz Vukovara, a kontrapunktirala sam ih pejzažima stihova naših najboljih pjesnika i vrlo sažetim bitnim scenama iz *Ane Karenjine* L. N. Tolstoja. Razvila sam, nadogradila lik i tekstove irealnoga



Tolstojevog starčića s kolodvora, koji je u funkciji voditelja i performer a glamuroznoga svjetskog političkog super showa i zabavnog spektakla satiričkim tekstovima i songovima s ironizirajućim pomakom komentirao dramu. U dijalozima sa Vronskim predstavljao je neku vrst njegovog alter ega.

Prokazanim postdramskim *postupkom ispitivanja zamagljenog i perifernog fokusa iz različitih perspektiva* stvorila sam predstavu-fresku tragičnih zbivanja i realiteta, koja je na zastrašujuć i poetski način spajala dva vremena i prostora, fiktionalni svijet *Ane Karenjine* Tolstoja i stvarne dokumentarne scene, slike i događanja iz devetog kruga ratnog pakla u opkoljenom Vukovaru. Pojedinačna i obiteljska drama odnosa Ane i Vronskog uvjetovana društvenim konvencijama devetnaestog stoljeća, koja završava Aninim samoubojstvom i odlaskom Vronskog u Prvi svjetski rat na frontu u Srbiji, intertekstualno se i značenjski prepletala s tragičnim ratnim zbivanjima u našoj zemlji na kraju dvadesetog stoljeća i dolaskom Vronskog na Istočnu frontu u Vukovar. Potreba intenzivnoga ljudskog i društvenog angažmana u to ratno vrijeme izoštravala je ponovno najtemeljnija pitanja bavljenja kazalištem: Zašto?, Što?, Kako?, Tko?, Kome? Vrijeme je bilo preozbiljno za bilo koju kazališnu površnost, iluziju i laž. Postupkom reateatralizacije i intertekstualnim umetanjem dijelova *Ane Karenjine*, umjetničke poezije, glazbe, bijelog baleta i obrednog plesa masaka iz slavenske mitologije, te naglašene likovnosti poetskih slika, kao i niza potresnih dokumenata, pronašla sam jezik iracionalnog, nestvarnog prostora sna i poetskog i referencijalni okvir u kojem su se mogle kreativno kazališno reinterpretirati i igrati ratne strahote i patnje. A govor onih kojima je sve bilo razoreno i oduzeto, koji su sve izgubili, dobio je u toj predstavi svoje tijelo i glas. Upravo njihova recepcija i iskazi nakon odgledane predstave, čak i više puta, govorili su tome u prilog i vraćali vjeru u najdublji smisao kazališta.

U predstavu *Medeja* Euripida u izvanrednom novom prijevodu Zvezdane Timet, na Splitskom ljetu 1997. u vrijeme još uvijek velike prognaničke drame na našim prostorima interpolirala sam Eshilovog *Okovanog Prometeja*, i tekstove Heinera Müllera *Argonauti* i *Medeja – Obala smetlišta*. Zvukovno glazbeni i značenjski pejzaži kora sastavljeni su od dokumentarnih iskaza liječenih ovisnika o drogi, koji su i sami igrali u predstavi. Taj kor mladih ljudi odbačenih na rub društva, od kojih su mnogi prošli rat i prognaništvo, a s kojima sam kroz terapijske radionice kreirala kor predstave, a posebno izbor *site specific* devastiranog prostora za predstavu kraj tvornice sv. Kaje u bivšem rezalištu brodova na kaštelanskoj *obali smetlištu*, davali su tekstu izvedbe poseban realitet i pokazivali intertekstualno osim otkrivanja novih slojeva značenja osnovnog teksta i podteksta i razloge igranja tragedije Medeje u tom trenutku iz problema i dramatičnog vremena koje smo živjeli.

## INTERTEKSTUALNE INTERVENCIJE U JOŠ NEKIM PREDSTAVAMA

Sažimanje i sublimiranje dramskog teksta *štrihanjem*, izbacivanje *preliterarnih dijelova ili papirnatih rečenica* da bi se dinamizirala radnja, i sve intertekstualne intervencije postupci su koji daju nove impulse za kazališnu igru suvremenog senzibiliteta



u sadržajnom, izražajnom i oblikovnom smislu. Oni, u odnosu na probleme o kojima predstava govori uvijek otvaraju dublje, nove i suvremenije slojeve značenja samog teksta. A tekst predstave i glumačka igra ostvaruju u susretu s publikom neposrednu i izravnu komunikaciju.

Tako su u ratnoj predstavi *Hamletmašina* (1992/1993. ADU i Teatar ITD) Heinerja Müllera bili intertekstualno interpolirani dijelovi Shakespearovog *Hamleta*, kaotična montaža citata iz Marxa, Engelsa, internacionale i iz niza političkih govora komunizma na svim jezicima, zatim poezija Pasternaka, Visockog i tekstovi pop pjesama, kao na pr. Madonne. Bitan intertekstualni okvir predstave iz kojeg se iščitavao kontekst i svi slojeviti podtekstovi Müllerovog teksta i vremena igranja teksta predstave bilo je dokumentarno pismo mladića, studenta i branitelja iz opkoljenog Vukovara. Iz njegove perspektive ratom razorenog života osvjetljavali su se igrom samo jednog glumca i svi problemsko značjenjski čvorovi *Hamleta* i *Mišolovke*, pada Berlinskog zida, raspada komunizma, tranzicije u kapitalizam i užasa našeg rata, upisani u Müllerov i naš tekst predstave.

Za predstavu autobiografskog diskursa *Alma Mahler* (1998., Teatar ITD) koja je nastala *postupkom autotematizacije* na osnovu poticajnog teksta Maje Gregl *Ljubavi Alme Mahler* stvorila sam potpuno novi tekst s intertekstualnim interpolacijama autobiografskih tekstova iz dnevnika i pisama Alme i Gustava Mahlera, Oskara Kokoschke, Gropiusa i Zweiga. U tekstu su bili i citati bajki braće Grimm, F. Nietzschea, Wagnera, kao i niza njihovih suvremenika.

U predstavi *Orfeo* Mavra Vetranovića (2001., Kazalište Marina Držića u Dubrovniku) reteatralizirala sam i rekreirala i sam proces nastanka tog djela iz perspektive Vetranovićeve izvanredne ljubavne poezije upisane u samo djelo. Inspiriran čitanjem Ovidijevih *Metamorfoza* i posebno izabranih stihova iz Danteovog *Pakla* on u jednom trenutku *mračne noći svoje duše* uranja uz vodstvo Vergilija u potrazi za Euridikom u svijet sjena i tmina sastavljen od slika i tamnih poetskih pejzaža blistavih krhotina naše renesansne poezije potpuno današnjeg senzibiliteta i nadahnuto piše svoju ljubavnu dramu pjevača i pjesnika Orfea.

Za predstavu *Suzana čista* (2001., Kazalište Marina Držića u Dubrovniku) Vetranovićev sam tekst radikalnim rezovima sublimirala i oslobodila svih viškova konvencija pisanja tog vremena, a iz perspektive njegovog života i njegove pozicije vođe kazališne družine, te sadržajnih problema samog teksta, u tekst predstave su interpolirani i njegovi stihovi o renesansnoj punoći i životnoj razuzdanosti kao i oni kontemplativnog i mističnog ozračja koje je pisao pred kraj života.

Tekst predstave *Četvrta sestra* (2001., Ljetne igre, Dubrovnik) J. Glowackog intertekstualno je u otvaranju značjenjskih slojeva i smisla komunicirao sa citatima iz *Tri sestre* A. P. Čehova, *Majstora* i *Margarite* Bulgakova, s tekstovima i glazbom V. Visockog i B. Okudžave, sa slikarstvom M. Chagalla, a posebno s nabijenim i upisanim značenjima izabranog *site specific* prostora za igranje predstave na posljednjem katu u ratom potpuno razrušenom, a prije ekskluzivnom hotelu Belvedere u Dubrovniku.

A u predstavi *Molière* (2007., Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu) tekst C. Goldonija intertekstualno je komunicirao i značenjski se usložnjavao s interpolacijama Molièreovih tekstova iz *Don Juana*, *Tartuffea* i *Mizantropa*.

## KOR KAO ZVUK I GLAZBA RIJEČI

U koru *Hekube* u Dubrovniku, *Antigone 1996.* u Varaždinu, *Medeje* na Splitskom ljetu i u koru duša u *Orfeu* istraživala sam korijenska i arhetipska značenja riječi, a posebno *vanjezične kvalitete govora kroz prostorne, vremenske i dinamičke kvalitete riječi i rečenica*. Kor je pružao mogućnost *da se scenski prostor ispuni glazbom i sazvučjima govorenih riječi koje se rastvaraju i pretvaraju u čistu glazbu vokala i korske pjesme*. Na primjer nabijene značenjima poetske riječi Držićeve *Hekube* rasprskavali smo prostorom ispod Minčete i osluškivali njihovu jeku i udaranje o zidine, pretvarali ih u krik koji je odzvanjao čitavim gradom ili u šapat koji je lebdio prostorom u svojim emotivnim, doživljajnim, lirskim i dramatskim kvalitetama i značenjima. Tim postdramskim postupcima kreirala sam s korovima *posebne pejzaže zvuka i glasa koji su izranjali iz daha i disanja, a kroz igru sa paletama dinamike i ritma pretvarali se u čistu glazbu*.

## SITE SPECIFIC PROSTOR PREDSTAVE KAO NEVERBALNI INTERTEKST PREDSTAVA I KAO PARTNER I SUIGRAČ GLUMACA

Moje najvažnije *Site specific* predstave bile su predstave *Play Držić* u tada potpuno zapuštenim i zaboravljenim Lazaretima, *Hekuba* na devastiranom dječjem igralištu ipod Minčete, *Muka spasitelja našega Isusa Krista* na splitskoj Prokurativi, *Medeja* na *obali smetlištu* zagađenog kaštelanskog zaljeva i *Četvrta sestra* u ratom razrušenom hotelu Belvedere. Sve te predstave bile su bitno obilježene mjestom i ambijentom u kojem su nastajale i igrale. Subverzivnost tih mjesta s u njima upisanim bremenitim i polivaletnim značenjima urasla je, suigrala i bila bitan *neverbalni intertekst tekstova i izvedba* tih predstava.

## SVJETLO I SVJETLOSNA STANJA U SUIGRI S GLUMCIMA I TEKSTOM PREDSTAVA

Isto tako u *Hekubi* na pijesku i strukturi kamena na zidinama ispod Minčete, u *Antigoni* u Varaždinu na potpuno praznoj i bijeloj sceni, u *Medeji* u sv. Kaji kraj tvornice cementa i na obali bivšem rezalištu brodova pretvorenom u odlagalište otpada, stvarnoj *obali smetlištu* Mullerove *Medeje*, u *Četvrtoj sestri* u ratom razrušenoj utrobi prije luksuznog hotela sa pogledom na grad kroz razbijene prozore i na sceni-ogledalu, ostvarila sam sa svojim suradnicima izuzetne *igre i slikanja svjetlom*.<sup>22</sup> *Svjetlosnim stanjima* koja

<sup>22</sup> Zlatko Kauzlarić Atač, Goran Petercol, Zoran Mihanović, Deni Šesnić

su intenzivirala ili kontrastirala događanja na sceni, *ritmizirala ih* i nadopunjavala i bila ravnopravan neverbalni izražajni dio teksta predstave, ostvarivali smo *snovite krajolike igre svjetla i sjena*, dramaturška punktiranja i igru likovnosti s prirodnim teksturama stvari i materijala u prostorima: na pijesku, zidinama, napuštenim kranovima, olupini broda, na smeću ili na bijelom i zrcalnom kazališnom podu. I uvijek u tijesnoj suigri s glumcima.

## **OTPAD I ISTROŠENE STVARI I PREDMETI NA SCENI KAO NEVERBALNI INTERTEKST PREDSTAVE U SUIGRI S GLUMCIMA**

*Improvizacije*, *Pozdravi* i *Povratak Arlekina* igrani su u praznom prostoru, a glumci su svojom igrom uz pomoć nekoliko rekvizita sugerirali različite prostore igre. U nedostatku sredstava scenu za *Play Čehov* opremili smo starim namještajem s naših tavana. Tom sam prilikom otkrila tajanstva i značenja starih stvari na sceni. One su već same po sebi zračile i govorile iz sjećanja i snova prošlog vremena. U njima je bilo pohranjeno pamćenje na neki davni stvarni život, iz njih je kao iz svjedoka nekoga drugog vremena i životnih drama strujala posebna energija i govor, stvarale su atmosferu punu zagonetnih značenja, a kao takve postajale su gotovo živi suigrači glumaca. Jedna od najsnažnijih i najpoetičnijih scena predstave *Play Čehov* bila je ona u kojoj su te stvari viseći u zraku bile pokrenute u vrtlog poludjeloga perpetuiranog vergl valcera zajedno s glumcima, da bi se u klimaksu pokreta i dinamike raspale na sceni.

Redovito sam kasnije prekapala po skladištima zaboravljenih i odbačenih stvari, u fundusima naših kazališta, na tavanima, u podrumima i na Hreliću. Pronalazila sam dragocjene dijelove scenografija i rekvizita koje bi uključene u igru glumaca uvijek oživljavale na nov način. One su uz slikanje svjetlom izvanjezično i intertekstualno pričale i svoju priču. Postajale su ravnopravni sudionici igre i teksta predstave i kreirale svoj autohtoni živi jezik i poetiku.

Tako je u *Hekubi* kor Trojanskih žena bio odjeven u haljine od crne gaze, a Agamemnonova vojska u kostime izrađene od odbačenih šatorskih krila s oružjem pronađenim na vojnom otpadu JNA. Na obodu scene ležala su poput aveti Trojanskog konja rebra i letve raspadnutoga drvenog ribarskog broda iz Zatona. U stvarnosti i realnosti scene teatra 1982. je poput zlokobne slutnje bio već značenjski utisnut realni ples smrti, razaranja i stradanja 1991.

Ratna predstava *Kako sada stvari stoje* 1994. stalno se opirala bilo kojem racionalnom shvaćanju i povezivanju, jer je govorila kroz osjetilnost i emocije nesvjesnog, neshvatljivog i imaginarnog. Fragmente realnosti omatala je u irealne i snovite paučine ispredene plesom bijelih masaka od gipsanog zavoja. Tonula je stalno u neku drugu realnost onkraj života i smrti u kojoj su plutali ostaci sakupljenih ostataka realnih stvari, predmeta i fragmenata ispovjednih priča raznesenih ratom. Svi rekviziti i kostimi kupljeni su za nešto kuna na Hreliću, koji je bio u to vrijeme tužan sajam

rasprodaje ratnih nesreća. Prognanici i preprodavači, osiromašeni i profiteri, besposleni i penzioneri, gladni i šverceri, poštteni i lopovi, svi su bili tamo. Kostimi su izvučeni iz hrpa stvari humanitarne pomoći rasprostrtih po podu na novinama koje su bile pune drečećih masnih ratnih naslova. Rekvizite smo birali iz hrpa pokradenih ili sakupljenih stvari iz razrušenih kuća ili iz onih koje su bile izdvojene zbog siromaštva za prodaju i koricu kruha. Kao što su se naši razgovori i intervjui s ljudima na Hreliću upisali u tekst predstave i te su stvari u svom konkretnom ili igrom izokrenutom značenju pričale svoje ratne priče, stvarale su paralelnu teksturu predstave i stapale se s njenim snovitim tkanjem. Na primjer jedna od scena izvrnutog značenja bila je i modna revija najnovijih kreacija visoke mode, izvanredno maštovito izrađena rukama samih glumaca od odbačenih dnevnih novina s ratnim naslovima.

Scena site-specific predstave *Medeja* bila je smještena uz tvornicu cementa u devastiranim Kaštelima kraj odlagališta radioaktivnoga atomskog otpada između napuštenih kranova ispred olupine granatom uništenog broda.<sup>23</sup> Ona je zaista bila stvarna *Obala Smetlište*. A u predstavi *Smrt Vronskog* igralo je tridesetak ogromnih *smb* vojnih limenih bačava od benzina, klupka bodljikave žice, vojni ježeви, olupine nagaznih mina, koje smo skupili na skladištu vojnog otpada bivše JNA. Pokretane igrom glumaca sve su te stvari kreirale paklenu glazbu ratnog stroja i mašinerije JNA, da bi se zatim raspadale u apstraktne skulpturalne strukture i instalacije.

Prostor igre u *Hamletmašini* bio je reduciran na veličinu jedne sobe, bez zidova koje je raznijela granata. Na podu su ležale nagorene knjige raznesene biblioteke, coveri ploča, poster, plakati predstava, raspadnut i razmravljen svijet jednog mladića studenta – Hamleta. Zajedno s V. Mlikotom uložila sam u tu predstavu puno osobnih stvari, knjiga i ploča, većina ih je zauvijek nestala, poslije svake predstave netko od gledalaca uzeo bi za uspomenu neki od tih znakovitih rekvizita, koji su intertekstualno suigrali sa značenjskim podtekstom teksta predstave, s problemima i s vremenom u kojem je predstava stvarana i igrana.

## KRAJ

Svaka moja dramaturška i redateljska intervencija u dramski tekst otvarala je u njemu prostore za novo otkrivanje i igranje podteksta i za intertekstualne intervencije izvan dramskog i verbalnog jezika, kao što je zahtijevala drugačiju i novu vrstu kreativnog procesa i nove načine izraza. U pukotinama rastvorenih dramskih tekstova pojavile su se mogućnosti za utjelovljavanje u životu nevidljive i nesvjesne realnosti, za scenski jezik o bogatstvu, kompleksnosti i konfliktnosti našeg života i unutrašnjeg doživljajnog svijeta, za opažanja i uvide u mikro svijet naše unutrašnjosti. Kroz osvještavanje u životu i na sceni mape međuzavisnosti naših anatomsko-bio-fizioloških i psiholoških procesa

<sup>23</sup> Brod je prije rata vozio na relaciji Dubrovnik – Mljet, za vrijeme rata dok je prevozio humanitarnu pomoć pogođen je granatom, a njegov kapetan je smrtno stradao.

u odnosu na okolinu i društvene pojave ti istraživački i kreativni procesi su počeli iščitavati i našu povijest upisanu u memoriju naših tijela i duše. Radom mašte i kreativne imaginacije umjetnički su oblikovali u predstavama pojedinačne i zajedničke svjetove naših života, snova, fantazma, mora i opsesija. A svi prostori izvan dramskog teksta u kojima se dešifrirao i igrao podtekst, pozivali su i na kreiranje novih autorskih tekstova, koji su postajali sastavni dio intertekstualnosti teksta predstave i izvedbe.

Istraživala sam stalno dovodeći u pitanje jednako intenzivno našu i svjetsku kazališnu baštinu i tradiciju kao i sam život. Odlazili smo u životne ambijente i prostore, studirali smo, promatrali i inspirirali se susretima i razgovorima na Hreljiću, na kolodvoru, na tržnicama i ulicama. To se pretvorilo u određenom periodu našeg rada i u ulične teatarske akcije, u kojima smo ispitivali intertekstualna miješanja, prepletanja i razlike kazališnog i glumačkog sa životnim i stvarnim. Sva ta istraživanja proizlazila su iz želje da kazalište koje smo stvarali bude u izrazu bogatije, a u susretu s publikom neposrednije i bliže problemima života. I uvijek posebna svečanost susreta u kazališnom činu.

## NESIGURNE PRIČE

*Ja ti, Mani, ne mogu gotovo ništa reći o predstavi koju namjeravam raditi u ITD-u. Teksta nema, ne znam kako će se predstava zvati, gdje će se igrati, kada će biti premijera.... Treba mi puno vremena. Ne mogu na brzinu. Nisam ni u što siguran, ja sam i inače nesiguran u sebe, u neki svoj talent ili u neki određeni koncept. Ustvari jedino u što sam siguran jest da sam nesiguran....* mucajući govori mi Bobo Jelčić. Oboje se osjećamo pomalo izgubljeno. Kao da se stalno tu među nama kotrlja pitanje – kako raditi teatar, ima li uopće.....? Tu smo, na tom mjestu, dakle nešto želimo. Ali, u isto vrijeme smo i tamo gdje znamo da to nema smisla. Kazalište je danas na rubu. Pa ipak kada nam se učini kako ćemo odustati, lebdeći u tome – odustati, odbijamo učiniti posljednji korak. Počinjemo iznova.

U osjećanju te nelagode jedva se krećem u onom sobičku od tisuće fotografija, dokumenata i knjiga. Inače, tu ispod krova, u takozvanom *ptičjem gnijezdu* stalno se vrte ta neka pitanja. Ali i svašta se događa. Na primjer, ja znam urlati tako da se crjepovi tresu a kako se tek trese jedna tajnica Floria. Čini mi se da jedino moji ptičji krikovi mogu razriješiti neki tobožnji gorući problem. Naravno da sam naučila kako govor ispod glasa ima učinka, kako je to znao i Ciceron i svi veliki retori. Da, ali oni nisu bili u teatru. Htjela bih ih čuti, ovdje, u tom rubnom prostoru, između života i umjetnosti. Još mi je iznad glave jedna dobričina iz obitelji Milas, iz Zmijavaca. To su oni koji iskreno vjeruju da mozak vrijedi dvije marke. Rijetki na vlasti u ovoj zemlji koji ništa ne lažu.

Urlam, da. Koji put i glumim to urlanje. Sve se naravno čuje dole u klubu Yorick. Čuju me, pa me imitiraju Filip Šovagović, Nina Violić, Leon Lučev, Siniša Ružić a zabavljaju se Ivan Vidić i Lukas Nola.... Onda opet ja čujem njih pa se i sama smijem. Kada se pojave na ulaznim vratima moga uvaženog sobička i uoče veliki natpis upraviteljica Teatra ITD dobacuju, izmišljaju i igraju bolje nego što igraju na sceni. Nisam ja baš neka ugledna ravnateljica. Ja sam kao i oni, netko tko nešto želi, ne zna baš što, želi jako, ne zna hoće li uspjeti, nema novaca, možda je pravi gubitnik, ali neće odustati.

Jelčićeva nesigurnost u prvom našem razgovoru o predstavi meni pruža hipotetičku sigurnost. Znam da bi moj veliki prethodnik Vjeran Zuppa odmahnuo nehajno rukom i održao

jedan od svojih briljantnih govora. Održao bi teorijski monolog o već gotovoj izvedbi. Jer on je znao voditi kazalište u kojem je svaki itedeovski uspjeh bio unaprijed smišljen kao uspjeh toga mišljenja. Zuppa ne bi slušao Bobu, nastavio bi natezati lulu i sve bi bilo u redu. U njegovo doba na djelu je famozna 1968. godina. Sada smo u 1996. godini. Naprosto je sve drugačije. Ja na primjer ne mogu pričati o predstavama koje nisam vidjela. Ženski sam fascinirana samo tim mladim ljudima koji su u nimalo fascinirajućem položaju. Željela bih im otvoriti tijesan prostor slobode i, potajice, mučim se pitanjima svoje i njihove odgovornosti.

Već je objavljena znanstvena knjiga Daniela Golemana *Emotivna inteligencija*. U Europi se javlja cijeli pokret pod tim naslovom. Njihova načela istražuju se i u kazališnim krugovima. Knjige su u nas prevedene, ali do ljudi od teatra ništa još nije doprlo. U mojoj nesigurnosti ima nešto i od te provenijencije. Ali kod Bobe Jelčića radi se o nečem posve drugom. O čemu? Ne mogu i ne znam napisati o čemu. Mogu ispitivati.

U svakom slučaju u prilici našeg prvog susreta on je izgovorio jednu od rečenica mogućeg ITD-ovskog manifesta toga razdoblja od 1993. – 1999. Bila je to ta *sigurnost jedino u nesigurnosti* kao varijacija na Sokratovu uzrečicu *znam da ništa ne znam*. Bilo je u tome nečeg od naših tadašnjih osjećanja.

\* \* \*

Pitala sam Jelčića:

– *Kada počinjete raditi ?*

– *Sutra ćemo Nataša i ja.*

Jednog sutra, 1997. godine, počeo se raditi prvi dio duologije koji će se uskoro nazvati *Usporavanja*, dok će drugi dio, nakon skoro dvije godine, dobiti naslov *Nesigurna priča*. Počeo je naime rad Rajković – Jelčić u Teatru ITD.

Na oglasnoj ploči za pokuse uskrsnuo je papir s imenima glumaca. Ana Karić, Katarina Bistrović-Darvaš, Nataša Dangubić, Tvrtko Jurić, Dražen Šivak. I termin prvog sastanka. I to je bilo sve.

Sastajali su se svakodnevno, satima. Dramaturginja Nataša Rajković i redatelj Bobo Jelčić sa svakim glumcem ponaosob.

– *Oni razgovaraju s nama pojedinačno o određenim temama iz našeg privatnog života.* – pričale su mi Ana i Katarina u klubu Yorick .

Otprilike mjesec dana kasnije sastali su se jedni s drugima, kao osobe koje su glumci po profesiji i kao likovi koji bi to tek trebali postati. Napokon se pojavio naslov *Usporavanja*. Odahnula sam.

– Imamo naslov i glumce – rekla sam ponosno šefici propagande.

– Nemojte me gnjaviti....

Žena se s razlogom uvrijedila.



– Rade sporo, opravdavala sam se, a kao što se vidi, i riječ je o usporavanjima. Kako se uostalom suprotstaviti ovoj suludoj brzini koju živimo i koja nam razjeda mozak i utrobu? – tješila sam banalno nju i samu sebe.

Nakon dva mjeseca, kada sam već bila prilično izvan sebe, pozvali su me na pokuse. Glumci i gledatelji bili su zajedno u istom prostoru. Publika će vidjeti kuhinju, sobu i vrata toalete jednoga stana jedne obitelji.

Ne znam zašto mi se pojavio taj osjećaj, ali živo sam slutila kako u of, off, offa prisustvujem jednom drugačijem, možda mogućem modelu kazališta danas. Novom na neki način, čak i u kontekstu kazališne Europe.

O čemu se radilo ?

U predstavi nema priče. Ona počinje i onda se istopi, nestaje. Pa ipak, iz tih fragmenata uspijeva se na kraju proniknuti u život jedne obitelji. Unutar jednog sata igre. Zapravo taj jedan sat može se doživjeti i kao jedan dan ili jedna godina ili, možda, čak i život jedne obitelji. Ali i taj sat i taj život ustvari su vrlo relativni. Na trenutke se pokazuje stvarnijim od stvarnog života. A onda vas opet okrutno baca u realnost – mi smo u teatru. Njihovi faktički i fiktivni životi prožimaju se, dolaze do sebe i bježe od sebe. Prividno nema ni simboličkih niti metafizičkih referencija.

Nitko tu nema potrebu biti pametan ili teoretizirati. Rasterećeni takvih naloga, svi se nekako opuštaju i glumci i oni koji ih prate u garderobi, na sceni.... Za trenutak su nestali razni oblici nasilja koji inače postoje u teatru. Upravo odsustvo svake prisile stvara ozračje prepuštanja skrovitim mjestima u sebi za sebe i drugog.

\* \* \*

Nije li slično i u životu? Kada ništa nisam forsirala ni morala, kada nisam glumila i računala i lagala, kada bih se na trenutak prepustila vodi u kojoj me majka nosila neka me i dalje nosi, onda mi se znala "desiti ljubav" i ja sam je željela. Bez obzira na njezine bolne posljedice.

\* \* \*

Naravno da su ovi glumci plivali dugo i gušili se i utapali. Izgnani iz svijeta, imali su međutim mogućnost ljubavnog susreta. On se događa i na pozornici.

\* \* \*

Lica na sceni zovu se stvarnim imenima glumaca. Nitko se nije uvukao ni u kakvo opće mjesto. Svatko je iz sebe izvukao ponešto iz brojnih lica koja u sebi nosi. Ana Karić, filmska i kazališna zvijezda, primjerice, igra majku. Ana Karić jest Majka u privatnom životu. Ali njezina životna iskustva posve su drugačija od iskustava ove Majke na sceni. Ona je ovdje posvećena isključivo kućnim brigama i brigama za svoju obitelj. A pri tome prepoznaje u sebi i takva vlastita iskustva. Anina kći je Katarina Darvaš-Bistrović. Ona je nesretna kći slavne Ane ali i kći ove Majke u Ani. Sinovi su Dražen Šivak i Tvrtko Jurić. Ne može se imenovati,

ali dade se naslutiti koje sve volje i nevolje unosi odnos sina i majke i još pri tome sinovljeve djevojke. Tvrtkovu djevojku igra Nataša Dangubić. Ona je prvi put na pozornici ITD-a. Sve između njih komunicira, i loše i ponekad dobro. Ali komunicira i kao teatar. Tekst koji se izgovara a nije napisan, kao i ono što nije izgovoreno a vidi se ili naslućuje, glazba koja se povremeno i s razlogom čuje, scenografija, kostimi.

Vrijeme je kao i prostor, i ovdje su i tamo. Na primjer: Katarina pogleda na sat i kaže: *osam*. Svi su na sceni i htjeli bi otići u kupaonicu. U stvarnosti nije osam ujutro nego osam na večer. Oni nisu pred kupaonicom nego na mračnoj pozornici.

Ili: Ana kaže doslovce: *Ja sam sada tu, ali i na placu*. I sve funkcionira, na razini i fikcije i stvarnosti.

U predstavi nema akcije, zapleta, događaja. Nema ni mogućnosti zamjene glumca. Oni govore rečenice u čijem stvaranju i sami sudjeluju. Osobno su ih uobličili, pronašli izraze lica, pokrete. Odnosi među likovima uvjetovani su odnosom među glumcima. Tako su i jedni i drugi nezamjenljivi. Zapravo sve što se pojavljuje u tom prostoru je nezamjenljivo.

\* \* \*

Danas se vjeruje i živi kao da je sve i svatko odmah i sada zamjenljiv. To je sveopće načelo. A ja staromodno mislim kako nitko i nikada nije i ne može biti zamjenljiv.

\* \* \*

Sada je već jasno – u predstavi izostaje ama baš sve ono što predstavlja reprezentaciju našeg vremena.

Propast ćemo.

Ali će se možda među pojedincima unutarnja sadržajnost predstave širiti i razmnožavati. Tko zna hoće li ? Tko zna u kakvim pravcima ?

\* \* \*

Prvi susreti između glumaca i gledatelja u Teatru ITD, 1998. godine najprije su šokantni. Mijenjaju se konvencije. Na primjer: svi su zajedno, mi, vi, oni, ti, ja, svi smo u istom prostoru, bez rampe. Glumci su i privatne osobe i likovi, njihovo sporazumijevanje izvana čini se jednostavnim. Nitko i ništa nije posebno izdvojeno, nema poučaka, istine ili upute za život. A sve je pri tome – vjerodostojno. Ove promjene navode gledatelje na nekakvo, mutno, jedva vidljivo, ali ipak, – sudjelovanje u izvedbi. Gledatelji i glumci uvažavaju jedni druge. Namjerni ili nenamjerni prolaznici imaju ponekad želju poniranja u stanje pojedinog glumca jer ih prepoznaju kao svoje. Glumci opet imaju svijest o prisutnosti publike ili točnije, o prisutnosti svakog pojedinca u gledalištu. Taj odnos spram gledatelja u kojemu nema intelektualnog podejnjavanja, gdje gledalište nije a priori krdo ovaca, u kojem svatko može ne misliti ništa i osjećati ništa, a nas na sceni i u teatru, nas je baš briga – e toga tu, više nema. Naprotiv, slijedi se asocijativni niz. Stvara se intimni, suptilni, živi kontakt.

I još nešto: nijedna predstava nije posve nalik prethodnoj ili budućoj. Sve se tu zapravo uvijek pomalo mijenja. U trenutku su pojedinci najveći i jedini, u drugom su besmisleni i ništa.

Nije li tako i u prirodi teatra?

Nije li to najavljivao moj prvi susret s Jelčićem?

Nismo li na sceni kao i u životu u trenucima ništa, u trenucima sve?

*Usporavanja* govore i pokazuju našu takozvanu dnevnu nedogađajnost. U jednoličnom krugu jedne obične obitelji. U koju se uključuju i gledatelji kao voajeri. To je u osnovi tužan i neobičan prostor usamljenika na teatarskom i životnom otoku. Usamljenika koji nisu osvijestili svoje stanje, ali ga žive. A i da su ga osvijestili, što bi im to pomoglo? Možda bi samo još više ironizirali sami sebe? Ne radimo li to i ovako?

Tu se zbiva nešto što bi se s punom sviješću o zastari te riječi, te iz posve drugačijeg, naime današnjeg iskustva, ipak moglo nazvati – katarzom. Je li to možda ipak bit teatra? I u ovom antiaristotelovskom vremenu? Nije li neobično tražiti se na njezinu putu, pa ma kako se tamo dospjelo, i ma kamo nas to odvelo?

\* \* \*

Moj drugi susret s Natašom Rajković i Bobom Jelčićem događa se na Dubrovačkim ljetnim igrama 2002. godine. Kao intendantica riječkog kazališta, došla sam promucati kako bih željela da on režira na idućim Riječkim ljetnim noćima. Prije toga prošetala sam predstavom koja se, po mojem mišljenju krivo zvala: *Radionica za šetanje, pričanje i izmišljanje*, trebala se jednostavno zvati: *Adio Mare*. Složili su se kasnije sa mnom i Nataša i Bobo, pa ću je i dalje tako zvati.

Dubrovačke ljetne igre ponajviše svoje ambijentalne prostore nude kao najatraktivnija mjesta u gradu. Dramski tekstovi igraju se s namjerom prezentacije dubrovačkih prostora nezapamćene ljepote, slave i tradicije. U slučaju susreta Dubrovnik i dvojca Rajković – Jelčić dogodilo se nešto posve drugo.

Predstava *Adio Mare* prostorno i duhovno otkriva mračne strane grada.

To je novum u pola stoljeća Igara i Dubrovnik.

Predstava *Adio Mare* putuje kroz vremenom, ratom i duhom urušenu četvrt grada.

Smrad. Ljetna žega.

Kao što sam tek u filmu *Smrt u Veneciji* otkrila trulež u uskim uličicama, kanalima i smetlištima lijepe Venecije, tako sam u šetnji nepoznatom četvrti Dubrovnik, otkrila prljave prostore i sirotinjske načine života koje do tada nisam poznavala.

Predstava putuje kroz sedam gradskih punktova. U središnjem dijelu je dubrovačka četvrt Svete Marije. To će se ime Marija, u različitim oblicima, ponavljati na tom hodu. Sve počinje u Domu za starije i nemoćne osobe. Domus Christi. Publika ulazi u njihovo dvorište i upoznaje se sa starcima. Uvode je glumci. Luka Dragić kao turistički vodič prepričava publici povijest zdanja. Potom se približava jednoj štićenici Doma za nemoćne. Prozirna, profinjena, lepršava, s tamnim začuđenim očima. Duge kose. Kosa joj jest sijeda, ali srce, vidi se, nije. Kao da je sišla s dubrovačkog portreta gospođa za koje ne možeš razabrati jesu li slikane kada su bile djevojčice ili starice. Luka Dragić je nježno uzima u naručaj i počinje govoriti monolog Romea upućen Juliji. Starica u Domu za nemoćne postaje Julijom. Ne

znam je li starica preživjela do idućeg ljeta i je li ponovno bila u zanosu Julije ili smo se svi zajedno te večeri oprašćali s njom.

Publika se potom penje strmim stepenicama do Svete Marije gdje na dječjem igralištu zatječe djecu iz grada. Pjevaju i plešu u prostoru dječjeg igrališta koje je posve ruinirano. To se inače u Hrvatskoj ne pokazuje javnosti.

Nakon susreta sa starcima i djecom, glumci nas upoznaju s opustjelim i opustošenim stanarima u četvrti Svete Marije. Prolazeći kroz četiri različita prostora, sudjelujemo u bračnim svađama i tipičnom dubrovačkom *kunduranju*. Susrećemo i Maru koja pati od down sindroma i čije su životne okolnosti jako teške. Pojavljuju se dakle autentični građani Dubrovnika. Među njima švrljaju glumci. Recimo Jerko Dedijer, koji jest glumac ali jest i turist koji je došao iz Zagreba. On povremeno govori kao da je u Zagrebu i prisjeća se ugođaja ljetovanja, a ponekad kao da je u Dubrovniku na glumačkom zadatku.

Prošli smo jednostavne i uske živote i prostore grada. Odjednom, iznebuha, pukne pred nama trg na Mrtvom zvonu. Tamo su okupljeni svi stanari ove četvrti i svi glumci predstave. Oni zajedno s nama, ispraćaju Maru koja napušta mali i uski, ali svoj dom. Nemoćna je. Ne može više živjeti sama, pa odlazi u Dom za nemoćne, u Domus Christi. Šarmantno se spušta trgov i pjeva. Stanari, glumci i publika prate je sotto voce: *Adio Mare*.

Ritual tužbalice.

Krug se zatvara.

\* \* \*

Predstava *Adio Mare* uvukla me u dio života grada kojemu pripada jedan dio mojih predaka pa i ja sama. Ranije taj dio dične Raguze, nisam poznavala. A oni tu žive, te žene i muškarci, njihovi pradjedovi i unuci, žive tamo stoljećima, od djetinjstva, do smrti. U prikrajku, iza ugla, daleko od značajnih pozornica, političkih, društveno istaknutih ili nazovi umjetničkih prostora. Oni mi pokazuju siročad grada, one što se čine sporednima i nevažnima, a zapravo su duša njegova života. Nisu li prema tome i duša teatra?

\* \* \*

Zašto je ova predstava tako brzo skinuta s repertoara Dubrovačkih ljetnih igara?

Je li potajice zabranjena ?

Ili se s Mrtvog zvona i samim Igrama trenutno pjeva tužbalica *Adio Mare*?

Kažem trenutno. Zapuhat će opet, kada tada, neka reska bura. Razbit će *munčjele* kao početak i kraj Dubrovnika. Raznijet će južinu, gušenje i pelin.

Svejedno hoću li taj prizor promatrati s Mihajla ili sa Straduna.

## LITERATURA

Darko Gašparović, *Dramatizacija kao pisanje kazališta*. Krležini dani, 1998.

Mani Gotovac, *Kako sada stvari stoje prema mišljenju Ivice Boban, Teatar ITD i emotivna inteligencija*. "Sipario", 1999.

Božidar Viočić, Razgovor objavljen u Monografiji Akademije dramskih umjetnosti, 2006.

U eseju Viočić između ostaloga piše: *Bobo Jelčić jedini se od mlade generacije suočio s problemom režiranja glume. Nezadovoljan uhodanim načinom rada, odlučio je tražiti glumčev osobni ulog. I ne znajući našao se na Gavellinu tragu... Jelčić je analognu vrstu Gavellinih improvizacija sa studentima koristio u umjetničke svrhe i pronašao originalno rješenje.*

Marin Blažević, *Razgovori o novom kazalištu*, Biblioteka Akcija, Zagreb 2007.

Bobo Jelčić u knjizi, *Razgovori o novom kazalištu*, 2007. godine iznosi svoje 4 točke mogućega kazališnog manifesta:

1. *Etičke stvari:*

*Recimo, želiš nešto reći. Misao, ideju, običnu rečenicu. Slijedi provjera: zašto to želiš, koliko jako, jesi li siguran da baš to želiš...*

2. *Faktično/fiktivno:*

*Faktično koje omogućava – ono moguće, i fiktivno koje ga u dobrom broju slučajeva poetizira a svakako i pojačava, a time vjerojatno i pojašnjava.*

3. *Osobnost:*

– *lika, kroz maksimalnu konkretizaciju (pitanja o osobnim stvarima) te kroz opravdanost njegove akcije (je li moguća?)*

– *osobnost glumca kroz buđenje interesa za vlastitu osobnost (kasnije i osobnost drugih)*

4. *Kritički odnos*

*Prema svim elementima koji tvore predstavu te na osnovu toga: mogućnost manipulacije tim istim elementima što glumca može dovesti u idealnu poziciju prisutnog i opuštenog sugovornika.*

## GOSTOVANJA HRVATSKOGA KAZALIŠTA PEČUH U OSIJEKU U KONTEKSTU TISKOVNIH FASCINACIJA

Danas već *povijesne činjenice* govore da je pečuško Hrvatsko kazalište, kao prvo kazalište *manjinskog hrvatskog naroda u dijaspori* utemeljeno uz podršku uprave i glumaca Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1990. godine kada je u Pečuhu na velikoj ljetnoj pozornici u povijesnoj Káptalan ulici uprizorena drama *Kraljevo* Miroslava Krleže. U posebnom trenutku političkih promjena koje nisu zaobišle ni Mađarsku, tamošnja *hrvatska elita* (uz pomoć njihovih mađarskih prijatelja) iskazala je odlučnost da upravo *kazalištem na materinjem hrvatskom jeziku* upozori na svoju etničku postojanost, ali je svjesna svojih ograničenja potražila pomoć profesionalnog kazališta. Radi *ubaštinjenih osječko-pečuških* kazališnih veza poglavito tijekom dvadesetog stoljeća pomoć je, naravno i logično, pružilo osječko Hrvatsko narodno kazalište koje je tu zadaću ozbiljno shvatilo. Nije na odmet podsjetiti se: predstava koju je režirao Lászlo Bagossy, a koreografirao Antun Vidaković, u produkciji Pečuškoga ljetnog kazališta premijerno je izvedena 27. srpnja 1990. godine. U velikom glumačko-glazbeno-plesnom projektu *važarskog kaosa kao kreativne konstante svijeta*, u prožimanju Krležine dramaturgije i lokalnog ambijenta s vašarskim štihom obližnjih ulica, u središtu dinamično razvijene ljubavne priče bili su osječki dramski prvaci, *sjajni protagonisti* Vlasta Ramljak (Anka) i Velimir Čokljat (Herkules), potom Ela Buđić Halas (Madam), Anita Šmit (Hajnal), Ljiljana Demonja (Stella) i Augustin Halas (Kumek Šestinja; Bogalj). Uprizorena kao velik scenski spektakl širokog zamaha s više od stotinu dvadeset izvođača (u najvećoj mjeri pečuških amatera) predstava je odjeknula i u hrvatskoj kazališnoj javnosti, pa je nakon gostovanja u Splitu na Marulićevim danima 1991. godine kao prva inozemna predstava s istim zanosom uprizorena i u dvorišnom prostoru Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Predstava *Kraljeva* je prva, pa time i povijesna predstava na hrvatskom jeziku u Mađarskoj. Imala je odjek u široj pečuškoj javnosti, posebno među hrvatskom manjinom u Mađarskoj što je utjecalo na odluku

Osnivanje pečuškoga Hrvatskog kazališta označio je veliki nacionalni i civilizacijski pomak Hrvata u Mađarskoj. Dvadeset godina poslije, čvrstinom svoga profesionalnoga organizacijskog postojanja ono je neupitno središnja hrvatska kulturna ustanova u Mađarskoj, koja kroz sustav bilingvističke komunikacije s većinskim mađarskim narodom uzorno upućuje na važnost uporabe hrvatskoga jezika: *materinji jezik kao naslijeđe, hrvatski jezik kao znanje, kazalište kao način života*.

Iako je pečuško Hrvatsko kazalište zamišljeno kao *kazalište hrvatske nacionalne manjine*, ono se po svojim produkcijama ne doživljava samo kao lokalni manjinski teatar. Naprotiv, predstave u kojima stvaralački plodno sudjeluju hrvatski umjetnici (najčešće osječki glumci, koji su od početka kadrovski temeljac pečuškoga Hrvatskog kazališta), u njegovom organizacijskom i estetskom profilu koji u dodiru s nacionalnim (Pécsi Nemzeti Színház) i drugim pečuškim kazalištima (Studentsko, potom Treće kazalište, Lutkarsko kazalište *Bobita*, Pečuške ljetne igre) razvija ideje hrvatske dramaturgije, kazalište ravnopravno sudjeluje u sustavu *zemaljske* (nacionalne) kazališne organiziranosti. Naravno da se u produkciji Hrvatskoga kazališta, u *postavljanju i izvođenju predstava u kojima je jezik kazališni i hrvatski*, osjeća duh dijasporne u recepciji i izvedbenoj kakvoći scenskog jezika (štokavsko narječje podravskog područja ili bunjevačko-podunavska ikavica s naslijeđenim idiomima, oba su *jezični kolorit lokaliteta*), ali se, unatoč tome, predstave interferiraju u zadovoljavajući kazališni projekt.

Podrška iz Osijeka nije izostala ni na narednoj premijeri. *Božićna bajka* Mate Matišića, *blago sućutna* duo-drama *obojana crno-humornim izričajem* u Pečuhu je premijerno prikazana u listopadu 1992. godine. U predstavi profinjeno igra dvoje velikana osječke scene: Ružica Lorković i Ico Tomljenović, koji su u drugoj polovici dvadesetog stoljeća obilježili osječku kazališnu povijest. Režirao je Stipan Filaković, rodom iz Pečuha, tada diplomant filmske režije na zagrebačkoj kazališnoj akademiji. Dodatna odlika ovog uprizorenja je u činjenici da je unatoč povremenim zračnim i općim opasnostima, sve do generalnih pokusa predstava pripremana u ratom zahvaćenom Osijeku. Nakon pečuške premijere, na tada već razrušenoj pozornici osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, u ozračju *rasparanog neba, pakla* prostorne kazališne egzistencije izvedene su tri predstave.

Predstave pečuškoga Hrvatskog kazališta, pored izvedbi u drugim mađarskim, na kazališno relevantnim pozornicama (najčešće u budimpeštanskom kazalištu *Thalia*) provjeravaju se i na gostovanjima u Hrvatskoj (u uobičajenoj međukazališnoj razmjeni, na kazališnim smotrama i festivalima), a poglavito u Osijeku. Gostovanja, s obzirom na simpatije prema sudjelujućim osječkim glumcima (u najvećoj mjeri su to Vlasta Ramljak i Nela Kočiš), a potom i s naklonošću naspram osječkih dramskih autora, (Cveniće, Špišić),

---

o utemeljenju, najprije Odjela, a potom samostalnoga profesionalnog Hrvatskoga kazališta. Početak djelovanja ovog kazališta obznanjen je *svečano i zvanično s Predstavom Hamleta u selu Mrduša Donja* Ive Brešana u režiji Lászlá Bagossya 8. svibnja 1992. u reprezentativnom budimpeštanskom Várszínházu u kojem je 1729. godine izvedena prva predstava na mađarskom jeziku. U predstavi su nastupili osječki glumci: Damir Lončar – u sugestivnoj i preciznoj kreaciji Bukare bio je u pravom smislu te riječi *prvi glumac* ansambla, te Ljiljana Krička (Majkača), Darko Milas (Škoko) i Augustin Halas (Škunca).



izazivaju razumljivi interes velikog broja *kazališnih poklonika*, a komorni stil predstava koji je repertoarna, pa time i *estetska* kategorija pečuškoga kazališta u komornom ambijentu osječkog Dječjeg kazališta, danas s imenom Branka Mihaljevića, i u drugim, uvjetno prikladnim scenskim prostorima, pogoduje prezentaciji njihovih ostvarenja. Uz primjenu umjetničkog kriterija koji ponajprije afirmira samo kazalište i osječke glumce, a s obzirom na njih, predstave nemaju zajednički vrijednosni nazivnik, ali ni nezanimljivu umjetničku provokaciju. Gostovanja potiču daljnje ispreplitanje *osječko-pečuških kazališnih suodnosa*, mozaika dvadesetljetne suradnje s obostranim inicijativama u pogledu izbora predstava, povoda gostovanja i *osvajanja* novih scenskih prostora među kojima su neke lokacije, upravo nastupom pečuških umjetnika doživjele svoju scensku promociju. U prikazima tiskovnih medija pojedine kritičarske fascinacije posvećuju im značajan prostor, a u recepciji publike zrcale se simpatijom i pljeskom punog gledališta.

Tijekom proteklih godina, točnije do kraja 2008., pečuško Hrvatsko kazalište uprizorilo je u Osijeku 22 predstave prikazavši 14 naslova hrvatske i europske dramatike različitoga poetskog trenda jednočinih predstava u žanru od drame do koreodrame i monodrame, od tragedijskih do komedijskih komada, od povijesnih do suvremenih tema i predstava za djecu ili dramatizacija proznog diskursa, koje su unosile umjetničku i izvedbenu svježinu u osječki kazališni život. S izuzetkom tri dramska naslova (*Lutkovni panonoptikum*, *Klošari*, *Emigranti*) u svim drugim predstavama nastupaju osječki glumci. (Kronologija gostovanja ispisana je u završnom dijelu teksta).

Predstava za djecu *Lutkovni panonoptikum ili tri baranjske turoš čuse* Bajce Bećarca (iza *šokački* sročenog imena, uz skladatelja Miroslava Škoru su zapravo Tahir Mujičić i Boris Senker) nastala je prema lutkarskim (*esekerskim*) *guignol etidama* praizvedenim u Osijeku 1993. godine. Da bi u pečuškom uprizorenju pojačao dojam *komičnog*, autor etida Tahir Mujičić – u našoj dramskoj književnosti prepoznatljiv po iskoracima kroz *karikaturalni prikaz krhotina iz stvarnosti hrvatskog povijesnog panoptikuma*, sada i redatelj pečuškoga uprizorenja, njihov je sadržaj u najvećoj mjeri locirao u pečuško okružje. Pri tome je hrvatski jezik uz uporabu toponima pečuškog okružja uspješno i zadovoljavajuće obogatio mnogobrojnim *hungarizmima*. Uz Slavena Vidakovića i Stipana Đurića, izvedbu na dvanaestom Susretu hrvatskih lutkarskih kazališta u Osijeku 1999. godine, glumački dopunjuje troje pečuških amatera.

Drama *Klošari, mirisnog zahodskog mementa* suvremene pečuške dramatičarke Katalin Thuróczi, izvedena je najprije u Dječjem kazalištu Branka Mihaljevića a potom u osječkom Mađarskom kulturnom centru. U ovoj *duodrami* redatelja Lászlá Bagossya ozbiljne glumačke zadaće otpadnika ljudskih bića koji su poput Beckettovih likova u *Svršetku igre* uronjeni u otužno golo preživljavanje, a u usporedbi s izrastanjem biljčice graha ništa ne očekuju, suptilno teatraliziraju Darko Ćurdo i Slaven Vidaković.

Drama *Emigranti* Sławomira Mrożeka, napisana s preferencijama komunikativnog *teatra apsurd*a u Osijeku je uprizorena u potkrovlju Arheološkog muzeja, nekadašnje Gradske straže u Tvrđi. Dva jedina dramska lika su u zagušljivom podrumskom prostoru gdje s fikcijom dobrih namjera za bolji život stoički podnose *pasji*. AA (Slaven Vidaković)

piše *knjigu o robu*, a XX (Stipan Đurić) škroto šteti novac jer je opsjednut idejom o povratku kući gdje će izgraditi veliku i lijepu kuću. U pretakanju dijaloga bez imalo mržnje naspram emigrantske svakodnevnice, dosjetkom redatelja Želimira Oreškovića, Stipan Đurić (suprotno od Mrožekovog stajališta *da emigranti imaju problema s materinim jezikom kojeg brzo zaboravljaju*) govori *ričima svoje santovačke ikavice* što se oduševljeno prenosi na publiku.

\* \* \*

U emotivno naglašenom dijalogu s publikom prikazivana je drama *Mađarska Medeja*, osuvremenjena Euripidova tragedija kojom je mađarski dramatičar Árpád Göncz parafrazom antičke čarobnice oslikao stanje duha napuštene žene u gnjilištu mađarskoga poslijeratnog miljea čime je mjesto zbivanja radnje *zavičajno i domaće*. Sudbinu Gönczove Medeje Deak u kojoj *monodramski dvosat* dramskog konflikta počiva isključivo na glumici, ostvarila je Vlasta Ramljak. Osvremenjena antička poetika unutar Gönczove dramaturgije nema prevagu mitološkog pokrića, pa ju redatelj László Bagossy i koreograf Antun Vidaković pojačavaju dvjema epizodnim ulogama: bezglasni glumac Plesač (Pál Lovas), reinkarnirani Jazon, u Gönczovoj drami baraba i seljačina s kojim napuštena Medeja u plesnom suodnosu rastrga lutku čime asocira na čin tragičnog čedomorstva, i Policajac (Ivo Grišnik) – *deux ex machina*, koji priopćenjem o sinovljevom samoubojstvu u automobilskoj nesreći predstavu usmjerava prema njezinom završetku.

Oduševljenje izvedbom *Mađarske Medeje* u Osijeku u prepunom gledalištu donjogradskoga Dječjeg kazališta opisuje u "Glasu Slavonije" Branka Čokljat: *Mađarska Medeja je vrlo kvalitetan dramski tekst koji nenametljivo, kroz suvremenu sudbinu jedne žene oslikava posljedice politike na život u totalitarističkom režimu. /.../ kojeg je osječka publika primila u jednom dahu, bez treptaja. Bogate mizanscene savjesno razrađenih detalja otvorene višeslojnosti Gönczova teksta, sve je bilo u službi lika glumca, gradacije radnje. /.../ Nepotpomognuta šminom ili kostimom u simboličkom stapanju crvene i crne boje plastičnog dekora Zoltána Bachmana, koja je dala poetiku nadrealizma u ogorčenoj samoći supijanog, preduicidalnog velikog pospremanja života, Medeja se sa zahtjevnim glumačkim nijansama svađa sa sjenama prošlosti ritualnim paljenjem fotografija no jasno je da će ostati gubitnica. /.../ Nema nikakve sumnje da je to predstava Vlaste Ramljak koja se nakon višegodišnje scensko-dramske stanke na osječkim kazališnim daskama vratila u velikom stilu. /.../ Sjećajući se njezinih prijeratnih, većinom glavnih uloga, osječka je publika znala prepoznati kvalitetu Mađarske Medeje i glumičinu interpretaciju, obnovivši nekadašnje simpatije i priredivši joj na kraju prave ovacije oduševljenja i dobrodošlice povratka.*<sup>2</sup> Nekoliko godina poslije, prisjećajući se toga ushićujućeg trenutka koji glumca

<sup>2</sup> Branka Čokljat, *Veliko pospremanje života, mita i stvarnosti*. "Glas Slavonije". Osijek, 9. studenog 1998. Za ulogu Mađarske Medeje u predstavi kojom je *pečuško Hrvatsko kazalište doseglo jedan od svojih umjetničkih vrhunaca po čemu može stati uz bok najboljim hrvatskim teatrima* (vidjeti u: Dalibor Foretić, *Drama koja nas prati*. "Novi list". Rijeka 20. ožujka 1998.) Vlasta Ramljak je 1998. godine bila nominirana za Nagradu hrvatskog glumišta, prestižno umjetničko priznanje kojeg tradicionalno dodjeljuje Hrvatsko društvo hrvatskih umjetnika, a na Festivalu glumca u Vinkovcima 1999. godine dobila je Nagradu Asser Savus.

izdiže iznad uobičajene razine samodopadnosti Vlasta Ramljak je izjavila: *Plakala sam kad je cijela dvorana na nogama ispratila moju Medeju*.<sup>3</sup>

Shakespeareovu sudbinsku tragediju *Macbeth* koja dubinski propituje dobro poznate ljudske slabosti u želji za vlašću, osmišljenu u korelaciji sadašnjosti i mitske prošlosti, osječka je publika vidjela u programu Osječkog ljeta mladih 1999. godine. Redatelj László Bagossy je predstavu koja referira *klasični teatar u komornom izdanju*, ostvario u prizorištu prazne pozornice s ovećim prijestoljem u njezinom središtu i s radikaliziranim reduciranjem uloga, uz Vlastu Ramljak (*Lady Macbeth*), ženu majčinskih poriva u zrelim godinama koja nedorasla muža vodi u labirinte zločina i Slavena Vidakovića (*Macbeth*), koji u psihoanalizi svoj *edipovsko-jokastinski* kompleks snaži u krilu *žene-majke* što potvrđuju intimni prizori njihova odnosa (ispod erotiziranih prsnih oklopa, impresivnih kostima Zsuzse Tresz). Sve ostale likove pod krinkom maski zaogrnutih zlatnim plaštevima donosi kvartet Suđenica (Ivana Bolanča, Hana Hegedušić, Hrvoje Kečkeš i Robert Kurbaša) čime su likovi Duncana, Malcoma, Banquoa, Macduffa, važni u Shakespeareovom dramskom kosturu, ostali nedorečeni.

Priču o izmišljenim ili stvarnim susretima muškarca i žene (utjelovljuju ih Stipan Đurić i Nela Kočiš), melodramu *Nekoć u Saint-Micheleu*, Katalin Thuróczy, autorica je, poput Krležinog *Adama i Eve*, locirala u prizorište neke hotelske sobe u kojoj se poetskim i grotesknim nijansama *poigrava* odnosom muškarca i žene u otkrivanju vrijednosti i smisla života od mladenačke zaintrigiranosti do smiraja u staračkoj infantilnosti. U osvrtu na predstavu Branka Čokljat u "Glasu Slavonije" naglašava *da je zahvaljujući igri glumaca predstava bila svježa, dinamična i interesantna*. O zapaženoj kreaciji *majstorskih minijatura besprijeorne dikcije i zamamne mimičke vitalnosti* poletne Nele Kočiš, Čokljatova zaključuje: *predstavu nesporno nosi Nela Kočiš nametnuvši se kao sigurna i scenski samouvjerena /.../ a transformacije su joj trenutačne, bogate u detalju i pokretu, duhovite i imaju ljudsku toplinu*.<sup>4</sup> Komediju *Osobne stvari*, u kojoj se uz pomoć hotelskog poslužitelja, komediografskog tipa spletkara (Ivo Grišnik), vještinom glumaca prelamaju sudbine dvaju nedavno vjenčanih parova, uvjerljivih bračnih prevrtljivaca: Klare (Vlasta Ramljak) i Ervina (Slaven Vidaković), te Melite (Nela Kočiš) i Olivera (Stipan Đurić), napisala je Sanja Ivić prema motivima kazališne i filmske uspješnice Noela Cowarda *Privatni životi pri čemu je u lokalnoj transpoziji Azurnu obalu do posljednjeg kamenčića pretvorila u Jadransku*. Praizvedena je u Pečuhu u režiji klasičnoga scenskog pristupa Stipana Filakovića, a potom je u okružju gledališne lagodnosti gostovala u Osijeku. *Ova pitka i jednostavna komedija dramskog žongliranja oblikom bračnog trokuta* ostvarena na tragu veselog bulevarskog *pseudohappeninga*, osječku je publiku, koja se odazvala u velikom broju, *nasmijavala do suza*.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Vlasta Ramljak – dobitnica Pečata grada Osijeka za istaknuto djelovanje na području kulture. U razgovoru za "Osječki dom". Osijek, 26. i 27. studenog 2002.

<sup>4</sup> Branka Čokljat, *Predstavu nesporno nosi Nela Kočiš ! "Glas Slavonije"*. Osijek, 10. listopada 2000.

<sup>5</sup> I.(vana) Draganić, *Glas publike*. "Osječki dom". Osijek, 8. i 9. svibnja 2003.

Vlasta Ramljak (strasno pohotna cesarica i kraljica Marija Terezija) i Tanja Bertok Zupković (Kata, Genoveva, Hildegarda, jedna od niza ženskih žrtava baruna Trenka čiji muževi gube glave, a one najčešće samo nevinost) igraju u predstavi *slavonskog erotikona Trenk iliti diviji crveni baron*, posljednjeg teksta plodnog dramskog trolista, Tahira Mujičića, Borisa Senkera i Nine Škrabea, praiizvedenog u Osijeku 1984. godine, a prvospomenuti član ovog trija ujedno je redatelj pečuške predstave koja je u dinamici autorske i redateljske poetike predočenim tekstovnim rasporedom Trenkovih *kervavih zgoda* i *ložnice* Marije Terezije zamarala gledateljsku pozornost. (Slaba točka dobrog autora!)<sup>6</sup>

Na razini sekvenci kriminalnog žanra s dosta *erotskih naslaga* autori na svoj prepoznatljivo podsmješljiv način ironiziraju hrabrost i spretnost baruna Franje Trenka, a karikaturnalnim glumačkim transformacijama većeg broja likova detroniziraju jedan, u geografiji hrvatske pučke komediografije slavonski romantično-povijesni lik iz doba Marije Terezije propitujući da li *Hrvat može don Juanom biti*, ili je taj isti Trenk – Hrvat, ali i Mađar s nejasnom idejom zajedničkog europeizma (*da, nas je hrvatska rodila mati / i Hrvatima možete nas zvati / pak ćemo skupa svi u Europu / korak po korak / stopu po stopu*), samo obična šeprtlja. Ovog uspaljivog ljubovnika i zlosretnog uznika utjelovio je Slaven Vidaković.

U uprizorenju *pučkog igrokaza s pjevanjem i mudroslovljem* osim u završnici predstave neobjašnjivo su izostavljeni *stihosklepani* songovi skladatelja Zoltána Pappa (koreografkinja Éve Bálint), čime je okrnjena izvorna dramska struktura *pučkog kazališta*.

O predstavi je u "Glasu Slavonije" pisala Ivana Đerđ Dunderović: *predstava se ne hvata u koštac s nekim zahtjevnijim umjetničkim parametrima /.../ a njezin je osnovni cilj nasmijati i zabaviti, a sudeći po reakcijama publike, to prilično i dobro čini, iako nudi jednostavna i prilično skromna redateljska rješenja, još skromniju scenografiju* (Zoltán Bachman) *te neuvjerljivu glumačku karikaturu pojedinih članova ansambla* (Stipan Đurić, kancelar Königscek Lujo Šubić von Esterházy i Ivo Grišnik, pandur Pavunović; pater Ignatie Crnohaljić). *Ali, predstava daje ono što upravo svojim podnaslovom (pučki igrokaz) i nudi pa za posljedicu ima dobar prijam kod publike ...*<sup>7</sup>

*Lucidum intervallum*, plesni hommage Silviju Strahimiru Kranjčeviću, začetniku modernizma u hrvatskom pjesništvu, cjelovečernja je plesna predstava koje režiju i koreografiju potpisuje ugledni mađarski plesni umjetnik, Antun Kričković. Nastupom Slavena Vidakovića (oboljeli pjesnik Kranjčević na liječenju u Beču) i Nele Kočiš (njegova supruga Ela) izvedba se u prvom dijelu referira u klasičnom plesno-dramskom obliku s citatnošću njihovih pisama:

<sup>6</sup> *Trenka* je 1983. godine naručio za osječko Hrvatsko narodno kazalište, za *gerilsko glumljenje Slavonijom*, kada je kazališna kuća bila u adaptaciji, ali istovremeno i za ispitnu produkciju studenatke glume u Osijeku, jedne od najnadarenijih poratnih glumačkih klasa u Hrvatskoj. Režirao ga je Radovan Marčić. Pored navedenih glumaca, u pečuškoj predstavi *Trenka* još su igrali Beti Lučić (Gušćarica Marija, Ugostić, krčmarica Manda, Grofica Ilonka), Kristijan Ugrina (Arambaša Kostreš, Glavosjek dželat Arsenije, Proburazović) i Robert Ugrina (Poslušni pandur Pavao).

<sup>7</sup> Ivana Đerđ Dunderović, *Je li Trenk bio junak ili obična šeprtlja ? "Glas Slavonije"*. Osijek, 19. srpnja 2006. Predstava je prikazana u programu Osječkog ljeta kulture u dvorištu nekadašnje vojarne u Tvrdi.

*od voljene voljen biti*, a u drugom dijelu ona neverbalnim jezikom budimpeštanskoga plesnog ansambla Luč dočarava Kranjčevićev emotivno rezigniran subjektivizam.

Neuobičajeno kreativna koreodrama ostvarena dramskim podtekstom i ritmom dueta i plesnog zbora na ogoljenoj pozornici ispod pokreta velikog njihala *kod osječke je publike uvijek željne plesne scenske umjetnosti dočekana s oduševljenjem*.

\* \* \*

U širini kulturne i umjetničke misije pečuskoga Hrvatskog kazališta posebna odlika iskazuje se u suradnji s Ogrankom Matice hrvatske u Osijeku, koja je početkom ovog stoljeća, s utonućem intenzivnih suradničkih impulsa osječkoga i pečuskog nacionalnog kazališta, preuzela organizacijsku prevagu *osječko-pečuške kazališne* panorame. Zamisao umjetničkih pogleda temeljno kazališne naravi proizašla je iz dugogodišnjih suradničkih veza direktora kazališta Antuna Vidakovića i voditelja Odjela za kazalište Zvonimira Ivkovića, koji iz svog stručnog uvjerenja zagovaraju ideju da Matica hrvatska *skrbi*, a pečusko Hrvatsko kazalište *širi glas* o osječkoj, a time i hrvatskoj dramatici. Premda nemaju financijsku potporu u onodobnoj osječkoj zbilji, oni suradnju oživotvoruju u povodu dva značajna jubileja: Hrvatsko kazalište u Pečuhu obilježavalo je deceniju svoga profesionalnog djelovanja, a osječka Matica hrvatska – uz stoljeće i pol njegovanja hrvatskoga jezika kao izraza njezinih temeljnih zadaća, desetu obljetnicu obnoviteljskog rada. Zamisao nedvojbenog kulturološkog ugleda (*ne bez promišljanja za i protiv*) zaživjela je s uprizorenjem romana Julijane Matanović *Zašto sam vam lagala*, 2002. godine a nastavila se izvedbama komediole Josipa Cvenića *Kvaka s vratima* i e-bajke Davora Špišića, *Misija: T. Čvrstina literarno-kazališnog interesa*, aplicirana je na vjeri u osječke autore koji su u skali umjetničkih vrijednosti (*objektivno ne bez rizika*) svoju sposobnost pretvorili u obostrani dobitak. (Zbog visoke razine dobrih suradničkih odnosa osječkoga književnog časopisa "Revija" u nakladi Matice hrvatske i pečuskoga časopisa "Jelenkor" – *časopisi dugi niz godina razmjenjuju svoje najbolje pisce*, takovrsni poticaji trebali su se dogoditi mnogo godina ranije).

Uprizorenje romana Julijane Matanović *Zašto sam vam lagala*, (književnog hita koje se devedesetih godina zrcali u interesu najšire javnosti) dokazalo je da je naracija ove fascinantno čudesne proze napisane u pripovjedačkoj zaokruženosti i scenski interesantna. Tome je pridonijela pomna dramatizacija Josipa Cvenića koji je u vrtložnom kretanju sumnje u autoričinu stvarnu ili izmišljenu istinitost: *zašto sam vam lagala, zar laži na kraju ne vode do istine*, s aspektom fikcije lika prijateljice Lidije, koja romaneskom nepostojanošću naglašava poetiku predstave. Da monodrama kao kazališna forma ne bude *Titanic koji tone jer je glumac u suštini stvoren da u najmanju ruku ima dijalog*, Cvenić ju je *dijalogizirao*, metodom posvemašne redukcije *prustovski* slojevito napisanih rečenica Matanovićkine proze pomno izabranih podnaslova: *Ime, Cipele, Šušakavac, Fotografija, San i Džemper* – čije je *gorko dramsko tkanje* kao metaforični lajtmotiv nadvladalo izvornu književnu riječ. Time je stvorio čvrsti i logični monolog koji je uz udjel redatelja i scenografa (u predočavanju

interpretiranih priča vizualni simboli važan su element predstave) omogućio glumici Vlasti Ramljak *suptilno scensko donošenje s izrazitim individualnim pečatom*.

U scenskom predočavanju literature Julijane Matanović i uvod u monodramu otpočinje proslavom godišnjice mature iznošenjem problema oko osobnog imena krivo upisanog u knjizi rođenih. Junakinja romana/predstave obraća se razredu s prisjećanjem na školske dane. Potom slijede pasaži mladenački intimne i prisne, *snovite potrage za vlastitim identitetom*. Kroz *isprepletanje* verbalnih i vizualnih komunikacija tijekom prologa i epiloga izravno se ne odgovara na pitanje *zašto?* pa je u zaključku nedovršene kazališne poetike, autorica ponovno pred razredom kojem ironično nazdravlja završnim rečenicama: *mislite li da sam vam nešto slagala? Pokušajte i vi, na idućoj godišnjici ispričati vaše prošle dane. Probajte ih isplesti a da nikoga ne raspletete*, čime drama u tjeskobnom okrugu pozornice kao i u romanu ne završava kao rezultatska konačnost.

Osječani su s nestrpljenjem dočekali *svoju osječku premijeru* u Dječjem kazalištu Branka Mihaljevića. O takvom uzbuđenju utemeljenom i na prosudbenom izvješću s pečuške premijere o *predstavi vrijednoj svih priznanja*,<sup>8</sup> u "Osječkom domu" izvještava Ivana Draganić: *Da se osječka publika zaželjela Vlaste Ramljak ali i kvalitetne glume svjedoči činjenica da se do posljednjeg kazališnog zvona tražila karta više*.<sup>9</sup> Odziv iznad svih očekivanja!

U prikazima nastupa Vlaste Ramljak naglašava se da se pripovjedna retorika izoliranih priča efektno i sofisticirano odmiče od spisateljskog svijeta, a čvrsta intonacija logične poetike izgovoreni tekst čini snažnim i vjerodostojnim. Kritička ocjena Željke Bertić je predstavu prepoznala kao *snovito traganje za identitetom* u kojoj je *Vlasta Ramljak snagom svoje glumački jake i prepoznatljive geste dopunila niz ranije dojmljivih ostvarenja*. Njezine transformacije u zrelu ženu katkad dobre, a koji put djetinje zločeste djevojčice (posebno u dvostrukom poetičkom pomaku osobnog identiteta tijekom sukoba s Lidijom) u *razotkrivanju intime i strahova – oduševile su posjetitelje*.<sup>10</sup> Samoumotavanjem u celofan uz uporabu rekvizita prozirnih predmeta (jastuk, cipele, kofer, kišobran, plisirana suknja, ogrtač...) prepoznatljivih *ženskih simbola* stvarale su se *čudesne skulpture efektno nenametljive, /.../ a da bi upotpunila i obogatila svoj stvaralački portret, glumica je odbacila dramska pretvaranja i zrelo proživjela dijapazon Julijaninih psiholoških stanja*...<sup>11</sup>

Cvenićeve komedijole *Kvaka s vratima* je djelo mozaične strukture, u duhu posebnosti kazališnog izraza, napisano pod utjecajem estetičke slobode post-modernističkog razdoblja u tradicionalnom kazalištu. Praizvedba je bila u Pečuhu 2003. godine a potom je uprizorena

<sup>8</sup> Igor Gajin, *Veliki uspjeh Osječana u Pečuhu*. "Osječki dom". Osijek, 12. i 13. ožujka 2002.

<sup>9</sup> Ivana Draganić, *Željini Vlaste Ramljak i kvalitetne glume*. "Osječki dom". Osijek, 23. 24. i 25. ožujka 2002.

<sup>10</sup> Željka Bertić, *Snovita potraga za osobnim identitetom*. "Glas Slavonije". Osijek, 11. ožujka 2002.

<sup>11</sup> Helena Braut, *Gorko dramsko tkanje*. "Vjesnik". Zagreb, 4. svibnja 2002.

Visoko dostignuti prag izrazito individualnog performansa u ogledu velike kazališne predstave priskrbio je Vlasti Ramljak *Pečat grada Osijeka* - prestižno priznanje za osobito ostvarenje na području scenske umjetnosti 2002. godine.



u Osijeku u dvorani opravdano ispunjenoj do posljednjeg mjesta.<sup>12</sup> U spoju primjesa komornih scenskih uvjeta, *commedie dell' arte* i teatra apsurdna *Kvaka s vratima* tematizira pojam potrage za osobnom srećom. Karakterizacija likova u traženju njihovog proturealizma kroz vrtlog motoričkog *muvinga* prepoznaje se uz pomoć njihovih imena: Putnica (Vlasta Ramljak), Detektiv (Stipan Đurić), Mrtvopuhalo (Ivo Grišnik) i Pehist (Slaven Vidaković) koji poput Hipokratova karaktera u prizorima egzistencijalne tjeskobe traže *svoju kvaku s vratima* nadajući se da će se u novom prostoru osloboditi nastranih i nepodnošljivih opterećenja. Poslije niza neuspjelih pokušaja razgradnje svojih identiteta likovi na poziv svakovrsno djelotvornog Klauna (*izvršno se snašla* Nela Kočiš), prolaze kroz *cirkuska vrata*. Ali, na njihovo razočarenje u cirkusu nema klaunerije: samo se praznina i vjetar zrcale u *beckettovskoj iluziji očekivanog Godota* pa im povratak na početak (*tko bi gori, sad je doli*) kao paradigma *svakovrsnog smisla* sugerira potrebu njihovih ponovnih pokušaja.

Ovo inspirativno uprizorenje redatelja Želimira Oreškovića i koreografinje Éve Bálint povezuju songovi arhetipske teme Gundulićevog *kola sreće* (skladatelj Zoltán Papp), a zornim dosjetkama glumaca u temperamentnoj gesti, lakoći i brzini artizma verbalne i tjelesne duhovitosti ostvaruju se dramske situacije koje ukazuju na njihove vještine u kompleksnosti *glumca-pjevača-plesača*, a takav pristup predstavi osigurava lakoću gledateljskih vizura.

Uz gostovanje u Osijeku kritičarka Ivana Đerđ Dunđerović u "Glasu Slavonije" piše da je riječ o razigranoj komediji s mnogo vodvilja i slepstik rješenja koji se interpoliranim songovima odjeljuju od same radnje. /.../ *To je predstava koja će* (između elitizma Krležinog *Kraljeva*, ili Senkerove *Gloriane*, praižvedene 2001. godine i populizma Budakovog *Klupka*, odnosno predstava bunjevačke dramske baštine Karagića i Petreša, uprizorenih u stilu bunjevačke dramske tradicije koju kroz scenski jezik gledateljstvo naročito prihvaća, op. Z.I.) *svojom poetikom zadovoljiti ukus ciljane publike i njihovu potrebu za neopterećenom zabavom*,<sup>13</sup> a s druge strane posvjedočiti o međusobnoj korespondentnosti s prvim profesionalnim i autonomnim manjinskim kazalištem Hrvata izvan Hrvatske, dok u "Osječkom domu" Davor Špišić naglašava da su *priču o smiješno-gorkim obrisima našeg života osobitom energijom kao pravi pogonski motori nosile Vlasta Ramljak i Nela Kočiš*.<sup>14</sup>

Drama *Misija: T* Davora Špišića (također u režiji Želimira Oreškovića) praižvedena 2005. godine. Radnja je smještena u svijet elektronski dirigitiranih čipova. S takvom, kazališno neuobičajenom pričom, semantički obogaćenom računalnom terminologijom i ornamentikom likova iz kompjutorskih igara, Špišić je želio odgovoriti na pitanja o sudbini pojedinaca u vremenu opće globalizacije poduprte napretkom elektronskih komunikacija koje je čovjek, ne sluteći nepogodu brzo i s oduševljenjem prihvatio. U središtu radnje je uspješni bračni par: Keka (Vlasta Ramljak), vlasnica modnog salona i Vanja (Stipan Đurić),

<sup>12</sup> Narcisa Bošnjak, *Kvaka s vratima pred punim Dječjim kazalištem*. "Glas Slavonije". Osijek, 15. listopada 2003.

<sup>13</sup> Ivana Đerđ Dunđerović, *Amalgam scenske groteske i komedije*. "Nedjeljni Glas Slavonije". Osijek, 14. srpnja 2003.

<sup>14</sup> D.(avor) Š.(pišić), *Život između ambulante i cirkusa*. "Osječki dom". Osijek, 16. i 17. rujna 2003.



vrhunski programer kompjutorskih igara. Oboje su silno obljubljeni u životnoj sredini koja im omogućava posjedovanje ugleda i svakovrsnih vrijednosti. Ipak, oni imaju naglašeno nezadovoljstvo: u njihovom domu nema djece.

Zaplet nastaje kada Vanja učini slučajni pritisak tipkovnice pa se u njihovu domu pojavljuje *virtualni dječak/djevojčica* Tan/Tana (Nela Kočiš), biće od krvi i mesa. Međutim željeni potomak nema roditeljskih gena, pa nastaje obiteljska drama potpomognuta manipulacijom okružja. Paloma, lutka iz izloga (Petra Grišnik), Učitelj Oliver (Ivo Grišnik), Hokler, diler plastične robe (Slaven Vidaković) otvaraju ozbiljne probleme obiteljske idile jer radosno prihvaćena računalna simulacija nasuprot roditeljskim očekivanjima: *što dijete jest i naredbama što mora biti*, počinje tragati za svojim spolnim identitetom.

Poslije gostovanja u Osijeku (koje je kao i Cvenićevo *Kvaku s vratima* uz Maticu hrvatsku potpomogla Uljudbena udruga *Žuri polako – Festina lente*, koje je temeljna zadaća *okupljanje građana koji žele sudjelovati i doprinositi boljitku svakodnevnog življenja*), kritičarka Ivana Đerđ Dunderović u "Glasu Slavonije" je Oreškovićevoj teatralizaciji pripisala dva noseća upitnika: prvo, u kojoj mjeri prema navodima u programskom proglasu praiizvedbe Špišićev tekst kao metafora suvremenog društvenog stanja, *nevješto oponaša srodnost sa Spielbergovim ostvarenjem Artificial Intelligence* i drugo, koliko se u *smislu dramske motiviranosti sugerira suvremenost računalne tehnike* (u plošnoj karakterizaciji likova, op. Z.I.) *izvedena posve neuvjerljivo i traljavo*,<sup>15</sup> dok izjavitelj "Osječkog doma" Igor Gajin, zaključno uvjerava da je *tematski smjer uprizorenja mogao biti daleko mračniji i oštrij*, ali su se *autori predstave odlučili da u njoj prevladava humor i uspješno nasmijavanje publike, pa time predstava samo preslikava tipični obiteljski model: horor skrivan pod tepihom idile*.<sup>16</sup>

## GOSTOVANJA HRVATSKOGA KAZALIŠTA PEČUH U OSIJEKU

1. Miroslav Krleža, *Kraljevo*. Redatelj László Bagossy. 21. 06. 1991. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, dvorišni prostor,
2. Mate Matišić, *Božićna bajka*. Redatelj Stipan Filaković. 20., 22. i 23. 12. 1992. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku,
3. Baja Bećarac, *Lutkovni panonoptikum*. Redatelj Tahir Mujičić. 02. 05. 1999. Dječje kazalište Branka Mihaljevića, Susret lutkarskih kazališta Hrvatske.
4. Árpád Göncz, *Mađarska Medeja*. Redatelj László Bagossy. 7.11. 1998. Dječje kazalište Branka Mihaljevića; 06. 07. 1999. Izložbena dvorana galerije Waldinger, Osječko ljeto mladih.
5. William Shakespeare, *Macbeth*. Redatelj László Bagossy. 07. 07. 1999. Izložbena dvorana Galerije Waldinger, Osječko ljeto mladih.

<sup>15</sup> Ivana Đerđ Dunderović, *Sporohodna, dosadna igrarija*. "Glas Slavonije". Osijek, 4. lipnja 2005.

<sup>16</sup> I.(gor) Gajin, *Obiteljski horor pod tepihom idile*. "Osječki dom". Osijek, 4., 5. i 6. lipnja 2005.

6. Katalin Thuróczy, *Nekoć u Saint-Micheleu*. Redatelj László Bagossy. 30. 11. 2000. Dječje kazalište Branka Mihaljevića.
7. J. Matanović – J. Cvenić, *Zašto sam vam lagala*. Redatelj Damir Munitić. 20. 03. 2002., 23.04. 2002. i 01.10. 2002. Dječje kazalište Branka Mihaljevića, Dani Matice hrvatske. 09.12. 2002. Atrij Mađarskoga kulturnog centra.
8. Katalin Thuróczy, *Klošari*. Redatelj László Bagossy. Dani Matice hrvatske. 02.10. 2002. Dječje kazalište Branka Mihaljevića. 09.12. 2002. Atrij Mađarskoga kulturnog centra.
9. Sanja Ivić, *Osobne stvari*. Redatelj Stipan Filaković. 05. 05. 2003. Dječje kazalište Branka Mihaljevića.
10. Josip Cvenić, *Kvaka s vratima*. Redatelj Želimir Orešković. 13. 10. 2003. Dječje kazalište Branka Mihaljevića.
11. Davor Špišić, *Misija:T*. Redatelj Želimir Orešković. 02. 06. 2005. Dječje kazalište Branka Mihaljevića.
12. *Lucida intervallum*. Koreodrama. Redatelj i koreograf Antun Kričković. 14. 05. 2005. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.
13. B. Senker – T. Mujičić – N. Škrabe, *Trenk, iliti diviji crveni baron*. Redatelj Tahir Mujičić. 18. 07. 2006. Ljetna pozornica u Tvrđi. Osječko ljeto kulture.
14. Sławomir Mrożek, *Emigranti*. Redatelj Želimir Orešković. 11. 11. 2008. Potkrovlje Arheološkog muzeja. Dani Matice hrvatske.

## PRILOZI



## KRONOLOGIJA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2008.

Devetnaesti Krležini dani u Osijeku, upriličeni od 7. do 10. prosinca 2008., neslužbeno su počeli, ali najavljeni programom, već 6. prosinca, kada je u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu otvorena izložba dugogodišnjega i najplodnijega osječkog scenografa Eduarda Grinera (1917. – 1998.), postavljena prethodno u Narodnom domu u Gornjem Gradu u Zagrebu 2002. i na Krležinim danima u osječkom kazalištu iste godine.

Ovom izložbom, kao i izložbom Varaždinska kazališna stoljeća, otvorenom u prizemnom foyeru Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 7. prosinca, uoči prve predstave kazališne smotre Krležinih dana 2008., željelo se još jednom podsjetiti na dugovječne veze između osječkog i varaždinskog kazališta, koje je 1907. udomilo osječki dramski ansambl i omogućilo mu nastupe prije nego što je on uopće otpočeo svoje djelovanje u Osijeku, svečanim otvorenjem 7. prosinca navedene godine, i utvrditi trajnost te veze i međusobne suradnje, ali i predstaviti, u skladu s tematskom zadanošću izložbe i dosege jednog i drugog kazališta. Nakon uvodnih riječi intendanta Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku Vlaha Ljutića, izložbu Varaždinska kazališna stoljeća popratili su svojim komentarima njezin autor Marijan Varjačić i predsjednik odbora Krležinih dana dr. sc. Branko Hećimović. Potom su, prvom predstavom četverodnevne kazališne smotre, *Šokicom* Ilije Okrugića u izvođenju osječkog kazališta, i oficijelno počeli devetnaesti Krležini dani organizirani pod materijalnim pokroviteljstvom Ministarstva kulture i Ministarstva znanosti, obrazovanja i športa Republike Hrvatske, te pod znanstvenim i kulturnim pokroviteljstvom Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti odnosno njezina Razreda za književnost i Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera, Osijek.

U ponedjeljak, 8. prosinca, ujutro, započeo je u svečanoj dvorani Filozofskog fakulteta u Osijeku, i trodnevni znanstveni skup naslovljen *Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu*. Poslije uvodnih riječi predsjednika Odbora Krležinih dana Branka Hećimovića, zaredali su, prema ustaljenom protokolu, pozdravni govori. U ime ministra, mr.

Bože Biškupića i Ministarstva kulture, skup je pozdravila načelnica odjela za nakladništvo prof. Jelena Glavić Perčin. Branko Hećimović prenio je dobre želje predsjednika Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, akademika Milana Moguš, a prof. dr. sc. Dražen Barković, prorektor Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera obratio se sudionicima skupa i nazočnim slušateljima, pretežito studentima Filozofskog fakulteta, Osijek, namjesto rektorice, prof. dr. sc. Gordane Kralik. Pozdrave u ime Društva hrvatskih književnika i Društva hrvatskih pisaca izrekli su prof. dr. sc. Stanislav Marijanović i Mani Gotovac. Posljednje pak pozdravne govore održali su intendant Vlaho Ljutić u ime osječkog kazališta, utemeljitelja Krležinih dana, i dekanica njihova suutemeljitelja, Filozofskog fakulteta, Osijek, prof. dr. sc. Ana Pintarić.

Znanstveni dio sesije otpočeo je, kao što se to već uvriježilo, autoreferencijalnim izlaganjem renomiranoga hrvatskog dramatičara. Ovaj puta bio je to Slobodan Šnajder o kojem je već na znanstvenim skupovima podneseno nekoliko priopćenja, a o njegovim dramama ponovno se referiralo i sljedećih dana.

Za devetnaesti znanstveni skup Krležinih dana prihvaćena su trideset i tri priopćenja od kojih je na skupu podneseno trideset. Priopćenja su, navodeći sudionike znanstvenog skupa prema unaprijed najavljenom redoslijedu u programu, neovisno o nekim promjenama u istupima, podnijeli nakon Slobodana Šnajdera sljedeći književnici i književni znanstvenici, teatrolozi, kulturolozi te kazališni umjetnici i praktičari: Krešimir Šimić, Janja Prodan, Ernest Barić, Đuro Franković, Anica Bilić, Ivan Trojan, Marica Grigić, Antonija Bogner-Šaban, Renate Hansen-Kokoruš, Ivica Matičević, Danijela Bačić-Karković, Helena Perićić (koautor Grgo Mišković), Vlatko Perković, Kristina Peternai Andrić, Stanislav Marijanović, Ana Prolić Kragić, Branko Hećimović, Matko Botić, Željko Uvanović, Gradimir Gojer, Branka Brlenić-Vujić, Jelena Lužina, Darko Gašparović, Mira Muhoberac, Sanja Nikčević, Ivica Boban, Mani Gotovac i Zvonimir Ivković.

Svojevrsan kuriozum je da je od šestero referenata iz inozemstva čak troje bilo iz Mađarske, a ostali su došli iz Bosne i Hercegovine, Makedonije i Njemačke, i da su dvojica od to troje, Ernest Barić i Đuro Franković, podnijela priopćenja koja su bila izvan krovne tematike znanstvenog skupa, ali i izvan tematike znanstvenih skupova Krležinih dana, jer su bila ciljano vezana uz obilježavanje petstogodišnjice smrti hrvatskog bana Nikole Šubića Zrinjskog, koji je potukao Turke pod Peštom 1542. i herojski poginuo braneći Siget, a kojeg slave kao svojega nacionalnog junaka i Hrvati i Mađari.

U 13<sup>30</sup> sati istog dana u Parku kralja Petra Krešimira IV okupili su se sudionici znanstvenog skupa, predstavnici Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i osječkoga Filozofskog fakulteta, kao i članovi gradske vlasti i medijski izvjestitelji te je položen vijenac pred spomenik Miroslava Krleže, a zatim je Renate Hansen-Kokoruš izrekla prigodni govor. Redoviti hommage Krleži završen je recitalom iz njegovih djela u izvođenju studenata Filozofskog fakulteta, pod vodstvom prof. dr. sc. Branke Brlenić-Vujić. U predvečerje pak u foyeru osječkog kazališta, na prvom katu, prof. dr. sc. Milovan Tatarin predstavio je antologijski zbornik radova o Marinu Držiću *Putovima kanonizacije* koji su priredili akademici Nikola Batušić i Dunja Fališevac, a objelodanila Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti. S izdanjem šesterih Držićevih kazališnih djela, na makedonskom jeziku (Marin

Držik, *Komedii i pastorali*, Matica makedonska, Skopje 2008.), u nastavku kasnojesenskog predvečerja slušatelje je upoznala urednica izdanja prof. dr. sc. Jelena Lužina. Kao završni akord predstavljanja teatroloških izdanja uslijedilo je predstavljanje zbornika *Krležini dani u Osijeku 2007.* o kojem je govorila Antonija Bogner-Šaban.

Sadržajno vrlo bogati dan okončan je predstavom *Svečana večera u pogrebnom zavodu* Ive Brešana koju je prikazalo Zagrebačko gradsko kazalište Komedija.

U utorak, 9. prosinca, ujutro, održan je drugi dan znanstvenog skupa. A na kazališnoj smotri, navečer, uslijedilo je gostovanje kazališta Marina Držića iz Dubrovnika. Dubrovački ansambl izveo je drugi dio *Dubrovačke trilogije* Ive Vojnovića *Suton*.

Trodnevni znanstveni skup *Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu* završen je u srijedu 10. prosinca, a da nije, kao što je to uobičajeno, objavljena i odluka Odbora Krležinih dana o sljedećem dvadesetom, znanstvenom skupu u 2009., jer se Odbor nije mogao sastati zbog bolesti i zauzetosti većine članova.

Posljednjeg dana kazališne smotre na pozornici osječkog kazališta nastupio je Teatar Gavran, Zagreb te izveo komediju Mire Gavrana *Rogonje*. Tom predstavom, na kojoj nažalost nije nazočila većina sudionika znanstvenog skupa, završeni su Krležini dani u Osijeku 2008.



## REPERTOAR KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2008.

Kao i svih prethodnih godina, od 1990., znanstveni skup u sklopu kazališno-teatrološke manifestacije *Krležini dani u Osijeku*, održane od 7 do 10. prosinca 2007., bio je popraćen predstavama izvođenim na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta. Redom su prikazane sljedeće predstave: Ilija Okrugić *Šokica*, Ivo Brešan *Svečana večera u pogrebnom poduzeću*, Ivo Vojnović *Suton*, Miro Gavran *Rogonje*. Uprizorili su ih Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Kazalište Marina Držića, Dubrovnik i Teatar Gavran, Zagreb.

Predstave prikazane tijekom Krležinih dana u Osijeku obrađene su prema ustaljenim načelima prijašnjih zbornika.

Uporabljene kratice: Red. – redatelj. Sc. – scenograf. Kost. – kostimograf. Dram. – dramaturg. Sc. glazba. – scenska glazba. Obl. svjetla – oblikovatelj svjetla. Kor. – koreograf. Lek. – lektor.

### **Okrugić, Ilija: ŠOKICA.**

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Red. Dražen Ferenčina. Dram. Jasen Boko. Sc. i kost. Saša Došen. Autor glazbe Igor Valeri. Lek. Ana Cvenić.

Izvođači: *Janja* – Sandra Tankosić. *Božo* – Mario Rade. *Pero Vlahović* – Vjekoslav Janković. *Marijan Šokčević* – Milenko Ognjenović. *Manda* – Tatjana Bertok – Zupković. *Ljubibratić* – Miroslav Čabreja. *Matan Propalić* – Ivica Lučić. *Mandokara, Lajčman* – Ivana Soldo. *Teza i Marga* – Vjekoslav Janković i Mario Rade

07. 12. 2008. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Ilija Okrugić: *Šokica. Janja* – Sandra Tankosić. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Ilija Okrugić: *Šokica*. *Manda* – Tatjana Bertok. *Marijan Šokčević* – Milenko Ognjenović.  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Ilija Okrugić: *Šokica*. Scena iz predstave. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

**Brešan, Ivo: SVEČANA VEČERA U POGREBNOM PODUZEĆU.**

Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb.

Red. Zoran Mužić. Dram. Lidija Zozoli. Sc. Darko Bakliža. Kost. Elvira Ulip. Autor glazbe Igor Karlić. Obl. svjetla Anđelko Kos.

Izvođači: *Murina* – Igor Mešin. *Mikac* – Vinko Kraljević. *Jureta* – Ranko Tihomirović. *Grobar* – Goran Malus. *Radnica u pogrebnom poduzeću* – Nada Abrus. *Bajdo* – Ivica Zadro. *Kozlina* – Davor Svedružić. *Jovan Lasica* – Tomislav Martić. *Don Felicio* – Vid Balog. *Doktor* – Zvonimir Zoričić. *Mišica* – Željko Duvnjak. *Tica* – Saša Buneta.

08. 12. 2008. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Ivo Brešan: *Svečana večera u pogrebnom poduzeću*. Scena iz predstave.  
Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb.





Ivo Brešan: *Svečana večera u pogrebnom poduzeću*. Murina – Igor Mešin. Doktor – Zvonimir Zoričić. Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb.

**Vojnović, Ivo:** SUTON.

Kazalište Marina Držića, Dubrovnik.

Red. Joško Juvančić. Sc. Ivica Prlender. Kost. Diana Kosec Bourek i Ika Škomrlj. Skladateljica Paola Dražić Zekić. Obl. svjetla Zvonko Habazin. Lek. Miše Martinović.

Izvođači: *Mara Beneša* – Milka Podrug Kokotović. *Luco* – Miše Martinović. *Sabo* – Niko Kovač. *Pavle* – Glorija Šoletić. *Made* – Izmira Brautović. *Ore* – Mirej Stanić. *Kapetan Lujo* – Frano Mašković. *Kata* – Zsuzsa Egrenyi. *Vaso Hercegovac* – Ivica Barišić.

09. 12. 2008. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Ivo Vojnović: *Suton*. Prizor iz predstave. Kazalište Marina Držića, Dubrovnik.



Ivo Vojnović: *Suton*. Mara Beneša – Milka Podrug Kokotović. Luco – Miše Martinović.  
Kazalište Marina Držića, Dubrovnik.



**Gavran, Miro:** ROGONJE.

Teatar Gavran, Zagreb.

Red. i sc. Zoran Mužić. Kost. Đurđa Janeš. Obl. svjetla Damir Kruhak. Šminka Zdenka Mihelj.

Izvođači: *Krešo* – Siniša Popović. *Žarkec* – Žarko Savić. *Dragica* – Vlasta Ramljak.

10. 12. 2008. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Miro Gavran: *Rogonje*. *Kreše* – Siniša Popović. *Dragica* – Vlasta Ramljak. *Žarkec* – Žarko Savić. Teatar Gavran, Zagreb.



Miro Gavran: *Rogonje. Dragica* – Vlasta Ramljak. *Žarkec* – Žarko Savić.  
Teatar Gavran, Zagreb.



Miro Gavran: *Rogonje. Dragica* – Vlasta Ramljak. *Kreše* – Siniša Popović.  
Teatar Gavran, Zagreb.

## GOVOR UZ POLAGANJE VIJENCA NA KRLEŽIN SPOMENIK U OSIJEKU

Govoriti o Miroslavu Krleži uvijek znači više izostaviti nego što se može istaknuti. Svjesna toga, iznijet ću tek nekoliko, ali po mom mišljenju bitnih aspekata.

Krleža fascinira ne samo vrlo širokim opsegom svojih djela, već i time što je pisao u svim velikim žanrovima. Pišući šest i pol desetljeća, on ne pripada samo jednoj epohi, književnoj struji ili školi. Kao književnik je vladao izuzetno promišljenim i potanko razrađenim jezikom. Ostavio nam je impozantan opus: i romane i drame, liriku i eseje, putopise, kritike i polemike koji su temeljito utjecali na razvitak hrvatske književnosti 20. stoljeća. Teško je zamisliti kako bi se ona razvila da njega nije bilo. Krleža je fascinantna pisac i po svojoj duhovnoj dinamici, po širini svojih tema, po svojoj načitanosti i svojem znanju. Ali ovaj poeta doctus nam ostaje kulturnom institucijom također kao mislilac koji je iznosio svoje stavove, koji je polemizirao s kolegama i suvremenicima. U Krleže nema neutralnog, izmirenih stavova, već je strastven pisac koji ne krije što misli, što mu je često i zamjerano.

Krleža je živio i djelovao u vremenima kada se od čovjeka zahtijevalo političko i ideološko očitovanje koje je vrlo brzo moglo imati fatalne osobne posljedice. On nije bio suzdržljiv, svojim postupcima i djelom je pokazao izrazit angažman: dolazeći iz elitne vojne akademije, suočio se s ratom kao običan vojnik; on je napadao konzervativne tabore i njihove predstavnike, karikirao buržoaske i malograđanske svjetonazore, ogolio profiterstvo i demaskirao nacionalizam da bi razotkrio temeljne mane društva, politike i kulture svog vremena; oduševljeno je proslavio socijalizam u Rusiji, ali nije ni kasnije zatvorio oči pred njegovim fatalnim posljedicama; tražio je socijalnu angažiranost, ali ne kao književni credo pisca. On je razvio svoj stav za ili protiv iz vlastitog iskustva, iz širokog znanja, iz svoje znatiželje i nije se dao petrificirati u status quo. Ljevičar koji nije dozvolio da mu stave uzde, kritičan duh koji nije zanijemio pred bivšim uzorima, angažiran pisac koji je zaštitio piščevu slobodu. Njegov bi se princip riječima antiutopista Zamjatina mogao nazvati načelom entropije, zapravo idejom vječne promjene, težnjom da se ono postignuto ne ukorijeni, da ne

blokira dalji razvoj stvaranjem čvrstih struktura koje guše novo, iako je kasnije i kao velikan hrvatske književnosti svojim golemim i eruditskim djelom postavio jako visoka mjerila za književno stvaranje.

Krleža je tražio građansku kuražu koja nikada nije vrlo popularna, jer je uvijek u sukobu s udobnim, komfornim, zato što se suprotstavlja postojećem. Suprotstavio se provincijalizmu s dvoličnim ideološkim i kulturnim vrijednostima, a nacionalizam mu je bio sumnjiv ako je služio opravdanju hegemonističkih ciljeva.

Nažalost, cijeli spektar njegove djelatnosti u drugim zemljama malo je poznat ili čak gotovo nepoznat. Ponekad su tomu krive i jezične specifičnosti, ali samo u manjoj mjeri. Velik je to gubitak za europsku kulturu, koja bi se i dandanas mogla nadahnuti njegovim idejama i umjetničkim rješenjima. Ova je činjenica utoliko fatalnija, jer je riječ o autoru koji se slobodno kretao u europskoj književnosti, umjetnosti, glazbi i povijesti te iz njih crpio inspiraciju za svoja djela.

U vrijeme velikih trauma 20. stoljeća Krleža je oštro kritizirao staru Europu koja ih je omogućila, Europu koja se ograničila na jedan svoj superiorni dio. U tom smislu nije prihvaćao podjelu na istok i zapad, na sjever i jug. Zagovarao je, naprotiv, stajalište da je racionalan i kritički duh svugdje udomaćen te da ne treba ostati izvan određenih umišljenih ili stvarnih granica. U tome leži i njegova aktualnost danas kada se Europa ne samo ujedinjuje, već i kao elitna predodžba drugo isključuje. Tamo gdje je uočio takve ili slične negativne pojave, pokazao se pravim Europljaninom. Trebamo ga shvatiti kao kozmopolita koji je svoju kulturu shvatio u širem povijesnom kontekstu i smjestiti ga u europski intelektualni spektar.

## NAPOMENA

Za znanstveni skup *Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu*, održanom u sklopu kazališno-teatrološke manifestacije Krležini dani u Osijeku 2008. prihvaćeno je, prema tiskanom programu, trideset i tri priopćenja, a na skupu ih je podneseno trideset od kojih je jedno napisano u suautorstvu. U ovom zborniku pak tiskano je dvadeset i šest priopćenja.

Redoslijed priopćenja u zborniku podudaran je s redoslijedom znanstvenog skupa koji se, koliko su to neke teme dopuštale, temeljio na kronološkom odnosno strukovnom slijedu istraživane krovne tematike.

Kao i u priređivanju svih dosadašnjih zbornika tako je i u ovom, osamnaestom, maksimalno poštovana integralnost autorskih priloga. Prilikom priređivanja zbornika obavljani su samo ispravci očitih računalnih pogrešaka i bibliografska i grafička ujednačavanja. Lektura je kao i u prethodnim zbornicima uglavnom ograničena na usuglašavanje primijenjenih pravopisnih konvencija, te na najnužnije intervencije, koje nisu zadirale u leksike i morfologiju te osobni izraz autora.

B. H.



## KAZALO IMENA

- Abrus, Nada 271  
Afrić, Vjekoslav 11  
Allen, Graham 120, 121  
Anakreont 51  
Andersen, Hans Christian 172  
Anđelković, Ljubica 201  
Anđelković, Sava 101  
Angyal, Endre 26  
Anouilh, Jean 109  
Anzulović, Neda 22  
Appendini, Franjo Marija 13  
Appia, Adolphe 135  
Aralica, Ivan 155, 156, 158, 159, 160, 161, 163, 165, 166  
Aristotel 110, 172, 175  
Artaud, Antonin 131, 132, 136, 138, 140  
Attila, Orbók 25
- Bach, Richard 191  
Bachmann, Zoltán 255, 257  
Bacque, James 154, 164  
Bačić-Karković, Danijela 94, 266  
Badalić, Josip 22  
Bagossy, László 252, 253, 254, 255, 256, 261, 262  
Bahtin, Mihail 88, 90, 120, 124  
Bajsić, Zvonimir 123  
Bakarić, Tomislav 170  
Bakarić, Vladimir 164  
Bakliža, Darko 271  
Bakmaz, Ivan 94, 113, 123, 169  
Bálint, Éva 257, 260  
Balog, Vid 271
- Ban, Branka 106, 109  
Barba, Eugenio 90  
Barbarić, Damir 53  
Barber, Stephen 140  
Barbir, Višnja 102  
Bardić, Zinka 214  
Barić, Ernest 266  
Barišić, Ivica 273  
Barker, Harley Granville 135  
Barković, Dražen 266  
Barthes, Roland 12, 13, 90, 120, 224, 225  
Bašić, Nikola 157, 165  
Bašić, Pero 14  
Batušić, Nikola 30, 47, 52, 53, 62, 117, 266  
Batušić, Slavko 81  
Baudelaire, Charles 105  
Baudrillard, Jean 193  
Baum, Frank 194  
Bausi, Francesco 23  
Beckett, Samuel 193, 195, 254  
Beethoven, Ludwig van 65  
Beg, Arsen 145  
Begović, Milan 25, 80, 81, 113  
Beker, Miroslav 53, 114  
Belaj, Vitomir 92  
Bellini, Vincenzo 172, 175  
Belović, Miroslav 30  
Benešić, Ante 43-54  
Benešić, Julije 45  
Bergson, Henri 82  
Berkopce, Oton 13  
Bertić, Željka 259



- Bertok Zupković, Tatjana 257, 268, 270  
 Betondić, Josip 16  
 Bicskey, Károly 29  
 Bidwell English, Horace 101  
 Bilić, Anica 43, 266  
 Bismarck, Otto Edward Leopold 157  
 Bistrović-Darvaš, Katarina 246, 247, 248  
 Biškupić, Božo 266  
 Biti, Vladimir 13, 45, 53, 88, 92, 105  
 Bjenjaš, Jelena 166  
 Bjenjaš, Vanja 166  
 Blagojević, Andreja 27  
 Blažević, Marin 251  
 Blažević, Srđan 205  
 Blin, Roger 132  
 Blok, Aleksandar Aleksandrovič 105, 107, 112  
 Boban, Božidar 149-150, 228  
 Boban, Ivana 228  
 Boban, Ivica 147, 223, 250, 266  
 Bobinac, Marijan 101, 152  
 Böldeker, Günter 154, 165  
 Bogatyrëv, Pëtr 90  
 Bogišić, Vlaho 72  
 Bogner-Šaban, Antonija 62, 99, 266, 267, 268  
 Boić, Gemma 9-11, 182  
 Boko, Jasen 268  
 Bolanča, Ivana 256  
 Bonaćić, Branko 145  
 Bonal, Denise 185  
 Bond, Edward 141  
 Borchmeyer, Dieter 45  
 Borko, Zdravko 166  
 Bošković, Anica 16  
 Bošnjak, Narcisa 260  
 Botić, Matko 141, 266  
 Bozóki, István 28  
 Božić, Mirko 113  
 Braut, Helena 259  
 Brautović, Izmir 273  
 Brecht, Bertolt 59  
 Brečić, Petar 8, 99  
 Brešan, Ivo 104, 105, 108, 109, 110, 113, 142, 143, 144, 148, 149, 150, 151, 152, 169, 253, 268, 271, 272  
 Brezovec, Branko 8  
 Bricko, Marina 101  
 Brlečić, Bosiljka 82  
 Brlenić-Vujić, Branka 171, 266  
 Brook, Peter 225, 232  
 Broz, Josip Tito 156, 157, 159, 162, 210  
 Brumec, Mislav 104, 108, 113  
 Budak, Pero 107, 260  
 Buden, Boris 101  
 Budina, Samuel 32  
 Budić Halas, Ela 252  
 Bulatović Vib, Vladimir 141  
 Bulgakov, Mihail Afanasjevič 240  
 Buljan, Ratko 147  
 Buljević, Zvonimir 208  
 Buneta, Saša 271  
 Burhan, Rahim 169  
 Buzančić, Boris 145  
 Calderón de la Barca, Pedro 106  
 Capra, Frank 193  
 Carell, Paul 154, 165  
 Carić, Marin 169  
 Carli, Mario 134  
 Carlson, Marvin 135, 140, 152  
 Car-Mihec, Adriana 101  
 Casals, Pablo 211  
 Casarès, Marija 132  
 Cervantes Saavedra, Miguel de 192  
 Cézanne, Paul 77  
 Chagall, Marc 240  
 Champney English, Ava 101  
 Chateaubriand, François René 45  
 Chopin, Frédéric 65  
 Churchill, Winston Leonard Spencer 157, 162  
 Ciceron, Marko Tulije 245  
 Clay, Cassius 197  
 Copeau, Jacques 134, 135, 138, 234  
 Corneille, Pierre 94  
 Corra, Bruno 134, 135  
 Cortezi, Paolo 23  
 Coward, Noel 256  
 Craig, Edward Gordon 132, 133, 134, 135, 136, 140  
 Crijević, Serafin Marija 13  
 Crnković, Zlatko 150  
 Crommelynck, Fernand 135  
 Csuka, Zoltán 25, 26, 27, 28  
 Cvenić, Ana 268  
 Cvenić, Josip 253, 258, 261, 262  
 Cvjetanović, Boris 211  
 Čabrava, Miroslav 268  
 Čale-Feldman, Lada 152  
 Čale-Knežević, Morana 88, 92  
 Čaleta, Toma 205, 206, 208, 210  
 Čehov, Anton Pavlovič 138, 225, 226, 231, 234, 235, 238, 240

- Čehov, Mihail 225  
 Černjul, Armando 159, 165  
 Čokljat, Branka 255, 256  
 Čokljat, Velimir 252  
 Črnko, Franjo (Ferenc) 32, 38  
  
 Ćurdo, Darko 254  
  
 Dali, Salvador 206  
 D'Amico, Silvio 114  
 Dančenko, Vladan Njemirović 135  
 Dangubić, Nataša 246, 248  
 Danira, Marija 168  
 Dante Alighieri 105, 109, 113, 240  
 Dean, James 107, 195  
 Dedijer, Jerko 250  
 Deleuze, Giles 102  
 Demonja, Ljiljana 252  
 Derrida, Jacques 125, 126, 127, 128  
 Desnica, Vladan 113  
 Dimitrijević, Braco 205  
 Dioklecijan, Gaj Aurelije Valerije 107, 217  
 Divković, Matija 106  
 Dodig Trokut, Vladimir 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 217, 219  
 Dokić, Denis 205  
 Donadini, Ulderiko 71-77  
 Donat, Branimir 73  
 Dostojevski, Fjodor Mihajlović 98  
 Došen, Saša 268  
 Dovranić, Darko 161, 163  
 Draganić, Ivana 256, 259  
 Dragić, Luka 249  
 Dragojević, Rade 204, 206, 207, 215, 219  
 Draper, John William 52  
 Dražić Zekić, Paola 273  
 Drnić, Ivica 166  
 Držić, Marin 12, 13, 14, 15, 18, 23, 24, 25-30, 107, 182, 199, 203, 223, 226, 231, 234, 235, 236, 240, 241, 266-267, 273, 274  
 Dubajić, Simo 154, 165  
 Dugandžija, Mirjana 204, 214, 220  
 Dulčić, Pave 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 220  
 Dumanić, Zlatan 205, 209, 210, 211, 216, 217, 220  
 Dumas, Alexandre otac 45  
 Dumas, Alexandre sin 172  
 Dundes, Alan 88, 89, 90, 93  
 Durbešić, Tomislav 141  
 Dutschke, Rudi 10  
 Duvnjak, Željko 271  
  
 Dvornik, Boris 161  
  
 Đapić, Nenad 205  
 Đerd Dunderović, Ivana 257, 260, 261  
 Đurđević, Ignjat 13, 14  
 Đurić, Stipan 254, 255, 256, 257, 260  
  
 Eco, Umberto 13, 92  
 Egrenyi, Zsuzsa 273  
 Ekkehard, 38  
 Engelmann, Peter 76  
 Engels, Friedrich 240  
 Erler, Fritz 135  
 Eshil 51, 94, 106, 236, 239  
 Esslin, Martin 121, 122, 123  
 Euripid 94, 239, 255  
  
 Fabio, Nedjeljko 94, 98, 99, 101, 104, 105, 112, 201, 202, 238  
 Fališevac, Dunja 266  
 Falout, Željko 153  
 Faludy, László 28  
 Fancev, Franjo 15, 16, 17  
 Fančović, Nives 185  
 Fantazzi, Charles 23  
 Ferdinand II., kralj 33  
 Ferenčina, Dražen 268  
 Filaković, Stipan 253, 256, 261, 262  
 Filipović, Đuro 206  
 Fisković, Cvito 205  
 Flaker, Aleksandar 53  
 Flaker, Vida 101  
 Foretić, Dalibor 255  
 Fotez, Marko 26, 30, 169  
 Foucault, Michel 224  
 Frangeš, Ivo 172  
 Frangeš, Vera 101  
 Franičević Pločar, Jure 169  
 Frankopan Zrinski, Katarina 41  
 Franković, Đuro 31, 266  
 Franulić, Markita 209, 220  
 Freud, Sigmund 95, 98  
 Frye, Northrop 47, 53, 193  
 Fuchs, Leo 135  
  
 Gajin, Igor 259, 261  
 Galic, Ljudevit 145  
 Gall, Zlatko 209, 220  
 Garai, Róbert 28  
 Garland, Judy 194

- Gašparović, Darko 8, 61, 74, 75, 99, 101, 179, 181, 189, 190, 250, 266  
 Gattin, Marija 216, 222  
 Gavella, Branko 9, 169, 185, 225, 230, 251  
 Gavan, Miro 25, 94, 104, 108, 109, 110, 112, 169, 267, 268, 275, 276  
 Gazarović, Marin 16  
 Genet, Jean 142, 193, 226  
 Genette, Gérard 90, 93, 120  
 Genn, Leo 48  
 Georgievski, Ljubiša 168  
 Ginna, Arnaldo 135  
 Giraldi Cinthio, Giambattista 23  
 Gjalski, Ksaver Šandor 55  
 Gjurgjan, Ljiljana 53  
 Glavić Perčin, Jelena 266  
 Gleđević, Antun 16  
 Głowacki, Janusz 240  
 Glunčić-Bužančić, Vinka 122  
 Gluščević, Zoran 114  
 Goethe, Johann Wolfgang 9, 105, 112, 172, 175  
 Goffman, Erving 90  
 Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 77  
 Gojer, Gradimir 167, 266  
 Gökbilgin, Tayyib 37  
 Goldoni, Carlo 231, 234, 241  
 Goleman, Daniel 246  
 Gombrowicz, Witold 94  
 Göncz, Árpád 255, 261  
 Gotovac, Mani 98, 99, 101, 144, 152, 245, 250, 266  
 Gozze, Marin 170  
 Grass, Günter 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 151, 152  
 Gregl, Maja 240  
 Greimas, Algirdas Julien 90  
 Grgičević, Marija 145, 147, 150, 153  
 Grgić, Milan 113  
 Grgur Ninski 219  
 Grigić, Marica 266  
 Grimani, Petar 205, 210, 211, 218, 219, 220  
 Grimm, Jacob 240  
 Grimm, Wilhelm 240  
 Griner, Eduard 265  
 Grišnik, Ivo 255, 256, 260, 261  
 Grišnik, Petra 261  
 Gropius, Walter 240  
 Grubić, Igor 204, 205, 207, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 220, 221  
 Grubišić, Vinko 140  
 Guattari, Félix 102  
 Guberina, Špiro 145, 150  
 Guiraud, Alexandre 45  
 Gundulić, Ivan 26, 260  
 Habazin, Zvonko 273  
 Habjan, Ana Marija 219  
 Hadžić, Fadil 169  
 Hajdarhodžić, Izet 147  
 Halas, Augustin 252, 253  
 Hamburger, Käte 53  
 Hansen-Kokoruš, Renate 71, 266, 277  
 Harambašić, August 44, 51, 54  
 Harms, Daniil 136, 140  
 Hartnoll, Phyllis 114  
 Hebrang, Andrija 159, 163  
 Hećimović, Branko 30, 55, 59, 62, 99, 101, 107, 114, 265, 266  
 Hegedušić, Hana 256  
 Hemingway, Ernest 192  
 Henrik VIII. 157  
 Hercigonja, Želimir 191  
 Hitchcock, Alfred 193  
 Hitler, Adolf 155, 156  
 Hochhuth, Rolf 154, 157, 165  
 Holland, Agnieszka 155  
 Homer 45, 51, 236  
 Horvatić, Toni 205  
 Horvat-Moša, Arnold 159  
 Hrs, Koraljka 145  
 Hules, Endre 27, 28, 29, 30  
 Huntington, Samuel Phillips 185  
 Hutcheon, Linda 121, 125  
 Ibsen, Henrik 94  
 Ionesco, Eugène 122, 141, 193, 229, 233  
 Iser, Wolfgang 171  
 Ivanac, Ivica 120-129, 169  
 Ivić, Sanja 256, 262  
 Ivkošić, Milan 156, 165  
 Ivković, Zvonimir 252, 258, 266  
 Ivšić, Radovan 130-140  
 Jablan, Vlado 168  
 Jakobson, Roman 90  
 Jameson, Fredric 101, 102, 226  
 Janeš, Đurđa 275  
 Janković, Vjekoslav 268  
 Jelačić Bužimski, Dubravko 169  
 Jelačić, Josip 121  
 Jelčić, Bobo 245, 246, 249, 251

- Jelenić, Božidar 205, 209, 210, 211, 220  
 Jelinčić, Frane 206, 207, 209, 220  
 Jergović, Miljenko 158, 160, 164, 165  
 Jeričević, Duško 166  
 Jerković, Bogdan 168  
 Jerman, Željko 213, 220  
 Jervis, Giovanni 101  
 Jordan, Michael 186, 190  
 Jovanović, Asja 228  
 Jurić, Tvrtko 246, 247  
 Jurić, Zvonimir 147  
 Jurjević Baja, Ante 210, 211  
 Jurković, Mira 218, 220  
 Juvančić, Joško 122, 141, 142, 143, 147, 148, 149, 169, 273  
  
 Kačić Miošić, Andrija 32  
 Kane, Sarah 194, 200  
 Kapural, Vjenceslav 145  
 Karagić, Antun 260  
 Karahasan, Dževad 74, 75, 77, 101  
 Kardelj, Edvard 159  
 Karić, Ana 246, 247, 248  
 Karlić, Igor 271  
 Karnarutić, Brne 31, 32  
 Kaštelančić, Ante 209  
 Katičić, Radoslav 92, 93  
 Katić, Ivan 114  
 Kauzlarić Atač, Zlatko 241  
 Kay Antoljak, Nina H. 104  
 Kečkeš, Hrvoje 256  
 Kekez, Josip 31, 32, 37  
 Kelly, Katherine E. 152  
 Kerr, Deborah 48  
 Kesselring, Joseph 193  
 Kipke, Željko 207, 208, 220  
 Kiss, Ferenc Dávid 28  
 Klaić, Bratoljub 108  
 Klarić, Feđa 218  
 Klimt, Gustav 172, 176  
 Klobučar, Anđelko 166  
 Knezović, Pavao 13  
 Knezović, Vlasta 150  
 Kocković, Marijan 209  
 Kočiš, Nela 253, 256, 257, 260, 261  
 Kogej, Radovan 205, 206, 207, 209  
 Koharić, Janko 43  
 Kokoschka, Oskar 240  
 Kokotović, Nada 150  
 Kolega, Katarina 199  
  
 Kolendić, Petar 13  
 Kombol, Mihovil 15  
 Korošec, Anton 159  
 Kos, Anđelko 271  
 Kosec Bourek, Diana 273  
 Kosor, Josip 80, 170  
 Kostinčer, Inga 147  
 Kotzebue, August von 94  
 Kovač, Niko 273  
 Kowzan, Tadeusz 89, 93  
 Kralik, Gordana 266  
 Kraljević, Vinko 271  
 Kranjčević, Ela 257  
 Kranjčević, Silvije Strahimir 257  
 Krasinski, Zygmunt 45  
 Kraszewski, Ignacy 45  
 Kravar, Zoran 47, 52, 53  
 Krča, Drago 147  
 Krička, Ljiljana 253  
 Kričković, Antun 257, 262  
 Kristeva, Julija 12, 45, 53, 87, 88, 89, 120, 224  
 Krleža, Miroslav 7, 10, 25, 26, 27, 30, 62, 71-77, 79, 80, 94, 104, 105, 106, 107, 109, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 152, 167, 168, 169, 189, 252, 256, 260, 261, 265, 266, 267, 268, 277, 278  
 Krmpotić, Vesna 191  
 Krsnik, Vjekoslav 207, 209, 220  
 Kruhac, Damir 275  
 Kukuljević Sakcinski, Ivan 15  
 Kulundžić, Josip 79, 81, 194  
 Kunčević, Ivica 99, 169  
 Kupareo, Rajmund 113  
 Kupusović, Sulejman 169, 185  
 Kurbaša, Robert 256  
 Kurelac, Fran 31  
 Kušan, Ivan 104, 105, 112  
 Kuštre, Ante 205, 206, 207, 211, 212, 213, 220, 221  
  
 Labancz, Borbála 28  
 Labrović, Siniša 217, 221  
 Lao-tse (Lao-Ce) 8, 10  
 Lapede, Pinchas 157, 165  
 Laplanche, Jean 101  
 Lasta, Sven 147  
 Lautréamont, comte de 76  
 Lazin, Miloš 185  
 Lederer, Ana 55, 59  
 Lehmann, Hans-Thies 223  
 Leitner, Andreas 72  
 Lendvay, Ferenc 26

Lepetić, Zvonko 149  
 LeRoy, Mervyn 48  
 Lešić, Josip 168  
 Lewenthal, Mark 159  
 Littman, Max 135  
 Lőkös, István 12  
 Lončar, Damir 253  
 Lonza, Tonko 98  
 Lorković, Ružica 253  
 Lotman, Jurij 49, 54, 90  
 Lovas, Pál 255  
 Lozica, Ivan 87, 89, 91, 92, 93  
 Lozovina, Vinko 15  
 Lučev, Leon 245  
 Lučić, Beti 257  
 Lučić, Ivica 268  
 Lukács, József 28  
 Lunaček, Vladimir 59  
 Lušić, Igor 205, 222  
 Luzerna, Camilla 9, 10  
 Lužina, Jelena 266, 267  
  
 Ljutić, Vlaho 265, 266  
  
 Machiedo, Višnja 140  
 Madonna 240  
 Maeterlinck, Maurice 76, 77, 133  
 Magelli, Paolo 185  
 Mahler, Alma 223, 240  
 Mahler, Gustav 240  
 Major, Tamás 27  
 Majorian, Julije Valerije 218  
 Makanac, Julije 157  
 Maković, Zvonko 12  
 Malešević, Bogdan 113  
 Malus, Goran 271  
 Maljević, Kazimir Severinovič 207, 214, 219  
 Mandić, Jelena 216, 221  
 Mannheim, Karl 71  
 Marčić, Radovan 257  
 Marević, Ivan 158  
 Marević, Jozo 165  
 Marija Terezija, carica 257  
 Marijanović, Stanislav 46, 54, 266  
 Marinetti, Filippo Tommaso 134, 135  
 Marinković, Pavo 105, 112  
 Marinković, Ranko 25, 104, 105, 112, 114, 143, 149, 169  
 Marjanić, Suzana 204, 205, 219, 220, 221  
 Marjanović, Milan 62-70  
 Marko Aurelije 46  
 Marković, Marko 205, 221  
 Márkus, László 25  
 Maroević, Tonko 108  
 Marović, Tonči Petrasov 104, 105, 108, 109, 112  
 Martić, Tomislav 271  
 Martinović, Miše 273, 274  
 Marulić, Marko 12, 16, 47, 54, 252  
 Marx, Karl 184, 240  
 Mašković, Frano 273  
 Matan, Branko 8  
 Matanović, Julijana 258, 259, 262  
 Matetić Ronjgov, Ivan 66  
 Matičević, Davor 206, 221  
 Matičević, Ivica 12, 78, 79, 81, 113, 266  
 Matijašević, Ivan Marija 13, 14, 15  
 Matisse, Henri 77  
 Matišić, Mate 114, 169, 253, 261  
 Matković, Marijan 104, 105, 106, 112, 116-119, 169  
 Matoš, Antun Gustav 55, 72  
 Matvejević, Predrag 150  
 Mažuranić, Ivan 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61  
 McAdams, Michael 156, 165  
 Medarić, Magdalena 12  
 Meden, Ivan 54  
 Medini, Milorad 15  
 Medvedec, Dženisa 166  
 Mejerholjd, Vsevolod Emiljevič 133, 134, 135, 136, 138, 140, 234  
 Melchinger, Siegfried 101  
 Meletinski, Eleazar Moisejevič 114  
 Menčetić, Šiško 32  
 Mercator, Gerardus 10  
 Mesarić, Kalman 78-86  
 Mesarić, Želimir 8  
 Mešin, Igor 271, 272  
 Mihaljević, Branko 253, 259, 261, 262  
 Mihanović, Zoran 241  
 Mihelj, Zdenka 275  
 Mijatović, Anđelko 154, 165  
 Mikecin, Igor 128  
 Mikuličin, Ivana 216, 221  
 Milas, Darko 253  
 Milčinović, Adela 65  
 Milčinović, Andrija 65, 113  
 Milčinović, Vera Tašmira 64, 65, 66  
 Miller, Arthur 94  
 Milovac, Tihomir 206, 221  
 Milovanović, Slobodan 233  
 Miočinović, Mirjana 30, 134, 140

- Mišković, Grgo 103, 110, 113, 266  
 Mitrović, Nina 169, 170  
 Mladinić, Marija Sabić 15, 16  
 Mlikota, Vedran 243  
 Mnouchkine, Ariane 234  
 Moguš, Milan 266  
 Molière 94, 122, 223, 231, 234, 241  
 Monas, Alieta 205, 213, 217  
 Monet, Claude 172  
 Moralić, Ana 102  
 Morgenthau, Hans 163  
 Morović, Hrvoje 22  
 Mrduljaš, Igor 114  
 Mrkoci, Vladimir 159, 165  
 Mrkonjić, Zvonimir 152  
 Mrožek, Sławomir 254, 255, 262  
 Muhoberac, Mira 266  
 Mujičić, Tahir 254, 257, 261, 262  
 Mukařovski, Jan 90  
 Müller, Heiner 231, 239, 240, 241  
 Munitić, Damir 262  
 Muradbegović, Ahmed 81  
 Murtić, Edo 209  
 Muschg, Walter 79  
 Mussolini, Benito 156  
 Muszte, Anna 28  
 Mužić, Zoran 271, 275
- Nalješković, Nikola 17  
 Nankov, Nikita 114  
 Nawratil, Heinz 154, 165  
 Nedić, Milan 160  
 Nejašmić, Franka 219, 221  
 Neron, Lucije Domicije 50  
 Nietzsche, Friedrich 11, 50, 180, 240  
 Nikčević, Sanja 191, 200, 266  
 Nikolić, Ferdo 44, 46, 52, 54  
 Nikolić, Minja 150  
 Nola, Lukas 245  
 Novak, Slobodan 194  
 Novak, Slobodan Prosperov 114
- Ognjenović, Milenko 268, 270  
 Ogrizović, Milan 46, 55-61, 80, 113  
 Okrugić, Ilija 265, 268, 269, 270  
 Okudžava, Bulat 240  
 O'Neill, Eugene 94, 199  
 Oraić Tolić, Dubravka 12, 44, 45, 54, 114, 193, 196, 204, 221  
 Orešković, Božidar 145
- Orešković, Želimir 255, 260, 261, 262  
 Orr, Mary 120  
 Ortutay Gyula, 40  
 Orzeszkowa, Eliza 45  
 Osztovcics, Levente 28  
 Overmans, Rüdiger 154, 165  
 Ovidije Nazon, Publije 51, 240
- Paál, László 28  
 Paljetak, Luko 80, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 171-178  
 Pantić, Miroslav 17  
 Papp, Zoltán 257, 260  
 Paprašarovski, Marija 114  
 Parmačević, Stjepan 59, 60, 61  
 Paro, Georgij 142, 143, 145, 147, 148, 149, 152  
 Pasinović, Antoaneta 153  
 Pasternak, Boris Leonidovič 240  
 Pavelić, Ante 156, 162  
 Pavičić, Josip 151, 153  
 Pavis, Patrice 102, 152, 219, 221  
 Pavličić, Pavao 12, 54, 57, 214  
 Pavlov, Todor 119  
 Pavlović, Cvijeta 122  
 Peraica, Ana 221  
 Peratović, Željko 214, 221  
 Perel, Sally 155, 165  
 Perićić, Eduard 32  
 Perićić, Helena 103, 106, 107, 111, 114, 266  
 Perillo, Francesco Saverio 16  
 Perković, Vlatko 116, 266  
 Peručić, Jasna 153  
 Petercol, Goran 241  
 Peternai Andrić, Kristina 120, 128, 266  
 Petračić, Franjo 13, 14, 18  
 Petranović, Martina 201  
 Petreš, Ivan 260  
 Petronije Arbiter, Gaj 45, 46  
 Petrović Njegoš, Petar 56, 58, 59  
 Pfister, Manfred 45, 59, 101, 152, 172  
 Picasso, Pablo 77  
 Pintarić, Ana 266  
 Pio XII., papa 157  
 Pirandello, Luigi 106, 172, 198  
 Piscator, Erwin 81  
 Podrug Kokotović, Milka 273, 274  
 Poe, Edgar Allan 109, 113  
 Polić Kamov, Janko 8-11, 94, 95, 96, 98, 101, 113, 180, 181, 184, 190  
 Poliziano, Angelo 23

- Pontalis, Jean-Baptiste 101  
 Popova, Ljubov 135  
 Popović, Koča 211  
 Popović, Pavle 13, 15  
 Popović, Siniša 275, 276  
 Póth, István 26, 30  
 Preradović, Petar 32  
 Prica, Čedo 173  
 Prlender, Ivica 273  
 Prodán, Ágnes 25  
 Prodan, Janja 25, 266  
 Prohaska, Dragutin 59  
 Prolić Kragić, Ana 130, 266  
 Prpić, Tomislav 80  
 Puljizević, Jozo 145, 153
- Rabelais, François 124  
 Rac, Koloman 100  
 Racine, Jean 94  
 Račić, Miše 150  
 Rade, Mario 268  
 Radić, Damir 155, 165  
 Radusin, Saša 214  
 Rafolt, Leo 122, 124  
 Raić, Ivo 65  
 Rajak, Jelena 102  
 Rajković, Nataša 246, 249  
 Rakoci, Dubravka 217  
 Ramljak, Vlasta 252, 253, 255, 256, 257, 259, 260, 275, 276  
 Raos, Ivan 113, 169  
 Raponja, Robert 169  
 Ratković, Milan 32  
 Ravenhill, Mark 194  
 Reić Petica, Srećko 210  
 Reinhardt, Max 60, 81, 135  
 Reitingner, Gerald 154  
 Renan, Ernest 45  
 Restorff, Brigitta 165  
 Rešetar, Milan 13, 14, 15  
 Riffaterre, Michael 13, 120  
 Rigg, Bryan Mark 155, 166  
 Ristić, Ljubiša 8  
 Roje, Filip 208  
 Rubin, Drago 55  
 Russell, Bertrand 154  
 Ružić, Igor 201  
 Ružić, Siniša 245
- Sabljak, Tomislav 134, 140
- Sajko, Ivana 200  
 Saussure, Ferdinand de 120  
 Savić, Žarko 275, 276  
 Schechner, Richard 90  
 Schiller, Friedrich 94  
 Schisgal, Murray 141  
 Scholz, Antun 44, 51, 54  
 Sedlar, Jakov 155, 156, 158, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 169  
 Selenić, Slobodan 114  
 Seneka, Lucije Anej 94  
 Senker, Boris 101, 123, 140, 254, 257, 260, 262  
 Serdar, Ivo 145  
 Settimelli, Emilio 134  
 Shakespeare, William 105, 106, 107, 108, 111, 112, 113, 121, 122, 125, 127, 129, 138, 139, 141-151, 185, 231, 234, 240, 256, 261  
 Shepard, Sam 195  
 Sienkiewicz, Henryk 44, 45, 49, 51, 53, 54  
 Simčić, Tihomir 205  
 Slabinac, Gordana 102, 122, 125  
 Slade-Dolci, Sebastijan 13, 15  
 Slammig, Ivan 104, 105, 106, 111, 112  
 Sofoklo 64, 68, 94, 100, 105, 106, 108, 109, 112, 172, 177  
 Solar, Milivoj 114, 173  
 Soldo, Ivana 268  
 Soupault, Philippe 135, 138  
 Souriau, Etienne 114  
 Spielberg, Steven 261  
 Spiró, György 25  
 Srhoj, Vinko 204, 205, 213, 214, 221  
 Srića, Darko 233  
 Srnec Todorović, Asja 100, 200  
 Sršen, Matko 169  
 Staljin, Josif Visarionovič 135, 156, 158, 159  
 Stamać, Ante 114, 180  
 Stančić Horvat, Marko 33  
 Stanić, Mirej 273  
 Stanislavski, Konstantin Sergejevič 135, 231  
 Stecchetti, Lorenzo 172  
 Stepinac, Alojzije 157, 165  
 Stevanović, Borislav 101  
 Stojanović, Josip 12  
 Stojanović, Zoran 102  
 Stoppard, Tom 122, 141, 142, 143, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153  
 Strossmayer, Josip Juraj 159, 265, 266  
 Strozzi, Tito 79, 113  
 Stupica, Bojan 27



Sudac, Marinko 208  
 Sumić, Slaven 205, 206, 207, 209, 210, 211, 220  
 Sunara, Igor 166  
 Supek, Ivan 113  
 Supek, Rudi 114  
 Susovski, Marijan 221  
 Svedružić, Davor 271  
 Svetonije, Gaj Trankvil 45  
 Szabó, Sándor N. 28  
 Szegváry, Menyhért 28  
 Szikora, János 27  
 Szivler, József 28  
 Szondi, Peter 58, 114

Šakić, Tomislav 155, 166  
 Šarčević, Petar 169  
 Šarić, Doris 228  
 Šegvić, Neven 210, 211  
 Šenoa, August 43  
 Šerbedžija, Rade 147, 148, 151  
 Šerment, Mladen 141  
 Šesnić, Deni 241  
 Šibl, Ivan 155, 159, 161, 164, 166  
 Šimić, Krešimir 12, 266  
 Šimić, Stanislav 181  
 Šinko, Ervin (*pravo ime* Franjo Spitzer) 183  
 Šivak, Dražen 246, 247  
 Škomrlj, Ika 166, 273  
 Škoro, Miroslav 254  
 Škrabalo, Mato 101  
 Škrabe, Nino 257, 262  
 Šmit, Anita 252  
 Šnajder, Slobodan 7, 104, 105, 112, 114, 169, 179-190, 266  
 Šoletić, Glorija 273  
 Šoljan, Antun 8, 104, 105, 106, 107, 109, 111, 112, 114, 147  
 Šovagović, Fabijan 145  
 Šovagović, Filip 245  
 Špišić, Davor 253, 258, 260, 261, 262  
 Štefan, Ljubica 157, 160, 166  
 Šumanović, Sava 81  
 Šuvaković, Miško 219, 222  
 Šuvar, Stipe 150  
 Švelec, Franjo 17, 22

Tacit, Publije Kornelije 45  
 Tadej, Vladimir 166  
 Taine, Hippolyte 88  
 Tankosić, Sanja 268, 269

Tanodi, Zlatko 166  
 Tatarin, Milovan 266  
 Taylor, Robert 48  
 Tesla, Nikola 121  
 Thèvenin, Paul 132  
 Thuróczi, Katalin 254, 256, 262  
 Tihomirović, Ranko 271  
 Timet, Zvezdana 239  
 Tinjanov, Jurij Nikolajevič 90  
 Tito *vidi* Broz, Josip Tito  
 Tolić, Vlasta 210, 213, 217, 222  
 Tolstoj, Lav Nikolajevič 238, 239  
 Tomljenović, Ico 253  
 Tompa, Kamilo 147  
 Trenk, Franjo barun 257  
 Tresz, Zsuzsa 256  
 Tretjakov, Sergej 135  
 Trnina, Milka 9  
 Trojan, Ivan 55, 266  
 Tucić, Srgjan 80  
 Tuđman, Franjo 159  
 Turner, Victor 90, 102  
 Twain, Mark 191

Übersfeld, Anne 30, 94, 98  
 Ugrina, Kristijan 257  
 Ugrina, Robert 257  
 Ujević, Augustin (Tin) 72  
 Ulip, Elvira 166, 271  
 Unkovski, Slobodan 168  
 Ustinov, Peter 48  
 Uvanović, Željko 154, 266  
 V. L. 150, 153  
 Vahtangov, Jevgenij Bagrationovič 234  
 Valeri, Igor 268  
 Vallai, Péter 28  
 Vári, Éva 28  
 Varjačić, Marijan 265  
 Vasary, Mladen 228, 233  
 Verdi, Giuseppe 172, 174, 175  
 Vergilije Maron, Publije 51, 240  
 Vetranović, Mavro 12-18, 23, 231, 240  
 Vidaković, Antun 252, 255, 258  
 Vidaković, Slaven 254, 256, 257, 260, 261  
 Vidan, Ivo 51, 54, 114, 152  
 Vidić, Ivan 94, 100, 245  
 Vidović, Ivica 147, 148, 151  
 Vidrić, Vladimir 77  
 Vidulić, Sandi 207, 213, 213, 222

- Vikić, Miljenko 170  
 Violić, Božidar 122, 142, 143, 149, 150, 152, 251  
 Violić, Nina 245  
 Visković, Velimir 7  
 Višocki, Vladimir Semjonovič 240  
 Višinski, Andrej Januarjevič 136, 138  
 Vitezović, Pavao Ritter 31, 32  
 Vladović, Borben 152  
 Vodnik, Branko 15  
 Vodopivec, Frano 166  
 Vojković, Mirko 150  
 Vojnović, Ivo 25, 26, 44, 46, 56, 94, 98, 99, 114, 170, 171-178, 268, 273, 274  
 Vončina, Nikola 115  
 Vrančić, Faust 211  
 Vrdoljak, Antun 155, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 166  
 Vrgoč, Dubravka 201  
 Vujanović, Barbara 205, 208, 209, 211, 215, 222  
 Vujčić, Borislav 238  
 Vujicsics, Sztoján 25  
 Vukašin, Nikica 207, 209, 220  
 Vukmirica, Željko 233  
 Vukov Colić, Dražen 147, 148, 150, 151, 153  
 Vuković, Mira 114  
 Vulić, Mladen 228  
  
 Wagner, Richard 180, 240  
 Wallace, Lewis 45  
 Weber, Manfred 185  
 Wedekind, Frank 9  
 Weibel, Peter 219  
 Wierzbicki, Jan 72  
  
 Wiesner, Ljubo 72  
 Wilkinson, Marc 147  
 Wilde, Oscar 51, 52, 172, 176, 227  
 Wiseman, Nicholas Patrick 45  
 Wittgenstein, Ludwig 127, 128  
 Wood, Ed 160, 164  
  
 Zadro, Ivica 271  
 Zajec, Tomislav 191-203  
 Zamjatin, Jevgenij Ivanovič 277  
 Zaninović, Maja 145  
 Zappia, Lary 107  
 Zdjelar, Radmila 101  
 Zidarić, Krešimir 149  
 Zlatar, Andrea 47, 54  
 Zoranić, Petar 12  
 Zoričić, Zvonimir 271, 272  
 Zorić, Snježana 91  
 Zozoli, Lidija 271  
 Zrinski Petar 32, 42  
 Zrinski, Juraj 38  
 Zrinski, Nikola 32  
 Zrinski, Nikola Šubić 31-42, 266  
 Zrnčić, Zvonko 168  
 Zuppa, Vjeran 123, 141, 142, 143, 146, 147, 149, 151, 152, 245, 246  
 Zweig, Stefan 240  
  
 Žarak, Marija 145, 170  
 Žmegač, Viktor 45, 47, 52, 53, 54, 79, 114, 172  
 Župan, Mira 145

Lucija Ljubić

## SUMMARY

The theatre and scholarly event **Krleža's Days in Osijek** was founded in 1987 when a splendid monument to Miroslav Krleža, a work of Zagreb sculptress Marija Ujević, was erected in Osijek. However, it was not until 1990 that **Krleža's Days in Osijek** took their present form of the theatre review and conference dealing in the Croatian dramatic literature and theatre as well as the theatre related exhibitions and promotions of recently published plays and academic works. It was at this point that the Department of Theatre Studies, Institute for the Literature and Theatre Studies of the Croatian Academy of Sciences and Arts, today the Department of Croatian Theatre History, Institute for the History of the Croatian Literature, Theatre and Music of the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb and the Faculty of Education, today the Faculty of Philosophy in Osijek joined with the Croatian National Theatre in Osijek in co-organising the **Krleža's Days in Osijek**. In the following nineteen years, nineteen conferences were held (**Krleža's theatre today**, 1990; **Tasks and achievements of contemporary Croatian theatre studies**, 1991; **Croatian dramatic literature and theatre and Croatian history**, 1992; **Krleža our contemporary**, 1993; **Contemporary Croatian dramatic literature and theatre since 1968/71 until today**, part one, 1995; **Contemporary Croatian dramatic literature and theatre since 1968/71 until today**, part two, 1995; **Osijek and Slavonia – Croatian dramatic literature and theatre**, 1996; **Croatian dramatic literature and theatre in the European context**, part one, 1997; **Croatian dramatic literature and theatre in the European context**, part two, 1998; **Croatian dramatic literature and theatre and Croatian literature**, 1999; **Croatian dramatic literature and theatre – an inventory of the millennium**, part one, 2000; **Croatian dramatic literature and theatre – an inventory of the millennium**, part two, 2001; **Genres in Croatian dramatic literature and professions in Croatian theatre**, 2002; **Croatian dramatic literature and theatre in the light of aesthetic and historical standards**, 2003; **Native and European in Croatian drama and theatre**, 2004; **Body, word and space in Croatian drama and theatre**, 2005; **Time and space in Croatian drama and theatre**, 2006; **100 years of Croatian national theatre in Osijek / History, theory and practice – Croatian dramatic literature and theatre**, 2007; **Text, subtext and intertext in Croatian drama and theatre**, 2008) and eighteen proceedings of the conference published.

The proceedings of the conference **Krleža's Days in Osijek 2008 – Text, subtext and intertext in Croatian drama and theatre** held in Osijek in December 2008 include twenty-five papers, chronology, theatre repertoire, the speech held in front of Krleža's monument, editor's note and index. The authors of the papers are penmen, literary, theatre and musical scholars, literary and theatre critics and theatre artists. Four out of twenty-five speakers come from abroad, from Hungary, Bosnia and Herzegovina and Germany.

As customary, a contemporary Croatian playwright discussing his poetics had the honour of opening the conference. In 2008, playwright Slobodan Šnajder delivered the opening paper. The two following papers were dedicated to two important anniversaries. The paper commemorating the 500th Anniversary of Birth of playwright Marin Držić investigates the production of Držić's famous play *Dundo Maroje* in National theatre in Pečuh in 1979, and the paper commemorating the 500th Anniversary of Birth of Croatian viceroy Nikola Šubić Zrinski discusses his presence in folk poetry.

In approaching the Croatian playwrights Ante Benešić, Milan Ogrizović, Milan Marjanović, Ulderiko Donadini, Miroslav Krleža, Kalman Mesarić, Marijan Matković, Ivica Ivanac, Radovan Ivšić, Luko Paljetak, Slobodan Šnajder and Tomislav Zajec, the authors of the papers apply the post-structuralist theory of intertextuality and use various methodologies such as positivism, structuralism and semiology, in most cases eclectically, multimethodologically and multitheoretically.

The following papers discuss the intertextuality of Croatian drama in the second half of the 20th century, the text as palimpsest or verbal component of customs, the reinscription the father-son subject, and the theatrical intertextuality of *The Circle around Shakespeare* produced in 1971 in the ITD Theatre.

The proceedings also include three papers focusing on theatre itself, i.e. the study of the productions of Croatian plays in Bosnia and Herzegovina at the end of the 20th century, the analysis of guest performances of the Pečuh Croatian Theatre in Osijek, and the recollection of the productions by Bobo Jelčić and Nataša Rajković. On the other hand, the theoretical approach dominates the paper written by stage director Ivica Boban who discusses creative work processes, procedures and forms in postdramatic theatre with regard to the overall conference topic.

The paper examining the left- or right-wing oriented drama, the Croatian Home Guard, the Second World War and the post-war period in movies *U gori raste zelen bor* (*There Grows a Green Pine in the Woods*) and *Četverored* (*Four Abreast*), and the paper discussing the performance, focus on the theatre related medias and emphasise the relevance of the proceedings.

# KAZALO

## TEKST, PODTEKST I INTERTEKST U HRVATSKOJ DRAMI I KAZALIŠTU

|                                                                                                                                                                                                         |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Slobodan Šnajder: Što znači biti – kontroverzan autor? .....                                                                                                                                            | 7   |
| Krešimir Šimić: Intertekstualnost Vetranovićeve <i>Poroda Jezusova</i> .....                                                                                                                            | 12  |
| Janja Prodan: Premijerna izvedba <i>Dunda Maroja</i> u pečuškom<br>Narodnom kazalištu 1979. ....                                                                                                        | 25  |
| Đuro Franković: Lik Nikole Šubića Zrinjskog u pučkom pjesništvu .....                                                                                                                                   | 31  |
| Anica Bilić: Intertekstualnost u povijesnoj tragediji <i>Petronij</i> Ante Benešića .....                                                                                                               | 43  |
| Ivan Trojan: <i>Smrt Smail-age Čengića</i> Milana Ogrizovića. Dramatizacija ili drama? .....                                                                                                            | 55  |
| Antonija Bogner-Šaban: Broadway zamijenjen Istrom .....                                                                                                                                                 | 62  |
| Renate Hansen-Kokoruš: Krležini <i>Glembajevi</i> i Donadini.....                                                                                                                                       | 71  |
| Ivica Matičević: Intertekstualna igra s biblijskim predloškom:<br><i>Čovjek ne će da umre</i> Kalmana Mesarića .....                                                                                    | 78  |
| Ivan Lozica: Tekst kao palimpsest: verbalna sastavnica običaja .....                                                                                                                                    | 87  |
| Daniijela Bačić-Karković: Nadopisivanje teme otac - sin .....                                                                                                                                           | 94  |
| Helena Peričić i Grgo Mišković: Intertekstualnost u hrvatskoj drami<br>druge polovice 20. st. Tipologija.....                                                                                           | 103 |
| Vlatko Perković: Jezik i mit kao intertekstualne poveznice semantičkih svojstava<br>Matkovićeve ciklusa <i>Igra oko smrti</i> i njegovih drama <i>Prometej</i> i <i>Heraklo</i> .....                   | 116 |
| Kristina Peternai Andrić: Neki aspekti intertekstualnosti u <i>Juliji</i> Ivice Ivanca .....                                                                                                            | 120 |
| Ana Prolić: Intertekstualnost u neobjavljenoj drami Radovana Ivšića <i>À tout rompre</i> .....                                                                                                          | 130 |
| Matko Botić: Kazališna intertekstualnost <i>Kola oko Shakespearea</i> u Teatru ITD 1971.....                                                                                                            | 141 |
| Željko Uvanović: Drama opredjeljivanja između ljevice i desnice o<br>domobranima, Drugom svjetskom ratu i poraću u filmovima<br><i>U gori raste zelen bor</i> (1971.) i <i>Četverored</i> (1999.) ..... | 154 |
| Gradimir Gojer: Hrvatska dramatika konca 20. stoljeća –<br>bosanskohercegovačka kazališna iskustva.....                                                                                                 | 167 |
| Branka Brlenić-Vujić: Paljetkova igra intertekstualnošću u radiodrami <i>U magli</i> .....                                                                                                              | 171 |
| Darko Gašparović: Biblijski intertekst o Šnajderovoj dramaturgiji.....                                                                                                                                  | 179 |
| Sanja Nikčević: Linija hrvatske dramske intertekstualnosti:<br>Tomislav Zajec ili traganje u tekstovima .....                                                                                           | 191 |

|                                                                                                                                                     |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Suzana Marjanić: Akcijski mitoslov ili o intervencionističkim korekcijama:<br><i>Crveni, Zeleni i Crni Peristil</i> .....                           | 204 |
| Ivica Boban: Kreativno radni procesi, postupci i oblici postdramskog<br>kazališta u odnosu na tekst, podtekst i intertekst u mojim predstavama..... | 223 |
| Mani Gotovac: Nesigurne priče .....                                                                                                                 | 245 |
| Zvonimir Ivković: Gostovanje Hrvatskoga kazališta Pečuh u<br>Osijeku u kontekstu tiskovnih fascinacija.....                                         | 252 |

## PRILOZI

|                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2008.....                    | 265 |
| Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2008.....                 | 268 |
| Renate Hansen-Kokoruš: Govor uz polaganje vijenca na Krležin spomenik u Osijeku ... | 277 |
| Branko Hećimović: Napomena.....                                                     | 278 |
| Lucija Ljubić: Kazalo imena.....                                                    | 281 |
| Summary .....                                                                       | 291 |





*Za nakladnike:*  
Slavko Cvetnić  
Božidar Šnajder  
Višnja Pavičić Takač

*Na naslovnici:*  
Ekspонат s izložbe Varaždinska kazališna stoljeća.  
Krežini dani u Osijeku 2008.

*Likovno uređenje:*  
Branko Hećimović

*Lektura:*  
Mercedes Robek Paradžik

*Korektura:*  
Branko Hećimović

*Unos u računalu:*  
Tatjana Skendrović

*Grafički urednik:*  
Ranko Muhek

*Tisak:*  
Intergrafika d.o.o., Zagreb

*Naklada:*  
400 primjeraka

*Tiskanje dovršeno:*  
početkom prosinca 2009.





