

# KAZALIŠTE KAO MJESTO PAMĆENJA U HRVATSKOM FAUSTU SLOBODANA ŠNAJDERA

*Ivica Baković*

## I

Drama *Hrvatski Faust* Slobodana Šnajdera nastala je 1981. godine, a praizvedena je u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu 7. kolovoza 1982. u režiji Dina Radojevića. Osim što je jedan od najkontroverznijih hrvatskih dramskih tekstova druge polovice XX. stoljeća, *Hrvatski Faust* ujedno je i jedna od najizvođenijih hrvatskih drama iz šezdesetih, sedamdesetih i osamdesetih godina (Senker, 2000.: 427). Nakon splitske praizvedbe, iste je godine tekst postavljen u varaždinskom Narodnom kazalištu »August Cesarec« u režiji Petra Večeka i u beogradskom Jugoslovenskom dramskom pozorištu u režiji Slobodana Unkovskog, a zatim sljedeće godine i u sarajevskom Narodnom pozorištu u režiji Sulejmana Kupusovića. Izvan granica tadašnje Jugoslavije, Šnajderov je tekst izveden u Müllheimu (SR Njemačka), u Theateru a.d. Ruhr u režiji Roberta

Ciullija 1987. te 1993. u bečkom Burgtheateru u režiji Hansa Hollmanna<sup>1</sup>. Drama je prigodom Ciullijeve režije prevedena i na njemački u časopisu *Theater heute* 1987. godine. Unatoč uspjehu na inozemnim pozornicama (prvenstveno Ciullijeve režije), no i uspjehu na tadašnjim »domaćim«, tj. jugoslavenskim pozornicama (tekst je osvojio prvu nagradu na Sterijinu pozorju), Šnajderova drama od svoga je nastanka pa sve do danas ostala na neki način *kamen spoticanja* u javnim i kuloarskim diskusijama o njoj. O tekstu se polemiziralo i diskutiralo na stranicama časopisa i zbornika, a i na organiziranim razgovorima.<sup>2</sup> Već u samom izboru povijesnog trenutka u koji je smještena radnja drame (vrijeme Drugog svjetskog rata i Nezavisne Države Hrvatske) mogli su se predvidjeti mogući nesporazumi koje će drama izazvati. Iako je još od Aristotela poznata razlika između književnog i historiografskog pristupa povijesti, postavljalo se pitanje o autorovu pristupu povijesnim događajima i povijesnim ličnostima, posebice u krugu teatrologa, jer su se na *udaru* dramske (dakle književne) interpretacije našli neki stvarni likovi. Doduše, ne treba ostati u teatrološkim krugovima kako

---

<sup>1</sup> Senker (2000.: 427) naglašava da je Šnajder *prvi hrvatski dramatičar kojemu je tekst uprizoren na velikoj pozornici Burgtheatera, reprezentativne nacionalne glumišne institucije (...), na kojoj su izvedbu priželjkivali mnogi naši dramatičari.*

<sup>2</sup> Povodom gostovanja milhajmskog kazališta i Ciullijeve režije *Hrvatskog Fausta* u zagrebačkom HNK, organiziran je razgovor o toj predstavi naslovljen *Teatar zrcalo povijesti / Povijest zrcalo teatra*, transkript kojega je objavljen u *Novom prologu...* U najavi tog razgovora stoji sljedeće: *Njegova svrha nije bila da eventualno »usuglasi« različita mišljenja o nižu tema što ih nude Šnajderova drama i Ciullijeva predstava. Željeli smo da razgovor, te moguće reakcije na nj, pridonesu pojašnjavanju pojedinih motrilišta ma kako suprotstavljena ona bila. Čini nam se da je samo tako moguće spriječiti djelomičnu iracionalizaciju do koje je došlo u dosadašnjim otvorenim i zatvorenim raspravama o Šnajderu i njegovu djelu, a kojima je, između ostalog, pridonijelo, svodenje problema na razinu privatnog sukoba s jedne strane, s druge njegova birokratska i ideološka instrumentalizacija, a s treće – muk, izbjegavanje javnog sporenja i uvlačenje u školjku vlastite sumnje (Novi prolog, 173).*

bi se zaključilo da je svako tematiziranje ustaškog režima i odnosa partizana i ustaša tijekom Drugog svjetskog rata zadiranje u svojevrstnu tabu temu hrvatske povijesti, oko koje se i u XXI. stoljeću lome koplja. Tako je, primjerice, za Igora Mrduljaša bio upitan pristup spomenutoj temi s obzirom na društveno-politički kontekst vremena u kojem je drama nastala<sup>3</sup>, dok je za Anu Lederer sporan pristup povijesnim ličnostima, točnije liku Nadredatelja, iza kojega se krije zbiljski Tito Strozzi.<sup>4</sup> S druge strane, onaj dio (stručne) javnosti koji pristaje uz *Hrvatskog Fausta* zamjera politici Hrvatskog narodnog kazališta, a time zapravo politici hrvatskoj, *neigranje* ove drame na domaćoj sceni.<sup>5</sup> Tako, osim onog o povijesnoj vjernosti ili

---

<sup>3</sup> U takvoj duhovnoj situaciji Šnajder piše dramu o ustaštvu locirajući je u Hrvatsko narodno kazalište, uzimajući za glavnog junaka Vjeku Afrića, tumača uloge Fausta. Da je drama napisana po narudžbi propagandne službe tadašnjeg Centralnog komiteta ili čak zloglasnog KOS-a, razumjeli bismo zašto je napisana i čemu služi. Dočim, Šnajder ju je napisao sua sponte, dragovoljno, pri punoj svijesti. I ne bez trgovačkog duha.

(...) Primjer Hrvatskog Fausta neprijeporno pripada najmračnijim stranicama turobne povijesti bežicašća novijega hrvatskog glumišta (Mrduljaš, *Suvremena povijesna drama i njezine izvedbe*, 1993., citirano prema Senker, 2000.: 443).

<sup>4</sup> Da se dramatičar sam ne poziva na dokumentarnu utemeljenost drame (a da o likovima koji imaju imena stvarnih osoba i ne govorimo), ne bismo uopće ni razmišljali o sličnosti Strozija i lika Nadredatelja. No, jedno je sigurno, u Nadredatelju – koji, uzgred budi rečeno, govori tipično »strozzijevski« zagrebački kajkavski – kako ga je Šnajder kreirao ne može se prepoznati Strozzi: taj Nadredatelj iritantna je dodvorica vlasti, slavohlepna i intelektualno ograničena osoba koja ne razumije što se oko njega u stvarnom svijetu/politici događa. Strozzi posve sigurno nije bio ni jedno ni drugo, a ponajmanje »slijep« za stvarnost (Ana Lederer, *Redatelj Tito Strozzi*, 2003.: 269, citirano prema Govedić, 2007.: 299).

<sup>5</sup> Nataša Govedić u fusnoti svoga teksta zaključuje sljedeće: *I sve dok intendantsku osobu na čelu HNK nastavlja imenovati ministar kulture te vladajuća stranačka elita, a ne natječaj raspisan na temelju umjetničkih kriterija o kojemu bi odlučivala kazališna struka, Hrvatski Faust ostat će nemeza institucije za koju je i zbog koje je napisan* (Govedić, 2007.: 301).

nevjernosti, kad je riječ o drami *Hrvatski Faust*, aktualizira se i pitanje nezina izvođenja na glavnoj nacionalnoj kazališnoj pozornici.<sup>6</sup>

Kad se pak govori o *Hrvatskom Faustu* kao o književnom, dramskom tekstu u kontekstu autorova opusa i suvremene hrvatske drame, riječ je o još jednoj od Šnajderovih, uvjetno nazvanih, *drama biografije*, nakon drama *Držičev san* i *Kamov, smrtopis*. *Hrvatski Faust* dijelom se temelji, kako sam autor navodi u *Osnovnim izvorima*, na memoarskoj knjizi glumca Vjeke Afrića *U danima odluka i dilema*, koja mu je dala *dragocjene indikacije atmosfere i u Teatru i na ulicama* u vrijeme početka njemačke (nacističke) i talijanske (fašističke) okupacije Hrvatske, tada u okvirima Nezavisne Države Hrvatske, dakle Hrvatske pod ustaškim režimom. Složenu fabulu ovoga teksta mogli bismo sažeti ovako: nakon raspada Kraljevine Jugoslavije i Hitlerove i Mussolinijeve okupacije Hrvatske, te Kvaternikova i Pavelićeva proglašenja Nezavisne Države Hrvatske 10. travnja 1941. godine, na repertoar zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta, tj. tadašnjega Hrvatskog državnog kazališta, uprava uvrštava Goetheova *Fausta*. Kroz dramski tekst prikazuje se nastajanje predstave u zgradi HNK/HDK, a paralelno s postavljanjem *Fausta* na zagrebačku pozornicu i dileme i nedoumice nositelja glavne uloge Fausta – Vjeke Afrića i tragedije njegovih kolega glumaca. Time se paralelno odvijaju dvije radnje, ona Goetheova *Fausta*, dakle predstave, i ona oko pripreme te predstave, a Faustove dileme postaju i dileme glavnoga glumca u njegovu stvarnom životu. Prema tome Stamać (1990.: 92-93) prepoznaje u tekstu četiri koda koji se međusobno preklapaju. Prvi je kod određen naslovom, dakle Goetheov *Faust* iz kojega se preuzimaju četiri *ontološka, spoznajna odnosno etička problema: Riječ, Volja, Smisao, Čin*, problemi koji obilježavaju

---

<sup>6</sup> Pomirujući i u povijesnom kontekstu ne/izvođenja predstava na sceni HNK, o tome pitanju Boris Senker iznosi stajalište da je neumjesno postavljati takvo pitanje *a da se istodobno ne postave i pitanja o neprikazivanju u Zagrebu (...)* ovih tekstova: *Nečastivog na Filozofskom fakultetu i Anere Ive Brešana* (Senker, 1996.: 100).

totalitet dramskoga teksta; drugi kod je predstava *Fausta*; treći je predstava u predstavi koja se odvija tijekom probe i premijere, i na tom se sloju u odnosima među glavnim glumcima (Afrić – Rakuša – Nevenka) zrcali odnos među glavnim likovima komada koji igraju (Faust – Mefisto – Margareta); i konačno, četvrti je kod stvarni život likova, koji se zapravo odvija u podzemlju kazališne zgrade, u podrumu, život između kazališta i šume, ilegale. Iz ovakva je pojednostavnjenog prikaza višestruke uokvirenosti teksta jasno da se radi o fenomenu »predstave u predstavi«, tj. »teatra u teatru« ili točnije rečeno »predstave u drami«, a razvidna je i sva složenost drame i odnosa okvira i umetaka, i to čak do te mjere da se većim dijelom radnje ne može točno odrediti *što je okvir a što umetak*, kako primjećuje Čale Feldman (1997.: 306). Karakteristično je to poigravanje kazalištem kao svijetom i svijetom kao kazalištem za Šnajderovu poetiku općenito, a posebice s obzirom na to da je ovdje (a i u drugim njegovim dramama) riječ i o prikazu povijesnog događaja kao kazališne predstave ili, u ovom je slučaju moguće reći, i kazališne predstave kao povijesnog događaja, jer je povijesni događaj o kojem se radi upravo kazališna predstava *Fausta*. Upućuje nas to na čitanje *Hrvatskog Fausta* kao povijesne drame ili drame s povijesnom tematikom u najširem smislu te riječi. Termin kojim bismo se mogli poslužiti u svrhu točnijega žanrovskog određenja mogao bi biti *historiozofska metadrama* (Čale Feldman, 1996.), koji je zapravo analogan terminu Linde Hutcheon *historiografska metafikcija*. Razlika između ovih dvaju termina očituje se u osnovnoj razlici između narativnih i dramskih tekstova, naime u činjenici da je specifičnost dramskih tekstova njihova *dvostruka referencijalnost* (ibidem, 124); dramski tekst uvijek postoji u svojoj dvostrukosti – kao književni i kao tekst izvedbe.

## II

S obzirom na određenje *Hrvatskog Fausta* kao suvremene povijesne drame, točnije *historiografske metadrame*, možemo ga uvrstiti u kontekst niza tekstova, osobito onih nastalih nakon Drugog svjetskog rata, koji dramskim oblikom nastoje tumačiti i izvoditi povijest (a od kojih su neki zasigurno ostavili traga u dotičnoj drami). Istaknemo li među njima samo neke od najpoznatijih tekstova, prvenstveno iz tradicije književnosti na njemačkom jeziku, kao što su *Achterloo* i *Romul Veliki* (Romulus der Grosse) Friedriecha Dürrenmatta, *Kineski zid* (Die Chinesische Mauer) Maxa Frischa ili *Marat/Sade* Petera Weissa, lako ćemo doći i do tekstova naše suvremenije dramske književnosti poput *Generala i njegova lakrdijaša* Marijana Matkovića, *Hist(ole)rijade* i *Domagojade* autorskog trolista Tahira Mujićuća – Borisa Senkera – Nina Škrabe, a konačno i do ostalih tekstova Slobodana Šnajdera (*Gamlet*, *Kamov ili smrtopis*, *Peto evanđelje* itd.). Ove bismo drame mogli prema Žmegaču (1994.) odrediti kao *historiozofske drame*. Žmegač od klasične povijesne drame (one šilerovske, geteovske ili pak hrvatske devetnaestostoljetne) razlikuje *historiozofsku dramu*, što objašnjava kao *dramsko uobličavanje pogleda na filozofiju povijesti*. Najvažniji književni simptom te težnje upravo je *svjesno proveden otklon od duha muzealne iluzije, na kojoj su se temeljili simulativni postupci u starijoj povijesnoj drami* (Žmegač, 1994.: 41). Naime, Žmegač u tekstovima Dürrenmatta, Wiessa, Frischa prepoznaje težnju da se u *dramski model unese povijest kao univerzalno iskustvo i obuhvatna predodžba* (ibidem). Pri tome, povijesne osobe koje se pojavljuju u tekstovima navedenih autora ne odlikuje autentičnost jer, dok se šilerovska *logika povijesne drame temeljila na predodžbi o značenju reprezentativne ličnosti*, u naše vrijeme žrtve upravo takvih adornoovskih *plakativnih ličnosti* dobivaju glas i ulogu svjedoka povijesnih događaja, bezimni ljudi dobivaju auru vjerodostojnosti. Historiozofske drame, prema Žmegaču, ne simuliraju nužno i vjerno povijesni događaj, *one su glumišno predočavanje*

*mogućih nacрта, vizija ili predodžbi o povijesti* (ibidem: 55). U skladu s višestoljetnom tradicijom velikog svjetskog teatra (*gran teatro del mundo*) i metaforičnim poistovjećivanjem kazališne pozornice i svijeta, mnogi su dramatičari, pokušavajući prikazati povijesne događaje (ili čak povijest općenito), pribjegli prikazivanju povijesti kao kazališne predstave. Još je i Aristotelovo razmišljanje išlo u korist pjesništvu, tj. književnosti s obzirom na stav prema povijesti i njezinoj prikazbi, pa i Žmegač (ibidem: 58) zaključuje da je *[G]ledište [je] historiozofske dramatike filogenetsko, a ne ontogenetsko. U njoj se zapravo mogu prepoznati načela Aristotelove Poetike, u kojoj se (u 9. poglavlju) tvrdi da je pjesnički pristup stvarima, usmjeren prema onome što je trajno i univerzalno, premoćan nad zanimanjem povjesničara za pojedinačno, sraslo s vremenom i prostorom. Tako, književnost, tj. dramatika, uzimajući određeni povijesni događaj (Francuska revolucija ili bitka kod Sigeta i sl.) ili određenu galeriju povijesnih likova (Napoleon ili Frankopani i dr.), pristupa tom događaju s namjerom da pokaže njegovu mogućnost, a ne povijesnu istinu, i to u skladu s lajbnicovskim mogućim svjetovima kao svjetovima književnosti, a ne svjetovima koji izravno referiraju na stvarni svijet. Žmegač zaključuje: Književnost je zrcalo koje spaja, stapa, iskrivljuje, prenoseći u isti mah slike iz drugih zrcala. U tom kolopletu slika i privida glumišna je analogija sa zbiljskim svijetom* (ibidem: 62).

Kad je riječ o drami s povijesnom tematikom, ili pak *historiozofskoj drami*, tema se ne iscrpljuje samo govorom o književnom tekstu. Jasno je naime da dramski tekst nije dovoljno iščitati samo kao književni tekst; nužno je pri tome imati na umu specifičnu prirodu takva teksta, a to je njegovo referiranje na scensku izvedbu, njegov *dvostruki život* (Ubersfeld, 1982.), jer prethodi predstavi, a ujedno je i prisutan u njoj, prati je. Dramski tekst teži postati ono što je u semiotici kazališta izvedbeni tekst, i to zato što svojom formom upućuje na izvedbu, traži svoje postavljanje u kazališni prostor. Moglo bi se reći da dramski tekst izlazi iz sfere privatnog (čitateljeva) u sferu javnog (gledateljeva) života, s obzirom na to da

je kazališna predstava nužno javni čin i da bez publike (koja taj čin čini javnim) nema kazališta (Fischer Lichte, 1992.: 7). Prilikom kazališne izvedbe povijesnog događaja, predstave, uprizorene su određene okolnosti ili značajke svojstvene tom događaju, a povijesne se figure pojavljuju zahvaljujući glumačkoj izvedbi. Jasno je pri tome da ne vidimo identični događaj na pozornici, nego ponovno odvijanje toga događaja, njegovo ponavljanje:

*(...) ima komada u kojima istorija nije ni podloga, ni dekor, u kojima je igraju, ili tačnije, na sceni ponavljaju glumci prurušeni u istorijske ličnosti. Oni znaju istoriju, naučili su je napamet i retko kada ispadaju iz uloge.* (Kott, 50)

Pri tome je publika, gledajući takvu *ponovnu* izvedbu povijesnog događaja u kazalištu, svjesna da je ono što promatra ponajprije iluzija i da je riječ o estetičkom pristupu određenom događaju. Glumci su onaj čimbenik o kojem najviše ovisi uspjeh izvedbe povijesti (jer dekor nije dostatan da bi učinio povijesni događaj vjernim), oni postaju svojevrсни svjedoci povijesnog događaja ili, terminom Freddyja Rokema (2000.), *hiperpovjesničari* (hyper-historian), što on tumači kao poveznice između prošlog događaja i fikcije koja se izvodi *ovdje* i *sada* kao kazališni događaj, s ciljem da publika prepozna njihovu izvedbu kao ponavljanje nečega što se dogodilo u prošlosti (Rokem, 2000.: 13). Dalja je osobina izvođenja povijesti za Rokema *hibridnost*, jer se takva izvedba uvijek koleba između fikcije i fackije, ili čak alegorije i povijesne točnosti, dokumentarnosti. Zato se često skreće pažnja na različite metateatarske dimenzije izvedbe pokazivanjem izravno na pozornici kako su izvedbe povijesti konstruirane (Rokem, 2000.: 7). Izvedbom povijesti u kazalištu nužno se otvara i problem odnosa kazališne vremensko-prostorne dimenzije, tj. kazališnog *sada* i *ovdje*, prema vremenu i prostoru koji pripadaju povijesti. Rokem primjećuje da izvedba povijesnog događaja nužno uspostavlja poveznice između izabranog događaja i suvremenog stanja, dakle ona izravno upućuje



na aktualna politička i ideološka pitanja kazališnog okruženja zbog javnog karaktera kazališta. Zato upućuje (ibidem: 19) na vremenska preklapanja u povijesnoj drami: (...) *izvođenjem povijesti stvara se dvostruki ili čak trostruki vremenski registar: vrijeme događaja i vrijeme kada je drama napisana, a u nekim slučajevima i kasnije vrijeme izvedbe drame (ukoliko se ono ne poklapa s vremenom njezina nastanka).*

Ono što je karakteristično za suvremenu povijesnu dramu, vjerojatno iskustvo teksta i izvedbe, sažima Kott kad primjećuje da je povijest stala na mjesto sudbine i bogova u suvremenoj tragediji, kao *jedini sistem odnosa, krajnja instanca koja priznaje ili poriče pravo ljudskoj delatnosti. Neizbežna je i realizuje svoj finale zadatka, postaje objektivni »razum« i objektivni »progres«. Historija je u toj koncepciji pozorište koje nema gledalaca: pozorište su samo glumci; niko sa strane ne gleda predstavu; svi samo u njoj učestvuju. Scenario te velike predstave sastavljen je unapred i sadrži neophodan epilog koji sve objašnjava. Ali taj scenario (...) nije napisan, glumci improvizuju, i samo jedan deo njih tačno predviđa kako će izgledati naredni činovi. U tome naročitom pozorištu scena se menja zajedno s glumcima; grade je i ruše stalno iznova.* (Kott, 1990.: 140)

### III

U kontekstu dosada iznesenoga o povijesnoj drami i izvođenju povijesti u kazalištu, možemo pokušati najprije protumačiti početak Šnajderova eseja *Tko ovdje govori?*, koji funkcionira kao svojevrsan uvod u dramu:

*Subjekt dramskog teksta Hrvatski Faust, dakle ono koje govori, jest predstava, dakle fikcija. Njezin pogon troši materijal povijesti. Povijesne činjenice ulaze ovdje u proces reciklaže. Neke od njih ovdje se obnavljaju, druge pak nepovratno troše, uskraćujuće se pozitivnoj dijalektici.* (Šnajder, 1988.: 117, istaknuo I. B.)

Predstava o kojoj je riječ, dakle subjekt dramskog teksta, jest povijesna predstava Goetheova *Fausta* iz 1942. godine u režiji Tita Strozzijsa; scenograf je bio Vladimir Žedrinski, autor glazbe Boris Papandopulo, a glavne su uloge tumačili Vjeko Afrić (Faust), Janko Rakuša (Mefisto) i Božena Kraljeva (Margareta) /prema: Senker, 2000.: 425-426/. Ako usporedimo ovu, originalnu glumačku postavu na premijeri 31. ožujka 1942. s postavom u dramskom tekstu, uočiti ćemo da postoje određeni odmaci jer u drami ulogu Margarete tumači Nevenka Tepavac, što se objašnjava u *Opaskama za izvedbu: Osobe su dijelom historijske, dijelom su kontaminacija historijskih osoba* (Šnajder, 198: 123). Budući da je mjesto zbivanja drame *prerez velikog kazališnog mehanizma*, čitav je okvir, iako uvjetno i djelomično dokumentaran, zapravo prostor kazališta koji možemo tumačiti dvojako. S jedne strane, prostor Hrvatskoga narodnog (državnog) kazališta možemo promatrati kao mjesto pamćenja, u onom smislu kako taj pojam tumači francuski povjesničar Pierre Nora (2006.), kao mjesta na kojima se stalno iznova usklađuju materijalni, funkcionalni i simbolički vidovi prošlosti. Kazališnu zgradu, spomenik kulture, često na točno određenom mjestu u gradu, prepoznatljiva izgleda, napose ako je riječ o narodnom kazalištu u srednjoeuropskom kulturnom krugu, krugu bivše Austro-Ugarske Monarhije, neće biti teško prepoznati (Beč, Zagreb, Prag, Budimpešta, Varaždin, Beograd, pa čak i izvan granica toga bivšeg carstva). Što se tiče zagrebačke zgrade HNK, ona je *mjesto pamćenja*, jer nije samo spomenik prepoznatljiv i usko vezan uz kazališni život: već prvim danom života ove zgrade, njezinim otvaranjem, HNK postaje prostor spektakla, kazališnoga ali i političkog. Mislim ovdje, naravno, na spaljivanje mađarske zastave na svečanom otvaranju HNK 1895., tj. na čin prvoga političkog protesta hrvatskih studenata. Zgrada HNK tako ulazi paralelno u kazališnu/umjetničku i političku povijest Hrvatske (posebice u onu revolucionarnu). S druge strane, kazalište se može razumjeti i kao *repozitorij kulturalnog pamćenja, no ono je i podložno konstantnom prilagođavanju i modificiranju, ovisno o okolnostima i kontekstima* (Carlson, 2003.: 2),

kako ga tumači Carlson, koji u kazalištu prepoznaje *stroj/mehanizam pamćenja* (memory machine). Za njega je kazališno iskustvo *opsjednuto duhovima tj. obilježeno prijašnjim iskustvima i asocijacijama, dok su one istodobno pomaknute i modificirane procesom recikliranja, tj. citiranja* (ibidem: 2). Misli se ovdje, dakako, ne samo na prostor kazališne zgrade i prostor pozornice, nego i na kazalište općenito, dakle na tekst, tj. dramsku književnost, što je slučaj, vidjet ćemo, i u *Hrvatskom Faustu*. Mehanizam pamćenja kazališta počiva na procesu ponavljanja, onome što je toliko svojstveno kazališnom činu.

U drami *Hrvatski Faust* kazališni se prostor, koji je i sam *mesto istorije* (Ubersfeld, 1982.: 121), uzima kao mjesto izvođenja povijesti. U *kazališni mehanizam* ulazi se postupno, kao u *utrobu velikog teatra*, iz njegova okruženja, a paralelno s ulaskom u kazališni prostor, kroz dramske prizore, odvija se život nove države – od raspada stare, preko proglašenja nove, njezina razvoja do njezina raspada. Prvi se prizor tako odvija u *Krčmi Bednjanec, ožujka 1941.* (Šnajder, 130) kao uvertira u predstojeća politička zbivanja koja se naslućuju posebno u razgovoru Žanka i Glumca (Afrića). Radnja se zatim premješta na *Jelačić-plac*, sljedećeg mjeseca, uoči proglašenja Nezavisne Države Hrvatske 10. travnja, a već treći prizor prikazuje unutrašnjost kazališne zgrade HNK, točnije garderobu u kojoj Dubravko Dujšin, još jedna povijesna ličnost, dana 16. lipnja iste godine nanosi šminku slušajući na radioaparatu *Zakonsku odredbu o osnivanju Hrvatskog državnog ureda za jezik*. Prva tri prizora smještene su u istu godinu, početnu godinu NDH, u razmaku od samo nekoliko mjeseci, no s četvrtim prizorom, u kojem se prikazuje *velika utroba teatra sva demontirana u krajnjem neredu* (ibid: 141), vrijeme radnje postaje neodređeno, tako da se do kraja prvoga dijela vrijeme odnosi na ono vrijeme proteklo od uvrštavanja *Fausta* na repertoar do njegove premijere, nakon koje Afrić bježi u partizane. U drugom se pak dijelu sažimaju preostale godine ustaškog režima od premijere 1942. do ulaska partizana u Zagreb 1945. godine, tj. do Afrićeva povratka s Komesarom. Nastanak predstave,

koja se ima izvesti u HNK kako bi se obranila *čast hrvatskog teatera na sjajnom predlošku europske uljudbe* (186) i kako bi konačno vidjeli *milu trobojnicu u velikoj duhovnoj zajednici svijeta* (155), prati nastanak države – i jedna i druga nastaju prema *Volji*, onoj političkoj: predstava prema volji državnih vlasti, a država prema volji Njemačke i Italije kao marionetska država. I jedan i drugi čin, i kazališni i državni, dijele ovisnost o političkom, o javnom. Odnosi između marionetske NDH i njezinih zbiljskih njemačkih i talijanskih vladara kao da se odražavaju u hijerarhiji kazališta u odnosima moći intendanta Žanka, Nadredatelja i glumaca. Velika utroba teatra formira se u drami kao istinska države; čak se i partijski sastanak u dubokoj ilegali zapravo odvija u spremištu dekora tog istog kazališta. Od 16. prizora do kraja prvog dijela te u drugom dijelu, predstava *Fausta* izvodi se pred publikom. Prikazivanjem predstave i njezine publike u tom velikom kazalištu/državi uspostavlja se slika društvenog života – od političkih uzvanika, doglavnika pa čak i poglavnika i stranih komisija iz Crvenog križa, preko svakodnevice, otvaranja robne kuće i kupnje u Grazu pa do ulaska vojnika, legionara i njihova zaposjedanja kazališta te njegova transformiranja u bojišnicu: *Panika u ustaškim redovima. Mnogi silaze iz loža ljestvama, mnogi iz prvoga reda pokušavaju se popeti na scenu. Dovlače vreće s pijeskom, teške mitraljeze* (Šnajder, 216), sve pod nadzorom Doglavnika Budaka iz publike. Takav je nadzor vidljiv i u liku Poslužitelja koji se pojavljuje nenadano iz mraka velike utrobe, gdje osluškuje i promatra glumce u većini prizora. Izvan kazališne zgrade pak, iz ilegale u osvajanje tog istog Velikog teatra dolaze sa slavonskog polja Faust/Afrić i novi Mefisto – Komesar. Ovdje se sugerira takva podjela prostora koja aludira na onu iz povijesnih komada Shakespearea, podjela na zatvorene prostore tvrđava (ovdje kazališta) i otvorene prostore, pri čemu su prvi prostori zločina, a drugi prostori pobunjenika, slobode. No, ulaskom u Zagreb i osvajanjem kazališnog prostora postavljanjem crvenog barjaka na teatar, isti pobunjenici, nositelji slobode, ulaze u prostor u kojem

vrijede zakoni onoga što Kott u Shakespeareovim povijesnim tragedijama imenuje *velikim mehanizmom*:

*Kralj i uzurpator, tiranin i njegov nasljednik penju se uz stepenice istorije. Kada je vladalac već na vrhu, nasljednik stupa na te iste stepenice. Vladalac je zbog svojih zločina već omrznut. Čitava nada je u njegovom nasljedniku. Ali kad dođe do vra, on će staviti na glavu tu istu krunu opterećenu zločinima.* (Kott, 1990.: 12)

I nova politika, nova vlast, također ustrojava kazalište, prostor u kojem se ogleda, prema vlastitim željama, onemogućujući tako i najmanju mogućnost teatra koji priželjkuje Afrić pa njegov san *o teatru kao prostoru divlje slobode s onu stranu ideoloških upregnuća* (119) raspiruje Komesar svojom vizijom kazališta:

*Ovdje treba da bude priredba. Prava, svečana, državna. Ne kao u šumi. (...) Imat ćeš u ložama cijelu novu vlast. Bit će i Engleza, Sovjeta. (...) Zastor neka se nekoliko puta digno i spusti, da se vidi da ga imamo. A vi se lijepo klanjajte, a mi ćemo pljeskati. (...) tako treba da bude. Eto.* (Šnajder, 233)

Takva vizija, naravno, donosi i vlastiti repertoar; nova vlast traži stari komad – ponovno igranje *Fausta*. U tom se trenutku nazire ciklično ponavljanje povijesti, druga vrsta povijesnog tragizma<sup>7</sup> o kojoj govori Kott i koju prepoznaje kao svojstveniju Shakespeareovu shvaćanju:

*Ona izrasta iz uverenja da historija nema smisla i stoji u mestu ili stalno ponavlja svoj okrutni ciklus.* (Kott, 51)

Osim odnosa prostora kazališta i prostora *slavonskog polja* i šume, potrebno je spomenuti još i prostor koji stupa u vezu s kazališnim, ali se

---

<sup>7</sup> Prvi je tip povijesnog tragizma, prema Kottu, onaj hegelovski, u čijoj osnovi leži *uverenje da istorija ima svoj smisao, da ispunjava svoje objektivne zadatke, da teži u određenom pravcu. Razumna je ili bar može da se razume. Tada je tragična cena istorije, cena napretka, koju čovečanstvo mora da plati* (Kott, 50).

ne pojavljuje u drami nego se o njemu samo govori – prostor konclogora Jasenovca. Osim kao tema razgovora između Afrića i Žanka, jer prvi traži garanciju da Jasenovac *nije mučilište*, i konkretnije razgovora između Žanka i monsinjora Župetića u kojem ovaj drugi šutnjom najbolje oslikava prirodu toga mjesta i upućuje na okrutnu *božansku matematiku*, tema Jasenovca jedna je od središnjih na premijernoj svečanosti. U tom se prizoru spaja višestruko uokvireni svijet kazališta s vlastitim društvenim okvirom koji zatvara oči pred onim što se događa izvan granica te *izmišljene zajednice* (pojam Benedicta Andersona) i što se događa onima koji su lišeni prava biti dio takve zajednice. Blisko nam je zato tumačenje ovoga prizora koje nudi Nataša Govedić (2007.: 303):

*Ekstremnoj surovosti onoga što se događa »izvan« teatra suprotstavljeno je samo prizorište komada: vječita ravnodušnost zgrade nacionalnog teatra, njezini »anđelčiči«, damski razgovori o poželjnoj kupovini u Grazu te otvaranju robne kuće »Kastner un Oehler« u Zagrebu, svečano ukrašena poglavnikova loža. Rascjep kazališne i izvankazališne zbilje najmanje je prisutan na samoj pozornici, jer ondje još uvijek igra Faust čiji izvođač ne pristaje uz ubijanja.*

U drugom dijelu drame, kada ulogu Fausta preuzima Žanko, kazalište sve više poprima osobine države, granica između predstave Goetheova *Fausta*, dakle svijeta na pozornici, i publike ruši se upadanjem ustaških legionara i uopće krvnika na scenu. Scena HNK tako postaje državno gubilište nepoćudnih (Nevenke/Margarete i Rakuše/Meista) i potpuno se podaje kontroli državnika iz gledališta. Potvrđuje to scena u trećem prizoru drugoga dijela kada publika prokazuje Mefista kao izdajnika i uljeza:

*DRUGI GLAS: Ustrijelimo ga kao psa.*

*GLASOVI: Ne u teateru. Ovdje se puca ćorcima. Ali on sipa po nama svoj smrdljivi otrov. (...)*

*Braćo, zar u hrvatskom kazalištu nema boljega Mefista? Zar će nam deklarirani komunisti glumiti velikoga Goethea? Zar će Srbi glumiti na hrvatskoj pozornici? Uredimo to.*

Faust zadržava ustaše koji se stanu penjati na scenu.

*KAZALIŠNI POSLUŽITELJ: Gospodine Žanko, da spustim zastor?*

*FAUST, legionarima: Da prekinemo?*

*LEGIONAR, gledajući prizor opernglasom: Nastavite!*

Ulaze dvojica agenata i stanu udarati Mefista, koji odmah padne i obnevidi. (Šnajder, 207)

U potpunom kaosu u kazalištu se prikazuje krah NDH grotesknom krunidbom Pavelića krunom koju uzima kosturu i uz *danse macabre* u kojem pleše publika s kosturima.

#### IV

Osim što se kazalište uzima za državu, kao dio za cjelinu, usporedno s izvedbom predstave *Fausta* u dramu su umetnute i zasebne predstave poput *zakulisne igre* postrojavanja prema nacionalnoj pripadnosti glumaca, kada intendantu Žanku ne uspijeva provesti *zakon o rasnoj čistoći* u kazališnoj kući jer ga u tome ometu glumci (Afrić i Nevenka) koji preuzimaju *svad-bene uloge*. Drugi se, puno očitiji primjer odvija u 12. prizoru kada *Auerbachov podrum gostuje kod Bednjanca* i povodom vijesti da je Hrvatska dobila kralja – Afrić, Nevenka i Rakuša režiraju vlastiti karnevalski igrokaz (ili kako kaže Poslužitelj, u duhu stare kajkavske drame: *spelanje*) u kojem Poslužitelja krune za kralja. Iako, u gotovo svakom prizoru u kojem nije riječ o probi *Fausta* ili njegovoj izvedbi prepoznamo niz intertekstualnih aluzija na stranice hrvatske (dramske) književnosti, poglavito one Krležine. Tako se već u prvom prizoru može prepoznati citat jednog od stalnih mjesta nekoliko Krležinih ranih dramskih tekstova: susret s *Nepoznatim*,

i to u susretu Glumca i Žanka. U istom pak prizoru možemo prepoznati i finale Krležine *Lede* kada Glumac odlazi s *Gospodičnom* aludirajući na sličan odlazak Urbana. U 9. prizoru razgovor između Žanka i Glumca (Afrića) obiluje citatima i parafrazama iz Leoneova poznatog govora pred Beatrice iz *Gospode Glembajevih* (*Sve je to mutno u nama, draga moja... Nek bude za povijest jasno*). Senker zaključuje da je riječ [je] o drami koja u sebi sažima tri-četiri desetljeća hrvatskoga pisanog teatra, a oslonila se čvršće i o poneki tekst izvan tog kruga, primjerice o roman Mefisto *Klausa Manna* i popriličnu literaturu što je izrasla oko njega. Iz ovih nekoliko primjera razvidno je da dramski tekst *Hrvatski Faust*, osim što uspostavlja kazalište kao mjesto povijesti, *reciklira* i dobar dio povijesti hrvatske dramske književnosti, postajući tako, Carlsonovim riječima, *opsjednuti tekst* (the haunted text). Takvo viđenje dramskog teksta Carlson opravdava činjenicom da se dramski tekst razlikuje od drugih književnih rodova i vrsta, jer je drama oduvijek određena *ne samo pričanjem priča nego i prepričavanjem priča publici već poznatih*. Taj proces, naravno, uključuje *recikliranje aluzija, figura, strukturalnih elemenata i uzoraka koje podrazumijeva intertekstualnost, no seže i dalje od toga* jer je tekst *opsjednut* u gotovo svakom svom aspektu: *imena, odnosi među likovima, struktura, čak i mali fizički ili lingvistički detalji označeni su određenim prijašnjim narativom* (Carlson, 2003.: 17).

Pokušaj izvedbe četverogodišnjega povijesnog trenutka iz hrvatske povijesti XX. stoljeća kao da je pokušaj svjedočenja o tome trenutku, o traumama koje je on ostavio u pamćenju jednog kolektiva. Ponovno pojavljivanje na sceni, ovoga puta kazališnoj a ne povijesnoj, dakle u prostoru kojem je svojstveno uvijek ponovno izvođenje određenih radnji, kao da je povratak *potisnutog*. Problemi na koje *Hrvatski Faust* upućuje u kazalištu reflektiraju kompleksna ideološka i politička pitanja duboko ukorijenjena u društvu, pa je stoga, kako primjećuje Govedić (2007.: 303), *jedan od razloga zbog kojih Šnajderov tekst uznemirava čitatelje u tome [je] što tretira kazalište kao metaforu javnosti: sva himba i tvrdoća*



*novog režima ovdje su doista pretvoreni u spektakl.* Taj se spektakl odvija u kazalištu, i to u središnjoj nacionalnoj kazališnoj kući, transformirajući je ne samo u samu bivšu državu nego i u *mjesto pamćenja*. Ponavljanje političke povijesti, citiranje stranica iz književne povijesti (koja je opet često usko vezana uz onu političku) ovdje ovisi ponajviše o višestruko promjenjivu kontekstu. Pamćenjem jedne predstave i njezinim ponovnim izvođenjem, rekonstruiranjem u dramskom tekstu pokušava se rekonstruirati segment nacionalne povijesti, povijesti tradicije kojoj sam pripada. Pri tome kazališno ponavljanje izvedbi (onih izvedbi u drami, ali i eventualnih izvedbi u zbilji) ima ulogu rituala kojim kazalište poprima karakteristike *kutije od vremena*, prostora u koji se upisuju sjećanja kolektiva. Povijest se ovdje prokazuje kao *veliki mehanizam*, cikličko ponavljanje događaja, što se potvrđuje u posljednjem *Prizoru bez broja* kada se pojavljuje trijadično biće Faust-Margareta-Mefisto s kazališnim rekvizitima, *igračkama* koje zatrpava snijeg, te se čuje *daleka buka dolazećih tenkova*. Složit ćemo se ovdje s mišljenjem Roberta Ciullija da *teatar ne odražava povijest, već čini da ona postane vidljiva. U njemu su prisutna sva vremena, i prošla, i još više buduća* (Gotovac, ur., 1988.: 178). Kazališna scena *Hrvatskog Fausta* scena je povijesti; i na jednoj i na drugoj *toliko je krvi da je sklisko*, i jedna i druga čine se *nekom velikom, tamnom i toplom utrobom u kojoj bi moglo živjeti mnogo naroda* (Šnajder, 1988.: 235).

## LITERATURA

- Marvin Carlson (2003.), *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor: The University of Michigan Press
- Lada Čale Feldman (1996.), »Historical Reference and Theatrical Autoreference«, u: *Modellierungen von Geschichte und Kultur / Modelling History and Culture*, Akten des 9. Internationalen Symposiums der Österreichischen Gesellschaft für Semiotik, Universität Graz, 22-24 November 1996 / Pro-

- ceedings of the 9<sup>th</sup> International Symposium of the Austrian Association for Semiotics, University of Graz, November 22-24, 1996, Band I, Vol. I, Theoretische Grundlagen und 5. Österreichisch – Ungarisches Semiotik-Kolloquium – Theoretical Foundations and 5<sup>th</sup> Austro-Hungarian Semiotic Colloquium, hg. Jeff Bernard, Peter Grzybek, Gloria Withalm, str. 123-133
- Lada Čale Feldman (1997.), *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Zagreb: Naklada MD / Matica hrvatska
- Erika Fischer-Lichte (1992.), *The Semiotics of Theater*, Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press
- Mani Gotovac /ur./ (1988.), »Crni i bijeli anđeli: razgovor o predstavi Hrvatski Faust Theatera an den Ruhr iz Mülheima«, u: *Novi prolog: revija za dramsku umjetnost*, br. 8/9, Zagreb, str. 172-192
- Nataša Govedić (2007.), »Slobodan Šnajder: Hrvatski Faust«, u: *Subjekt ili okrenutost prema tebi: filozofija dramativiteta*, Zagreb: Tvrđa, 298-307
- Jan Kot /Jan Kott/ (1990.), *Šekspir naš savremenik*, Sarajevo: Svjetlost
- Pierre Nora (2006.): »Između Pamćenja i Historije. Problematika mjesta«, u: Maja Brkljačić, Sanja Prlenda, *Kultura pamćenja i historija*, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, str. 21-44
- Freddie Rokem (2000.), *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, Iowa City: University of Iowa Press
- Boris Senker (1996.), »Prilog za autobiografiju doktora Fausta«, u: *Zapisi iz zamračenog gledališta*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 96-104
- Boris Senker (2001.), »Slobodan Šnajder: Hrvatski Faust«, u: *Hrestomatija novije hrvatske drame II. dio: 1941–1995*, Zagreb: Disput, str. 425-444
- Ante Stamać (1990.), »Svijet kao neuredna pozornica«, u: *Umjetnost riječi*, 1/1990., Zagreb, str. 89-97
- Slobodan Šnajder (1988.), *Hrvatski Faust*, Zagreb: Cekade
- Viktor Žmegač (1994.), »Dramski oblik i filozofija povijesti«, u: *Književnost i filozofija povijesti*, Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, str. 39-63

THEATER AS A PLACE OF REMEMBRANCE IN *THE CROATIAN  
FAUSTUS* BY SLOBODAN ŠNAJDER

*A b s t r a c t*

This article analyses theater and theater space as a place of remembrance in the play *The Croatian Faustus* by Slobodan Šnajder. The play is not only one of the most controversial ones in the framework of Croatian drama from the last decades of the 20<sup>th</sup> century, but is also one of the most demanding texts for Croatian modern stage production. By focusing critically on the historical period of the NDH (Independent State of Croatia) this drama, at the time, testified to the power of literature and theater to initiate public debate. This also reveals the power of stage performance because the play is interpreted in a wider context (both Croatian and European) of modern historical plays, especially regarding the fact that history is both performed and interpreted as a stage performance. It should serve as an example of warning about the power of theater as a space which remembers, which through repeated performances of historical events speaks about its own social context as an illusion, indicating ever present problems which stem from the past.