

## PRIVATNI PROSTOR U SUVREMENOJ HRVATSKOJ DRAMI

*Lucija Ljubić*

Soba Orsata Velikoga u prvom dijelu Vojnovićeve *Dubrovačke trilogije* metaforizirani je prostor Noine arke i plovećega Dubrovnika koji u prvom prizoru ispod tamnocrvenih damastnih zavjesa nastoji sačuvati svoju državnu samostojnost, a budući da je privatnost Vojnovićeve dubrovačke vlastele vezana uz opstanak Dubrovačke Republike, propadne li Dubrovnik – propast će i ljudi. Postupnim razvojem radnje dubrovačka vlastela gubi svoju gordost, kićeni gosparski saloni postaju prašni eksponati historijskoga nepovrata, moderni način života potiskuje stare kanone, a propast Republike dovodi i do propasti vlastelinskih kćeri, koje su sada prinuđene zarađivati za život. Moderan dubrovački život organizira se na otvorenom: novopečeni bogataši plešu svoj vragometni ples na taraci vlastelinske kuće, a domaćini se skrivaju u kapelice. Vrata bračnih ložnica zatvaraju se – u novome prostoru nema mjesta za novu sramotu negdašnjih dubrovačkih dostojanstvenika. Prijelaz stoljeća i nostalgična, *antimoderna*<sup>1</sup> dramska zbilja Vojnovićeva Dubrovnika prikazuje smjenu društvenih uvjeta ne skrivajući žal za izgubljenim sustavom vrijednosti. Prostor Orsatova salona širi se preko tarace i jednosmjernih brodskih karata sve do Amerike, metafore posvemašnjega ukidanja dotadašnjih dubrovačkih odnosa: *spurjan* Vuko ondje može zaraditi novac i uspeti se na društvenoj ljestvici s koje su uklonjene socijalne zapreke.

U danima početka Domovinskog rata, kada su isplivljavali konvoji za spas Dubrovnika, a vukovarski se opstanak mjerio minutama, jedno je od najcitiranih mjesta iz hrvatske književnosti bila upravo *Dubrovačka trilogija*. Napadnuta je država i njezini građani, a u borbi protiv malodušja nerijetko se rabila utopijska Vojnovićeva slika o plovećem Dubrovniku. Srušene ideologije i rat kao jedina zbilja hrvatske su pisce naveli na razvoj *postideoloških strategija*<sup>2</sup>, koje su obuhvaćale intertekstualnost, dokumentarnost i nostalgiju. Tijekom devedesetih taj se odnos mijenjao tako da je krajem prošloga i početkom ovoga desetljeća na hrvatskim pozornicama sve više dramskih djela koja se bave privatnom zbiljom, ali na razini rubnih egzistencija, poremećenih međuljudskih odnosa, a velik je i broj drama koje socijalnu stvarnost zaogrću elementima groteske i crnog humora. Nakon što se tematska ponuda očistila od neposrednih ratnih stradanja, najmlađi je naraštaj domaćih dramskih pisaca zatvorio vrata svojih stanova i polazište pronašao unutar vlastita četiri zida, iza zatvorenih vrata stanova, najčešće u kuhinjama, kadšto zadirući u privatnost spavaćih soba i toaleta, a supostojanje nezbiljskoga samo je još jedan pokazatelj da je lanac umiranja i smrti ostavio svoj trag ne samo na razini opće društvene zbilje nego i na razini sasvim privatnoga suživota članova obitelji. Smještajući radnju drame u privatni prostor, suvremeni hrvatski dramatičari na poseban način progovaraju o zbilji koja ih okružuje, a ona ne dopušta da se privatni prostor promatra samo kao mjesto radnje nego i kao cjeloviti dramski prostor na dvama prostornim planovima: u prostoru scene i u prostoru duše.<sup>3</sup> Privatni prostor u kojemu se odvija dramska radnja za ovu je temu važan kao *ikona*, znak realnoga, nekazališnoga svijeta koji ima mimetičku funkciju, ali postoji i kao element stvarnosti, ponuđen gledatelju na prepoznavanje.<sup>4</sup>

Sredinom devedesetih pojavile su se dvije drame uspostavivši dva različita odnosa prema prostoru: u jednoj drami prostor stana prostor je metafizičkoga zgušnjavanja triju vremenskih razdoblja – dvaju prošlih i jednog sadašnjeg, a u drugoj drami prostor stana temelj je izgradnje dramske radnje. Lada Kaštelan u *Posljednoj karici*<sup>5</sup> dramsku radnju organizira u prostoru Njezina stana, zacijelo u nekom građanskom salonu, premda bez točnijih didaskalijskih napomena i naglašavanja ikakvih posebnih detalja izuzev pribora za večeru. U središtu je nezbiljski susret triju ženskih generacija iz obitelji, triju političkih vremena i nemilih ratova. Svlačenje uzvanika, pravilo i posljedica za one koji se drznu spomenuti politiku, može se tumačiti i kao metaforičko i kao konkretno ogoljivanje – političke

odore, ravnopravno s inačicama ženskoga rublja, ljušte se sve dok se ispod slojeva historijskih kostima ne pokaže običan čovjek, a ljudska osoba ne zadobije svoje dostojanstvo. Stoga se za Ladu Kaštelan ne može reći da izbjegava politiku – točnije bi bilo reći da je razgrađuje i rastvara, a ironija je u činjenici da je politika izrasla upravo na tim *šinjelima* i da ih je skrojio nitko drugi nego čovjek. Komika kao način prevladavanja tragičnoga svoj je odraz pronašla u dobroćudnom komadu Mire Gavrana *Deložacija*<sup>6</sup>, gdje privatni prostor »prolazi eksplozivnim stazama semantičkih polja Politikosa, Etnosa, Etosa i Eposa«<sup>7</sup> kao kamen smutnje između zagrebačkoga vlasnika stana i vinkovačke prognanice koja je dobila rješenje o privremenom smještaju baš za taj stan. Didaskalijske napomene upućuju na to da je i zagrebački stan postao ideološko bojno polje pa se, u nedostatku namještaja, kao glavni elementi navode predsjednikova slika s lentom, hrvatska zastava i transparent s natpisom. Privatni prostor posve je zaposjela ideološka zbilja, zapjenjene replike zaboravljaju na svaku intimnost, pregledavaju se krsni i vjenčani listovi, ali ubrzo postaje jasno da intima četiriju zidova neće dugo trpjeti parolašku demagogiju pa stan prestaje biti objekt političkog sporenja. Naime, kako napreduje zbližavanje dvoje ljudi, Gavran postupno u prostor upisuje scenografske elemente (stolnjak, lonac, pribor za jelo), sugerirajući zbližavanje »kod stola i postelje«.

Krajem devedesetih, kada se ratna zbilja povukla s javne scene, dramatičari su se suočili s problemom prikazivanja privatnog prostora: privremeno potisnuti međuljudski odnosi ostali su zatvoreni u crnoj kutiji, a nakon spašavanja žive glave valjalo je zaviriti i unutar četiri zida. Određenu početnu poziciju upisivanja značenja i osvajanja prostora<sup>8</sup> tematizira Dubravko Mihanović u drami *Bijelo*<sup>9</sup>. Majstor i Mali nalaze se u praznom stanu koji moraju oličiti dok je vlasnik na ljetovanju. Sve su prostorije prazne, posve je nevažno jesu li trenutačno u kuhinji ili dnevnoj sobi – pred dvojicom muškaraca stoje goli zidovi koje valja pomaljati, obrisati tragove prethodnoga života i ostaviti prostor za novo. Majstor zapodijeva lakonski razgovor o sinoćnjoj nogometnoj utakmici, a Mali je opterećen brigom za svoju bolesnu majku koju je ostavio kod kuće. Naizgled neobavezan i nepovezan razgovor prekriva sloj komunikacije uz pomoć drugih prostora. Dok je Mali usredotočen na život izvan prostora bijelih zidova, Majstor nastoji svoj život svesti samo na poslovni dogovor maljanja pa se zapravo događa posve obrnuto: Mali osvaja nove prostore i upisuje im značenja, a Majstor zaključava stare prostore i ukida im značenje. Mali pomno promatra prozor nasuprot njihovu, nagađa o de-

taljima iz života nepoznate djevojke, nježno promatra goluba i plaho se iskrada iz razgovora o neugodnim temama. Za razliku od njega, Majstor nastoji ne pridavati značenje tim sitnicama, radije iskazuje nadmoć u životnom iskustvu i zadirkuje svoga suradnika, a njihovo se zbližavanje dogodi tek kada Majstor prizna da je bolestan i da ga je strah umrijeti. Tada bijeli zidovi tuđega stana metaforički postaju zajedničkim prostorom. Novi, bijeli zidovi neistraženog prostora za Majstora su prigoda za zaborav i bijeg od privatnosti, a za Maloga su mogućnost uspostavljanja neke nove, bolje i nedoživljene privatnosti. Kad Majstor Malome ispriča svoj san o ranjenoj kravi, bijeloj poput zidova, uspostavlja se privatna komunikacija, a to je znak je da je prostor istražen i osvojen. Značenje mu je upisano, bijeg od privatne zbilje nije uspio.

Gaston Bachelard kuću opisuje kao »kutak u svijetu«, »prvi svemir«, »zipku«, utočište s podrumom i tavanom, uglovima i hodnicima koji su podložni psihoanalitičkom tumačenju.<sup>10</sup> Kuća je pradavni prostor kojemu se čovjek želi vratiti da bi se osjećao zaštićenim i bližim svojim fiksacijama o sreći. Međutim, mladi hrvatski dramatičari kuću uglavnom prikazuju kao podrumsko mjesto obmane, jeze i straha, često mračan i skučen, izmučen glađu i bolešću, a unutar četiriju zidova žive ljudi koji ekvilibriraju na rubu egzistencije baveći se kriminalom. *Bakino srce*<sup>11</sup> Ivana Vidića događa se »jedne hladne zime u stanu jedne obitelji«<sup>12</sup>, no ta je formulacija daleko od idilične predodžbe o zajedništvu i blagostanju. Prešućivanje točnijega vremenskog određenja udaljava tu dramu od eksplicitne veze s hrvatskom zbiljom devedesetih, no ugođaj koji stvara napukla peć i pozivanje na svetost kućnoga ognjišta impliciraju refleksiju na hrvatsku suvremenost. Privatni prostor derutnoga stana sa šestero stanara mjesto je laži, iluzije i obmane. Naslage posteljine na krevetu u prostoriji u kojoj se i kuha, i spava, i boravi, zadimljena peć s loncem u kojemu se kuha ljepilo za Očeve odlijepljene cipele, slika je socijalne ali i duhovne bijede. Vidićeva Baka u središtu je radnje, ona manipulira svim ostalim članovima obitelji, bolesno je vezana za sina i predstavlja se kao čuvarica kućnoga ognjišta, no prostor kuhinje i male ledene sobe mrzak je svim ostalim stanarima: svi sanjare o odlasku na neko drugo mjesto. Samo Djed nema kamo otići pa zato žučeni prostor zamjenjuje monološkim uspomnama na mladenačke ljubavničke poduhvate i za svoj bijeg odabire zahod. Djevojčica odlikašica, oboljela na plućima, sanjari o zaposlenju u NASA-i, Beba namjerava pobjeći s oženjenim muškarcem, majka posjećuje svoju dobrostojeću sestru, sin Kićo skita se noću i

obija kioske, Djed se povlači u prošlost, a otac dobiva otkaz na mjestu čuvara, ali boji se to priznati obitelji pa vrijeme provodi u javnim prostorima: u čekaonicama, na hodnicima, u bankama, čitaonicama, na izložbama, tribinama, predavanjima... Kada to prizna obitelji, Baka odgovara: »To se moralo dogoditi. Udaljio si se od svog doma, od svog ognjišta. Sad ćeš mu se lijepo vratiti. Sve će biti dobro.«<sup>13</sup> Vatra kućnoga ognjišta ne gori, nego dimi i tinja, a od nje posredno strada čak i baka: ognjište joj se obje o glavu kad je u čelo udari cjepanica. Privatni stan postaje prostor iz kojega se bježi, zgarište iluzija i ideala o boljem životu, a sa zgarišta ljudske bijede širi se smrad – svi su jedinstveni u zaključku da Sekicu valja okupati kao i da je valja odvesti liječniku. Poput Djevojčice sa šibicama, obitelj bljesne samo u prividu posljednjih prizora. Kičo se vraća s torbom punom novca, Sekica ima novi kaputić i okupana je, Beba se vraća iz neuspjele ljubavne avanture, Otac je bez posla ali zato kraj kućnog ognjišta, i na kraju svi sjede, pogledavaju se i zagonetno se smješkaju. Dok se i ognjište ne ugasi.

Sličnom groteskizacijom starijih ženskih likova i besprizornim obiteljskim odnosima koji se odvijaju u skučenome prostoru stana bave se još dvije suvremene drame: *Atentatori*<sup>14</sup> Tomislava Zajeca i *Dirigent*<sup>15</sup> Dore Delbianco. *Atentatori* su članovi neobične četveročlane obitelji koji iščekuju smrt svoje ostarjele susjede ne bi li se domogli njezina stana. U stanu žive Baka, njezin sin Listonoša koji otvara i pali poštu krađući novac iz pošiljaka, njezina kći i višestruko uhićivana bivša prostitutka Vera te Verin sin Žuti, piroman. I ovaj je stan izgubio starinski značaj doma, a ognjište i u ovoj drami pokazuje svoje naličje. Premda se scenski realizira samo stan poremećene obitelji, u tematskom je žarištu susjedni stan, a na metaforičkoj razini i tuđa privatnost. Naime, Vera se bavi telefonskim seksom, njezin brat otvara tuđa pisma, a Baka krade molitvenike, prisluškuje tuđi stan i svako malo naziva pogrebnika. Dok je u Vidićevoj drami ognjište tinjalo ili dimilo, Zajec se prepustio groteskizaciji pa s atentatorskoga ognjišta prijeti požar o kojemu Baka kaže: »Vi, barem kad ste bili djeca niste izazivali požare. Iako bi za sve nas bilo znatno bolje da jeste. Kamo sreće da smo svi skupa pedeset i neke lijepo izgorjeli u nekom podmetnutom paležu. Ne bismo morali proživjeti to što smo proživjeli.«<sup>16</sup> Otkriva se da su svi članovi obitelji psihički bolesnici, svatko ima svoje tablete, a stan je umobolnica u malome gdje caruju paranoja, piromanija, kleptomanija, mentalna retardacija i samoubojstvo povezani s ljudskom zloćom i pohlepnom zavirivanjem u tuđu privatnost. Izvitoperenost odnosa unutar četiriju zidova redatelj predstave

naglasio je podjelom uloga u kojoj je Bakinu ulogu odigrao muškarac (Predrag Vušović) istaknuvši »okvir slike«<sup>17</sup>. Grotesknih je elemenata dovoljno već u tekstu tako da realističan pristup pomaknutim odnosima dovoljno govori sam za sebe, primjerice kada Baka kaže svojoj djeci da se ponašaju kao potpuni slaboumnici: »Jesam li vas ja rodila ili možda neka pusta luđakinja kojoj se trudnoća zalomila dok je bila smještena u kakvoj ustanovi?«<sup>18</sup> Privatni prostor stana pretvoren je u prostor ludnice ili Foucaultovu »heterotopiju devijacije«<sup>19</sup> koja u ovoj drami ima funkciju normalnoga obiteljskoga života. Prikazivanjem grotesknoga suživota iza zajedničkih vrata Zajec ukazuje na razorenost obitelji koju su društveni analitičari tako rado nazivali osnovnom stanicom društva. *Atentatori* su pokazali da ludnica nije nužno smještena jako daleko od prividnoga sklada privatnoga stana, a s druge strane neizravno su doveli u sumnju i društveni sustav. U takvoj okolini i smrt je groteskna: izluđena beskrajnim iščekivanjem, Baka na kraju zabunom skrivi smrt dviju časnih sestara, a Stara smrtno strada od otrovanih karamela koje joj je dao Žuti.

*Atentatorima* je po načelu heterotopije devijacije slična drama *Dirigent* Dore Delbianco. U mračnom stanu bez prozora živi troje ljudi: dementna Majka, stara cura i krojačica Julija te pijanac i nesuđeni dirigent Bartol u kojega su uprte Majčine oči. Majka sve podređuje umjetničkom uspjehu svoga sina, spremna je na bilo kakvu žrtvu, ali mori je što čuje korake i zapada u psihotična stanja. Didaskalijske napomene na početku teksta među najdetaljnijima su u suvremenoj hrvatskoj drami pa autorica pomno navodi da je riječ o jednoj sobi u kojoj su stol, stolci, šivaći stroj, dva kreveta, štednjak, sudoper, izlizani tepih, glasovir i obiteljska fotografija. Najvažnija je pojedinost što u stanu nema prozora, ali ni zrcala koja bi pokazala pravu sliku stanja.

Zanimljivo je da se privatni prostor stana, unatoč svim grotesknim preinakama, u većini analiziranih drama vezuje uz uhodane i prihvaćene motive stola i kreveta koji simboliziraju obitelj kao zajednicu suživota dviju ili više generacija, a ne isključivo kao bračnu zajednicu muškarca i žene. S druge strane, hrana i spavanje otkrivaju se kao nedovoljni elementi za sretan život unutar četiri zida, a osim što se osporava predodžba o sretnom suživotu, ironiziraju se i ostaci navika lijepog ponašanja: u njihovoj obitelji objed je obred i svečanost, a za stolom nije primjereno govoriti o ružnim stvarima.

BARTOL: Mora se nešto dogoditi...

JULIJA: Svaku noć isto. Da barem živimo u normalnim uvjetima. Tko je vidio ovakav život! Ovdje smo kao krtice! I svo troje zajedno! Vječno djetinjstvo!

BARTOL: Teško ti je bez prozora? Pa oduvijek je tako.

JULIJA: I oduvijek mi nedostaju. Samo samice u zatvorima nemaju prozora i podrumi, a ne stanovi u kojima su ljudi sretni. Još neko vrijeme ovako i pobit ćemo se.<sup>20</sup>

Tročlanoj obitelji stan je premalen, a bio je još manji dok su u njemu živjeli tata, baka i djed. Julija se, kao u pripovijetkama hrvatskoga realizma, noću bori sa snom šijajući odjeću dobrostojećim gospođama, bole je prsti i leđa, no Bartol navodno dobije poziv na natjecanje dirigenata, a novčana nagrada mogla bi riješiti sve njihove financijske probleme i dovesti ih u stan s prozorima. Kao i u Vidićevu *Bakinu srcu*, blagostanje je samo privid i obmana, Majka i Julija podlegnu nenađanoj raskoši, Bartol im osigura selidbu u veći stan s prozorima, ali otkrije se da su kroz prozor ušli nevolja i smrt, koja se dramski realizira u Bartolovu samoubojstvu. Zadnji Majčin i Julijin posjetitelj tajanstveni je najmodavac, Gospodin u crnom, uobičajeni motiv neumitne smrti koja će kad-tad doći po svoju stanarinu.

U tročinskoj drami *Svećenikova djeca*<sup>21</sup> Mate Matišića dva su privatna stana suprotstavljena javnom prostoru bolnice: tajne koje kriju privatni stanovi razotkrivaju se u bolničkoj sobi u činu ispovijedi. Prvi se čin događa u radnoj sobi župnoga dvora, drugi u dnevnoj sobi Petrova i Martina stana, a treći u bolničkoj sobi. Sva tri čina ispovjedna su tajna koja se razotkriva u epilogu, tijekom don Fabijanove ispovijedi prije nego umre. Privatni prostor župnikova stana krije tajnu bušenja prezervativa čime se, radi povećanja nataliteta, bave don Fabijan i trafikant Petar. Tajnu zatvorenog prostora ta dvojica podijele s Petrovom pedesetogodišnjom suprugom Martom. Doznaje se da je ona u mladosti zatrudnjela sa župnikom i pobacila dijete, a s mužem više nije mogla zanijeti. Kada pred vratima župnoga stana osvane kartonska kutija s ostavljenim novorođenčetom, Marta odluči odglumiti trudnoću i zadržati dijete. Zahvaljujući pronatalitetnoj intervenciji, zatrudnjela je violinistica čiji je mladić Stjepan poginuo. Kada doznaju za trudnoću, Stjepanovi roditelji zatoče djevojku u podrum kako bi bili sigurni da će dobiti nasljednika, a violinistica poludi i dijete na porodu umre. Dva privatna stana metafore su dviju dobro čuvanih tajni, skloništa od susjedskih pogleda, ali i od vlastite savjesti. Tajne

radnje prekidaju se kucanjem na vratima, a laž i obmana tjeraju se do groteske. Dok župnik svoje nedjelo i priznaje, Petar i Marta prilagođuju zbilju iluziji svoga zakašnjelog roditeljstva, koje ih je nagnalo da zidove oblijepe kartonskim kutijama za jaja kako se u susjedstvu ne bi čuo dječji plač. Skroman namještaj odaje skromne financijske prilike: »Sav namještaj u sobi je u 'kašnjenju' za zbiljom; fotelje su iz šezdesetih, ormar i luster iz sedamdesetih, trosjed iz osamdesetih...«, a stilskoj razjedinjenosti pridonijela je uglavnom novčana oskudica »lumpenproleterskog postkomunističkog stila koji kao relikv socijalizma možemo vidjeti u mnogim stanovima ljudi Petrove i Martine životne dobi«<sup>22</sup>. Kako prostorni interijer kaska za zbiljom, tako je zaostao i duhovni interijer: zakašnjela priznanja ne mogu vratiti mrtve i ispraviti zlo. Konzekvencije manipuliranja tuđom intimom vide se i u podrumskom zatočeništvu violinistice – drugi bračni par, kao naličje župnikove i trafikantove rabote, misli da zna što je najbolje pa neposredno skrivi duševnu bolest mlade djevojke koja se pak vraća župniku kao tumor u obliku violine i znak grizodušja. Koliko je privatni stan prikladno mjesto za čuvanje tajni, dokazuje i nesklad između župnikove i Petrove priče o Martinoj smrti. Disharmoniju na ovome svijetu može ublažiti samo župnikovo priznanje i pokajanje. Dok se preostale analizirane drame uglavnom bave konkretnim prostorom, a pokojnici i smrt u funkciji su zastrašivanja i moralne opomene, u *Svećenikovo djeci* onaj se svijet tematizira kao prostor za novi početak, ali tek nakon što se razotkriju tajne privatnih prostora.

*Cigla* Filipa Šovagovića prati glas prve drame koja je progovorila o posttraumatskim iskustvima hrvatske zbilje s početka devedesetih te da je to i »prvo pravo bavljenje uzrocima socijalne situacije i posljedicama rata«<sup>23</sup>. *Cigla* je nadimak jednoga od braće koji žive u Zagrebu u razdoblju između kraja ljeta 1991. i kraja ljeta 1995. Uz napomenu o vremenu radnje autor dodaje: »Dvosoban stan. Okrugao stol. Tu i tamo čuje se lavež gladnih pasa«<sup>24</sup>, a početne didaskalijske napomene djeluju kao parodija Vojnovićeva salona: na mjesečini sjaji obiteljska fotografija Ciglenečkih i hrpa predmeta iz različitih povijesnih epoha. Prve didaskalijske u drami ironijski izokreću poslijeratnu zbilju otkrivajući pukotine u privatnom prostoru Šovagovićevih dramskih likova: »Kada se negdje u haustoru zalupe vrata, mali čavao panično pobježe prema mišjoj rupi u kutu sobe, a slika lagano klizne zidom. No, dok slika pada otkrivamo prekrasnu pukotinu u zidu. U dnu pukotine, jedna na drugoj, ljenčare dvije-tri cigle očekujući dan kada će ih netko razdvojiti,



a zatim opet sastaviti ili samo ostaviti negdje da se jednostavno raspadnu. Slika padne i razbije se.«<sup>25</sup> Metaforički tresak vrata na zajedničkoj zgradi potresao je obitelj Ciglenečkih, a iza obiteljske fotografije pokazala se pukotina koja će možda dovesti do potpunoga urušavanja četvorice sinova i njihove obitelji. Dvosoban stan opkoljen je treskom koji je prouzročio početak vrata, zavijaju gladni psi, a braća su zatočena u stanu i posve nemoćna da išta učine pa se iscrpljuju u međusobnim zadjevicama. Dramska radnja potaknuta je isključivo događajima izvana: izvan privatnoga prostora posuđuju se njemačke marke, odvijaju se mutni poslovi kojima se koliko-toliko nastoji osigurati egzistencija. Na stolu nema mesa, računi za plin nisu plaćeni, Đana i Elvira unose pomutnju u ljubavne odnose, susjed Picek lupa na vrata zahtijevajući da mu se Elvira vrati, a izvana dolaze i poziv za Ciglinu mobilizaciju i vijesti o padu Vukovara. Odlazak bi bio najbolji odgovor, ali kamo? Elvira sanjari o drugom stanu, Levi o odlasku s ovoga svijeta, a Stanko o otoku: »Bilo bi predivno otići na otok, pratit vrijeme, gledat u nebo, imaš povrće... Naprave mostove! Sad, da li bi to bilo dobro ili ne, to je pitanje.«<sup>26</sup> Cigla se vraća opterećen ratnim slikama, a braća ga dočekuju stereotipnim frazama i upozoravaju ga da bi morao otići na liječenje. Na kraju drame Cigla je navodno već dva dana u zahodu, no nakon provaljivanja ustanovi se da Cigle nema: »Njegov misteriozan nestanak može značiti njegov odlazak na put kojeg je konačno odabrao sam«<sup>27</sup>, kaže na kraju Picek. Nitko od likova ne odlazi u bolji život, a jedini mogući izlaz osigurava smrt. Vrtlog rata centripetalnom je silom zahvatio okrugli stol u dvosobnom stanu, pa je privatni prostor prenamijenjen u zatvor ili ludnicu, gdje komunikacija ne postoji a izlaza nema.

*Veliki bijeli zec* posljednja je drama Ivana Vidića, u kojoj autor, ponovno pišući obiteljsku dramu, izlazi iz prostora privatnoga stana uspoređujući ga s prostorom parka u kojemu djevojka Jela doživljava prva ljubavna iskustva i prostorom javne svečanosti, kvartovskoga kafića i jarunskoga vojnoga mimohoda koji formalno dokida vojne zasluge satnika Lukše. Za razliku od *Bakina srca*, u kojemu je autor načelno odredio i prostor i vrijeme, u ovoj je drami dao točne vremenske koordinate dvaju vremenskih odsječaka: 30. svibnja 1995. i jedan dan pet godina poslije, dakle 2000<sup>28</sup>, što *Velikoga bijeloga zeca* pretvara u »dramu političkog trenutka«<sup>29</sup>. Već samo naglašavanje vremena radnje daje naslutiti da ni odabir mjesta nije slučajan: privatni stan mjesto je poremećenih odnosa, ali pravi uzrok rasapa jednoznačno se pripisuje izvanjskom, javnom, državnom nemaru prema svojim građanima. Dok

Šovagović ističe socijalnu bijedu i prati svakodnevicu razočaranoga i obeshrabrenog Cigle kojemu vlastita obitelj ne umije odati priznanje za hrabrost, Vidić jasno ističe da obitelj može samo osjetiti posljedice društvene nebrige za pojedinca, a za pogrešan vid priznanja (ili čak nepriznavanje) zasluga okrivljuje poremećene društvene odnose koji se reflektiraju u razorenoj obitelji. Kurzivirana, metafizička dimenzija dramske radnje očituje se didaskalijskim napomenama u kojima se stisnuo bestijarij mitoloških bića, Plamenci nemaju snage ustati iz pepela, a bijeli zečevi ne donose sreću niti smijeh u gledalištu nego skrivaju smrt najnedužnije žrtve. Didaskalijski zoološki vrt, koji se nalazi u privatnome stanu, na drugoj razini upisuje dodatno značenje parafrazirajući Darwinov zakon o samoodržanju koji se okreće protiv obitelji i najslabijih stvorova: u paralelizmu životinjskoga i ljudskoga svijeta stradava dvoje najnedužnijih – bijeli zec i Jela. Lukša je bio lovac pa je njegova soba pretrpana prepariranim životinjskim glavama, lovačkim fotografijama, rogovljem, medvjedom kožom i puškama. Lukša je satnik, ali i bivši lovac koji se iz rata vraća kao iz lova – zdravo za gotovo nada se svom trofeju i priređuje gozbu za prijatelje. Vojna ratna pobjeda ne može nadomjestiti posve privatnu želju vojnoga kuhara da sudjeluje u svečanom mimohodu, a iznevjeravanje te želje ruši sve Lukšine ideale, isprazni mu i postelju i stol, a i Jela odseli. Kuhinjsko blagostanje zamjenjuje glad, lovački kabinet napuni se moljcima, Lukša se odaje piću, a privid harmonije postaje neodrživ:

JELA (*prekida je, uzrujano*): Mama, prekinimo već jednom s tom farsom. Mi nemamo nikakav lovački kabinet, ovo je obična dnevna soba. Ovo je stan, nije lovački muzej. A ovo smeće po zidovima... To sve treba baciti...

MAJKA (*tih*): Nemoj da te on čuje. To je jedino što mu je ostalo u životu, vidiš ga kakav je, vidiš kako danas živimo... (*Uzdiše.*) Na niske smo grane spali.<sup>30</sup>

Premda je lovački kabinet glavni kamen smutnje, kuhinja se pokazuje kao neposredno izvorište nesreće. U kuhinju dolazi Sirka, žena koja je navodno otrovala svoga muža, ali joj krivnja nije dokazana, a nakon što zec završi u pacu, Majka nastoji u kuhinji realizirati sličan plan, no greškom i Očevom dobrotom otrov se nađe u Jelinu grlu. Zvjerinjak ratne zbilje našao se unutar četiri zida jedne obitelji, a najveću je ratnu žrtvu podnijela obiteljska zajednica koja je u rat krenula kao u lovački pohod, a na kraju je ostala na začelju kolone.

Vidić se poslužio paralelnim svjetovima i prenesenim značenjima kako bi pokazao stanje prije i poslije, a Davor Špišić u drami *Jug 2, epskoj igri s brijanjem i dilanjem*<sup>31</sup>, u formi tragigroteske<sup>32</sup> daje prikaz stanja jedne obitelji, njihova susjedstva i četvrti u kojoj stanuju. Prostor i vrijeme nisu eksplicitno navedeni, no to i nije presudno jer nijedna sličnost s tuđom svakodnevicom nipošto nije slučajna. Privatni stan umirovljenoga kapetana Lazara mjesto je i praznih tanjura i prazne bračne postelje. Neimaština i socijalna bijeda kuhaju juhu od brašna i vode, a Lazarova supruga Ruta nije se pretvorila u stup soli nego u prozaični i intertekstualno neobvezniji stup šećera nakon što je doživjela nesreću u šećerani. Ruta živi u Lazarovim uspomenama, a šećerni stup potporanj je za Lazarov opstanak u svakodnevici i proizvod isključivo njegove svijesti. Lazarove uspomene na bolji život vezane su uz petokraku i *oficirsku* odoru, a novo vrijeme u kojemu se ne snalazi materijalizirao je šećernim stupom pa svu krivnju svaljuje na Rutu koja ga je ostavila otišavši na drugi svijet. Društvene prilike pokazale su svoje groteskno naličje, dvije Lazarove starije kćeri otišle su na rad u inozemstvo, a derutni hotel pruža se kao varava projekcija blagostanja. Za razliku od dviju kćeri, Lazar je svjestan da je i taj hotel samo fikcija koju će dugi prsti pretvorbe modelirati po svojoj volji pa se zatvara u svoja četiri zida i svu ojađenost usmjerava prema Ruti, znajući da ona nije kriva, ali i da je jedina kojoj smije proturječiti i s kojom se smije prepirati oko odgojnih metoda. Kći Korina bavi se mutnim poslovima koje bi širinom semantičkog polja najbolje pokrile riječi *dilanje* i *brijanje*, a kad dopadne šaka lokalnim kriminalcima i svodnicima, greškom je zaliju betonom pa Lazar dobiva još jednu skulpturu, ovaj put betonsku. Za dobrodošlicu u svijet mrtvih Ruta peče kćeri tortu: ironijski izbor pada na tortu *dobošicu* koja se peče u nekoliko kora i nadijeva se kremom, a odozgo se stavlja caklina od karameliziranog šećera. Rutina nesreća u šećerani Lazaru pruža mogućnost da i dalje sladi kavu, a Korinin betonski odljev posve je beskoristan i sulud, kao i društvene prilike u kojima Lazar živi. Nakon šećernoga, nastupilo je betonsko doba.

Posvemašnju groteskizaciju privatnoga prostora proveo je Tomislav Zajec u drami *Svinje*<sup>33</sup>. Dok je svoje groteskne članove obitelji u *Atentatorima* smjestio u stan i radnju pokrenuo iz pohlepe za još jednim prostorom u kojemu će se nastaviti umobolne obiteljske veze, u drami *Svinje* autor je napravio i zamjenu prostora i neku vrst orvelovskoga obrata u klasifikaciji živih bića: svinjama se pridaju ljudske karakteristike, one priskaču u pomoć ljudima, nastavljaju vrstu, proživljavaju

osjećaje, a Ibru i Mala Ibru vode farmu zahvaljujući svom ubilačkom nagonu i pervertiranoj svijesti o ulozi u svijetu. Stoga je privatni prostor u kojemu sestre stanuju pretvoren u nizanje prisilnih radnji, neurotičnoga čišćenja, češljanja resa na tepihu ili brisanja prašine. Zamjenu znaka i predmeta Zajec je ostvario oblikujući situacije u kojima se sestre pokazuju kao hladni i beščutni strojevi za ubijanje neprikladnih učitelja, čija se tijela uništavaju na najbizarnije načine. Privatni prostor potpuno je povanjšten, načini ubijanja i pripadajući postupci nisu mračna obiteljska tajna, a crnohumorna iluzija proslave očeva rođendana otvara prostor četiriju zidova koji, za razliku od prethodno analiziranih drama, izokreće značaj utočišta ili idile koju narušavaju vanjske, društvene prilike. Privatni prostor u ovoj Zajecovoj drami pretvoren je u stratište, a članovi obitelji u krvnike koji su pravdu uzeli u svoje ruke pa nema straha ni od policije:

IBRU: No, mi tu nemamo problema. Svi naši... gosti zauvijek ostanu.

MALA IBRU: Ispada da smo stvarno dobre domaćice.

IBRU (*ponovno se sagiba, hvata muškarca za noge i odvlači ga u sobu*): Baš jesmo.<sup>34</sup>

Privatni prostor stana ovdje je izgubio uobičajene prostorne odnose kuhinje ili dnevne sobe i gotovo je zanemaren, a granice između privatnoga i društvenog ukinute su iz razloga što su svi društveni odnosi podvrgnuti nemilosrdnoj procjeni dviju sumanutih sestara. Prije no što nataknu na glavu svinjske maske, Mala Ibru slavodobitno zaključuje: »Znala sam da se kriminal i nasilje na kraju ipak isplate!«<sup>35</sup>

Analizirani privatni prostori u suvremenoj hrvatskoj drami krajem prošloga i početkom ovoga stoljeća usko su vezani uz uvriježeni asocijativni sklop kuhinje i dnevne sobe u kojima se odvija radnja. Socijalna bijeda oslikana je mračnim, hladnim stanovima, često bez prozora i danjega svjetla, a gotovo u svim dramama vladaju provodni motivi neimaštine, gladi i nagriženih obiteljskih odnosa. Međusobni odnosi organizirani su u više generacija, pri čemu su najmlađi članovi obitelji ogrezli u kriminal, srednja generacija srušenih je ideala, a najstariji članovi ili su defetistički pomireni sa stanjem stvari ili su pokretači obiteljskoga zla, ali uvijek su udaljeni od društvene zbilje koju ne žele i ne mogu razumjeti. Čak i kad nisu obilježena eksplicitnim vremenskim koordinatama, dramska djela implici-

raju suvremenu hrvatsku zbilju i društvene prilike, tematizirajući, razgrađujući i preslažući obiteljske odnose. Čini se da je upravo razvoj postideoloških strategija odmaknuo autore od velikih tema i usmjerio ih prema prostoru unutar četiri zida, gdje se politika ne spominje, ali se podrazumijeva. Kako tvrdi Anne Übersfeld, prostorne strukture ne definiraju konkretan svijet nego pokazuju kakva je ljudska predodžba o prostornim odnosima u društvu i sukobima koje ljudi proživljavaju, a scena je simbolizacija sociokulturnih prostora.<sup>36</sup> Kako se povećavala udaljenost od ratne zbilje iz prve polovice desetljeća, tako su i najmlađi hrvatski dramatičari pronalazili nove strategije okrenuvši se privatnim prostorima. Postupno su uspostavljali sve slikovitije i aluzivnije paralelne dramske svjetove psihičkih bolesti, kriminala ili onostranih susreta, zaogrtao ih u grotesku, a krivnju svaljivali na leđa nedužnih. Potražili su čovjeka na vjetrometini poslijeratne zbilje – pronašli su ga u njegovu stanu, u luđačkoj košulji, kraj zeca u pacu.

#### BILJEŠKE

<sup>1</sup> O tome piše Zoran Kravar, »Nostalgija i utopija u Iva Vojnovića«, u: *Dani Hvarskog kazališta XXVII, Književnost i kazalište hrvatske moderne – bilanca stoljeća*, HAZU – Književni krug, Zagreb – Split 2001, str. 139-148. Usp. Nikola Batušić, Zoran Kravar, Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi*, Matica hrvatska, Zagreb 2001.

<sup>2</sup> Usp. Dubravka Oraić Tolić, »Suvremena hrvatska proza. Izazovi zbilje«, *Republika*, g. LVII, br. 5-6, Zagreb 2001, str. 41, i Ana Lederer, *Vrijeme osobne povijesti*, Naklada Ljevak, Zagreb 2004.

<sup>3</sup> O *dramskom prostoru* usp. knjigu Vladana Švacova *Temelji dramaturgije*, Školska knjiga, Zagreb 1976.

<sup>4</sup> Anne Übersfeld, *Čitanje pozorišta*, »Vuk Karadžić«, Beograd 1982, te autoričin članak »Kazališni prostor i njegov scenograf« (prijevod iz knjige *L'école du spectateur*, Pariz 1981), *Novi Prolog*, g. IV(XXI), br. 12-13, Zagreb 1989.

<sup>5</sup> Praizvedeno 31. X. 1994. u Dramskom kazalištu Gavella u Zagrebu, u režiji Ivice Kunčevića.

<sup>6</sup> Praizvedeno 4. V. 1995. u zagrebačkom Epilog teatru, u režiji Roberta Raponje.

<sup>7</sup> Gordana Muzafnerija, *Kazališne igre Mire Gavrana*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2005, str. 109.

<sup>8</sup> Milenko Misailović u svojoj knjizi *Dramaturgija scenskog prostora* (Sterijino pozorje – Dnevnik, Novi Sad 1988) polazi od teze da se povijest ljudskog duha može shvatiti kao

osvajanje prostora: borba s prostorom, *zbog* prostora i *na* prostoru – s ciljem ovladavanja tim prostorima. Tako je čovjek postao mjera prostora.

<sup>9</sup> Drama je praizvedena 14. III. 1998. u splitskom HNK-u, u režiji Ivana Lea Leme.

<sup>10</sup> Gaston Bachelard, *Poetika prostora*, Ceres, Zagreb 2000.

<sup>11</sup> *Bakino srce* napisano je 1995, a praizvedeno 17. X. 1999. u zagrebačkom Teatru ITD, u režiji Vladimira Stojsavljevića.

<sup>12</sup> Ivan Vidić, *Bakino srce, Drame*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2002, str. 234.

<sup>13</sup> Isto, str. 276.

<sup>14</sup> Tomislav Zajec: »Atentatori«, *Plima*, g. VII, br. 2, AGM d.o.o., Zagreb 1999. Predstava je praizvedena 25. XI. 2001. u zagrebačkom Teatru ITD u režiji Dražena Ferenčine.

<sup>15</sup> Dora Delbianco, »Dirigent«, *Nova Istra*, g. VI, sv. XIX, br. 4, Istarski ogranak Društva hrvatskih književnika, Pula, zima 2001/2002. Predstava je praizvedena u zagrebačkom Teatru ITD, 16. IV. 2005. u režiji Jasmina Novljakovića.

<sup>16</sup> T. Zajec, *Atentatori*, str. 10.

<sup>17</sup> Vladan Švacov u svojoj knjizi *Temelji dramaturgije* (str. 162) ističe važnost *dramskog prostora*, za razliku od *mjesta radnje*, te da je u predočavanju dramskog prostora važna glumačko-redateljska zadaća koja će »učiniti što vidljivijim ono što svako od lica predočuje, i to onaj individualni, smisleno-emozivni temelj – okvir slike«.

<sup>18</sup> T. Zajec, *Atentatori*, str. 16.

<sup>19</sup> Michel Foucault, »O drugim prostorima«, *Glasje*, g. III, br. 6, Thema, Zadar 1996, str. 11.

<sup>20</sup> D. Delbianco: *Dirigent*, str. 107.

<sup>21</sup> Mate Matišić, »Svećenikova djeca«, *Kolo*, god. IX, br. 1, Zagreb 1999. Praizvedeno u splitskom HNK-u 12. studenoga 1999. u režiji Božidara Viočića.

<sup>22</sup> Mate Matišić, *Svećenikova djeca*, str. 138.

<sup>23</sup> Jasen Boko: »Hrvatska drama devedesetih: povratak monologu« (predgovor), *Nova hrvatska drama. Izbor iz drame devedesetih*, Znanje, Zagreb 2002, str. 15.

<sup>24</sup> Filip Šovagović: *Cigla*, u: *Nova hrvatska drama*, str. 272. Praizvedeno 15. XII. 1999. u splitskom HNK-u, u režiji Paola Magellija.

<sup>25</sup> Isto, str. 273.

<sup>26</sup> Isto, str. 320.

<sup>27</sup> Isto, 324.

<sup>28</sup> Autor je na početku teksta dao i upute: »Ovaj tekst napisan je s namjerom da bude obiteljska drama, u prepoznatljivom vremenskom i prostornom okolišu. Tekst je zadan i autor ultimativno zabranjuje bilo kakva simbolička, konceptualna ili tendenciozna odstupanja od predložka. Razlozi tih zahtjeva su, sukladno prethodnim iskustvima, istodobno i umjetničke i etičko-pravne naravi.« U: »Veliki bijeli zec«, *Kazalište*, g. VI, br. 11-12, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2002, str. 157. Predstava je praizvedena 3. i 4. veljače 2004. u Zagrebačkom kazalištu mladih, u režiji Ivice Kunčevića.

<sup>29</sup> Bojan Munjin: »Tamo gdje završava drama mentaliteta započinje drama političkog trenutka«, *Kazalište*, g. VIII, br. 17-18, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2004, str. 7.

<sup>30</sup> Ivan Vidić, *Veliki bijeli zec*, str. 174.

<sup>31</sup> Praizvedeno 21. II. 2003. u osječkom HNK-u, u režiji Aide Bukvić. Tiskano u *Kolu*, g. XI, br. 4, Naklada Matice hrvatske, Zagreb 2001.

<sup>32</sup> Usp. Ana Lederer, »Zbilja i suvremena hrvatska drama«, *Vrijeme osobne povijesti*. Autorica piše da je Špišić »neorealističku impostaciju pomaknuo u tragigroteskno ležište, pa iz takve vizure *simulirane groteske* svakodnevice kao da je nekako podnošljivija«.

<sup>33</sup> Praizvedeno 11. I. 2003. u vinkovačkom Gradskom kazalištu »Joza Ivakić«, u režiji Ozrena Prohića. Drama nije tiskana.

<sup>34</sup> *Svinje*, rukopis, str. 10.

<sup>35</sup> Isto, str. 21.

<sup>36</sup> Anne Übersfeld: *Čitanje pozorišta*.