

TOPOS KRČME U SUVREMENOJ HRVATSKOJ DRAMI

Martina Petranović

Natječući se u zločestoći s još dvojicom zlih bogova, »stručnjakom za zarazne bolesti« i »stručnjakom za ratove i klanja«, u *Disameninoj časti* Pave Marinkovića Apolon, »stručnjak za podla poigravanja ljudskim sudbinama« i »ipak najviše zao bog«, kao mjesto demonstracije svoje zlobe i ljudske patnje znalački odabire krčmu¹: nije slučajno da su i Marinković i Apolon u krčmi prepoznali jedno od ključnih prizorišta ljudske društvenosti kroz koje se prelamaju brojne povijesne, socijalne, političke i ine silnice što oblikuju ljudski život, poprište dramski plodnih i usudnih susreta, sučeljavanja i mimoilaženja po mnogočemu usporedivo s nekadašnjim trgom, *locus* u kojem se podjednako zrcale i čovjekovo javno i njegovo intimno biće. No, Marinkovićev »smjehotresni groznokaz«, napisan na samom početku devedesetih, bio je tek uvertira zamjetnom broju dramskih tekstova u kojima su suvremeni hrvatski dramatičari različitih naraštaja, senzibiliteta i rukopisa propitivali scenske mogućnosti krčme i njezinih bližih ili daljih srodnika, poput kafića i klubova s jedne, a bludilišta s druge strane. »Kod dva taubeka«, »Okretište«, »Octupussy« ili »Duga devetka« samo su neki od mnoštva imenovanih i neimenovanih ugostiteljskih objekata u kojima se posljednjih petnaestak godina događala hrvatska drama, a koji već samim nazivima otkrivaju ponešto o njezinoj prirodi i kulturološkim referencama prikazanoga dramskoga svijeta, doduše najčešće u ironičnom modalitetu. U spomenutom je razdoblju krčma figurirala

u širokom i šarolikom rasponu, pokazujući niz lica i uzimajući na sebe različite uloge, dramskoga prostora koji služi kao pozadina dramskim događanjima i može ali i ne mora imati većeg utjecaja na postupke i živote dramskih lica te događajni slijed, sinegdohalnog isječka iz zbilje naglašenih mimetičkih obilježja ili scenske projekcije kolektivne svijesti, odnosno metafore opće društvene i duhovne klime. Na koncu, i devedesetih će krčma otvoriti svoja vrata kazališnim predstavama te osim dramskoga biti i izvedbenim prostorom. Dvije drame Zvonimira Zoričića ne samo da se događaju u gostionicama nego su u sličnim objektima i igrane – *Tatarski biftek* u »B. P. klubu« (1994), a *Dobitna kombinacija* u gornjogradskoj gostionici »Pod starim krovovima« (1996) – nastavljajući davno uspostavljenu kazališnu tradiciju.

Tradicija pak hrvatske dramske književnosti, pa i književnosti uopće, također dobro poznaje topos krčme, i kao okvir zapleta u čijem razigravanju do izražaja dolaze raznolika ljudska iskustva, razmišljanja i očekivanja, i kao paraboličan prostor u koji su upisane temeljne odrednice kolektivnoga duha, mentaliteta i svjetonazora određenog razdoblja.² Radnja *Dunda Maroja* Marina Držića odvijala se između javne kuće i gostionice – ne zaboravimo da su obje uvrštene u Serlijevu koncepciju prostora za renesansnu komediju – a rimske su oštarije simboličnih naziva »Miseria«, »Ludos« i »Oštaria della Grassezza« bile aktivnim dramskim suigračem i izvorištem napetosti što je iz odnosa oca i sina transponirana i u napetost prostora gostionice i trga. U Držića je »voštarija« refleks stava pojedinih likova prema životu, a odabir rimske oštarije karakterizacijsko sredstvo (rasipni Maro radije zalazi u *Gostionicu kod obilja*, škrtom i mahnitom Maroju primjerenija je *Ludost*). Budući da je kod njega gostionica ujedno i poprište uhođenja i špijuniranja, moglo bi se reći kako je Držić već tada najavio jednu od njezinih crvenih niti koja će se u dramskoj književnosti potvrđivati preko devetnaestostoljetnoga Tomićeva *Novog reda* do dvadesetostoljetne *Kavane Torzo* trija Mujičić-Senker-Škrabe. Za razliku od Držića, Tituš je Brezovački u *Matijašu grabancijašu dijaku* gostionicu iskoristio kao prizorište autorskoga poetološkoga, metateatarskoga iskaza (kazalište u kazalištu), ali i kao govornicu za odašiljanje prosvjetiteljskih, moralnih pouka.³ U devetnaestostoljetnim lakrdijama, komedijama, veselim igrama i pučkim igrokazima, gostionica će biti omiljeno poprište dramskih zapleta zasnovanih na situacijskim zabludama, karakternim oprekama ili kulturološkim razlikama domaćina i došljaka, dok će u melodramskome okviru

Freudenreichovih *Graničara* krčmar Grga Kosić, uz svesrdnu pomoć sobarice Karoline Liebherz, biti i glavnim izvorištem smijeha. Naprotiv, u dramskim djelima s početka dvadesetoga stoljeća krčma poprima sasvim drukčije, štoviše oprečne kvalifikacije. Egzemplarni ekspresionistički tekstovi upisuju joj izrazito negativne predznake, kakve će jednim dijelom zadržati sve do danas, ne samo jukstaponirajući je prostorima poput groblja ili crkve kao njezine suprotnosti nego ponajprije nadijevajući joj attribute društvene dekadencije, moralne nakaznosti, intelektualne prosječnosti, emocionalne zakržljivosti i nagonске raspojasanosti, riječju, stigmatizirajući je kao utjelovljenje obezduhovljenoga, materijalističkog i nazadnog malograđanskog svjetonazora. U Krležinu će *Michelangelu Bounarrotiju* iza razderanih stijenki Sikstinske kapele zablistati nezbiljska krčma koju je Krležin junak usnuo na dan kada je, ne bez snažne simbolike, slikao Dan Gnjeva Gospodnjega i kada je u njoj pokušao pronaći rasterećenje od samoće, spas od stvaralačke izdvojenosti i zaborav od sumnji u osobni umjetnički integritet. Iz Krležine/Michelangelove vizure, krčma je kaos uskovitlanih tijela, razbijenoga stakla i prolivene krvi; ona je razvrat i pijanstvo, podivljala svirka i ples, kakovonija glasova, krikova i zvukova; ona je razularena i razvratna, divlja i barbarska, životinjska i putena; ona je stalno usmjerena ka tjelesnom užitku u piću, jelu i seksusu; ona je moralno, intelektualno i duhovno potpuno prazna, a u konačnici je i neskriveno infernalizirana (nazdravlja se u čast Belzebuba!). Koliko god se trudio, zbog svoje se osviještenosti genij Michelangelova kova ne može uklopiti u magmu pomahnitale mase od koje je ekspresionizam toliko zazirao; koliko god to želio, ne može se utopiti u prosječnosti krčme jer prozire njezin besmisao i uzaludnost takva ljudskog postojanja. S druge strane, ni krčma ne prihvaća umjetnika, pa će sablažnjeni glasovi povikati: »Krivo vodi! Krivo!«⁴

Komorniju inačicu mikelandelovske krčme naći ćemo u sablasnoj podzemnoj krčmi Krležine jednočinke *Adam i Eva*, u kojoj Čovjek i Žena polako započinju novi ciklus međusobnoga izjedanja i uništavanja, dok je slično zamišljen podivljali panoptikum dosegao svoj vrhunac u sajmišnome kolopletu *Kraljeva*. Krležina krčma više je puta varirana materijalizacija propadanja jedne civilizacije, mračan i prijeteći simbol duhovne pustoši kojemu je Krleža uvijek iznova prkosio, ne samo u drami nego i u prozi, i u lirici, i u esejistici. Baš stoga i ne može biti slučajno, nego upravo simptomatično, da se jedna knjiga Krležinih žučljivih polemika u njegovim *Sabranim djelima* tiska pod naslovom *Iz naše književne krčme*⁵, naslovom

koji je svojedobno bio namijenjen jednoj drugoj znamenitoj Krležinoj polemičkoj zbirci, onaj o jalovosti suvremene kazališne kritike. Bio je to Krležin odgovor (književnim) neistomišljenicima i izašao je 1932. pod nazivom *Moj obračun s njima*, no budući da je naslovnica bila zamišljena kao kolaž novinskih izrezaka »s najglasnijim parolama«, Krleža je bio prisiljen odustati od *krčmarskoga* naslova ako nije želio isprovocirati tužbu koja bi prema tada važećim zakonskim regulativama bila posve legitimna.⁶

Kulundžić je u *Ponoći* (1921)⁷ gostionicu nazvao »Pakao«, prikazujući je kao leglo bluda, pijanstva i razvrata, *zrcalo* izopačenosti duše, poročnoga i ekspresionističkome čovjeku neprihvatljivog koda ponašanja, mišljenja i življenja, koje se, doduše, ne prikazuje na pozornici, ali zato se opširno pripovijeda i komentira s neskrivenim odmakom i zgražanjem; scena u krčmi istodobno biva i ključnim trenutkom preokreta, spoznaje i barem djelomična preporoda, Rajkova i Milina. Štoviše, čitajući *Ponoć* kao programatsku dramu, Sibila Petlevski zaključuje kako je »prebacivanjem žarišta iz kuhinje i sobe kao dvaju tipičnih mjesta naturalističke radnje – u krčmu« autor ostvario prijelaz iz naturalizma u ekspresionizam.⁸ Iste godine kada je praižvedena *Ponoć*, 1921, nastala je i Cesarčeva *Krčma* »Široko Grlo«⁹, po nazivu poistovječena s grobljem, u čijoj se neposrednoj blizini i nalazi, kao najširim grlom uopće, po smislu, na tragu Krležinih ranih drama, poistovječena s duhovnom ispraznošću i materijalizmom suvremenoga društva nad kojim neprestance lebdi zadah smrti, truleži i propasti. Nadalje, Cesarec će u skladu sa središnjom dramskom ulogom legende o zvonu svoju krčmu izrijekom usporediti i s demoniziranom ženom/ženkom/beštijom koja se daje »svakome tko plati«¹⁰ i koja nakon razbijanja zvona preuzima ulogu glavnoga kamena spoticanja u ljudskom životu. U želji da što snažnije ilustrira prevlast ugođaja i mentaliteta krčme nad svijetom, Cesarec u didaskalijama nalaže da njezino *širenje* ne bude samo simbolično nego i doslovno scenski pokazano: u prvome činu na pozornici se vidi tek jedan dio krčme, u drugome činu vidi se ona cijela. Sličan ovomu, scenski konkretiziran govor prostora, pa tako i krčme, javit će se i u drami novijega datuma, *Malome trgu* Milana Grgića.¹¹ Grgićeva krčma »Kod Jure« i zbiljsko je i simbolično mjesto na kojem već u tri sata poslijepodne sunca više nema; isprva je oronula, da bi sa svakim sljedećim činom bila sve dotjeranija i luksuznija, kao scenski vidljiv znak civilizacijske opsjednutosti materijalnim i tvarnim, odnosno povanjštenje sve dubljega procesa moralnog degeneriranja njezinih gostiju i vlasnika.

August je Cesarec *Krčmu* »Široko grlo« nazvao misterijem, a Stjepan Mihalić svoju *Grbavicu*¹² u podnaslovu kvalificira kao pasionsku igru. Na putu uništenja Mihalićeva naslovnog subjekta, krčma je i subjekt destrukcije i postaja križnoga puta nesretne žene i utjelovljenje građanske zvijeri lišene svake etike, skrupula i savjesti, ali činjenica da je krčma nemoćna pred križem i drugim sakralnim simbolima ipak donosi svojevršno olakšanje. Dok su mnogobrojni i žestoki tiskovni napadi *Grbavicu* osuđivali ponajprije s etičkoga stanovišta, predbacujući Mihaliću da sveta lica i sakramente povlači »po pijanim krčmama«¹³, Kosorova drama *Maska na paragrafima*¹⁴, napisana po svoj prilici nedugo nakon beogradskog atentata u kontekstu pratećih društveno-povijesnih okolnosti, nije na scenu uopće uspjela ni izaći, a u posljednji čas *opozvano* je i njezino tiskanje. Ne treba sumnjati da su cenzorski razlozi imali političku pozadinu jer je na zatečenu zbilju Kosor odgovorio nadasve smjelim političkim teatrom, vrlo izravno i vrlo nedvosmisleno, a pritom se umnogome oslanjao baš na prostornu artikulaciju osnovnih značenjskih obilježja teksta. Pozitivnome svijetu dobrodušnoga i prevarenog življa na siromašnom dalmatinskom otoku Kosor je sučelio besprizorni svijet beogradskoga noćnoga bara i oslikao ga kao mračni pandemonij svekolike raskalašenosti, zadržtosti, neciviliziranosti i pokvarenosti aktualne političke garniture, kao oličenje izopačenosti predstavnika i pomagača jasno apostrofirane diktatorske vlasti. Tako i u Kosorovoj drami razularena neumjerenost u piću i iću, razgolićena ženska tjelesa te bučno i pobješnjelo kolo bivaju stalnim i upečatljivim kazališnim signalima osipanja vrijednosnoga sustava neke epohe, a njezin dramski prostor »vidljivo mjesto proizvodnje i očitovanja značenja«, kako je, govoreći o scenskom prostoru, utvrdio kazališni semiotičar Patrice Pavis.¹⁵ Znamo da je Kosor napisao i dvije pariške, monparnassovske drame, *U »Café du Dôme«* (1922) i *Rotonde* (1925), pa je tim zanimljivije primijetiti kako kavana – kao metonimija suvremenoga civilizacijskog trenutka – poglavito u drami *U »Café du Dôme«* postaje poprištem bohemskog otpora kapitalu, odnosno mjestom izravnog sraza idealizma i materijalizma, premda doduše s ponešto relativizirajućim i kompromisnim raspletom. Ipak, u novijoj drami takav pristup nije imao dubljih i trajnijih odjeka.

U prvoj polovici devedesetih godina, u vrijeme rata i velikih društveno-političkih mijena, iz pera dvaju generacijski udaljenih dramatičara, mlađeg koji tek počinje aktivniji suživot s kazalištem, i starijeg koji iz glumačkih redova prvi put prelazi u struku spisatelja, nastaju dvije drame koje tematiziraju rat ili, bolje

rečeno, utjecaje rata na svakodnevni život pojedinca. Dramski prostor oba teksta, *Disamenine časti* Pave Marinkovića i *Tatarskoga bifteka* Zvonimira Zoričića¹⁶, ugostiteljski je objekt oko kojega, bliže ili dalje, bjesni rat, no po strukturnoj i stilskoj provedbi spomenuta djela oslanjaju se na sasvim različite dramske poetike. Priključivši se trendu postmodernističkih resemantizacija književnoga i kulturnog naslijeđa koji je slijedio cijeli niz dramatičara njegovoga naraštaja, Marinković radnju vraća daleko u prošlost, u doba Trojanskoga rata, da bi na duhovit način travestirao grčke i kršćanske mitove, konvencije antičke tragedije i aristotelovska pravila o njezinoj kompoziciji, redom upisane u temelje zapadne civilizacije, da bi je potom povezo s aktualnom društveno-političkom situacijom, što neizravnim, alegorijskim putem, što vrlo izravnim aluzijama (npr. likom i djelom Stefana Karpatškoga). Naprotiv, Zvonimir Zoričić u *Tatarskome bifteku* ispisuje pitku komediju zabavljačko-satiričnih pretenzija koja svoju tematiku ne želi zakrivati ili produbljivati aktualnim persiflacijskim igrama kakvima se problematizirajući ratne teme priklonio Marinković, nego utjecaj rata na svakodnevni život individue propituje kroz razgovor dvojice sredovječnih purgera u jednom zagrebačkom restoranu, za trajanja zračne uzbune početkom listopada 1991, u neposrednom dosluhu sa svojim sada i ovdje.¹⁷ Kazališna teorija u scenskom je prostoru odavno prepoznala mjesto očitovanja sociokulturne i sociopolitičke simbolike¹⁸, pa bi se moglo reći kako i Marinković odabire dramski prostor krčme »Lovor i masline« uvjeren u njezinu općenitost i metonimijsku egzemplarnost, siguran baš kao i njegov trojanski špijun kako se upravo u krčmi može najbolje opipati bilo naroda i izvidjeti stajališta pojedinaca. Poimanje krčme u *Disameninoj časti* ovjerava i stereotip kako krčma ima moć razvezivanja jezika i kako atmosfera krčme smekšava ljude čineći ih iskrenijima, opuštenijima i blagolagoljivijima, a to će osobito dolaziti do izražaja u Zoričićevoj duodrami, u kojoj će se dvojica prijatelja šamarati dugo prešućivanim istinama, optužbama i zamjerkama, povjeravati jedan drugome obiteljske i profesionalne frustracije, s nostalgijom se prisjećati mladosti ili žaliti zbog pogrešnih životnih skretanja te razglabati o važnim pitanjima dnevnopolitičke zbilje poput ratnih stradanja, nezaposlenosti, nataliteta, besparice ili jezičnih novotarija. Prikazujući svevremenu i prostorno neograničenu surovost i apsurdnost rata, Marinković prikazuje kako se on prelama preko leđa jedne žene, u ovom slučaju krčmarice, i u nemilosrdnom *lovu na lovu* njezinu krčmu istodobno pretvara u ogledalo ljudske prirode: pohlepa, nasilnost, taština, sirovost, ispraznost i besk-

rupuloznost oličene su u galeriji prepoznatljivih predstavnika grčke tragedije i suvremenog društva podjednako. Štoviše, u osudi središnje utrke za materijalnim dobitkom, koju, ironično, stavlja u usta neprijatelja, Marinković dodatno zaoštava žalac i ne propušta naglasiti sveopću odsutnost domoljublja. U Zoričićevoj pak gostionici ne nedostaje osjećaja domoljublja, barem deklarativno, osobito dok se pothranjuje alkoholom. Sučeljavanjem dvojice dugogodišnjih prijatelja različitih socijalnih i imovinskih statusa (jedan je profesor, a drugi privatni ugostitelj), ali i različitih svjetonazora, Zoričić otvoreno zapodijeva dijalog s aktualnim društvenim trenutkom, pa tijekom njihova razgovora na vidjelo izlaze i osobne dileme likova i bolna mjesta dnevnopolitičke zbilje, a kroz njihov će razgovor krčma lavirati između medija slobodnoga govora srca i poligona za necenzurirano pretresanje neuralgičnih društvenih problema. Razotkrivanje junakovih privatnih i gorućih javnih dilema Zoričić je spojio i u *Dobitnoj kombinaciji*¹⁹, monodrami ostarjeloga i osamljenog gubitnika koji voli zaviriti u čašicu, sjediti u kutu gostionice i naglas komentirati svijet oko sebe i u sebi. Junak *Dobitne kombinacije* gostionicu doživljava kao sigurnu luku u koju se može zakloniti kada pritisak stvarnosti postane prejak i u kojoj uspjeva lakše podnijeti, ako već ne i zaboraviti, prošlost i sadašnjost podjednako. Bez obzira na to jesu li Zoričićevi likovi usmjereni na iznošenje intimnog autoportreta, trauma kolektivne svijesti ili društvene kritike, oni svakodnevicu i duh jednoga vremena redovito ispisuju iz iskušene, humorističke perspektive, najčešće ostajući na razini dosjetke, jezične igre i farsične, a katkada i vulgarne šale, i nemajući veće kritičke snage od tek laganoga i površinskog peckanja, čak ni onda kada su im ciljevi u stvarnosti prepoznatljivi. Za razliku od Zoričićeva *Tatarskog bifteka*, kojemu nedostaje dublja analitička moć razobličavanja suštinske tragičnosti rata, desetak godina poslije, u obiteljskoj, antiratnoj drami *Veliki bijeli zec* (2002), Ivan Vidić precizno dijagnosticira tjeskobu življenja u ratu i poraću, i nalazi za nju ponešto drukčiji, kritički provokativniji i emocionalno potresniji, molski tonalit²⁰, a upravo dvije scene što se zbivaju u »Dugoj devetki«, »kafiću, gostionici, vrtnome restoranu, štogod tko želi«²¹, koja svoj naziv simbolično posuđuje od jedne vrste oružja, tragično sažimaju slom Vidićevih junaka. Nakon splašnjavanja pobjedonosnoga zanosa, odjednom postaje vidljiva i druga strana medalje hrvatske tranzicijske stvarnosti: odvijajući se u razmaku od pet godina, prije i poslije ispadanja trojice vojnih kuhara iz znamenitoga rođendanskog mimohoda 1995, koji je za njih postao simbolom propalih snova o ljepšoj i sretnijoj

budućnosti, prizori u krčmi bespoštedno seciraju društvenu i duhovnu klimu u dvije točke novije hrvatske povijesti. U sceni »prvoga dana«, prvim proplamsajima sumnje unatoč, prevladavaju svečarsko raspoloženje, povišeni tonovi, bahatost i ambicija svojstvena ratnicima pobjedničkoga tabora, u ime novostečene državnosti vojnokuharski trojac odjenuo je svoje najbolje uniforme, dok se kao nezaobilazni »rekvizit« svake proslave, a ovdje i groteskni zalog očekivanoga blagostanja i prosperiteta, na ražnju vrti janjac. Nejasne reference na strahote rata sustvaraoci »države, vjere, zajedništva i obitelji«²² potisnuli su u drugi plan i usmjerili pogled u budućnost, Jelina ljubavna veza u svome je naponu, a otac se ponosi i sobom i domovinom i kćeri. Tek u nezbiljskim, ali scenski bolno vidljivim segmentima radnje, kroz koje Vidić razotkriva skrivene misli i proturječja svojih likova ili sa sarkastičnim odmakom komentira dramska zbivanja, do gledatelja počinju dopirati prve naznake nesavršenosti u naoko idealnoj slici, koja će kulminirati pet godina poslije, tzv. »posljednjega dana«. U novonastaloj društveno-političkoj situaciji, aduti su prešli u druge ruke, pa je tako čak i mjesto pokojnoga Gazde zauzeo Konobar, koji će se zamišljenim, nestvarnim pucnjem u glavu satnika Lukše obračunati s onima koji su mu se dotad obraćali svisoka te opravdati ime svoje, sada, pivnice. Trio suboraca ponovno pije, ali ne više od sreće nego od muke zbog survavanja na dno, a lica su im zamišljena i namrštena. Poletne tonove zamijenilo je gorko ispovijedanje bračnih problema i žučljivo izlivanje nezadovoljstva poraženih, zaboravljenih i odbačenih branitelja kojih se država odrekla, ukazujući na bijedu naličja patriotskih pokliča i poslijeratne svakodnevice zaglušene besmislenim simbolima i paradama. Štoviše, scenom u krčmi Vidić još snažnije produbljuje generacijski jaz između »ratnika« i mladih koji se teško snalaze u svijetu što su im ga ovi namijenili, a ostavljena i iscrpljena Jela ne može računati ni na minimalnu pomoć oca i njegovih suboraca izgubljenih u sumaglici alkoholnih para, međusobnih potvora, samozavaranja i samosažaljevanja, dapače past će kao žrtva takva mentalnoga sklopa.

Rezimirajući pak devedesete u drami *Octopussy*, koja kronološki prethodi *Velikome bijelome zecu*, naslovni riblji restoran Vidić uzdiže na razinu objedinjujuće metafore etički i duhovno posrnule epohe. »San se ostvario. Narod je zadobio svoju slobodu, a s time i pravo da njeguje svoju izvornu kulturu«²³, zaključit će Gazda koji poput najvećeg dijela krčmara naše dramske književnosti ozbiljnije pati tek od pilatovskoga sindroma pranja ruku, dok je krčma u kojoj sudbinu naroda kroji šačica

ruralnih nasilnika u sprezi sa strukturama vlasti u Vidićevim rukama postala otjelotvorenje primitivnoga, kriminalnog i brutalnog mentaliteta koji temeljne građanske vrijednosti neprestano dovodi u pitanje.²⁴ Zato joj i pristaje naziv po krakatome grabežljivcu, što će ga narod odmah prilagoditi svom jezičnom i duhovnom senzibilitetu, kao što joj pristaju intertekstualna i nadrealna nadgradnja. Parodičnim intertekstualnim poigravanjima s obrascem, likovima i uzvišenošću grčke tragedije o kralju Edipu i faustovskoga mita, Vidić će naglasiti groteskno lice svoje krčme te usput detronizirati poneke šekspirijanske segmente zapadnoeuropske književne tradicije, a uvođenjem nadrealnih zbivanja (karađorđevićevski žandari) zahvatit će stoljetnu povijest domaćih prostora i u ironičnome finalu stopiti u jedno povijest i sadašnjost, vrijeme karađorđevićevskoga »protunarodnog režima«²⁵ i vrijeme stečene samostalnosti. Vidić krčmu smješta u samotani i surovi seoski milje dalmatinskoga zaleđa, uz raskrižje na kojem joj društvo prave tek groblje i nekoliko ruševina, a grafit koji vrišti s jednoga od obližnjih zgarišta, *Živiela utopija!*, tragigroteskna je optužba na račun izjalovljenih utopijskih očekivanja. U krčmi koju Vidić slika kao presjek vladajućih društvenih i kulturoloških odnosa, u ovom slučaju principa jačega i patrijarhata, trguje se i robom i ljudskim životima, određuje se i ispisuje povijest naroda, a jedna je od stalnih mušterija, ali samo kao tematski lik, i vrag osobno. Ženski su likovi u Vidićevoj krčmi neprestano izloženi svakovrsnim psihičkim i fizičkim ponižavanjima kojima se, uvjereni i ovjereni da žive u muškome svijetu, nemaju ni snage ni volje opirati. Žene su tek lica od marginalnoga značenja koja se tretira kao objekte bez prava na mišljenje i govor te predmete zadovoljenja spolne žudnje. Dapače, ni u jednoj *krčmarskoj* podjeli karata ženski subjekt ne prolazi dobro, ali za razliku od žena u, recimo, ekspresionističkoj krčmi, gdje su vrlo često prikazane kao demonizirane grešnice, razvratnice i bludnice koje muškarce odvedu u propast (drukčija je međutim *Grbavica*), u suvremenoj su krčmi žene umnogome pretvorene u pasivno i nijemo tijelo, u servilne i bespomoćne žrtve, a nije rijetkost ni da su iz nje posve isključene. Kada pak steknu pravo na riječ i slobodu samostalnog odlučivanja o vlastitom životu te kada su intelektualno i društveno emancipirane, nerijetko ih se prikazuje kako venu za pripadnicima suprotnoga spola ili kako ih upravo stečene slobode odvedu u propast, a čak i kada se nalaze na čelu bordela, kao u Vidićevoj *Tildi* ili *Kraljicama* Darka Lukića, čini se da mogu biti samo pijuni u rukama velikih igrača. U borbi protiv primitivizma duha Vidić je dramom *Octopussy* uzeo na zub naličje tranzicijske stvarnosti i dirnuo

u osinje gnijezdo aktualnih društvenih problema, no unatoč trajno prisutnoj žudnji Vidićevih junaka za bijegom i ostvarenjem fizičke i duhovne slobode i unatoč činjenici da u *Octopussyju* prikazuje pad jedne garniture silnika, on ne odaje vjeru u filozofiju *happy enda* i mogućnost izlaska iz krčmarskoga mraka – u čemu se još jednom ogleda njegov distopijski podnaslov – osobito ako je suditi po svršetku. Smjesta popunjavajući upražnjeno mjesto jednoga despota drugim, Vidić, štoviše, naglašava upravo suprotno²⁶, a slično je i sa svršecima njegovih ostalih drama: u najstarijoj će *Harpi* mlada sluškinja pasti u ruke zlom Kuroglavku, u *Groznici* su djevojke osuđene na četiri zida, u *Tildi* ostarjela madam završava na cesti dok ostali spletkari pokreću novi posao, u *Velikome bijelome zecu* Jela stradava, a u *Octopussyju* bezazlena Gušćarica biva plijenom slijepoga i pohotnoga Notara... Budući da je HNK-ovska predstava ostala na razini površinskog *prikazivanja* krčme, ne proniknuvši u dubinsku logiku *prokazivanja* njezina pogubnoga mentaliteta, ne bi nas trebalo čuditi što je autor javno apelirao na upravu toga kazališta da predstavu *Octopussy* skine s repertoara.²⁷ Ulogu svijeta u malom kao prostorne eksplikacije stanja duha koju je Vidić ovdje namijenio krčmi, u *Velikoj je Tildi* isti autor dao javnoj kući. U vrijeme svoga nastanka početkom devedesetih, rasap Tildina bordela trebao je aludirati na rasap bivše države; u vrijeme njegova postavljanja na scenu, početkom novog tisućljeća²⁸, aludirao je na sveopći poremećaj u vrijednosnome sustavu i bordelizaciju suvremenoga hrvatskog društva.²⁹ Prikazavši svijet koji na bludilištu licemjerno parazitira i u kojem je bludilište prihvatljivo kao partner dokle god je isplativo i »nevidljivo« oku javnosti – bludilište je u sprezi s moćnim i uglednim institucijama (Načelnik, Doktor, Profesor) – Vidić je upozorio da istinski kupleraj, u popratnome rječniku *Tilde* definiran kao »unutrašnji svijet nesretnog i nesređenog bića«³⁰, gledatelj zapravo i nije morao tražiti na pozornici riječkoga HNK-a nego duboko u sebi.

Te iste, 2000. godine kada je u Rijeci praizvedena *Tilda*, u zagrebačkom Dramskom kazalištu Gavella premijerno je odigrana i *Kultura u predgrađu* Roberta Perišića.³¹ Mentalitet Vidićeve krčme iz krševitoga zaleđa u Perišićevoj je »posttraumatskoj komediji« preselio u urbanu, gradsku sredinu, točnije u njezino predgrađe, a ta se crnohumorna drama »kulturne katastrofe«, koju treba čitati u odgovarajućem farsično-grotesknome ključu, odigrava na fonu precizno određene suvremene stvarnosti druge polovice devedesetih godina ili, kako to Perišić navodi u didaskalijama, perioda »svete nacije i iste takve kulture«³². Ako je Vidić po-

lemizirao sa slikom poseljačene i bordelizirane stvarnosti, i kod Perišića nam valja govoriti o ironizaciji primitivnosti suvremenoga hrvatskoga društva, ponajprije kroz optiku krajnje estradizirane i trivijalizirane kulture. Kada naime šačica kriminalaca dođe na apsurdnu ideju da u krčmi »Okretište« održi okrugli stol na temu kulture u predgrađu ne bi li policija i uobičajeni gosti prestali navraćati u nju, kada forma okrugloga stola postane tek paravan za dilanje droge i kada oronuli ratni veteran ustvrdi kako ulaskom kulture u rečeni ugostiteljski objekt ovaj prestaje biti »normalnom birtijom«, onda nam ne preostaje drugo nego da konstatiramo potpunu eroziju statusa kulture i njezinih predstavnika u današnjem društvu. Pritom nas ne bi toliko trebao zabrinuti zaključak kako se krčma i kultura međusobno potiru i kako se krčma definira kao njezina opreka koliko činjenica da je kultura u društvu izgubila i kredibilitet i svaki ozbiljan udio, posebice u odnosu na medije javnoga informiranja, bez čije inačice istine ne može proći nijedan »važniji« događaj pa tako ni »kultura u predgrađu«. U tom kontekstu možda nije nezanimljivo primijetiti ni da se takva estradizirana verzija kulturnih i drugih događanja najčešće posreduje upravo putem TV-emisija s visokim postotkom gledanosti koje u svome nazivu i/ili vidokrugu predmnijevaju sliku novosti/trača uz kavicu (Glamour Café, Shpitz). Kada je prived važniji od istine, a forma od sadržaja – kao što je i Vidićevu Gazdi Redarov sakô mjerilo uljuđenosti, bereti zatakutoj za pojas usprkos – gosti okrugloga stola o kulturi i mogu biti lica s rubova društva ili estrade, pa likovi u rasponu od ratnih veterana, narkomana i sitnih kriminalaca do bivših nogometaša i sumnjivih glazbenih zvijezda, iz rečenice u rečenicu, ne bez sočne psovke kao jednog od temeljnih sredstava izričaja, i na diskurzivnom i na sadržajnom planu mogu opovrgavati smisao uljuđene diskusije. Tako će u »birtiji«, za koju konobarica ne nalazi primjerenoga prijevoda, Perišić na njihova usta istovariti sve moguće mačističke, nacionalističke i ksenofobične stereotipe, zadrnosti, rak-rane i frustracije hrvatskoga društva, no ni on sam ne uspijeva uvijek izmaći zamkama »transparentnog« politikantstva. Birajući scenska sredstva kojima će dodatno podcrtati svoje ideje, slično Vidiću, i Perišić se odlučuje za kakofoniju jeftinoga zabavnjačkog melosa, revolverskih rafala i razbijenih čaša, dok je istodobno globalnu metaforu urušavanja civilizacije, izraslu iz poludokumentarističkoga preslika atmosfere s ruba grada, začinio apokaliptičnom simbolikom smaka svijeta, odnosno infernalnom komparserijom kakvom se dramski pisci i inače vole ispomagati pri oslikavanju demona uklete balkanske krčme. Redatelj je pak praiizvedbe, Milan Živković, kao scensko

rješenje krčme odabrao boksački ring, za što mu i Perišićev predložak nudi obilje materijala. Ekstatični svršetak u kojemu svi sudionici hipnotički pjevuje ciničnu rugalicu i sebi i svijetu, po krajnjem je učinku blizak mraku koji u crno zavija mještane Mrduše Donje³³, pa se čini da bi temi okrugloga stola ipak više odgovarao prvobitni, radni naslov »Pet minuta poslije dvanaest«.

U nizu dramskih tekstova u kojima se tematizira život manjih mjesta, gostionica se, uz ulicu, trg i crkvu, nadaje kao ključno odredište javnoga života i ljudske društvenosti u koje se radi druženja, dokoličarenja, posla ili glasila slijeva sve lokalno stanovništvo, kroz koje se prelama život cijeloga naselja i u kojem se nerijetko odlučuje o sudbinama mještana. Potaknut pričom Ranka Marinkovića o prelasku dijela Višana na pravoslavnu vjeru kako bi stekli neke povlastice, Ivo Brešan napisao je *Potopljena zvona* (1994)³⁴, dramu o univerzalnom problemu političke manipulacije ljudima pomoću vjere; imajući pak na umu istaknuti položaj gostionice u životu dalmatinskih mjesta, u svojoj joj je groteski, uz instituciju crkve i zatvora, namijenio važnu ulogu u razvijanju i kulminiranju zapleta, u portretiranju galerije tipova – lokalnoga stanovništva i došljaka, onih koji manipuliraju i onih kojima se manipulira – te u oslikavanju svakodnevice otočana. U gostionici Mikule Gregova, gostioničara čiju će neutralnost i usredotočenost na narudžbe i utržak Brešan dotjerati do gotovo apsurdne krajnosti, razmatraju se pitanja od presudnoga značenja za cijelu zajednicu, ali donose se i odluke koje se tiču najstrože intime pojedinca. Dok se negdje po strani odvijaju susreti mladih zaljubljenika, dotle se najčešće uz jelo i piće igra »na karte«, dogovaraju i proslavljaju brakovi, rješavaju imovinsko-pravni odnosi, očituju karakterne, ideološke i kulturološke razlike, sklapaju poslovi, kuju urote i razrješavaju, riječima, šakama ili natpjevanjem, sukobi. Zamišljajući je kao parlamentarnu govornicu pristupačnu svim političkim opcijama, koja u svojoj otvorenosti likovima različitih svjetonazora i oprečnih ideoloških stajališta ne pristaje ni na kakvo jednoduše, osim ono krčmarovo, Brešan u ovoj groteski gostionicu pretvara i u ishodište manipulacije, pobuna i društvenih nemira.³⁵ Vrijedi napomenuti kako će i u djelima Mire Gavrana urbani kafić/gostionica najčešće biti poprištem kojekakvih tajnih dogovora, pregovora i konspiracija, premda više intimne ili obiteljske nego ideološke ili materijalne provenijencije. To se možda najbolje vidi u komediji *Veseli četverokut*³⁶, gdje neimenovana gostionica igra ulogu prijelazne postaje u kojoj se nakon ispovijedanja pojedinosti o bračnim i poslovnim nezadovoljstvima uvijek iznova razmatra,

potencira i ugovara preljub, da bi se njezin udio u vođenju radnje umnožio kad postane mjestom slučajnog susreta svih sudionika međubračne križaljke, nakon čega priča silovito juri prema raspletu.

U scenskoj prilagodbi Tomićeva romana *Što je muškarac bez brkova*, koju je načinila Aida Bukvić³⁷, dramska je radnja još jedanput razapeta između crkve i seoske krčme, ali Tomićeva seoska krčma, za razliku od Brešanove, odbacuje ulogu djelatnog agensa dramskog zbivanja i postaje tek puka dekoracija: prostor prepričavanja događaja što su se zbili negdje drugdje (u Smiljevu, u okolnim mjestima, u svijetu, u prošlosti likova, u sapunicama) i prostor za plasiranje smijeha. Radnja je usredotočena na ljubavne jade koji se uglavnom zapeću i rješavaju izvan gostioničkoga prostora i u gostionicu dolaze posredstvom glasina – pa gostionica stoga funkcionira i kao rasadište novosti – a u njoj će se pripovijedati čak i rasplet. Želeći zabaviti gledatelja komičnim prikazivanjem običaja i mentaliteta mještana dalmatinskoga zaleđa i dobaciti pokoju pljusku zbilji, autor je gostionicu napučio karakterističnim figurama, poput krčmara opsjednutoga meksičkim sapunicama, mlade udovice, šašavog župnika, lokalnih redikula, gastarbajtera povratnika i kvaziumjetnika opsjednutog pisanjem haiku poezije, pripisao im replike koje rijetko kada traže odgovor i dijalog (radije se zaokružuju u formu dosjetke ili pošalice) i postavio ih u odnose prisposodobive natjecanju u pripovijedanju što bizarnijih priča i što sočnijih tračeva. Najveći teret ironije autora oduševljenoga potencijalima ljudske gluposti³⁸ iznose likovi dvojice seoskih redikula i stalnih gostiju krčme, Ivića i Markana, kao i Miguel, trgovac i krčmar koji se svojim gostima uglavnom obraća diskursom obljubljenih meksičkih sapunica, po čijoj se logici, napokon, veliki dio smiljevačke kronike i ravna, opravdavajući time mnoge njezine postupke, pretjeranosti, pa i dramaturške nespretnosti. Zbog komike bazirane na svakovrsnim vulgarnostima i psovkama, kao i zbog podilaženja publici, predstava *Što je muškarac bez brkova*, kod dijela je kritike izazvala izuzetno oštre prosvjede³⁹, zaradivši etiketu neurotičnoga, populističkog i »birtijaškoga« humora. Uvođenjem lika pasioniranoga čitača crne kronike, Markana, Tomić je u gostionicu uveo i društvene teme, no one ne uspijevaju prerasti granice novinskih stupaca i postati povodom kakve osviještene diskusije nego ostaju samo naznakom površinski zagrebenih socijalnih problema i utjecaja dnevnoga tiska, a i medija uopće, na svakodnevni život. Ozbiljnije društvenokritičke komentare treba očekivati tek u

reskim stihovima gange, koji radnji, zajedno s igrom šijavice, daju i žarko žuđeni lokalni kolorit.

Četiri slike *Splitske kvatrologije* (2002)⁴⁰ koje je Arijana Čulina povezala temom i prostorom ljetne plaže i omanjega kafića u sklopu nje, redatelj Georgij Paro dobrim je dijelom skratio, zgusnuo i prebacio u kafić, smatrajući da će biranjem toga za Mediteran karakterističnog prostora dobiti »panoptikum ljudskih odnosa, koji se negdje mimoilaze, negdje dodiruju, negdje poistovjećuju, negdje razlikuju, ali stvaraju sliku svijeta s različitim uvidima«⁴¹. Čitajući pak dramu, čini se posve jasnim kako je pišući *Kvatrologiju A*. Čulina pred očima imala studiju (dalmatinskoga) mentaliteta. Uostalom, i sama autorica kaže, tek napola u šali, kako joj je preslikavanje jednoga modela iz zbilje očito dobro uspjelo, jer su se pojedinci prepoznali u njezinim likovima, i kako je to razlog zbog kojega se nakon splitske praizvedbe (2004) mnogi *nisu* smijali. Ne ulazeći u raspravu jesu li razlozi negodovanja publike bili nalikosne ili estetske naravi, ili oboje, neupitno je da bivša glamurovska glasnogovornica naroda u *Splitskoj kvatrologiji* portretira tromu, apatičnu i inertnu sredinu paraliziranu strahovima, neznanjem, skućenošću duha ili komocijom. Predstavnici te sredine koje na jednom mjestu sabire zajednički prostor kafića kao presjecište svijeta u malom zapleteni su u mrežu kolotečine, neosviještenosti i samonametnutoga sljepila za stvarnost te, osim rijetkih iznimaka koje u takvom poretku stvari teško drže glavu iznad vode, žive od izlika i zaobilaznih putova. Gorući problemi svakodnevice ne iskrsavaju samo u dijalozima nego u svijet drame ulaze i kao prepoznatljiviji tipovi iz zbilje (žena s djetetom, gluhočujem čovjek s figuricama, harmonikaš ili prosjakinja), ali oni bivaju lakonski otjerani ili ignorirani bez imalo empatije. A da Čulina doista nema dlake na jeziku, možda najbolje potvrđuje Redikulova pjesma o jednoličnoj i zatupljujućoj svakodnevici likova koja uokviruje, presijeca i ironizira scenska zbivanja produbljujući osjećaj tjeskobe što izbija kroz stijenke komediografske strukture njezine tetralogije.

Petnaestak godina nakon Marinkovićeve *Disamene*, Lada Kaštelan napisat će dramu *Prije sna*⁴² i osloboditi dramsku krčmu od mnoštva intertekstualnih, grotesknih i komediografskih slojeva koji su se godinama taložili na nju, premda se ne može poreći kako i ona zadržava određene komediografske sastavnice, ponajprije gradeći lik Oca pet kćeri a, donekle, i ciničnoga Konobara.⁴³ Tražeći prostorni model za iskazivanje dubinskih odnosa u tekstu, ponajprije razlika

između ženskoga i muškog životnog iskustva kroz koje će ujedno fiksirati i neke temeljne odnose u društvu, L. Kaštelan ga nalazi u suprotnosti ginekološkoga odjela na kojem se žene različite dobi, porijekla, obrazovanja i društvenoga statusa suočavaju s problemima vezanim uz reproduktivni životni ciklus, vlastitom smrtnošću i romantičnim osjećajima te neimenovanog kafića preko puta bolnice koji će u razgovoru, ne bez ironije, dobiti šaljivi nadimak vesele, pa pijane rode, a u kojem pak muškarci proživljavaju svoje drame i traume. Razmještaj figura i odnosa te omjer snaga unutar ta dva semantički oprečno pozicionirana prostora stereotipni su koliko i prepoznatljivi, s čime se Kaštelanova na koncu i poigrava. U kafiću kao mikrokozmosu muškoga svijeta pokeraški se kralj opija slaveći rođenje pete kćeri s trećom suprugom; ratom traumatiziranom branitelju netom je umrla supruga pa jednom rukom drži bocu loze, a drugom pištolj koji će, dakako, opaliti; kukavički suprug i preljubnik teško se miri s činjenicom da je ostavljen; mladić koji još uvijek vjeruje u ideal ljubavi pokušava se izboriti za nju, a gotovo svi oni na sebi nose biljeg krivca koji je na ovaj ili onaj način izigrao neku od žena što leže u bolnici. Na jednom se mjestu preklapa niz životnih rituala – slavi se rođenje i oplakuju se mrtvi, zakapa se staro i polažu se temelji novoga početka – ali konačna je bilanca ipak porazna. Pokušaj pronalaženja izlaza premeće se u svoju suprotnost i dobiva tragično finale. Optimistična očekivanja Ljubavnice, jedinog »uljeza« među muškim likovima, pa ako hoćemo i žene koja se ogriješila o društvene norme, pokošena su zalutalim metkom, likovi se tek na trenutak uspijevaju rasteretiti osjećaja beznađa naglas izgovorenim unutarnjim monolozima, pa nije ni čudo što je krčma Lade Kaštelan sumorna i rezignirana, ili, kako to sugeriraju naslov prizora »Niski tlak« i tekstom rasute udice, mutna zona paralizirajuće južine koja čovjeku ne zadaje ništa drugo nego glavobolje.

U posljednjih petnaestak godina krčma je dakle bila vitalan i mnogoznačan čimbenik suvremene hrvatske drame, ali i kazališta, jer su gotovo svi spominjani tekstovi doživjeli svoju više ili manje uspješnu scensku provjeru. Suvremeni dramatičari pridavali su joj brojne funkcije i sagledavali je iz doista različitih perspektiva, tako da ju je nemoguće jednoznačno odrediti, bilo kao prostor dramaturški usudan za vođenje i raspletanje radnje (Brešan) ili kao ukras kojim si dramatičar stvara poligon za studiju mentaliteta i plasiranje komike (Tomić), bilo kao topos koji preuzimanjem modela iz stvarnosti želi biti svjedokom jednoga prepoznatljivog prostora (Čulina) ili, ibersfeldovski (Übersfeld) rečeno, kao retoričku transpoziciju

odnosa u stvarnosti kojom se izražava idejno-dramaturška cjelina drame (Vidić, Perišić).⁴⁴ Tijekom devedesetih većina se tekstova, neovisno o stupnju svoje referencijalnosti ili kritičnosti u odnosu na zbilju, zaodijevala čitavim spektrom žanrova humoristične provenijencije i obilježja, klizeći prema komičnom i parodijskom, satiričnom i grotesknom, utječući se i benignoj šali i iscerenom grohotu, što je uostalom najavila već Marinkovićeve *Disamena*. No, u nekoliko će drama s početka novog tisućljeća dramatičari ipak načiniti korak u stranu, odlučivši se na uočljiv stilski zaokret prema neorealističkoj paradigmi (*Veliki bijeli zec*, *Prije sna*), premda u oba ta teksta dolazi do suigre s nezbiljskim ili bajkovitim.

Kroz niz svojih mutacija, krčma je podjednako bila slikom čovjeka u svijetu, koliko i slikom svijeta u čovjeku.⁴⁵ Suvremeni su dramatičari u njoj prepoznali prostor druženja, razbibrige, dokoličarenja i neobveznih razgovora, no u nizu drama ona je ipak prikazana kao tragičan zbroj ljudske potrage za boljim i smislenijim životom, postaja na kojoj se tuga ili prisebnost utapaju u alkoholu, prostor čovjekovih nadanja o izlasku iz samoće i osjećaja egzistencijalnoga beznađa, mjesto ogoljavanja intime pojedinca. Iako je krčma zamišljena kao javni prostor, u njoj će se bez iznimke razotkrivati duševne i moralne osobne istine i ljuštiti slojevi građanske uljuđenosti. Budući da se tematiziranje krčme mahom vezivalo uz refleksno reagiranje dramatičara na suvremenu zbilju, mogli bismo je bez ustezanja promatrati i kao svojevrsni lakmus-papir aktualnih povijesnih, sociopolitičkih i kulturoloških fenomena i promjena, odnosno dramsko-kazališnih percepcija tih promjena i odgovora na njih. Tako se tijekom prve polovice devedesetih dramska krčma uvelike naslanjala na ratnu i političku tematiku, u prvome redu na posljedice što ih rat i politika imaju na svakodnevicu, emocionalni život i etiku individue. U drugoj polovici devedesetih, točnije na mijeni stoljeća, portretiranje krčme kao metafore stanja kolektivnoga duha i mentaliteta, kako u ruralnoj tako i u urbanoj sredini, pokazatelj je novih trendova i mijena u zbilji, pa se u djelima Vidića i Perišića prokazivanjem kriminalizacije, socijalne bijede, duhovne i moralne pauperizacije te sveopćeg srozavanja ugleda i udjela kulture u suvremenom hrvatskom društvu očituje polemika s tranzicijskom stvarnosti. Omiljeni teren za iskrcavanje ključnih društvenih problema, krčma je tako (p)ostala sinonimom divljaštva, primitivizma i neciviliziranosti suvremenoga čovjeka, odnosno simbolom duhovne tromosti i bezizlaznoga vrzina kola koje još od *Kraljeva* pleše na ovim prostorima odvođeći u propast svakog tko se u nj uhvati, no upravo su se dramskim prosvjedom pro-

tiv mentaliteta krčme kao slike poseljačenoga, bordeliziranog i estradiziranog svijeta pojedini suvremeni dramatičari približili Krleži. Mislim stoga da nećemo pogriješiti ako zaključimo kako se kroz topos krčme u hrvatskoj drami od devedesetih naovamo mogu razabrati obrisi isповјedaonice, javne govornice i, donekle, propovјedaonice.

BILJEŠKE

¹ Pavo Marinković, »Disamenina čast«, u: *Prolog*, VI(1991)22, str. 10.

² Usp. Milenko Misailović, *Dramaturgija scenskog prostora*, Sterijino pozorje, Dnevnik, Novi Sad 1988, str. 15. 417.

³ Usp. Nikola Batušić, »Prizor u gostionici iz komedije *Matijaš grabancijaš dijak* Tita Brezovačkoga«, u: *Starija kajkavska drama*, Disput, Zagreb 2002.

⁴ Miroslav Krleža, »Michelangelo Buonarroti«, u: *Drame*, Školska knjiga, Zagreb 1977, str. 429.

⁵ Miroslav Krleža, *Iz naše književne krčme*, *Sabrana djela*, *Polemike*, knjiga 4, Oslobođenje-Mladost, Sarajevo-Zagreb 1983.

⁶ Usp. Ivo Frangeš, »Pogovor«, u: Miroslav Krleža, *Moj obračun s njima*, *Sabrana djela*, *Polemike*, knjiga 3, Oslobođenje-Mladost, Sarajevo-Zagreb 1983, str. 312.

⁷ Josip Kulundžić, »Ponoć«, u: Strozzi, Kulundžić, Mesarić, Senečić, *Dramska djela*, *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knjiga 106, Matica hrvatska – Zora, Zagreb 1965. U zagradi je navedena godina praiзvedbe.

⁸ Sibila Petlevski, *Simptomi dramskog moderniteta*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2000, str. 202.

⁹ August Cesarec, *Krčma »Široko grlo«* [Prosvjetni sabor Hrvatske, Odbor za scensku kulturu, Zagreb 1974]. Izvedena je 1947. u Varaždinu.

¹⁰ A. Cesarec, *Krčma »Široko grlo«* [1974], str. 67.

¹¹ Milan Grgić, »Mali trg«, u: *Ne daj se, Njofra!*, Matica hrvatska, Zagreb 2002.

¹² Slavko Mihalić, *Grbavica*, Dionička štamparija D. D., Karlovac 1929. Praiзvedena 1929. u Karlovcu.

¹³ Slavko Mihalić, »Nekoliko riječi o *Grbavici*«, u: *Grbavica*, Dionička štamparija D. D., Karlovac 1929, str. [4].

¹⁴ Josip Kosor, »Maske na paragrafima«, u: *Prolog*, X(1978)38.

¹⁵ Usp. Pavisovu natuknicu o scenskome prostoru u: Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus, Zagreb 2004, str. 339.

¹⁶ Zvonimir Zoričić, »Tatarski biftek«, u: *Plima*, II(1994)2.

¹⁷ Oglašavanjem sirene za zračnu uzbunu svojevremeno je započinjala i predstava u režiji Georgija Para (1994).

¹⁸ Anne Übersfeld, *Čitanje pozorišta*, »Vuk Karadžić«, Beograd 1982, str. 137.

¹⁹ Zvonimir Zoričić, *Dobitna kombinacija*, usp. rukopis koji se čuva na Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta HAZU pod inventarnom oznakom DT 214. Izvedena 1996. u režiji Ivice Kunčevića.

²⁰ Ivan Vidić, »Veliki bijeli zec«, u: *Kazalište*, VI(2002)11-12. *Veliki bijeli zec* praizveden je 3. i 4. veljače 2004. u ZKM-u u režiji Ivice Kunčevića.

²¹ I. Vidić, Isto, u: *Kazalište*, VI(2002)11-12, str. 164.

²² I. Vidić, Isto, str. 165.

²³ Ivan Vidić, »Octopussy«, u: *Drame*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2002, str. 314.

²⁴ »U toj je drami riječ o nečemu što ugrožava građansko, ne nužno gradsko. To je zastrašujuće!«, uzviknut će Vidić. Usp. »Borba protiv poseljačenja« (razgovor vodio Želimir Ciglar), *Večernji list*, XLVII(2003)14427, 22. prosinca, str. 49.

²⁵ Ivan Vidić, »Octopussy«, u: *Drame*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2002, str. 340.

²⁶ Na tu temu Lucija Ljubić piše: »Vidićeva groteska ne nudi nikakav izlaz, dapače, stalno ukazuje na bezizlaznost i svojevrstu ukletost mentaliteta krčme.« Usp. Lucija Ljubić, »Propitivanje sela kao mjesta radnje u suvremenoj hrvatskoj drami«, *Kazalište*, VIII(2004)17-18, str. 78.

²⁷ D. B., »Skinite blesavi skeč *Octopussy!*«, *Večernji list*, XLVI(2005)14892, 20. travnja, str. 48. Predstava je izvedena 22. prosinca 2003. u zagrebačkom HNK-u u režiji Ivice Boban.

²⁸ Premda dovršena još 1990, *Velika Tilda* uprizorena je tek deset godina poslije, 27. veljače 2000. u HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci u režiji Nenni Delmestre.

²⁹ M. Foucault je pak javnu kuću kvalificirao kao heterotopiju iluzije koja svaki zbiljski prostor razotkriva kao još veću iluziju. Usp. Michel Foucault, »O drugim prostorima«, u: *Glasja*, Zadar, III(1996)6, str. 14.

³⁰ Ivan Vidić, »Velika Tilda«, u: *Drame*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2002.

³¹ Robert Perišić, *Kultura u predgrađu*; u svojoj sam se analizi služila tekstem koji se može naći na internetskoj stranici http://www.elektronickeknjige.com/perisic_robert/kultura_u_predgradju/indeks.htm.

³² R. Perišić, *Kultura u predgrađu*, internetska stranica http://www.elektronickeknjige.com/perisic_robert/kultura_u_predgradju/indeks.htm.

³³ Ana je Lederer utvrdila sličnu podudarnost kraja Brešanove groteske i svršetka Šovagovićevih *Ptičica*. Usp. Ana Lederer, »Svečanost u suvremenoj hrvatskoj drami«, u: *Vrijeme osobne povijesti*, Naklada Ljevak, Zagreb 2004.

³⁴ Ivo Brešan, »Potopljena zvona«, u: *Spletke*, Naklada Društva hrvatskih književnika, Zagreb 1997.

³⁵ Govoreći o kavanama, Zlata Živković Žugar upozorava kako su kavanski razgovori takoreći od samog početka bili doživljavani kao opasnost, o čemu svjedoči i proglas engleske

vlade još iz 17. stoljeća kojim se na to upozorava. Usp. Zlata Živković Žugar, »Osječke kavane«, u: *Hrvatska revija*, III(2003)4, str. 23.

³⁶ Miro Gavran, »Veseli četverokut«, u: *Šaljivi komadi*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 1996.

³⁷ Premijera predstave *Što je muškarac bez brkova* održana je 18. prosinca 2001. u karlovačkome Zorin domu u režiji Aide Bukvić, a pri analizi sam se služila rukopisnim primjerkom toga teksta.

³⁸ »I, inače, volim neinteligentne ljude. Bez truna ironije, glupost mi je predivna, nedokučiva je, eterična...«, u: *Glupost mi je predivna* (razgovor vodio Krno Lokotar), *Vijenac*, VIII(2000), 30. studenoga, str. 16.

³⁹ »Jer, današnja splitska kazališna publika, u prosjeku, najviše uživa u vulgarnostima i najprostačkim oblicima tzv. duhovitosti. A dotična dramska izraslina upravo do krajnosti obiluje takvim povodima za folklorni, manje-više neurotični smijeh.« Usp. Anatolij Kudrjavcev, »Mučnina i neurotični smijeh«, *Slobodna Dalmacija*, LIX(2002)18402, 21. travnja, str. 39.

⁴⁰ Arijana Čulina, »Splitska kvatrogija«, u: *Dvi-tri teške drame za umrit od smija*, Mozaik knjiga, Zagreb 2002. Predstava je izvedena 2004. u splitskome HNK-u u režiji Georgija Para.

⁴¹ »Redatelj sam tekstova koje biram ili koji odaberu mene« (razgovor vodila Vesna Božanić Serdar), *Mediteran*, Tjedni kulturni prilog *Novog lista*, X(2004)495, 14. studenoga, str. 4.

⁴² U analizi teksta Lade Kaštelan pozivam se na rukopisni tekst izveden 2004. u DK Gavella u režiji Nenni Delmestre.

⁴³ Štoviše, upravo su komični elementi dodatno potencirani u kazališnoj izvedbi, što se nije uvijek pokazalo najsretnijim rješenjem unatoč sjajnim glumačkim minijaturama.

⁴⁴ Anne Übersfeld, »Kazališni prostor i njegov scenograf«, u: *Novi Prolog*, Zagreb, IV(1989)12-13, str. 63.

⁴⁵ Usp. uvodne riječi Borisa Senkera u: »Vrijeme, subjekt, prostor«, u: *Novi Prolog*, Zagreb, IV(1989)12-13, str. 40.