

## MOJE SCENSKO DRUŽENJE S FADILOM HADŽIĆEM

Georgij Paro

Ima Gogolj jednu manje poznatu jednočinku pod naslovom *Razlaz iz kazališta nakon izvedbe nove komedije* koju bi trebalo odigrati kao dodatak *Revizoru*, i to ne samo zato što je ta aktovka nastala u povodu oštiri i nesnošljivih reakcija na *Revizora*, nego stoga što bi to bila prilika da se upoznamo s tim dragocjenim djelcem i eventualno ga uzmemo u obzir prilikom učestalih rasprava o društvenoj djelotvornosti teatra, posebice komedije. U tom komadu pisac (Gogolj), skriven iza nekog stupa u foyeru, prisluškuje komentare publike koja se razilazi poslije premijere (*Revizora*). Jedan dio lica u *Razlazu iz kazališta nakon izvedbe nove komedije* Gogolj je okarakterizirao njihovim profesijama te time i društvenim funkcijama, primjerice: »vojno lice«, »mali činovnik«, »književnik«, »još jedan književnik« i slično, a većina lica su nedefinirani stvaraoci javnog mnijenja: »svjetski čovjek kicoški odjeven«, »čovjek bezbrižan spram književnosti«, »čovjek A«, »čovjek B«, »mlada dama«, »muž« itd., itd. Oni, doduše, iznose različita mišljenja o komediji koju su netom gledali, ali njihove izjave, ukupno uzevši, odražavaju izrazito negativno raspoloženje prema piscu, kojem se zloćudno zamjera da je napisao djelo **BEZ IJEDNOG POZITIVNOG LICA**. Na kraju *Razlaza iz kazališta nakon izvedbe nove komedije* pisac (Gogolj) izlazi iz skrovišta i u podužem monologu blistavim i britkim esejom odgovara kritičarima

svojim stajalištem o društvenoj funkciji komedije i o ljekovitosti smijeha: »... Sreća je za komediografa ako se rodio u narodu u kojem se društvo još nije stopilo u jednu nepokretnu masu, nije se obavilo korom starih predrasuda koja sve misli sabija u jedan te isti oblik i svodi na jednaku mjeru, već gdje je čovjek tu je i mišljenje, gdje je svatko tvorac svoje osobnosti.«

Tako govori pisac (Gogolj) negdje u početku svojeg monologa, pa nastavlja u pomirljivu tonu, ali pun gorčine:

»Koliko li je čak i u nedobronamjernim osudama toga što komediograf mora naučiti. Kakve li žive lekcije! Da, zadovoljan sam. Ali od čega mi je u srcu teško? Čudno. Žao mi je što nitko nije zamijetio časno lice u mojem komadu. Da, bilo je jedno časno, plemenito lice koje je prožimalo svu radnju. To časno, plemenito lice bilo je — SMIJEH. Bio je to plemeniti smijeh, jer se odlučio istupiti bez obzira na to što je natovario pogrdno svojstvo komediografu — svojstvo hladnog egoista, i što je pridonio da se posumnja u postojanje nježnih poriva njegove duše.«

Pa nastavlja:

»Ja sam komediograf, služio sam smijehu časno i zato sam dužan stati u njegovu obranu. Ne, smijeh je mnogo značajniji i dublji nego što se pretpostavlja. Ne onaj smijeh koji izaziva trenutačnu razdraženost žučljivim, bolesnim stanjem osoba u komadu, niti onaj laki smijeh koji služi za ispraznu rasonodu i zabavu publici, nego SMIJEH koji izvire iz svijetle prirode čovjekove, a izvire zato jer je u biti čovjekovoj vječno prisutan rođak smijehu, koji produbljuje život i nagoni da iz čovjeka jarko izbije sve ono što bi promaklo bez pronicljive sile smijeha, koja ne dopušta da ništavnost i ispraznost života prestraše čovjeka.«

I još samo jedna misao iz Gogoljeva monologa:

»Smučuje ono što je mračno, a SMIJEH JE SVIJETAO!«

Fadil Hadžić ima moć da svoje komedije prožme »svijetlim smijehom«, kojim se na svoj način bori protiv »straha od ništavnosti i ispraznosti života«. No, svijetli značaj Hadžićeva smijeha ne otupljuje oštricu njegove satire već je samo jasno određuje: Hadžić izvirgava smijehu društvene negativnosti s namjerom da ih prokaže i tako pomogne borbi protiv njih, ali se pritom čuva propisivanja recepata, i ostaje samo pri dijagnozi. Hadžić nas suoči s problemima i nama samima prepušta da pronađemo rješenja. Takav autorov postupak daleko je od nekog idejnog neutralizma, Hadžić i te kako jasno navodi gledatelje kako da se odnose

prema njegovim dramskim osobama i scenskoj radnji, ali pri tom s pravom računa na izgrađenu društvenu svijest svoje publike, a to automatski isključuje svaku autorovu didaktičnost i parolaštvo. Možda je baš u toj otvorenoj ponudi i ključ nesumnjiva uspjeha Fadila Hadžića kod publike. Hadžić poziva publiku na suradnju smijehom, što ona zahvalno prihvaća osjećajući se superiornom u odnosu prema događajima na sceni. Hadžićeva publika nalazi se tako u ulozi društvenog presuditelja, što joj se ne događa prečesto u životnoj svakidašnjici. To publika očito voli.

Režirajući čak pet Hadžićevih komedija (*Ljudi i majmuni*, 1962, *Političko vjenčanje*, 1969, *Naručena komedija*, 1974, *Muholovka*, 1976. i *Češalj*, 1981 — sve u zagrebačkoj »Komediji«) nastojao sam upravo na toj autorovoj osobitosti naći put do publike. Ni jednu izdvojenju repliku, ni jednu situaciju nisam postavljao kao smiješnu po sebi, nego kao danu činjenicu koja u određenim scenskim okolnostima mora izazvati smijeh u publici, i to onaj oslobađajući, zdravi, svijetli smijeh, koji se »opire strahu« — kako bi rekao Gogolj.

Svih pet Hadžićevih komedija koje sam režirao bile su ujedno i prazvedbe. Redatelj koji se prvi put susreće s nekim tekstom nalazi se u posebnoj situaciji stanovitog koautorstva. Naime, ako autorov tekst uspije scenski uobličiti tako da se čini kako ga u tom času nije moguće drugačije izvesti, redatelj će ostaviti na takvu djelu svoj trag i onda kada će ga nakon stanovitog vremena neki drugi redatelj postavljati na posve drugi način. Naravno, ne govorim o tom fenomenu iz neke taštine, niti se namećem Fadilu Hadžiću kao njegov koautor, nego samo želim pojasniti svoj posebni redateljski angažman za tog autora.

*Ljudi i majmuni* je jedno od ranijih Hadžićevih djela, sedma od njegovih (do danas) trideset četiriju komedija, i već tada je bio vrlo uspješan komediograf. Pa ipak, usuđujem se ustvrditi iz perspektive davnog gledatelja da je njegov tadašnji uspjeh bio mnogo više literaran nego scenski. Naš teatar pedesetih godina bio je još isuviše pod utjecajem neke naše nerado prihvaćene i površno primjenjivane varijante socijalističkog realizma a da bi u Hadžiću mogao osjetiti izvjesni surrealistički izazov, kakav se nudio u *Pet ludih sinova*, na primjer. Umjesto toga lakše je bilo Hadžiću navući srodan Nušićev »šinjel«, kao što se dogodilo u predstavama *Svi smo mi samo ljudi* ili *Sitne duše*. U vrijeme kad sam dobio u ruke *Ljude i majmune*, bio sam opsjednut Brechtom. Brecht nam je u ono vrijeme pomogao da se otrgnemo quasi realizmu i otvarao nam mnoge neistražene i zamamljive kazališne hori-

zonte. Možda sam u *Ljudima i majmunima* Fadilu Hadžiću umjesto Nušićeva obukao Brechtov »šinjel«, ali taj mu je svakako mnogo bolje pristajao. Hadžić je odjednom na sceni — prodisao. Njegove scenske osobe širile su polje značenja daleko preko svojih biografija, a naoko banalne situacije dobile su metaforička tumačenja. No, takav Hadžić nije ispunio očekivanja svoje tadašnje publike i predstava se nije dugo održala na repertoaru »Komedije«, premda ju je kritika izuzetno dobro ocijenila.

Sedam godina nakon *Ljudi i majmuna* ponovo sam se sreo s Hadžićem. *Političko vjenčanje* je vjerojatno moja najbolja režija toga pisca, a možda neću pogriješiti ako kažem da je to i jedna od najboljih Hadžićevih komedija. Komedija za koju dr Ivo Hergešić kaže da je »poštena i zabavna«, »poštena jer ljudi u njoj nisu ni bijeli ni crni (a ni sivi), pa oba svijeta, jučerašnji i sadašnji, koegzistiraju a da mladež, nemajući smisla ni za jedno ni za drugo, ide svojim putem«, nije se više ni mogla ni trebala podvrći pod Brechtov ili neki drugi model — trebalo je naći hadžićevsku scensku formulu za Hadžića. U prvom redu učinilo mi se da je potrebno specifičnim govorom značajnije razdvojiti svjetove Hadžićevih scenskih osoba, pa je jezični savjetnik prof. Mihovil Dulčić napravio jezičnu adaptaciju *Političkog vjenčanja*, pazeći, naravno, da ne naruši autorov integritet i stil. Tako su Krajshekovi govorili purgerskom zagrebačkom kajkavicom, gospođa Janjić afektiranim govorom »finijih« zagrebačkih obitelji, drug Janjić štokavski, manje-više političkim jezikom iz kojeg izbija lički supstrat, a dvoje mladih suvremenim zagrebačkim studentskim argoom. Na taj je način bila stvorena djelotvorna scenska pretpostavka za osnovnu Hadžićevu dramaturšku ideju. Trebalo je još samo pronaći scenski znak kojim bi se to djelo izdiglo iznad sudbine »dobro napisanih komada« i dalu mu univerzalniji karakter. Dobar dio radnje u *Političkom vjenčanju* zbiva se za jednim stolom. Došao sam na zamisao da stol razbijem na šest fragmenata, da te dijelove stola porazmjestim u šest boksova i da u svakom bude po jedno lice iz komada. Bazu su predstavljale dvije mame, očevi su bili iznad njih i malo prema vanjskim stranama, a na vrhu, sasvim blizu jedno drugome, bili su mladi. Uz svaki dio stola bila je po jedna stolica. U sredini te konstrukcije bio je filmski ekran na kojem su se povremeno pojavljivali dijapozitivi kojima se komentirala radnja i proširivao asocijativni krug djelovanja *Političkog vjenčanja*. Cijeli mizanscen bio je građen izravno na publiku, to jest svi pogledi glumaca bili su cijelo vrijeme uprti u publiku, a njezina je zadaća bila da igru glumaca u šest izoliranih pro-

stora povezuje u zamišljenu radnju za stolom. Taj je postupak, osim što je na trenutke proizvodio neodoljivo komične efekte, osigurao i maksimalnu efikasnost Hadžićevu tekstu.

Prostorno otkriće *Političkog vjenčanja* pomoglo mi je u postavljanju nekih drugih komada. U nešto modificiranom obliku poslužio sam se njime u Supekovu *Heretiku*, Matoševoj komediji *Malo pa ništa* i Grumovu *Događaj u gradu Gogi*. U programskoj bilješci *Malo pa ništa* nešto sam o tome i napisao:

»U smislu redateljskog postupka neskromno vjerujem da sam u predstavi *Malo pa ništa* najdalje otišao u shvaćanju teatra, kakvo se, možda, moglo osjetiti i prepoznati i u nekim drugim predstavama koje sam u posljednje vrijeme radio. Riječ je o svojevrsnom jukstapoziranju pojedinih scena, bez ostvarivanja ili čak motiviranja *veza* između njih. Na taj se način aktivnost povezivanja pojedinih dijelova predstave u cjelinu prepušta publici, koja — da se izrazim filmskim jezikom — postaje nekom vrsti *montažera*. Pri tom se podrazumijeva da publika, ovisno o množini i vrsti asocijacija koje u njoj izazovu pojedine scene, može *montirati* predstavu na različite načine«.

*Naručena komedija* i *Muholovka* imaju i u Hadžićevu opusu posebno mjesto. Naime, radi se o tekstovima koje bih, u dramaturškom smislu, nazvao »centrifugalnima«, što znači da nisu čvrsto građeni oko nekog glavnog motiva i zapleta nego uvođenjem većeg broja lica žele dati opću sliku našeg svijeta u određenom trenutku. U tim komadima lica uglavnom nisu imenovana. Identificiramo ih po profesijama ili društvenim funkcijama. Logično je da su takva lica manje karakteri a više tipovi. Njihovu artifičijelnost Hadžić sjajno pravda kazališnim, odnosno filmskim miljeom u kojima se zbivaju *Naručena komedija* i *Muholovka*, jer kazalište i film pretpostavljaju određenu tipizaciju svojih protagonista. U *Naručenoj komediji*, koju sam ja kao redatelj (bez teksta, a s terminom u »Komediji«) uistinu i »naručio« od Fadila Hadžića (o čemu je i on pisao u predgovoru toj komediji), pisac se poigrao našim kazališnim mentalitetima ali mu je pritom kazalište — kao model društva u malom — poslužilo da s izoštrenom satiričkom notom kaže mnoge istine i o našoj duštvenoj klimi. U *Muholovci* se slavi 25-godišnjica poduzeća za proizvodnju sredstava protiv gamadi. Istodobno sa slavljem odigrava se i pad korumpiranog direktora i ustoličenje jednog karijerista, kojem se, međutim, također može naslutiti kraj. Tu

jednostavnu priču, koja bi mogla biti materijalom za novinsku crnu kroniku ili humoristički podlistak, Fadil Hadžić je učinio kazališno zanimljivom uvevši filmsku ekipu koja snima dokumentarni film o poduzeću »Muholovka«. Tim dramaturškim postupkom omogućio je »kadriranje« radnje, što u kazališnom jeziku znači odabiranje bitnih prizora a samim tim i zanemarivanje logike slijeda zbivanja i psihološkog kontinuiteta lica, te je tako komediji dao specifičan ritam i dinamiku.

Obje predstave gradio sam upravo na ritmu i dinamici. Pokazalo se da Hadžić zna voditi radnju i u velikim potezima. Osobno bih volio kad bi se češće prihvaćao takvih »centrifugalnih« komada. Redatelju je tada manja briga kako predstavi dati univerzalan ton.

*Češalj* je moj posljednji redateljski susret s Fadilom Hadžićem — za sada. Ponovno sam se našao u situaciji sličnoj onoj iz *Političkog vjenčanja*: radnja se odvija manje-više u obiteljskom krugu oko nekog zagonetnog češlja po načelu akumuliranja i zgušnjavanja zbivanja do apsurd; dakle, ispod konvencionalnog privida krio se materijal za moćnu scensku parabolu o apokaliptičkim razmjerima jednog »slučaja«, kada se taj dogodi u maloj, zatvorenoj društvenoj jedinici. Ničim ne narušavajući Hadžićevu dramaturgiju ubacio sam joj u hod konkretiziranu njezinu metaforu — ogroman češalj koji se postepeno sa stropa zariva u scenu i razara prostor sobe. Lica su se, naravno, ponašala kao da to ne opažaju. Happy end, zajednička večera za stolom, igra se u devastiranom prostoru. Hadžić je na taj način progovorio scenski moćno, čak zlokobno.

Pritom je ipak ostao nalik sebi: autor koji, da se poslužim jednim citatom Augustina Stipčevića, »našu stvarnost, društvene proturječnosti, birokratske apsurdnosti, potrošački mentalitet malograđana i velikograđana, te uopće ljudske izobličivosti, uspostavlja u životne odnose i razgolićuje svojim humorom do groteskne smiješnosti ili moralne bijede.«

A ja bih još dodao: autor SVIJETLOG SMIJEHA.

I ovo: autor koji plaća svoju popularnost čestim nerazumijevanjima za neke scenske poticaje koji ostaju prikriveni u površnu čitanju njegovih komada.