

NASLIJEĐENI MODELI U HRVATSKOJ SUVREMENOJ KOMEDIIOGRAFIJI

Vida Flaker

Problematika nasljeđa u suvremenoj hrvatskoj komediografiji kronološki seže u prve godine poslije drugoga svjetskog rata, kada je književnopovijesno pitanje o udjelu tradicije u domaćoj komediji postavljeno kao estetski bitno.

Prvo poratno vrijeme, premda je gajilo samoosjećaj da je ono prag nove epohe u nacionalnoj kulturi, i u ime nove publike istaklo globalni zahtjev za novinama u dramskom i kazališnom stvaralaštvu, nije formuliralo nove estetske programe. Tadašnje postavke o realističkoj drami kao uzoru, i postulirane težnje za dramskom tematizacijom nove društveno-političke stvarnosti potekle su iz ideolojske sfere, pa koliko god da su izazvale estetske posljedice, ne možemo ih smatrati programatskim.

Poslijeratni problem kako započeti novo razdoblje ubrzo se, stoga, pretvorio u pitanje gdje i kako nastaviti. Pitanje nasljeđa bilo je postavljeno u vezi s komediografijom, a tu okolnost izazvala je pojava komedija na mjestu prvenca u poslijeratnoj dramskoj književnosti, fenomen što ga je kritička misao uzalud pokušala teorijski obrazložiti. Naime, napeto čekanje duboke, domaće, realističke drame sa suvremenom tematikom prekinula je 1947. komedija Jože Horvata *Prst pred nosom*. Kao

i komedija *Večera Skendera Kulenovića*, koja se istodobno našla u sličnoj povijesno-dramskoj konstelaciji, Horvatovo djelo odmah je dobilo saveznu godišnju nagradu Komiteta za kulturu i umjetnost FNRJ.

Da ni državne nagrade nisu mogle ublažiti efekt iznevjerena očekivanja koji su pobudile te prve poslijeratne komedije, vidi se u kritičarskom potcjenjivanju komedije kao žanra. Na početku svog prikaza nagrađenih djela¹ Horvata i Kulenovića, Slavko Kolar citira pitanje što ga je u istom povodu postavio Milan Bogdanović: »Zašto jedno vreme koje je sve satkano od akcije, od borbe, od gradilačkog poleta, od ljudskog heroizma i u borbi i u radu, još ne pokreće našeg pisca da mu da izraza u ozbiljnoj drami, da u pozitivnoj dramskoj prezentaciji prikaže veličinu i lepotu lika epohe. A, eto, obratno tome polazi se od komedije, koja je dramsko slikanje naličja«. Kolar potkopava smisao Bogdanovićeve patetičnog pitanja — odgovorom da je ono teoretski nerješivo, i da ga može riješiti tek pojava talenta doraslog takvom »krupnom i slavnom zadatku«. Sumnju da Kolar u tom času nije smatrao komediografiju »krupnim i slavnim« zadatkom, izaziva njegovo mišljenje o razlozima za pojavu komedija-prvenaca, objašnjenje naime »da je piscima bilo udobnije i manje riskantno poći 'linijom manjeg otpora' i pristupiti iznošenju negativnih pojava u našem društvu, zapravo ostataka starog društva — u humoristično-satiričkoj formi, u komediji«. Teško je povjerovati da je majstor prozne humorističko-satiričke forme mogao tako nešto misliti ozbiljno. Ipak, njegove riječi, bile one koliko mu drago ironične, upozoravaju na kronološke korijene žanrovskog statusa suvremene hrvatske komedije. Jer, dugo će još i nakon poratnih godina dio dramsko-kazališne kritike smatrati dramsko en face slikanje »lika epohe« estetski »krupnijim i slavnijim zadatkom« od »dramskog slikanja naličja« društva, pa shodno takvu polazištu spočitavati komediografima udobnost linije manjeg otpora, intenciju zabavljanja široke publike »manje riskantnim« sredstvima humorne dramatizacije društvene zbilje, pa čak će potcjenjivati žanrovске postupke kao što je karikiranje, shvaćajući ih kao estetsku površnost.

S polazišta potpuno različitih od Bogdanovićevih i Kolarovih problematizira položaj poratnog komediografa Marijan Matković. Pojavu Horvatove komedije, taj »prekid s već enervantnom šutnjom naše dramske literature«, ne povezuje s uzaludnim pitanjem zašto se komedija pojavila prva, nego kritičku analizu djela² započinje isticanjem problema

gdje i kako nastaviti, odnosno isticanjem značajne uloge nacionalnog nasljeđa:

»Nije laka literarna situacija suvremenog hrvatskog komediografa. Mi nismo imali ni Steriju Popovića ni Nušića. (...) — kroz sto je godina kod nas napisano stotinu komediografskih tekstova, koji današnjem piscu ne pomažu ništa ili pomažu vrlo malo. Kad se ocjenjuje literarna vrijednost Horvatova teksta, mora se uvažiti činjenica: mi nemamo kontinuiranu komediografsku tradiciju, koja bi iole mogla pomoći suvremenom komediografu i satiričaru. Imamo li na umu, koliko je Nušić učio od Sterije Popovića, Gogolja od Fonvizina i Gribojedova, Molière od renesansne komedije, a čitava sovjetska komediografija od ruske klasične komedije devetnaestog stoljeća, tek onda možemo ispravno shvatiti ulogu tradicije u komediografskom stvaranju. Naravno, ne mislim na oponašanje, nego na onaj dramski kvalitet, koji se baštini i stalno razrađuje u novim djelima, što ukupno predstavljaju specifičnu komediografiju jedne nacije.«

Davnašnje Matkovićeve tvrdnje i danas upućuju na metodološki relevantne zaključke: kad se uspoređuje s oblikom nacionalnih tradicija u kojima Gogolja uči od Fonvizina i Gribojedova, Nušić od Sterije Popovića, — razvitak hrvatske komediografije izgleda atipičan, njezin kontinuitet izgleda više mehanički nego organski, jer nije sazdan na neposrednom individualnom nasljeđu. Bio bi, dakle, jalov posao izvlačiti Horvata neposredno iz kabanice Kalmana Mesarića, ili tražiti Gervaisa direktno pod komediografskim šeširom Cara Emina.

Ipak, poslijeratni hrvatski komediografi nasljeđuju svoje nacionalne prethodnike (gdje bi se, inače, i kojoj tradiciji mogli priključiti?), pa kad je riječ o kontinuitetu, intrigiraju nas one metodološke mogućnosti koje su izvan dosega Matkovićeve usporedbe. Jednu od takvih mogućnosti vidimo u razmatranju naslijeđenih modela. Pojam modela uključuje teorijsku tipologiju komedije, ali s obzirom na to da podrazumijeva i povijesnu konkretizaciju, možemo izdvojiti one tipološke elemente komediografskih modela, koji se potvrđuju u prijeratnoj i poslijeratnoj hrvatskoj komediografiji. Korištenje pak pojma kao povijesne kategorije nameće problem drukčije naravi: kako nazvati pojedini model? Terminološki aparat suvremene znanosti o dramskoj književnosti, što u svojim

teorijskim naporima da uspostavi »aktancijalne modele« zanemaruje književnopovijesno nazivlje, ne može nam pomoći, pa se utječemo izboru starijinskih deskriptivnih sintagma od kojih je naziv »društvena komedija« tradicionalan, a naziv »erotska komedija« čak heuristički. Uvjetnost tih naziva vezujemo s razlikovnim područjem koje vidimo u temi i njezinoj dramaturškoj organizaciji. Dakako, smiješna bila bi pretpostavka kako naš pristup teži zaključku da se u modelima sastoji »dramski kvalitet« hrvatske komediografije. Ali, zašto da zanemarimo povijesnu činjenicu da su hrvatski međuratni komediografi Begović, Mesarić, Senečić, Petrović Pecija ostvarili svoj domet u oblicima društvene humorističko-satiričke komedije i erotske komedije situacije (intrige), u kojima je osim tadašnjih tekućih dramskih tendencija uključen i fundus univerzalne komediografske baštine, pa zatim činjenicu da su ta dva, u međuratnom razdoblju dominantna modela, nastavili razvijati naši poslijeratni pisci komedija. Iz tog aspekta nacionalni diskontinuitet ne predstavlja ni partizanska komediografija koja je tradiranjem pučke šaljive igre i rubnih oblika estradnog teatra dopunila nasljeđe. Zato smo, i bez valorizatorskih mjerila, voljni vidjeti u posrednom odnosu prema nacionalnoj i univerzalnoj baštini onu specifičnost kontinuiteta hrvatske nove komediografije, koja je u strukturalnom i književnopovijesnom smislu više približava nego što je odalečuje od suvremenih tijekova evropske komediografije.

* * *

Društvena humorističko-satirička komedija. Izdvojili bismo dvije bitne osobine modela: u fabuli preteže njezin publicistički dio koji je ovisan o problematici sinkrone, konkretne socijalne i političke zbilje, u dramskom oblikovanju suvremene tematike dominiraju humoristički i satirički postupci (a groteska ne služi univerzalizaciji društvenih pojava).

Ravnajući se prema tim bitnim tipološkim elementima, međuratni hrvatski komediografi³ temeljili su radnju svojih komedija na klasnom konfliktu kao izvoru komičnih društvenih preka: najprije između »ostatata starog društva«, ekonomski i moralno propale aristokracije te

uspješnih kapitalističkih skorojevića s jedne, a radišnog sloja s druge strane (Begović, *Amerikanska jahta u splitskoj luci*), zatim između novčano-statusnih moćnika i predstavnika nižih socijalnih slojeva (Mesarićeve i Senečićeve satiričke komedije), da bi na kraju razdoblja uključili u taj konflikt i tragiku (Senečićeve društvene tragikomedije). U dramaturšku razradu aktualne tematike oni su utkali segmente tradicionalne »velike komedije«. Njihova brojna lica nose karakterološke oznake ustaljenih tipova, premda su primarno determinirani suvremenim položajem u društvu i grupirani u kolektive suprotstavljenih socijalnih načela. Radnju međuratnih društvenih komedija pokreću situacije koje kontaminiraju zgode tematskog podrijetla i tradicionalne komediografske topose, kao što su komični nesporazumi zbog naivnosti licâ, obrati uslijed zamjena poruka, pisama i sl., dok je prostor događanja bio u pravilu urban, uz jednu jedinu iznimku: satiričkog konflikta selo-grad (Mesarić, *Gospođsko dijete*). Ističemo da u karakteristične osobine hrvatske međuratne društvene komedije valja ubrojiti njezin tematski naglasak na socijalnim oprekama i satiričku usmjerenost na mehanizam društveno-statusne moći; a izostavljanje satire na političku ideologiju i političku vlast valja pribrojiti neiskorištenim mogućnostima modela.

Poput svojih nacionalnih prethodnika, prvi poslijeratni komediografi Joža Horvat i Drago Gervais pridržavaju se spomenutih dviju bitnih tipoloških odrednica društvene komedije, ali upravo zbog toga mijenjaju njezinu dramaturšku shemu. I oni, doduše, započinju izazivati smijeh suvremenika izrugivanjem ostataka starog društva, ali po mjeri fabularne ovisnosti o suvremenoj stvarnosti (pritisak publicističkog elementa modela), premještaju tematski naglasak sa socijalnih na političke opreke. Pritom, pozitivni pol političke opreke (»lepota lika epohe«, kako bi rekao Bogdanović) ostaje najvećim dijelom izvan scenske radnje.

Na mjestu međuratnog klasnog sukoba između »kolektiva« pojavljuje se kolizija glavnih likova reakcionara i perifernih licâ koja su pozitivna oličenja aktualnih političko-socijalnih parola. U Horvatovom *Prstu pred nosom* i Gervaisovoj komediji *Reakcioneri* (1949) ta se kolizija svodi na komediografski prastaro sučeljavanje starih i mladih. Roditelji i njihovi znanci, politički kompaktna skupina »starih« i bivših imućnika, vladaju prostorom građanskog doma, ali kao što je taj ugrožen novom stambenom pravdom u liku komunalnog uljeza (podstanar), tako patrijarhalnu obitelj destruiraju sinovi i kćerke odlukom da po-

šteno rade (prema društvenoj paroli u doba obnove zemlje): Horvatom gospodin Žagar suvremeni je politikant koji s nadom u politički »povratak na staro« nastoji spasiti imovinu, ali je karakterom ujedno tradicionalni senex, molijerovski strogi otac, škrtac što priječi bračnu sreću kćerke izgovarajući se političkim argumentom: »Moje dijete nije izgubljena šajkača, da je podigne i uzme prvi kaplar, koji se nađe«. Slična je Žagaru Gervaisova gospođa Ana, tobože zabrinuta majka koja u strahu od razotkrivanja reakcionarne rabote svog društvanca nagovara kćerku na zavodenje nepoželjnog podstanara; obrat situacije nastale majčinom zabunom u znaku je političko-socijalnog aktivizma: gajeći simpatije prema komunalnom uljezu u obiteljski prostor, kćerka će se poput ostalih mladih u obitelji — zaposliti. Podstanar drug Ivo, prijašnji radnik a sada direktor očeve nacionalizirane tvornice, prvo je ozbiljno oblikovano lice u poslijeratnoj društvenoj komediji, i po funkciji svoje ozbiljnosti blisko Mesarićevu etičnom seljaku Šimunu iz *Gospodskog djeteta* i Senečićevu naprednom češkom violinistu iz *Radničkog dola*.

Iz skupine reakcionara, dinamici komičnih dijaloga pridonose obiteljski znanci, lica koja također ujedinjaju crte aktualne i »klasične« poročnosti. Pronoseći nebulozne vijesti o skorom »preokretu«, stereotipovima brbljavica i brbljavaca priključuju se Horvatova teta Elvira, Gervaisov svađalački raspoloženi bračni par Katić i nagluhošću karikirani stari Kvatročento koji zabunom ponavlja reakcionarnu famu čak istražitelju i tim nesporazumom unosi komičnost u obrat s hapšenjem. Zapletom navedenih komedija ravna figura beskrupuloznog prevaranta, prerušenog u lažnog ili bivšeg advokata. U protuzakonitom mešetarenju stranom valutom Horvatom »doktor« Obad i Gervaisov doktor Sablič nastoje prevariti uspaničene reakcionare, iskorištavajući njihovu naivnost. Svi glavni i popratni likovi »starih« oblikovani su satirički i s primjesama groteske, a mlada lica na rubu komične radnje — tek humoristički. Slična podjela u načinu oblikovanja ostaje i u Gervaisovoj komediji *Brod je otplovio* (1950), gdje je glavnom licu, bivšem advokatu Doktoru, šverceru koji se pretvara da je »poštenu intelektualac« i »dobar frontovac«, suprotstavljen svojom smiješnom naivnošću barba Tone, bivši mornar koji se sada u svojstvu kućnog povjerenika, sa spiskovima za potrošačke karte snalazi isto tako slabo (»orko pipa!«) kao negdašnji Car Eminov stari mornar Serafin u namještenju crkvenog zvonara (*Vicencica*, 1933). U *Brodu* Gervais mijenja opreku stari-mladi: na pozi-

tivnom polu je stari barba, lik »malog čovjeka« iz predratne komedije, na negativnom pak novoliki prevarant, tipični licemjer kojemu se pridružuje novi društveni tip mladih, frajer Čarli što se izražava gradskim slangom.

Ako je u prvim poratnim komedijama motiv propasti bivših moćnih slojeva i bio tematski »udoban« (premda u modelu društvene komedije uobičajen), satirička žaoka nije morala baš biti »manje riskantna«. Sklon dvosmjernoj ironiji i sarkazmu već u svom prvom komediografskom djelu, partizanskoj jednočinki *Sedam domobrana* (1943), Joža Horvat u *Prstu pred nosom* riskira satirički bumerang, jer ne smijemo se samo njegovim komičnim antijunacima, nego se smijemo s njima zajedno. Kad čuje da je njegov budući zet (izvanscenski predstavnik novog socijalnog poretka) bivši oficir Jugoslavenske armije a sada činovnik u Ministarstvu trgovine, Žagar se kritizerski ruga, ali dohvaća i smiješne strane zbilje: »Zato nam tako i ide. Oficiri u ministarstvu trgovine, šnajderi u prosvjeti, šusteri u industriji — gdje su mi papuče?«. Smijemo se poslijeratnoj hipertrofiji skraćenica zajedno s tetom Elvirom, kao što se smijemo gluposti te tradicionalne klepetuše koja u novinama čita jedino vijesti iz matičnog ureda pa zaključuje: »Žene se uglavnom činovnici, oficiri, namještenici Glavnaproda, Oknaproda, Na-Me, Školpediza (...) No, zato umiru trgovci, prekupci, penzioneri, kućevlasnici, advokati, gostioničari, obrtnici...«⁴

Neutralno s obzirom na humorna sredstva oblikovana su lica koja predstavljaju narodnu vlast: milicionar koji na kraju trećeg i posljednjeg čina vodi u zatvor Horvatove negativce i istražitelj koji hapsi Gervaisove reakcionare već na kraju drugog, središnjeg čina komedije. Element vlasti koliko je u usporedbi s međuratnom hrvatskom komediografijom nov, toliko je tradicionalnoj, zapravo molijerovskoj paradigmi dužan. Nedjeljko Fabio, prilikom iscrpne analize Gervaisovih djela, vidi u nijemoj zaprepaštenosti kojom završavaju I čin *Reakcionera* i III čin komedije *Brod je otplovio* — gogoljevski finale.⁵ Spominjemo prepoznatljive u naših komediografa molijerovsko-gogoljevske postupke samo zato jer ih smatramo općim nasljeđem, kojemu su dužni i oni predstavnici modela društvene komedije, što pripadaju priznato kontinuiranim nacionalnim tradicijama, kao na primjer Nušić,⁶ a ne zaboravljamo pritom da takva tehnička rješenja imaju samosvojnu funkciju u Horvatovoj i Gervaisovoj poetici komičnog. Kako podlogu njihove satire čine ideje

političko-edukativnog aktivizma, za komičku katarzu nije im bilo dovoljno razotkrivanje poročnog naličja društva, pa su u obrat ili finale komedija ugradili situacije u kojima negativci svoj poraz priznaju (»Sve ću priznati, sve ću vam reći«, izjavljuje milicionaru Žagar). Priznanju tematski logično slijedi kazna zatvorom radi dobrog svršetka (u smislu: pohapsivši »bivše« idemo dalje, novi svijet ostaje na mladima koji pošteno rade i na starim »malim« ljudima koji su dočekali socijalnu pravdu). Usporedba s međuratnim društvenim komedijama pokazuje razliku, premda su satirički ciljevi tadašnjeg socijalno-pedagoškog aktivizma također djelovali na finale (sve ostaje po starom jer pravde nema, ili postoji tek nada u budućnost, s perspektivom individualne sreće).

Pedesetih godina dešavaju se promjene u hrvatskoj komediografiji. Joža Horvat priklanja se filmskoj a Drago Gervais historijskoj i erotskoj komediji. Oblike pak društvene komedije obnavlja Fadil Hadžić. Njegov prvenac *Dosadna komedija* (1952) zahtijeva veću pažnju zato što iskazuje autorov estetski program, i zato što pokazuje pobunu protiv horvatovsko-žerveovske fabularne shematizacije modela, pobunu kojom se Hadžić neposredno priključuje tradiciji hrvatske društvene komedije. Posegnuvši za mješavinom tradicionalnih komediografskih postupaka, kao što je obraćanje glavnog lica publici i kazališna igra u igri, Hadžić se na taj način u »dosadnim« prizorima svoje komedije ruga prepoznatljivoj tematsko-dramaturškoj shemi: roditelji i njihovi znanci su reacionari, »u toj hrpi negativnih lica živi mala Vera«, prevarant je uhapšen već u predradnji, podstanar je inženjer kojemu je fiktivni Autor namijenio ulogu sabotera, a stereotipna brbljavica gđa Lisac, koja čita *Gričku vješticu*, aluzivno izjavljuje: »pretvaramo mirne obiteljske domove u pansione« (strah pred komunalnim uljezom), »tonemo... tonemo kao Titanik« (brod je otplovio!); na Žagarov način rezoniranja podsjeća replika majke koja nije »baš oduševljena« da joj neki novopečeni direktor »pokupi kćer«. Posredstvom svog glavnog lika, pirandelovski oblikovanog inženjera Markovića koji odlučuje da se umjesto sabotražom bavi ljubavnim spletkama, Hadžić buntovnički mijenja shematizirana, naslijeđena »bezizražajna i neuvjerljiva lica«, s kojima autori obračunavaju »kratkim postupkom« u suhoparnom tekstu »kroz tri uvijek ista čina«. Reacionarne roditelje preobražava u dobrodušne, apolitične građane, prevarantu dopušta da odmagli u inozemstvo, nekažnjen kao i

njegov predratni srodnik po ljubavničko-kriminalnim sklonostima, Mešarićev vjetrogonja Klek (*I u našem gradu*). Prototip kćerke koja se zapošljavanjem odriče poročne sredine Hadžić zamjenjuje likom mlade hohštaperke koja moralne probleme rješava udajom za direktora, novog tipa socijalno-statusnog moćnika. Taj tip, u kasnijim hadžićevskim varijacijama dohvaća satirički, u *Dosadnoj komediji* još je naivni, smiješni udvarač blazirane djevojke koji se tek počinje prilagođavati malograđanskom mentalitetu i snobovskim manirama ponašanja: »Njemu dajte šeri-brendi — razumije se, to on pije od malih nogu. Samo to u njegovu selu zovu travarica«. Iz dijaloške natuknice o crkvenom vjenčanju razvit će se, kasnije, u komediji *Političko vjenčanje* (1968) komični sukob djevojčinih i mladićevih roditelja, tipova koji vuku podrijetlo od »nedosadnih« lica autorova prvenca. U obje komedije opreka stari-mladi uključuje tek oblike ponašanja, a ne političko-etičku podjelu. Ali su završnice različite: u 3. činu *Dosadne komedije* ženidba je najavljena, u *Političkom vjenčanju* (komedija u dva dijela) perspektiva svadbe je neizvjesna.

Osim shematiziranih fabula, Hadžić u *Dosadnoj komediji* ismijava i shematizirane komedijske didaktičko-aktivističke ciljeve, te određuje vlastiti odnos prema klasičnoj formuli »castigare ridendo mores«. Dijalog koji po staroj shemi započinje Ugljić riječima »Ja sam od kriminalnog odsjeka«, nastavlja inženjer u novoj ulozi »lica iz života«:

ING. (smije se i dalje) — Pa kakva je to glupa komedija, još jedno hapšenje u prvom činu. Sjetili ste se, mladiću, Moliéra. On je morao dati uhapsiti Tartifa protiv svoje volje u trećem činu na zahtjev cenzure! Naći ćemo za vas neku komičniju ulogu! Zapamtite za ubuduće: Kazalište nije ni školska katedra ni sudnica!⁷

Hadžićevo isticanje stajališta da kazalište nije katedra niti sudnica ima programatsko značenje za niz njegovih djela kojima razvija suvremenu društvenu komediju, ne osporavajući bitne osobine modela. Konflikt temeljnih društvenih vrijednosti i devijantnih pojava zbilje ostavlja na razini fabularne pretpostavke koju ne prenosi u komedijske radnje ili u lica kao na sukobljene zastupnike ideja. Premda se Hadžić ne lišava komičnih stereotipova klepetuše i hohštaplera, karakter njegovih brojnih glavnih lica određen je profesijom, hijerarhijskim položajem u društvu i moralnim manama »homo duplexa« (izraz gospođe Melite u

komediji *Piramida*). Pridržavajući se načela da kazalište nije sudnica, Hadžić u svoju poetiku komiĉnog uvodi pozitiviranje društvenih pojava (jedina je »kazna« smijeh gledalaca), a smisao takva humoristiĉko-satiriĉkog stajališta saţima u naslov komedije *Svi smo mi samo ljudi* (1956), u kojoj nastavlja temu o birokratima i stambenim neprilikama što ju je Gervais naĉeo 1951. u komediji *Radi se o stanu*. Hadžićevi kriminalistiĉki inspektori, policajci koje dovodi u uredske prostore gdje se kreću moćni birokrati i privrednici-prijestupnici, takoder su karikirani, smiješni jer i oni su »samo ljudi«, kao što su u komediji *Dobro jutro lopovi* (1973) sva lica veći ili manji lopovi. Po ovoj komediji ispada da kod nas ţive samo lopovi. ima li tko pošten u tom tekstu?« — pita Direktor kazališta u *Naruĉenoj komediji* (1974), zaboravljajući Hadžićevu programatsku devizu da »kazalište nije školska katedra«. Ponavljajući dramaturšku organizaciju s pomoću kazališta u kazalištu, postupak kojim je 1952. oblikovao svoj odnos prema tradiranom modelu, Hadžić u *Naruĉenoj komediji* problematizira poloţaj današnjeg autora društvene komedije i funkciju satire u suvremenoj stvarnosti, razotkrivajući kao smiješnu iluziju povratak pozitivnih, poštenih »malih« ljudi na pozornicu; preostaje »gogoljevski finale«:

»Svi izvođaĉi sa scene zagledaju se ispitivaĉki u publiku. Stoje tako mirno i kao da traţe očima odgovor od publike na dileme koje sami imaju u igranju ovog komada. Stoje tako malo dulje, dok to njihovo fiksiranje ne postane publici apsurdno i ne izaziva smijeh. Nastavljaju i dalje mirno i šutljivo fiksirati publiku — kao da ţele reći — hajde, recite šta biste vi napravili!«⁸

U komediografskom opusu Fadila Hadžića zastupljene su i dvije varijante društvene komedije. U komediji *Ćešalj* (1981), premda pod maskom salonskih i ljubavnih fabularnih motiva, radnja teţi razotkrivanju profesionalno-društvenih mana smiješnih junaka etabliranog sloja. Kao druga varijanta pojavljuje se disperzija modela društvene komedije. Naime, pedesetih godina Hadžićeve komedije imaju tri ĉina (poput Horvatove i Gervaisovih), u űezdesetim preteţno su ostvarene »u dva dijela« (lica su i nadalje brojna); takav oblik autor nastavlja i sedamdesetih godina, ali osamostaljuje pojedine tematsko-dramaturške elemente svoje komediografije: *Centrala* (1976) je komiĉna monodrama telefonista koji »od rođenja ima lice predestinirano za male ţivotne egzistencije«, *Dr av-*

ni lopov (1977) doduše jest komedija u dva dijela ali sa samo tri lica koja situirana u ćeliji zatvora vode komične dijaloge, a *Ljubav na prvi pogled* (1982) je dijalog dvaju malograđanskih lica poročne prošlosti.

Vrijeme zbivanja u društvenim komedijama trojice spomenutih poslijeratnih pisaca isključivo je suvremeno nastanku djela, a prostor radnji bez iznimke je urban (građanski dom, ured, gradska zatvorska ćelija), kao da je Mesarić naslovom svoje satiričke komedije *I u našem gradu* (1934) obilježio taj postojani i zato karakteristični element hrvatske međuratne i suvremene društvene komedije. Ipak, u usporedbi s predratnima, poslijeratni autori nastoje da lokalna obilježja prostora više podrede uopćavanju društvenih pojava, a manje isticanju tipičnosti lokalne sredine. Pripadništvo pojedinih lica prepoznatljivoj, užoj sredini svodi se na dijalošku upotrebu urbanih, razgovornih lokalizama, a rijetko se koje lice izražava na dijalektu (primjerice: Horvatova kućna pomoćnica na kajkavskom). To nas ne čudi, jer u tematski prostor poslijeratnih društvenih komedija nisu iz suvremene zbilje doprli ni problemi sela ni seljaci dijalektalnog govornog izraza.

U poslijeratnom razdoblju, društvenoj komediji nije se priključila društvena tragikomedija, kao što je to bio slučaj pri kraju međuratnog razdoblja. Suvremena pak tragifarsa, favorizirajući grotesku u tragičnomičnom viđenju društva, odalečuje se od naslijeđenog modela čije smo karakteristike pokušali naznačiti.

* * *

Erotska komedija situacije (intrige). Pedesetih godina u suvremenoj hrvatskoj komediografiji javlja se obnova i drugog modela iz nasljeđa međuratnih pisaca komedije. Razvitku poslijeratne erotske komedije (nakon desetljetne stanke u kontinuitetu), pogodovale su promjene u kazališnom i receptivnom odnosu prema dramskoj književnosti, što ih ilustrira slučaj popularne Gervaisove historijsko-društvene komedije *Karolina Riječka* (1952). Tadašnji redatelj i glumice ostvarili su na pozornici tu povijesnu heroinu kao punokrvnu, tek historijskim uvjetima sputanu predstavnicu ženstvenosti, što smatramo estetskim znakom da su

se i kazalište i publika bili zasitili predhadžičevske društvene komedije. U takvoj scenskoj interpretaciji Karoline samo je tadašnja kritika pro-našla razloge da, bez povoda u autorovu tekstu, brani od profanacije svijetli povijesni lik heroine.⁹

Paralelno komediografskom programu kojim Hadžić obnavlja društvenu komediju, Drago Gervais obnavlja erotsku komediju, iskazujući shvaćanje njezine suvremene funkcije u *Prologu*¹⁰ svog čakavštinom napisanog djela *Duhi* (1953):

»Prikazat ćemo vam danaska jednu kumediju, ka nima veleh pretencijoni, ni nekakoveh tendencijoni, ni veleh besed, ni jako pametneh misli; va koj se ne gre ni za ten, da se kega ča navadi, ni da se kega popravi; ni da se naruga onemu ča ne vaja, ni da se zveliča ono ča je dobro. Jedina naša žeja je da se nasmejete, onako, od srca, da van se sve truhu tresu, i oni tanki, i oni debeli, i oni ki imaju liniju i oni ki je nimaju, i oni va kehu su gamazini od sala i oni ki sala nisu nikad ni videli.« (..)

Tako se komičnim radnjama koje nisu »ni školska katedra ni sudnica«, pedesetih godina na sceni priključuju smiješni zapleti i situacije kojima je jedini cilj da erotskim peripetijama izazovu smijeh na vječno aktualnu temu ljubavi (a da je to »uvijek zanimljivo i uvijek će biti u modi, doklegod bude na svijetu muških i ženskih!«, zaključio je Iva-kićev tradicionalni šaljivdžija već 1931. u prologu *Vrzina kola*).

Ljubavna tematika modela pruža komediografima postojani fabu-larni oslonac na topose klasične i tradicionalne komedije situacije. Svla-davanje prepreka koje stoje na putu do sreće mladih zaljubljenika, lju-bavne spletke, prisilni brak, tajne ljubavne avanture, bračni nespora-zumi zbog ljubomore i sl. određuju tipizaciju licâ i prvi plan u konstruk-ciji radnje. U drugom su planu karakteristike prostora i vremena, lokal-na obilježja sredine (norme seksualnog ponašanja, specifika govora) i lo-kalno-individualne osobine tipova. Model erotske komedije uključuje u velikoj mjeri žanrovski sinkretizam, mješavinu postupaka »velike« ko-medije s postupcima pučkog igrokaza, vesele igre, burleske, pa odatle potječu primjese idealizacije, sentimentalnosti, lakrdijanja, koje prate komiku prvog komedijskog plana.

Fabula Gervaisove komedije *Duhi* otkriva splet elemenata iz općeg komediografskog nasljeđa: neočekivani povratak mladog zaljubljenika

omeo je prisilnu udaju lijepe zaljubljenice Mare za glupog, škrtog ali bogatog starca Celestina (mladi su idealizirani, starac je smiješan); nije uspjela ljubavna spletko koju vodi upornošću tradicionalne svodilje debela i temperamentna Karmela, »z jenun besedun vrha od ženi, najveća kritikona va meste i sve ča j najhuje«, — mlade čeka svadba; grbavi i šepavi Gobo uvlači Celestina u intrigu s prostitutkom, pa u intrigu s »duhovima« (prerušeni osvetnici) koji toliko uplaše starca da ovaj postaje »dobar«, odustaje od Mare i čak joj daje miraz. Poput ostalih fabularnih elemenata, motiv »duhova« - osvetnika nije nov; najvjerojatnije ga je Gervais preuzeo iz dalmatinske komedije XVII stoljeća *Ljubovnici* (koja je poratnih sezona bila na repertoaru), ali, ne zaboravimo, taj su motiv koristili i hrvatski autori pučke šaljive igre (primjerice R. Maldini u jednočinki *Dusi*, objavljenoj 1918). Slijedeći zakonitosti modela, vođen komediografskom namjerom »ka nima veleh pretencijoni«, Gervais je ljubavna zbivanja u primorskom gradiću vremenski smjestio na kraj prošlog stoljeća.

Kad i Gervaisovi *Duhi*, godine 1953. prvi put je izvedena komedija *Klupko* Pere Budaka, autora koji se nadovezuje na komediografsko djelo Petra Petrovića Pecije i time nastavlja neposrednu nacionalnu tradiciju, odnosno razvija »onaj dramski kvalitet koji se baštini i stalno razrađuje u novim djelima«, kako je takvu vrstu kontinuiteta definirao Marijan Matković. Ali, koliko za međuratnog Peciju Petrovića, toliko i za poslijeratnog Peru Budaka vrijede iste modelske paradigme erotske komedije. Polazeći od pitanja gdje su sve *Izvori komike i komediografskog u Budakovim komedijama*, Branko Hećimović utvrđuje: »Karakteristično je, naime, da Budak preuzima i koristi u svojim komedijama baš ono što je višestoljetnom primjenom postalo obrascem za komično i komediografsko. Dakle, ono što zapravo tvori pojednostavnjeni pojam klasične komedije.«¹¹

Svoje popularno *Klupko* Budak zapliće s pomoću nekoliko starih motiva: čuvanje i javno otkrivanje tajne tko je pravi otac kćerke zamamne krčmarice Rože, neočekivani pokajnički povratak njezina izgubljenog bivšeg muža, tajni ljubavnički noćni sastanci (ostavljene žene i udovca, mlade službenice i pristalog momka), idealizirani par mladih zaljubljenika, bračni dvoboj ljubomorne žene i muža Josine, šaljivdžije što je na kraju premlaćena žrtva središnje intrige podmetanja, prerušavanja i qui pro quo situacija u kojima sudjeluje. Smijehu »bez veleh pretencijoni« služi lakrdijanje Josine koji izmiče bačvicu ispod nogu

udovca što liježe u vruću postelju ženstvene, lukave, propošne ali na svoj način osjećajno postojane krčmarice — jer »Smij je najveća blagodati i da ga nema, ne bi valjalo ni živiti«. Poput svog prethodnika Petrovića Pecije, Budak koristi zavičajni lički idiom, njegujući u dijalogizima tipični pučki humor s brojnim seksualnim aluzijama: Josina se smije udovcu: »E. Mijate moj, sija si guzicom u lukšiju«, a sam se hvali muškošću svoje nosine, uprkos Rožinoj primjedbi: »Ima j' kažu, i s velikom nosinom koji mnogo obećavaju, a kad gaće svlače, u zemlju gledaju«. U ljubavna zbivanja tridesetih godina »u malom trgovištu u Lici« Budak upliće karakteristike tog prostora i vremena, ali ih podvrgava erotskom humoru modela: predrasudi sredine prema vjerski miješanim brakovima Josina se suprotstavlja seksualnim argumentom, pa kad je u pitanju udaja katolikinje za pravoslavca, ovako mudruje: »Što će joj učiniti katolik, more i pravoslavac. Uno za čim cura ide, to je kod obojice isto«.12 I u ostalim svojim komedijama Budak ostaje privržen »masnom« humoru svojih veselih ličkih tipova, premda ih ponekad pušta da u stilu pučkog igrokaza pričaju žalosne priče o predratnoj pečalbi Ličana u stranom svijetu.

Poslije Gervaisove čakavštine i Budakova ličkog idioma, Slavko Kolar uvodi 1956. u erotsku komediju i kajkavski dijalekt. Premda je Kolarova komedija *Svoga tela gospodar* scenska adaptacija njegove vlastite novele (napisane štokavski 1931), osobine komedije samo su manjim dijelom vezane za svoje prozno fabularno podrijetlo. Zbog promjene književnog roda, bitno se promijenila i funkcija kajkavštine kojom su izražene dijaloške dionice u noveli. Upravo je tipičnost kajkavskog pučkog humora izvor komike u *Svoga tela gospodar*. Bez obzira na prozno podrijetlo fabule, »izvor komediografskog« u Kolarovoj komediji možemo pronaći i među tradicionalnim motivima: otac prisiljava sina da oženi šepavu i mršavu ali bogatu djevojku, prkosni sin osvećuje se uskraćivanjem bračnih dužnosti nametnutoj ženi, žena nastoji zadobiti prikraćeno bračno pravo posredstvom ljubavnog napitka, prkosnik je na putu predaje, svjesno ispija ljubavni napitak (»Naj bu kaj bu...«).

Prva trojica poslijeratnih hrvatskih rekonstruktora erotske komedije, pretpostavljajući idiomatsko-dijalektalni izraz štokavštini istodobne društvene komedije, birajući nasuprot njezina suvremenog gradskog prostora — tipične seoske ili malomeštanske sredine, naglašavajući izvanvremensku univerzalnost čovjekove ljubavne problematike, obnovili su

u poslijeratnom periodu usporednost dvaju dominantnih komediografskih modela iz međuratnog razdoblja. Dojam usporednosti nije poremetio ni primjer urbane erotske komedije *Kula babilonska* kojom je 1958. Duško Roksandić, koristeći fabularni temelj šekspirovskog zapleta s dvovršnim mladim parovima, štokavski jezični izraz i moderne scenske izražajne mogućnosti, obnovio negdašnju Nehajevljevu temu s tezom o bračnoj sreći (*Klupa na mjesecini*, 1928).

Kao što je suvremena tragifarsa odalečila društvenu problematiku od naslijeđena modela društvene komedije, tako su suvremeni oblici vodvilja, lakrdije, burleske i ostale žanrovske travestije bivših komedijskih podvrsta odalečile erotsku tematiku od naslijeđena modela erotske komedije situacije, intrige, zapleta ili kako nam već terminološki drago.

Pokušali smo uspostaviti pojedine, dijakrone i sinkrone, veze među pojavama u hrvatskoj komediografiji međuratnog i poslijeratnog doba, iz uvjerenja da ipak imamo »kontinuiranu komediografsku tradiciju« i da se ona strukturalno potvrđuje ipak kao organska cjelina. Osim toga, smatramo da se tendencije današnje hrvatske komediografije očituju kao nove tek u odnosu prema kontinuiranim linijama naslijeđenih modela, koje su obilježile poslijeratna desetljeća.

BILJEŠKE

¹ S. K. (Slavko Kolar): *Dvije nagrađene komedije*. »Hrvatsko kolo«, I, br. 1, str. 167—169; Zagreb, siječanj—ožujak 1948. Cit. str. 167.

² Marijan Matković: *Pregled kazališne sezone u god. 1947—1948*. »Hrvatsko kolo«, I, br. 2, str. 385—397; Zagreb, travanj—lipanj 1948. Cit. prema tekstu *Sezona 1947—1948*. u: *Dramaturški eseji*, Zagreb 1949, str. 403—404.

³ Usp. V. F.: *Obilježja hrvatske međuratne komediografije*. U: *Dani Hvarskog kazališta*, Split 1982, str. 177—197.

⁴ Joža Horvat: *Prst pred nosom*. Mala pozornica, sv. 1, Zagreb 1947. Cit. str. 17 i 21.

⁵ Nedjeljko Fabio: *Odora Talije. Teatar Draga Gervaisa*. Rijeka 1963. Usp. str. 24 i 35.

⁶ U monografiji Nušićev smijeh, Beograd 1981, Josip Lešić podrobno je analizom pokazao »da je Nušić, nadahnjujući se Gogoljevim dramaturških i literarnim postupcima, ostao (i pored nekoliko direktnih preuzimanja, uglavnom u prvim komedijama), originalan stvaralac« (str. 15), da je u završnicama komedija »preuzeo samo mizanscensko-pantomimsko« rješenje, odnosno vizualni dio (formiranje slike), i da ga je modificirao prema vlastitom komičnom osjećanju, eliminišući satirični naboj i mučninu dvostrukog obrta« (str. 231).

⁷ Fadil Hadžić: *Neobična [Dosadna] komedija*. Narodna pozornica, 6, Sarajevo 1956. Cit. str. 9—10.

⁸ Fadil Hadžić: *Naručena komedija. Optimistički dijalog u dva dijela*. PSHK, knj. 146, Zagreb 1977. Cit. str. 376.

⁹ Nedjeljko Fabio, cit. djelo, str. 68—70.

¹⁰ Tri zasebne strane pod naslovom *Prolog (Duhi)* priložene su uvezanom rukopisu komedije *Duhi*, koji se nalazi u Arhivu Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU. Cit. početak *Prologa*.

¹¹ Branko Hećimović: *Izvori komike i komediografskog u Budakovim komedijama*. U: Pero Budak, *Klupko i druge komedije*, Zagreb 1976. Cit. str. 283.

¹² Pero Budak: *Klupko*. Komedija u tri čina. U: PSHK, knj. 146, Zagreb 1977. Cit. str. 97, 93, 119, 118.