

GENEZA I ZNAČENJE ŠOLJANOVIH DRAMSKIH METAFORA I PARABOLA I KUŠANOVIH SCENSKIH IGARA I SATIRA

Branko Hećimović

(Skica za knjigu)

U drugom broju nekad slavnog a danas samo uvaženoga praškog časopisa »Svetova literatura« u 1983. godini tiskan je i prijevod Kušanova *Vaudevillea*. Uz ovaj prijevod urednice Odeona i odabranih Krležinih djela na češkom jeziku Irene Wennigove objavljena je i kratka biografsko-kritička bilješka o Ivanu Kušanu u kojoj se spominje, u vezi s njegovom dramom *Spomenik Demostena*, i zlatna era hrvatske radio-drame u šezdesetim godinama. No dok Česi sebe i druge podsjećaju na tu zlatnu eru, kad su se hrvatske radio-drame uvelike emitirale ne samo na češkim i slovačkim radio-stanicama, nego i na brojnim drugim nacionalnim radio-stanicama u Evropi, i kad je, primjerice, Vjekoslav Kuzmanović zahvaljujući upravo svojim radio-dramama stekao u Pragu ugled evropskog pisca, te je uvrštavan, kao i još neki hrvatski radio-dramski autori, i u međunarodne, evropske zbornike i antologije radio-drama, mi sami još nismo dolično priznali i ocijenili tu eru.

Ne ulazeći trenutno detaljnije u razloge zašto je tako, a tih razloga ima podosta i različitih, političkih i pseudopolitičkih, kao i konkurentskih i ignorantnih, treba ipak oživjeti sjećanje na to doba radio-drame, jer je uza nj vezana i pojava prijelomnih težnji i nastojanja u nacionalnoj dramatici, kao i pojava niza novih dramatičara među kojima su napokon i Antun Soljan i Ivan Kušan.

Kad se u slovenskoj književnoj ili kazališnoj povijesti raspreda o poslijeratnom otvaranju prema zapadu i usvajanju novih dramskih tekovina, posebno filozofske, sartreovske drame, odnosno drame s tezom, onda se obvezatno navode pisci okupljeni oko časopisa »Beseda«, »Revija 57« i »Perspektive«, te oko eksperimentalne kazališne grupe Oder 57, koje su predvodili Dominik Smole i Primož Kozak. U Srbiji se pak odgoj i oblikovanje jednog dijela dramatičara, među kojima je i Velimir Lukić, može povezati s Akademijom za pozorišnu umetnost na kojoj svestrani Josip Kulundžić po američkom uzoru podučava i kako se pišu drame. Beogradska Akademija nastavila je s Kulundžićevim dramaturškim praktikumom i poslije njegova umirovljenja, pa i nakon njegove smrti, te je i danas, kad djeluje kao Fakultet za pozorišnu umetnost, rasadnik novih srpskih dramatičara.

U Hrvatskoj nasuprot Sloveniji i Srbiji do osjetnijeg i osmišljenijeg poticanja dramskog stvaralaštva i okupljanja potencijalnih dramatičara dolazi nešto kasnije, početkom i sredinom šezdesetih godina, a glavni poticatelj i okupljalište je zagrebački radio-dramski program.

Na zagrebačkom radiju izvode se u to doba mnogobrojna djela suvremenih evropskih radio-dramskih a i kazališnih pisaca, osobito avangardnih, kao što su, primjerice, Arthur Adamov, Jacques Audiberti, Brendan Behan, Samuel Beckett, Wolfgang Borchert, Heinrich Böll, Bertold Brecht, Friedrich Dürrenmatt, Archibald Mac Leish, Slawomir Mrożek, Harold Pinter, Pierre Schaeffer, Jean Tardieu i Dylan Tomas, koja naša kazališta nisu još uopće otkrila, ili ako jesu, otkrila su ih samo djelomice. Prevođenje, u kojem sudjeluju i stanoviti pisci, pa i dramatičari, kao i izvođenje djela ovih a i drugih evropskih i američkih autora znatno utječe i na oblikovno i dijaloško, kao i na sadržajno, motivsko i misaono usmjerenje i profiliranje hrvatske radio-drame koja upravo tada doživljava i svoj razvojni, količinski i kvalitetni boom.

Kako bi se stekla ipak kakva-takva predodžba o udjelu i angažmanu samih pisaca u radio-dramskom stvaranju do objavljivanja prve i jedine dosad nacionalne *Antologije radio-drame* u 1966, odnosno do izlaska re-

prezentativnih zbornika *Radio drama 66* i *Praha, Warszawa, Zagreb — Nagrađene radio-drame* u 1968. godini, valja spomenuti, držeći se, koliko god je to moguće, kronološkog redoslijeda javljanja u eteru, i tadašnje zapaženije i važnije radio-dramske autore. To su, po osobnoj procjeni, koja nema namjere da konkurira telefonskom imeniku i ulaguje se osjetljivima: Duško Rokсандić, Zvonimir Bajsić, Vojislav Kuzmanović, Zora Dirnbach, Mirko Božić, Ivan Slamnig, Ivica Ivanac, Vanča Kljaković, Slobodan Novak, Ivan Kušan, Tomislav Sabljak, Petar Šegedin, Zvonimir Majdak i Slavko Mihalić. Nisku ovih izabраних аутора употребит će krajem šezdesetih godina i nekoliko mlađih pisaca.

Uočljivo je svakako da među izlučenim piscima uz one kojima je radio-drama postala glavni stvaralački izraz, kao što je to bila i ostala Zvonimiru Bajsiću, te Zori Dirnbach, i donekle samo ipak Vojislavu Kuzmanoviću, brojčano, a i svojim udjelom u razvitku i afirmaciji nacionalne radio-drame, prednjače takozvani bivši krugovaši, kojima se godinama već osporava da su bili estetski i idejno-filozofski iole čvršća i povezanija grupacija ili generacija.

Ali neovisno o tim neraščišćenim povijesno-kritičkim i osobnim računima oko krugovaša i s krugovašima, činjenica je da se većina krugovaša, zahvaljujući prethodnom raskolu s Informbiroom i dogmatskom ždanovljevsom estetikom, kao i novoosvojenim i proširenim stvaralačkim slobodama, te osobnim, slobodoumnim, mladenačkim afinitetima, znanju jezika i vlastitim intelektualnim stremljenjima, otvorila prema zapadnoevropskoj književnosti, a i kulturi uopće, otvarajući istodobno prema njima šire i hrvatsku književnost.

No i od najboljih radio-dramskih autora iz redova nekadašnjih krugovaša, koji su se radio-dramom počeli baviti već kao zreli pisci, samo mali broj, unatoč ostvarenim dometima na evropskoj razini, uspijeva premostiti jaz što postoji između radija i kazališta. U tim godinama radio-dramske ekspanzije kazališta još nemaju sluha a ni razumijevanja za radio-dramsku književnost i nisu još očito svjesna kakve su stvarne mogućnosti intenzivne radio-dramske produkcije za regrutiranje i oblikovanje novih dramatičara.

Doba malih kazališta, koja su u Francuskoj bila presudna za probij avangarde, dostatno se sjetiti samo Ionesca, tek je na pomolu. U Zagrebu, doduše, već od 1957. godine djeluje Komorna pozornica Hrvatskoga narodnog kazališta, no ona se — iako bi se na temelju njezina

naziva, a i pozorično-gledališnih suodnosa i uvjeta moglo eventualno zaključiti i protivno — ipak samo donekle približava modelu malih kazališta. Pokrenuta s ciljem da bude svojevrsna protuteža Zagrebačkom dramskom kazalištu, te mjesto repertoarnog oduška i učilište mladih redatelja i dramskog ansambla, ona je bila ustvari samo druga pozornica središnjega nacionalnog glumišta, koja je ovisila o njegovu ustrojstvu i usmjerenosti, te o njegovom postojećem umjetničkom kadru.

Modelu malih kazališta približit će se mnogo više Teatar &TD. Ne samo svojom organizacijskom samostalnošću, te aktualnim i elastičnim shvaćanjem repertoara, nego i značajem vlastitih predstava, koje prikazuju »ad hoc« sastavljeni ansambli.

Potreba, međutim, da istupe s onim što su spoznali i usvojili realizacijama modernih radio-dramskih tekstova, a što se u mnogo čemu, poglavito u komornosti izvođenja i u samom govoru, razlikuje od vladajućeg kazališnog izraza, potiče radijske ljude da 1963. pokrenu svoj Dramski studio, odnosno Javnu scenu, koja u toj i u sljedećoj godini prikazuje nekoliko dramskih djela što su prethodno već bila izvedena na radiju. No iako neke od tih javnih radio-dramskih postava predstavljaju važne datume u povijesti našega suvremenog kazališta, kao npr. Lastina interpretacija Beckettove monodrame *Posljednja vrpca* u režiji Zvonimira Bajsića, ovaj radio-dramski teatar nije dugog vijeka. Utrnuo je a da zapravo i nije uspio u punoj mjeri afirmirati ni sebe a niti izvornu hrvatsku radio-dramu. Možda je uostalom i prerano pokrenut? No bilo kako bilo, stanoviti pomak je ipak učinjen, te već 1964. godine Zagrebačko dramsko kazalište izvodi Bajsićeve *Varalice*, a 1965. Mala scena Hrvatskoga narodnog kazališta, koja je legitimni nasljednik Komorne pozornice, igra do tada još neizvođenu Šoljanovu radio-dramu *Lice* u vlastitoj autorovoj preradbi. Daljnja pak kazališna eksploatacija radio-dramske književnosti, ali bez ikakve suradnje s radijem i bez naglašavanja da je posrijedi uprizorenje radio-dramskih predložaka, usljeđuje 1967. godine, kada Vladimir Gerić na pozornicu Teatra &TD. postavlja Šoljanovo *Brdo* i *Galilejevo uzašašće*. Proširena verzija Kušanova radio-dramskog teksta *Spomenik Demostenu* doživljava svoju scensku premijeru u Hrvatskom narodnom kazalištu 1969. godine, dok će Šoljanove radio-igre *Mototor* i *Tarampesta* biti prikazane u Teatru &TD. nekoliko godina kasnije.

Slobodan Novak i Ivan Slamnig, koji su također bivši krugovaši i koji uistinu daju veliki doprinos nacionalnoj radio-dramskoj književnosti, ne nailaze, međutim, kao autori radio-dramskih djela ni na kakvo zanimanje i razumijevanje kazališta. Da je Javna scena dokazala kazališnu prihvatljivost Novakove radio-drame *Strašno je znati* i da je napokon na pozornici igrana i njegova odulja dijaloška proza *Književno veče*, za ljude koji po svojem ukusu kroje kazališne repertoare ništa ne znači. Za njih ništa ne znači, isto tako, i nimalo ih ne izaziva glas da je Slobodan Novak autor iznimnih i izvanrednih radio-drama, kao što su *Majstore, kako vam je ime, Zakrivljeni prostor* i *Školjka šumi*, koje se odlikuju rijetkom slojevitošću i višeznačnošću, bogatstvom asocijacija i duhovitim paradoksalnim obratima, crnim humorom i ironijom, intelektualnom upitanošću, aluzivnošću i skepticizmom, jer te i takve radio-drame, opterećeni utezima tradicionalizma, ne mogu prihvatiti, ili ih čak i ne poznaju i ne ude se da ih upoznaju.

Od ostalih već spominjanih radio-dramskih pisaca jedini je još Zvonimir Bajsić doživio zapaženiji prijem na sceni. Osim *Varalica*, na pozornicu je doprla i njegova radijska komedija *Gle, kako lijepo počinje dan*, koju je prije nekoliko godina igralo više kazališta. Slučaj pak s Radovanom Vučkovićem i njegovom radio-dramom *Dijete iz svratišta* indikativan je za odnos većine institucionalnih, repertoarnih kazališta prema radio-drami i njezinu prenošenju na scenu. Ovom je autoru, naime, svojedobno blagonaklono ali neuputno ponuđeno da proširi i nadopiše navedenu radio-dramu za izvedbu u kazalištu Komedija, što je on i učinio na štetu vlastitog djela, koje je izgubilo prvobitnu koherentnost i sklad, a i na dalekosežnu štetu samog sebe kao pisca.

Ali ono što su propustila učiniti velika repertoarna kazališta u svom nepovjerenju prema radio-drami, a vjerojatno i prema kraćim dramskim tekstovima, učinit će nakon osnutka Teatar &TD., koji je prigrlio Šoljana kao svog kućnog autora, različita novoosnovana mala kazališta i družine. Ova nova još neokoštala kazališna tijela ubrzo će postati i glavno utočište hrvatskim dramatičarima, posebice mlađima, koji još uče, traže i eksperimentiraju ili se žele udaljiti od dramaturških standarda i normi. No od brojnih radio-dramskih pisaca iz slavnihih šezdesetih godina s ovim novim, malim kazalištima i prigodno sastavljenim ansamblima surađivat će jedino Kušan. Na prijateljski poticaj ili po naruđbi, on, štoviše, piše za njih i nekoliko svojih dramskih tekstova. Za festivalski ansambl Mire Međimurca na Dubrovačkim ljetnim igrama

piše tako *Svrhu od slobode*, za kratkovječni Teatar SOS Vaudeville, za Teatar u gostima *Carugu*, a za C  fe th   ter »Bagatella« *Rupu za udaju*, majstorsku parafrazu Ionescovih burleski *Rupa* i *Djevojka za udaju*, koje je sam preveo i koje su prikazivane zajedno s njegovom jedno  inkom u cjelove  ernjem programu kao nekakva francusko-hrvatska trilogija.

* * *

Već i ovaj više povjesničarski nego esejističko-kritički uvid u nacionalnu radio-dramsku književnost i njezine dodire i veze s kazalištem, koji ne pretendira da bude sveobuhvatan i pravolinijski, dostatan je da se uoče i stanovite podudarnosti, ali i neke različitosti i suprotnosti u dramatičarskom stvaranju i kazališnom potvrđivanju Antuna   oljana i Ivana Kušana, dvojice najupornijih i svakako najznačajnijih dramatičara iz redova bivših krugovaša.

No osim ovih već naznačenih podudarnosti, različitosti i suprotnosti u njihovom dramatičarskom hodou, koje upućuju na književno-profesionalno, intelektualno i djelatno zajedništvo, te olakšavaju definiranje njihovih individualnih autorskih obilježja, postoje i druge, koje su naoko posve nevažne, ali se ipak nameću kao nezaobilazne.

Za obojicu je tako karakteristična dramatičarska svestranost, jer osim za radio i kazalište pišu dramske, dijaloške tekstove i za televiziju, a Kušan čak dramatizira ili sudjeluje i u dramatizacijama vlastitih proznih ostvarenja, te radi i na usavršavanju i dotjerivanju tuđih filmskih scenarija i dijaloga. Obojica, također, prevode i strana dramska djela. Od Shakespeareovih do najnovijih tvorbi svojih suvremenika i vršnjaka. Vrlo su dobro, nadalje, obaviješteni i o aktualnim kretanjima u evropskoj i američkoj dramatici, prate ih i svojim stvaranjem se određuju prema njima. Njihov odnos prema tuđim dramskim ostvarenjima ili prema vladajućim dramskim pravcima, kao što je, primjerice, filozofska drama u mitološkom ili nekakvom drugom, starom, povijesnom ruhu, nikad nije mimetičan, već osobni, intelektualno-kritički, tvora  ki. Prihvaćajući se dominantnih i opsesivnih tema, motiva i problematike svoga doba ili sredine, oni se nadograđuju na njih, posvajaju ih i preoblikuju prema svojoj mjeri, koja nije statična, kao što uostalom i njihov stvaralački interes nije statičan, već se stalno mijenja i dopu-

njuje te ponekad djelomice i poništava. I jedan i drugi, štoviše, zagovornici su suvremenih estetsko-stvaralačkih nazora i ne robuju anakronističkoj dosljednosti osobnom izrazu i istim tematsko-problemskim područjima, a niti su vezani, što može ali i ne mora biti tradicionalističko opterećenje, ali najčešće ipak jest, samo uz zavičaj, određenu regiju ili grad, odnosno samo uz jednu životnu sredinu, te njezine stanovnike i njihov izričaj. Ali iako obojica, svaki naravno na svoj način, rasuđuju i ponašaju se kao građani univerzalnog svijeta intelekta i kulture, koji nadrasta i isključuje državne i idejno-političke granice, te neka svoja dramska djela lociraju u davnu prošlost i u strane, pa i vrlo udaljene zemlje, ili ih pak zasnivaju na tuđim književnim predlošcima poniklim u posve drugačijim uvjetima i vremenima, oni uvijek iskazuju i raščlanjuju i prepoznatljiva i bliska egzistencijalna pitanja vlastitog doba, podneblja i sunarodnjaka.

Upravo ovakvom suživotu s realnim svijetom i svijetom književnosti u koji se uključuju i kojeg postaju sastavni, organski dio, ostajući privrženi svojoj nacionalnoj postojbini, ova dvojica pisaca izraziti su predstavnici krugovaša i njihovih inovacija i pomaka u hrvatskoj književnosti, po kojima krugovaški predvodnici, a i svi gotovo krugovaši zajedno, i tvore jedan prevratni književni naraštaj o kojem se može diskutirati, ali ga se ne može negirati.

Uključivanjem, međutim, većine krugovaša, pa i Šoljana i Kušana u suvremena svjetska književna strujanja, kao i asimiliranje i prenošenje novih tekovina i shvaćanja, koje se tim uključivanjem polučuju, nisu, naravno, u svim rastočenim izdancima nekadašnjih književnih rodova i žanrova, jednaka i jednakovrijedna. A ni jednako i jednakovrijedno analizirana i ocijenjena. I sam se Šoljan npr. po onome što je dosad pisano i što se uglavnom usvojilo kao kritička i književno-povijesna spoznaja, nije svojim dramskim stvaranjem, neovisno čak o krajnjim umjetničkim dometima, približio toliko aktualnim nastojanjima i htijenjima u evropskoj i svjetskoj književnosti, kao što je učinio u svojoj prozi. Kao prozaik, naime, on se po bitnim značajkama svojih ostvarenja, kao što su opozicija između svijeta mladih i odraslih, mladenačka mitologizacija vlastitog nonkonformizma i detronizacija književnih govornih normi, nametnuo i deklarirao kao jedan od autora međunarodno raširene i Flakerovom zaslugom književno-teoretski i povijesno definirane i sintetizirane proze u trapericama, koja ima svoj prototip u Salingerovu romanu *Lovac u žitu*. No postoje li zaista takve

razlike u intenzitetu Šoljanova vezivanja i stapanja s aktualnim međunarodnim strujanjima u dramskom i proznom stvaranju? Ili je to samo privid do kojeg je došlo, jer se o pojavi Šoljanove proze u kontekstu proze u trapericama, koja se oblikovala na široko razgranatim podudarnostima između mladih naraštaja, što su se otprilike istodobno javili na različitim paralelama i naišli na svoje književne ovjekovječitelje srodnih značajki, autoritativno progovorilo, dok se to isto nije zbililo i u odnosu na Šoljanovo dramsko stvaranje u kontekstu evropske dramatike? Jer pitanje je zapravo ne ostvaruje li Šoljan već i svojim prvim dramskim djelima osjetniji iskorak s dotadanih glavnih puteva razvojnih kretanja hrvatske dramatike, kojim ulazi u sferu jednoga novog shvaćanja drame ako ne već i jednoga novog tipa. Njegovi otkloni od različitih standarda, te osvajanje i promicanje novih diskurzivnih mogućnosti, evidentni su već napokon i od prve njegove drame *Lice*, koja je namijenjena radiju a predstavljena i oživljena na pozornici.

U skladu s prvobitnom namjenom ove drame, te medijskim osobinama radija i dotadašnjim prokušanim i prihvaćenim radio-dramskim metodama i oblicima, ali i novinama koje u dramsko stvaranje unosi filozofska drama, Šoljan se u njoj udaljuje od uobičajene zamisli fabule, kao i od klasične dramske kompozicije i strukture, te psihološke razrade lica i njihovih postupaka. Kao i u filozofskim dramama, posebice Sartreovim, za njega su bitne situacije u kojima zatječe i prikazuje svoja lica, te doricanje poticajne i nosive ideje, koja nije dramska ilustracija egzistencijalističkog, filozofskog polazišta, već rezultat osobne upitanosti te misaonog i stvaralačkog angažmana. Dosljedan takvom shvaćanju funkcije, i smisla dramske situacije, Šoljan mehanički prenosi radnju od jedne grupe osoba jednom prostoru na drugu grupu u drugom prostoru, ostvarujući tako na temelju pretpostavljene ishodišne situacije niz o njoj i međusobno ovisnih situacija, koje su odjelite naglim i oštrim rezovima uvedenim i usvojenim prvo u vizualnim mas-medijima a zatim i na radiju.

Predočenim postupkom Šoljan doista realizira svoju osobnu, autor-sku ideju, kako je već naznačeno, o licu čovjeka, koje može postati u svijesti okoline, a i postaje u njegovoj drami, posve drugim i drugačijim licem, samim djelom kao ideju toga istog djela.

Samu pak metaforičnu, inicijativnu ideju o antitetičnosti jednog te istog lica, kao lica po sebi i po drugima, Šoljan opredmećuje na prim-

jeru hipertrofirane potrebe napaćenih i ratom prorijeđenih stanovnika jednoga našeg omanjeg mjesta, da desetak godina poslije svršetka rata traže i okrivljujući pronalaze u stranom licu došljaka ne samo lice znanog ratnog zločinca nego možda i lice nekoga drugog krivca, pa možda i krivca za rat.

Ali osim na provedbi i razradi središnje i bitne ideje svojeg prvenca, Šoljan aktualizira i pitanje izbora slobode za nepravедno okrivljeno lice, koje je i nakon službenog oslobođanja od krivnje ostalo i dalje krivo, jer je dovedeno u situaciju da to bude i ostane. Martinu, a on je to metaforično lice, ne ostaje drugo, nego da se suživi sa sobom kakav jest i da izdrži na putovanju, tj. u životu, *koje nigdje nije počelo i koje nigdje ne može svršiti*.

Uzevši u obzir doba nastanka *Lica*, ovo Martinovo prihvaćanje apsurdne situacije, kao njegova svijest o nedokučivosti života, kojeg valja sizifovski podnositi, mogli bi se protumačiti i kao slobodne replike Camusa, što odista mogu ali i ne moraju biti!

Šoljanovo zanimanje, međutim, za egzistencijalnu sudbinu pojedinca, koje u *Licu* izranja snažnije tek u finalu, kao i njegov nenaglašeni način karakternog predočivanja izdvojenih osoba, doći će do potpunijeg izražaja istom u *Brdu* i u *Galilejevu uzašašću*.

Posve opravdano i razložno mnogo cjenjenije nego *Lice*, koje je ostalo nedočitano iako je čitano i igrano, pa i kritički analizirano i komentirano, *Brdo* također odaje stanovitim svojim osobinama da je pisano za radio. Šoljan ponovno primjenjuje odsječeno i naglo prenošenje radnje iz jednog prostora, a ponekad i vremena, u drugi, uključujući prema potrebi, a bez ikakvih posebnih priprema i objašnjavanja, dvojicu sugovornika, pa zatim veću grupu ili samo jedno, glavno lice, koje izdvojeno, za sebe, izgovara svoj monolog. No ponovno primjenjujući ovakav razbijeni dramaturški oblik, Šoljan se ipak ne ponavlja, jer osobe svoje poetsko-simboličke parabole ne daje u unaprijed zadanoj situaciji, a niti ih potom mehanički vodi iz ove i ovakve uvodne situacije u druge, koje su kao i ona u funkciji njegove središnje autorske ideje.

Nasuprot značenju i funkciji dramskih situacija u sartreovskom smislu, kao i nasuprot antipsihološkom postavljanju većine filozofskih drama, Šoljan u *Brdu* oživljuje sudionike drame, koji odista žive kao punokrvne osobe, jer osjećaju i misle, i jer postoje i djeluju u svakidašnjim suodnosima.

Kad bi se suodnosi petero osoba drame, kao i njihovi pojedinačni suodnosi s anonimno uključenom grupom oficira i vojnika, koju autor, u duhu radija, samo akustički identificira kao glasove, htjeli likovno-grafički prikazati, valjalo bi, štoviše, izraditi vrlo složenu križaljku.

No osim ovih suodnosa, kojima se pojedinci i glasovi predstavljaju, karakteriziraju i diferenciraju, a radnja potiče i pomiče, ostvaren je i osmišljen i suodnos svakog pojedinca i sviju glasova s gorko realnim ali istodobno i simbolično-metaforičnim brdom iznad garnizonskog vježbališta.

A to golemo, bijelo brdo u Andama, na području jedne neimenovane južnoameričke države u kojoj je radnja locirana, nije samo dio prirode, nego i znak i simbol njezine vječnosti, te podsjetnik na vlastite, ljudske ograničene mogućnosti i veličinu. I ono ne služi samo za vježbe juriša, nego se na njega i trkom uspinju po kazni, ali i radi natjecanja i kladenja. Ukratko, ono postoji i traje samo po sebi, kao i po drugima za koje je stalna usporedba i izazov. Za kapetana Herreru, degradiranog generala, ono postaje još i mnogo više, kad novi komandant garnizona, pukovnik Garcia, zahtijeva od njega da se u rekordnom vremenu popne do samog vrha.

Premda u godinama i okrupnio, i premda ga kaplar Gonzales savjetuje da odustane, jer je već našao da Herrerino osvajanje brda u rekordnom vremenu nije uvjet za njegovu prekomandu iz zabačenoga kažnjeničkog garnizona već samo šala i hiri Garcie, Herrera ne želi odustati, jer smatra da nema drugog izlaza i jer vjeruje da *čovjek ima uvijek šansu* i da *nije uzaludno pokušavati, ako se ne može ništa nego pokušavati*.

Pitanje postojanja i opstanka pojedinca osuđenog po egzistencijalizmu na slobodu izbora i moralnog postupanja, koje je Šoljan tek našao i naznačio u *Licu*, ovakvim rasuđivanjem Herrere postaje u *Brdu* središnje, a autorov se stvaralački disput s Camusovim shvaćanjima, kao donekle i sa Sartreovim ili možda samo s njihovim raširenim, parafraziranim i modificiranim izdancima i odjecima, što su se pretopili u opća kulturna i misaona obilježja doba, nastavlja i grana. A u tom nastavljanju i grananju ispunjava se i Šoljanova drama i definiraju njegovi osobni pogledi.

Njegov Herrera, dapače, suglasno s egzistencijalističkom dužnošću samoostvarenja, postaje i ono što jest svojim činom, svojim usponom na brdo. A kao protagonistu drame, njemu brdo zapravo i jest i nije

stvarni antagonist, jer mu se isprečuje, ali se i u trenutku njegovih psihofizičkih kušnji javlja i kao osobno, vlastito zrcalo. Boreći se stoga protiv brda, on se ustvari bori protiv samoga sebe svjestan da se samo u porazu protiv sebe može sačuvati dostojanstvo.

Slijedom ovakvog razmišljanja moglo bi se zaključiti u odnosu na nastavak drame pravodobnim Herrerinim uspinjanjem na sam vrh i njegovom smrću od premorenosti i kapi, odnosno nezaustavljivim i protestnim polaskom već ukorenog Gonzalesa za Herrerinim tragom na brdo, da Šoljan smisao ljudske egzistencije suprotstavljene privedno beskorisnim osobnim nastojanjima, nalazi u kontinuitetu pojedinačnog samoostvarivanja neovisno od bilo kakvih žrtava. A u takvom pak kontinuitetu pojedinačnog samoostvarivanja, ukoliko se Šoljan ispravno tumači, a vjerojatno se tumači, osmišljava se i ljudski rod kao pandan brdu i njegovu postojanju i trajanju u vremenu.

Dok svoj autorski disput u *Brdu*, koje provocira svijest i razum, ali istodobno atakira i na osjećaje, te pobuđuje i aktualno-aluzivne usporedbe i asocijacije, Šoljan ostvaruje sučeljavajući se s određenom filozofsko-stvaralačkom književnom doktrinom, u *Galilejevu uzašašću ga prenosi u sam dijalog kao predmet dijaloga*. Ali to više i nije rasprava s drugima o svijetu kakav jest, nego rasprava u ime samog sebe o svijetu kakav je bio u Galilejevo doba i kakav je po vlastitom mišljenju još uvijek, pretočena u dijalog dviju osoba, koje su kombinacija povijesti i mašte. I sve je doslovce u njihovu dijalogu i posljedak je toga dijaloga.

Šoljanova usredotočenost na predmet dijaloga, koji je automatski i predmet drame, diktira i njegovu usredotočenost na голу ljudsku riječ, te na ostvarivanje drame samom riječju i dijalogom, što i čini ovu radio-dramu medijski neutralnom.

Prenošenje disputa na dva sudionika drame, na u Firenci interniranog Galileja i njegova posjetitelja i bivšeg optužitelja fra Tommasa Caccinija, izmijenilo je, dakle, i funkciju dijaloga, koji sad izražava radnju i izjednačava se s njom. Izvanjska drama, drama akcije, nadomještена je unutarnjom dramom, koja se očituje i realizira u dijalogu sudarima i izmjenama uvjerenja i spoznaja, nazora, ideja i argumenata, te neočekivanim obrtima u konverzaciji i zamjenom međusobnih odnosa i uloga.

Galilei sučelice crkvi igra svoju igru, kao i crkva nasuprot njemu, dok je Tommaso Caccini ubačen u igru, te se njime poigrava i crkva,

kao i Galilei. On je neuk, kako kaže Galilei, i ne snalazi se u povjere-
noj zadaći, jer ne može biti i jer nije intelektualno dorastao svom su-
govorniku, te ne uviđa hipokriziju kurije, koja zna da je Galilei u
pravu, ali to ne želi priznati. I dok je heretik Galilei, iako egzistencijal-
no ugrožen, u biti ipak smiren i nepokolebljiv, jer polazi od spoznaja
egzaktne znanosti, te se u ime nje i samog sebe suprotstavlja vlada-
jućem crkvenom i društvenom redu i dogmi, Tommaso Caccini se gubi.
U njemu dolazi do prijeloma i unutarnjih sukoba, a javljaju se i krize
i sumnje. On se čas kaje pred Galilejem, čas zatim ga po nalogu crkve
provjerava, da bi se zatim ponižavao pred njim ili ga prekoravao. U
svom lutanju, koje otkriva njegovu lukavost, prijetvornost i bistrinu,
ali i sirovost, kolebljivost i dogmatičnost, kao i njegove strahove, on čak
nagovara Galileja da pobjegne iz svog kućnog pritvora u Firenci, te
moljaka potom i da ga povede sa sobom, kad Galilei naviješta svoj
simbolično-metaforični uzlet, svoje uzašašće. Svoje uzašašće u nebo, me-
đu zvijezde, u vječnost? U vječnost koju mu u svijesti ljudskog roda
osigurava njegovo djelo i otpor dogmi?!

Ovakav Tommaso Caccini kakav jest u svojim prilagodabama i mi-
jenama mnogo je čak kao dramska osoba životniji, slojevitiji i dina-
mičniji nego Galilei, kojim Šoljan nakon Matkovićeve prototipa u He-
raklu i svojega Herrere ostvaruju u hrvatskoj dramatici novu varijantu
umornog heroja, koji kao i njegove preteče doživljava svoje pobjede u
porazima, te poraze u pobjedama.

Nasuprot Galileju kao simboličnoj paradigmi izdvojene jedinke ra-
zapete između vlastitih spoznaja i uvjerenja, te pokoravanja dogmi, od-
nosno nasuprot Galileju kao prometejskoj, antidogmatskoj konstanti,
Tommaso Caccini je utjelovljenje sluganskog mentaliteta i robovanja
vlasti i poretku, ali i čovjek sam po sebi, po svojoj ništavnosti i slabos-
tima, postupcima i ponašanju. Po svemu, dakle, po svojem karakteru,
moralu i značenju, te po svojim nazorima, kao i po metodi kojom je
ostvaren i postoji kao dramsko lice, on je protuteža i opreka Galileju.
Ali istodobno on je i Galilejev korelat!

Razvijajući svoju dramu na ovako postavljenim i elokventnim dija-
lozima ispunjavanim i doricanim suprotnostima između Galileja i Tom-
masa Caccinija, Šoljan njihovim međusobnim sukobljavanjem, kao i
osobnim zanosima, dilemama i razočaranjima, višeznačno iskazuje vječ-
nu i neprekinutu, surovu i tragičnu borbu čovjeka, pojedinca, s hiper-
trofiranom vlašću i dogmom, te tako svoj polazni, povijesni motiv preta-

pa u svezremenski i aktualni. Uz uvijek moguće i postojeće podudarnosti između situacije u kojoj se nalazi Galilei i srodnih kriznih situacija u koje je upadao i upada pojedinac u prošlosti i danas, svezremenosti i aktualnosti *Galilejeva uzašašća* dosta pridonosi i daljnje Šoljanovo stvaralačko podsjećanje na egzistencijalnu filozofiju i filozofsku dramu, koje se naslućuju u Galilejevu samoostvarivanju u metafizičkom uzašašću, kao i u autorovu izboru i funkciji krizne situacije kao ishodišta drame.

Postupak aluzivne aktualizacije prošlosti primijenit će Šoljan i u radio-drami *Dobre vijesti, gospo!* kao i u *Dioklecijanovoj palači*, koja već afirmira i neka njegova nova stvaralačka poimanja. No u rasponu od nastajanja *Lica* pa do pojave *Dioklecijanove palače* na pozornici Teatra &TD. 1969. odnosno do kraja te iste godine. Šoljan je napisao još nekoliko dramskih tekstova za radio i televiziju bez kojih je objektivno nemoguće stvoriti i dati cjelovitiju predodžbu o njemu kao dramatičaru. Ovi dramski tekstovi, naime, koje s ostalim svojim dramama objavljuje bez ikakvih namjenskih atribucija u knjizi *Devet drama* (1970), ostajući tako dosljedan sebi i svojem negiranju medijskih okvira, predstavljaju jednog naoko posve drugačijeg dramatičara nego što je to Šoljan kao autor *Brda* ili *Galilejeva uzašašća*.

Međusobno dosta različite svaka od četiri ove drame, koliko ih ima, nudi gotovo svoga Šoljana, koji je, primjerice, u *Sovi* zaokupljen prepoznatljivim realističkim ostvarivanjem radnje, te moralnim ljudskim kušnjama i devijacijama u doba okupacije i progona Židova, dok u *Ledenom ljetu* nesvakidašnjom izravnošću govori o posljednjim danima čovjeka koji umire od raka i odlučuje se na bizarnu smrt. Anegdotalnu pak storiju o ljubavničkom paru pod naslovom *Klopka*, koja već pomalo asocira na Pintera, Šoljan podrugljivo temelji na hipertrofiranoj bojazni i nelagodnosti muškarca u tuđem, posuđenom stanu. A što reći istom o Šoljanu kao autoru *Potopa*, kad ova drama nije samo specifikum unutar njegova stvaranja, nego je i svojevrsna metaforička parabola-zagonetka, koja se može odgonetati, ali je neizvjesno da li se može i odgonetnuti! Jer kamo se to stvarno u ovoj drami sklanja četvero izletnika pred nevremenom? I što predstavlja ta planinska kuća u kojoj oni dolaze? I tko je taj misteriozni konobar koji ih dočekuje i dvori? Nije li posrijedi možda svojevrsna parafraza alegorijsko-metafizičkog smisla i značenja hotela Eden i njegova kelnera iz Krležine legende

Adam i Eva? Jesu li Šoljanovi izletnici doista već zakoračili u zagrobni život? U smrt? Ili je sve samo trenutni pričin? A možda Šoljan aludira i na stvarnu i na više načina obrazloživu osuđenost na život kojim živimo odijeljeni vodenim zastorom, odnosno potopom, od pravog života? Ali što onda u takvom misaonom kontekstu znači metaforična sintagma vodeni zastor ili metafora potop?

Ovakva i srodna pitanja, više istražiteljska nego estetska, mogla bi se nizati u nedogled. Kako o ovom Šoljanovom dramskom djelu, tako uostalom i o njegovoj drami *Dobre vijesti, gospo!*, koja također pobuđuje brojne upite o sebi i o svojoj biti, te se može protumačiti i kao prilično bezazlena, iako politički usmjerena, suvremena po duhu a povijesna po ruhu, poučno moralna bajka, ali i kao polemički, ili možda ipak samo podsvjesni, ironički obrat smisla središnje Krležine ideje u *Kristoforu Kolumbu*? No jednoznačni odgovor, kojim bi se jednoj ili drugoj od ove dvije Šoljanove drame pokušao pripisati i jednoznačni misao, ne može se naći, dati i opravdati, a da se time ne iznevjeri *Potop* ili *Dobre vijesti, gospo!*, kao i sama književnost, koja ne trpi doslovnost u kritičkom tumačenju.

Na zaključak o nerazmrsivoj, zagonetnoj višeznačnosti *Potopa*, u kojoj je sadržana kao njezina sastavnost i skepsa u smisao čovjekova života bez egzistencijalističkog samoostvarenja, upućuje uostalom u završnim rečenicama svoje drame, koje izgovara najeksplicitnije lice od četvero izletnika — Bibi, i sam autor: ... *Jadni Bibi! Nisi bio ni Kolumbo, ni Noa. Nisi bio čak ni vozač Caravelle, nego vozač fiće. Bio si samo Bibi. I što? Jesmo li mogli ljepše proživjeti svoj život? Jesmo li mogli barem ljepše proživjeti ovaj dan, da smo znali da nam je posljednji? Je li itko bolje iskoristio od jadnog Marka, jadne Koke, jadne Svjetlane, jadnog Bibija? Ili smo svi jednako besmisleno krenuli u nedjeljnu šetnju i naglo se izgubili u zemlji iz koje nema povratka? Jesmo li svi jednako glupo traćili vrijeme, kao da se ništa ne događa, jer se nikada ništa otkad smo se rodili nije događalo i uvijek se jednako besmisleno kretalo na izlete, na utakmice, na pisanje pisama ili pečenje kolača? Možemo se samo pitati. To nećemo nikada doznati. Kao što nećemo niti doznati, da li je ovo zaista potop, dok ne bude sasvim za sve prekasno.*¹

Neovisno, međutim, o shvaćanju koje sugeriraju upravo posljednje tri navedene rečenice, da se i o *Potopu* kao o dijaloškom djelu možemo

samo pitati, ali se o njemu nikad neće moći ništa doznati, jer je on napokon i tako enigmatski pisan da se i ne može nikad ništa pouzdano doznati, *Potop* postoji samo kao rubno Šoljanovo dramsko ostvarenje, bez vidljivijeg odjeka u njegovim istodobno ili nešto kasnije pisanim dramama. S obzirom da je pisan za televiziju, na kojoj je i jedino prikazan, i da je u svojoj prvoj polovini njegova radnja više ilustrativna nego sadržajna, i da je čak možda djelomice i neprenosiva na pozornicu, to ovakva njegova sudbina mnogo i ne iznenađuje.

Sudbina, a i mjesto *Dioklecijanove palače* unutar Šoljanova dramskog stvaranja, kao i unutar suvremene hrvatske dramatičke, posve su drugačiji, jer su i Šoljanova autorska htijenja i poimanja, kao i polučeni rezultati, također drugačiji. Svoja pretežito intelektualnokritička i polemička predočivanja zbiljskog, povijesnog ili prigodno kreiranog svijeta s povremenim metafizičkim razrješenjima u finalu, Šoljan odjednom u *Dioklecijanovoj palači* zamjenjuje intelektualno-ironijskom parabolom u kojoj dolazi i do promjena u jeziku, jer se retorički dijalog našao između kalambura i u dosjetku zaogrnutu komentara.² Dramu nadomješta farsa, a Šoljan postaje *Dioklecijanovom palačom*, njezin prvi zastupnik u suvremenoj hrvatskoj književnosti.

Promjene u Šoljanovu dramatičarskom shvaćanju, koje su očito posljedica i nedvojbenih promjena u njegovim životnim nazorima, obogaćenim svakidašnjim iskustvom i mudrošću prevaljenih godina, uočavaju se i u odnosu prema zamisli i realizaciji Dioklecijana kao glavnog lica. Dok u *Brdu* i *Galilejevu uzašašću* Šoljan programatski izdvaja središnje lice, koje je suprotstavljeno društvu i društvenim ili crkvenim dogmama i normama, u *Dioklecijanovoj palači* već je Dioklecijan središte svijeta, prema kojem se stvaraju i oblikuju društvene dogme i norme, istine i konvencije. Ulogu pak nezadovoljnika, a katkad i buntovnika, čovjeka koji se želi oduprijeti lažnim i nametnutim zabludama društva i života, te vjeruje u mogućnost individualnog bijega i traženja smisla i ljepote ljudskog egzistiranja u svakidašnjoj jednostavnosti ostvarene osobne slobode, podsmjehujući se pritom ispraznoj težnji za vlašću, preuzima Pjevač. Ali i on ulogu nezadovoljnika i buntovnika preuzima samo djelomice, jer sam po sebi i nije takva jaka, odlučna i ustrajna osobnost kao što su svaki na svoj način Herrera i Galilei, i jer nije sukobljen s Dioklecijanom kao svojom krajnjom protivnošću. Među-

sobni odnos Dioklecijana i Pjevača kao dramskih osoba ne temelji se, naime, na njihovim prepekama i izravnom sukobu, koji stalno traje, upotpunjuje se i razvija, već na suputništvu. Oni su suputnici i sugovornici kao što su to Hamlet i Horacije ili Horvat i Gregor. No najbliži suputničko-sugovornički par im je ipak Matkovićev tandem Heraklo i Poliks, jer je i robovska potčinjenost i egzistencijalna ovisnost Poliksa o Heraklu najbliža Pjevačevoj ovisnosti o Dioklecijanu i njegovoj vladarskoj volji i raspoloženju. Oba pisca, štoviše, tu ovisnost i smišljeno naglašavaju, pa Heraklo, primjerice, uzvisuje svojeg ratnog zarobljenika i roba Poliksa na položaj prvog dvorjanina, te krši zatim i prastare običaje i zakone svojeg vladarskog doma spašavajući ga od smrti, kad Poliks — zajedno s drugim svjedocima Heraklovih pothvata — mora biti ubijen. Šoljan pak, odmah na početku svoje drame, daje jasnu sliku pravog odnosa između Dioklecijana i Pjevača, kad Dioklecijan, razljućen Pjevačevim dugim jezikom i porugama, naređuje da ga se baci lavovima, a prestrašeni Pjevač smjesta sve poriče, kako bi spasio glavu, jer je svjestan da pjevačima i pjesnicima i ne preostaje ništa drugo, ukoliko žele u sjeni vladara dočekati kraj povijesne farse u kojoj žive i u kojoj uzaludno pokušavaju biti nešto drugo a ne samo statisti, nego poricati sebe i prilagođavati se trenutnim situacijama.

Matkovićev *Heraklo*, koji je nastao na liniji intelektualnih aktualizacija i persiflaža mitološko antičkih, staropovijesnih tema, po mnogo čemu je još — osim po ovoj već razmatranoj srodnosti suputničko-sugovorničkih parova — pandan, ali i protivnost Šoljanovoj farsii.

Kao i Matkovićev *Heraklo* i Šoljanov je Dioklecijan sučeljen tako s mitom. Ali dok se ostarjeli i kostobolni *Heraklo* bori s mitom o sebi kao nesavladivom heroju, s mitom koji je oličen u njegovu glomaznom spomeniku i egzistira neovisno o njemu samome, jer je postao svojina drugih i jer je oslonac i jamstvo vlasti i države, Dioklecijan se u svojim borbama sa samim sobom, kao i u svojim nastojanjima da učvrsti osobnu vlast i dokaže se kao vlast sama, kao i o svojim povremenim samozavaravanjima o mogućnosti bijega od društvenih obaveza i konvencija, a i samog sebe kakav jest, zatječe odjednom pred mitom palače, kojim su — kao i samom izgradnjom palače veće od svijeta namjesto skromne kućice uz more — iznevjereni njegovi prisni snovi. Prepun sebe ali i zasićen životom, te ojađen svojim položajem, jer se unatoč prividnoj neograničenosti svoje vlasti nerijetko osjeća ne samo

nemoćnim već i osamljenim, Dioklecijan automatski prihvaća iznevjeravanje svojih snova i suživljuje se s izgradnjom palače, kao potvrdom vlastite moći i osmišljavanja svojeg života. I u svojoj opsesivnoj obuzetosti palačom on ide čak tako daleko da tvrdi: *Moj život ne pripada više meni, nego palači*. Kao i u nekim drugim Dioklecijanovim sentencijama i izjavama, tako i u ovoj patetičnoj tvrdnji, nije, naravno, teško nazrijeti Šoljanove aluzivne asocijacije na vječno aktualne i primjenjivane političke parole i floskule.

Dioklecijanovim odnosom prema palači i njezinoj izgradnji, kao i odnosom drugih prema njoj, umnožava se i značenje same palače, koja se rađa iz slijepoga podaničkog podilaženja kao mit, ali se istodobno pretvara i u simbol moći i postaje metaforom države.

Svoju farsičnu igru s poviješću i sadašnjošću Šoljan završava naglim obratima, koji usljeđuju nakon izgradnje palače, kad nastupa razočaranje zbog njezine apsurdne otuđenosti. A zatim se u vidokrugu ostarjelih očiju Dioklecijana i Pjevača, koji se tečajem drame sve više preobražava u Dioklecijanovu probuđenu savjest i u njegovo drugo ja, pojavljuje nepoznato, bubuljičavo i zubato dijete. Dioklecijanovim viđenjem toga djeteta, koje hvata guštericu, kida je i gazi po njoj, te okrutna, nacerena i hladna lica kreće prema palači, kao i Dioklecijanovim pozdravljanjem toga malog čudovišta kao budućeg cara i jamstva za daljnji život palače-države, Šoljan već sugerira novi motiv i ideju o stalnom, cikličnom kretanju neutažive čežnje za vlašću, ali istodobno ispovijeda i svoju osobnu strepnju pred prijetecom nehumanošću novih naraštaja.

Za razliku od Matkovića, koji samim Heraklom destruiira mit o Heraklu, ali ujedno i relativizira tu autodestrukciju postavljajući njezino ostvarivanje u ovisnost o drugima, Šoljan suprotstavlja Dioklecijana kao oličenje vlasti i palaču kao novonastali mit i metaforu, te se poigravajući poviješću i sadašnjošću poigrava i jezikom, kao i indikacijama o vremenu radnje, te metodama vođenja dijaloga i predočivanjem lica kao karaktera i tipova. I dok je Matković još vjeran motiviranom slijedu i organizaciji radnje, te njezinom čvrstom, zatvorenom obliku, Šoljan već slobodnim sadržajnim udaljavanjima, kao i karikaturnim hipertrofiranjima i aluzivnim usporedbama, te promjenama izraza razara dramu te razvija i uspostavlja farsu.

Poput Matkovića i Šoljana antička tematika privući će i Kušana, koji će o legendarnom atenskom govorniku i političaru Demostenu napisati najprije radio-dramu *Spomenik Demostenu*, a zatim će je pod istovjetnim naslovom proširiti i preraditi za pozornicu.

Već i geneza ove kazališne verzije *Spomenika Demostenu*, kao i činjenica da je Kušan prije, a i poslije nje, napisao još nekoliko drama za radio i televiziju, koje nikad nije objavio, kao što uostalom nije objavio ni sve svoje kazališne drame, sugerira da on posve drugačije shvaća samo dramsko stvaranje, te drugačije i rasuđuje o dramskom tekstu nego Šoljan. Ovaj napatuk dobit će tijekom vremena i svoju djelomičnu potvrdu u Kušanovom pisanju po narudžbi za pojedine ansamble i kazališta, kao i u njegovom konzultiranju i suradnji s kazališnim ljudima za koje piše svoja djela, te u njegovom koautorskom radu s redateljem Mirom Međimorcem na dramatizacijama vlastitih romana *Toranj* i *Naiuci*.

U razmatranju autorskih posebnosti u Kušanovu shvaćanju dramskog stvaranja a i dramskog teksta, kao i njegova odnosa prema medijskoj namjeni pojedinih djela te metodi rada, zanimljiva je već i dorada radio-dramskog *Spomenika Demostenu* za pozornicu, iako se još u njezinu nastajanju i značajkama ne naziru bitne osobine kasnijeg Kušanova dramskog rada.

Prerađujući radio-dramsku verziju *Spomenika Demostenu*, koja će mjestimice pritom samo detaljnije razrađivana, Kušan uvodi i nova lica, a i nove prizore, kako bi namjesto svoje prvobitne usredotočenosti na samu riječ pojačao i dinamizirao slikovitost zbivanja i pridao im svakidašnjije, stvarnije obilježje. Kao protutežu okosnoj, izvornoj radnji u kojoj sudjeluju samo uvaženi atenski moćnici, Demosten i njegova umrla kći, Kušan dopisuje, po uzoru na Shakespearea, duhovite prizore s troje pučana, koji svojim dijalogima komentiraju i upotpunjuju glavne događaje. U scene zatim u kojima se Demostenu javlja njegova mrtva kći, Kušan uvodi i Demostenovu ženu Pandoru, koja svojom banalnošću i nezajažljivim prohtjevima maltretira dilemama razapetog Demostena. Kušanovo prilagođavanje pozornici i potrebi uspostavljanja prisnije i izravnije komunikacije s gledateljima, od kojih produžena kazališna verzija zahtijeva i dužu koncentraciju nego radio-dramska, očituje se i u

konkretizaciji ovjenčavanja Demostena trećim vijencem, o kojem se u radio-drami samo govori, kao i u nadopisivanju finalnog prizora u Posidonovu hramu.

Deskriptivna usporedba ovoga nadopisanog prizora s prvobitnim finalom, najpogodnija je, vjerojatno, za uočavanje i analiziranje Kušanovih shvaćanja o specifičnostima i različitostima radijskog i kazališnog medija, te njegovih intencija u samoj preradbi, pa je stoga valja ovom prilikom i provesti, polazeći, naravno, od detaljnijeg uvida u završnicu radio-dramske verzije *Spomenika Demostenu*. Ova završnica protječe u Demostenovu razgovoru s Likurgom, koji ga poziva da se osvijesti i napusti otok Eginu, gdje su ga domamili politički protivnici i spletkari, i gdje ga opijaju i veličaju, kako bi ga posve diskreditirali, i da se vrati u Atenu kojoj prijete opasnost od Aleksandra Makedonskoga. Odgovarajući Likurgu, ali obraćajući se istodobno u ime autora i njegovih teza i radijskim slušateljima. Demosten daje do znanja da je unaprijed bio svjestan svega što se zbilo i da je svjestan također svega što će se zbiti, te naviješta svoj povratak u Atenu, kao i svoju dalju, žalosnu sudbinu i samoubojstvo u Posidonovu hramu. U kazališnoj verziji drame ove dionice Demostenova odgovora prenijete su iz retorske kvalitete u kvalitetu same radnje, te drama završava prizorom u Posidonovu hramu, gdje Demosten nalazi posljednje utočište pred goniteljima, koji već uzvikuju pred vratima, te Demostenovim samoubojstvom, kojem prethodi njegovo meditiranje o prošlosti i upravo proteklim događajima te vlastitim kušnjama, kao i izricanje osobnog mementa i autorove poruke.

No premda je krajnji rezultat ovog prenošenja govornih dionica konkretnu, neposrednu radnju, koja nema samo funkciju proširenja i vizualne ilustracije već naznačenog svršetka, ipak dosta diskutabilan, poticaj i nakana da se to učini očito nisu. Kušan, naime, kao pisac intelektualnog usmjerenja, rijetko što uopće čini slučajno, pa i ovo prenošenje, kojim svjesno nastoji zadovoljiti kazališne kriterije, kao i sam izbor Demostena kao glavnog objekta vlastitoga stvaralačkog interesa, nisu nipošto slučajni. I njega, kao i Matkovića i Šoljana, zaokuplja egzistencijalni položaj izdvojene ličnosti, te, kao i oni, promišljeno bira povijesnu osobu, koja mu svojom sudbinom omogućava da iskaže aluzivnu ideju, kako se veliki umovi i stvaratelji mogu onemogućiti, i kako se

onemogućavaju, davanjem zvučnih i unosnih društvenih priznanja i po-
časti, kao i različitih položaja i privilegija.

Ostvarenje, međutim ove ideje, previdene i prešućene svojedobno
u recentnim kritikama, nije bilo samo provokacija misli i savjesti, nego
i iskaz autorovih stvaralačkih i estetskih nazora. Kao i Šoljan i Kušan
nije bio i nije apologeta društva i vlasti, a niti je mogao biti i nije
prema njima ravnodušan. Pisati je za njega kao autora *Spomenika
Demostenu*, a zatim i povijesne dražbe s glumom i pjevanjem *Svrha od
slobode*, značilo i stvarati aktivni odnos prema objektu — temi.

Suglasno takvom stvaralačkom poimanju i Kušan se, kao i Matković
u svom *Generalu i njegovu lakrdijašu*, ne upušta u standardnu, rodol-
jubnu evokaciju nacionalne povijesti, već u njezinu intelektualnu per-
siflažu. Njega ne privlače povijesne istine o Dubrovniku, koji je u *Svrhi
od slobode* taj njegov objekt — tema, ali i mnogo više, nego relativnost
i naličje tih istina i povijesti, koje demistificira i depatetizira. No kako
nacionalna prošlost, neovisno čak o kojim je povijesnim razdobljima
riječ, još uvijek predstavlja supersenzibilno područje, njegova farsa,
kao i Matkovićeva drama, ne prihvaćaju se kao povijesna nego kao po-
litička ostvarenja, kojima se unatoč srodnim intelektualnim pobudama
daju oprečni idejni i politički predznaci. Matkovićevoj drami odmah,
već na drugoj izvedbi, a Kušanovoj farsu zapravo naknadno, podosta na-
kon praizvedbe, u novonastaloj društveno-političkoj konstelaciji. Povi-
jesna igra s poviješću, koja je ustvari prava tema oba autora, nastavlja
se tako izokrenutim tumačenjima njihovih dramskih ostvarenja.

Nestandardna u svojem odnosu prema prošlosti, Kušanova farsa ne-
standardna je i kao dramsko djelo, jer je autor ostvaruje kao slobodni,
asocijativni prelet dubrovačkom prošlošću, te se prizori u njoj, kao i
osvajajući Dubrovnik, ubrzo izmjenjuju. Stalna sastavnica u farsu samo
su Dubrovčani, koje Kušan kao jedna uvijek te ista lica provlači sto-
ljećima, te povijesno ponavljanje i održavanje klasno-vlastnih odnosa iz-
raženih u ironično izvrnutim stihovima najvećeg slavitelja slobode Dub-
rovnika Ivana Gundulića, koji u prepjevu glase:

*Kolo sreće uokoli
Vrteći se ne pristaje,
Tko bi gori, taj je gori,
A tko doli, dol ostaje.*

Ovi stihovi, kojima Kušan ispovijeda svoj svjetonazor, kao i song kojeg su dio, a i ostali songovi u ovoj razigranoj, duhovito-obijesnoj ali i grotesknoj i satiričnoj farsji, odaju i djelomično nadovezivanje na politički teatar Bertolta Brechta, kojem se Kušan uostalom već približio i preuzetom formom i songovima, kao svojevršnim komentarima ili naglasima radnje, i u adaptaciji vlastitog romana *Toranj*.

Radeći na adaptaciji *Tornja*, Kušan i doslovce ulazi u kazalište, te sudjelujući u nastajanju i oblikovanju predstave prema redateljskim i glumačkim, odnosno scenskim potrebama, dopisuje i preinačava već adaptirani roman i tako istodobno stječe i važne spoznaje o kazalištu, a i govoru na pozornici. O tim spoznajama, posebice o nesavršenoj rečenici, on će nakon desetak godina zabilježiti u svojim još neobjavljenim dramatičarskim zapisima i ove rečenice: *Nitko ne govori u životu posve domišljene, završene i logične rečenice. Većina ih ne zna ni napisati, a kamoli izgovoriti. Ljudi ne znaju logički misliti a na sceni diskutiraju gotovo savršeno. Svatko svakoga sluša. To treba drukčije, jednostavnije. U životu nitko nikoga ne sluša, svatko blebeće svoj nemušti monolog i prisluškuje druge. Treba dezorganizirati govor (razgovor) na pozornici.*

Kušanova obuzetost fenomenima jezika i govora, kao i promjenama uobičajenih jezičnih i govornih značenja i normi, primjetna je već uostalom donekle i u *Spomeniku Demostenu*, gdje njegovi svjesno patinirani dijalozi podsjećaju svojom sintaksom i nekim pomalo arhaičnim riječima, kao i svojom odmjerenošću i dostojanstvom, na dijaloge antičkih tragedija u starijim hrvatskim prijevodima kao što su prijevodi Kolomana Raca. U *Tornju*, međutim, Kušan će već otići mnogo dalje, te će uz igre s jezikom primijeniti i igre u jeziku. A uz regionalna obilježja i leksiku uvest će i duhovita morfološko-fonološka, te samim time i sadržajno-smisaona izvrtanja, u dijaloškim dionicama na stranim jezicima. U povijesnoj pak farsji *Svrha od slobode*, gdje je farsičnost situacije uspostavljena strelovitim povijesnim promjenama, koje su između ostalog potkrijepljene i isto takvim naglim promjenama materinskih jezika osvajača, igra s regionalnim izričajem i stranim jezicima osvajača u ironično modificiranoj uporabi, dovedena je, štoviše, do svojevršne funkcionalne i stilske ekshibicije.

Najdalje je ipak Kušan dopro u svojim igrama jezikom i u jeziku u televizijskoj, a zatim i u kazalištu prikazanoj, drami *Psihopati*, te u pastišu *Rupa za udaju*, gdje mu je Ionesco alibi ne samo za satirične

analogije s francuskom kulturom, politikom i kuhinjom, nego i za isto-
vrsne jezične analogije s takozvanim franglaisom.

Već višekratno isticane podudarnosti u Kušanovom i Šoljanovom
dramskom stvaranju potvrđuju se i umnožavaju i ovim odstupanjima od
kanoniziranoga dramskog dijaloga i normativnog književnog jezika. No
putevi toga odstupanja ove dvojice pisaca posve su zasebni i individualni.
Šoljan prividno i nije mnogo eksperimentirao jezikom. Znatnije zapravo
samo u *Tarampesti* i *Mototoru* (ili *Starcima*). A njegove jezične igre
ili vježbe u ovim tekstovima, koji su namijenjeni radiju i predstavl-
jeni najprije u eteru, da bi se tek potom obreli na pozornici, sastoje se
uglavnom od izmišljanja svojevrsnog romanskog esperanta, kojim se pri
susretu s dvije zagrebačke tridesetogodišnje činovnice na moru služe
dvojica stranaca, te nekakve panskandinavske jezične mješavine dviju
mladih strankinja, koje plove s dva naša ostarjela ribara na njihovom
čamcu. U prilično pak u sebi zatvorenom i zakukuljenom *Megdanu na
jeziku*, jednočinskoj igri po motivima istoimene narodne pripovijetke,
Šoljan se već, kao i zatim još očitije u *Romanci o tri ljubavi*, nasla-
đuje, kako otprilike reče Igor Mrduljaš, vlastitom parodom vještine.

Ove diferencijacije u podudarnostima između Šoljana i Kušana
dvojako su zanimljive. Za njih same kao dramatičare, jer su iskaz i
argument njihove stvaralačke osobnosti, ali i za hrvatsku dramatiku u
sedamdesetim godinama, kada se naznačene novine manifestiraju u nji-
hovim dramskim tvorbama i kada su simptom šire razgranatih nasto-
janja zajedničkih i za pisce kao što je Ivo Brešan i autorski trio Tahir
Mujičić, Boris Senker i Nino Škrabe.

Uviđanje različitosti u podudarnostima između Šoljanovih i Kuša-
novih jezično-govornih inovacija navodi i na potrebu da se te različitosti
razmotre i u sklopu pojedinih dramskih djela oba autora, jer su od
stanovitih njihovih djela neodvojive i jer su ključ za njihovo razumi-
jevanje i vrednovanje.

U Šoljanovoj *Tarampesti* i *Mototoru* upotreba umjetnih jezičnih iz-
ričaja strane provenijencije ima, primjerice, višesložnu funkciju i smi-
sao. Njihovim uvođenjem dolazi tako i do posvemašnjeg odvajanja i
krajnjeg znakovnog, sadržajnog i komičnog kontrastiranja dvaju pre-
dočivanih svjetova. Svijeta stranih turista, slučajnih namjernika, te
svijeta naših ljudi, koji se ne mogu sporazumjeti sa strancima, jer se ne
mogu zbog jezičnih barijera ni razumjeti. U takvoj situaciji, kad ne

postoje, dakle, nikakve realne mogućnosti za zbližavanje između dvaju svjetova, dvije Zagrepčanke iz *Tarampeste*, kao i dva ostarjela ribara u *Mototoru*, međusobno se povjeravaju i otkrivaju, otkrivajući pritom i svoj misaono-doživljajni obzor, te erotske iluzije i samozavaravanja.

Glavnine obiju drama protječu u tom otkrivanju, odnosno u dijalozima dviju Zagrepčanki, kao i dvojice ribara, u kojima prevladavaju obične i svakidašnje, kolokvijalne teme, nerijetko doduše osvježene humorom i poetskim refleksijama i trenucima, osobito u *Mototoru*, da se može čak steći dojam, usprkos stalno podržavanom zanimanju i odnosu prema strancima i njihovom svijetu, da je Šoljan usredotočen samo na obično i da obično osmišljeno u umjetničkoj funkciji postaje bitnim. No ako se eventualno i stekne takav dojam zahvaljujući ispunjenosti i okretnosti dijaloga, ne znači da se time negira i svijest o metaforičnom oblikovanju i konfrontiranju dvaju svjetova, koji ne mogu da ostvare puni dodir, iako se susreću. Pa kad je taj priželjkivani dodir možda i ostvaren ne samo u podsvijesti nego i u zbilji, uz pomisao na njega rađa se odmah i sumnja. Kako kod dviju Zagrepčanki, koje su se probudile nakon bure same i napuštene, tako i kod ostarjelih ribara, koji su se prenuili iz kratkotrajnog sna te ne znaju čak nisu li i sve sanjali, što su mislili da se zbiva.

Nasuprot ovakvom postupku Šoljana, koji i u ovim svojim dramama, kao i u *Potopu*, pa i u radio-drami *Dobre vijesti, gospo!*, te donekle i u *Klopki*, ostavlja svjesno otvorene mogućnosti, da se pretpostavlja da sve ili samo nešto ipak nije tako kako se kaže ili kako se čini, da se odgonetava opseg i širina obuhvatnosti njihove metaforičnosti, a i udio mjestimice tek naznačene metafizičnosti, Kušan je u *Vaudevilleu*, vrlo izravan, iako geneze i struktura ovoga djela, o kojima ovisi i stupanj njegova razumijevanja, nisu nimalo jednostavne.

Kao predložak, naime, za ovu svoju komediju, Kušan je uzео istomenu, razmjerno dosta slabo poznatu Čehovljevu humoresku u kojoj vlasnik ljetnikovca Osip Fjodorovič Kločkov, kod Kušana će to, naravno, biti vlasnik vikendice, čita svojim gostima vodvilj, koji je sam napisao. Nakon završenog čitanja i čestitki, javit će se, međutim, dobro namjerni ali sumnjičavi slušatelji, dešifranti, s pitanjima i nagađanjima, što je autor mislio i koga zapravo prikazuje, te će uslijediti i »prepoznavanja« pojedinih lica, a zatim i savjeti da se vodvilj ispravi, zaboravi i podere, sve dok ovaj posljednji savjet ne usvoji kao spasonosno rješenje već i sam dobrobrano preplašeni i zbunjeni Kločkov.

Fabulu ove kratke Čehovljeve humoreske, kao i neke detalje, Kušan vješto posvaja i prilagođuje krugu suvremenih školskih profesora, a namjesto čitanja vodvilja, kojem je u njegovoj komediji autor profesor biologije Drago Pesek (zar zato Pesek, jer će i on na kraju kao pas podvinuti rep i zatajiti samog sebe?), Kušan upriličuje njegovo izvođenje, te tako ostvaruje unutar svoje komedije i kazalište u kazalištu.

Usuglašavajući vikendaški ambijent, obiteljski i profesorski sastav društva, ideju, sadržaj i način izvođenja Pesekova vodvilja, kao i sve što prethodi njegovu izvođenju i što se poslije zbiva i govori, Kušan svjesno spušta i razinu dijaloga do prepoznatljive svakidašnjice, pa i do banalnosti, u čemu se ispomaže i korištenjem regionalno-žargonske kajkavštine i primjenom nesvršenih i nesavršenih rečenica, te svoju komediju tako zavija pomalo u privid vedrine i naivnosti. Ali privid te vedrine i naivnosti postoji za sve one koji nisu naivni samo kao nekakav background, koji je takav kakav jest zato, vjerojatno, da bi se jače, ali ne ipak i iritantno, istakla tragikomičnost dešifriranja, odnosno perfidna i vrlo opasna i zloćudna igra prepoznavanja te aluzionog i insinucijskog poistovjećivanja.

Premda se i u ovoj komediji Kušan također služi uglavnom književno nestandardnim govorom, a dopire čak i do apsurdna, ali još ipak samo do apsurdna u samozaštitnim ljudskim devijacijama, on se kreće u realističkoj stvaralačkoj sferi, koju, međutim, napušta već sljedećim dramskim ostvarenjem, tv-igrom *Psihopati*, koja je kao i *Vaudeville* napisana po Čehovljevoj humoreski istovjetna naslova.

Preuzevši ideju i temeljni suodnos između titularnog savjetnika Semjona Aleksijeviča Njanina i njegova sina Griše, poručnika u ostavci, koji se kinje, zanose i plaše domišljanjem i izmišljanjem, Kušan pretvara realističku situaciju Čehovljeve humoreske u avangardno zamišljeno i realizirano dramsko ostvarenje. Istodobno povećava i broj lica, te uz oca, poslovođu Božu, i sina, diplomiranog filozofa Ivicu, u ovu farsu uključuje još i pet ženskih osoba, koje tečajem radnje mijenjaju i gube svoj identitet, kao što i teme i rečenice razbijenog i razglavljenog govora i dijaloga često također mijenjaju svoje pravo značenje i smisao.

Osim promjena identiteta, razorenog govora, te raznovrsnih izmjena značenja, u *Psihopatama* su nazočne i antirealističke tendencije, kao i mehaničnost, psihološka i kauzalna nemotiviranost, te hipertrofiranje i apsurdnost, dakle, gotovo sve bitne osobine i metode avangardnog ka-

zališta, kakvo gaji i Ionesco, koji je od svih avangardnih dramatičara najbliži Kušanu.

No u finalu *Psihopata* odjednom dolazi do odsječenog prijeloma radnje, odnosno do skoka iz avangardnog tretmana naglo izmjenjivanih mogućih ali i nevjerojatnih i šokantnih događaja i tema u realističku zbilju i dijalog, te se istodobno ispostavlja da je sve što se dotad zbivalo bila tek igra oca i sina, koja već podosta umara ženske sudionike, a izaziva i proteste susjeda. Kao bitno o toj igri podmetanja i međusobnih optužbi u pamćenju ostaje, da otac ne vjeruje sinu, a sin ocu, da jedan drugoga lažu i plaše. A lažu i plaše jedan drugoga, jer su sami u toj igri, koja nikad stvarno ne prestaje, iako je tobože prestala, zapravo dešifranti i optužitelji.

Zbog svoje stukture, asocijativno-digresivnog slijeda radnje te usvojenih i korištenih avangardnih tekovina, *Psihopati* djeluju, međutim, nekako zatvoreni u sebe, a njihovo nadopunjavanje s *Vaudevilleom* u osudi širenja i primjene staljinističko-primitivističke metode dešifriranja i »interpretiranja« umjetnosti, dosta je potisnuto. Više se čak možda naslućuje, nego što se samo po sebi iskazuje.

Do pragmatike već *Vaudevilleom* i *Psihopatima* dovedena Kušanova sklonost da svoja dramska djela piše prema nečemu ili u odnosu na nešto, što postoji kao povijesna datost ili kao tuđe književno ostvarenje, koja svoj izvor ima možda u spoznaji da se dramsko stvaranje temelji barem na dijalogu i suodnosima, ako ne već i više na konfliktima i oprekama, a da se dijalog može uspostaviti jedino u suodnosu s nekim ili nečim, pa makar taj suodnos bio samo apstraktan, ipak dominira istom u *Čarugi*.

Ovaj raspjevani pučki igrokaz s pucanjem i umorstvom, kako ga naziva sam autor, vrlo je složen, te ima i više i različitih arhetipova između kojih i s kojima je uspostavljen stvaralački dijalog u samom djelu kao bitna sastavnost djela, a deklarirana jednostavnost žanrovskim obilježjem obična je varka, ali, ma kako to protuslovno zvuči, i istina. *Čaruga* je, naime, istodobno pisan za intelektualce, koji imaju kazališnu i književnu kulturu, a i duha, ali i za publiku, kojoj je susret sa *Čarugom* možda i prvi susret s kazalištem. Jer, dok prvi svoj kontakt sa *Čarugom* mogu osmisliti pronicanjem u Kušanove igre s arhetipovima i međusobno udaljenim ravninama povijesnih doba, u njegovoj, dakle, intelektualnoj kombinatorici, druge može već osvojiti i duhovita

ilustrativna i dinamična razradnja fabule, kao i istovrsna karakterizacija lica, koja se upravo nude da ih se posvoji u vlastitom doživljaju i mašti. Ili, drugim riječima, *Čaruga* zahtijeva nemalo predznanje o svojoj sastavnosti i genezi, ali je i prijemljiv ako se i ne zna uopće, primjerice, da je nekoć postojao i neki *Čaruga*.

Ali ipak, iako je *Čaruga* pisan tako da ga mogu prihvatiti različito obrazovani slojevi publike, a i prihvatili su ga, došlo je i do nekih nesporazuma, jer su neki, koji su ga vrednovali, nastupali u ime visokointelektualnih kriterija, a nisu u odnosu na njega imali zato preduvjeta, jer i nisu imali predznanja, a niti neophodnog razumijevanja. Posve promašena i neumjesna je tako na raznovrsne načine varirana primjedba da je *Čaruga* nastao ad hoc, jer je u krajnjoj protivnosti s njim samim, s njegovom genezom i intelektualnim ishodištem, kao što je pogrešno i neopravdano osporavanje izvornosti Kušanova pučkog igrokaza, jer on nije pisan samo na temelju predložka anonimnog Shakespeareaovog suvremenika, autora *Ardena od Fevershama*, i jer za *Čarugu* i nije bitno samo preuzimanje fabule te niza sadržajnih elemenata i dramaturške strukture ove elizabetinske *žalosne i istinite tragedije*, nego autorov odnos u tom i prema tom preuzimanju, kao i kontekst unutar kojeg se ono odvija. Dileme, međutim, oko ovoga renesansnog posvajanja *Ardena od Fevershama*, neposredno je uostalom nakon praiizvedbe *Čaruge* prekratio svojom autoritativnom komparativističko-teatrološkom dobrodošlicom Ivo Hergešić, koji je bezrezervno ustvrdio, kako je *Čaruga* — *duhoviti pastiš, a ne plagijat*, primjećujući samo na kraju svojeg feljtona, da je Kušan mogao svoje djelo posvetiti nepoznatom kolegi i tako izraziti na elegantan način svoj dug i svoju zahvalnost.³

Objavljujući *Čarugu* u »Forumu«, Kušan usvaja Hergešićevu sugestiju i posvećuje svoj pučki igrokaz *Anonimnome autoru drame »Arden od Feversham«!* No to je bio tek kurtoazni gest. Možda više prema Hergešiću, nego prema engleskom anonimnom, jer sam Kušan nijednog trenutka nije krio svoje posvajanje *Ardena od Fevershama* već ga je dapače stalno naglašavao. Opsežnim naslovom, od kojeg je *Čaruga* samo izlučeni, lako pamtlivi i asocijativni dio, kao što je i *Arden od Fevershama* samo skraćunica od naslova engleske drame, kao i zvučnom srodnosti imena (*Arden* — *Ardonjak*, *Franklin* — *Frankić*, *Mosbie* — *Možbolt*, *Alice* — *Ankica*). U nakani da književnim sladokuscima, kakvih ima sve više i kakav je napokon i sam, omogućiti stalno uspoređivanje iz-

vornog predložka i svojeg igrokaza, odnosno karaktera svojeg prekrajanja i prenošenja ovjekovječenih događaja iz Engleske s kraja XVI stoljeća, kad je tragedija objavljena, u Slavoniju u jesen 1922. godine, te komičnih analogija i diferencijacija u interpretacijama istih događaja, Kušan zadržava i sva bitna sadržajna uporišta i motive, kao i njihov slijed. Njegova sadržajno-strukturna udaljavanja od predložka vrlo su naizgled mala i uvjetovana su uglavnom ekonomičnijom organizacijom građe i praktičnošću izvođenja, koja ga navodi, primjerice, da dva lica pretopi u jedno, ili činjenicom, da namjesto tragedije piše pučki igrokaz u kojem, posve opravdano i u skladu s potenciranim komičnim zapletima, vjernog i neporočnog Ardenova prijatelja Franklina zamjenjuje Ardonjakovim tajnikom Frankićem, koji se također uroćuje protiv svojeg gazde.

Izraziti Kušanov otklon od tragičnog u predložku prema komičnom, koje prevladava u njegovom pučkom igrokazu, vezan je i s uvođenjem legendarnog hajduka Jovana Stanisavljevića Čaruge namjesto dvojice ubojica, Crnog Willa i Shakebega, te s inkorporiranjem realiteta novog doba radnje, koji su birani tako da u suočenju s današnjicom djeluju komično. Osim povijesnog doba predložka i prvih međuratnih godina, kad se odvija radnja njegovog igrokaza, Kušan time kao treće povijesno vrijeme u odnosu na oblikovanje *Čaruge*, i dojma o *Čarugi*, svjesno uspostavlja ovo današnje, koje egzistira izvan igrokaza kao stalno moguća usporedba i protivnost prethodnim vremenima.

Budući da legenda o Čarugi postoji također izvan a i unutar Kušanova igrokaza kao svojevrsan arhetip, ali i kao moguća i usvojena ekspozicija, to se i sam Čaruga nameće kao jedna od bitnih sastavnosti Kušanova djela prema kojem se ono ne samo naslovljuje nego i djelomice oblikuje. A kako je pak Čarugina pojava u povijesti (jer zašto i on ne bi bio pojava u povijesti?) neodvojiva od društvenih nepravdi, zelenaštva i prijevara, korumpiranosti i šverca, preljuba i osveta, naručenih ubojstava i političko-policijskog sistema, sve ove popratne blagodati čovjekova hoda stoljećima, koje su nazočne u manjoj ili većoj mjeri već i u *Ardenu od Fevershama*, pojavljuju se i u Kušanovu igrokazu obilježene Čaruginim vremenom. Posebice žandarmerija!

Kao što Kušan ovako ostvarenim analogijama, razlikama i odnosima između obuhvaćenih povijesnih doba u *Čarugi* pridaje smišljenu dramaturšku, sadržajnu i komediografsku funkciju, tako u istovrsnu funkci-

je, ali, naravno, na drugi način, stavlja i odnose između primijenjenih elemenata dramskih vrsta i izraza od elizabetinske tragedije preko pučkog igrokaza, kakvog smo jednom eventualno i imali, do složene persiflaže toga istog igrokaza kao krajnjeg rezultata stapanja i prožimanja oprečnih žanrova i izraza, u kojoj nemali udio imaju i vodviljske zavrslame i zapleti, a i songovi.

O svojim nastojanjima da pišući *Čarugu* odista stvori pučki igrokaz, koji bi udovoljavao širokom rasponu kriterija nepoznatog, hipotetičnog gledališta, Kušan je i sam ostavio spomen u svojoj izjavi namijenjenoj »Politici«, gdje između ostalog govori i o svojem priklanjanju Teatru u gostima i njegovoj tespisovskoj misiji:

Kad sam pisao prvu verziju teksta, a pogotovo kasnije, kad sam doradivao komad u suradnji s cijelim ansamblom i redateljem, imao sam, naravno, na umu da predstavu radimo za publiku. Malo pomalo sam shvatio da je naš zadatak još složeniji. Trebalo je napraviti predstavu za više publikâ. Nije riječ samo o tome da se komedija napiše i odigra u »dva-tri« sloja, tako da publika različitog intelektualnog nivoa i ukusa ipak dođe na svoj račun, nego je valjalo voditi računa čak i o vokabularu i dijalektalnim razlikama našega dozlaboga kompliciranoga jezika, tako da predstava bude razumljiva u svim krajevima u kojima se ovaj putujući teatar može naći. Zahvaljujući prekaljenim i vrsnim glumcima, koji se umiju i prilagoditi pulsu dvorane neskromno mislim da smo uspjeli napraviti upravo takvu »rastezljivu« predstavu, koja ide i kod posve različitih predstava.

Kušanova suradnja s kazališnim ljudima i kazalištima, koja ga doводи i do svjesnog potčinjavanja, pa kadikad i pomalo samozatajnog i ograničavajućeg priklanjanja potrebama, mogućnostima, značajkama i izrazu pojedinih kazališta i kazališnih družina, ponovit će se u svom ekskluzivnom vidu, ekskluzivnom barem za naše prilike i uvjete, i kao poticaj i odrednica za pisanje pastiša *Rupa za udaju*. No ovaj pastiš, neodvojiv od Ionescovih jednočinki *Djevojka za udaju* i *Rupa*, koje su Kušanu poslužile kao predložak ali i ostale kao uteg, jer bez njih *Rupa za udaju* nema i ne može imati svoj puni smisao i sadržajnost, nije, na žalost, objavljen, iako se Kušan u njemu uistinu suvereno potvrdio kao pisac uma i duha, te virtuoz jezika i smijeha.

I dok se Kušan, kao što svjedoče *Čaruga* i *Rupa za udaju*, sve više prilagođava kazalištima, Šoljan sentimentalnom farsom *Romanca o tri*

ljubavi, u kojoj metafore egzistencijalne upitanosti zamjenjuje višesmislenošću ljubavnih metafora, nastavlja svoj bijeg od očitosti vlastitog dramskog angažmana, koji je započeo *Tarampestom* i *Mototorom*, te se u prkosnoj i podrugljivoj, stihotvoračko-misaonoj, punoj duha, aluzija i erotike, igri vještine, predstavlja novim licem. Profinjenim licem koje se nadmoćno smije zatvoreno u sebi, licem koje govori u lice, ali ostaje samozadovoljnom zagonetkom.

Da ta zagonetnost nije tek prigodno nakalemljena atribucija i dopadljiva fraza, očituje se i u Šoljanovu očitovanju ljubavi prema Shakespeareu, koje unatoč svoje očitosti nije postalo očito i u nedomišljenim kritičarskim prijemima. Kao pisac izrazito intelektualne orijentacije, ali i kao vrsni i iskusni prevoditelj Shakespeareovih djela, Šoljan, naime, smiono parafrazira Shakespeareove komične i komično-ljubavne dijaloške i monološke dionice s nedostižnim igrama značenja i duhovitim obratima, ali i glavne i nosive monologe, te ostvaruje antiteze njihova smisla, ali im podaje novi, podrugljivi smisao, kao što to čini s monologom biti ili ne biti, koji u njegovom izokrenutom prepjevu glasi:

*Pasti il ne pasti, to je pitanje!
Je l' dičnije sve amorove strelice
pretvoriti u metke da mi srce pogode
i sve okončat golim bodežom,
il' se oduprijet, jer sam udata,
i s prirodnom čednosti
oklopiti se slamnatom vjernošću
i ne zatražit ključ za ovaj labirint,
a niti ključ za pojas nevinosti.
Spavati s njim il samo sanjati?⁴*

Izazovna zagonetka o *Romanci o tri ljubavi*, premda, po naznaci samog autora, u koju nema razloga sumnjati, *anegdota ove sentimentalne farse potječe iz 17. stoljeća (Pierre de Brantome: Les vies des dames illuustres)*,⁵ sadržana je i u mogućnosti traženja i otkrivanja podsvjesnog ishodišta ili samo paralelizma njezinog središnjeg motiva o ljubavnim suodnosima Gospe, Službenice i Viteza s ljubavnim suodnosima Cyrana de Bergeraca, Christiana de Neuvilletea i Roksane u Rostandovoj romantičkoj komediji *Cyrano de Bergerac*.

Paralelizam ali i suprotnost između Rostandova motiva o Cyranovoj bezgraničnoj ljubavi prema Roksani, koja ga nagoni da prigrli Christiana i da mu čak samozatajno posudi svoj duh i jezik, kako bi Rokšana bila sretna, i Šoljanova o gospodarici dvorca, koja svoju Službenicu noću podmeće umjesto sebe dolutalom Vitezu u sobu, a danju s njim vodi zanosne i ljeporječive ljubavne razgovore, kao da je zaista njegova ljubavnica, što on i vjeruje, vrijedni su usporedbe, makar i nisu nasljeđovanjem povezani. Jer u njima egzistiraju dva autorska svijeta, dva nazora na život, i jer se u njihovom međusobnom odnosu jasnije definira i sam Šoljan kao autor *Romance o tri ljubavi*.

Šoljanovu *Romanca o tri ljubavi* ne karakterizira uostalom samo parafraza Shakespearea, kao i trubadurskog pjesništva i manirizma, te perfekcionizam, nego i njegov ovodobni, osobni hedonizam, koji ga i udaljuje od neoromantičara Rostanda. No njegov hedonizam u *Romanci o tri ljubavi* nije također rezultanta filozofskih spoznaja o životu, a ni osvajanja novih životnih i stvaralačkih sloboda, kao što je to, primjerice, u malim komedijama *Menuet*, *Venus victrix* i *Biskupova opasnost* Milana Begovića, s kojima se po svom intelektualnom hedonističko-erotskom naboju *Romanca o tri ljubavi* jedino može i uspoređivati unutar hrvatske dramatičke, nego i ironično spoznajno i empirijsko povlačenje u vječno aktualnu problematiku odnosa duha i tijela, muškarca i žene, kao jedinu pouzdanu konstantu čovjekove egzistencije.

* * *

Prihvaćajući od svojih prvih radio-dramskih početaka do *Romance o tri ljubavi* odnosno do *Čaruge* i *Rupe za udaju* raznovrsne izazove vremena u kojem su živjeli i stvarali, Šoljan i Kušan su se kao dramatičari i razvijali i potvrđivali upravo u sudarima s tim izazovima, koji su imali svoje ishodište u konkretnoj društveno-političkoj stvarnosti i praksi, kao i u filozofsko-književnom poimanju, te u tradicionalističkim shvaćanjima i u avangardnim stremljenjima, pa i u kazališnoj svakidašnjici.

Svojim neposrednim reagiranjem na te izazove, posebice polemičkom primjenom brojnih novina u svom dramatičarskom stvaranju, te promjenom odnosa prema dramskim medijima, a i prema rangiranju kazališta, oni su se pojedinačno i zajednički mijenjali, mijenjajući istodobno i hrvatsku dramatiku. Ali dok su pomaci, koje su učinili poje-

dinim svojim dramskim ostvarenjima ipak donekle uočeni, analizirani i priznati, njihovo sudjelovanje u pomaku mišljenja o dramskom stvaranju, kao i u pomaku samoga dramskog stvaranja nije još dosad bilo dolično uočeno, analizirano a ni priznato. Možda će odsad biti! Bude li tako, ispunit će se i svrha ovoga pristupa njihovom dosadašnjem dramatičarskom radu.

BILJEŠKE

- ¹ Antun Šoljan, *Devet drama*, Matica hrvatska, Zagreb 1970, str. 230.
- ² Zvonimir Mrkonjić, *Preobrazba farse*, »Prolog«, br. 26. str. 8. Zagreb, 1975.
- ³ Ivo Hergešić, »Čaruga« *pun pogodak!* »Studio«, Zagreb, 13. studenoga 1976.
- ⁴ Anton Šoljan, *Romanca o tri ljubavi*, »Forum«, br. 9 str. 460, Zagreb, 1977.
- ⁵ Anton Šoljan, *Romanca o tri ljubavi*, isto, str. 448.