

UVOD U RADIODRAMATURGIJU

Čedo Prica

I

Pitanje zavisnosti i samosvojnosti radiodramaturgije i modeli radiodramskog jezika — Radiodrama kao novo poglavlje nacionalne kulture — Posebni uvid na temu: predratni i ratni motivi radiodrame — Nacionalni program kao integralni dio europskog programa — Posebna autorstva i opći zaključak o vremenu bitnog samoposvajanja.

1.

Radiodrama je samo jedan od novih dramskih oblika kojem je karakter novog, radijskog medija, oblikovao njegovu posebnost i novu mogućnost u iskazivanju dramskog jezika. U samim počecima svoga razvitka, koji je dakako ovisio o programskom i trasmisionom razvitku radija, radiodrama je bila, i to je jedino i mogla biti: prilagođeni oblik kazališne predstave, tolerantni prenositelj kazališne dramske kulture. Ako je u samom početku to bila, dobro je i važno da je to bila, da je kazališnom hermetizmu rastvorila ograde, srušila institucijske kulise, i glas pozornice i jezik drame prenijela u široke demokratske prostore

ljudske egzistencije. Istodobno je otkrivala svoju dramsku mogućnost. Programska ponuda radija nije se mogla iscrpiti i završiti samo na uslužnom i posredničkom, već je valjalo polako i postupno tragati za svojim dramskim oblikom, za svojom samosvojnošću. I danas možemo rezimirati to otkriveno, to temeljno radiodramsko, po čemu ona jest i posebnost i samosvojnost, i po čemu se razlikuje od drugih oblika dramske kulture. I ne samo kazališne. A to je prije i poslije svega: autorski duh i jezik u dramaturškoj cjelini radiodrame. To je jedino mjerilo njene mogućnosti i njene dramske vrijednosti.

Kazališni oblik dramskog postvaruje se kroz vizualnu optiku opremljenog prizora. Radijski oblik drame postvaruje se jedino i samo kroz iskazani jezik drame. Jezik je i samo lice, prostor, vrijeme, i samo tonsko-glazbena kulisa može, ali i ne mora, pomoći jeziku radiodrame da se postvari, rasporedi i preoblikuje u zamišljenom prostoru, u naznačenom vremenu, u ambisu tame kojim lutaju i govore lica dramske sudbine. Kazališna dramska kultura naznačujući svoje krajnje reformirane tvorbe prizora počesto reducira i sam jezik do znaka-simbola, do šutnje, do ne-jezika drame. Radijska dramska kultura svoje krajnje reformirane i reducirane dramaturške tvorbe savladava samo putem jezika, i on je jedino sredstvo njene dramaturške istražne i prevratničke avanture. Dakle nikad znak-simbol, šutnja, ne-jezik, već uvijek sinkronijski princip jezika koji utemeljuje i omogućuje sve bitne razloge da postoji i traje. Štoviše: trajajući samo i jedino pomoću dramske otpornosti jezika, radiodrama je ostala jedina njegova obrana, prostor njegova obnavljanja i iskušavanja, projekcioni zastor za zvučno crtanje njegove poetsko-dramske ljepote. Upućena samo na jezik svog pisca, neminovno i sama upućuje posvojeni jezik prema novim piscima-stvaraocima. I po tim osnovima i bitnim naznakama svoje isključive stvaralačke sudbine jezika, radiodrama je dakako i medjeljiv dio opće dramaturške kulture, ali i zasebnost u toj kulturi. I po kriterijima s kojima računa i po obliku u kojem se ostvaruje.

2.

Od prve emitirane radiodrame u programu Radio-Zagreba (Ivo Šrepel: Požar, 1927) do najnovije praižvedbe izvorne radiodrame Slobodana Šnajdera (Drvena Marija 1982) prošlo je više od pola stoljeća.

Statističarima za volju: 55 godina. U tom dakle polstoljetnom vremenskom trajanju radiodrame, kao svojevrsnog, zvučnog radio-teatra, nema iole značajnijeg hrvatskog pisca, iz petstoljetne književne tradicije, čije djelo nije ušlo u program radio-teatra. Bilo kao adaptirani, odnosno drammatizirani, bilo kao izvorni dramaturški oblik. Kako je statistika ovdje u službi, ne ponavljanja i dosađivanja, već samog otkrića nepoznatih odnosa između književnosti i radiodramaturgije, valja je slijediti dalje: U tom naznačenom vremenu postojanja radio-teatra i radiodramaturgije emitirano je više od tri stotine izvornih radiodramskih tekstova, i bar trostruko veći broj radio-teatru prilagođenih djela prema djelima hrvatskih pisaca, od vremena Hanibala Lucića do najnovijih suvremenika.

U šest temeljnih radiodramskih blokova mjesečno se emitira desetak sati praižvedbenog, odnosno premijernog radio-teatra svjetskog izbora. Više od polovine toga vremena pripada programu nacionalne dramaturgije, iz izvorne dramske, odnosno drammatizirane književnosti. I u najstrožem kritičkom izboru za tiskanu objavu dobili bismo danas pozamašnu biblioteku djela naših pisaca, koja je zasad samo fonotečna arhiva Radio-Zagreba. Samo je pokrenuta magnetofonska vrpca može dignuti iz mrtvih, iz nepoznatosti i praznine, samo se nama može događati takav oblik raskošne nemarnosti i zaboravljivosti, jer su druge europske i svjetske književnosti to novo poglavlje književne i dramske kulture pretvorili u trajne objave, u nove biblioteke, u sustave kritičke ispitivosti. Osim duha književnog, dramskog i poetskog, u fonotečnoj arhivi pohranjeni su glasovi mnogih generacija hrvatskog glumišta: Od Dubravka Dujšina, Vike Podgorske, Jozice Petričića i Ive Šubića, do današnjih: Rade Šerbedžije i Nade Subotić, Drage Krče i Marije Kohn, Božidara Alica i Dubravke Miletić. Zapravo stotine glasova u protagonističkim, i više stotina u ostalim ulogama radio-teatra, impozantan broj redateljskih imena, od kojih su neka, kao Zvonimir Bajsić, istaknuta imena europskog ugleda i značenja.

Da zasad sve nije izgubljeno, dokraja zanemareno i nepoznato, možemo zahvaliti spomenutoj fonoteci Radio-Zagreba, gramofonskim pločama Jugotonove Discotalije (kreator ove dragocjene ideje: Ljerka Marković), te usamljenim kritičko-recenzentskim ispisima Marije Grgičević u dnevnom tisku. Još pokoje ime, prigodno »u povodu«, bez namjere

za sustavnost i redovitost, a kamoli kritičko valoriziranje — i to je sve što je podržavalo i za javnost prezentiralo ovu neobično bogatu dramsku produkciju, ovo novo i nezanemarivo poglavlje nacionalne kulture.

3.

Naznačili smo da je radiodrama učila i uzimala jezik od klasične drame kazališta. Tako je počelo, a završilo je: da je novi kazališni prizor, u poslijeratnom naletu europske avangarde učio i uzimao od radio-teatra. Taj novi, avangardni i reformistički duh objavio se najprije u programu radiodrame. I označili su ga, bar privremeno, i za početak: antidramom, antiteatrom. To je zacijelo bio pokret protiv literarnog, građanskog i brbljivog kazališta, ali ne protiv svakog oblika književnosti u dramskom kazalištu. Bilo je važno obnoviti jezik teatra: moralno i duhovno. Istražiti njegovu krajnju otpornost, dramsku i misaonu, da bi se mogao označavati svijet koji se obnavljao na ratnim ruševinama, koji je preživio sumrake fašističkih i fašistoidnih genocida. Ljudskim jezikom se moralo odgovoriti takvoj povijesti, takvoj stvarnosti, neljudskom vremenu. Upotreba jakog, odgovornog jezika, bez lažnih ukrasa, i lažnih prizornih opremljenosti — postala je svrha nove dramaturgije, krajnji cilj njenog zauzimanja za istine.

Neki od protagonista poslijeratne avangarde i novog modela dramaturgije bili su i prvi dramaturzi, pisci, pa i redatelji radiodrame: Samuel Beckett na francuskom radiju (ORTF), Harold Pinter na britanskom radiju (BBC). Stvarajući novu dramaturgiju, oni su smjelo predvodili i nove dramatičare: Johna Ortona, Arthura Adamova, Friedricha Dürrenmatta, Mc Leisha, Thomasa Dylana, Johna Ardena, Slavomira Mrožeka. Beckettovi Ugarci i Posljednja vrpca uzorit su primjer istražnog modela jezika kojem nije svrha parada literature, već dramska oznaka ljudske ojađene sudbine, i neostvarene moralne egzistencije. Posljednja vrpca i Radio I, II, III, reprezentativan su izbor dramaturških predložaka predloženih za scenu, provjerenih u radio-teatru. Posudba od klasičnog kazališta vraćena je višestrukim znakom novog jezika u novoj dramaturgiji: ona je moguća i u svom novom »ogoljelom« prizoru, u svom sirotinjskom kazalištu, ona je posvojiva u mediju radio-teatra. Poslije ovog »Lingvističkog modela« u novoj dramaturgiji, bili

su mogući i novi modeli dramskog jezika: »da se obnovi naša općarastnost sjemenom vremena« (Friedric Jamson: U tamnici vremena) ili prema Saussureu: »...ne možemo izdvojiti zvuk od misli niti misao od zvuka« (iz Općeg lingvističkog tečaja).

Misao i zvuk su temeljne naznake radio-teatra i njegove dramske riječi. Jezik koji se »licem« i »naličjem« oglašava uhu, koji se sluša, ali kojim se i misli i zamišlja, njime se gleda imaginarni prizor, određuje njegova konkretnost u apstraktnom i beskonačnom prostoru. I prema Barthesovu zaključku: »Ne više psihološki, već jezični znakovi prostora«, i time je jezik postao suština i naznačavanja. Antologizirani uzorci pokreta teatra avangarde afirmirat će šezdesetih godina temeljne modele ovog prevratničkog, novosintaktičkog jezika, prestrukturirat će tradicionalne sheme i uzore građanske dramaturgije upravo putem radio-filtera, znajući da se naslijedenim jezikom tautologije i deskripcije, proizvoljne psihološke opservacije, ne može više označavati drama poslije apokaliptičnog, prevratničkog i rušilačkog doba drugog svjetskog rata. Novom iskustvu — poslije toliko stradanja i poništenja ljudskog u čovjeku — morala se otkriti i nova struktura mišljenja, osjećanja i jezičnog iskazivanja. Riječ, njen novi poredak u novoj dramskoj sintaksi, i kao znak-mišljenje i kao znak-simbol, morala je izdržati svoju novu otpornost, i bez lažne opremljenosti — odgovoriti jasnoćom, sumnjom, crnim humorom na mračnu zbilju iskustva. I nada je došla u pitanje, pa su zaredali, ponešto površni, ali u suštini točno naznačeni odnosi: okrutnost i apsurd izražavali su te nove odnose, i tim riječima imenovane su i mnoge pojave poratne dramaturgije koje su izmicale takvom nazivlju.

Dramaturgija takozvane apsurdnosti i okrutnosti, radio i komorni prizorni teatar koji su međusobno blisko surađivali i izmjenjivali svoje programe (primjerice: mala scena pariškog Odeona i dramski program ORTF-a, još i dan danas), razvili su se u vrijeme Beckettove dramaturške aktivnosti i angažiranosti u radio i komornom teatru. On gotovo izjednačava ta dva dramska znaka i dva dramska prostora — komorni kazališni i studijski u radiju — pa scena u komornom biva gotovo prazna i gola, glumac pod jakom sjenom i osvijetljenog lica, igra i živi za vrijednost onog što govori. Tonska kulisa (efekti i glazba) bitan su simbol, i zvuk u funkciji riječi. Gotovo kao u radijskom prostoru dramske igre. Iz te zajedničke komorne radionice, i radija i kazališta, u kojima je riječ zadobila svoje novo i središnje značenje, razvili su

se i modeli jezika nove drame. Dakako, ne kao formalno lingvističke i strukturalističke sheme, već modeli nove sintakse u novoj dramaturgiji, koji zasijeca duboko u traumatizirane prostore uspomena i života istodobno. Bez ukrašavanja, zaobilazjenja i odgađanja istine, već punom ozvučenom mišlju u avanturu ljudske sudbine.

Prema teoretiku nove dramaturgije Robertu Pignarreu, a navodim ga iz razloga suglašavanja s njegovom teorijom, zapadnoeuropska avangarda, prije svega francuska, afirmira nekoliko temeljnih modela jezika nove drame koji još i danas presudno utječu na svjetsku dramaturgiju i zacijelo su ono središnje i najznačajnije događanje u dramaturgiji druge polovice dvadesetog stoljeća. Za Pignarrea: Beckettov jezik posreduje između prisutnog i odsutnog. Adamovljev jezik (upravo u njegovim radiodramskim djelima Orkestar i U fijakeru) poistovjećuje jezik i lica i time je sve postalo ovisno o jeziku: jezik krika (Vautie, Pichett); Jezik sna (Scheade); istražujući jezik ritmičko glazbene intonacije — conversation sinfoniette (Genet, Weingarten); i zacijelo najrazvijeniji jezik — antidramske ironije i groteske: istaknuti jezik banalnosti kao tautološki princip jezika zajedničkih mjesta (Ionesco).

U svom dijelu programa namijenjenom svjetskoj radiodrami, zagrebački radiodramski centar izvodio je upravo ove autore, ne u vremenskom kašnjenju, već istodobno kad su se izvodili u najjačim radiodifuznim centrima Zapadne Evrope. Dakle, na kraju pedesetih i početkom šezdesetih godina, ovi oblici nove dramaturgije, jednako značajni za radioteatar i komorni kazališni prizor, dali su pečat našem programu, i bili radikalni poticaj za razvitak izvorne i samobitno nacionalne radiodrame.

4.

U dramskom programu Radio-Zagreba, početkom tih šezdesetih godina, javila se naša avangarda, na naš način. Ne svojom dihotomijskom sudbinom, europskim kompleksom, zakašnjenjem (može se govoriti o blagotvornim uticajima i pristajanjem uz ideje i moralno-intelektualna stajališta Avangarde), već svojim jezikom mišljenja, motivima, dramskim licima i simbolima koji su zašli u naš podosta zapušten duhovni prostor drame. Zapušten u smislu odgađanja novog jezika, novih ideja

i mišljenja, podržavanja solidnog standarda klasičnog i klasicističkog spektakla, i tu i tamo pokoji »upad u dramaturgiju« suzdržljive literarne opservacije; i stalnim otklonom radikalne obnove dramskog i studentskog prostora na način Avangarde.

Javna scena dramskog programa uprizorit će nekoliko najznačajnijih dramskih tekstova, stranih i naših autora, na pozornicama Zagrebačkog dramskog kazališta (danas »Gavella«) i Teatra &TD da bi osnažila započete tendencije prihvaćanja Avangarde upravo na spomenutim scenama. I autori takozvane izvorne i izravne radiodrame, iz programa radio-teatra, preneseni su u komorne prizore dramskih, kazališnih scena. Da nisu postali radio-dramatičari pitanje je da li bi, i kad bi, postali kazališni autori. Najuvjerljiviji je primjer osebujan dramski opus Antuna Šoljana: Ciklus izvornih radiodrama, pisanih za radijsku dramsku praizvedbu (Galilejevo užašašće, Brdo, Lice, Tarampesta, Starci), bit će polovinom šezdesetih godina izveden na scenama Teatra &TD, komornoj sceni HNK, na sceni dubrovačkog kazališta »Marin Držić«. Uz paralelnost izvođenja i radijskog i kazališnog, spomenuti tekstovi prevedeni su ubrzo na mnoge europske jezike (čak i islandski) i postali sastavni dio radiodramskih programa europske radiodifuzije.

U slučaju radiodrame, Šoljan nije kasnio za Europom, ona nije imala razloga da bude u zakašnjenju: prevodilačkom aktivnošću Dramskog studija Radio-Zagreba, pravovremenom informiranošću o sebi i drugima, stalnim programskim vezama sa najznačajnijim producerskim centrima europske radio-difuzije — inozemne redakcije su znale ocijeniti talent, samosvojan duh, jezični model i sintaksu govora koja rastvara autentičan svijet dramskih ideja, i brzo usvojiti ovo autorstvo. Šoljanov primjer na sreću nije usamljen, i mi možemo naznačivati nova autorstva, navoditi imena drugih autora, kojima radiodramaturgija nije bila sredstvo do nekog drugog cilja, još manje konjunktorni medij u dokolici, — između dovršenog i započetog rada na drugim djelima — već stvaralačka predanost, značajno poglavlje njihove književne aktivnosti, a po nekima: gotovo bitan i jedini oblik književnog djelovanja.

To su nedvojbeno: Zvonimir Bajsić i Vojislav Kuzmanović. Zacijelo i dva najistaknutija radiodramska pisca, i ma koliko god se međusobno razlikovali, i po modelu dramskog jezika, temama, takozvanom autorskom pogledu na svijet, zbližava ih upravo ta predanost radio-teatru kao jedinom mediju kroz koji su oblikovali svoje dramsko djelo. Zvonimir Bajsić je osim toga najistaknutije redateljsko ime »zagrebačke

škole« radio-teatra, i najviše zaslužan za njen uspjeh i ugled u europskim radiodramskim centrima, u kojima redovito gostuje i kao autor i kao redatelj. Utemeljitelj je takozvane dokumentarne radiodrame (feature), dobitnik mnogih naših i međunarodnih priznanja, a kao pisac, stvaralac je osobitog opusa s dvadesetak naslova. Od datuma premijere Varalice (1959), do zadnje praiizvedbe radiodramskog teksta Ne (1981), događao se i stvarao taj opus: Mekana proljetna zemlja, Čuvajte se subote, Lice iza stakla, Zbogom, Prijatelji, Avant de dormire, Gle, kako dan lijepo počinje, Gospodo, čovječanstvo je umorno — da spomenemo najznačajnije — i zatim čitav ciklus dokumentarnih radiodrama, po kojima su »zagrebačka škola radio-teatra« i njegovo ime osobno, najpoznatiji u svjetskim programima radiodramske kulture. U tom rasponu od četvrt stoljeća i Bajsićevi tekstovi su bili uprizoreni na komornim scenama naših kazališta, a radio-drama Gle, kako dan lijepo počinje doživjela je značajan uspjeh na maloj sceni kazališta na Trešnjevci.

Ako je Šoljanov radiodramski jezik razvio misaono suzvučje simboličko-poetskih znakova u prostoru dramskog, u kojem i povijesno i sadašnje vrijeme zajednički iskušavaju zamke zajedničke i nesigurne sudbine, a Bajsićev dubokom intimnošću prodire u same nagrižene časove ljudske egzistencije u zavjetrini grada kojem silina došljastva razara ne samo navike življenja, već upravo i to njegovo urbano jezično tkivo — Vojslav Kuzmanović posvaja čitav prostor neostvarene i izvrnute egzistencije, po Beckettovu modelu: »odsutno kao prisutno«, i uzaludnost, i tragedijsko nisu samo finale dramskog čina, već čin u cjelini. Njegov jezik ravnomjerno istražuje i obilježava mjesta smrti, u slušnom dojmu: to je jezik zapuštene stvarnosti, odbačenog dokumenta, jezik privida življenja, i on se rađa i ostvaruje, ne kao simbol ili dramski poetizirana slika, već kao ostatak ljudskog govorenja što ga je čovjek brižljivo čuvao za svoj neljudski kraj.

Ni u suvremenoj europskoj radiodramaturgiji ne poznam pisca s tako pozamašnim opusom. Valja napomenuti da Kuzmanović nije računao s komornim teatrom (na sceni Zagrebačkog dramskog kazališta izvedena mu je 1962. godine radiodrama Sezona lova), te je tridesetak njegovih radiodramskih tekstova, igranih ne samo u našem, već i u mnogim svjetskim radiodifuznim centrima — namijenjeno isključivo mediju radija. Zanimljivije utoliko što je svoje ideje i motive razvijao pod snažnim dojmom europske avangarde, takozvane dramatike »teatra apsurd«, pa se moglo očekivati da će istodobno pišući za radio, raču-

nati i s novim komornim teatrom. Međutim, iako su prepoznatljivi dojmovi i utjecaji tih općih duhovnih i moralnih nemira Avangarde, Kuzmanović razvija jaku osobnost, svoj izvorni nemir, nevjerovanje, ironijski iskaz naspram svemu što računa na smisao, razlog življenju i nadanju, i to na način koji je jedino izvediv u studijskom prostoru radija. Kuzmanović kao da nije gledao, već slušao svijet. On ga je otkrivao u neograničenim prostorima rasutosti i osuđenosti pa i kad se motiv nazgled postvarivao, primjerice, u prostoru sobe, njegova lica su jezikom, govorom, samoiskazivanjem bivala uvijek negdje daleko. Izvan realnog u izokrenutoj slici stvarnosti pomaknuti na razdaljinu nedohvaćanja. Od prve svoje radiodrame *Ubio sam Petra* (1958), jedne od najznačajnijih u njegovu opusu, i jedne zacijelo od najznačajnijih u povijesti hrvatske radiodramaturgije, Kuzmanović ispisuje ove naslove svojim radiodramskim djelima: *Izvršenje presude večeras*, *Kucanje*, *Svežnjevi obješeni o strop*, *Spasitelj*, *Granica bez povratka*, *Jedan čovjek manje*, *Sezona lova*, *Obična smrt*, *Sanjarenje*, *Zvuci*, *Dugi i kratki dan*, *Udovica*, *Ljudi na mjesecu*, *Priča o pokojniku*, *Pet minuta života*. Navedeni su doista najznačajniji naslovi, i oni već dovoljno govore ne samo o osjećanju, već i o izgledu autorova svijeta, što ga je kroz nepuna dva decenija zvučno, s nostalgičnom notom, i jezikom ispovijedi oslikavao u bezgraničnom prostoru radio-vala.

5.

Nezaobilazna je važnost još nekih autora izvorne radiodrame, koji su, što se kaže, usputice i povremeno sudjelovali u programu radiodrame, i koji su kao pisci, odnosno pjesnici i dramatičari, dograđivali i proširivali radiodramskim tekstovima svoj opus. Takve su suradnje značajno proširivale i obogaćivale repertoarni izgled radio-teatra, presudno podržavale vrijeme njegova samoposvajanja, utjecale na pojašnjenje estetičkih i u dramaturškom smislu specifičnih kriterija o radiodramaturgiji kao novoj vrsti dramaturških rasporeda unutar pojma dramske cjeline. Bez suradnje tog značajnog broja autora, ne bismo danas s punim uvjerenjem i u tolikoj mjeri mogli naglašavati: da je radiodrama doista novo i značajno poglavlje nacionalne dramske i književne kulture koju, makar i sa znatnim zakašnjenjem, valja kritički valorizirati.

Kritički i valorizacijski elementi praktički su već odavno izgrađeni, provjereni i dokazani za takvu povijest, za njene autore i izvorna djela radiodrame što su ih dosad napisali. Na samom vrhu popisa autora i djela te buduće povijesti ponajprije je Slobodan Novak sa nevelikim, ali čvrsto definiranim — i jezikom i polemičkim idejama — ciklusom radiodramskih tekstova: Strašno je znati (1962), zatim redom: Majstore, kako vam je ime? Zakrivljeni prostor i Šumi školjka. Dakako, ovdje ne navodimo radiodramske adaptacije načinjene prema njegovim proznim djelima (Izgubljeni zavičaj, Miris, zlato i tamjan). Novakov ciklus radiodrama posebno je značajan, i da se tako izrazimo: posebno je smješten, u svom posebnom, pomaknuto-iskrivljenom prostoru radio-teatra. Sviftovski bespoštedan naspram svakoj moralnoj hipokriziji, nadahnut i pokrenut za stvaranje samo onda kada se u jeziku njegovog travestijskog i grotesknog svijeta može obraniti samim duhom jakog i otpornog jezika — bar trenutak istine, bar jedno lice u košmarom prizoru življenja. Nedvojbeno: novorealist kojem je stran princip preoblačenja u povijesne halje, u šifrirane simbole, u povijesne temate i mitologiju dramskih sujeta, da bi tim prokušanim mehanizmima zaobilaženja došao do svoje i naše stvarnosti; on otklanja povijesne zastore od žive drame prostora, on svlači preobučene moraliste i slika ostatke njihove dehumanizirane stvarnosti, pronalazeći sebe u društvu svojih malih i smiješnih antiheroja kojima je jezik doista jedino sredstvo obrane nepatetizirane časti i ljudskosti. Životnim košmarom i travestiranom sudbinom izudarana sudbina čovjeka temeljni je način Novakova dramatskog slikanja svijeta; jezikom koji ne zaobilazi, već izravno otkriva, čvrstom riječi u tvrdokorne glave, duhom mudrih i crnohumornih sintagmi usijeca u rubove opljačkanog života. »Sve mi se to s Goetheom i Faustom čini toliko banalnim naspram života koji živim, da ne znam, gospodine Doktore, kako ću diplomirati s takvim stavom«, kaže gospođica Anne u drami Dobro (Good) suvremenog engleskog dramatičara Cecila Taylora. Mene se bar doimlje kao da su gospodin Taylor i drug Novak negdje zajedno srdačno ćaskali, u nekom zajedničkom zakrivljenom prostoru stvarnosti, zajedno i u društvu Novakovih antiheroja ribara-intelektualaca koji na rubu obale dovršavaju svoj preostali dio nevažna života, na rubnom prostoru slobode, na iskrpanom zastoru i uzvišene, i banalne povijesti. Slobodan Novak je bio neredovit i povremen gost u programu radiodrame. Ali gost čija se posjeta ne zaboravlja, i boravak trajno pamti.

Već 1959. godine Ivan Slamnig će započeti svoje sudjelovanje u programu radio-teatra dramom Knez koja je prevedena na mnoge europske jezike značajno pridonijevši ugledu hrvatskih radiodramatičara u tim presudnim godinama za novu dramaturgiju. Knez je zapravo drama-bajka, poetski oblikovan svijet mašte koja nekonvencionalno izabire i razmješta prostore prisjećanja i prostore realnosti. Bliži engleskom društvu pjesnika i autora drama-bajki (Mc Neiceu, Mc Leisheu), nego li spomenutim dramatičarima europske Avangarde, unio je u radio-teatar zagrebačkog dramskog studija poetiku posebnog modela jezika: sami obrati i neočekivanosti prožeti su uvijek tonom poetskog humora, asocijacijom duhovita prizvuka. Zapravo, temeljne osobine Slamnigova pjesničkog i proznog opusa, kojima je pomakao suvremenu hrvatsku književnost do značajnih granica stilskih nekonvencionalnosti i da kažemo: neozbiljnog uozbiljenja — uvjerljivo su nazačene i u radiodramskim rukopisima. Kroz dva decenija sudjelovanja u programu radiodrame, ostvario je, poput Slobodana Novaka, svoj ciklus, afirmirao svoj radio-teatar najznačajnijim radiodramama: Carev urar, Plavkovićev bal na vodi, Staklena vrata šume, Paško oliti gluhi gost, Firentinski capriccio. Nekoliko njegovih prozних cjelina poslužilo je za neobičan radio-teatar: to nisu bile konvencionalne adaptacije, već preobrazbe u slobodnoj inspiraciji redatelja Zvonimira Bajsića koji je primjerice prema Slamnigovoj neobičnoj noveli Trunkatio ili Marina kruna ostvario najneobičniji svijet radiodrame. Dokumentarističkim postupkom ugradio je u simbole i poetske sintagme Slamnigova jezika dramu vremena, zvukove i glasove poražene geografije. To zajedničko djelo dvojice autora otvara samu budućnost radiodramskom izrazu u kojem jezik autorstva računa na nezamjenljiv dodir sa stvarnošću da bi oblikovali sintezu novog dramskog tona i zvuka što i jest suština dramskog prostora radio-teatra. U tom smislu, Slamnigova poetska imaginacija ima svoje zasebno i pomaknuto mjesto u poetici nacionalnog radio-teatra i njegove dramaturgije.

Steta je za radiodramsku poetiku što pjesnik Jure Kaštelan nije dogradio svoj poetsko-dramski ciklus što ga je započeo dramsko-poetskim rukopisima: I da i ne, i Prizori s pticom. Na početku šezdesetih godina, kad su i izvedeni, bili su znak ulaska »čistog« pjesničkog jezika u neograničene širine i daljine radio-teatra. Prizori s pticom bili su uprizoreni i na festivalskoj sceni Splitskog ljeta. Tako je i ovaj slučaj potvrdio praksu paralelne scene: radijske i komorno-kazališne, pa bez obzi-

ra da li to potvrđivanje dramaturške dvostrukosti uvijek znači i opravdavanje takvog postupka, ili osporavanje takve prakse, bar u nekim slučajevima — Prizori s pticom su poseban datum u programu radiodrame. Najviše iz razloga što su se naši istaknuti pjesnici otklanjali od radiodramskog programa, što su, zacijelo iz čistih predrasuda prema radijskom mediju, sumnjali u njegov studijski prostor, u mogućnost oblikovanja svog metaforičkog jezika kao poetsko-dramskog simbola. Kaštelanovi Prizori s pticom srušili su takve predrasude, ali ni to nije bilo dovoljno da se suradnja nastavi, da bi i drugi pjesnici slijedili takav primjer: važan i za pjesnike i za radiodramski program.

Na povremenu suradnju »odvažila« se Vesna Parun poetskim tekstovima: Marija i mornar. Promatrač rijeke i Apsirt. Ni Kaštelan, ni Parunova ne mogu svojom riječi promašiti cilj prema kojem tu riječ upućuju, još manje mogu biti sporedni suradnici, ma u kojoj vrsti svoje stvaralačke suradnje. U ovom slučaju oni su dramsko-poetskom teatru radija darovali čudesnu igru svog poetskog duha i jezika, najneobičnije prizore i slike što ih je nevidljiva, ali tonom ocrtana scena, u sebi naznačila. Bili su to samo dragocjeni uzorci u povijesti radiodrame, posebnosti koje će druga dva pjesnika hrabrije i dovršenije iskazati; pjesnici otvorenijih pogleda za avanturu svoje riječi.

U suradnji s kompozitorom Zlatkom Pibernikom, pjesnik Zvonimir Mrkonjić je na njegovu glazbenu partituru napisao svoju poetsku radiodramu: Jek odjeka (izvedena 1975). U Mrkonjićevu pjesničkom duhu se radikalno otvara taj treći poetski glas — dramski glas poezije (prema S. T. Eliotu). Bio je to prvi, i zasad još uvijek zadnji primjer zajedničkog stvaranja za poetski radio-teatar: pjesnika i kompozitora. Zajedništvo kao načelo nedjeljivosti dramsko-poetskog od glazbenog kojeg su dramski tonaliteti zasnovani, ostvareni i utkani u jedinstvenu kulisu glazbenog dramskog prostora. U takvu kulisu pjesnikova riječ usijeca ne samo svoju ritmičku igru i govornu melodiju, već i sustav poetskog razmišljanja i otkrivanje novog rasporeda sintagmi i simbola. Za radio-teatar najidealniji kodni sustav: riječ i glazba u neograničenom kruženju i javljanju u neograničenom prostoru: neprekinuti slaz zvučnih udara jezika u beskraje glazbene zone svemirske scene. Mrkonjićev stih je dosegao ove glazbene zone Pibernikove kompozicije i tako je uspješno oblikovao dramsku cjelinu radijskog prizora.

Europska radijska scena je prepuna ovakvih dokaza, i ovakvih suradnji; jednako i s klasičnim i modernim oblicima poezije i glazbe.

Sasvim razumljivo, jer u radiodramskoj kulturi, bez ove vrste poetsko-glazbenog teatra, osiromašuje suština radijskog medija, i ne događa se prava avantura njegova istraživanja. I ukoliko su poteškoće veće, a one nisu zanemarive, utoliko je avantura značajnija. U nas bi bila upravo dragocjena. Ali naše pjesništvo nerado napušta prostor svoje trajne hermetičke izoliranosti, samozaljubljujivost svoje posebne i nedodirljive prirode; ono, i kad je doista pjesništvo, njeguje tradiciju svog »čudenja u svijetu«, i u svom duhovno zatvorenom horizontu i dalje inzistira na svojoj podvojenosti i odvojenosti od trećeg glasa svoje sudbine — dramskog glasa. Ipak dogodilo se da je jedan veliki hrvatski i jugoslavenski pjesnik Nikola Šop prihvatio taj dramski glas i ostvario svoj »jek odjeka« kroz čitavi ciklus dramskih poema, i tako postao i usamljena, ali i središnja ličnost poetskog radio-teatra Radio-Zagreba.

Između 1968. i 1975. u dramskom bloku III programa Radio-Zagreba bit će izvedene dramske poeme Nikole Šopa: Bosanska trilogija (Na bosanski Ivandan, Kroz vrevu stećaka i Šaptom Bosna pade), zatim Izgubljeni Arijel, Vječni preludij, Pjesnikov rasprodani prostor i Tragedija praznine. Više se dakle ne radi o pokušaju, već o realizaciji dovršenog opusa dramsko-poetskih ideja Šopova kozmičkog pjevanja. Pjesnik posebne imaginacije u hrvatskom suvremenom pjesništvu, claudelovski zapitan o razdiobi sudbine između stvarnog i meta življenja i trajanja; pjesnik kojem je dobar dio života soba bila jedini prostor boravka, duhom i maštom putovao je do bezgraničnih daljina, otkrivajući svoje povijesno vrijeme, svoj imaginarni svijet lica i simbola. Neiskrena sućut za njegovu životnu sudbinu označavala bi ga samo patnikom; poezija ga samo otkriva i trajno potvrđuje vitezom duha i stvaraoцем radosne igre o ljepoti što je oblikuje u ciklusu dramskih poema. Baš po uzoru one mudrosti što je talmudski tanaid Ben Azaj izreče: »Jer nema čovjeka koji nema svoj čas i nema stvari koja nema svoje mjesto«. U poetskom radio-teatru Šop je osvojio svoje vrijeme i ispunio svoje mjesto.

Vrstan znalac i tumač Šopova poetskog duha Zvonimir Mrkonjić zapisuje u povodu pjesnikove smrti, i posebno potaknut izlaskom knjige Šopovih dramskih poema Bosanska trilogija: »Ima pisaca koji životnom razdaljenošću do te mjere gube iz vida teatar da on za njih — po mjeri njihove monomanije — postaje nešto besmisleno, bezumno, još manje nego postojeće. Drugi pak u toj razdaljenosti teatar tek otkrivaju, kao da su došli do svojevrsnog ontološkog dokaza njegove opstojnosti: teatar postoji jer svijet tako najpunije jest; jer se u svojoj kozmi-

čkoj mnogoglasnosti čuje duhovnim ušima kao kazalište. Takav je upravo slučaj Nikole Šopa, pjesnika koji je opsegom značajan dio svog opusa posvetio kazalištu«. («Prolog» br. 48/49)

Nije slučajno da je ovo ispisao upravo Zvonimir Mrkonjić, stvaralac koji i sam pripada ovoj vrsti pjesnika, i čijim smo izlaskom u tu vrst teatra »kao scenu kozmiranog sluha koji vidi« (ibidem) — i započeli ovo poglavlje o poetskom radio-teatru. Mrkonjić nadasve točno naznačuje poetsko kazalište Nikole Šopa. I više nego li suglasan s takvim naznakama, ipak proširujem i naznake i važne podatke o genezi Šopova dramskog glasa, Šopova radio-teatra. Naime, ne bi se smjele, pogotovu u ovoj prilici, previdjeti sasvim određene suradnje pjesnika Šopa s Dramskim studijem Radio-Zagreba; suradnje koje su ga poticale na stvaranje ciklusa dramskih poema. Sasvim konkretno: suradnja s redateljem i dramatikom Zvonimirom Bajsićem i dramaturgom Sanjom Begović. Ne tvrdim dakako da Šop ne bi i bez te suradnje napisao svoju Bosansku trilogiju i ostale spomenute dramske poeme (otkud bilo kome dokazi za takvu tvrdnju?), ali je neosporna i važna činjenica da je Bajsićevo redateljsko i adaptatorsko zauzimanje za prenošenje Šopova dramskog glasa poezije u medij radija — možda bilo i presudno za Šopovo pisanje za radio-teatar. Bajsić je bio čest gost pokraj Šopove bolesničke postelje: s magnetofonom i vrpcama, s preoblikovanim Šopovim rukopisom. U važnom suradničkom prijateljstvu Šop je Bajsiću, u realizaciji svih sedam dramskih poema, poklonio svoje puno povjerenje za redateljske i adaptatorske intervencije. A pažljiva i suradnička predanost Zvonimira Bajsića, stvaraoca iznimno razvijenog sluha za radiodramske forme i slobode — postvarila je Šopov poetski radio-teatar, podigla ga na posebnu i snažnu glasovnu razinu dramske interpretacije, da će kao cjelina ostati u povijesti radiodramske kulture kao njen poseban glas, duh i sluh inspiracije za sve one koji će imati i sluha i duha i želje da započnu svoju avanturu stvaranja.

Ciklus od sedam radiodramskih poema Nikole Šopa nastao je ne kao općenito pjesničko obraćanje dramskom prostoru, već kao neposredno suočavanje s mogućnostima radijskog dramskog prizora »kao scene kozmiranog sluha koji vidi«. Dakle idealno je kazalište za Šopov dramski jezik pjesme kazalište radija. Njegovo povijesno vrijeme i kozmičko rasprostiranje dramskog glasa njegove poezije nalazi svoju prostornu mjeru u neograničenom prostoru dramskog prizora radija.

Njegova terra — Bosna i kao zavičajna, i kao povijesna zemlja scena je i poraza i slobode, nad kojom lete i ptice života, ali lutaju i sarkofazi njenih kraljeva i junaka; odjekuju glasovi padišaha, uljeza, gonilaca, vođa, jezdioca, hanuma. U međusobnom progonjenju i lutanju dozivaju se, traže, otkrivaju i opet iščezavaju. Odzvanja mnogoglasje i sučeljava se sama povijest u sebi i kroz sebe, a jedino će duh naroda nadživjeti srazove, nadmudriti poražavatelje.

U dramskoj poemi Kroz vrevu stećaka, zacijelo najizrazitijoj Šopova ciklusa, uzalud padišah lovi bosanskog kralja Stipana. Stipan se preobražava i do zrnca pijeska, do nevidljivog oblika, neuhvatljiv i neuništiv kao i sam narod, kao simbol nepokorenosti, nedohvatljivosti. »Uz tebe se verem da ti u sluh sluhnem« šapće Stipan nevidljiv padišahu: »Jer i kroz sindžire propadam samo u slobodu«, zaključuje Stipan, a tako zapravo određuje, osjeća i misli pjesnik Nikola Šop.

6.

Krug radiodramskih autora (Ivica Ivanac, Nedjeljko Fabrio, Ivan Kušan, Feđa Šehović, Vanča Kljaković, Tomislav Bakarić, Branko Belan, Miroslav Mađer, Zvonimir Majdak, Robert Tomović, Tomislav Sabljak, Ivan Raos) — iz današnje srednje generacije hrvatskih pisaca — te: Mirko Božić, Petar Šegedin, Živko Jeličić, Stanko Tomašić — iz starije generacije prozaista i dramatičara — gostovali su u radiodramskom programu, od vremena do vremena, poneki možda i sasvim slučajno, a neki su poodavno zacijelo i zaboravili na svoje gostovanje. Ipak je važna napomena: pisali su izvorne radiodrame. Željeli su dakako, svatko na svoj način iz svojih pobuda, čuti svoj dijalog, iskušati svoje ideje i dramske sintagme, ostati pomalo zatajeni i neugroženi u autorskoj ulozi koje se toliko plaše pisci kazališnih drama. Razlozi za sudjelovanje doista nisu bitni. Bitno je naglasiti da su to pisci već utvrđene vrijednosti, sa svojim više ili manje sigurnim mjestom u povijesti suvremene književnosti, i da im dakako nije bilo do značajnije avanture u vrsti stvaranja koja je do unatrag dvadeset godina bila tek u svom začetku, u prvom zaletu prema neizvjesnom cilju. Zauzeti drugim i za njih važnijim oblicima književnog stvaranja, povremeno, u nekim predasima i stankama između dovršenog i započetog djela, koristili su očito to međuvrijeme i radni međuprostor, da bi napisali svoju prvu, možda treću radiodramu.

Njihove drame ne istražuju, ne pomiču, i ne računaju na rizik neuspjeha, jer su uspješno izgrađene od izgrađenih vrijednosti njihova djela.

Ako to i nije značajno za same autore, značajno je za sam program radiodrame. Na taj način u nju se ugrađivala široko zasnovana i ostvarena nacionalna književnost. To je bila i sama potvrda te književnosti pred najmnogoljudnijim auditorijem, u sigurno najdemokratskijem prizoru, nevidljivog i ujedno neograničenog dosega. Književna, dramska, poetska riječ vraćala se na mjesta svoga rođenja: u krajeve, kuće, sobe, gdje su i rođeni njeni stvaraoci.

Ispisivati značajnija i bolja ostvarenja spomenutih autora, a nismo ih dakako sve ni spomenuli, značilo bi baviti se boljim ozbiljenjem pojedinačnog, i time bismo se radikalno udaljili od našeg pristupa pitanjima radiodramaturgije. U ovoj prilici to doista nema ni smisla, ni svrhe, osim što bismo samo naglasili: da su pojedinačne i bolje radiodrame napisali samo bolji pisci. Takvo naglašavanje samo iscrpljuje, i ne ostvaruje, pravedno razlučivanje i vrednovanje.

7.

Neizbježno razlučivanje i vrednovanje ne može se, dakako, zapostaviti onda, kad autor svoju ličnost ponajprije traži i ispoljava kao dramski autor, kad mu je dijalog i dramski jezik stvaralačka sudbina, i kojima kuca na velika vrata suvremene književnosti. U mlađem naraštaju novih pisaca nekoliko je takvih autora koji su prihvatili tekovine spominjane Avangarde: presudan obračun s takozvanom građanskom dramaturgijom bio je završen; psihologizam i jaki kanoni o činovima, jedinstvo vremena i prostora aristotelovske provenijencije mlako su obavezivali samo tradicionaliste; otklonjen je dijaloški verbalizam; pravila o lijepom govoru, o skladnom kretanju, zamijenjena su igrom slobodnih rasporeda i oštrog oponiranja; a pitanje logičnog, premješteno je iz sfere događanja u sferu mišljenja. Moralna pitanja i egzistenciju nije bilo dovoljno samo opisivati, već doživljavati, za njih se opredjeljivati da se ne bi upalo u zamku klasičnog moralizatorstva.

Na takvim osnovnim temeljima nove dramaturgije, bilo je lakše, i dakako, i teže potvrđivati njeno značenje i svoju osobnu, autorsku darovitost. Najspremniji nisu oklijevali i zato su brzo stigli na svoje

startno mjesto, s kojeg su razabrali svoj cilj, i otkrili pravac kojim se do njega stiže. Javili su se novi trkači na dramskim stazama i bilo ih je lako prepoznati: drukčije su osjećali dramski prostor, svladavali ili zaobilazili prepreke, drukčije su koristili energiju duha i na sasvim drugi način su počeli stvarati modele svog dramskog jezika. Zato im je bilo teže, jer drukčije i novo uvijek rada poteškoću, mršti čela građanskog rada i rasporeda, povređuje dobre navike i estetičke norme kojima se pomalo i vlada i od kojih se dobro živi u shemi praktičnog ostvarivanja funkcije dramske kulture. Praktična shema odgađa novo, zaobilazi pobunjeno, miri nezadovoljno. Ona se ne suprotstavlja, već izbjegava, i kao da ništa ne primjećuje. Princip kojim se najuspješnije odgađa vrijeme i program obnove, koji na kraju usvaja i novo u svom programu kad više nema načina da ga odgodi, kad se privikne i shvati: da je i to uvijek novo, samo dio uvijek zajedničkog i kontinuiteta gibanja i stvaralačkog obnavljanja svijeta. U tom odgađanju i prikriivanju događa se samo mrtvo, prazno vrijeme, za dramsko stvaranje izgubljeno, a mnoge darovitosti iščeznu, ne izdrže, mnoge drame ne bivaju nikad napisane, ideje ostaju neostvarene. Najodlučniji i duhovno najspremniji izdrže sva iskušenja i stižu prema svom krajnjem cilju darovitošću otkrivenom.

Jedan od onih koji je preživio i nadvladao vrijeme prilagođavanja na sebe jest Slobodan Šnajder. Od samog početka stvaranja svojih rukopisa bio je redoviti suradnik radiodramskog programa. Kroz osmi decenij ostvaruje svoj ciklus radiodrama: Zlatni kapetan, Dobar naslov, Fini krajolik, Kamov (radiodramska verzija), Hrvatski Faust (radiodramska verzija), Drvena Marija. Iz premijere u premijeru, sve određeniji i jasniji znakovi novog dramatika u radiodrami, novog dramatika u scenskom prizoru. Paralelizam izvođenja gotovo da nema zapreka. Štoviše, upotpunjuje se slušno i vizualno, izoštrava se njegovo izravno i neprikriveno dramsko razmišljanje. U prizoru ga valja uvijek više slušati, u radiodrami više »gledati«. Prelamajući zbiljsko u povijesnom, u sudaru sudbonosnih ideja, Šnajder iz relevantnih pitanja o svijetu vodi dijalog prema određenoj i konkretiziranoj sudbini čovjeka. On prije svega vodi brigu da se i epoha i pojedinac izražavaju jezikom epohe i pojedinca potvrđujući tako, često puta zapostavljeno načelo, da je dramski govor suština jezika, i da nema pravog sudjelovanja ako se pravim jezikom ne označe razlozi sudjelovanja. Ako oblikovana vrijednost rukopisne cjeline ne može pokriti svoja lica

vrijeme i prostore, ona ne može pokrivati ni jedan dramski prostor, ni jedan dramski medij. Tim temeljnim naznakama o svome teatru, o jeziku kao nosiocu svake pobune i obnove, brzo je osvojio svoje mjesto u dramskom mediju radija, i dao svoj dragocjen, stvaralački oblik njegovoj budućnosti.

Ivan Bakmaz teže nadvladava vrijeme prilagođavanja, iako je u radiodramskom programu ranije učvrstio svoje mjesto, afirmirao svoj model dramskog iskazivanja. Naprosto zato što nova, komorna kazališna scena nerado ispituje posebnosti takozvanog domaćeg pisca, i što svoje zauzimanje za nove pojave iscrpljuje iz pretinca narudžbe inozemnog autorstva. Ona tradicionalno računa sa svojim neprovincijalnim izborom, pa na svoju nezgodu ponajviše ističe provincijalnost svoga ponašanja: strano je strano, a domaće je domaće; i zato Ivan Bakmaz nije ni prvi ni posljednji hrvatski autor dramskog teksta koji je uvijek drugi u redu, iza stranog gosta. Dođe na red već negdje, u neko vrijeme, ako se nekom duhovnom i kazališnom entuzijastu, nesebičnom zauzimatelju za sudbinu nacionalne Talije — ipak više sviđi Bakmaz nego li, uzmimo, naš vječni gost James Bond, onda će i autori, strpljive sudbine Bakmazove, ponekad, i samo u takvom slučaju doći prvi na red. Prije toga gosta vječno gostoljubive zemlje naše božice Talije. Pa tako se posrećilo i ovom autoru, da je na sceni varaždinskog kazališta, i u potkrovnom prostoru Kazališta mladih iz Preradovićeve ulice u Zagrebu, ipak imao svoje uspješne premijere. I nemoguće je zaobići u njegovoj spisateljskoj sudbini ime redatelja i dugogodišnjeg upravitelja varaždinskog kazališta »August Cesarec« — Petra Večeka. Zahvaljujući Večekovu lucidnom poniranju u Bakmazove rukopise, u taj osebjuni i poetsko-dramski, esejističko-groteskno natopljeni, i potopljeni, svijet Bakmazova dramskog prostora — ostvaren je paralelizam izvođenja njegove dramske poetike: i u dramskom studiju radija, i čistom komornom prostoru teatra.

Jer Bakmazova dramska-poetika je doista komorna, poetska, groteskno-ironijska, duboko usječena u poniženu stranu življenja, tragijskim duhom zapuhana utočišta. Bakmazov jezik izvire iz povrijedna srca kojem autorov dramski talent ne dopušta da se razleti, već ga usmjerava, očvrsla i dramatskim tonovima opremljena, u središte i umne i lude igre. Dok su naše centralne dramske scene odspavale autorovo buđenje, radio-teatar je kroz čitav osmi decenij izveo bogat ciklus Bakmazovih dramskih rukopisa, od kojih su neki (Vježbe u Goethe

institutu i Vjerodostojni prizori sa psima) imali i svoju paralelnu izvedbu na komornoj sceni varaždinskog kazališta. Evo i ostalih prema redoslijedu izvođenja: Preobražaj (1969), Kočnice i zvona (1971), Most (1973), Stadion (1974), Dijalozi Grkura niks Pape (1977), Vježbe u Goethe institutu i Motivi (1979), Vjerodostojni prizori sa psima (1981).

Šnajder i Bakmaz su talentom i predanim radom sasvim opredijeljeni za stvaranje novog dramaturškog poglavlja nove književnosti. Njihovo stvaranje je već profiliralo svoje modele dramske sintakse i njihov jezik je izdržao dovostruko i paralelno propitivanje: i u radiodrami, i u kazališnom prizoru. Oni su hrabro prihvatili vrijeme radiodrame: u njenom studijskom prostoru izoštravaju jezične intonacije, sintagme, metafore i simbole, uravnotežuju odnos između govora i igre, jezika i prizora. Jer ako je dobro ono što se samo sluša, može biti još samo bolje ako se i gleda, dakako, samo u onom slučaju: ako je osmišljen razlog da se iz slušnog prelazi u prostor koji se gleda. Ako se ozbiljuju ovi razlozi i uvjeti, važnost radio-teatra biva nezamjenjiva. On je purgatorij novoj dramaturgiji prije nego što želi iskušati sudbinu u prizoru kazališne scene; radijska dramska radionica važe specifične težine dramskog jezika i njegova odnosa naspram svemu što drama naznačuje, ona signalizira prazninu i nemoć, kao što brzo otkriva duhovnu jedrinu ideje, punoću govora i mišljenja na dramski način.

Šnajderovu i Bakmazovu vremenu radiodrame priključuje se još nekoliko mladih autora, koji zasad ispituju i svoje i radijske uvjete za sudjelovanje. A kad sudjeluju programski su vrlo zapaženi: Dubravko Jelačić-Bužimski, Luko Paljetak, Dean Šorak, Ivo Stržić, Vesna Biga, Davor Slamnig.

8.

Dosad smo naznačili tri osnovne dramaturške forme kojima se koriste radiodrama: 1. Adaptacijsko preoblikovanje književnog i kazališnog dramskog djela; dramatisacija poetskog, filozofsko-esejističkog, kroničko-povijesnog rukopisa; 2. Izravno snimanje izvornog dramskog scenarija; 3. Studijsko montažno oblikovanje »mikrofonskog rukopisa« stvaranog u samom susretu sa stvarnim ljudskim sudbinama u njihovom život-

nom prostoru (što se dosta nespretno nazivlje »dokumentarnom radio-dramom«). Sad naznačujemo i četvrtu vrst dramaturške mogućnosti radiodramske emisije: stvarna lica i stvarni prostor bivaju izvorišna inspiracija autorskom rukopisu. Rukopis postaje dakako izvorna radiodrama, ali njeni stvaraoci polaze od zadatih elemenata: od jezika ljudi koje upoznavaju, od opisa stvarnog prostora geografskog smještaja lica dramske sudbine, da bi i realizatore obavezali na poštivanje stvarnosti: i geografske i ljudske. Tim dvostrukim odnosima: stvarnosti i autorske imaginacije, radio-teatar se približio punoj autonomnosti svog izraza, dramskom jeziku života, suprotstavio se mitologiziranim i mistificiranim shemama one prakse koja se ostvaruje u okvirima zadate receptologije. Tim postupkom se stvara poseban model jezika u kojemu se svijet iskazuje po onom što jest a ne po onom: kako ga netko želi vidjeti; svijet relativizirane »istine« o stvarnosti protiv svijeta relativizirane »neistine« o stvarnosti. Protagonisti su ovog četvrtog modela radio-dramaturgije: pjesnikinja Irena Vrkljan i poznati njemački dramski autor Benno Welack Meyer. Okolnosti da su oni postali spisateljski tandem (ma koliko god bili intimne i privatne prirode, ovdje se ne mogu zaobići), uvjetovane su dugogodišnjim boravkom pjesnikinje Irene Vrkljan u Zapadnom Berlinu. Njihovo životno zajedništvo preobrazilo se i u autorsko upravo na ideji ostvarivanja ovog spomenutog modela radio-teatra: Između 1970. i 1980. godine nastaje ciklus njihovih radiodrama: Slika, Snijeg u sobi, Jak kao stablo, Kameni spavač, Opasno poslijepodne, Vaša Paulina Golish, Ivanji kruh, Žena u plavom. Prihvativši domovinu svoje supruge kao zemlju svoje nove inspiracije, kao zemlju svoje nove, duhovne domovine, Benno Welack Meyer udružuje svoj dramski talent s poetskom darovitošću Irene Vrkljan. Oni započinju i ostvaruju kružna putovanja po krajolicima i naseljima, sad već zajedničke domovine, zajedno i u prijateljstvu sa stvarnim osobama, licima svog dramskog ciklusa. Upoznali su ih u mjestu njihovog privremenog boravka, u Zapadnom Berlinu, do kojeg su dospjeli iz egzistencijskih razloga, da bi u vrijeme godišnjih odmora s njima putovali u njihove zavičaje. To zajedništvo, ta neprikriivenost u ponašanju, to moralno otvaranje i sučeljavanje sa stvarnim pitanjima življenja — određivalo je i oblik inspiracije, spoznaja, obaveza naspram ljudskom pitanju, odredilo je i karakter dijaloga, strukturu dramske cjeline, model jezika kojim se oblikovala takva stvarnost u autorskoj imaginaciji. Taj postupak nije bez svojih opasnih zamki i zapreka:

da stvarnost ne ograniči dramsku slobodu oblikovanja dramskog rukopisa, da dramski jezik ne vulgarizira samu stvarnost. Oni su tu zamku izbjegli. Stvorili su dramski ciklus one poetske ljepote s kojom se razaznaje i upoznaje jedna zemlja, ali otkriva i svaka druga moguća zemlja ljudima i životom naseljena.

Ta ostvarena stvaralačka anonimnost učinila je ovaj model radiodrame međunarodno značajnim, prihvatljivim za sve radiodramske programe europskog prostora. Praizvedbe u zagrebačkom radiodramskom programu brzo su prenošene u mnoge europske radio-programe, dakako, ponajviše njemačkog jezičnog područja. A redateljska suradnja Zvonimira Bajsića na realizaciji ovog ciklusa donijela je i njemu i autorima mnoga međunarodna priznanja. Bio je nezamjenjiv gost-redatelj u mnogim radio-difuznim centrima zapadne i sjeverne Europe. I prenošenjem ove vrsti dramskih rukopisa autora Irene Vrkljan i Benne Welack Meyera u europski program Zvonimir Bajsić je značajno afirmirao dramski program Radio-Zagreba, osnažio njegov posebni znak u integriranom programu nove europske radio-dramaturgije.

9.

Ranko Marinković nije napisao ni jednu radiodramu, a ipak bismo s puno razloga i kritičkih opravdanja mogli govoriti o radio-teatru prema djelima Ranka Marinkovića. Kroz dva decenija radiodramskog programa ostvaren je impozantan ciklus od desetak radiodramskih emisija prema dramama, novelama i romanima: od Zagrljaja i Albatrosa do Andela, Praha i Zajedničke kupke. Kritički govor o radio-teatru prema djelima Ranka Marinkovića bio bi zapravo izravni, i najbolje odabrani uvod na temu: Predratna i ratna tematika, odnosno doba u radiodrami. Dokazivati ovaj razlog: zašto bismo mogli i zašto bismo trebali tako započeti, nije dakako potrebno poslije već utvrđenih, usvojenih i svima poznatih kritičkih rasuđivanja o Marinkovićevu djelu. U ovoj prigodi dovoljno je samo istaći: Marinković dramski misli i kad stvara romanesknu fresku, i kad finalizira novelističku, odnosno kraću pripovjedačku cjelinu. Uvijek je to bliža ili udaljenija dramska slika, ironijski diskurs na prizoran način, dijaloška struktura jezika i kad s distance slika svoj svijet kao veliku pozornicu smiješnog i grotesknog.

Ali, kako je sve to poznato prema izvornim oblicima njegova djela kojim se već poslužila i kazališna i radijska drama, to bi bio postupak ponavljanja, dokazivanje dokazanog, otkrivanje otkrivenog. To bi nas nedvojbeno vodilo kritičkom razmatranju pozamašnog broja djela suvremenih hrvatskih pisaca: Mirka Božića, Marijana Matkovića, Slobodana Novaka, Jure Franičevića Pločara, Jože Horvata, Vladana Desnice, Vjekoslava Kaleba, Petra Šegedina, Vojina Jelića, Josipa Barkovića i drugih. Posebno naglašavamo impozantan ciklus dramatizacija djela Miroslava Krležu, a za ovu temu relevantnih: radiodramski diptih Emerički prema Zastavama, i Banket u Blitvi prema istoimenom romanu.

Kako ovaj hvarski diskurs više simpatizira sadržajno-tematska određenja u strogo naznačenom vremenskom periodu, bar što se tiče radiodrame (pretpostavljam, po davno utvrđenom redosljedu razdiobe, a i po uzoru na tradicionalne katastarske parcelizacije hrvatske, i ne samo dramaturške kulture), nego li estetičko-dramaturški problemat, to je možda još presudniji razlog da sasvim otklonimo kritički pogled prilagođenih oblika radiodrame prema spomenutim djelima i autorstvima. Jer po ovim zadatim i naznačenim kriterijima valja se što prije uputiti u središte autonomnog dramskog prostora izvorne radiodrame, nepoznate ili gotovo nepoznate povijesti naše novije književnosti.

Ipak, prije ulaska u taj prostor, nezaobilazna je još jedna naznaka, čini mi se dosta važna; moje osobno iskustvo rada na prilagodbenim oblicima radiodrame, prema najznačajnijim djelima i autorstvima novije hrvatske književnosti, učvrstilo je i moj osobni zaključak: hrvatska epska i pripovjedačka književnost ponudila je, i još uvijek nudi, raznovrsniji dramski jezik i likove na temu rata i Revolucije, nego što ih je dosad ponudila naša dramska književnost; i ona, namijenjena kazalištu, i ona, namijenjena radiodrami.

10.

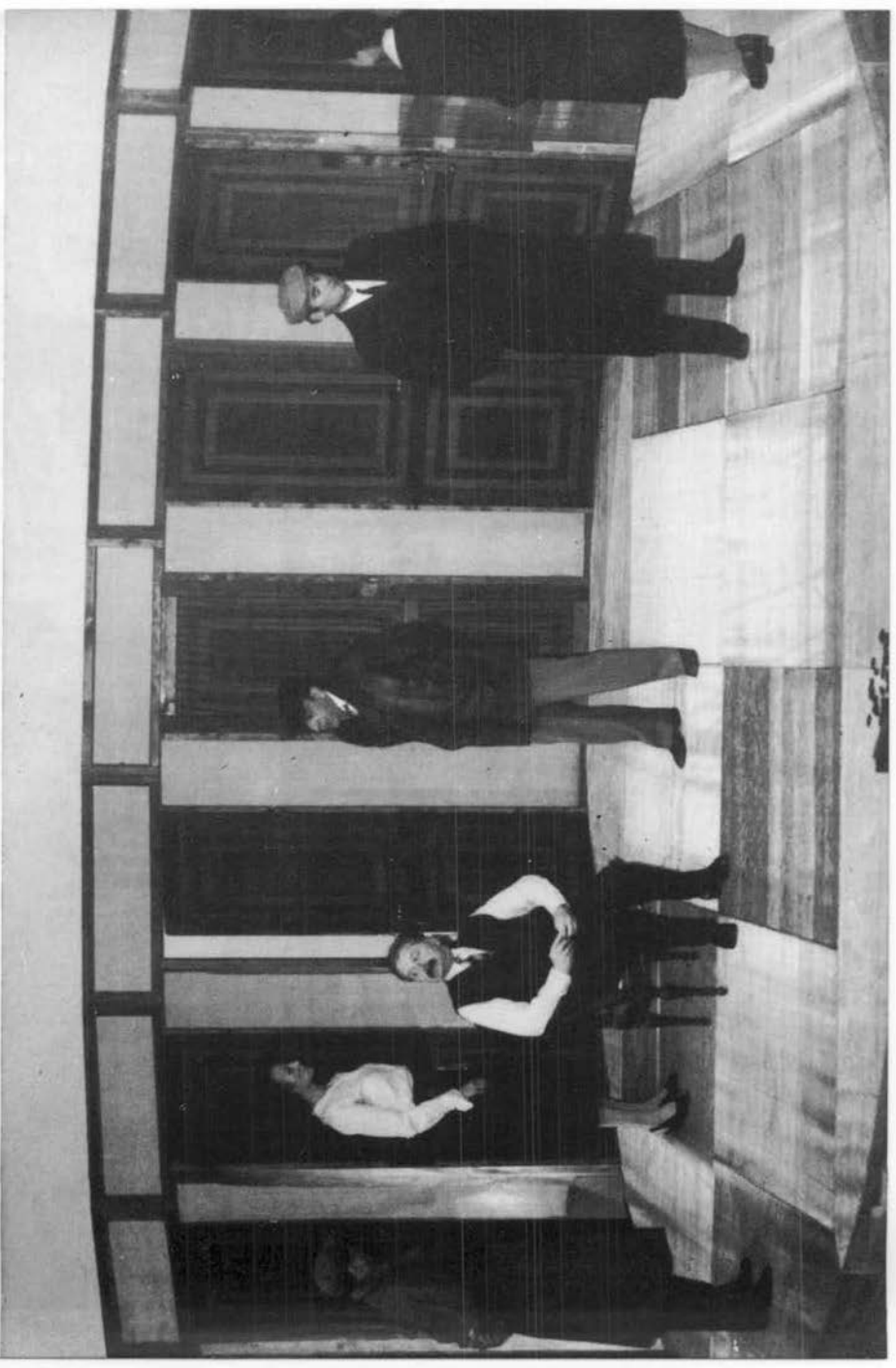
Godine 1932. i 1934. dramski program Radio-Zagreba izveo je dvije izvorne radiodrame Rasima Filipovića: Na sijelu i Prikaza. To je rezultat natječaja što ga je Radio-Zagreb povremeno raspisivao zajedno s

Maticom hrvatskih kazališnih dobrovoljaca, u kojem su sudjelovali mnogi pisci, među njima i dramski vrlo poznati: Milan Begović i Geno Senečić. Bile su to premijere uživo, što znači: osim ovih šturih podataka ništa drugo se nije sačuvalo. Ni tekst, ni izvedba. Prema usmenom svjedočenju samih autora, u ovom slučaju Rasima Filipovića: radiodrama Sijelo imala je za temu društveni život Bosne tridesetih godina, prema uzorima tadašnjih tendencija takozvane socijalne literature. Prikaza je pak bila jarko bojanje jezikom folklora bosanske palanke, bez pretenzija da se dramskim jezikom izoštre lica, da se prikaže društveni konflikt. Tadašnje tehničke mogućnosti radija i nisu bile takve da bi se ostvarile i posvojile značajnije dramaturške forme u radiodrami. Bez mogućnosti snimanja na magnetofonsku vrpcu izostao je temeljni studijski princip umjetničkog oblikovanja radio-teatra — princip montaže. Bez montažnog istraživanja i oblikovanja cjeline, prenošenje uživo svodilo se na samu slučajnost: i uspješnosti i pogrešnosti. A sama povijest radiodramskog programa zasnivala se na pamćenju onog što se prenosilo. To danas praktički znači: na praznini, na povijesti zaboravljanja. Pokušaji rekonstrukcije time su svedeni na najnesigurniji oslonac: na svjedočenje, na priču bez vjerodostojnih dokaza, da bi se osmislila povijest i književne i dramske kulture.

Njeno stvarno osmišljavanje događa se u protekla dva decenija: od praižvedbe radiodrame Slobodana Novaka Strašno je znati (1962), do zadnje praižvedbe u radiodramskom programu teksta Slobodana Šnajdera Drvena Marija (1982) nagrađenog na pozivnom natječaju Radio-Zagreba za 1982. godinu. Između ova dva datuma, koji inače obilježavaju vrijeme punog posvajanja dramaturške specifičnosti radio-teatra — i dramatika teme rata i NOB-a dosiže svoje najbolje tekstovne i emisijske vrijednosti. Zapravo, tek prva generacija poslijeratnih pisaca prihvaća radiodramu kao dramsku formu za realizaciju svojih poetskodramskih ideja. Njihovo izvorno sudjelovanje pospješuje s jedne strane otklon od kazališne pragmatike, a s druge, otklon od žurnalističkog kolokvijuma dijaloga koji je u pedesetim godinama naprosto naseljavao dramski prostor namijenjen radio-teatru. Valjalo je prevladavati ovisnost od kazališnog artizma, govora, mizanscena, i što prije udaljiti se od diletantskih ideja: da je radiodrama samo drugi oblik aktualne, novinske priče, dijalogizirani raport iz bliže i dalje prošlosti. Teme rata i NOB-a bile su za ovu aktualni svijet, za crno-









-bijelu i patetičnu sliku »angažiranog« i pomalo agresivnog diletantizma — prava riznica »inspiracija«, vrijeme i prostor sirove i sirove pretrage, gradnja lažnih mostova prema dramskoj zbilji prošlosti, podizanje nove mitologije i religijske svijesti nad prostor i događaje složene ljudske drame u kojoj su upravo poraženi svi lažni bogovi i božanstva.

To dakako nisu tako daleka i nepoznata vremena i zaboravljena ponašanja u nekoj nevažnoj prošlosti. Povijest poteškoća i zapreka ove prirode povijest je poražavanja surogatstva, pamćenja djela, povijest pitanja o slobodi čovjeka i djela o čovjeku. To uvijek zvuči kao povišena napomena. Zazvučat će uvijek tako kad se u prostor slobode naseljava nesloboda, u dramu povijesti dekor mita, u jezik stvaranja dekor i fraza transparenta. Napuštajući razlog tim povišenim napomenama, ne napuštamo i razlog njihova pamćenja: on će se uvijek pomalo obnavljati u kritičkim napomenama o djelima i autorima koji su svojim izvornim tekstovima na temu rata i Revolucije sačuvali naše trajno sjećanje na spomenute teme, na program radiodrame u kojem su se oblikovale.

Strašno je znati, Slobodana Novaka usijeca se u sam početak našeg sjećanja. Vrijeme i prostor dramskog zbivanja, jezik moralne jasnoće, lica koja se do kraja obistinjuju u ulogama »ratnom dramaturgijom« određenim — postav su izuzetne čvrstine, misaone dorečenosti. Nepodilaženje bilo kojem razlogu da se Krsto, ribar i seljak s otoka nađe sučelice s učiteljem. Licem zadatka i poruke o kojoj ovise životi njegovih drugova, da se u međusobnim sumnjama i nevjerici na sceni pustog i zamračenog mora, međusobno i dokrajče — Novak iskazuje i stvarnost drame i njeno simboličko značenje. Stvarnost je sam rat i zato se i događa susret ribara i učitelja. Na zamračenom moru, u pustoj vali, svatko je došao po svoje: ribar dakako po ribu da se utaži glad i neimaština, učitelj da osigura iskrcavanje partizana na otok. Rat je vrijeme navjerovanja i sumnje pa ma tko ga vodio i ma kojim se ciljevima rukovodio. Susret nepoznatih ne može se ostvariti kao susret ljudi koji će se upoznati i sprijateljiti, koji će povjerovati. To je neizbježni susret neprijatelja, i što poznanstvo duže traje, neprijateljstvo dublje prodire, sumnja raste do odluke: ubiti, jer bi me mogao izdati. Istovjetna obrana od drugoga, jer uvijek mogući izdajica je onaj — nepoznati drugi.

U tom strašnom zagrljaju smrti dvojice »neprijatelja«, umrli su stvarni ljudi, dva jasno naznačena karakterna i ljudska lika. To je stra-

šna i opća smrt ratom obezljuđenog svijeta. To je i stvarna i simbolična scena zamračena mora i puste obale otoka. Podneblje rata, zavičaj smrti, scena bez svjetla i putokaza: i oni koji lutaju za svojim opstanom, stisnuti u strahu, u jedinoj ljudskoj želji da prežive: i oni koji nose svoju ideju i znaju puteve i razloge svoga kretanja — žrtve su istog pakla i mraka i postaju leševi zajedničkog mora. I glas autorske savjesti jedini je svjedok, i jedini je glas nad završenim prizorom zajedničkog ništavila:

»...Kad se slegne jeka u ovim valama, stiša jauk, kad se umire žali i opet prohodaju cipele što su noćas ostale prazne na kamenu, tko će više moći znati za ovaj susret, za njegov ishod? Nitko neće znati nikad kakav je morao biti. Neće ni htjeti da zna. Jer to bi možda bilo od svega najstrašnije.«

Novakovo Strašno je znati podiže na zasebnu i visoku razinu nov duh dramske poetike radio-teatra. U temi, koju su mnogi mimoišli ili su je u tom vremenu stvaranja otkrivali u granicama sužena vidokruga i jednosmjernog označavanja, crno-bijelog oslikavanja i stvarnosti i simbola — Novak tragijski prostor ozvučuje i tonom guste tamnoće i vedrinom groteske: i čovjek s crnim humorom u sebi označava svoje prisustvo u obezljuđenom dobu rata. Svoje zadnje tragijsko boravište ne ostavlja nikom: ni onima koji će preživjeti, još manje onima koji bi ga smjestili u mitsko sjećanje. Samozatajna smrt nije ni poruka, ni opomena, ni hrabrost ni kukavičluk. Ona je naprosto kraj svemu, nevažna životu, nedovoljna za promjenu svijeta, sporedna strastima rata. Utoliko je više takva smrt najotvoreniji krik za ljudskim življenjem. I drama o takvoj strašnoj smrti ostavlja najtrajnije pamćenje i podiže intimni spomenik čovjeku i životu, u moralnom prostoru onih slušatelja koji su na strani autora. A teško je ne biti na strani Slobodana Novaka kojem je doista sve strano što nije ljudsko, sve udaljeno što nije blizina čovjeka, sve laž što se ne obistinjuje jezikom i činom ljudskog i življenja i nestajanja. Strašno je znati je dramski oblik takvog obistinjenja.

11.

Poslije praizvedbe Novakova Strašno je znati slijedi niz značajnih praizvedbi izvornih radiodrama na temu rata i Revolucije. Razumije se da se pod pojmovima, rat, revolucija ne može i ne smije ništa

shvaćati doslovno i ograničeno, određeno nekim strogim, fizičkim i vremenskim naznakama u kojima rat i revolucija započinju, traju i završavaju. Mi ne ispisujemo malu povijest tema i sadržaja strogo ograničenim i naznačenim ratnim vremenom i prostorom, već u suštini ispisujemo malu, ali značajnu povijest dramskog i poetskog duha zasnovanog na motivima rata, narodnog otpora i revolucionarnih zbivanja. A taj dramski duh širi svoju znatiželju, istraživačkom strašću traga za svojim dramskim prostorom i licima-subjektima svoga rukopisa, i otkriva ih daleko i duboko iza granica i stvarnosti rata: u prostoru prohujalih prizora rata, s potresima i posljedicama moralnim i psihološkim. Dakako, ratom prouzročeni. Oni i dalje traju i proživljavaju svoju dramsku priču i sudbinu ratom označenu. Kao da ih čujemo uzvikivati: Mir — to su drugi! Pakao rata — to smo mi!

Ako Novakovo Strašno je znati okuplja nekoliko izvornih radiodramskih tekstova u kojima su događaji sinkronizirani s vremenom rata (primjerice: Luda kuća Slavka Kolara — izvorna radiodramska verzija istoimene, ali kasnije objavljene proze — Pismo djedu Ivana Kušana. Tu sem Stanka Tomašića), izvorna radiodrama Lice Antuna Šoljana predvodni je dramaturški znak grupi radiodramskih rukopisa kojima lica, kao dramski subjekti i nosioci dramske ideje — bivaju žrtve ratnim posljedicama opterećene sredine. Ratom povrijeđena priroda čovjeka ulazi u svoju obrušenu budućnost, s neizlječivim ožiljcima: i moralna i psihološka neuravnoteženost traumatizira njihovu javu, njihov san, njihovu savjest. I samu sudbinu odredili su kataklizmički događaji rata. Ispisujemo najznačajnija ostvarenja iz ove grupe radiodramskih rukopisa: Svežnjevi obješeni o strop Vojislava Kuzmanovića Prizori s pticom i Da i ne Jure Kaštelana, Jakovljeva usta Petra Šegedina, Ne Zvonimira Bajsića, Knez, Staklena vrata šume Ivana Slamniga, i Drvena Marija Slobodana Šnajdera.

Dakako, svaki od ovih spomenutih rukopisa zahtijeva kritičko razmatranje za sebe: to su različiti modeli jezično-dramske sintakse, raznorodna dramaturška komponiranja motiva i profiliranja dramskih lica. I najrazličitije shvaćanje i određenje prema temi rata, u užem i širem značenju tog pojma. I ni ovako široko naznačena i različito osmišljena dramaturgija radiodrame, koja neposrednim približavanjem ili krajnjim udaljavanjem doziva u sjećanje vrijeme rata, odnosno vrijeme traumatično izraženih ratnih posljedica u ponašanju sredina i pojedinaca — ne iscrpljuje sve poetsko-dramske naznake i dramaturške

osobine spomenutih tekstova. Primjerice Kaštelanov lirski duh transcendiru u simbolska sazvežđa svezremenskog i sveprostornog tragičnog iskustva povijesti u rasponu od mitskog do postvarenog ratnog vremena, i dramsko-poetski simbol priziva jezikom slobode svako vrijeme stradanja i ljudske patnje: Slamnigova duhovna i stvaralačka igra s jezikom, i kad se igra ljubavi, prizove u sjećanje opasne igre rata, ali na način stilske i jezične igre koja odbija traumatične prizive sjećanja: Bajsićevo lice u travestiranoj grotesci Ne, odbija biti lice svog društvenog kruga, odbija svako sudjelovanje, jer prvi i presudni udar u moralnu i društvenu prirodu njegova lica dogodio se upravo u vremenu rata: tad je zapravo počelo progonstvo iz života, tada je počelo bježanje, uklanjanje, nesudjelovanje: Kuzmanovićev apsurdni i tragični svijet izokrenut je u svakoj stvarnosti, baš zato je tu izokrenutost, izopćenost postvario u realnosti ratnog iskustva: u tjesnacima njegova brutalnog mehanizma ljudski oblik ne može više računati na svoju duhovnu, moralnu i fizičku ljepotu. Ali, ma kako sve to bilo različito i međusobno suprotstavljeno često puta i neuskladivim i krajnje zaoštrenim suprotnim ishodima — ipak se objedinjuje na otvorenom i nekonvencionalnom dramaturškom istraživanju posljedica što ih je rat usadio u dramsku sudbinu lica i svijeta. »Mrtvaci se nekako udome u nama i žive« ispisuje Petar Šegedin u svojoj radiodrami Prozor, da bi u drugom radiodramskom tekstu ovako rezonirao: »Čovjek neprekidno bježi«, i »... ratovi niču kao posijani... Tamo gdje ih i ne očekuješ, oni se pojavaju« (Čiji je čovjek?). U radiodrami Jakovljeva usta, koju je i sam postavio u radiodramskom studiju, Šegedin u vrsti monološkog iskazivanja najdosljednije iscrpljuje pitanje: Čovjek i rat. On ne popušta ni pred jednom zamkom moralnog odlučivanja da li i jednu vrst rata može čovjek opravdati i prihvatiti kao oblik moralne egzistencije? On, doduše, ne dovodi u sumnju pojam oslobodilačkog, samospašavajućeg, rata kao jedinog izlaza ugroženog naroda da bi očuvao svoje pravo na biti, postojati, ne pristati na neslobodu: njegov pojedinac, lice, pitanjima smisla i besmisla opterećeno preispituje i svoju ratnu prošlost, traži bar ostatke svog humaniziranog »ja«: njegov Jakov vapi u sebi i zazivlje odgovore na tolika umnožena pitanja ratnim zločinom unajmljene sudbine. Ne, Šegedin ne dovodi u pitanje ljudski otpor zlu, on brani njegovu slobodu i oružjem rata ako treba — ali po završetku svakog, pa i pravednog obrambenog čina, njegova savjest biva opterećena i ona preispituje svaki čin, pa i taj pravedni: nije li se ipak do-

godio strašan grijeh i nije li se ipak dogodio strašan grijeh i nije li se mogao naći drugi, manje grešan put do obrane čovjeka, do posvajanja slobode.

Nije dakako teško razaznati pripadništvo moralističkim i humanističkim tradicijama i kršćanske i egzistencijalne dileme: o vrlini i grijehu, o čistim i prljavim rukama. U središtu ove dramske metafizičnosti uvijek je Čovjek, s velikim početnim slovom: Čovjek pred kojim su uvijek podmukle zamke da se jednom dokraja poistovjeti sam sa sobom, obistini za sebe i za druge pored sebe. Ali, koliko god su Šegedinova monološka i istražna razmišljanja na temu Čovjek opća, ona su dakako i posebno Šegedinova i naša. Jakovljeva usta su rastvorena prema svjetlu našeg neba iz same mračne sudbine naše genocidne povijesti: ona ispovijedaju jezik dramske sudbine našeg čovjeka, izgovaraju misli naše moralne i intelektualne obuzetosti. I po tim izraženim stvaralačkim osobinama njegove radiodrame na temu rata zadobivaju zasebno mjesto u povijesti radiodramske kulture. Šoljanova radiodrama *Lice* po svom proširenom i općem značenju dramskog motiva jako se približava Šegedinovu pitanju: Čiji je čovjek? Ali, po dramaturškoj realizaciji tog pitanja, i dakako ponajviše po modelu svoje dramsko-poetske sintakse, Šoljan je na sasvim drugoj strani autorskog izražavanja i posvajanja teme rata. Radikalno se otklanja od monološkog i ispovjednog postupka, a povremeni metafizički prizvuk što ga nužno iz sebe emitira ovako postavljeno pitanje o čovjeku — zvuči iz živog i polemičkog tona dijaloške strukture jezika. Ukoliko je dopustivo ovako uspoređivati, pojmovima iz mudroslovne terminologije, onda bih se usudio izreći: U kojoj mjeri je Šegedin metafizički postavljen naspram moralno-egzistencijalnoj dilemi o čovjeku, u bar jednakoj mjeri je Šoljan prožet i obuzet dijalektikom njenog dramskog razrješenja.

Jer Antun Šoljan je pisac koji prije svega želi biti čitan odnosno slušan, ne samo u krugu intelektualne manjine, već i demokratske većine. Zbog toga i prije svega izrađuje čvrstu dramsku priču koja se precizno razvija i po svom i realističkom i po svom simbolskom značenju. Ne odolijevam iskušenju da je u najkraćim naznakama prepričam, iako protivnik takvim običajima i iskušenjima.

Mlada žena se vraća u svoje rodno mjesto, u roditeljsku kuću, koju je stjecajem okolnosti napustila još u vrijeme rata. S njom je došao i njen muž, s nakanom da tu i ostane i da oboje započnu novi život.

Dotad mirno, i naizgled privlačno mjesto, nastanjeno mirnim i naizgled dobrim ljudima. Ali, nekome naprosto padne na pamet pomisao: da je lice pridošlice isto lice mjesnog zločinca-ustaše koji je, od straha pred osvetom, pred kaznom, negdje iščezao još u toku rata. Zagledavanje kriomice, šaputanja, sumnje, prepoznavanje, i sve što prati takva uzbuđenja i nagone pretvara se u snažan pokret, u zahtjev da se pridošlicu optuži i da se pravdi udovolji. I mjesna milicija i sud pokušavaju urazumiti one najžešće i najupornije, ali na kraju započinju istragu, natterani njihovim izjavama da je to doista odbjegli zločinac-ustaša, i da će ga oni prepoznati među stotinu drugih lica, a osim toga njihova sumještanka, pridošlićeva žena, flertovala je za vrijeme rata s tim nestalim ustašom. I eto vratila se opet s njim, kao da ništa i nije bilo, kao da ih nitko neće prepoznati. Istraga mora započeti. Zahtjev većine naroda, kojem je rat mnogo zla donio, mnogo povreda u nasljeđe ostavio — mora se poštovati.

Dovodeći pred više lica svjedoke-tužitelje, istražitelj se ipak uvjerava da je svaki svjedok izabrao svoje, i uvijek drugo lice, i da valjanih dokaza protiv optuženog pridošlice nema. Čovjek biva oslobođen. mještani se povlače u svoj mir i red, sve biva naizgled kao i prije. Ali, ništa više ne može biti kao i prije. Odnosi su poremećeni, na nedužnog je pala sumnja, iako pušten kao nevin, u njemu je započeo pakao zla što su ga u nj nasilno zasadili. Napušta mjesto licem nevinog, ali optuženog, licem koje je podsjetilo na zločine, i koje je u malo drukčijim okolnostima moglo postati zločinačko. Nitko ga više ne prima za onoga tko je bio, prije ove sumnje i optužbe, čak i u poduzeću gdje je bio namješten kao vozač gubi svoje radno mjesto, jer se sve pročulo, sve doznalo, ali on za njih nije više ono što je bio. On je naprosto nevin zločinac, s takvim licem, s takvom sudbinom, i ni sam on se ne može osjećati kakvim se prije osjećao i bježi u svoje progonstvo, osumnjičen, otkriven, zauvijek sa svojom novom sudbinom.

»U mraku nestaju, iz mraka se vraćaju«, zaključuje pisac. A kad sazna kakva je sumnja pala na muža njegove kćeri, otac će, zabrinut za ishod neočekivanog uzbuđenja i opasnih strasti, sjetiti se vremena rata, patnje i straha što su ih preživjeli. Nada u dobro i mir se izjalovila. I zato joj kaže: »I s tobom se vraća ono vrijeme s kojim si nestala«. Da bi se na kraju obratio samom prokletstvu, i mitskoj i stvarnoj slici svijeta: »U početku bijaše zla riječ, i dovoljno je izreći pa da poteku rijeke užasa. I svaka riječ koja se kaže pridodaje se općem zlu...«

Stvarnost često puta zaodijeva svoje mitsko ruho, ali rat je ona stvarnost koja naseljava čovjeka, i najmračnija slika mitskog postvaruje se u njemu. To je ono doba u kojem ćemo otkriti — tragamo li za suštinskim dramskim idejama Šoljanova Lica — kad i lice čovjeka, u očima žrtava, biva slično licu zločinca. Istražiteljevo iskustvo u Licu završava ovim riječima: »Lako je suditi licu, teško je suditi čovjeku«.

Ovaj i složeni i pojednostavnjeni »krimić« zaplet posvaja u suštini široko zasnovan motiv na temu rata u proširenom vremenu i prostoru njegova trajanja: motiv dubokih moralnih značenja i zasada, oblikovan majstorskim postavom dramskog zapleta, u kojem odnos između stvarnog, mogućeg i simbolskog, funkcionira ujednačenom dramskom misaonošću na odvažnom traganju za sudbinom, i pojedinca i zajednice, mračnim dobom ratom poremećenim.

12.

Praizvedbe Hrvatskog Fausta (izvorna radiodramska verzija) i Drvene Marije, a obje u 1982. godini, Slobodana Šnajdera, nastavljaju ovaj kontinuitet radiodramaturgije na temu rata. Najistaknutiji predstavnik nove generacije hrvatskih dramatičara otkriva ne samo i nov pristup ovoj temi, već i sasvim drukčije odnošenje naspram njene povijesne prisutnosti u nacionalnoj književnosti. Zasad je rat iskustvo očeva njegove generacije, te je sasvim razumljivo da ga Šnajder sagledava kao mračnu kategoriju povijesti, kao razornu konstantu i civilizacijskog i moralno-duhovnog toka povijesti. Manje emotivan, a više racionalno-spoznajan odnos naspram temi rata omogućuje Šnajderu da obrati bitnu pažnju temeljnim razlozima i uzrocima takvih razornih poremećaja, ne samo povijesti, već i čovjeka smještena u njeno središte. Pa kroz sudbinu i ponašanje pojedinaca — личности, subjekata vremena i povijesti, otvara polemiku o relevantnim idejama i događajima koji ovladaju postupcima pojedinaca — protagonista povijesnog vremena.

Šnajderova dramska lica ne dolaze iz poraženog lokaliteta iz samo svog zavičaja, već iz središta poražene povijesti, iz središta »izgubljene zavičajnosti (Hrvatski Faust). A kad i putuju iz poništenih zavičaja, oni se nemaju kamo vratiti, i »rado sjede poput trave i crvenog maka na razbijenim crkvama« (citat prema Šnajderovu ispisu iz Nietzsche-

ova Zarathustre). Oni dakle u odlaženju nikamo, napuštajući ono što je već ništa, obilaze razvaline svijeta i bivša svetišta kojima je povijest obmanula čovjeka (Drvena Marija). U zavičaju svojih ideja uvijek u pitanju Šnajderova tema rata je tema, stalno poražavane povijesti i ideja koje bi htjele otkriti prostor za njeno izmicanje u zaklonište gdje bi možda mogla preživjeti. Zato razotkriva prvo mjesto gdje se događa poražavanje, pa faustovski kompleks na temu »opstanak i transcendentija«, od njegovih srednjovjekovnih objava, preko Marlowea i Goethea, varira i ispituje na našem tlu, na samom dramskom prostoru pogubne igre, pogubnih zabluda i posljedica, za sve naše zavičaje, za sve naše ideje. Šnajder interpretira tu pogubnost, otkriva njeno porijeklo i njen razlog »... Tuđost kao pojam širila se koordinirano s pojmom zavičaja što je zavičaj htio biti veći (Velika Hrvatska, Velika Srbija), bilo je više tuđeg...« (Hrvatski Faust str. 109 — izdanje Prolog 1982.)

Ako Hrvatski Faust zadobiva prostor igre na temu rata i poraženje povijesti, Drvena Marija samo proširuje sintaksu i simbole, konkretizira jezik Šnajderove dramaturgije, na istu temu i samo na prividno drukčiji način. Ne mijenjajući svoj polemički diskurs naspram pitanja što ih konsekventno zastupa i intepretira u svim svojim dramskim tekstovima — u Drvenoj Mariji modelira najčistiji jezik radio-teatra. To je jezik nove bajke koja zvučno oblijeće svijet, jezik svih naših bakna na zadnjem putovanju iz naših ratom razrušenih varmedijskih zavičaja i koje su se posljednji put skrasile na ruševinama »razbijenih crkava«. A okolo njih kakofonijski signal poremećena svijeta. To je jedan od novih modela radiodramske jezične sintakse koji najavljuje svoju budućnost. A time i budućnost radiodramaturgije.

13.

Uvod u radiodramaturgiju samo je jedan od mogućih uvoda u novu dramaturgiju uopće. Koliko god sam nastojao razložiti neosporne posebnosti radiodramskog rukopisa, bar u temeljnim i bitnim modelima radiodrame, barem u istoj mjeri sam nastojao nenasilno udaljivati njen jezik i dramski govor, od jezika i dramskog govora u suvremenoj dramaturgiji što se obistinjuje u našem vremenu. I kazališta, i radijska, pa i filmska i televizijska praksa je neosporno dokazala, dakako, u slu-

čajevima svojih najvaljanijih dokaza: da takozvani mediji nisu zapreka za bilo koji model dramskog jezika i govora, ako je rukopis djela istinske i jake izvornosti, ako su prijenosi takvog rukopisa u različite medije učinjeni na primjeran, stvaralački odgovoran i nepovršan način. Ako se tako čini: za svaki dramski prostor, odnosno medij, dokazuje se mogućnost života dramske ideje i jezika.

Neadekvatna i negativna praksa prenošenja i preoblikovanja dramskog djela u različite medije učinila je svoje: i naše je kritičko mišljenje o prenošenju i preoblikovanju sve više negativno i danas već toliko nepovjerljivo, da su takozvani mediji zadobili silno uvažavanje i značenje, gotovo subordinirajući poziciju naspram duhu dramskog djela: tehničko nad duhovnim, mehaničko nad spontanim; sami srazovi medijske vještine s osjetljivim korpusom poetskog i dramskog oblika. Sve je manje onih stvaralaca i odgovornih prenositelja jezika dramskog djela u prostor medijskog življenja koji odgovaraju na dva presudna pitanja prije čina prenošenja: zašto? i kako? Kad se na ta pitanja stvaralački odgovori, onda se više ne umnažaju pitanja: zbog čega? i čemu?

Prema tome i radiodramaturgija je samo nova mogućnost dramskom djelu. I ma koliko je posebno radijska, ona prije toga mora biti posebno dramska. Radijsko, kao uostalom i kazališno ili televizijsko, tek onda zadobiva značenje kad se ostvari dramsko. Jer jezik drame, govor drame, lice drame, prostor drame, imanentni su povijesti ljudskog mišljenja i stvaranja i uvjet su svakom medijskom otkriću; oni su samo posljedica raznovrsnih oblika jedinstvenog dramskog jezgra što ga povijest čovjekova stvaralačkog duha neprekidno dohranjuje i obnavlja. I posebnost jezika radio-teatra je moguća, ako je moguć istinski i obnovljeni jezik drame njemu namijenjen, za nj stvaran, odnosno za nj preoblikovan. I sve što radio-teatar posvoji i otkrije za sebe, posvojio je i otkrio istodobno i za bogato nasljeđe dramske kulture. Radiodrama, odnosno njen beskonačni dramski prostor u mediju radija može naznačavati svoju dramsku budućnost samo zato što je moguće naznačiti budućnost zajedničkog dramskog jezika i prostora. Ona je rođena u tom zajedničkom prostoru dramskog, i ma koliko god se u svom vremenu odrastanja otkrivala i kao samostalna dramska cjelina, utoliko je više pripadala tom zajedničkom prostoru, u kojem čovjek ne može da opstoji a da dramski ne misli, ne osjeća, ne stvara, ne istražuje i preoblikuje: i svoju ljudsku, i sudbinu drame o sebi.

I NACIONALNO I EUROPSKO U HRVATSKOJ RADIODRAMATURGIJI

1.

»Uvodom u radiodramaturgiju«, pokušali smo ispitati i naznačiti i kriterije, i metode za kritičko valoriziranje radiodramskog jezika i govora. Jezika, kao sredstva radiodramskog autorstva, govora, kao medijskog oblika realiziranog jezika. Radiologija nije dakako sasvim isto što i primjerice teatrologija, ali je bez sumnje, s obzirom na jezik i govor, poetiku dramaturškog, ipak dio cjeline što je nazivamo dramaturškom kulturom nacionalne književnosti. Naspram te kulture naša teatrološka i kritička svijest postavlja se sasvim ravnodušno i nezainteresirano, zacijelo zbog uvjerenja da je radiodramaturgija i njen radio-teatar samo segment i recidiv kazališne dramaturgije i »apstraktni« oblik kazališnog prizora. Pa ako nešto vrijedi u radiodrami, ionako će dospjeti do kazališne scene (u tome je bez sumnje mali dio istine), i čemu posvećivati posebnu pažnju dramskoj kulturi radija?

Ova nas raskošna zabluda vodi u raskošnu prazninu: stotinjak značajnih rukopisa, dvadesetak istaknutih autora suvremene hrvatske književnosti gotovo sasvim je nepoznato književnoj i kazališnoj kritici, teatrologiji i povijesti književnosti. A ti rukopisi izvan kritičko-književne i teatrološke svijesti, kao da i nisu napisani, kao da su samo izgoverni. Oni su uglavnom van domašaja šire književne i dramske kulture kojoj nedvojbeno pripadaju, i za koju su stvarani. Zasad su samo konzervirani kao manuskripti u radijskoj arhivi, na magnetofonske vrpce radijske fonoteke. To znači: da žive samo toliko vremena koliko traje dramska emisija, nedostupni uhu i duhu javnosti, vraćajući se u svojevršno nepostojanje. Na sreću istinsko pisanje, pa i radiodramsko, nije uvjetovano boljim ili gorim mogućnostima svoje objave, izvanjskim činiocima, ma koliko važnim i bitnim, da bi dokinulo svoju privatnost; jer istinsko pisanje se uvijek događa. Ono se, kao i sam život, mora događati, pa prije ili kasnije, teže ili jednostavnije, nalazi put do svog

življenja, do svog postojanja. U tom neuništivom odnosu između stvaranja i življenja, šansa je, dakako i radiodramaturgije i radio-teatra. U nastojanju da potaknemo aktivniji i kritički odnos, ne samo naspram rukopisa, već i radio-teatra kao specifične dramske vrste u mediju radija logično je da nastavimo tamo gdje smo u već spomenutom Uvodu i stali. Danima Hvarskog kazališta neosporno pripada zasluga da se nije dogodilo ono najgore: da šutnja i praznina i nadalje traju nad ovom temom.

Valja i ovom prilikom naglasiti: temeljni dramaturški model radio-teatra, zasniva se, dakako, na dramatici riječi. Uostalom kao i svaki oblik dramskog djela. Pa ako je tako, a tako jest, čemu ovo naglašavanje i ponavljanje tako stare, da ne kažem već banalne istine? Jednostavno iz razloga što radijska dramatika riječi ispunjava sama svoj dramski prostor, sliku, simbol, vrijeme, i svoju misao, bez pomoćne (vizualne) kompaserije, bez čega naprosto ne mogu drugi oblici dramaturgije. Po tome je dramska riječ u radiju krajnje reducirani oblik dramskog iskustva i dramskog jezika. Ako jezik nije sve, radiodrama nije ništa ili tek: govor, sustav riječi, imitacija klasične i konvencionalne dramaturgije. A iz takvog temeljnog oblika radiodramskog jezika, mi smo u naznačenom Uvodu izdvojili četiri bitna radio-dramska modaliteta kojih se valja prisjetiti: 1. Izvorni radiodramski rukopis, 2. adaptacijski oblici rukopisa, 3. »mikrofonski rukopis« (dokumentaristički postupak — feature), i 4. autorski model dokumentarnog rukopisa (kao stvarna lica i stvarni prostor bivaju neposredna inspiracija autorskom rukopisu). Treći i četvrti modalitet (»Način kako se nešto događa i misli« — definicija riječi modalitet prema Bratoljubu Klaiću, »Rječnik stranih riječi« stranica: 830, »Zora«, Zagreb 1958), posvemašnje su radiodramske provenijencije, i dosad nepoznati drugim vrstama suvremene dramaturgije. Pomenuti modaliteti jezika drame, računaju prije svega s realnošću ljudskog, s prostorima stvarnog življenja, s dramskom sučeljenošću onog što jest prema životu, a ne prema autoru. Tako se otkriva i potvrđuje egzistencijalni govor stvarnosti, afirmira riječ i sintagma novih dramskih metafora i simbola, da bi na kraju ostvarenog djela i postala svojina autorova jezika. Ta dvostruka identifikacija i provjera jezika: na razini životnog spontaniteta, i razini autorske reduciranosti, donijeli su radiodrami, a time dramaturgiji u cjelini, novu mogućnost obnove jezičnih standarda, očišćenju apstraktnog i konvencionalnog u poetici dramskog. To nije sasvim beznačajno u dobu kliširanih modela jezika,

opasne agresije na njegov i ljudski i stvaralački integritet, u vrijeme niskih manipulacija s jezikom kao sredstvom ucjenjivanja ljudske slobode. Ne mali broj je i dramaturških uzora koji se služe tim kliširanim i manipulacijskim modalitetima jezika, a tobože pod okriljem slogana: jezik je samo sporedni znak u sastavu znakova nove dramaturgije.

2.

»Početak stvaralačkog u dramskom započinje riječ, dakle rukopis« naznačuje André de Baecque u svojoj knjizi »Kazalište danas« (éditions Seghers, 1966), da bi zaključio: »Autor je nezamjenjiv stup dramske umjetnosti«. Dok je suvremena kazališna praksa razarala to načelo, a u našim prilikama i okolnostima ta je praksa u pojedinih redatelja naročite nabusitosti i uobraženosti poprimala razmjere pustošenja u dramaturškom prostoru duha — radio-drama, na pomenutim razinama i modalitetima dramske riječi, zasnivala svoju dramsku i mizanscensku poetiku. Ona je na sreću znala da je riječ i početak i kraj njene dramske avanture, pa je logično, ne samo njegovala riječ kao svoj osnov, već je tragala za mjestima njena rađanja i uskrisivanja: u kreativnom duhu autorstva, u dramatičkom napućenoj živoj stvarnosti, u zatajenom govoru svakidašnjice, koja je uvijek izvorišni hranitelj govora pojedinca, jezika autora, a koja sve teže pronalazi puteve istinske objave u svijetu sve složenije manipulacije, u kojem jezik i govor čovjeka nisu najsporednije žrtve.

Svojom složenom praksom u domeni propitivanja razina dramskog jezika i govora, radiodrama vraća dug arhetipskim uzorima scenske dramaturgije, iz kojih i jest rođena, od kojih i jest započela put osamostaljivanja. I danas, na svoj osebujan način potvrđuje temeljno značenje de Baecqueovu pilastra u Thalinijom hramu, i odlučno je na strani one prakse, koja ne ograničava slobodu mijenjanja dramaturškog, ni prizorog, ali pod uvjetom otvorenih pravila igre: dramatik, kao stvaralac dramskog jezika, glumac kao prenositelj njegova dramskog duha i smisla, publika kao primalac i provjeritelj ove objave. Unutar ovog rasporeda vrijednosti u dramskoj sintezi, moguće je sve mijenjati i obnavljati, osim samog rasporeda vrijednosti kojima svaki oblik dramskih, pa dakako i radiodramskih sinteza zahvaljuje ne samo svoje prošlo i sadašnje.

već i buduće postojanje. Unatoč radikalnoj praksi, onom dijelu njene energije koji odviše ruši i razgrađuje da je ne bismo prepoznali. Po takvim posljedicama taj rušilački radikalizam jedino i uočavamo, jer se u suštini rađa iz sasvim drugih pobuda i motiva i s istinskom kulturom dramskog nema mnogo zajedničkog. Osim samog priziva na duh i praksu dramskog, na neizbježnu promjenu toga duha, da bi se vrlo brzo razaznao cilj ove vješte spekulacije, s odviše malo duha i dokaza za takvim promjenama, ali s puno smisla za, kako bi se izrazio James Roose Evans: »Show off« u »Show-bussinesu«. Tako su vješto svoju, poslovno uspješnu praksu, zaodjenuli u dopadljivi kostim politiziranih simbola, pa su takozvanu političku dramu i njen prizor uzeli kao obrazac novog u novoj praksi nemirenja s takozvanim građanskim ukusom i zasadama, i ne samo u dramskoj kulturi. I danas smo svjedoci ove pošasti, uzurpacije i prizornog mahnitanja koje je kategorijalni duh dramskog jezika i prizora prekrila brljavim metaforama politiziranih i striptizoidnih strasti.

3.

Manipulacijski udari ovog tobož reformskog pristupa dramskoj kulturi, uglavnom su mimoišli radio-teatar. Jednostavno iz razloga što radijski medij, oslobođen spektakularnog vizualiteta, nije provocirao show-bussines i osvajao plitku svijest razdražene mase koja se sve više predavala ideologizaciji razgolićene slike, umno oplićala jezika. Radio-teatar nije dakle imao izbora. Ako je želio opstati, mogao je samo slijediti svoju izdvojenju sudbinu: obogaćivati svoj, za tu većinu, ne baš atraktivan dramski duh i oblik, istraživati misao i zvuk svog jezika, tonske kulise svog »apstraktnog« prostora. Tako je hrvatska radiodrama prihvatila izazov, u vrijeme rasula temeljnih načela dramske kulture, da ojačava i istražuje mogućnosti novog, na zasadama već ostvarenog, i da istodobno razvija suradnju s europskim radio-teatom. To je bio jedini način da se drama ostvaruje, događa, prenosi, da se provjeri njena dramska otpornost i značenje u granicama nacionalnih dramskih kultura Europe. Već nekoliko decenija traje ta, ne povremena, već stalna suradnja (za razliku od drugih oblika »europceizacije« naše kulture, koja je još uvijek više slučajnost i pojedinačnost nego li suradnja kontinui-

ranog smisla i razloga); suradnja koja nas sagledava kao ravnopravnog sudionika: i u programima, i u takmičenjima koje organizira Europska radiodifuzna unija.

Dva su najpoznatija svjetska takmičenja Prix Italia i Prix futura. Ova potonja je mlađeg datuma kao svjetska smotra radijske i televizijske dramske kulture, ali je u određenom smislu i najznačajnija. Berlinška takmičarska smotra Prix futura preferira smione autorske dramske ideje i ostvarenja na svim razinama radiodramskog jezika i radiodramskih realizacija. Napomenemo li da je dramski program Radio-Zagreba osvajao više puta prve nagrade i na Prix Italia, i na Prix futura, i da je ove godine osvojio prvu nagradu na Prix futura, u kategoriji igranog-autorskog programa (Antun Šoljan — Zvonimir Bajsić: »Čovjek koji je spasio Nizozemsku«), onda bi dokazivanje o vrijednosti našeg radio-teatra i u evropskim i svjetskim razmjerima, bila sasvim suvišna. Kad kažemo radio-teatar, onda pod tim nazivom ne mislimo, dakako, na cjelinu igranog programa Radio-Zagreba, na sve ono što se u programskim shemama emitira kao »dramsko«, i kao »igrano«. Mislimo dakako, na one autore (pisce, redatelje, glumce i vrhunske ton-majstore i muzičke stvaraocce, glazbene kreatore osobenih i prepoznatljivih tonskih kulisa), koji održavaju ovaj poredak vrijednosti, što već više od četvrt stoljeća čine ovaj program i nacionalnim i europskim, a koji se danas u radiodramskim centrima Europe zove »Zagrebačka škola radio-drame«. Moguće je da je i to naziv iz opće riznice popularnog nazivlja, i ne mislim da, osim komplimenta, otkriva nešto smislenije. Ali, smislenost je u onom što se krije u tom kliširanom i uopćenom komplimentu, o čemu smo već započeli kritički govor u pomenutom Uvodu u radiodramaturgiju.

4.

Već početkom šezdesetih godina (da dovršimo i rezimiramo bitno i u Uvodu započeto), završen je prvi, i presudan ciklus radiodramskog programa, u kojem je autorska radiodramaturgija razvila svoj rukopis. Dominirao je groteskni i poetski jezik, satirična intonacija dijaloga, otpor shematskom realizmu i lažnoj osjećajnosti što su prožimali najveći dio onodobne književne, pa i dramske produkcije. Time je radiodramaturgija sve više otklanjala dramaturške oblike kazališnih uzora, logično, oblikujući istovremeno svoju dramsku posebnost. Zahvaljujući prije svega

pojavi novih dramatičara Zapada, novom dramskom jeziku Avangarde. Iz dramaturške i studijske pozicije radio-scene, pomno se pratilo i studiralo ono što su najznačajniji predstavnici Avangarde predstavljali na novim komornim scenama, ali istodobno u dramskim programima radija. Radiodramski program je i zasnovao svoj teatar na idejama i jeziku Avangarde, ili preciznije rečeno: novi dramatičari, već početkom pedesetih godina, svoje prve dramske tekstove namjenjuju radio-sceni, bivaju sami dramaturzi u radiodramskom programu, pisci, redatelji i glumci u dramskoj produkciji radija (S. Beckett, A. Adamov, E. Ionesco, H. Pinter, J. Treston, J. Reis, M. Gunderman, C. Aveline, M. Frich, F. Dürrenmatt); da spomenemo samo neke i najznačajnije. To je bila i sretna i presudna okolnost da su poetika radijskog medija, i jezik novog dramaturškog scripta iskušavani i stvarani u središtu novog scenskog laboratorija Avangardi. Samo je tradicionalna teatrologija vidjela u tom novom i paralelnom dramaturškom postupku (realiziranom u komornom prostoru male scene i dramskom studiju radija), pojave »anti-teatra« i »antidrame«. Radilo se zapravo o novoj dramaturgiji, novoj dramskoj sintaksi jezika, »ogoljela« i »očišćena« od naslaga proizvoljne deskripcije, metaforične raskošnosti, i psihološke opterećenosti. Jezične sintagme su samo na prvi pogled bile jednostavne i »osiromašene«. One su zasijecale u bit traumatičnog, otuđenog, opet prevarenog čovjeka, tragajući za onim istinama koje su se vješto prikrivale pod gomilama literariziranih laži. Jezik nove, paralelne dramaturgije, bio je jezik krajnje umnog i krajnje unesrećenog čovjeka. Njegova napuštenost bila je neizmjerljiva, i govor o njemu morao je biti čist, jasan, pozivan i potresen.

»Taj je jezik iskazivao grozničavi konflikt između nužnosti življenja i panike življenja, kao oblik agonije koja počinje porađanje u neoznačenoj egzistenciji.« Tako taj jezik Avangarde definira J. M. Domanch. A o toj »neoznačenoj egzistenciji« Benno Meyer-Wehlack, jedan od najistaknutijih njemačkih radiodramskih pisaca, koji je nedavno postao i redovni član Berlinske akademije umjetnosti (kojoj predsjedja Günter Grass), kao radiodramski pisac, zapisuje sljedeće: »... Moje radio drame bile su vezane uz rubna područja, osjećaje, atmosfere i odgovarajuće ljude. Kao pisac pripadam klasi koje u stvari uopće nema, koja se nalazi negdje između, ali koja također nekako živi, hraneći se od bezobrazno velikog kolača... Ništa cjelovito, ništa napola, uglavnom ništa. Gubitak pamćenja je sve jači. Dekoncentracija. Sve više ljudi živi u

ovisnosti od uzročnika nesnosnih prilika koje donosi profit: naoružanje, pljačkaška privreda, bezglavi školski sistem, vlasništvo i prirast pod svaku cijenu; mentalitet: nakon nas potop. Dakle jedno čvrsto zatvoreno društvo... Moji su ljudi gotovo nestali. Došli su »Divovi s planina«. Samo rudimenti onih drukčijih su ostali. Rubovi su gotovo sasvim usisani. Bijeda se je promijenila. Mnogi iz moje generacije su digli ruke, više ništa ne uočavaju...« (Iz pisma dramaturgu štutgartskog dramskog programa g. Chaleu, a u povodu nekih upita o Wehlackovoj radiodrami »Izgubljeni vrtovi«, koja će se premijerno izvoditi i u programu Radio-Zagreba. — Prijevod teksta: Irena Vrkljan).

Čudesno se usuglasilo Wehlackovo pismo — esej, s temom o kojoj razmišlja i jezikom kojim razlaže svoje razmišljanje, s temama i načinom razmišljanja svih istaknutih sljedbenika Avangarde. To je vrijeme koje i dalje traje, ne u formalnim granicama estetičkog shvaćanja prostora dramskog, već načina kako, kojim jezikom, mislima, idejama i temama ispuniti taj prostor. Bliskost osjećanja naspram krajnjoj ugroženosti čovjeka u tom prostoru, umnožila je skale i modalitete nove dramske sintakse jezika, ali je nedvojbeno učvrstila odluku moralne važnosti: svaki je pravi pisac svoja posebnost, ali svi pravi pisci čine jedinstven okup individualnosti kojima je i polazište i ishodište stvaralačke avanture zajedničko. Svijet se doduše mijenja, »bijeda se izmijenila«, kako kaže Wehlack, ali ne mijenja se odnos u dramskom i tragedijskom razaznavanju tog svijeta. Uvijek takav svijet »kao čvrsto, zatvoreno društvo«, kao posjednički bedem razarajućih strasti, ideologiziran programom vladanja, mijenja načela vladanja, ali ne i sam karakter vlasti, takav svijet je jedinstvena tema dramskog duha i jezika. On mu se sa svojim razlikama suprotstavlja jezikom dramske istine, koja je ipak nedjeljiva. »Ja nisam novinar — ispisuje Wehlack još jednu svoju jednostavnu i lucidnu rečenicu — ja ne govorim o realitetu kao što to čini politika. Ali zrak je hladan. Treba razmišljati. Ako zraka još ima. Ako nije već otrovan?«

Takav radikalni pomak i u načinu pisanja i mišljenja, učinila je i hrvatska radiodramaturgija krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina. Najdarovitiji priklonili su se radio-teatru, jer su kazališne scene reproducirale klasične dramaturške standarde ili pak novi dramaturški aktivizam s porukom. Povijesna začahurenost hrvatske kazališne dramaturgije nastavila je svoje okoštavanje s nešto izmijenjenim »kriterijima«. Zahvaljujući prepoznatljivim okolnostima našeg kazališnog drama-

turškog izolacionizma, radioteatar je zadobio autorstva. I dogodilo se najbolje što se moglo dogoditi: paralelno s praizvedbama radiodramskih izvornih rukopisa pomenutih autora evropske Avangarde, Dramski studio Radio-Zagreba emitirao je i praizvedbe naših autora, kojih su se teme, jezik, ideje i dramska razmišljanja ispreplitali, i često puta identificirali s moralnim i duhovnim pokretom Avangarde. Umnažao se bogat i složen jezik nove dramaturgije, za jedan sasvim novi medij, i tako je neodgovorno započelo rađanje radio-teatra, i ne samo u odnosu na nove dramske sintakse nove radiodramaturgije, već i u odnosu na sasvim nove oblike redateljske i glumišne prakse. Nove dramske sinteze su polako ali sigurno osvajale i obogaćivale našu dramsku kulturu.

Vojislav Kuzmanović, Zvonimir Bajsić, Ivica Ivanac, Slobodan Novak, Antun Šoljan, Ivan Slamnig — čine grupu autora koji su izvornim rukopisima otvorili program radio-teatra. Toliko različite stvaralačke individualnosti, a za ovaj trenutak razmišljanja: toliko bliski i povezani kad je riječ o radikalnom zaokretu radiodramaturgije prema novim temama i jeziku dramskog saopćavanja. Oni su neosporno, dakako, svaki na svoj način, znali otkriti i lica i prostor, vrijeme i govor, sintaksu i simbole, uputiti se izravno među tragikomične, groteskne i poražene prizore življenja, misliti i pisati tako, imaginacijom postvarivati jednu novu dramaturšku stvarnost, kakvu hrvatska dramaturgija dotad nije poznavala. U matičnoj književnosti bili su i posebnost i odvojenost, a naspram Avangardi, njena moguća paralelnost i bliskost. Bez sumnje, značajno nepristajanje na konvencije i kontinuitet usporene i zatvorene nacionalne dramaturške prakse. Tu je i ključ razjašnjenja: Europa ih je igrala i posvajala, u vlastitom književnom domu znali su tek da postoji i nekakva radio-drama, za koju se može ponešto i ponekad napisati kakav dijalog. Provincijalni duh u pozadini i ovdje je dao svoj komentar. Ovaj put bez ikakva značenja i na sreću bez posljedica.

5.

Europeizacija Bajsićeve radiodramaturgije i redateljske prakse presudna je za sudbinu hrvatskog radio-teatra u cjelini: za sva četiri pomenuta modaliteta dramaturških i emisijskih oblika. Kroz tri decenija, i kao pisac, i kao redatelj, začinjavac dokumentarne radio-drame, i tip-skih modela (u mojoj klasifikaciji treći i četvrti model), ova osebujuća

ličnost naše književne i dramske kulture, inovira i oblikuje dramski i poetski duh visokog sjaja, neodoljiva uzora. U Europskom radio-teatru, on više nije samo gost, već traženi pisac i redatelj. Ovogodišnji laureat, zajedno s Antunom Šoljanom, na svjetskom takmičenju (Prix Futura, Zapadni Berlin), Zvonimir Bajsić je samo potvrdio da je, kroz tri decenija rada i stvaranja, i danas među prvima. Duhovni sljedbenik češke, dakle praške dramaturške i redateljske škole (Burian, Černy), vrsni znalac češke duhovne i političke povijesti, zabrinuti pratilac njene sudbine — Bajsić, kritički usvajajući te bogate uzore srednjoeuropskog književno-dramskog kruga, oblikuje svoj rukopis i radiodramski mizanscen. Njegova radiodramska scena je prije svega: jasnoća govora, ironijski humor prožet poetsko-dramskom čistoćom, da kroz ljudsko uho, postavljeno naspram njegovu radio-teatru, slijeva se u dušu slušatelja polifonijski govorni i glazbeni zvuk, Bajsićev »moderato cantabile«, izoštrjeni dramski pasage. Istodobno: i britak i nježan, nasmiješen i zabrinut, tih i potresan.

Takvi vrsni stvaraoci ne misle samo na sebe, i ne polaze samo od sebe i prema sebi: oni otkrivaju i oblikuju vrijednosti i drugih. Zahvaljujući njegovu redateljskom zauzimanju, i rukopisi mnogih autora zauzeli su to visoko mjesto u nacionalnom i europskom radio-teatru. Samosvojnou suptilnošću redateljske inteligencije majstorski oblikuje »zakrivljene prostore« Slobodana Novaka, groteskni radio-teatar Antuna Šoljana, mnoge rukopise Ivice Ivanca, beketovskih i joneskovskih intonacija. S jednakom invencijom prodire u novelistički i romansijski opus Ranka Marinkovića, komponirajući čitav ciklus radio-drama antologijske razine u suvremenom radio-teatru. Dramsko-poetske poeme Nikole Šopa su vrhunski uzori poetskog radio-teatra. Nova europska drama svojim najvećim dijelom je ušla u našu radiodramsku kulturu zahvaljujući njegovim režijama, a »Posljednja vrpca« Samuela Becketta je malo remek-djelo redateljskog majstorstva, i ne samo u dramskom programu Radio-Zagreba.

Utemeljitelj je zagrebačke škole dokumentarne radio-drame, ili kako ga radio-dokumentaristi u svijetu zovu: feature (što u grubom prevođenju znači: od bezličnog stvoriti lično, animacijom izabrati i pokrenuti objekt u subjekt, neživo u živo i slično), a zapadnoberlinski radiodramski program featurea ove će godine emitirati reprezentativni izbor dokumentarne radio-drame u kojoj je Bajsić jedan od glavnih suautora: od »Staroličke-patetične«, do »Imam bebu koja govori«, i

najnovije: »Pražko proljeće 1984.«. To je hommage, ne samo za Zvonimira Bajsića, već i za radiodramski program Radio-Zagreba, za našu radiodramsku kulturu uopće, u kojoj je on zacijelo prva stvaralačka ličnost, i najviše zaslužan što je tako suvereno i bez kompleksa prešla granice nacionalnog značenja.

U naglašavanju samo bitnih i najvažnijih osobina njegova stvaralačkog opusa, nemoguće je zaobići radiodramu Benne Wehlacka-Meyera i Irene Vnkljan. Oni su u hrvatsku radio-dramaturgiju uveli taj četvrti modalitet radiodramskog jezika: autorizacija jezika žive kolokvijalne stvarnosti, dakle: od fizičkog prema metafizičkom, od općeg prema individualnom posvojenju i preoblikovanju. Bajsićeva redateljska suradnja majstorski je oblikovala ovakve preobrazbe i izdvojene autorske postupke, da su oni i danas (ciklus od osam radio-drama) sastavni dio radiodramskih programa njemačkih produkcijskih centara i Radio-Zagreba. A istaknutog njemačkog autora, ovdje već citiranog i spominjanog, možemo i moramo smatrati dijelom i autorom hrvatske radio-drame, neposrednim sudionikom radio-teatra dramskog programa Radio-Zagreba.

U pokušaju bitnih sinteza Uvoda u radiodramaturgiju, i klasifikacije dramaturških modaliteta, jednako u odnosu na jezik, kao i u odnosu na emisijske oblike, izdvojili smo ime pisca i redatelja Zvonimira Bajsića. Nadam se da smo za to imali i odviše dokaza i razloga. I da smo htjeli, to nismo smjeli ni mogli zaobići. Ne znam da li pojedinci uvijek čine povijest, ali znam da pojedinci uvijek stvaraju umjetnost. Bez njih nema presudnog otvora u nepoznato, u neotkriveno. S njima mnogima je lakše, i mnogi započnu otkrivati nepoznato. Ali, protagonisti valja uvijek prepoznati, avangardni duh istraživanja uvijek počinje s njima, a završava s onima koji ih uspješno slijede. Pisca i redatelja Zvonimira Bajsića slijedili su doista daroviti i smioni istraživači. S pravom i razlogom. Ti sjajni sljedbenici dokazuju sebe i potvrđuju Zvonimira Bajsića, i radio-teatar Radio-Zagreba bez njih ne bi mogao biti ono što jest. Oni već stvaraju i svoja djela, i ocrtavaju svoju individualnost. Kritičko poglavlje o njima dolazi odmah iza ovog. Ali za ovu priliku, to poglavlje nije predviđeno. Ono možda već pripada drugom dramaturškom iskustvu i senzibilitetu, drukčije postavljenoj kritičarskoj praksi, koja će na svoj način slijediti budućnost radiodramske kulture.

Ta budućnost je možda već započela svoju avanturu, objavom jednog, gotovo neočekivanog djela: »Praško proljeće 1984.«, ali od očekivanih autora: Zvonimira Bajsića i Maksima Jurjevića. Formalno slušajući, »Praško proljeće« pripada vrsti klasičnog dramsko-dokumentarnog dijela (featurea), što više, netipična za Bajsićev stil oblikovanja dramskog dokumenta. Ono je dakle, uzimajući te formalne parametre klasifikacije, u grupi dokumentaraca kakve oblikuju drugi autori »zagrebačke škole featurea«, a izrazito redatelj Mladen Rutić, i ton-majstor Vito Gospodnetić, koji su već osvajali međunarodne nagrade za svoja djela (za feature »Vilkend«, Prix futura 1983, i Unescovu nagradu 1981, za feature: »Ljudski zrak«), i redatelj Dragutin Klobučar s ton-majstorom Mirom Pijacom koji uspješno oblikuju svoj dokumentaristički ton i dramski rukopis inspiriran košmarom ljudske svakodnevice. Dakle, i po toj formalnoj klasifikaciji, »Praško proljeće« je u društvu prve vrste dokumentarne radiodrame. Ali, neformalno, ono nadilazi i nadvladava svaku formalnu klasifikaciju, upućuje se na »stranputice« kreativnog čina, otkrivajući dramski prostor sintezom složenog i magičnog tona i dramskog jezika. »Praško proljeće 1984.« Bajsića i Jurjevića je istinska sinteza svih dosad spominjanih i analiziranih modaliteta radiodramskog jezika, nedvojbeno nova i neslućena mogućnost radio-teatarske sintakse: realnost postaje fikcija, živi dokument emitira duhovnu smrt, govor i jezik mrtvih jedina je stvarnost živih. To je najdublja sučeljenost dvojakog realiteta: onog koji poražava i onog koji je poražen, da bi kroz sintezu dramskog eseja koji jezikom nadahnute istine osvjetljava prostor sučeljavanja, a ponad toga zvuči glazba kao zvučni dramaturški transparent jednog festivala da bi se prekrila i prikrila ukliještena sudbina čovjeka, zarobljena strast za duhovnom slobodom. To je doista moćna sinteza sveukupne kreativne prakse slušnog medija, kojem je dramsko i temelj i razlog oblikovanja.

Nazovimo zasad, i dakako uvjetno, ovo djelo radio-teatrom sinteze. Da li nas ono uvodi u tu moguću budućnost novih modaliteta radiodramskog jezika i mišljenja, o tome je zasad prerano zaključivati. Mi jedino možemo nedvojbeno zaključiti da je »Praško proljeće 1984.« Zvonimira Bajsića i Maksima Jurjevića vrhunski uzorak u antologijskom izboru njihova dokumentarnog radiodramskog opusa, i jedno izuzetno duhovno i časno svjedočenje o presudnim pitanjima ljudske egzistencije i slobode.