



Mira Muhoberac

## Kunčevićevo demaskiranje smrti predstavom života

Vojnović i Kunčević cijeli život na neki način čeznu za Dubrovnikom i posvećuju mu najveći dio svoga spisateljskoga, tj. redateljskoga opusa premda veći dio života provode izvan Grada.

Ivo Vojnović: *Maškarate ispod kuplja*  
Redatelj: Ivica Kunčević  
Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu  
Premijera: 13. siječnja 2012.

Ivica Kunčević, jedan od najistaknutijih hrvatskih kazališnih redatelja, uz Petra Večeka nekadašnji najnadare-niji student Koste Spaića, kako je višeputno napomi-njao sam njihov profesor i jedan od najsnažnijih hrvatskih redatelja uopće, za svojevrstan oproštaj od pozornice Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, prije odlaska u mirovinu u kojoj je bio posljednji zaposleni profesionalni redatelj, tj. hrvatski redatelj "na plaći" ili u stalnom anga-žmanu, odabrao je režirati Vojnovićevu dramu *Maškarate ispod kuplja*. Na prvi pogled razlog može biti prigodan. Premijerna izvedba Kunčevićeve predstave dogodila se 13. siječnja 2012. na velikoj haenkaovskoj pozornici devedeset godina nakon što je Vojnovićeva drama praiz-vedena u Pragu, 7. prosinca 1922. godine, s velikim uspjehom, kako navodi Konte u brzojavu intendantu Hr-vatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu (današnji naziv kazališta) Juniju Benešiću, upućenome iz Praga. Kad je napisao dramu, Ivo Vojnović (r. 1857. u Dubrovniku) imao je šezdeset i pet godina, slično ili isto koliko ima i Kun-čević kad se odlučuje postaviti upravo tu dramu na pozor-nicu HNK-a u Zagrebu. Konte Ivo Vojnović dramu *Maška-*

*rate ispod kuplja* objavio je u Kritici 1922. a u Hrvatskoj je premijerno izvedena u Zagrebu, 3. srpnja 1924. godine, u režiji legendarnoga Branka Gavella i u scenografiji Ljube Babića, pa i ta snažna redateljska osobnost može biti usporednica i usporedljiva s Ivicom Kunčevićem. Godine 1922. (pa sve do 1928.) Vojnović boravi u Dubrovniku, u Hotelu Petka u Gružu. Mnogima je poveznica s rodnim Vojnovićevim i životnim Kunčevićevim boravištem u Dubrovniku ključ za povezivanje dvojice Dubrovčana gotovo istih imena. Današnjemu globalizacijskome svijetu gradnja identiteta samih autora Iva Vojnovića i Ivice Kunčevića i njihovih djela znatno je bliža nego onome prije tridesetak godina. Vojnović i Kunčević cijeli život na neki način čeznu za Dubrovnikom i posvećuju mu najveći dio svoga spisateljskoga, tj. redateljskoga opusa premda veći dio života provode izvan Grada. U kontekstu europeizacije ili pokušaja ovotrenutne i našedobne globalizacije hrvatske stvarnosti i kazališta treba napomenuti i da Vojnović svoju dramu posvećuje Pragu, ističući u tiskanome ukoričenu izdanju posvetu: *Praze / Mé Milence / Spisovatel.*<sup>1</sup>

Kunčevićev pristup složenu Vojnovićevu djelu, postavljenu na križištu hrvatske, francuske i češke te turske kulture s fokusom u Dubrovniku i Dubrovačkoj Republici mogao bi se nazvati imagološko-simboličkim ili simboleskim.

Kunčevićev odabir Vojnovićeve drame podnaslovljena "tri časa jednog pokladnog scherza" kao rekreativne u vlastitoj karijeri, zato se ne smije shvatiti lokalno, ni samo baštinski, već kao redateljeva anticipacija problema i fenomena koje Hrvatsku čekaju ulaskom u Europsku uniju. Vojnović piše *Maškarate* u francuskoj Nici. O tome svjedoči i njegovo pismo Begoviću 27. ožujka 1922., u kojem ga izvješćuje: "Moja *Maškarata* napreduje. Još 1 čin."<sup>2</sup> Da je u Nici okončao pisanje *Maškarata*, svjedoči pismo Benešiću iz Hotela Busby u Nici 24. travnja 1922. godine: *Bićete primili moj zadnji čin "Maškarate". Ja sam zadovoljniji nego li Vi, ja sam održao svoju riječ bez "dogagjaja" da bi me zaustavili. Vi ćete odlučiti kada će se dati premijera. Koliko god bih želio da Vam čitam, e da shvate glumci ton i akcent, ostavljam ipak Vama slobodno da prikazete kako god hoćete. Želim samo da Raić bude režiser i "Pierrot". Što se štampanja tiče, cijenim da je bolje da djelo izagje koji dan ili dan poslije prestave. Literarni je dio velik i važan. Cijela stvar bi se mogla nazvati "novelo-drama" toliko je toga sopstvenoga u opisima i zagradama.*<sup>3</sup> Kunčevićev pristup složenu Vojnovićevu djelu, postavljenu na križištu hrvatske, francuske i češke te turske kulture s fokusom u Dubrovniku i Dubrovačkoj Republici mogao bi se nazvati imagološko-simboličkim ili simboleskim. Drama *Maškarate ispod kuplja* mogla bi biti oglednim primjerom imagoloških istraživanja, ispitivanja koja bi trebala istraživati reprezentacije i konstrukcije kolektivnih identiteta u književnosti. Određena stereotipskim i stereotipnim predodžbama, tema se te drame desetljećima u stručnim krugovima određivala u tematskome krugu Vojnovićeve nostalgije za Dubrovačkom Republikom i kao nostalgičarski epilog *Dubrovačke trilogije*. Opsežna drama, međutim, koja se prostire na stotinjak tiskanih stranica, znatno je složenija pa u svojoj tročinoj kompoziciji nudi slojevitou strukturu baziranu na neobičnim obrtima retrofleksije isprepletene s načelom pirandelizma.

Postavljanjem na scenu *Maškarata ispod kuplja*, Kunčević Vojnovićev subjektivni diskurz vidljiv u *Predigrri*, naglašen izravnim obraćanjem recipijentima (*P r i j e n e g o l i č e z a v j e s a d a s e d i g n e / č u j t e o v o m a l o r j e č i , m o ž d a r a z u m l j i v i j i h V a m o d s t v a r i , k o j e č e t e d o m a l o g l e d a t i - / D a k l e , d a z n a t e , n a t a v a n u s m o i l i , k a k o s e u D u b r o v n i k u j o š g o v o r i : / i s p ò d - k u p l j a / a t o j e , a d l i t t e r a m : " i s p o d c r e p o v l j a " , š t o i p a k n i j e s v e i s t o , j e r s e " n a t a v a n u " g o s p o d s k i h k u ć a u d r u g i m n a š i m k r a j e v i m a , n a p r . u Z a g r e b u , s p r e m a o b i č n o h r a n a z a z i m u i l i s t a r o p o k u ć s t v o z a s t a r e t i n a r a , d o č i m i s p ò d - k u p l j a s e u D u b r o v n i k u s k o r o u v i j e k j o š ž i v i , a k a d g o d i m r e <sup>4</sup> , p r e t v a r a u v l a s t i t i s u b j e k t i v n i d i s k u r z u u l o g a m a n e p o t p i s a n a d r a m a t u r g a i p o t p i s a n a r e d a t e l j a p r e d s t a v e , a l i i u d i s k u r z u , n a r a v n o , n a š e g a v r e m e n a . D r a m a t u r g K u n č e v i ć r e t r o f l e k s i v n u m u l t i d i s c i p l i n a m o s t v i d l j i v u u V o j n o v i ć e v u d j e l u , b a z i r a n u n a p o v i j e s n i m d o k u m e n t i m a D u b r o v a č k e R e p u b l i k e i i s k u s t v e n e s v a k o d n e v i c e p r e n e s e n e i z z a v r š e t k a p i s a n j a d r a m e o b i l j e ž e n a f r a n c u s k i m o k v i r o m i c v j e t n o m N e d j e l j o m 1 9 2 2 . g o d i n e ( " N i c e , F r a n c e , N e d j e l j a o d P o m â , 1 9 2 2 . " - t a k o p i š e n a z a v r š e t k u t i s k a n e k n j i g e <sup>5</sup> ) n a d o g a đ a n j e " o d 2 d o 5 u r a p o b j e d z a d n j e g d a n a o d p o k l a d a g o d . 1 8 5 \* <sup>6</sup> p r e t v a r a u i m a g o l o š k u s t r u k t u r u p o č e t k a d v a d e s e t i p r v o g a s t o l j e ć a , u k o j o j s e r a z n o v n r s n i p o l i t i č k i , t e o l o š k i , m e d i c i n s k i i k n j i ž e v n i d i s k u r z i , h i s t o r i z a c i j a " v r e m e n a n a u m o r u " p o č e t k a d v a d e s e t o g a s t o l j e ć a s p o g l e d o m n a d r u g u p o l o v i c u d e v e t n a e s t o g a s t o l j e ć a , p r e t v a r a u g l o b a l n u p o l i t i z a c i j u , g l o b a l i z a c i j u s a s r e d i š t e m u d r a m i i z g u b l j e n a i l i u m i r u ć e g a i d e n t i t e t a . P r i t o m e V o j n o v i ć e v u n a g l a š e n u e u r o p e i z a c i j u d u b r o v a č k e s t v a r n o s t i u i z v a n k o n t e k s t u a l n o m e o k v i r u ( n a s t a n a k d r a m e u f r a n c u s k o j N i c i , p r v a i z v e d b a d r a m e u č e š k o m e P r a g u , h r v a t s k a p r a i z v e d b a u Z a g r e b u ) i u t e k s t n i m d i d a k a l i j s k i m s m j e r n i c a m a p o g l e d â n a r a z n o s m j e r n e z e m l j o v i d n e i p o v i j e s n e t o č k e i z o č i š t a d u b r o v a č k o g a p o t k u p l j a , t a v a n a ( i z k u ć a N i k š i n i ć â h r v a t s k i M e d i t e r a n o b l i k u j u C r k v a i Z v o n i k , a l i s e p o g l e d p r o s t i r e p r e m a t u r s k o m e h a n u n a P l o ć a m a [ j u g o i s t o č n i d i o D u b r o v n i k a , p r e d V r a t i m a o d P l o ć a , d v i j e m i n u t e p j e š i c e u d a l j e n o d S t r a d u n a , n a p . a . ] , a s j e ć a n j e n a r i t u a l e d u b r o v a č k e p r o š l o s t i p o v e z a n e s K n e ž e v i n i m d v o r o m i p o k l a d a m a p r e m a o b i ć a j i m a d v o r s k o g a V e r s a i l l e s a i s p r e p l e ć e s e s a s t v a r n o s t i " d v o g l a v a o r l a " , s i m b o l a A u s t r o - U g a r s k e k o j i z a m j e n j u j e N a p o l e o n o v e s i m b o l e u s j e -*



Olga Pakalović i Alma Prica

dištu dubrovačke vlasti i moći – Kneževu dvoru), Kunčević pretvara u suptilno naznačenu agoniju zemalja, s naglaskom na Hrvatsku, oličenu simbolom Dubrovačke Republike, koje sa strahom i strepnjom "ulaze u Europu". Kao što se Vojnovićev pogled prostire iz francuske *rivijere* na hrvatsku, pa na dubrovačku pa ulazi u kuću Nikšinića i prošlost Praga i Dubrovnika koja umire u trenutku kad se Konte brine o bolesnoj i nepokretnoj majci, iz zagrebačke vizure Kunčevićev dramaturški pogled prostire se na Dubrovnik, pa na Dubrovačku Republiku, pa na dubrovačku diplomaciju i otvorenost prema Europi iz donekle klaustrorobice vizure dubrovačkih zidina, da bi se vratio intimnoj pozornici smrti spojenoj s pozornicom mogućega umiranja svakoga, pa i nacionalna identiteta za "više ciljeve" tzv. Europe. U križanjima hrvatskih, čeških, francuskih, pa čak i turskih nacionalnih identiteta, subjekata i priča Nice i Praga, Dubrovnika i Zagreba, paradoksalnim pogledima iz davne europske pozornice na novu u nadolazeću europsku stvarnost – otkriva se samo jedan od niz(a) snažnih dramaturških Kunčevićevih zahvata koji omogućuju čitanje i gledanje Vojnovićeve drame kao nama suvremene.

Drugi dramaturški zahvat zasniva se na Kunčevićevu preobrazbi mehanizma teatralizacije, tj. pirandelizacije stvarnosti koji je vidljiv u Vojnovićevoj drami, često u stručnim razgovorima povezanom s pirandelizmom. Usporedba s Pirandellovom dramom *Šest osoba traži autora* vidljiva je već na površinskoj razini, u broju dramskih osoba koje traže autora i u događaju iz mladosti sestara Nikšinića koji se skriva od javnosti, ali znatno više u autironičnome Vojnovićevu pozivanju na vlastitu dramu, Konteovu *Dubrovačku trilogiju* i na stalnome stavljanju i skidanju karnevalskih maski. Vojnovićeva genijalnost počiva u ovoj drami na činjenici postavljanja višestrukih povijesnih i identitetnih maskiranih i maskovitih okvira u strukturu same drame: u maskama Gospođe Ane i Gospođe Jele oblikovane su maske vladika iz roda Prokulića i Ranjine, skrivene su maske u strance i nedubrovačane, u "nesvoje" zaljubljenih vladika, u maski Aninij maska je Aničina, u Marinog Gjivina, u Jerovog Lerova i Pierrotova. Dvostrukom karnevalizacijom stvarnosti, karnevalizacijom prikazane dramske stvarnosti "zadnjeg dana od poklada", karnevalizacijom na kvadrat, koja djeluje na sličan način kao reteatralizacija i deteatralizacija stvarnosti, kao me-



Olga Pakalović, Luka Dragić

hanizam otkrivanja istine "u kazalištu", autor Vojnović otkriva pravu istinu o bijedi i tuzi Dubrovnik bez maske, ali i o toplini suživotu između zadnjih vladika i zadnjih pučanki. Istodobno, u tekst postavlja četiri maškarate, nazivajući ih: Maškarata "Gospoda Antikijeh", Maškarata "Gospara Antikijeh", "Maškarata Mladića (Pijerota, Paljača itd.), Maškarata Mistična. Ako novi historičisti promatraju maskeratu kao oprimjerenje igre u kojoj se fikcija i faksija isprepleću kako bi se prikazala slika vladara<sup>7</sup> u funkciji proizvodnje i održavanja snage i moći, i ako izvorna maskerata ima platonistički prizvuk jer prikazuje prizore dobra kojemu sudionici teže i koje mogu dosegnuti te ako je u rodnome razdoblju renesanse poprimila makijavelističke odrednice jer njezina struktura idealizira kronotop da bi bila službenicom opravdavanja moći koju slavi, u službi su koga ili čega Vojnovićeve maskerate, maškarate? Odgovor na to pitanje u svojoj bi složenosti vjerojatno djelomice opovrgnuo teze da se Konte isključivo nostalglično odnosi prema starome Dubrovniku vlastelina i vladika, npr. kad se u prvome činu Gospogja Jele i Gospogja Ane pretvaraju u maškare "starih kundurica" (začnu hihštati, grliti se, klanjati se, trholiti se po sobi napunjući je svu njihovim guignoleskim pojavama u onome pretjerano-afektiranom "priskladnom" tonu baka dvadesetih godina XIX. vijeka<sup>8</sup>), ili kad se u Maškarati "Gospara Anti-

## I maska i simbol zaštitni su i prepoznatljiviji znakovi većine antologijskih Kunčevićevih predstava

kijeh" izruguje gospodarima iz vlastite Dubrovačke trilogije (PRVI GOSPAR ANTIKI /u "velati" Gospara Nikše iz "Trilogije", podavši znak mužici da prestane, stupi u sredinu i poklonivši se, govori šaljivom "grandezom" pozdrav Maškarate: – Antiki smo mi Gospari, / Senaturi bez Senata, / Izgubismo tisuć stvari, / Ostala nam tek "velata"<sup>9</sup>). Zato, premda tvrdimo da je demaskiranje Vojnovićevo vidljivo u "govoru mrtvih stvari", a i možemo se složiti s tvrdnjom Matka Peića o prikazu pučkosti ("U potkrovlju, 'ispod kuplja', u sobi služinčadi jest kao u Chardinovoj slici 'sve od drva' te 'čisto prosto i golo'. Vojnovićeva služavka Gjive onako zasjela u "prebiranju večernje mise" sestra je Chardinove Domaćice iz Louvrea"<sup>10</sup>), sliku o Vojnoviću kao nostalgličnome rokoko ili baroknome piscu ili piscu kojega mogu razumjeti samo Dubrovčani pripisujemo stereotipima, predodžbama i nedostatnome poznavanju djela, opusa i korpusa. S takvim se stereotipnim predodžbama susreće i Vojnović, pa u pismu Milanu Begoviću iz dubrovačkoga Gruža 22. siječnja 1923. piše:

*O čudnome pak žongliranju s nazivima "barok" i "rokoko" dopuštam da bi se moglo donekle opravdano govoriti kad bi se Trilogija i Maškarate imale suditi po rococo-kostimima nekajih dramskih lica. [...] da li su dakle gje Mare i Pavle, i Ide, i Nikšnice, i Anice, pa Orsati, Dživi, Sabi, Lukše, D. Marini i Vuko, i Marko i Jero "e tutti quanti" pravi pravcati ljudi od kosti i od mesa, ili su tek pjesnička fikcija ili inkarnacija piščevih ideja – jer u prvome bi slučaju pjesnik bio "realista" a u drugome "romantičar ili simbolišta" – a na kraju konca možda sve to ujedno, ali nikada i nipošto ni "barok", ni "rococo" u onome smislu kako bi to N i p neispravno hoće da se ti nazovi<sup>11</sup> shvate i upotrijebe.<sup>12</sup>*

Kunčević redatelj, kao i pisac Vojnović, stereotipno nerijetko proglašavan nostalgličarom za Dubrovnikom, a izvan stereotipnih predodžbi, u krugu odabranih kazališnih umjetnika i stručnjaka, priznat kao inovator tzv. baštinskoga teatra, postavlja Maškarate ispod kuplja, u kojem režijom se opršta od angažmanske redateljske, a ulazi u svoju "mladenačku umirovljeničku scenu", u svestremenu ruhu,



Olga Pakalović, Ana Begić, Luka Dragić, Doris Šarić Kukuljica

s pogledom na prošlost, sadašnjost i budućnost. Upravo je zato, mislim, Kunčevićeva predstava prekretnička u hrvatskome kazalištu i u odnosu prema Vojnoviću. Jer, pokazanim redateljskim potezima i cjelokupnom redateljskom koncepcijom Kunčević hrabro ulazi i u razgradnju predodžbi o kazalištu baštinskoga tipa, i o suvremenome kazalištu općenito i o Vojnoviću kao plakolikom slikaru Grada gospara, tumačeći Iva Vojnovića kao pisca novoga vremena, onakva pisca kakvim se opisuje i sâm Vojnović, u pismu Milanu Begoviću iz Hotela Petka u dubrovačkome Gružu 14. veljače 1923. godine:

*Dragi Begoviću!*  
*Hvala na objelodanjenome pismu, samo Vi me nijeste razumjeli kad kažete da Polić nije izdaleka mislio da omalovaži rad i, itd, itd. pa logično prama tome da sam Vam za to poslao ono moje pismo. Nije mi palo ni na pamet da se protiv toga bunim, jer: 1<sup>o</sup>) pisac ne smije nikada da bude radi toga uvriježen a 2<sup>o</sup>) jer faktično Polić to nije mislio. Ja sam samo htio reagirati proti netočnoj klasifikaciji da sam "pjesnik novome vremenu u prkos", što nijesam nikada bio. Au contraire!*

Vaš Ivo<sup>13</sup>

Ivica Kunčević izvrstan je poznavatelj kazališta renesansnoga razdoblja, redatelj Držičevih djela (Novela od Stanca, antologijske predstave *Dundo Maroje* s lucidnim redateljskim spojem renesanse i manirizma na sceni Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu, s Mustafom Nadarevićem u ulozi Pometa, pa *Dunda Maroja* bez Laure, a s Laurama korumpirana svijeta na Peskariji na Dubrovačkim ljetnim igrama, s Predragom Vušovićem kao Pometom, *Tirene* u parku Gradac na Igrama u ozračju Domovinskoga rata i neprijateljskoga zauzimanja Konavala, *Skupa* na ljetnim igrama na Boškovićevoj poljani, s Goranom Grgićem u ulozi *Skupa*, u kontekstu Grada koji je prodan strancima, predstave *Arkulin*, s Perom Kvrčićem, u Dubrovniku, koja pokazuje nemoć, umiranje i zamjenu identiteta) i Shakespeareovih drama (*Romea i Giulietta* na Dubrovačkim ljetnim igrama, na "jezuitskim skalinitima", "drame stepenica, neba i kamenog rata", haenkaovske *Oluje* i *Hamleta* u HNK-u u Zagrebu i na Lovrjencu na Dubrovačkim ljetnim igrama, kojom na neki način konceptualizira dubrovačku tvrdavu postavljanjem silnica opravdane prestrašenosti od novoga, okrutna vremena skupih vjenčanja i tajkuna/bogatuna; *Macbetha*, *Henryja IV.*,

*Troila* i *Kreside*, *Mjere za mjeru*, *Kralja Leara*) i kazališnog značenja pojma i riječi *maškarata*, najpopularnije upravo u Dubrovniku za vrijeme renesanse. Svaka se maska kreće prema trenutku kad *maškarani* uzimaju partnere iz gledališta, brišući granicu između ideala i stvarnosti i uključujući dvor u njezine čudnovate preobrazbe – jednako je dobro poznata činjenica Kunčeviću, kao i činjenica da je svaka slika koju proizvodi maskerata zapravo simbol. I maska i simbol zaštitni su i prepoznatljivi znakovi većine antologijskih Kunčevićevih predstava pa u svojem formalnome oproštaju od pozornice redateljskoga zaposlenja Ivica Kunčević zna da treba izabrati posebnu masku, posebnu *Maškaratu* i poseban ključ za masku, koji će biti i simbol redateljske sinteze i maska vremena, izraz sukuba egzistencije i egzistencijalnoga bitka. U suradnji s jednim od svojih stalnih suradnika, Ivicom Prlenderom, u ovom slučaju scenografom predstave, redatelj Ivica Kunčević vertikalnu impostaciju kuće Nikšinić iz *Maškarata ispod kuplja* pretvara u jedinstveni prostor crne scene-kutije, u prazni prostor što jednako podsjeća na smrt, na tajnu groba, na čarolijisku kutiju kazališnoga sjećanja, na pamćenje zaklonjene emocije rasprostranjenosti, Kunčevićevom dramaturškom intervencijom, umjesto u Vojnovićeva tri čina, u osam slika. Pozornicom dominiraju krevet, ormar i zrcalo, znakovi propasti vremena jednoga svijeta, maske smrti i života. Krevet, postelja mlade sedamnaestogodišnje "kozice" Anice, rotira se oko sebe, okrećući i vizure pozornice i dramskih osoba, ovisno o Aničinu halucinogenu, imaginarnome i agonijskome stanju i situaciji u Nikšiniću.

Krevet na pozornici višeznačenski je simbol i konkretizirani znak te dramaturško-redateljski višeznačan predmet Kunčevićevih režija drama Iva Vojnovića: režirao je antologijsku *Dubrovačku trilogiju* u zagrebačkom HNK-u, dva puta postavio je *Ekvinociju*(o), u dubrovačkome Kazalištu Marina Držića i na sceni HNK-a u Zagrebu, profesionalnu karijeru započeo je posljednjom Vojnovićevom velikom dramom, *Prologom nenapisane* drame, pirandelovskom dramom iz koje uzima dio ključa za otvaranje pirandelizma u novoj predstavi (Kunčevićeva /auto/citatnost, stavljanje i skidanje redateljskih i kazališnih maski, dijalog maskerata, interteatralnost, autoreferencijalnost, preuzimanje citata, i tekstualnih i kazališnih, iz prethodnih pred-

stava, glumačka ekipa koja autodramatizira povijest i priču vlastite glume i uloga...). Krevet na sceni, koji se vrti u krug, poput života, poput sata i ure života, izmjenjujući svakodnevnost i strahove od smrti, ljubavne i prizore iz sjećanja, snažna je poveznica s vlastitom autobiografijom, i osobnom i profesionalnom, i poveznica s biografijom Iva Vojnovića. *Maškarate ispod kuplja* Ivica Kunčević postavlja četvrti put: prvi put to se dogodilo 1976. u Zagrebu, u Dramskom kazalištu Gavella (ta ga predstava uvodi u širu hrvatsku javnost i karijeru zagrebačkoga redatelja nakon što je sa svojim kolegama, studentima glume pa diplomiranim glumcima s Kazališne akademije u Zagrebu u nekoliko godina nakon studija režije stvorio zlatno razdoblje Kazališta Marina Držića u Dubrovniku; ta mu je predstava bila svojevrsna ulaznica u angažman kućnog redatelja toga kazališta, iz kojega sedam godina poslije prelazi u HNK u Zagrebu), zatim 1988. u Dubrovniku te ponovno 2007., ali u Crnoj Gori, u Kraljevskom pozorištu Zetski dom, s gotovo istom autorskom ekipom kao i u Hrvatskoj, u Zagrebu 2012.

Kao što Vojnović u svojoj drami *Maškarate ispod kuplja* iz 1922. sintetizira i revalorizira svoj dramski i životni opus, od *Psyche* iz 1889., *Gundulićeva sna* iz 1893., *Ekvinocija* iz 1895. do *Dubrovačke trilogije* iz 1902., *Gospođe sa suncokretom* iz 1911. i *Imperatrix* iz 1914., tako u režiji *Maškarata iz potkuplja* Ivica Kunčević sintetizira znakove, simbole i fenomene te najistaknutije glumce (iz) svojega redateljskoga opusa. U novohistoricističkome, imagoškome i simboleskome, ali i historičnome smislu veliki crni ormar na pozornici središnje nacionalne kazališne kuće retrofleksijski je znak i simbol koji povezuje Kunčevićeve režije Čehova, s naglaskom na simbole propadanja vremena i simbole iz ormara u *Višnjiku* (režirao je Čehovljeve drame *Ivanov*, *Višnjik*, *Tri sestre*, *Ujak Vanja*). Veliki crni ormar, uvećanica starinskih dubrovačkih drvenih ormara, priljubljen je uz krevet bolesnice na umoru asociirajući na uspravan ili uspravljen lijes, ali i stvarajući asocijaciju na križ u trenutku svojega otvaranja. U trenutku kad se ormar otvara, izvršnom intervencijom scenografa Ivice Prlendera, pretvara se u prozor sličan dubrovačkom prozoru, *funjestri* dubrovačkih kuća, ali i u tzv. "vrata na koljeno" karakteristična za zgrade na Stradunu, a istodobno i u specifičan dubrovački dio namještaja – psihu, u kojoj

prevladava zrcalo, što se simbolično preoblikuje, maskira i demaskira u priču o dubrovačkoj duši i o psihu svijeta. U trenutku kad se mlada Anica, simbol umiranja i propasti Dubrovačke Republike, ali i današnjega svijeta i odlaska jedne civilizacije, prisjeća života i žudi za ostvarenjem uspomena, u zrcalu ormara pojavljuju se lutke s maskama – simboli dubrovačkih vladika i ispražnjenih današnjih ljudi, tzv. manekena bez duša, u vodoravnom dijelu križa. U impostaciji propasti svijeta i dvije su dubrovačke vladike, Jele i Ane, postavljene simetrično, kao odrazi u zrcalu ili kao zrcalne figuracije crteža psihe česte u ispitivanju i istraživanju tajne psihâ i u današnjem vremenu. Zrcalo ujedno simbolizira medije i umjetnosti našega vremena, od filma (Kunčevićeva režija u mnogobrojnim detaljima slijedi filmsku, od postavljanja nevidljive redateljske subjektivne kamere iza vrata smrti do kadriranja, montiranja i postavljanja neobičnih, pomaknutih i izmaknutih ili simetričnih i "čvrstih" rakursa i planova) do televizije i virtualne, internetske stvarnosti. Istodobno, ormar sa zrcalom postaje *bural*, *burô* u kojemu se čuvaju stare i dragocjene stvari, zaštitni znak dubrovačkih kuća i simbol protoka vremena, koji ima i svoj odraz na pozornici – u konkretnome, a kazališnome *buralu*, kazališnoj maski, metafori i znaku nekih Kunčevićevih režija (npr. *Dubrovačke trilogije* i *Dunda Maroja*). Otvaranje i zatvaranje ormara ujedno je i znak pogleda u vrata smrti i dodira s tajanstvom onostranosti pa nije slučajno što Kunčević za ulogu Jera, koji glumi Pierrota s bijelom maskom i kostimom smrti povezana s lutkom Pierrota na Aničinu krevetu, odabire Luku Dragića, koji u Kunčevićevu i Shakespeareovu *Hamletu*, drami o zastoru smrti, tumači naslovnu ulogu. Zlatne stolice i predmeti slave miješaju se s morskim i tamnim predmetima svakodnevnost uporabe, vezujući se za ormar, krevet i zrcalo smrti. U drugome metaforičkome i stvarnome otvaranju ormara *maškare* spajaju *maškarate* pučana iz *kupjerata* i vlastele iz saloče u ironičnim replikama i citatima iz *Dubrovačke trilogije*. U trećemu izlasku na scenu lutkari u crnome nose lutke i maske u rukama: u potpunoj pirandelizaciji stvarnosti i naglašavanjem mehanizma kazališta u kazalištu sintetiziraju Kunčevićev simbolistički i maniristički redateljski rukopis, ali i pokazujući da postaju statistima (pokazateljima) smrti u drami života, u životnoj drami.

U tom se trenutku može osjetiti, vidjeti i raspoznati Kunčevićev temeljni kazališni znak: razotkrivanjem maski kao maski smrti, ogođenjem lutaka i maski na nestajuću dušu, na fokusiranje tajne smrti dramaturg i redatelj Kunčević otkriva tajnu života. Potpomoćun je pri tome briljantnim kostimima Danice Dedijer, koja iz krojeva dubrovačkih kostima vladika, vlastelina i pučanki izvlači najuniverzalnije, svevremene elemente, a nijansama plave boje u predstavi unosi i priču o Mediteranu i priču o snu, priču o životu. Osim što imaju dramaturšku (san – stvarnost) i suredateljsku (znakovi crnoga i bijeloga svijeta, zlatnosti nove civilizacije, bjeline nevinoga i odlazećega doba) funkciju, savršenu pristaju glumicama u ovoj predstavi naglašeno ženskoga senzibiliteta, koja aktualizira i dramu o položaju žena u nekadašnjemu i današnjemu svijetu. Uz sjajnu suradnju s decentnim, a uvijek točnim Nevenom Frangešom kao skladateljem dubrovačkoga vremena i svevremena i oblikovateljem svjetla tmine, radosti, sjena i modrine Zoranom Mihanovićem te već spomenutim, u ovoj predstavi izvrsnim, scenografom Ivicom Prlenderom, kao i dobru suradnju s pomoćnikom redatelja i koreografkinjom Đurđom Kunej i oblikovateljicom i izrađivačicom lutaka Vesnom Balabanić, koje su "zadužene" za maske smrti i postavljanje lutaka ispraznih manekena starih i naših vremena, Kunčević ključnu suradnju ostvaruje s glumcima. Osim spomenutoga Luke Dragića kao Jera i Pierrota, redatelj odabire vrhunsku ekipu glumica koje u maski smrti i u trenutku umiranja vrhunski uspijevaju ogoljeti glumačku masku do maske života te tako odnijeti pobjedu života i vedrine nad smrti i tragedijom unatoč tragedijskom i tragičnom trenutku odlaska s ovoga života koje prikazuje Vojnović. Veselje, vedrina i radost što ih glumice donose na pozornicu smrti, odnose pobjedu predstave života i ovu Kunčevićevu režiju ubrajaju u jednu od njegovih najboljih, životno sintetizirajućih.

U promjeni različitih i raznovremenih glumačkih vrhunaca, umjetnosti i životu posvećenih plesova, od linda do menueta, od gavote do poskočice, izmjenjuju se životna godišnja doba od proljeća do ljeta, jeseni i zime, u vrhunskoj suigri s glumačkim partnericama na sceni, s Kunčevićevom režijom, s Vojnovićem i publikom Doris Šarić Kukuljića, Ane Begić, Vanje Matujec, Alme Prica i Olge Pakalović. Vanja Matujec kao Gospođa Ane u predstavi unosi tešku,

## Kunčevićeva je predstava prekretnička u hrvatskome kazalištu i u odnosu prema Vojnoviću.

a tako pogodenu, suptilnu i točnu suigru emocijama sjećanja, prošlosti, zadržavanja životnoga trenutka, ljubavi prema Anici i prema životu, skrivajući je fasciniranim pokretima vladike, ponosnim držanjem, glasom koji podrhtava i očima u kojima se zrcale treptaji nade za životom i ponosa očuvanja identiteta. Ovo je vjerojatno jedna od najboljih uloga Vanje Matujec, u kojoj se stapa sklad snažnoga dubrovačkoga idioma sa skladnim i gracilnim figurama ženstva, osjećajnosti i čvrstine. Snažnu petorku glumica, u ženskom tekstu koji korespondira s našim vremenom, a tako rijetkom u hrvatskoj dramatici i glumištu, snažno drži i Alma Prica u isto tako teškoj ulozi mlade sestre, Gospođe Ane, u genijalno razrađenim pokretima nesigurnosti, žala i ugušenih emocija rastvarajući dijalog s identitetima koji odlaze i s Vanjom Matujec čuvajući kuću Nikšinića i govor mrtvih stvari, sjećajući na Dešin lom u Juvančičevoj režiji *Dubrovačke trilogije*, ali i na zov erotičnosti i trpnje. Vjerojatno svoju najbolju ulogu ostvaruje Ana Begić kao mlada sluškinja Gjive, dokumentarno uvjerljivim pokretima i kretnjama, tvrdim govorom realistične i realne životne tragedije i zadržavanjem očaja u očima noseći na scenu snagu dubrovačkih sluškinja i moć trpećih žena naše svakodnevice. Genijalna uloga, koja doseže vrhunac u poskočici s Doris Šarić Kukuljica kao starijom sluškinjom Marom. U ulozi Mare gošća na sceni Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu, u predstavi jedina Dubrovkinja, Kunčevićeva i Vodopičeva te Vojnovićeva i Juvančičeva Jele, na velikoj se pozornici snašla fantastično. Sigurnim, realnim, realističkim hodom, smislom za humor i komičnost u govoru, glasu i pokretima drži veliku pozornicu i gledalište u napetosti, u očekivanju tragedije, uspijevajući, snažnom glumačkom preobrazbom u nositeljicu istine, postati pučkom, suvremenom i svestremenom vladaricom glumačke umjetnosti i kazališta. Ostvareno Marino puknuće u emotivno najtežem trenutku predstave, skliznuće u tragičnost i emotivnost, suza u oku stopile su se sa suzama sjajne Olge Pakalović kao Anice. Krhkim stasom i snažnim glasom kao stvorena za ulogu mlade djevojke, Olga Pakalović unatoč tragijski zacrtanoj ulozi pokazuje stalnu borbu za život i traženje ljepote

do posljednjega trenutka, do posljednjega daha, pred odlazak na pozornicu smrti. Upravo ovih pet glumica pokazuje da Ivica Kunčević s glumcima radi izvrsno i da u suigri s njima uspijeva ganutoj publici pokazati što je kazalište, što je umjetnost i što znači umjetnošću pobijediti odlazak i smrt.

Predstava *Maškarate ispod kuplja* u režiji Ivice Kunčevića, nastala prema antologijskome tekstu Iva Vojnovića, podnaslovljenome "tri časa jednog pokladnog scherza", premijerno izvedena 13. siječnja 2012. na velikoj pozornici Hrvatskoga narodnoga kazališta, postala je profesionalno zrcalo smjene jednoga i dolaska drugoga vremena, prešla je rub života i smrti, rub Europe i Hrvatske, i ušla u antologijske predstave hrvatskoga glumišta. To se isto dogodilo i s Kunčevićevom predstavom *Prikazivanje Dubravke ljeta gospodnjega MCMLXXIII.*, koja je premijerno izvedena 10. studenoga 1973. I u jednom i u drugome slučaju u pitanju je bio život ili smrt. Predznak politike 2012. godine pretvorio se u subjekt identiteta. Baština u uskome smislu, u značenju skrbi za vrt stare književnosti, pretvorila se u baštinu naše suvremenosti, u umjetnički, kazališni i egzistencijalni vrt različitih subjekata života koji trebamo živjeti da bismo učvrstili vlastiti identitet i mogli svijetu i sebi pokazati pravu baštinu – bogatstvo sebe i ispred i iza vrata, kreveta, zrcala i ormara.

- <sup>1</sup> Ivo Vojnović, *Maškarate ispod kuplja*, Naklada Kr. zemaljske tiskare, Zagreb, 1922., 104 str., str. 3. (nenumirirana).
- <sup>2</sup> *Pisma Iva Vojnovića*, knjiga prva, priredio Tomislav Maštrović, Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu – Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, Zagreb – Dubrovnik, 2009., str. 201.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, str. 218. Tekst je citiran doslovce, nisu oduzimani ni dodavani interpunkcijski znakovi.
- <sup>4</sup> Navedeno prema: Ivo Vojnović, *Maškarate ispod kuplja*, Naklada Kr. zemaljske tiskare, Zagreb, 1922., 104 str., str. 7. (nenumirirana).
- <sup>5</sup> *Ibid.*, str. 103.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, str. 5. (nenumirirana)
- <sup>7</sup> Usp. Stephen Orgel, *The Poetics of Spectacle*, New Literary History, Vol. 2, No. 3, Performances in Drama, the Arts, and Society (Spring, 1971), The Johns Hopkins University



Ana Begić, Olga Pakalović, Doris Šarić Kukuljica, Luka Dragić, Vanja Matujec, Alma Prica

Press, 367-389.

<sup>8</sup> *Ibid.*, str. 41.

<sup>9</sup> *Ibid.*, str. 59.

<sup>10</sup> Matko Peić, "Vojnović i likovne umjetnosti", u: *O djelu Iva Vojnovića*. Radovi međunarodnog simpozija, priredio Frano Čale, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1981., str. 271-275. Citat s 275. str.

<sup>11</sup> Navodim doslovce, prema izvoru koji citiram u sljedećoj bilješci.

<sup>12</sup> *Pisma Iva Vojnovića*, knjiga prva, priredio Tomislav Maštrović, Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu – Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, Zagreb – Dubrovnik, 2009., str. 202-203.

<sup>13</sup> *Ibid.*, str. 203. Citat se navodi doslovce.