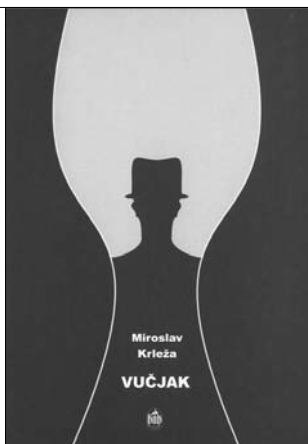


IZMEĐU SVJETOVA

Miroslav Krleža, Vučjak
Redatelj: Ivica Kunčević
Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu
Premijera: 25. siječnja 2008.



PREMIJERE
 RAZGOVORI
 PROTUKRITIKA
 MEĐUNARODNA
 SCENA
 FESTIVALI
 TEMAT
 PRODUKCIJA
 ISTRAŽIVANJE
 TEORIJA
 SJEĆANJA
 NOVE
 KNJIGE
 DRAME

Iako kazališni kibici polazište za doživljivačko rješenje pri gledanju Krležina *Vučjaka* i dalje djelotvorno dojmovno usloznojavaju interpretativnim referiranjem na Juvancović/Šarčević redateljski rukopis (što se dobro detektira pri analizi prvih kritičarskih osvrtâ na predstavu varaždinskog HNK-a), najrecentnije uprizorenje s potpisom Ivice Kunčevića dakako provocira sasvim drugačiju optiku pri razradi konstitutivne strategije samog djela. Dok spomenuti redateljski klasiци interpretativni dekomplikator traže u standardnom i iscijedenom scenskom oblikovanju fizionomije intelektualca deklasiranog nevjericom u budućnost, suspektnošću u smisao vlastitoga djelovanja ili posve razočarana u ljude kojima je okružen (stoga krležijanski voluminozne fabulističke situacije odlaska marškompanija na bojište, izravne strjelice posljednjim trzajima francferdinandskog dvoglavog orla... ustupaju mjesto suosnositelima ljudi kontrastnih ideoloških ili životnih usmjera, konstelaciji snaga kad se slobodna volja uma suprotstavlja karjerizmu, moralnoj nakaznosti), Kunčević već na samoj "presici" povodom premijere potencijale svojega postavljanja pozicionira intenzivno drugačije. "Ono što me uzbuđuje u tom komadu", naglašava Kunčević, "jest odnos nas i velikog svijeta, to je priča o našoj sredini, o našoj metropoli, historičnoj i nervoznoj, kao što je i svaki veliki

grad, iz kojeg glavni akter bježi u selo tražeći mir, pa onda ne nalazeći ga odlazi i u veliki svijet... Ovim čitanjem želim predstaviti dati suvremenu dinamiku i značenje..." I doista, ono što se *Vučjaku* varaždinskog HNK-a nikako ne može negirati jest suvremena dinamika i još više značenje. Intencijom da se igrom kalkulira odnos "velikog svijeta" i "provincija" u kojima izmoredni intelektualac traži predah, Kunčević zapravo ide stazom najsvremenijih pisaca današnjice (Garland/Beigbeder/Houellebecq...), koji svi odreda kombinatornom isprepletenošću pokazuju motiv bjege iz urbane sredine u tobože idilično pastoralne prostore s ekstazom skrivenom tamo negdje duboko. Bez sumnje, taj motiv ima funkciju simboličke geste s kojom junak ne pristaje na matricu kolektivne zaludenosti, ne pristaje ni na jalovi rebelijanski optimizam, na ikonografiju kvaziopponentske propagande i njoj normirane utilitarne intelektualiziranosti, zato je odlazak u "zaleđe" forma implicitnog protesta, odustajanja, težnje da se ponoć posutojanja realizira u pronalaženju izgubljene konekcije s elementarnim načelima. Međutim, kao i kod Garland/Beigbeder/Houellebecq vojažera i Kunčevićev putnik ne susreće sanjarenu tankočutnu samoću, udobnu osamu u kojoj bi uz elementarne užitke u nekoj nepomičnoj i mlakoj arki daleko od neprolazne poplave ljudske gluposti čitao

svoje filozofske skripte da se skončaju studiji. Ma i taj okoliš provincijskog mentaliteta grupira profile jala, gluposti, sitnih i krupnih osobnih interesnih sfera, doslovno, arhetipski ljudsku konstantu krvi, noža, pohlepe i strasti koji mogu nadvladati i poraziti svaki polet i zanos idealistički natopljena došljaka. Zazivajući kraj koji mu kukavština tijela nije dopuštala doseći u "historičnoj i nervoznoj metropoli" (I. Kunčević), Krležin Horvat, zatiljka osjetljiva a ruke drhtave, mirne samo kad bi dohvatio kakav težak predmet poput pune boce, ali ukočene i klonule kad bi držao nešto lako poput manje knjige, iz provincije bježi, natovaren zlatom priskrbljenim krađom i klanjem, u magloviti Kanaan, imaginarnu novu Palestinu, zemlju obećanih snova – *Ameriku* – dočekati svoj konačni kraj.

Postupno gradeći izlagačko ustrojstvo, model mraznoga, nepovjerljivog, paranoičnog univerzuma, potpuno antikatarzičnog na kraju, Kunčeviću se teško može poreći da je stvorio iznimno precizno komponiranu predstavu, izvanredno predočene atmosfere, suspregnuta, ali bogato iznijansirana predstavljanja psihe likova, pokazujući virtuozno vladanje onim motivatorom koji zagovara da u umjetnici ne smije biti detalj koji je nesvrhovit u cjelini. I ta se krajnja, gotovo akademska istančanost, uz odmjerenost, osjeća u svakom prizoru, posebno u poznatom načelnom

preletku djela. Naime, igra počinje u redakciji *Narodne sloge* i tu se naoko zadržalo ikonografsku tipizaciju žurnalističkih likova, ambijenta kuće u kojoj se djeluje, rangiranje odnosa i događaja: nemogućnost komunikacije (telefoni ne rade, kolege se međusobno fino ignoriraju), indiferentnost (mrtvac je u haustoru), Europa je izbrzdazana frontama i zacrvljena krvavim ratnim podljevim, a tu se nekakvi fičfirići parfimiraju za kasino i ljubavne soareje (Strelec/Z. Zečević)... I ti se toponimi ne promatraju isključivo s mikrovizure jednog lika (Horvatovi/R. Plemić lamenti) ili redakcije u totalu ni s makrovizure monumentalnog rekonstrukcijskog redateljskog pregleda (od čega boluju gotovo sve najnovije produkcije Krležinih djela), već njihovom uzajamnošću. Pokazuje se podjednako opći povijesni razvoj u njegovim ključnim fazama (podcrtavam fantastično scensko rješenje Ivice Prilerdera s velikom kartom Europe koja poentu ima u trenutku kad joj se približava Horvat tražeći parcelu na kojoj se prema izvješćima upravo zbiva ratni sukob, jasno evocirajući da su prije koju godinu i ovdje doslovno odzvanjali plutoni, to jest da danas na toj karti Europe, kojoj se tako s pjennom težim, svakomalo gori kako suburbija tako i centar Pariza, Kopenhaga, Berlina, Manchestera..., što je za ovo uprizorenje jasno u harmoniji s idejnim premisama Ivica



Z. Zoričić, Z. Zečević, R. Plemić, Lj. Bogojević, Z. Jelačić

sporazumima, neurastenijom i razdorima između vlastitih težnji i određenog mentaliteta sredine ili cjelokupnog usmjerenja društva. A to se pak nerazumijevanje sredine za oblik življenja neovisan o mjerilima materijalne pragmatike (poznat je onaj Horvatov kriptoaristički lament kako bi on najradije "ležao na ledini i promatrao kako oblaci prolaze plavim nebom...") očituje na bolan i drastičan način posvemašnjom idiosinkratičnom nadraženošću (bez koje se, konačno, i ne može detektirati nečiji intelektualni, a dalje i umjetnički nerv). Imajući u vidu navedeno, dolazimo do Horvata kao glumačkog izazova: filigranski prikazati sredstvima glumačkog izraza unutarnje tsunami-je, izvući burnu duhovnu komunikaciju na razinu fizičkog znakovnog sustava, materijalizirati studiozno tvorevine potresne i potresne spiritualne naracije. I je li R. Plemić u tome uspio? Ne sasvim (barem zasad, jer kazalište ima tu prednost naspram ostalih umjetnosti da korekcija ima priliku već sljedećom izvedbom). Ukratkoo, Plemićem je "raspadanje" Horvata prikazano na razini fizičkog motiva odsječeno od bilo kakve refleksije na njegovo psihičko stanje, vršeći suptilnu introspekciju. Jednostavno rečeno, nije ušao sasvim pod kožu zadanom liku. Nekako se nasukao na površinu lišavajući nas mogućnosti da se predoči složeno a ipak pregledno usredotočeno Horvatu strukturu iz koje se pojave opisuju i u isti mah komentiraju nijansiranjem svakog tjelesnog mišića kao adepta cerebralnih i osjetljivih oscilacija. Najbolji primjer navedenog je poznati ogled s trojicom seoskih mudrijaša (Ž. Savić i Z. Zečević kao Tomerlin i Lukač posebno su dobro rasporeženi u toj epizodi, a pamt i kostim koji je Danica Dedićer priredila Saviću) ili polemika s Marijom, gdje Plemićeva nepotrebnost vika i mahanje uzimaju stratosferske razmjere.

Nije da se, slikovito rečeno, svirao pijano kao da ga se prvi put vidi pa se poslije jakih sricanja uspijevalo odgo-netnuti neku partituru, ipak, bez poznavanja harmonije, tehnike neophodne da se stvarno shvati neka nijansa, da se procijeni neka finesa, da se s punim razumijevanjem upije relevantno, uz Plemićevu žarku želju (koju treba pozdraviti) i delirijaska klicanja (istini na volju doista izbjeglih iz zamračene Horvatove duše) manje je važno što smo ostali uskraćeni za cijele fluide rečeničnih sklopova, već grize što se zaobišlo uspostavljanje uzajamnog odnosa između psihičkog stanja razdražljivosti i specifično fizičkog rasuđivanja o zbilji, koje rezultira emocionalnim smislom riječi u melosu glumčeva glasa. Budući da te glumačke interne cirkulacije nije bilo, taj je prizor ostavio dojam kao da su Tomerlin i Lukač purgerski apsolvanti filozofije pred doktoratom sa škotskim viskijem i engleskom lulom u ruci, a Horvat profani i vulgarni seoski parven napackan gemištom iz vrča.

Srećom, *intermezzo/san* (često izostavljen u predstava Vučjaka) relativizira Plemićeve nesigurnosti (koje su ionako predmetom kvalitetne sanacije tijekom narednih izvedbi), usredotočujući gledateljsku pozornost na uspjelu fantazmagoričnu, ali i makabričnu zaigranost s kulminacijom u plesnim jazzy-regtime implikacijama. Sižejna disperzivnost sna zapravo je homologna definitivnom raspadu čvrste, determinirane slike koju Horvat ima o svijetu, pri čemu posebnu važnost nose gorke reminiscencije na djetinjstvo i školovanje. I premda san prividno lepršavo kroz ples i glazbu najavljuje bijeg u Ameriku kao konačno rješenje za sreću, naravno, vrlo brzo letalno razbijajući grotesknot te nade, Horvatova životna poetika već je bitno utemeljena na sumnji i izgubljenosti kao konstitutivnim značajka-

Kunčevića), ali i po osobnim implikacijama (primjerice burzovno izmanipulirano pokretača Sloge Vengera/Ž. Mavrović, inteligentno simbolizirajući ovodobnu dioničarsku furiju). Dakle, ambijentirajući redakciju i njezine ilikove, Kunčević daje predstavnike svih građanskih slojeva; pauperizirane do smrti (mrtvac u haustoru), arbatjere (met-teur/D. Plovanić), obrazovane (Doktor, Horvat), vlasnike/pretvorbene tajkune (šef/Ž. Savić) melkontenta/zbog pretvorbenih tajkuna (Venger) otkrivajući unutarnju proturječnost, besmislenost, upravo trulež ustaljenog društvenog i državnog života, ne libeći se skinuti pompoznu fasadu i s bogate, industrijalizirane, militarizirane, samo-svjesne i agresivne Europe (velika karta I. Prlendera). Pedantno je gledatelju nametnuo, ukazavši sve pukotine, nesuvisllost i sumnjivu opravdanost takva okruženja, razloge Horvatova odlaska. Ali kako bi do posljednje konzekvence iznio svoj motiv za ovakvo uprizorenje, trebalo je zasigurno nešto više, briljantno u prvom dijelu ekstrahirajući rolu Vengera (po svemu izuzetna uloga Željka Mavrovića) iznad svih, jer mu je očigledno taj format bio najpodesniji za najnemilosrdniji, najdosljedniji umjetnički prikaz potpune amoralnosti, nerješive opreke između čiste duše i neskrupuloznosti. Vengerov dominirajući položaj gubitnika često se držao zamkom za interpetaciju, jednako glumačku i redateljsku (arhivi kao Vengera pamte Kvrčića u teatru i Serdara na ekranu), jer se njegov vidokrug letimično čitajući Krležu lakonski može shvatiti fokusiranim na propadanje metafizičko i tvorno, na pasivizirano pulsiranje koje ima tek narativno konstrukcijski poslužiti katalizatorom Horvatovu pakiranju kovčega. Ovakav pristup ovdje svakako nismo susreli. S Mavrovićem kao Vengerom, konstruiranjem identiteta lika i percipiranjem realnosti radnje za taj lik, dobili smo karizmatičnog, gotovo atleški aktivnog korifeja koji sustavno jakim glumačkom osobnošću dobacuje uvrede, pogrdre, remeti malograđanski poredak i proporcije nasilne redakcijske idile, eksplicitno i potpuno državši umjetničku tenziju prvog dijela predstave u vlastitim rukama. Motrimo li Vengera kao čistu artifičijelnu dramsku konstrukciju, nužno ćemo zaključiti da je ona kod Željka Mavrovića građena savršeno; snagu svoje umjetničke ekspresije ovaj glumac, štoviše, dograđuje neočekivanim obratom realiziranim u završnoj sekvenci prvog dijela. Mavrović akciju dovodi do usijanja pri izlasku sa scene, apsolutno gubeći dojam glumačke postavljenosti, izravno atakirajući na publiku gromoglasnim uzvicima *Mrtvac!!!*, gdje ne samo da su svima u dvorani zavibrirala tijela nego su uzdr-

mani svi stožeri lažne emocionalne i egzistencijalne sigurnosti što mršavo prikrivaju slabosti svijeta zbog kojih je, uostalom, Krleža i stvarao svoj opus. Ne štedeći se u vrlo strastvenoj interpretaciji i zbog toga što je njegova uloga tehnički vrlo zahtjevna simbiozom poetskog senzibiliteta koji Kunčević želi istaknuti, mimičko-gestualno-retorička ekspozitura Željka Mavrovića defilirana Vengerovom partikulom – potpuno zavladašći scenom, odnjevši našu pozornost do zamišljenosti pa čak i koncentracije, koja ima izvanscenske i potpuno životne ambicije, petrificirajući se signifikantno u gledatelja – potvrđuje vrhunsko umijeće ovog glumca.

Spomenuta završna sekvencija (*Mrtvac!!!*), koja je izrazito sižejno akcentuirana, ima krucijalni status, navodeći nas da u posve novom osvjetljenju (znači, i rekvizitarjem na sceni) tumačimo relacije što slijede. Odnosno, aspektualnu usmjerenost i specifičnu afektivnu obojenost cijele pozornice koju je omogućavala velika šarena karta Europe zamjenjuje ex negativno vizura potpunog mrtvaka, mra-ka, pozadina crne jame što transparentno simplificirano objavljuje fatum likova i zbivanja u provinciji gdje se kao traži duhovni i svaki mir. Isključivši neke zamjenske rekvizitne autonomne zanimljivosti danoga prizora, scena tako možda izgleda ekonomično, ali pogada funkciju za pojačavanje i specifičiranjem antipacipacije o mogućem daljem konkretnom slijedu zbivanja, intenzivira se pozornost za zaplet, "crnim" izlučnim "ekspozitom" u podani (uz sanduke streljiva koji služe kao kreveti, stolovi...) omogućuje se razumijevanje situacije i atributa junaka. Prlender tako pripremljenim kontekstom, u tako prizorno i stilizacijski postavljenim prilikama ponovno dobro pogađa ulazak radnje u ambijent, ovaj put provincijski nadurenih, manipul-torski trajno opredijeljenih intriganata spremnih i na naj-gore.

I tu dolazimo do dvojnog segmenta Kunčevićeva *Vučjaka*. Razumljivo je da puni nositelj predstave od noćnog dolaska do Marijine (B. Rocco) kuće pa sve do samog finala postaje Horvat. Karakterističan je to lik za Krležu: intelektualac (preneseno tumač senzibilitosti, životnih odluka i sumnji modernog subjekta u sklopu građanskog individualizma) koji svojom psihičkom i društvenom pozicijom sam po sebi već stvara uvjete za svojevrsne opreke i razdore kako unutar sebe, tako i sa sredinom, pogotovo sa sredinom kakvu je Horvatu u *Vučjaku* trasi-irao Krleža. Drugim riječima, pojedinac je to koji svoju aspiraciju prema slobodi plaća izolacijom, gubitkom – markar i dvosjkele – integracije, kulminirajući sukobima, ne-

PREMIJERE

RAZGOVORI

PROTUKRITIKA

MEĐUNARODNA

SCENA

FESTIVALI

TEMAT

PRODUKCIJA

ISTRAŽIVANJE

TEORIJA

SJEČANJA

NOVE

KNJIGE

DRAME

ma njegove egzistencije. Ograničenost perspektive bilo kakvog prevrata Horvatu je opipljiva. Zato Kunčevićev *intermezzo/san* u biti kvalitetno doručuje ono važno u Krležinu rukopisu, precizno izvodi arhitektoniku pripovijedanja, bez suviše izvanjske dinamike zbivanja, tako da svaki i najbeznačajniji detalj postaje orijentir, simbolički nosivim, sudjelujući u gradnji semantičke kompleksnosti predstave koja, ako i nije bezgrešno nadahnuta predloškom, jednostavno navodi interpreta i na takav tip gledanja. Snom se također definitivno dolazi do onoga što je vjerojatno Kunčevića najviše i okupiralo za pripremu *Vučjaka*, pitanje odnosa individualne svijesti i društvene relacionalnosti svijeta uopće. Kunčevićev san nosi u sebi dimenziju sumnje u dogmu urednosti sredine svake vrste: obiteljskog ognjišta (koje traumatizira Horvata), metropole (iz koje Horvat bježi), provincije (u kojoj Horvat bestijalno truli), obećane zemlje preko grane (Europa gori u sukobima malih ili velikih razmjera i već ga je napravila ratnim invalidom) ili preko velike bare (Amerika mu priprema kogačan Pad). Mrtvaci na svim stranama emigrantske busole svijeta.

Stoga se Kunčeviću mora priznati virtuoznost stila i preciznost konstrukcije, pa čak i kad zbog umjetničke evolucije djela odluči dopustiti glumačkim akcijama prilagoditi role vlastitom temperamentu i na taj način, pretpostavljam, detrasirati svoje polazne harmonizirane konstrukcijske principe, inteligentno percipirajući da svatko unutar određene šprance treba birati varijantu koja na koncu poklanja vrhunarni artizam. Jer ono što su nam u drugom dijelu pružile Barbara Rocco i Ljiljana Bogojević (Eva) toliko je kvalitetom i glumačkim kraftom nesvakidašnje i pozitivno kuriozno, da teži oduzeti dah. Iz Barbare Rocco je nizom prostudiranih gestualnosti i glasovnih modulacija (u rasponu od živog tijela s tek prisutnim rudimentima karaktera, drhtave Marije nesigurne u budućnost dolaskom novog učitelja, kad joj nešto vitaliteta ironičnim opaskama pokušava ubrizgati Pantelija/vjerodostojni S. Matavulj, preko raspojane preživljenosti u dvoboju s Horvatom, gdje istom dobacuje povijesnu repliku o "dva prsta sala", do bolnog klonača saznavši da je muž Lazar/S. Juraga ipak biblijski ustao iz mrtvih, kada bolesnom strašću i konfuzijom opsjednuta žena težinu odbačenosti dopunjuje željom za osvetom) emanirala granična glumačka ekspanzibilnost do koje se njezin lik uopće može manifestirati. A to nije nimalo jednostavno, poznavajući da je lik Marije građen situacijama u kojima se izlaže dvojbama zasnovanim na koliziji različitih (a)moralnih principa (briga za vlastitu

djecu, vođenje škole, promiskuitetni izleti, povodljivost, farsična kvazibigamija, trudnoća...). U stvari, vodeći svoju heroinu kroz vlastiti emocionalni filtar, Barbara Rocco sudbinom Marije ujedno pokazuje kako je teško (odsuditi) moralnu ispravnost konkretnih postupaka određenih pojedinaca, koji su poput Marije najčešće bivali zahvaćeni velikim povijesnim kvotilacem ma koliko se trudili izmaknuti i mirno odživjeti svoje male i beznačajne životne cikluse rađanja, odrastanja, ljubavi, rada i smrti. Iz perspektive nekih samozvanih karakternih motritelja koji se pozivaju na više moralne principe i doktrine, premda ih i sami ne slijede (Horvat, Tomerlin, Lukač...), oni poput Marije bivaju neopravdano svrstani u "niskost", a da zapravo toj svojoj ulozi nisu namjerno mnogo pridonjeli, jednostavno se našavši usred tornada koji se nije mogao izbjeći...

To se definitivno nikako ne može reći za Evu. Dok u Marije još vibrira "starozavjetni" (neki čitaju i staromodni) arhetip bludnice i patnice, Eva je nedvojbeno "moderno" frivolna i proračunata žena (kao mlada napustila je dom/ "old country", muža, kontinent/ "Ma šta je taj Pariz, Pešta...", da bi sama zgrabila "emancipaciju" u obećanoj zemlji - Americi), duboko svjesna tjelesnog u sebi, spremna prepustiti se erotskim impulsima kad to jamči Nešto ("da, ušla sam u hotel s nigerima"), uvijek se oslanjajući na samouvjerenost koja ispod glazure mirišljave globtroterske ekskurzije skriva zastrašujuću moralnu ambivalentnost (slučaj pokradenog zlata i blaga). S tim u vezi, ono što je kroz Evu ponudila Ljiljana Bogojević ne samo da je vjerojatno među najboljim glumačkim izvedbama viđenim na pozornici varaždinskoga HNK-a u ovom stoljeću nego je i artistski fakat koji ne smije zanemariti nijedan budući krležološki almanah s alinejom o realiziranoj Krležinoj dramskoj ostavštini. Jer Evi kao svjetovnoj, kako Krleža voli pisati, ženki poznato je da se ljubav, naklonost, povjerenje, predanost kupuje maniom robne tarife kako u blatu ili na asfaltu, tako i po salonima. Stoga Ljiljana Bogojević otvoreno ulazi u tu analitičku krležijansku igru dominirajući kompletnom scenom (raz)odjevena u neglizje, vrole, strastvene i gotovo animalne životnosti posvajajući cijelu dvoranu: ništa ne ostavlja viziji, ništa nije imaginarno i vješto skriveno, nepoznato i nenaslutivo pod nekakvim balonima dvostruke suknje, pod bogatim volanima, pod ukočenim sklopom steznika... Tu je biće koje je zarana shvatilo da nema smisla "horvatovski" poletjeti, jurnuti pogrešnim tražom, bluditi po nedostiznim sanjama, da nema, dakle, na zemlji čarobnoga a stvarnoga svijeta kojem se masa nada. Zato se Evom trebalo uteći fikciji, de-

koru susvile, stabilno skrojene slike svijeta, kostimografskom umalo nudističkom parabolom plauzibilno probiti sponu i zahvatiti zagonetku Čovjeka i Svijeta u dubljim slojevima. Sinkrazija Eve Ljiljanom Bogojević sirprizni je trefler i najveći adut Kunčevićeve redateljske misli vodilje. Ponovimo na ovom mjestu da je iluzijom naflilan odnos, točnije prelazak iz "Svijeta" u "Svijet" Kunčeviću s novinarske "presice", uoči premijere, suštinski motiv postavljanja "Vučjaka", a igra Ljiljane Bogojević perfektan mu je medij jer je iz svake niti tkiva zadane role znala razviti potrebitu graciju. Pače, potresnim, pred sam kraj drame, dijalogom Eve i majke (džentlmanstvena kroki perioda V. Stilićević) uz vinilni glazbeni zapis koji zvučnikom gramofona sjećanjem i analogijom transponira Evu na američke nepregledne bulevare, gdje se iako beznačajan dojmo importantnim gledajući vlastitu sjenu na izloma sa zlatnicima i kristalom, te bacanjem "stroja za paučinu" u vatru jer taj beskrajan konac koji majka vuče podsjeća na neraskidivu vezu s kloakom iz koje se poteklo, kad ginu posljednje nade u damsku i džentlmanstvenu narav "neonskog" svijeta iz kojeg je Eva došla, kao što se obaraju i iluzije da Vučjak i Vučjaci mogu očekivati bolje od posrnulog - zahvaljujući Ljiljani Bogojević i njezinoj vrloj duhovnoj i tjelesnoj glumačkoj organizaciji, s kojom poput vulkanske erupcije preokreće sanjivu pozu muzikalne melankolije, mirno brštenje po pitomim asocijacijama, u susret načonskom porivu tijela, uspavanoj zvijeri probuđenoj tako ležerno u nagoj brutalnosti da se više nije dalo krotiti, čime fundamentalna poruka predstave trijumfira, opravdavaju se svi artistski firtli za interpretaciju jednoga dramskog elaborata o nevjerovatnom kompleksu laži, iluzija i obmana, gorkog susreta romantičarskog zanosa i neukusne stvarnosti svijeta u kojem se sve sretno i nesretno plaća zvečecim zlatom. Impresivnim balansiranjem dvaju polova glumačke stvarnosti, duševnog i tjelesnog, sublimno i estetički-dinamičnog, Bogojević je superiorno spojila separate na kojima se zasniva ljepota kazališta: redateljsku tendenciju proizlazu iz predloška i glumačku žučljivu borbu između bića prigutog zemlji i duha pogleda vinuta nebu - evidentirajući svoj artistski aurum markantnim *pontifex maximusom* na moralnom i estetskom horizontu Kunčevićeve vizije Krležina rukopisa.

Kompozicijska konzistencija nesmiljenog nizanja opuzbenih opservacija dominira i samim ženanim finalom igre, smještajući kompletni ansambl na scenu za volens-nolens vildvestnu egzekuciju. Nagruvanost svršetka senzorično agresivnim drilom ima obligatornu podlogu i op-



R. Plemić, B. Rocco



Lj. Bogojević, R. Plemić

ravdanost. Budući da u današnje vrijeme, potvrđuje Kunčevićovo viđenje, više ne postoji nijedna zdrava supstanca, budući da su voda koju pijemo i sloboda koja se proglašava iskrivljeni i za persifliranje, budući da, napokon, treba nadnaravna količina dobre volje kako bi se povjerovalo da su vladajući staleži/svjetoj (aka "metropole") dostojni poštovanja, a ugnjetavani staleži/svjetoj (aka "provincije") dostojni olakšanja tereta ili sućuti - predstavu redatelj s pravom završava somnambuličnim Bonnie & Clyde krvoproliećem na terenu simulirane obećane zemlje *Amerike*, dokrajčivanjem (i nad)osobne nade za čovječanstvo posljednjim metkom upućenim *alma mater*, V. Stilićeviću u ulozi Horvatove i Evine majke.