

MATKO SRŠEN

POKUŠAJ ČITANJA PROHIĆEVE REŽIJE DUNDA MAROJA

PREMIJERE

RAZGOVOR

TEMAT

FESTIVAL

S POVODOM

NOVO O

STAROM

MEĐUNARODNA
SCENA

ESEJ

TEORIJA

VOX
HISTRIONIS

NOVE

KNJIGE

DRAMA

Marin Držić, Dundo Maroje
Redatelj: Ozren Prohić
Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu
Premijera: 11. svibnja 2007.

1.

"Kanaljo, neljudi, siromasi. Pomet se s vama rvel!" uzvikuje Pomet prema svojim neprijateljima. "Zaklat ga ću!" bjesni Maro i proklinje oca, Dunda Maroja: "Vrag uzeo kad ga nijesu objesili!" A Popiva domeće: "Ah, jeda možemo Pometa gđi dočekat, da mu se, ajme, krvi napijemo." Maro izvlači nož, jedino što mu je preostalo u posljednjem sačuvanom prizoru petoga čina: "Popiva, hoću da zakoljemo Pometa – *che lo ammattiamo!*" "Dvojica su mi se oružjem danaska života hitala", zaključuje Pomet hrabreći se, "Još sam, još sam Pomet, bogme Pomet!", a Tripe Kotoranin, gledajući tu zloću i opakost koju našijenci šire po Rimu, meditira: "Njeki 'Or misser mio, or misser mio', šaren kako i zmija, vlači se tiho kako i zmija, čovjek je u formu, zmija je u pratiku; grij zmiju da te uije, pratika' š njim da te otruje."

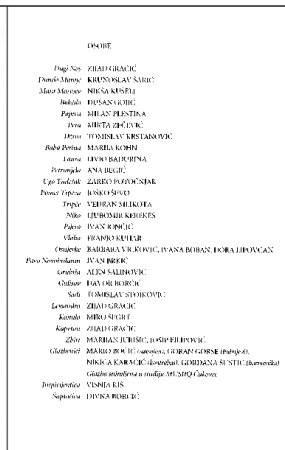
Takve i slične rečenice razbacane uzduž i poprijeko Držićeva *Dunda Maroja* osnova su na kojoj se temelji redateljsko čitanje Ozrena Prohića. Oni koji su došli gledati najslavniju hrvatsku renesansnu komediju bivaju ubrzo osupnuti, akoli ne i šokirani; oni koji su došli uživati dva-tri sata u smijehu i zabavi, odlaze iz kazališta razočarani.



©Damir Kalogjera

Nije Prohić prvi redatelj koji je slavnu Držićevu komediju pročitao kao dramu.

Prvenstvo pripada današnjem doajenu hrvatske režije baštine Jošku Juvanciću, koji se hrabro izložio pred dubrovačkom festivalskom publikom davne 1972. Teško je i možda nepotrebno danas procjenjivati koliko su antologijski dubrovački smetlari što šmrkovima ispiru svu tu *nahvao* žgadiju s Držićeve poljane na kraju Juvancićeve predstave bili nesretno uklopljeni u ambijent ili nespretno povezani s renesansnim kostimima ostalih likova, a koliko je dubrovačka publika bila nesprena prihvatiti nov i originalan pristup Držićevu djelu. Ostaje tek činjenica da je Juvancićevom režijom započela hrvatska kazališna *postmoderna*, a to je onaj niz misaonih i stilskih postupaka u kojima se hrvatsko glumište, uglavnom, kreće još i danas. Njega karakterizira to što redatelji daleko veću pozornost pridaju *knjizi svijeta* koji ih okružuje i iz koje knjige više čitaju negoli iz teksta što ga režiraju. Riječ je, obično, o *učitavanju* ideja, tema i motiva suvremenoga svijeta u vrijeme i svijet starih tekstova. *Interpretacija književnog djela*, istraživanje i iz-



vedbeno mišljenje autentičnih vrijednosti dramskog pisma, ustuknulo je pred raznovrsnim *teorijskim čitanjima* i pokušajima stvaranja specifičnoga, o literaturi manje ovisnoga ili čak potpuno neovisnoga *jezika predstave*. Možda najuspjeliji hrvatski primjer *postmodernističkog pristupa* predstavlja *Dundo Maroje* Hrvatskog narodnog kazališta iz 1981. u režiji Ivice Kunčevića. Njega nije zanimalo tumačenje i oponašanje radnje niti ga je privlačila fabula komedije i baš mu je odgovaralo što je izvornik sačuvan okrnjen: odmah je iz svoje predstave isključio sjajnu Kombolovu nadopunu izgubljenih dijelova posljednjega, petog čina. Kunčević je režirao vrijeme – Držićevo, predstavljeno općom metaforizacijom scenske slike kao *svijeta trgovine* – i svoje, predstavljeno tada suvremenim kazališnim znakovljem, od *maski* i elemenata *fizičkog teatra*, preko preraspodjele tekstova što ih u izvorniku govore jedna, a u predstavi druga lica (primjerice, prolog negromanta Dugog Nosa), do sjajnoga *teatrina* na kolima na kojima se *kortidžana Laura* (glumački moćna Neva Rošić) vozi metaforičnom rimsko-dubrovačkom pozornicom prekrivenom *balama* (jednom vrstom

renesansnih robnih kontejnera). Dovoljnu količinu smijeha i velik uspjeh predstave po svemu ostalom mišljenje da bude drama jamčile su Kunčevićevu *Dundu Maroju* igrarije i lakrdijanja nezaboravnoga Pometa Mustafe Nadarevića, koji je znao majstorski preokretati *ritam predstave* podmećući pod salve smijeha neočekivane, nevjerojatno iskrene dramske trenutke koji su zavodili gledalište svojom životnošću i glumačkom uvjerljivošću.

2.

Ako Prohić nije prvi redatelj koji *Dunda Maroja* čita kao dramu, svakako je najradikalniji. Njegovu Pometu (Joško Ševo) – kao, uostalom, i svim drugim likovima – potpuno su zabranjene *igrarije* i *lakrdijanja* tipa "Kvrgić – Nadarević" (Pero Kvrgić glumio je nezaboravnoga Pometa u velikoj Spaicevoj režiji na Dubrovačkim ljetnim igrama, 1964. – 1971.) i uopće sve što bi moglo podsjetiti da je tu riječ o renesansnoj komediji. Zapravo, netočno je reći kako Prohića zanima *drama* kao književna ili kazališna vrsta; on koristi pozornicu kao eksperimentalnu retortu iz koje će istisnuti suvremeni *egzi-*

PREMIJERE

RAZGOVOR

TEMAT

FESTIVAL

S POVODOM

NOVO O

STAROM

MEĐUNARODNA

SCENA

ESEJ

TEORIJA

VOX

HISTRIONIS

NOVE

KNJIGE

DRAMA



Tomislav Stojković, Josip Filipović, Marijan Jurišić, Livio Badurina, Ana Begić (gore)
Milan Pleština, Joško Sevo, Nikša Kušelj (dolje)

stencijalni nalaz Držičeva Dunda Maroja. Već kao čitatelj, Prohić je, vjerojatno, bio aficiran onim rečenicama s početka ovoga napisa; kao redatelj pokušao je osmisliti i prikazati svijet koji one pokreću i koji ih izgovara. Gotovo pola stoljeća nakon *Dunda Maroja* Koste Spaiča, Prohić raskida s *postmodernom* vraćajući se *interpretaciji*. On u potpunosti slijedi Spaičev redateljski kredito prema kojemu smo dužni "djela prošlosti režirati iz *aspekta suvremenosti*", samo što je – paradoksalno – *egzistencijalni nalaz* koji postiže služeći se analognim postupkom apsolutno suprotan onome Spaičevu.

Rim koji na sceni stvara Negromant tehnikom *teatra* u *teatru* služi Držiću kao *mirakul* – neka vrsta čudesnoga, preteče rengen aparata koji Dubrovčanima prikazuje inače dobro skrivene karakterne mane i zloćudne osobine, osobito razgolićujući opačine vladajuće aristokratske oligarhije.

Prohićev Negromant (Zijad Gračić) na praznoj sceni najprije stvori *samoposluživanje* u kojemu bogati našijenci (Dundo Maroje, Dživo, Pera) – redateljskom logikom *egzistencijalnog nalaza* – kupuju, dok siromašni, poput Tripe Kotoranina, kradu sve što stignu. To izaziva smijeh koji će izvedbu, povremeno, pratiti do kraja, ali taj je smijeh uvijek sustegnut i strogo u okvirima istinitoga egzistencijalnog prikaza, lišena geđa i uobičajenoga komedijskog pretjerivanja.

U Prohićevu Rimu postupno prepoznajemo Italiju pedesetih ili, možda, ranih šezdesetih godina XX. stoljeća. Scenografski mobilni Dinke Jeričević slažu se i razlažu u različitim tlocrtnim kombinacijama: ponekad je to Laurin apartman s "unutarjim balkonom", visoki izlozi tipične talijanske robne kuće s lutkama u natprirodnoj veličini ili ulaz u *voštariju*, a ponekad su elementi vanjskoga (fasade, izlozi, prolazi) i unutarnjega prostora (samoposluživanje) zarotirani i postavljeni zajedno kao da žele sugerirati gledalištu kako nisu samo elementi dekora, nego, što je daleko važnije, dijagnostički instrumenti koji služe dubljem razumijevanju rečenice i egzistencijalnom prikazu stanja likova koji se tu bore i prepiru do krvi, stiješnjeni bitkom za preživljavanjem ili sve većim gomilanjem novca kao i besmislenim konzumerizmom koji u suvremenom svijetu zamjenjuje svaku moguću, lijevu koliko i desnu ideologiju. U Prohićevu namjerno vremenski nepreciznom i prostorno antirealistički raspoređenom talijanskom

zrcalu iz – otprilike – pedesetih godina, odjeveni u isto takve više karakterno, a manje vremenski određene kostime Irene Sušac, u likovima Držičevih Dubrovčana, našijenaca i stranaca nabijenih i naguranih u *rimskom rengen*u, ogledaju se današnji hrvatski tajkuni – svijet u potpunosti lišen svake etike i estetike – kao i njihovi sluge i slugani koji svi odreda, bez obzira na pojedinačne znatne razlike, jure Prohićevim Rimom za svojim bezglavim hipotetičnim ciljevima ne bi li koga pregazili ili da – ne daj Bože! – sami ne budu pregaženi vlastitim besmislenim trkom.

3.

Razgovor o namjerama Prohićeve režije *Dunda Maroja* navodi na razgovor o ozbiljnim temama suvremenoga svijeta, a globalizaciji i konzumerizmu, a posebno o prepoznavanju hrvatske tranzicijske pozicije u mutnom ogledalu talijanskih prilika poslije Drugoga svjetskog rata, o mitu, korupciji i pokvarenjačkoj pretvorbi kojom su pokradeni najširi slojevi stanovništva.

Ostanimo, ipak, u predvorju kazališne tehnologije kojom u Prohićevoj predstavi započinju i kojom su naznačene ove i njima slične teme. Prohić suvereno vlada tehnologijom komponirajući dekor, svjetlo, kostim i glazbu potpuno u službi cjeline egzistencijalnog prikaza koji se uvijek ispituje na tijelu i duhu pojedinca pripuštena u redateljsko-kazališnu retortu. Ta cjelina možda je najbolje predstavljena ulogom *svjetla* što ga u predstavi kreira Deni Šesnić. Teško se sjetiti neke ranije predstave u kojoj su – posredstvom vješte, mekane rasvjete – posve izbrisani *rubovi dispozitiva*: scenski mobilni dolaze iz ničega, pretvaraju se ovdje na sceni u nešto drugo, isto kao i ljudi, to jest dramska lica koja, obavivši svoj trenutni posao, nestaju u *nigdje* i *ništa* čak i kada prolaze kroz nečija vrata, ulaze u krčmu ili jednostavno zamiču za ugao ulice. Toliko je sve fluidno i organizirano u rasponu od svjetla do sjena da se i vrata i krčme i uglovi nadaju i postoje tek onako kao što stvari postoje u prašnjavome i zamućenome odrazu u ogledalu. *Rubovi scene* koji u dispozitivu predstavljaju *rubove dramskog stvaralaštva* oni su elementi čitanja nečije predstave po kojima – prema Divignaudu (*Les ombres collectives*) – najbolje razaznaje *historijski* ili *nehistorijski* karakter djela i način redateljskog pristupa interpretaciji. Prohić je taj ključ sakrio u zrcalo koje nigdje nije fizički prisutno kao takvo i upravo tim kreiranjem duhovne sceno-

grafije kojoj tehnološija kazališta samo stvara nužnu podlogu, izravno – kao i Držić *rimskim mirakulom* – priziva, ali i proziva suvremeno gledalište.

4.

U tehnološkoj slici na površini predstave kriju se i njezini zavodljivi učinci, na primjer u sceni kada *rimski tramvaj dolazeći iz ničega* projuri u ništa, dok u njega, istodobno, vratolomno uskaču tri dubrovačka vlastelinčića – Niko, Pijero i Vlaho (Ljubomir Kerekeš, Ivan Jončić i Franjo Kuhar) – koji ni za živu glavu ne bi htjeli propustiti nijedan trenutak *rimske utrke* u kojoj se sa svojim prijateljem Marom Marojevim (Nikša Kušelj) natječu oko toga tko će postići viši stupanj posvemašnje *egzistencijalne praznine*, u čemu im obilato pomaže sceni primjerena glazba Davora Bobića. Ili kada se Pomet i Ugo Tudešak (Žarko Potočnjak) dovezu automobilom nasred pozornice, u kojemu će potom, uz sve moguće nezgodnosti trenutka, uzbuđeni Tripčec (Vedran Mlikota) pokušati objubiti zavodljivu Petrunjelu (Ana Begić).

Među *likovima s površine* ističu se plastičnim, gotovo realističkim prijenosom svoje *priče* Baba Marije Kohn, koja uvijek uzbuđi gledalište, i Pera Mirte Zečević, ali redatelj, ipak, najviše prostora daje Dundu Maroju Krunoslava Šarića i Bokčilu Dušana Gojića koji se opasno približavaju zrcalnom prikazu suvremenoga hrvatskoga tajkuna i njegova vjernog, tvrdoglavog i vječno žednoga *bodyguarda*. Način na koji njih dvojica ispijaju jednu kavu sa šlašom na trgu ispred Svetoga Marka u Veneciji, na bilo kojem rimskom trgu ili čak na Katarinskom, na zagrebačkom Gornjem gradu (to je odrazu u zrcalu, svedjedno!) ne može se usporediti ni s jednim detaljem viđenim posljednjih godina na zagrebačkim scenama, barem u tehnici izrade glumačkih minijatura iz oblasti *režije glume*. Njihovi likovi u potpunosti korespondiraju s upečatljivim Sadijem Tomislava Stojkovića koji u predstavi funkcionira ne samo kao novčar i kreditor Marova pustopašna života nego i kao spretan i moćan boss lokalne, rimske mafije. Pritom Stojković govori takvim perfektnim starim talijanskim kakav se nije čuo čak ni u Spaičevim predstavama, za što, uz njega, zasluge idu i sjajnoj lektorici Ivi Grgić.

Prohić poseban naglasak stavlja na *likove iz podzemlja* kreirajući prvi *underground* u tumačenju i prikazivanju Držića. Glavne poluge njegove režije *Dunda Ma-*



Zijad Gračić



Nikša Kušelj, Ljubomir Kerekeš, Franjo Kuhar, Ivan Jončić

roja, realni polusvijet slugu naših i europskih tajkuna i vlastodržaca, stalno ispadaju iz *ferzenka* navodeći i opslužujući tupave ili pijane gospodare oko besmislenih sukoba u apstraktnom svijetu novca i potrešje. Intelligentni kriminalac Popiva (Milan Pleština), koji stalno potpiruje potrošačke gluposti svojega gospodara Mara Marojeva, u oštroum je sukobu s Pometom, Ugovim slugom. Tu padaju zausnice, sijevaju bodeži, potežu se revolveri, a Pometova tradicionalna mudrost i vještina u kriminalnom je miljeu tek isprazna retorika kojom ublažava strah. Ostavljena mu je njegova Fortuna s kojom se tješi kad je upao do grla i koja će ga – gle čuda! – na koncu ipak izvući iz podzemlja kada redatelj odluči isko-

ristiti nekoliko rečenica iz Kombolove nadopune kojima se, donekle, raspetljava radnja Držićeve "komedije". Tako postavljen antagonizam između Popive i Pometeta, po kojemu je Popiva – budući spreman na svako zlo – ipak jači igrač, mogao bi ozbiljno zasmetati poklonicima Držićeva glavnoga junaka za kojega je odavna rečeno da u hrvatskoj dramaturgiji zauzima onako važno mjesto kakvo u engleskoj pripada Hamletu. Ovo je prva izvedba *Dunda Maroja* u kojoj Popiva vuče snažnije konce igre, o umješnosti kojom obrlati Lauru da *pljune natrag* tri tisuće dukata *što ih je Marac dosle u nju spendžao* Pomet može samo sanjati; on je u Prohićevoj predstavi tek njezin *oslabljeni subjekt* koji "vlada" pozornicom zahvaljujući priprosto činjenici da se rodio kao srećković. Ovom duetu iz podzemlja redatelj je pridodao i trećega – siromašnoga mudrijaša i sitnoga lupeža Tripčetu od Katora – i njih trojica ruju *undergroundom* predstave kao tri štakora što se uzajamno grizu i progone kloakama rimske kanalizacije. Kada se njima pribroje tri glumice: Barbara Vicković, Ivana Boban i Dora Lipovčan, preko čijih je leđa redatelj Držićeve gostioničare (oštijere) pretvorio u *oštijerke*, plus četvero glazbenika koji na otvorenom prosceniju izvode glazbu u živo – spremna je ekipa koja će u zrcalu odigrati *reality show* dostojan hrvatske tranzicijske situacije.

5.

I kako Zagrepčani vole reći – *cuker komt culect* – Prohićeva Laura. Budući da sam gotovo tri mjeseca s ansamblom Hrvatskoga narodnog kazališta za kolegu Prohića postavljao dubrovačke, plemićke, pučke, konavoske, otočne, kotorske, korčulanske i druge govore koji se sreću u Držićevu *Dundu Maroju*, bio sam prava osoba, upućena iznutra, od koje su mnogi očekivali odgovor na to pitanje. Točan, "apotekarski" odgovor, priznajem – nemam. Ipak, mislim, da će se svi koji su vidjeli predstavu složiti kako Livio Badurina neodoljivo šarmantno i uvjerljivo igra Lauru. Kada ga ne bismo poznavali, povjerovali bismo da je žensko. Kazališno rečeno – kad netko tako dobro igra povjerenu mu ulogu – to je već dovoljan i, možda, jedini pravi odgovor. Oni koji ponekad i s pravom ne prihvaćaju suvremeno kazalište i u njemu uobičajena *vertikalna i dijagonalna* redateljska čitanja, teže je odgovoriti s horizontalnoga tla razumijevanja dramske radnje i psihološkog odnosa među likovima. Za njih je Maro ili homoseksualac ili



Livio Badurina, Milan Pleština

budala koja u mraku ne raspoznaje s kim što radi. A iz aspekta redateljskoga koncepta i njegove dosljednosti, pitaju se kako to da i ostale ženske uloge ne igraju muškarci.

To s Badurinom kao Laurom, rekao bih, namjerna je konceptualna pogreška, almodovarovski mig, naprslna u zrcalu. Kad je u svom vertikalnom redateljskom čitanju došao do shvaćanja Pometeta kao oslabljenoga subjekta, redatelj ga je – igrajući se – raspodijelio po dijagonalni: tako se na drugome kraju pojavio *izmaknuti subjekt* buduće predstave: Laura koju igra glumac. Uostalom, i u Držićevu tekstu i kod Prohića, na početku i na kraju predstave, u Dubrovniku smo, a ne u Rimu, točnije – pozornica predstavlja samo kazalište kao takvo. U Kombolovoj vjerodostojnoj nadopuni *rimska komedija* završava trenutak prije negoli se spusti zastor, a u Marinkovićevoj redakciji Kombolova kraja rađenog za Spaićevu predstavu 1964. Pomet uzvikuje (citiram prema sjećanju): "Što se ste inkantali? Nijesmo veće u Rimu, u Dubrovniku smo! Finila je komedija!"

Kod Prohića, Badurina na kraju odbacuje Laurinu masku i kostim, dolazi naprijed u radnom trikou glumca, baca žensku torbicu na pod, uzima cigaretu, pripaljuje i puši sve dok se ne pogase reflektori. Time redatelj ne bez trunke cinizma poručuje gledateljima – predstava nije gotova ni kada je završena. I kada izadete iz teatra u ovom vremenu posvemašnje ontološke i epistemološke krize, ostate ćete u njemu preuzimajući svoje nimalo povoljnije uloge.