

VIDIĆEV DRAMSKI OPUS

ili necenzurirani zapisi starca Ivana

PREMIJERE **Sublimat razlike**

MEĐUNARODNA
SCENA

ONI KOJI
DOLAZE...

AKTUALNOSTI

DRUGA
STRANA

VOX
HISTRIONIS

IZ POVIJESTI

TEORIJA

NOVE KNJIGE

DRAME

Kada je 1988. u ponovno objedinjenom časopisu *Novi Prolog* i *Prolog/teorija/tekstovi* objavljena drama *Škrtica* Ivana Vidića, njezin je autor bio student dramaturgije na zagrebačkoj ADU, a predstavljajući čitateljskoj javnosti tada još mladog i nepoznatog pisca, članovi uredništva su u popratnoj bilješci istaknuli kako Vidićev rukopis smatraju “stanovitim sublimatom razlike”¹ svega onoga što se u prethodnih dvadesetak (proloških) godina događalo s hrvatskom dramatikom. Štoviše, zaigrana školska vježba nastala kao varijacija na barem dva opća mjesta dramske književnosti, a pohlepa za novcem i spolna žudnja to nesumnjivo jesu, pokazala je kako i suvremena hrvatska drama, nakon Plauta, Držića, Molièrea (...) svoga škrca za trku ima te u kritičkim i kazališnim krugovima odjeknula kao jedan od oglednih primjeraka novog, postmodernističkog rukopisa novog, postmodernističkog naraštaja dramskih pisaca sklonijeg ludizmu, parodiji, persiflaži i intertekstualnim igrama s književnim i kulturnim naslijeđem negoli neposrednom prikazu društvene zbilje, a kamoli tek otvorenom polemiziranju s njom. Neki su u tom otklonu od realizma i zbilje naslutili jaku poetsku gestu (A. Lederer),² drugi “socijalni eskapizam” koji bi rečena dramatika morala prevladati (V. Visković),³ no jedno je bilo posve sigurno: usporedo s dramatičnim društveno-političkim mijenama u izvandramskoj zbilji, krajem osamdesetih i početkom devedesetih nastupila je i jasna mijena u dramskoj i kazališnoj zbilji, danas poznatija pod nazivom *mlada hrvatska drama*. Među pripadnicima naraštaja rođenog uglavnom u drugoj polovini šezdesetih i stasalog u okviru ča-

sopisa *Novi Prolog*, Dramske biblioteke Teatra ITD i scene Suvremena hrvatska drama na pozornici istog kazališta – a bili su to Pavo Marinković, Asja Srncac Todorović, Mislav Brumec, Milica Lukšić, Martina Aničić i dr. – istaknuto mjesto pripada i Ivanu Vidiću (rođen 1966.), koji je, unatoč kontinuitetu (revoltiranih) izjava da diže ruke od drame i kazališta u korist proze,⁴ u međuvremenu ne samo zadržao dramski i kazališni kontinuitet nego si je priskrbio etiketu jednog od najvažnijih i najizvođenijih suvremenih dramatičara te stekao status beskompromisnoga glasnogovornika generacije i “nacije” koji prilično dobro oprimjeruje onu poznatu narodnu o dlaki i jeziku.

Od 1988. Vidić je nanizao zavidan opus od desetaka dramskih djela, većina kojih je, štoviše, već imala svoju scensku provjeru. Njegovo prvo izvedeno djelo bila je *Harpa* (1991.), a otada je Vidiću praižvedeno još sedam tekstova, u prosjeku svake dvije godine po jedan – *Putnici* (1993.), *Groznica* (1995.), *Ospice* (1997.), *Bakino srce* (1999.), *Velika Tilda* (2000.), *Octopussy* (2003.) i *Veliki bijeli zec* (2004.).⁵ Uglavnom uprizorivani nedugo nakon nastanka, poneki su ipak morali odležati izvjesno vrijeme u ladici prije nego su pronašli put do scene – *Groznica* je dvije godine lutala od ZKM-a gdje je prvobitno trebala biti izvedena do koprodukcijske predstave na brzinu skalupljenog Teatra Lunapark i ITD-a, dok je *Velika Tilda* svojih pet minuta čekala punih deset godina. Također, jedino se *Ospice* i *Groznica* zasad mogu pohvaliti novim scenskim čitanjima i nakon onog “praižvedbenog”. Unatoč razmjerno brzim i povoljnim reakcijama kazališta na Vidićeve tekstove, pozitivni glasi kao da nisu dopirali dalje od zagrebačkih pozornica (počevši

od ZKM-a i ITD-a koji su najčešće otvarali vrata Vidićevim tekstovima, preko DK "Gavella", da bi na poslijetku "pao" i HNK), pa je tako tek jedno Vidićevo djelo izvedeno izvan metropole – na pozornici riječkoga HNK-a postavljena je *Velika Tilda*. Naprotiv, Vidićevih drama prihvaćali su se redatelji posve različitih profila i senzibiliteta, bilo etablirane i jake redateljske osobnosti poput Božidara Violića, Ivica Boban ili Ivica Kunčevića, bilo tada mladi redatelji generacijski i/ili poetički bliski samome autoru (Borna Baletić, Milan Živković, Krešimir Dolencić). Međutim, iako bi se nakon odgledanih predstava i publika i kritika u pravilu složile kako su svjedočile u najmanju ruku *zanimljivom* kazališnom događaju, nekako se ustalio stav da Vidićevi dramski predlošci kvalitetom daleko nadmašuju razinu njihovih kazališnih uprizorenja pa se i danas nerijetko može čuti mišljenje kako Ivan Vidić još uvijek "traži" ili "čeka" svoga redatelja. Vidić je i sam više puta otvoreno izražavao nezadovoljstvo *redateljskim čitanjima* svojih tekstova i uopće zazor nad nadopisivanjima, preslagivanjima i u krajnjoj konzekvenci razaranjima dramskih tekstova koji se prvi put iznose pred kazališnu publiku, a čitajući pak novinske prikaze predstava i autorove izjave/intervjue, čini se kako je tipično vidićevsku "žicu" najbolje pogodio redatelj *Groznice*, Osječanin M. Živković. Stoga nas i ne bi trebalo pretjerano čuditi što je jednu svoju predstavu, *Bakino srce*, Vidić pokušao i sam režirati, da bi na koncu, uvjerivši se kako zauzimanje redateljskoga stolca pretpostavlja i ovladavanje zahtjevnom vještinom usuglašavanja umjetničkih želja i produkcijskih mogućnosti, posao ipak odlučio prepustiti dotadašnjem dramaturgu predstave Vladimiru Stojsavljeviću. Vidićeve drame izvođene su i na Hrvatskome radiju (*Škrtica/Harpa, Putnici, Netko drugi, Usnuli, Glasovi, Happy endings*),⁶ a on je i jedan od prvih suvremenih dramatičara koji je uspješno probio granice *Lijepa Naše* i godinu dana nakon praizvedbe imao prilike gledati premijeru *Ospica* i izvan Hrvatske, na uglednoj sceni londonskoga The Gate Theatre.⁷ Kao što su nalazile put do pozornica, tako su sve relevantne Vidićeve drame nalazile put i do izdavača. Tiskane su bilo u periodici (*Novi Prolog*,⁸ *Quorum*,⁹ *Glumište*,¹⁰ *Kazalište*¹¹), bilo u zbirci izabranih djela jednostavno naslovljenoj *Drame* koju mu je 2002. objavio Hrvatski centar ITI-UNESCO.¹² Kako su pojedine Vidiće-

ve drame otisnute i u više inačica, neke od njih istodobno odaju i diskrepancije između vremena nastanka, tiskanja i igranja, i putanju autorova osobnog i literarnog sazrijevanja (*Škrtica/Harpa, Velika Tilda*). Kad je 1991. igrana *Harpa*, izvorna je *Škrtica* osim promjene imena morala otrpjeti i radikalnan *face lifting* podjednako uvjetovan redateljskom vizijom Vidićeve drame koliko i ratnim kontekstom što joj ga je nadopisala sama stvarnost. Drama s kraja osamdesetih anticipirala je događaje s početka devedesetih i "prepoznala" se unutar vrlo neugodnoga zbiljskog okvira, smijeh i pjev Najgorega iz *offa* smijenilo je scensko, ali i zbiljsko puškaranje, a nedefinirani neprijatelj iz komada u "militariziranoj" je inačici poprimio posve prepoznatljive konture. Kad je godine 2000. s desetljetnim zakašnjenjem konačno postavljena *Velika Tilda*, tekst je dobio čvršću strukturu i individualiziranija lica, a društvena kritičnost na račun bordelizacije suvremenoga hrvatskog društva bila je eksplicitnija. Dapače, i sam je Vidić, pišući povodom praizvedbe *Tilde* tekst o vlastitim intervencijama u dramu staru deset godina, zaključio kako bi neka nova *Tilda* vjerojatno bila "više realistički", a "manje simbolički ili poetski" dramski tekst, odnosno kako ga u tom slučaju vjerojatno ne bi pisao "iz jezika", nego "iz samog krutog realiteta".¹³ Pored Lade Kaštelan i Mate Matišića, Vidić je ujedno i jedini autor čija su djela uvrštena u sva tri dosad objavljena izbora iz drame devedesetih koje su priredili, redom, Jasen Boko (*Nova hrvatska drama. Izbor iz drame devedesetih*, 2002.), Sanja Nikčević (*Antologija na suvremenata hrvatska drama*, 2002.) i Boris Senker (*Different voices. Eight Contemporary Croatian Plays*, 2003.). U hrvatsko i makedonsko izdanje uvrštene su *Ospice*, dok je na engleskom jeziku predstavljena *Groznica*. Istodobno, Vidić je i višestruko nagrađivan pisac, a ovom prilikom vrijedi istaknuti Nagradu "Marin Držić" za drame *Bakino srce* (1998.) i *Octopussy* (2001.) te Nagradu "Dubravko Dujšin" za *Velikoga bijeloga zeca* (2004.). Nimalo stoga ne iznenađuje što se o Vidićevim djelima pisalo i razmjereno često i s različitih stajališta, a raznovrsni pristupi (pre)usmjeravali su pozornost na raznovrsne karakteristike njegovih rukopisa, od intertekstualnosti i ludizma preko "stalnih postupaka ironizacije i groteske"¹⁴ do nadrealnih umetaka i "reagiranja na zbilju".¹⁵ Dosada-

šnji ogleđi o Vidićevim dramskim djelima žanrovski potpadaju većinom pod kazališnu kritiku i novinske i časopisne prikaze njegove zbirke drama, odnosno pod teatrološke i književnopovijesne radove o pojedinim periodizacijskim, tematskim, stilskim, žanrovskim, repertoarnim i inim odlikama suvremene hrvatske drame i kazališta,¹⁶ dok cjelokupan Vidićev opus još nije bio povodom i predmetom neke sveobuhvatnije i iscrpnije studije, iako, zbroje li se samo spomenute činjenice, neće biti dvojbe da je pred nama opus koji ne bi smjelo zaobići ni jedno relevantno promišljanje hrvatske dramske i kazališne produkcije u posljednjem desetljeću minulo- ga i prvom desetljeću novoga stoljeća.

PREMIJERE **Neki tužan žanr**

MEDUNARODNA
SCENA

ONI KOJI
DOLAZE...

AKTUALNOSTI

DRUGA
STRANA

VOX
HISTRIONIS

IZ POVIJESTI

TEORIJA

NOVE KNJIGE

DRAME

Od svoga dramskog prvijenca, Vidić je iz djela u djelo njegovao hermetičan, slojevit, šifriran i duboko metaforičan izričaj. Prvu fazu njegova opusa, drame s kraja osamdesetih i iz prve polovine devedesetih – *Škrticu/Harpu*, dramu *Netko drugi*, *Putnike*, *Veliku Tildu*, *Groznicu*, pa i *Ospice* – velikim su dijelom obilježili postupci karakteristični za cijelo razdoblje i naraštaj: postmodernističke igre, preslagivanja i resemantizacije, intertekstualnost, sklonost parodiji, persiflaži, travestiji i srodnim strategijama, izbjegavanje scenskoga realizma, odustanje od klasične koncepcije dramskoga lika, rastrzanost prostorno-vremenske strukture i dramskih zbivanja, izmicanje okovima ideologije.¹⁷ U podtekstu ranih Vidićevih drama, u suzvučju s gotovo uvijek prisutnim grotesknim, ironijskim ili nadrealnim elementima, čuče motivi iz autorove onodobne lektire, filmske kulture i usvojene kulturne baštine, dok se zaokruženost i značenje dramske zbilje neprestano dovode u pitanje jer su scenski dostupne tek krhotine zbivanja, središnji subjekt nepostojan ili čak odsutan, a prostor i vrijeme raspršeni u prošlost, sjećanja ili snatrenja. Prvi jači simptomi poetičkoga zaokreta počinju se nazirati u drugoj polovini devedesetih, počevši s *Bakinim srcem*. Vidićev rukopis postaje komunikativniji i počinje se približavati neorealističkoj dramskoj paradigmi, likovi su jasnije profilirani, prostorno-vremenske koordinate zadobivaju čvršće, konkretnije i prepoznatljivije obrise, kritička je oštrica nabrušenija i preciznije usmjerena, a autor mnogo neposrednije i odlučnije progovara o gorućim socijalnim pitanjima, što na poslijetku neće obilježiti samo njegov dramski izričaj, nego je karakteristično i za izričaj dra-

matičara koji tada tek stupaju na scenu (Filip Sovagović, Elvis Bošnjak, Dubravko Mihanović).¹⁸ O načelnoj dvodijelnosti svoga rukopisa višekratno se očitovao i sam autor, a povod njegovim prvim eksplikacijama o odustajanju od dotadašnjeg tipa formalnog eksperimentiranja bila je praižvedba *Bakina srca*, kada je među ostalim rekao i ovo: "Indikativno je i to što sam prvi put napisao preciznu uvodnu didaskaliju – gdje i kada se događa priča – pa je ona samim tim postala društveno i socijalno referentna, a na taj se način pripitomila i forma."¹⁹ Srodne autorove izjave što u usporednom slalomu s njegovim tekstovima ukazuju na pomak od hermetičnih prema realističnijim dramskim tvorevinama mogu se neprekidno pratiti sve do danas. Prisjetimo li se načas Viskovićeve teze o drami prve polovine devedesetih prema kojoj bi *socijalno eskapistička* mlada drama u budućnosti trebala jasnije odgovoriti na izazove zbilje, vidjet ćemo da se opusom druge polovine devedesetih i prve polovine prvog desetljeća novog tisućljeća Vidić pokazao i više nego dorašlim zadatku: njegove su drame, baš kao i rukavi očeve bijele košulje u *Ospicama*, iz prizora u prizor sve više okrvavljene stvarnošću aktualne društvene problematike. Čini se ipak pogrešnim pa i nepravednim tvrditi kako su Vidićeva djela tek nakon *Bakina srca* počela reagirati na zbilju kao što se to moglo pročitati u pojedinim tiskovinama. Osjećaj za bilo vremena oduvijek je prisutna komponenta Vidićeva rukopisa, tek što se u najranijim djelima gledatelj do nje morao probijati razgrtanjem postmodernističkih "slojeva" koje je autor postupno napuštao smatrajući ih izlišnima. Preobrazbu Vidićeva pisma možda najjasnije odražava problematika rata kao dramatičarove trajno prisutne opsesije. Rat se, naime, pojavljuje u gotovo svakoj Vidićevoj drami, no dok je u ranijim tekstovima, neovisno o poticajima iz zbilje, realiziran na razini motiva, neimenovan, marginaliziran, uopćen ili gurnut u prošlost, u kasnijim se neuvijeno apostrofira i smješta u suvremeno vrijeme i prostor. U *Škrlici* se tematiziraju revolucija, buna ili prevrat općenito; u neoparadigmatičkim *Putnicima* rat je izmješten u nedefinirano povijesno doba i u kontekstu djela nadaje se kao trajno stanje ljudskoga roda; slično je i u *Groznici* gdje "žene plaču kad ispraćaju muževe u ratove",²⁰ a priča se vraća u dvadesete. Naprotiv, u drami *Octopussy* i posebice u *Velikome bijelom zecu* inzistira se na prepoznatljivosti "vremenskog i prostornog okoliša",²¹ točno se zna o kojem je razdoblju riječ, rat je jedan od odlučuju-

ćih čimbenika u životima likova i posljedice ratne zbilje neumitno ravnaju njihovim sudbinama. Napokon, razgranje artizama i ludizama scenski je najavljeno već na samoj polovini devedesetih itedeovskom izvedbom *Groznice* koja se kretala u rasponu od visoko stiliziranih uvodnih prizora do naglašene mimetičnosti završnih prizora, da bi, nakon obiteljske drame *Bakino srce*, kulminiralo dramama *Octupussy* i *Veliki bijeli zec* u kojima autor rezimira svoje viđenje ključnog razdoblja novije hrvatske povijesti i pomno raščlanjuje društvenu i duhovnu klimu tranzicijske svakodnevice devedesetih točno identificirajući tjeskobu življenja u poraću. Ne može se, međutim, govoriti o povratku rukopisu čisto realističke orijentacije, jer se Vidić nikada posve do kraja ne odriče nadrealne nadgradnje dramskoga svijeta ili crnohumornih, grotesknih i ironijskih tonova – a ironija na poslijetku prodire i u didaskalije – pa ni intertekstualnih dijaloga s književnom tradicijom te su navedena obilježja u različitim omjerima prisutna u većini njegovih drama. Iz dosad navedenog proizlazi i žanrovska neodredivost pa čak i hibridnost Vidićevih drama, karakteristična uostalom za cijele devedesete, te se čini kako bi se neovisno o stupnju referencijalnosti u odnosu na zbilju najveći dio njegovoga dramskoga korpusa mogao smjestiti negdje na presjecištu tragedije i parodije, melodrame i groteske, na pola puta između nervoznoga cereka i peckanja u želucu. Sam će pak autor naglasiti pripadnost svojih djela “nekom tužnom žanru”,²² a takav stav dobiva svoje puno opravdanje već i ako samo promotrimo rasplete njegovih drama: u najstarijoj će *Harpi* sluge razvlastiti gospodare, ali i preuzeti njihove obrasce ponašanja, u *Groznici* su djevojke nakon prosanjane noći osuđene na četiri zida, mladi par u *Ospicama* pokazuje prve znakove bolesti, u *Tildi* ostarjela madam završava na cesti dok ostali spletekari pokreću novi posao, u *Velikome bijelom zecu* Jela pada kao žrtva ratničkoga mentaliteta... Vidićev distopičan pogled na svijet ojevra se i na formalnoj razini, budući da njegove drame vrlo često počinju u idiličnim okolnostima, izjutra i uz cvrkut ptica, a završavaju u sumornim raspletima i crnilu beskraje noći. Zato Leticija i kaže: “Ujutro si svet, a navečer proklet”,²³ a njezine riječi mogu se jednako uspješno primijeniti i na sudbine likova i na sudbinu društva. Unatoč trajno prisutnoj žudnji Vidićevih junaka za ostvarenjem tjelesne i duhovne slobode, autor ne odaje vjeru u poetiku sretnoga svršetka. Tutkalo koje u *Bakinu srcu* kuha Baka jedva da može zalijepiti Očeve

pohabane cipele, a kamoli napuklu peč obiteljskog ognjišta, poremećene međuljudske odnose i izvrnuti sustav vrijednosti, opsesivne teme Vidićevih djela.

Luzeri su cool

Upitan jednom prilikom o profilu lica koja najradije prikazuje u svojim dramama, Vidić je odgovorio mnogo iscrpnije od rečenice “Luzeri su cool”,²⁴ ali navedena rečenica jezgrovito sažima osnovnu karakteristiku i preduvjet većine autorovih dramskih subjekata. Od prvog djela Vidić odaje interes za likove s rubova društva, autsajdere, gubitnike i marginalce, bez obzira govori li o breughelovsko-beckettovskim slijepcima čije se alegorično putovanje u potrazi za svrhom, značenjem i identitetom te odgovorima na osnovna pitanja ljudske egzistencije ne okončava nalaženjem smisla, nego smirenjem na Seljakovim kolima s mrtvacima kao tipično vidićevskom inačicom Haronove lađe (*Putnici*), o prostitutkama koje u metaforičnom bordelu kao slici suvremenoga svijeta i svijesti ne ogoljuju toliko svoja tijela koliko svoju intimu (*Velika Tilda*), ili o članovima socijalno ugrožene i moralno nagrizene obitelji čiji članovi neprestano obmanjuju ne samo jedni druge nego i same sebe (*Bakino srce*). Njima se pridružuje i cijela galerija adolescenata i mladih ljudi koje prešućivanjem i nevažavanjem društvo doista često i tretira kao lica s rubova. Tu je tematiku Vidić najopsežnije razradio u *Ospicama*, drami o odrastanju, gubitku dječje bezazlenosti i spolnom, intelektualnom i duhovnom sazrijevanju mladih, o izostanku dijaloga između adolescenata i roditelja, adolescenata i učitelja i samih adolescenata međusobno, te uopće o boleštini krajnjeg nerazumijevanja i nesporazumijevanja. Vidićevo pak očito nepovjerenje u strukture vlasti i službena tijela uređene države iz drame u dramu utjelovljuju figure dijaboličnih, dehumaniziranih i groteskiziranih Profesora, Liječnika i Načelnika koji gotovo redovito nastupaju kao prijetnja ugrožavajući sve etičke i duhovne vrijednosti dramskoga svijeta. Profesori ne shvaćaju učenike i skloni su svakovrsnim moralnim zastranjenjima i devijacijama u ponašanju, Liječnici parazitiraju na pacijentima i podložni su mentalnoj nestabilnosti, sadizmu, egomaniji i nećudoređu, Načelnici ne štite građane i naginju korupciji, hipokriziji i pilatovskom pranju ruku. Autorovo zanimanje za marginalce, međutim, ne treba brkati sa simpatijom, budući da je i prema njima podjednako ironičan, a likovi za koje je spreman založiti se

i prema kojima pokazuje stanovitu dozu sućuti kod Vidića su prava rijetkost. Štoviše, inteligentna, (su)osjećajna i dobrodušna lica, nositelji iskonske nevinosti i neiskvarenosti, poput bolesne Sekice u *Bakinu srcu*, unaprijed su predodređena za propast. U *Velikome bijelom zecu* upravo moralno snažan i neupitan lik dolazi u samo središte spisateljeva interesa i postaje indikatorom izopačenosti društva u kojem takav lik može biti jedino uništen.

Za vjerovati je da nije slučajnost što je oba puta riječ o ženskim likovima, premda su kod Vidića ženska lica mnogo češće nemoćna, ovisna, pokorna, izigrana, neobrazovana, naivna, frivolna i duboko nesretna, a u podjeli životnih uloga zapravo uvijek teže krajnostima bludnice, svetice ili, najčešće, svete bludnice. Iako će u pravilu nositi barem predznak moralne nadmoći – što posebice upada u oči u javnoj kući Velike Tilde – Vidićeve ženske junakinje zapravo su potrošna roba od marginalnoga društvenoga značenja pa kao takve lako postaju plijenom ili žrtvama povijesnih zadanosti i pravila jačeg (*Harpa*), socijalnih okolnosti i obiteljskih prilika (*Bakino srce*), vladajućih društvenih stereotipa i patrijarhalnih i primitivnih mentaliteta (*Velika Tilda*, *Octopussy*), (poslije)ratnih društveno-političkih silnica (*Veliki bijeli zec*). Vidićeve junakinje nerijetko su izložene sustavnom psihičkom i fizičkom zlostavljanju, a uvjerene i ovjerene da žive u muškome svijetu, često mu se nemaju ni snage ni volje opirati. Čak i kad su na čelu bordela, rasplet razotkriva konce na marionetama kojima upravljaju igrači iz sjene. Već *Harpa* najavljuje i Vidićevim likovima svojstvenu čežnju za drukčijim i boljim životom, uporno iščekivanje spasitelja i zamišljanje odlaska, bijega i slobode. Nprestano na izlaznim vratima, ali nedovoljno snažni da uistinu prođu kroz njih, realizirati se mogu tek u mašti, što najbolje potvrđuje *Groznica*, no čak i takva realizacija često biva tek uvjetna ili u cijelosti podbacuje.

Još je od *Harpe* uočljiva i Vidićeva sklonost preuzimanju i ludičkom/ironijskom preobražavanju tipskih lica iz književne prošlosti, a u novijem dijelu opusa posebice se zapaža u drami *Octopussy*, gdje dolazi do parodiranja i grotesknoga očuđenja uobičajenog personala antičke tragedije (nositelj tragične krivnje, Notar, Glasnik, *pevaljke* kao kor). Bok uz bok parodiranim hvalisavim vojnicima, Guščaricama i drugim inačicama poznatih literarnih tipova, Vidićevim djelima suvereno prohode i demitologizirani stereotipi iz svakodnevice. Zanimljivo je

da su mnogi Vidićevi likovi depersonalizirani već na razini imenovanja, odnosno da su svedeni na funkcije (Majka, Profesor, Gazda...) ili su im dodijeljena imena simboličnoga naboja (Kuroglavko, Zero, biblijska imena). Bez obzira prizivaju li u sjećanje neko dramsko ili književno lice, aludiraju li na povijesnu osobu ili se jednostavno igraju značenjima – u tom pogledu upravo je karakterističan personal *Harpe* – imena odaju nešto o naravi lika koji ga nosi i/ili izriču autorov (ne)posredan stav spram njega,²⁵ a takav način dokarakterizacije kulminirat će u posljednjoj drami u kojoj likovi više nemaju pravo ni na osobna imena ni na opće imenice, nego su im umjesto njih pridruženi različiti znakovi. No, kako se mijenjao Vidićev odnos prema baštini odnosno zbilji kao primarnoj i referentnoj dramskoj građi, tako su se mijenjali i njegovi likovi, načinišći korak od nesigurnog, tipiziranog, naglašeno konstruiranog ili tek tematski uspostavljenog subjekta (Brat) s početka devedesetih prema zaokruženijem individuumu s počeka novog milenija (Jela). U popisu dramskih lica krije se i još jedna potvrda autorova osebujna smisla za ironiju ili, bolje rečeno, autoironiju. Poigravajući se s izvedenicama vlastitog imena, Vidić u radnju opetovano uvlači neku vrstu grotesknoga alter ega. Neovisno o njihovom neposrednom utjecaju na odvijanje dramskih zbivanja, redovito je riječ o negativcima, pokvarenjacima i oličenjima prijetnje, zloće i nepočudnosti, ali i o svojevrsnim iščašenim moralnim komentatorima koji kao iz prikrajka motre i vrednuju prikazana zbivanja: Ivica Krajputaš (*Harpa*), Ivica razvratnik (*Putnici*), Ivica ubojica (*Ospice*), zločesti dječak Ivica iz Sekičina razreda (*Bakino srce*), starac Ivan (*Octopussy*). Vidićev dramski alter ego s vremenom postaje sumorniji i ozbiljniji te iz knjiškog, ironičnog i iscerenog dugajlije u žutom kaputu metamorfozira u zlogukog, pohotnog i okrutnog starog notara koji, unatoč sljepilu, sasvim bistro vidi i prošlost i sadašnjost i budućnost svoga naroda, a čiji sarkastični završni smijeh odjekuje još dugo nakon spuštanja zastora.

Tajna začarane šume

“Uman je čovjek, kulturnan, nema stvari na svijetu koje ne zna. A otkad se posljednjih godina narod na svoje noge postavio, dušmana zatro i slobodu svoju zadobio, sav se nesebično posvetio općem i javnom dobru, i usprkos poodmakloj dobi, danas pomaže ovom neukom narodu kao pjesnik, historik i općinski pisar.”²⁶

Tako Vidić govori o starcu Ivanu, a nadovezujući se na rečeno, vrijedi izdvojiti katkad više, katkad manje zastupljen, ali često prisutan motiv pisanja kroz koji autor, autoreferencijalno koliko i (auto)ironijski, preispituje razmjere utjecaja pisane riječi na život pojedinca i zajednice. Neovisno radi li se o prepisivanju pisma iz lanca sreće kao zalogu svjetlije budućnosti kako je prikazano u *Ospicama* ili o bilježenju povijesti (na)roda i naviještanju njegove budućnosti kao u drami *Octopussy* te neovisno o količini autorske (samo)ironije spram uvjerenja kako se literaturom može mijenjati svijet, pisanje kod Vidića redovito preuzima na sebe breme mukotrpnog, odgovornog i teškog, pače "najtežeg" posla i ima potencijal utjehe, odrješenja, proročanstva, oslobođenja.

U desetak dosad publiciranih i izvedenih dramskih tekstova, Vidić je pokazao zavidnu širinu u odabiru tema. Mnoge od njih ponavljaju se, variraju i razrađuju iz djela u djelo s različitim stajališta i u različitim oblicima i omjerima (npr. rat). Vidić podjednako često preispituje i područja najuže intime pojedinca i problematiku koja zahvaća kolektivne traume i opsesije društvene zajednice pa samim time nerijetko zadire i u prostore tabuiziranoga. Kronološki gledano, u starijem dijelu opusa prevladavaju intimne teme poput egzistencijalne zapitanosti nad smislom života u *Putnicima*, potrage za identitetom u *Groznici* i odrastanja u *Ospicama*. Kasnije kao da ga više intrigiraju društvene teme: ako su nakon *Bakina srca* kriminal, socijalna bijeda i materijalno osiromašenje stalna preokupacija Vidićevih drama, onda je ironijsko prokazivanje primitivnih mentaliteta i kritičko razobličavanje emocionalnog, duhovnog i moralnog osiromašenje društva i pojedinca s kraja stoljeća njegova omiljena tema. Prilikom inventarizacije Vidićevih tematskih čvorišta jedna od ključnih riječi nesumnjivo je rasap, bez obzira govorimo li o rasapu svijesti, obitelji i (civiliziranog) društva ili o rasapu dijaloga, elementarne ljudskosti i građanskih vrijednosti. S istog se popisa ne bi smio ispustiti ni pojam traume, budući da su Vidićevi junaci svi odreda istraumatizirani odrastanjem, ratom, tranzicijom, kriminalom, besparicom, politikom i posebnom beznađem.

Već je debitantskom *Škrticom*, doduše na ponešto ludistički način, zahvatio arhetipsku tematiku ljudske gramzivosti koja poslije prerasta u osudu utrke za profitom i tržišno orijentiranoga suvremenoga svijeta. Isto djelo najavilo je i drugu stalnu temu Vidićeva opusa,

temu seksualnosti, koja se grana u nekoliko motivskih skupina. U jednom obliku pridružena je tematici zgrtanja kapitala i bezočnog izrabljivanja čovjeka. U *Velikoj Tildi* seksualnost se ostvaruje kao trgovačka transakcija, a ne kao čin ljubavnog sjedinjenja pa Vidić u javnoj kući nalazi dramski ekvivalent otuđenju i obezduhovljenju materijalističkog društva u kojem je sve na prodaju. *Groznica* i osobito *Ospice* bave se buđenjem i bujanjem adolescentske seksualnosti, odnosno naprasnog suočavanja mladih s odrastanjem i silnicama koje ravnaju svijetom odraslih. Konačno, na motivu seksualnosti gradi se i metafora gubitka nevinosti društva u cjelini, kao što je to slučaj u *Velikome bijelom zecu*, gdje se (junakinjin) naslovni bijeli zec na poslijetku preobražava u simbol odstrijeljene nevinosti i čistoće. Dapače, bijeli zec kao znak primordijalne netaknutosti i neukaljanosti na motivskoj razini javlja se već u *Ospicama* kao vrlo vjerojatno prva nedužna žrtva manijakalnog ubojice.

Iako je konstanta Vidićevih djela svrgavanje svakovrsnih diktatura i režima, rušenje hijerarhija se, izvrtanjem uloga gospodara i slugu, ukidanjem "reda na rubu reda" zato da bi se uspostavio profitabilniji, zbacivanjem jednog silnika samo radi ustoličenja drugog, u konačnici zaokružuje u pesimističnu i besperspektivnu spoznaju da prevrat i revolucija ne donose nikakvu stvarnu promjenu, osobito ne pomak nabolje, već puklo preslagivanje elemenata. Hotimice polupismen podnaslov drame *Octopussy* koji glasi *Živiela utopia* i koji ujedno "citira" natpis s jednog od zgarišta u blizini naslovne krčme stoga ne razjašnjava žanrovsku pripadnost Vidićeve drame koliko ironijski usmjerava čitanje i nudi komentar na izjalovljena utopijska očekivanja i distopijske karakteristike prikazanoga svijeta. Stalnim preispitivanjem odnosa pojedinca i vlasti Vidić uvijek dolazi do zaključka da su strukture moći, vlast i njezini predstavnici prijetnja osobnom integritetu individue, a takav zaključak svoju finalnu ekspresiju najbolje nalazi u znamenitom "antidržavnom" monologu Jurice u *Velikome bijelom zecu*.²⁷

Pojedinac se kod Vidića također uvijek iznova određuje i redefinira u odnosu prema povijesti, privatnoj i društvenoj podjednako. Iz toga onda ishodi tematika oblikovanja osobnog i kolektivnog identiteta. Traganje likova za osobnim identitetom motiv je u gotovo svim Vidićevim djelima, počevši od Kuroglavkova parodičnoga rekonstruiranja vlastite osobnosti u prvobitnoj ina-

čici *Harpe*, i najčešće se ostvaruje putem monološki strukturiranih iskaza likova. Vidićevske pokušaje osmišljavanja i rekonstrukcije vlastite prošlosti često, međutim, prati i istodobna svijest o dvojbenuosti takvih pokušaja, zbog toga što se povijest reinterpretera iz karaktera lika i zbog toga što različite interpretacije prošlih događaja ovise o ciljevima onih koji ih pripovijedaju. Karakterističan je primjer drama *Netko drugi* – likovi se prisjećaju pojedinih događaja iz prošlosti tek da bi drugi doveli u pitanje ili opovrgnuli valjanost njihove inačice sjećanja – a sličan obrazac ponavlja se u i drugim dramama.

Kad se pak promotri odnos lika i društvene povijesti, odnosno kolektivnoga identiteta, postaje jasno da je jedna od provodnih niti Vidićeve dramaturgije i jedna od središnjih okosnica za njezino razumijevanje odnos koji dramski tekst uspostavlja prema povijesti, ideologiji i mitu. Taj se odnos uvodi na varijabilne načine, ali bez obzira hoće li se ostvarivati sustavom više ili manje prikrivenih aluzija i komentara, prisjećanjem na prošlost, uvođenjem “nositelja” povijesti u radnju, vremenskim izmještanjem dramskih zbivanja u prošlost, sučeljavanjem prošlosti i sadašnjosti ili na neki drugi način, razdoblja koja obuhvaća zajedno s njihovim popratnim mitovima, ideologemima i simbolima uvijek su osjetljivi odsječci nacionalne povijesti. Radnja dramskog teksta *Velika Tilda* odvija se u dvadesetim godinama prošloga stoljeća, a u vrijeme kad je napisan, raspadanje javne kuće trebalo je asociirati na raspadanje bivše države, na što su upućivale izvornom inačicom teksta razasute udice o demonstracijama protiv kralja i sl., drama *Octopussy* vraća se karadorđevićevskim žandarima, a u *Bakini srcu* lik Djeda nositelj je duha i krimena komunističkoga režima.

Drame *Octopussy* i *Veliki bijeli zec* karakteristične su za noviji dio Vidićeva opusa u kojem se autor, kao i suvremena hrvatska drama uopće nakon postmodernistički zaigranih djela s početka devedesetih, izravni je i polemičnije upušta u problematiziranje gorućih problema suvremene hrvatske zbilje. Kritički odnos prema povijesti dovodi Vidića u okrilje političkoga teatra. Vidić otvoreno podvrgava povijest, mit i ideologiju dramskim analizama i reinterpreteracijama, upozoravajući kako na relativnost (službenih) istina i povijesti tako i na činjenicu da ideologije rado proizvode mitove i manipuliraju njima. Kritički se razmatraju mit o vlastitoj državi, naciji

i domovini i mit o demokratskom društvenom uređenju, budući da ni jedan ni drugi nisu donijeli očekivano blagostanje, već slom ideala i poslijeratno otrježnjenje, sustavno se raskrinkavaju demagogija i ispraznost domoljublja bez unutarnjeg pokrića, a Vidićevim ironičnim žalcima izložen je i mit o stoljetnoj kulturi i pismenosti jer je sveden na deklarativnu i ideologiziranu frazu. Govoreći o mitu, Milivoj Solar piše kako ništa ne može dokinuti mit kao ironija jer ona iznutra rastvara njegov jezik konstatacije koje su apsolutno pouzdane.²⁸ Jedan od Vidićevih omiljenih postupaka jest upravo ironijsko dekomponiranje i demistificiranje naslijeđenih ili novostvorenih mitema i ideologema zapadnjačke civilizacije i hrvatske svakodnevice podjednako. Nadalje, Vidić mitove i ideologije rastvara i ruši grotesknom desakralizacijom mitske priče i vremena, parodijom, travestijom, persiflažom i crnim humorom, rekontekstualizacijom, resemantizacijom i drugim različito ciljanim intertekstualnim srazovima svoga tekstualnog tkiva s više ili manje prisutnim i predmnijevanim literarnim predloškom te, napokon, nadrealnom nadgradnjom temeljne dramske radnje. Tako je u drami *Octopussy* priča o vladavini prepoznatljivoga gorštačkog mentaliteta i silaznoj putanji jednog od njegovih predstavnika produbljena i intertekstualnošću na tragu “brešanovske intertekstualne tradicije”²⁹ i scenskom materijalizacijom nezbiljskoga. Parodičnim poigravanjama s obrascem i uzvišenošću grčke tragedije (aluzije na sudbinu kralja Edipa, petočina dramska struktura, poštivanje “jedinštava”, tragična krivnja, niz tipičnih dramskih situacija i likova) i legendom o Faustu (Mladić koji uzalud pokušava prodati dušu vragu), Vidić će naglasiti groteskno lice svoje krčme te usput persifilirati i poneke elemente šekspirijanske književne tradicije (Duhovi), a uvođenjem nadrealnih zbivanja (Žandari) zahvatit će stoljetnu povijest domaćih prostora i u ironičnome finalu stopiti u jedno povijest i sadašnjost, vrijeme karadorđevićevskoga “protunarodnog režima” i vrijeme stečene samostalnosti. Dramom *Octopussy* autor iznosi vlastito viđenje novijeg razdoblja hrvatske povijesti te izravni je nego ikad dotad propituje suvremenu društvenu problematiku, u prvom redu nasilje kriminala, vlasti, politike, povijesti i mita nad čovjekom. U naslovnoj krčmi šaćica lokalnih nasilnika u sprezi sa strukturama vlasti kroji sudbinu naroda pa u Vidićevim rukama krčma postaje otjelotvorenje poživinčenog i kriminalnog mentaliteta koji temeljne građanske vrijednosti

neprestano dovodi u pitanje, odnosno metafora općeg duhovnog stanja suvremenog društva kakvu u ostalim autorovim dramama preuzimaju javna kuća, sljepilo, ospice, šizofrena rascijepljenost svijesti. I u idućoj drami, u *Velikome bijelom zecu*, Vidić ponovno detronizira niz mitema suvremene svakodnevice i otkriva naličje tranzicijske stvarnosti, često zaglušene ispraznim paradama i simbolima. Radnja se odvija u dvije točke novije povijesti, na dan znamenitoga jarunskog mimohoda u čast rođendana države, 30. V. 1995., te pet godina kasnije, kako bi se prikazao rasap obitelji satnika Lukše kojoj poslijeratna podjela karata nije donijela očekivani boljitak. Pritom Vidića najviše intrigira način na koji politički sustav utječe na pojedinca, a taj je pojedinac djevojka koja će u konačnici stradati kao nedužna žrtva poremećenih obiteljskih i društveno-povijesnih prilika. Kad je 1997. pisao o političnosti devedesetih u sklopu temata časopisa *Frakcija*, Vidić je kao temeljnu pretpostavku političkoga teatra naveo "spremnost da se na reference političkog i povijesnog trenutka odgovori kritički, angažirano i izravno"³⁰ i zaključio kako u Hrvatskoj toga trenutka takvo kazalište ne postoji. Već nekoliko godina kasnije, kako vidimo, opovrgnut će samoga sebe i subverzivnim, prevratničkim rukopisom u dramama *Octopussy* i *Veliki bijeli zec* ispisati vlastitu inačicu političkoga kazališta.

Analizom prostora u Vidićevim dramama zamjećuje se njihova urbana ambijentiranost, sukladna i tematici i jezičnom izričaju, naspram rjeđih izleta u ruralna područja (*Octopussy*). Daleko je, međutim, važnija načelna parabolichnost³¹ i metaforichnost prostora kojima se kreću Vidićevi likovi, i onda kad su to šuma, pustopoljina ili krčma u zaleđu, i onda kad su to javna kuća, samostan, mesnica, zatvor ili tijesni sobičak. Svejedno je jesu li prostorni odnosi Vidićevih drama mimetički ili stilizirani, fantastični ili imaginarni, suvremeni ili povijesni, prostori svijeta ili prostori svijesti, ali je neupitno da Vidić računa na prostornu artikulaciju osnovnih značenjskih silnica svojih djela. Sukladno tomu prostori i prostorni odnosi gotovo uvijek predstavljaju simboličan prikaz čovjeka u svijetu i svijeta u čovjeku. U *Putnicima* trojica doslovnih koliko i alegoričnih slijepaca lutaju u potrazi za odgovorom na pitanja tko su, što su i gdje im je mjesto: pustopoljina kojom se kreću prostorna je eksplikacija stanja duha, a slijepac i samostan lako zamijeni s javnom kućom. U *Velikoj je Tildi* pak javnoj

kući dano da prikazuje "unutrašnji svijet nesretnog i nesređenog bića"³² i da bude metaforički prikaz suvremenoga društva.

U nizu djela, od izvorne *Harpe* i drame *Netko drugi* preko *Ospice* do *Velikoga bijelog zeca*, kao važna komponenta dramske radnje i prostor koji na sebe preuzima semantičke odrednice različitih naboja javlja se topos šume, odnosno parka (*Ospice*) ili vrta (*Veliki bijeli zec*) koji buja, zarasta i prijeti da će se pretvoriti u šumu. Simbolika šume nosi raznovrsne konotacije, nerijetko i međusobno sasvim oprečne, što pojednostavljeno ili jednostrano tumačenje Vidićeve začarane šume čini opasnim koliko i neosnovanim. Šuma je ambivalentan prostor koji istodobno može biti i prostor straha i prostor utočišta, a daje je se tumačiti i kao simbol nesvjesnoga i potisnutoga. U *Škrtici* je šuma opasno i pogubno mjesto koje ne poznaje ni nade ni vjere ni milosti, kojim vladaju razbojnici, demoni i "pas nacereni" i iz kojeg izvire zlo što sažima duh vremena: dok u završnom prizoru Kuroglavko napastuje Harpu, pjesma i smijeh iz šume postaju sve glasniji i glasniji. U *Ospicama* je park/šuma prostor kojim gospodari manijak i prostor u kojem se dramski likovi prepuštaju svojim mislima, strahovima, željama i žudnjama: čovjek se u šumi suočava s tajnama života i društvenim demonima, ali i sa samim sobom i svojom unutaršnjom tamom. U *Velikome bijelom zecu* šuma se, prateći radnju, iz priskonskog i bezopasnog prostora nevinoga stanja društva koje još uopće nije upoznalo kategoriju straha preobražava u prostor uništenja, razdora i smrti u kojem obitavaju ratnici i lovci i koji neprestano ugrožava društvene ideale, emociju i elementarnu humanost. Čini se stoga kako unatoč njezinoj janusovskoj dvoobraznosti kod Vidića na kraju ipak trijumfira šuma kao nositelj destrukcije i duhovne pustoši, bilo da je riječ o šumi u mladenačkoj *Škrtici* koja je smijehom i pjesmom Najgorega donekle živijalnom, postmodernističkom gestom pretkazala zbilju devedesetih, bilo da je riječ o antiratnoj obiteljskoj drami *Veliki bijeli zec* u kojoj je šuma progutala ideale i nevinost zaokruživši Vidićev pogled na zbilju devedesetih.

Pila je kirurgova sablja

Parabolichnost Vidićeve šume dovodi nas do autorova jedinstvenog "potpisa", sklonosti sabiranju značenja djela u objedinjujuće metafore stanja individualnog i

kolektivnog duha na kraju 20. stoljeća. Spomenute metafore, kao što smo već vidjeli, rado se realiziraju u prostornim analogijama (javna kuća, krčma), dok su druga najčešća forma bolesti organizma kao metafore duhovne oboljelosti suvremenoga čovjeka i društva (sljepilo, groznica, ospice). Scenskom parafrazom Breughelove *Parabole o slijepcima*, koja je i sama likovna parafraza biblijskoga ulomka (Matej 15,14),³³ Vidić u *Putnicima* aludira na opasnosti i posljedice unutarnjeg sljepila čovječanstva koje ne udaljava putnike samo od vjere i kraljevstva nebeskog simboliziranog vječnim gradom kao žuđenim odredištem njihova putovanja, nego i od svih moralnih i duhovnih vrijednosti. Stanje povišene tjelesne temperature i dječja bolest koja s godinama postaje sve opasnijom u *Groznici* i *Ospicama* zahvaćaju organizam onda kad se ovaj ne umije nositi sa svijetom oko sebe i u sebi. Naslovna krčma u drami *Octopussy* ne želi biti preslika prepoznatljivoga društvenog prostora koliko globalna metafora urušavanja civilizacije i "retorička transpozicija"³⁴ odnosa u društvu koje je izgubilo moralni kompas. Sažimajući devedesete, Vidićeva se krčma uzdiže na razinu metafore suvremene Hrvatske i postaje sinonimom poseljačenja, primitivizma i duhovne praznine, dok je tajanstvena medvjeda šapa koja odvlači u mrak protivnike vladajuće opcije emblem posvećanijega društvenog mraka. Na sličan se način i bolest zeca nadaje kao bolest društva u kojem su sve vrijednosti civiliziranoga društvenog uređenja izokrenute naglavačke ili ugrožene.

Vidićev je opus od samih početaka gravitirao k pomaknutom, nezbiljskom, fantastičnom, pri čemu je zamjetljivo da nadrealna nadgradnja dramskoga svijeta – iskoraci u prostore iracionalnog i nestvarnog, materijalizacije sadržaja svijesti i podsvijesti – postaje sve izraženijom onda kad se Vidićeve postmodernističke igre počnu uklanjati tekstovima koji se priklanjaju neorealističkoj dramskoj paradigmi i neuvijeno se bave problematikom suvremene hrvatske zbilje, ponajprije simptomima tranzicijske svakodnevice poput ekonomske nesigurnosti, nezaposlenosti, kriminala, nasilja, oportunitizma, političke manipulacije, braniteljske problematike, poslijeratnog gubitka ideala, dezintegracije obitelji... Dapače, analiza elemenata onostranog u Vidićevim novijim dramama pokazuje kako Vidić najčešće pribjegava nezbiljskome kako bi ironizirao i prokazao primitivizam, materijalizam, deziluzioniziranost, besperspek-

tivnost i sveopću moralnu degradaciju prikazanoga društva. U *Groznici* se nezbiljsko realizira kroz opredmećenje gladi za životom triju djevojaka koje iz scene u scenu, što se smjenjuju logikom sna, ali i logikom kazališnoga mehanizma, igraju različite uloge tek da bi se na poslijetku ispostavilo da se sve odigralo u njihovim glavama i da se nisu udaljile iz sobe. Sabirući tragičnu sudbinu nedužnoga djeteta koje su iznevjerili i obitelj i društvo, Sekičino priviđenje u *Bakinu srcu* tvori idejno središte drame. U drami *Octopussy* Vidić se uz pomoć scenske materijalizacije onostranog obračunava s predstavnicima vladajućega gorštačkoga mentaliteta. U *Velikome bijelom zecu* elementi nezbiljskoga interpolirani su u realističnu priču kako bi ironizirali ili kritizirali prikazane događaje ili poentirali autorove misli. Štoviše, u Vidićevim djelima "fantastika" često iskazuje ono što je tabuizirano ili potisnuto pa u *Velikome bijelom zecu* niz "kurziviranih" i "nevidljivih" prizora ujedno razotkriva misli, osjećaje i namjere dramskih likova i pojašnjava njihove značaje i međuodnose. U *Groznici* je onostrano bilo povezano s intimnim životom pojedinca; u kasnijim djelima ono također zadržava tu osobinu, ali se sve više veže i za društveno-polemične teme. No, takav obrat u perspektivi nije isključivo Vidićeva posebnost. Prve drame *mladih hrvatskih dramatičara* s početka devedesetih obilježili su sukobi protagonista sa samim sobom i s materijalizacijama osobnih dvojbi i strahova više nego njihovi sukobi s licima iz neposredne društveno-povijesne okoline, da bi s materijalnim osiromašenjem i razočaranjima koje je donijelo poslijeratno razdoblje nezbiljsko postalo i važnim prostorom eksplicitne društvene kritike.

Krug Vidićevih stalno prisutnih dramskih strategija – fantastiku, crni humor, grotesku, ironiju, demitologizaciju... – zatvaraju intertekstualni i citatni dijalozi s literarnom i kulturnom baštinom u kojima se autor jednako poigrava s dramskom književnošću, mitom, likovnim umjetnostima i filmom, bilo da je riječ o Molièreu i Buñuelu (*Škrtica/Harpa*), antidrami (*Netko drugi*), Beckettu i Breughelu (*Putnici*), Mili Budaku (*Bakino srce*) ili antičkoj tragediji (*Octopussy*). Dapače, kritika mu je redovito nalazila uzore, predloške i polazišta više ili manje implicirana njegovim djelima, poput Genetova *Balkona* u *Velikoj Tildi* ili Wedekindova *Proljetnog buđenja* u *Ospicama*, a redatelji su ga nadopisivali "srodnim" tekstovima (npr. Baletićeva režija *Putnika*) čak i kada to Vidić

nije nužno odobravao. U Vidićevim se djelima intertekstualne veze očituju na razini tematike i strukture, odujući različite modele pristupa literarnome predlošku i različite načine njegove dramaturške transformacije, od žovijalnosti do subverzivnosti. U ranijim dramama Vidićeva intertekstualnost naginje ludizmu i parodiji, nerijetko je samom sebi svrha i funkcionira ponajprije u sloju jezika i na razini dosjetke. Harpa je ženska inačica Molièreova škrca, škrta je i u domeni Mamona i u domeni Erosa, njezina karakterna osobina samo je jedna od prepreka, a tekst vrvi implicitnim citatima i persiflažama isječaka iz književnih tekstova i diskursa zbilje kojima je glavni cilj zabaviti. U kasnijim djelima takva vrsta intertekstualnosti bijedi, uzmičući pred intertekstualnošću kojoj je glavna svrha demitologizacija, ironizacija i groteskizacija određenih društvenih pojava i fenomena (sprege kriminala i vlasti, patrijarhalnog društva, povijesnih zabluda, demagogija i mitova). Jedan sloj drame *Octopussy* svakako se odčitava na planu parodijskog i grotesknog unižavanja predodžbi o klasičnoj tragediji i njezinom uzvišenom središnjem junaku, no srž Vidićeve resemantizacije niza elemenata iz baštine europskoga civilizacijskog kruga jest subverzivno razobličavanje suvremene hrvatske zbilje.

Replike Vidićevih lica ispisane su suvremenim, urbanim jezikom. U prvom dijelu opusa, Vidićevi likovi izražavaju se stiliziranim, kratkim, semantički često zatvorenim, nejasnim ili nedorečenim rečenicama. Dijalozi su nerijetko zasićeni ironijskim konotacijama i intertekstualnim, citatnim ili parodičnim punjenjem, katkad su poetizirani, a redovito su ispresijecani brojnim stankama. Vidić se rijetko odlučuje na jače dijalektalno ili slengovsko nijansiranje jezika svojih likova, a eksces ili iznimka koja potvrđuje pravilo je kajkavizirana ispovijed razvratnika Ivce u *Putnicima*. Povremeno se, međutim, upušta u ironične persiflaže različitih profesionalnih žargona, poput liječničkog, učiteljskog ili političkog, odnosno ideološkog. Ispunjena sintagma i leksemima kao što su "obespravljena klasa", "narodni neprijatelj", "eksproprijacija" ili "preodgoj", Timurova rečenica u *Škrtači/Harpi*, primjerice, karakterističan je uzorak parodiranoga govora prepoznatljiva svjetonazora iz bliske prošlosti koji je i inače učestala meta autorovih jetkih strelica. Nije iznimka ni da Vidićeva lica svoje priče izgovaraju jedno pored drugoga, a poteškoće u uspostavljanju dijaloga osobito dolaze do izražaja u dramama *Ne-*

tko drugi i *Putnici* te u *Ospicama*. Mijene u njegovu rukopisu u stanovitij se mjeri odražavaju i na razini govora likova. U nekoliko posljednjih drama, u skladu s čvršćom i zbijenijom dramskom strukturom te otvorenijim tematiziranjem suvremene zbilje, zamjetljiv je iskorak prema opširnijoj i preciznijoj didaskaliji, jezgrovitoj, izravnoj i sočnijoj replici – sve se češće može čuti i psovka – te referentnijem i komunikativnijem, provokativnijem i društveno-kritičnijem monologu.

Pravo na opširniji i zaokruženiji izričaj Vidićevi likovi ostvaruju tek onda kad se prepuste ispovijedanju, prisjećanju ili maštanju. Kada dijalog, uzajamno izmjenjivanje misli, osjećaja i stavova te uopće iskrena i otvorena komunikacija podbace kao opcija, misao Vidićevih likova oblikuje se u monolog, odnosno tiradu, pa monolog/tirada prerasta u jedno od Vidićevih osnovnih dramskih sredstava. Ipak, Bokina teza o monološkom pogledu na svijet kao temeljnom osjećaju hrvatske drame devedesetih³⁵ time se tek donekle ovjerava. Naime, Vidićevi likovi u monolozima dobivaju svojih pet minuta da kažu što im leži na srcu, predstavljaju se, razgolićuju svoju intimu i iznose motivacije i objašnjenja svojih postupaka, odajući želju za komunikacijom makar s publikom. Budući da monolozi razotkrivaju ključne trenutke iz prošlosti likova koji su im odredili, preusmjerili ili zapecatili život bilo u pozitivnom bilo u negativnom pogledu, jednom će figurirati kao prostori utjehe i eskapizma, drugi put kao izvori frustracija i nemira. Napokon, likovi monolozima ne rasvjetljavaju samo svoje karaktere, nego i smisaona uporišta dramskoga djela u cjelini, a u novijem dijelu opusa, posebice u *Velikome bijelom zecu*, bit će posebno upadljiv kritički naboj monologiziranih komentara na zbilju. Kad je jednom prilikom pisao o Krležinu monologu, Vidić je kao temeljnu funkciju monologa u drami izdvojio nuđenje rješenja i vizure iz koje se drama može sagledati i dodao: "Svojstvo monologa je da pažnju sabire u točku, da poput povećala sakuplja svjetlost na onaj mali komadić bitnog."³⁶ Sagledaju li se u istom svjetlu i njegovi vlastiti monolozi, otkrit će se njihova dvojaka uloga. Učestalim umetanjem monologa/tirada, Vidić likovima otvara prostor za necenzurirani govor svijesti, ali istodobno i sebi omogućuje da istovari sve privatne i javne teme koje ga okupiraju. Ako je "pila kirurgova sablja" kojom ovaj odstranjuje bolesne dijelove organizma, kako je to zanesenjački uzvikivao groteskizirani Doktor Fuchsschwanz, onda ga bez uste-

zanja, bez groteske pa i bez imalo patetike možemo parafrazirati i reći da je pero spisateljeva sablja kojom iz djela u djelo Vidić zadire sve dublje u bolesno tkivo društvenog organizma.

Onda – definirajmo se. U čemu je naš problem?

“Onda – definirajmo se. U čemu je naš problem?” pitanje je koje će samome sebi postaviti rastrojani junak Vidićeve posljednje drame, a ostatak radnje je, kao uostalom i cijeli Vidićev opus, pokušaj da se na njega odgovori. Zasad neobjavljena i neizvedena drama – zbog čega ćemo joj i posvetiti više pozornosti – naslovljena je *Grupa za podršku* i ona bi se također mogla pripisati “nekom tužnom žanru”.³⁷ Dok se u zbilji vode gorljive rasprave o problematici identiteta, a literarne, televizijske i filmske pa i zbiljske svjetove nastavaju raznovrsne grupe za podršku, Vidić spaja ove dvije teme i, uvjetno rečeno, od prve posuđuje sadržaj, a od druge formu, da bi odmah potom propustio svoju građu kroz ironijsko sito i iznevjerio naslovom implicirana očekivanja. Ironijski odmak najavljuje i uvodni oksimoronski spoj dvaju posvema oprečnih diskursa na temu subjektiviteta kojom se drama bavi, citata iz Kantove *Kritike čistoga uma* i neimenovane dječje slikovnice. Nakon drame *Octupussy* u kojoj je metaforom krčme obuhvatio primitivni i kriminalni mentalitet što ravna tranzicijskim društvom, i *Velikoga bijelog zeca* u kome se usredotočio na rasap nukleusa društva – obitelji, u *Grupi za podršku* žarište autorova dramskog interesa sužava se i Vidić se usredotočuje na pojedinca. Točnije, na sadržaj svijesti ili možda bolje rečeno podsvijesti duševno rastrojene ličnosti. Uvid u svijest i načine na koji se svijet utiskuje na nju, uvid koji je Vidić dosada ostvarivao nizanjem nekontroliranih monoloških bujica misli ili koketiranjem s elementima nezbiljskog, ovaj se put ostvaruje otjelotvorenjem svijesti na sceni pomoću dramskih lica koja predstavljaju pojedine aspekte osobnosti središnjeg subjekta, a drama sačinjena od petnaestak scena doima se poput raspršenoga mozaika čije kockice treba ponovno sastaviti i od kojeg je potrebno malo se odmaknuti ako se želi sagledati cjelina.

Poluprazan i oronuo scenski prostor “zapuštene sobe” za sastajanje u stvari je prostor junakova uma, a sedmero likova su različiti elementi protagonistove svijesti. Zbog toga i jesu anonimni i označeni simbolima,

no Vidić je pritom i neobično duhovit – neki bi rekli i sarkastičan – tako da svaki od simbola na svojevrsan način rasvjetljava ličnost koja ga nosi: zaljubljenik je označen srcem (♥), pijanac oznakom za promil (‰), ratnik i poslovnjak oznakom za muški spol (♂) itd., dok je junak koji predstavlja zbroj ličnosti utjelovljenih na sceni označen plusom (+). Svaka “ličnost” – nesvršeni student, razočarani ratni veteran, mutan poslovni čovjek, alkoholičar – ujedno predstavlja i neku suvremenu boljku, a likove se može čitati i na sinkronijskoj i na dijakronijskoj razini. Na horizontalnoj osi, likovi utjelovljuju proturječne osobine središnjeg subjekta koji “grozničavo želi biti razborit i smiren”, dok na vertikalnoj razini utjelovljuju junaka u različitim vremenskim odsječcima njegova života pa se Vidićev tekst može tumačiti i kao svojevrsna “bildungsdrama”. Sama radnja temelji se na introspekciji središnjeg subjekta koji se prisjeća pojedinih životnih faza, od adolescentske dobi do kasnih tridesetih, preispituje svoje uspomene i odluke, nastoji detektirati trenutak u kojem su stvari pošle po zlu i pokušava se pomiriti sa samim sobom i sa svijetom u kojem živi. Njegova raspoloženja kreću se u rasponu od rezignacije i samosažalijevanja do ogorčenosti, bijesa i agresivnosti spram sebe i okoline – štoviše, Vidić svom “loše koncipiranom” junaku usađuje i intenzivno razmišljanje o samoubojstvu. Radnja kulminira kad se pojedine “ličnosti” počnu prepoznavati i međusobno optuživati za pogrešna životna skretanja. Rekonstrukcija fabule pak ukazuje na tipično hrvatsku priču pojedinca ili naraštaja koji je stasao u bivšoj državi, ratovao za novu te na poslijetku prokockao ne samo ideale nego i moralni integritet i prisebnost, a Vidić je njome objedinio većinu svojih omiljenih tema, od problema odrastanja i sazrijevanja, preko relativnosti istine osobnih i kolektivnih interpretacija povijesti, do prokazivanja primitivizama (poslije)ratnoga doba. Odrastanje u komunizmu odskočna je daska za poigravanje s nekim jugo-mitovima, kao i u prethodnim djelima; ratno iskustvo podloga je proučavanju ratne traume koja junaku onemogućava održavanje stabilne veze i gura ga u alkoholizam; ulazak u mutne poslovne vode nakon rata polazište je još jednoj studiji tranzicijskog kriminala i naličja novostvorene države; boravak u inozemstvu osnova je za raskrinkavanje ideala o blagostanju u zemlji Dembeliji i sl. Vidićev junak izgubio je i vjeru u Boga te na goblenu koji visi na zidu, a prikazuje *Posljednju večeru*, nedostaje Isus, jer u po-

mahnitaloŃ svijetu za njega i duhovnost više nema mjesta. Kao nadoknadu za izgublenu duhovnost junak traŹi izlaz u suvremenim instant-rješenjima istočnjačke ili adrenalinske naravi. Od Vidića smo navikli na barem pokoji groteskni detalj, ako ne i na sustavnu groteskizaciju dramske zbilje – ovdje tu svrhu posve zadovoljavajuće ispunjava tzv. Surogat Majka te junakov klonuli libido ima utjeloviti poluispuhana i ofucana plastična lutka na napuhavanje. Labilni junak o čijoj će prisebnosti na kraju donijeti odluku “tročlana komisija” ne Źeli izgubiti kontakt sa stvarnošću i ostati izoliran, nego Źeli dokinuti mnoštvenost u svojoj glavi, komunicirati s vanjskim svijetom, uključiti se u Źivot izvan svoje svijesti i biti funkcionalan član društva. Vidić, međutim, ipak ostavlja otvorenim predznak junakova “ujedinjavanja” s obzirom na upitni kredibilitet te i takve zbilje: je li ono junakova pobjeda – jer je svladao svoja proturječja, ili poraz – jer će se pomiriti sa zakonima vanjskoga svijeta i prilagoditi im se, jer si više neće postavljati pitanja, jer smisao više neće biti vaŹan i jer će se, kako sam kaŹe, usredotočiti “na prazno”?

I Vidićev dosadašnji opus pokazuje kako ga je oduvijek intrigirala vivisekcija (mračnih) zakutaka ljudske duše i uma. Ovdje nastavlja i temu što ju je otvorio na samom početku opusa, Kuroglavkovom groteskiziranom potragom za identitetom i osobnom povijesti u prvobitnoj verziji *Harpe* i što ju je raščlanjivao nizanjem likova koji kroz monološka snatrenja, ispovijedi ili prizivanja prošlosti nastoje rekonstruirati vlastitu povijest i osobnost, bilo da je riječ o zalutalim slijepcima, grozničavim adolescentima ili dobrohotnim prostitutkama. Poslije *Bakina srca*, a osobito drama *Octopussy* i *Veliki bijeli zec* u kojima se izravno pozabavio simptomima tranzicijske stvarnosti, *Grupa za podršku* možda bi mogla djelovati kao povratak na ranije dramske modele, ali Vidićeve likove više ne muče neodređene egzistencijalne dvojbe o čovjekovu mjestu u svijetu začinjene recentnim “štivom”, već prepoznatljivi problemi suvremenog čovjeka. U tekstu autora sklonog poslužiti se bolešću organizma, od sljepila preko groznice do ospica, kao objedinjujućom metaforom suvremenog društva, objedinjujuća metafora na koncu postaje šizofrena rascijepljenost svijesti u svijetu bez čvrstog središta, vjere i etičkih i duhovnih vrijednosti, a korijene bolesti treba traŹiti u traumatiziranosti ratnom i poslijeratnom stvarnosti. Naime, stječe se dojam da je poremećaj od kojega pati junak

Grupe za podršku izravna posljedica, preslika pa i utjelovljenje događaja, problema i poremećaja u suvremenom hrvatskome društvu, odnosno da je dijagnoza duševne rastrojenosti pojedinca u stvari dijagnoza šizofrenog stanja suvremene hrvatske zbilje.

Na putu od krhkog i nepostojanog subjekta s početka karijere do subjekta čija se svijest i sazrijevanje izravno razlaŹu na sceni posredujući jasnu sliku suvremenog svijeta, Vidićev je dramski opus bio pokazateljem akutnih društveno-političkih i kulturoloških fenomena i dramskih percepcija tih fenomena pa vjerujem da nećemo pogriješiti kad kaŹemo da se i danas, gotovo dva desetljeća nakon što mu je tiskano prvo dramsko djelo, Vidićeve drame mogu držati “stanovitim sublimatom razlike” svega onoga što se u tom razdoblju događalo s hrvatskom dramom, a i s novijom hrvatskom povijesti, i da mu se napokon treba skinuti hipoteka *mladog* dramatičara. Od vremena kada je vodič beckettovskih slijepaca, pas Lux, završio na razbojničkome raŹnju do vremena kada je simbol nevinosti, veliki bijeli zec, završio u lovačkome pacu, “lutanje tuđim šumama”,³⁸ kako to jednom reče Donat, istrošilo se kao književna paradigma, Vidićeve dramske junake i svjetove zarazila je zbilja, a suvišni su slojevi pali poput krinki ostarjele i oronule gazdarice bordela koja se na koncu ukazala gledatelju “Gola kao... istina”.

- ¹ "Drama", u: *Prolog 68/88*, Zagreb, 1988. [Novi Prolog, god. III(XX), br. 11, 1988/89; *Prolog/teorija/tekstovi*, god. III(XX), br. 5, 1988/89.], str. 181. *Prolog 68/88* uređili su Darko Gašparović i Mani Gotovac.
- ² Ana Lederer, *Vrijeme osobne povijesti*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.
- ³ Velimir Visković, "Izazovi pred mladom hrvatskom dramom", u: *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, knjiga I, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, 1996., str. 125.
- ⁴ Poznato je čak nekoliko Vidićevih prozih naslova – *Violator*, *Faradayev kavez*, *Prijateljska vatra*, *Ganga Banga* – međutim, dosad nijedan nije objelodanjen tiskom.
- ⁵ *Netko drugi* igran je 20. prosinca 1990. u režiji Snježane Banović kao koncertna izvedba u sklopu ITD-ove scene Suvremena hrvatska drama; *Harpa* je praižvedena 13. prosinca 1991. u ZKM-u u režiji Božidara Viočića; *Putnici ili zar se ti ne znojíš pod tim šeširom?* praižvedeni su 5. studenoga 1993. u Teatru ITD u režiji Borne Baletića; *Groznica* je praižvedena 19. svibnja 1995. u Teatru ITD u režiji Milana Živkovića; *Ospice* su praižvedene 14. listopada 1997. u DK "Gavela" u režiji Krešimira Dolenčića; *Bakino srce* praižvedeno je 17. listopada 1999. u Teatru ITD u režiji Vladimira Stojšavljevića; *Velika Tilda* praižvedena je 27. veljače 2000. u HNK-u u Rijeci u režiji Nenni Delmestre; *Octopussy* je praižvedena 22. prosinca 2003. u HNK-u u Zagrebu u režiji Ivice Boban; *Veliki bijeli zec* praižveden je 3. i 4. veljače 2004. u ZKM-u u režiji Ivice Kunčevića.
- ⁶ Na Hrvatskome radiju izvedene su Vidićeve drame *Škrtica/Harpa* (21. travnja 1991.), *Netko drugi* (29. ožujka 1992.) i *Putnici* (27. rujna 1993.). Samo radijsku izvedbu imale su drame *Glasovi* (1. ožujka 1992.) i *Usnuli* (28. prosinca 1992.) te *Happy endings* (2002.). O tome usp. članak Željke Turčinović, "Dramski program Hrvatskog radija kao promotor suvremene hrvatske drame", u: *Kazalište*, god. VII, br. 13-14, 2003., str. 124-129. i teatrografske podatke na kraju Vidićeve zbirke *Drame*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2002.
- ⁷ Bilo je to 7. ožujka 1998. u režiji Rufusa Norrisa.
- ⁸ *Škrtica*, u: *Prolog 68/88*, Zagreb, 1988., str. 181-198; *Netko drugi*, u: *Novi Prolog*, god. V, br. 17-18, 1990., str. 178-193. *Netko drugi* je kasnije pretiskan u zborniku *Mlada hrvatska drama (zbornik)*, I. dio, Teatar ITD, Zagreb [1991.], str. 103-124.
- ⁹ *Velika Tilda*, u: *Quorum*, god. VI, br. 5-6, 1990., str. 127-176.
- ¹⁰ *Ospice*, u: *Glumište*, god. I, br. 2, 1998., str. 155-169.
- ¹¹ *Veliki bijeli zec*, u: *Kazalište*, god. VI, br. 11-12, 2002., str. 156-194.
- ¹² U zbirci su tiskane drame *Harpa*, *Putnici*, *Groznica*, *Velika Tilda*, *Ospice*, *Bakino srce* i *Octopussy*.
- ¹³ Ivan Vidić, "Teorija u kupleraju", u: *Kazalište*, br. 3-4, 2000., str. 49.
- ¹⁴ Nataša Govedić, "Hrvatski Edip i njegove groznice", u: *Mediterran*. Tjedni kulturni prilog *Novog lista*, god. IX, br. 386, 8. rujna 2002., str. 11.
- ¹⁵ Igor Ružić, "Uspješna sažimanja zbilje", u: *Vijenac*, god. X, br. 216, 13. lipnja 2002., str. 34.
- ¹⁶ U tom se pogledu iz korpusa postojećih radova ipak izdvađa rad Adriane Car Mihec o Vidićeve tekstu *Netko drugi* u kojemu autorica kroz optiku spomenutoga dramskoga djela promatra ostatak Vidićeve opusa te u njemu prepoznaje smisaono i stilističko čvorište Vidićeve dramskoga pisma: "Jer, motiv Nekog drugog, kao i njemu pridružene varijable uzaludnog, neprestano obnavljajućeg kružnog kretanja, utapanja u prošlosti i zaboravu ne nalazimo samo u *Škrtrici* i *Groznici* već i u *Velikoj Tildi*, *Putnicima*, *Ospicama*, *Bakinom srcu*, dramu *Octopussy* i *Velikom bijelom zecu*." Adriana Car Mihec, "Netko drugi ili ponešto o Vidiću", u: *Kazalište*, god. IX, br. 21-22, 2005., str. 153.
- ¹⁷ Usp. rad Dubravke Vrgoč, "Nova hrvatska drama (primjeri dramskog stvaralaštva s kraja 80-ih godina)", u: *Kolo*, god. VII, br. 2, 1997., str. 125-181. i V. Viskovića, *isto*.
- ¹⁸ Usp. A. Lederer, *isto*.
- ¹⁹ "Naša književnost je književnost guščjeg pera (razgovor s Ivanom Vidićem)", razgovarala Pavica Knezović, u: *Jutarnji list*, god. II, 15. listopada 1999.
- ²⁰ *Groznica*, u: *Drame*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2002., str. 108.
- ²¹ *Veliki bijeli zec*, u: *Kazalište*, god. VI, br. 11-12, 2002., str. 157.
- ²² "Između bunila i bunta (razgovor s Ivanom Vidićem)", razgovarala Nataša Govedić, *Vijenac*, god. V, br. 99, 30. listopada 1997., str. 27.
- ²³ Ivan Vidić, *Octopussy*, u: *Drame*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2003., str. 306.
- ²⁴ "Dobrodušni cinik ili skupljač luzera (razgovor s Ivanom Vidićem)", razgovarao Davor Špišić, u: *Kazalište*, god. V, br. 9-10, 2002., str. 69.
- ²⁵ Analizirajući *Škrticu/Harpu*, Boris Senker zaključio je da imena likova ne govore samo o njihovim karakterima nego i o književnim tradicijama s kojima se autor u dramu poigrava. Usp. Boris Senker, "Ivan Vidić: Škrtica", u: *Hrestomatija novije hrvatske drame 1941-1995.*, II. dio, Disput, Zagreb, 2001., str. 519.
- ²⁶ Ivan Vidić, *Octopussy*, u: *Drame*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2003., str. 343.
- ²⁷ Ivan Vidić, *Veliki bijeli zec*, u: *Kazalište*, god. VI, br. 11-12, 2002., str. 170.
- ²⁸ Usp. Milivoj Solar, *Edipova braća i sinovi. Predavanja o mitu, mitskoj svijesti i mitskom jeziku*, Naprijed, Zagreb, 1998., str. 217.

-
- ²⁹ A. Lederer, *isto*.
- ³⁰ Ivan Vidić, *Pronađi svoje mjesto u mraku*, u: *Frakcija*, br. 6-7, 1997., str. 48.
- ³¹ Usp. Milenko Misailović, *Dramaturgija scenskog prostora*, Sterijino pozorje, Dnevnik, Novi Sad, 1988.
- ³² Ivan Vidić, *Velika Tilda*, u: *Drame*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2002., str. 123.
- ³³ "Pustite ih! To su slijepi vođe slijepaca. A kad slijepac slijepca vodi, obojica u jamu padnu."
- ³⁴ Anne Übersfeld piše: "Umjesto da prostor bude kopija povijesno-društvenog prostora, on je njegova *retorička* (metonimijska, metaforička) transpozicija." Usp. "Kazališni prostor i njegov scenograf", u: *Novi Prolog*, god. IV, br. 12-13, 1989., str. 63.
- ³⁵ Jasen Boko, "Hrvatska drama devedesetih: povratak monologu", u: *Nova hrvatska drama. Izbor iz drame devedesetih*, Znanje, Zagreb, 2002.
- ³⁶ Ivan Vidić, "O Krležinom monologu", u: *Prolog 68/88*, Zagreb, 1988. [*Novi Prolog*, god. III(XX), br. 11, 1988/89; *Prolog/teorija/tekstovi*, god. III(XX), br. 5, 1988/89.], str. 31.
- ³⁷ Budući da drama *Grupa za podršku* zasad nije tiskana, pri analizi sam se koristila rukopisom koji mi je velikodušno ustupio sam autor, a na tome mu se ovom prilikom još jednom zahvaljujem.
- ³⁸ Branimir Donat, "Postmodernistički *remake* u suvremenoj hrvatskoj drami", u: *Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Osijek, Zagreb, 1992., str. 222.
-