

Onostrano u suvremenoj hrvatskoj drami

PREMIJER

PORTRET

FESTIVALI

RAZGOVOR I

P. J. VOĐOM

OSLJETNICE

AKTUALNOSTI

VOĐA

TRICIONIS

MEĐU

TEORIJA

NOVI PALEJOGI

NOVE KRUGJE

DRAME

“Razgovori s nevidljivim likovima, vremenska vraćanja i paralelizmi tu nisu ukrasi ili nasilni kalupi, nego ono o čemu se radi”,¹ rekla je Lada Kaštelan uoči praizvedbe svoje drame *Giga i njezini* 1997. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu i time istaknula jednu od temeljnih odrednica svoga dramskog rukopisa prepoznatljivu još od njezina prvijenca *A tek se vjenčali*, kojim je 1980. u polukružnoj dvorani Teatra ITD stupila na dasku koje život znače: scenski vidljivo prožimanje fizički opipljivog svijeta i onoga tajanstvenog i iracionalnog, duhovnog i misaonog koji izmiče površinskome pogledu golim okom. Sada nešto prigušeniji, taj se postupak na posljetku ovjerava i u njezinoj najnovijoj, u Dramskom kazalištu “Gavella” nedavno praizvedenoj drami *Prije sna*, u kojoj bajkoviti umetci o Ženi koja spava kao suvremenoj inačici Trnoružice i njezine sudbine priču ukviruju i formalno i idejno. Premda su se povodom uprizorivanja djela Lade Kaštelan pojedini kritičari znali začuditi nad dramskim svjetovima u kojima prostor kazališne pozornice ravnopravno zaposjedaju mrtvac i živi ljudi, oličenja protagonistovih misli ili projekcije čovjekovih unutarnjih stanja, pozivajući se na rijetkost takvoga “metafizičkoga teatra”, kako ga je prozvao Zvonimir Mrkonjić,² ostaje činjenicom da u hrvatskoj kazališnoj povijesti djela koja na sceni podjednako uvažavaju materijalnost duhovne i tvarne dimenzije ljudskoga života imaju čvrsto i bogato uporište. Tradicija kojoj je snažan

poticaj dala moderna, a razradio je i “zapečatio” ekspresionizam, nastavlja se kroz cijelo dvadeseto stoljeće sa slabijim ili jačim proplamsajima, ovisno već o aktualnoj društvenoj i literarnoj klimi i duhu vremena, a čini se da svojevrsnu renesansu doživljava baš u devedesetima, kako na papiru, tako i, što je možda važnije, u kazalištu koje je pokazalo da ima sluha za spomenutu tematiku barem kada je riječ o voljnosti za prikazivanjem takvih djela, suvremenih i klasičnih, domaćih i stranih. Kad je početkom osamdesetih izvedena, igra Lade Kaštelan o “zločinu čiji motiv nije svakodnevan” u recentnijim hrvatskim tekstovima nije imala bližih repertoarnih srodnika koji bi na sličan način propitivali fantastično, iracionalno i somnambulno, osim donekle Jelačićeva *Gospodara sjena*, Bukvićevih *Stanovnika sna*, Bakarićeve *Môre* i kasnije Brešanova *Nečastivog*, odnosno dramskih tekstova ekspresionističke provenijencije kao što su Begovićev *Pustolov pred vratima*, Donadinijeva *Gogoljeva smrt* i Krležini *Adam i Eva*, *Vučjak* i *Golgota*, ili pak Matkovićeva završnog akorda ciklusa *Igra oko smrti*, *Na kraju puta*.³ S nastupom dramsko-kazališnih pa i književnih promjena uopće početkom devedesetih, koje su se poklopile s tektonskim poremećajima na društveno-političkom tlu, sve su učestalije drame pa i čitavi dramski opusi te kazališne predstave u kojim fantastična nadgradnja dramske zbilje ima zamjetnu, ako ne i odlučujuću riječ. Upravo je karakteristično da se Kašte-

laničina drama *Posljednja karika* u kojoj scena postaje prizorištem junakinjine svijesti, a dramska lica nositelji protagonističnih promišljanja, ubraja i u reprezentativne drame devedesetih i u najizvođenija suvremena hrvatska dramska djela kojoj po broju izvedbi među domaćim tekstovima pravo konkurira tek Krležino *Kraljevo*.⁴ Da je rečeni trend još uvijek vrlo prisutan svjedoče ne samo novija djela autora dosljednih svome ustanovljene dramskom pismu (Lada Kaštelan, Asja Srnec Todorović, Ivan Vidić, Davor Špišić) nego i pojedini elementi u radovima dijela novoafirmiranog vala hrvatskih dramskih autora (Ivana Sajko, Dora Delbianco, Nina Nuić Mitrović, Filip Nola).

Na, dakle, virtualnu i stvarnu pozornicu jednako se devedesetih uspinju likovi s onu stranu zbilje, uprizoruju se prostori sjećanja, svijesti, duše, materijaliziraju se snovi, predsmrtne vizije, halucinacije. Nemirni pokojnici ili duhovi, utvare savjesti ili opredmećenja stavova, strahova i žudnji vraćaju se i upliću u sudbine živih kako bi ih progonili, upozoravali, bdjeli nad njima, provocirali te dijelili s njima prostor svakodnevnice i probleme koji iako umetnuti u fantastičan okvir djeluju nadasve stvarno, uvjerljivo i autentično. Kako potonje, uostalom, vrijedi i za njihov govor, tako će glasove iz prošlosti ili utvare obilježavati njima pripadajući arhaizmi, odnosno prikladno obojen jezični izraz (L. Kaštelan, I. Vidić). Štoviše, na popisima sudionika radnje naći će se i utjelovljenja nekih temeljnih životnih pojmova, vrijednosti i opsesivnih motiva kao što su smrt, ljubav, dobro, zlo ili nevinost. U doba postmodernističke zaokupljenosti recikliranjem književne i kulturne baštine, mnogi su dramski pisci poticaje tražili upravo u autorima kod kojih se zbiljska i nezbiljska, racionalna i iracionalna, tjelesna i duhovna, fizička i metafizička, realna i zagrobna dimenzija postojanja međusobno prožimaju i ravnopravno interferiraju. Shakespeare, Poe ili Wedekind samo su neka od imena, a tragovi ekspresionističkog scenskog naslijeđa i postupaka upravo su napadno uočljivi u nekim djelima novijega datuma. (Dodatna dimenzija drame *Dirigent* Dore Delbianco očituje se u majčinim slutnjama svijeta mrtvih, u prodoru onostranog u epilog scenskoga zbivanja te u liku i djelu mračnog Gospodina u crnom koji neodoljivo podsjeća na čitavu galeriju slične gospode što su prošetalii našom dramskom literaturom.) Motivacijska

ishodišta pisaca koji posežu za nezbiljskim mnogobrojna su i raznolika pa su autorska zaintrigiranost ontološkim pitanjima smisla i zagrobnim životom, simboličko razobličavanje i preispitivanje nekih prošlih događaja, postupaka i činjenica, poetsko ili ironijsko podcrtavanje autorskih misli i teza, zaplitanje radnje te pripisivanje konkretnoga lica i imena ljudskim strahovima ili žudnjama samo neke od mogućnosti. Po stilskoj se izvedbi kazališnim znakovljem povanjšteni sadržaji snova, samrtničkih delirija, snoviđenja i svijesti katkada ne izdvajaju od stvarnosnoga ostatka dramskoga tijela drame (ako takvo uopće postoji) te su prikazani u realističkome modusu, no podjednako ih često karakteriziraju visok stupanj stilizacije i poetičnosti ili iskliznuća u grotesku i farsu. S tim u vezi vrijedi napomenuti kako je u pojedinim slučajevima interpretativni procjep između dramskoga predloška i njegove kazališne inačice u tom pogledu nepremostiv, da ne kažemo i nedopustiv.

Kaštelaničina drama *A tek se vjenčal*⁵ naginje prema komici i groteski, što je u kazališnoj predstavi dodatno potencirano, a susret dvoje mrtvih i dvoje živih likova u odjeljku vlaka što juri za Zagreb rezultat je autoričina propitivanja, ponavljanja i variranja muško-ženskog sukoba – gotovo na tragu Krležinih *Adama i Eve* – ljubavnih trokuta, (ne)mogućnosti mirenja s gubitkom voljene osobe, ali i ključnog pitanja mrtvih: što im još preostaje nakon što ih živi zaborave? Jedan od magneta koji žive privlači mrtvima (i obrnuto) svakako je ljubav pa tako i nesposobnost jednog nesretnog zaljubljenika da neuspješnu vezu ostavi iza sebe i nastavi dalje sa životom doziva u postojanje, i poradi toga dovlači na scenu, dvoje mrtvaca koje povezuje brak, ali i odnos ubojice pa samoubojice i njegove žrtve. Pod Brankovom redateljskom palicom – kakvu će u Kaštelaničinih djelima kasnije držati i Smrt osobno – Lidija i Petar, dakle, moraju glumiti u snovitim prizorima kroz koje se razotkrivaju pojedine etape priče triju junaka, u kojima se ocrtavaju njihovi međudnosi i njihove karakterne crte, kao i spolne, obrazovne, društvene i regionalne razlike što se u konačnici čine usudnijima nego razlike između živih i mrtvih. U kratkim predasima između tih prizora, koji svojom kazališnom impostacijom tvore i zabavnu metateatarsku igru, preminuli bračni par razrješava i svoje neraščišćene odnose. Na sceni se veo što razdvaja svijet živih i

mrtvih ne razgrće, odnosno komunikacija između živih i mrtvih uspostavlja se tek u gledalištu, na njegovo opće oduševljenje sa svim odlikama duhovitoga dramskoga štiva, no mrtvi ipak imaju povlaštenu poziciju onih koji čuju žive, komentiraju njihove postupke i znaju da je za pravo na stvari vječno vraćanje istoga. Budući da spomenuti mrtvi bračni par Branko zamišlja kao na fotografiji s njihova vjenčanja, Kaštelaničina je pokojnica svojom scenskom pojavom najavila i nekoliko halucinantnih ili zagrobnih, neostvarenih ili nestvarnih nevjesta koje će prošetati kazališnom scenom devedesetih (*Mrtva svadba, Dobrodošli u rat!, Svećenikova djeca*), kao i niz proslava koje se vrlo brzo premeću u vlastitu suprotnost, poništavaju se ili odgađaju i pokazuju svoje parodično i iscereno naličje.⁶ U dvije je drame Asje Srnc Todorović, dramatičarke koja je i redateljke i glumce, i publiku i kritiku iznenadila hermetičnošću svoga pisma, razlomljenošću i nedokučivošću svojih dramskih svjetova, onostrano ugrađeno u dva važna životna rituala – svadbu i rodendansku proslavu. Na stranicama *Mrtve svadbe* Asje Srnc Todorović, koja se u prvobitnoj verziji zvala *Život* (sic!), do svadbene proslave ne dolazi, a prijelaz između ovostranog i onostranog rastače se kako bi se njihov međuodnos te tajanstvena previranja u ljudskoj duši bolje razjasnila i sagledala iz osvježene perspektive: u radnji u kojoj podjednako sudjeluju i mrtvi i živi likovi, živi ne mogu pustiti svoje mrtve, mrtvi ne uspijevaju napustiti žive, a živi su duhovno obamrli i još samo životare, umiru samo žene – majke, supruge, kćeri, ljubavnice. Kći pristaje na svadbu jer želi izvršiti dužnost i zadovoljiti formu pa je njezina duhovna smrt simbolično prikazana utapanjem u rijeci izvan scene i scenski vidljivim smještanjem u ormar kao vizualnom i idejnom središtu scenske pozornosti. Kćer također snalazi Majčina sudbina života u smrti i razočaranja životom i zato je više Kći nego Mlada ili Nevjesta, a fizički koliko i duhovno skučen prostor ormara, inače odlagalište kuhinjskog pribora i stvari koje ukućanima trenutačno nisu potrebne te sada ekvivalent lijesa i grobnice, postaje jedini prostor na koji ima pravo. Kći stalno živi u strahu da će jednoga jutra Majka nestati iz njezina obzora, no mrtva se Majka nije vratila kako bi opomenula kćer, poučila je i upozorila da ne ponavlja njezine pogreške, nego samo kako bi nadgledala sprovođenje jednog te istog obrasca. U drami *Uzmak* koja prati rodendansku proslavu, autorica pretapa različite temporalne dimenzije svojih

likova te u središnjem dijelu tročinske strukture otvara prostor za scensko prisjećanje na grijehe, sukobe, izdaje i tajne iz prošlosti i intime sudionika proslave.⁷ Prodor onostranog u tijesan potkrovni sobičak obilježiti će titranje čudnovate zelenkaste svjetlosti i fijukanje vjetra, kao što je to zapanjujuće često činilo u dosadašnjim pohodima onostranog na hrvatsku kazališnu pozornicu. Štoviše, metafizički odmak od stvarnosti u kazališnim se devedesetima najčešće rješavao slijedom nekih ustaljenih obrazaca. U prvome se redu nezbiljsko ostvarivalo i naglašavalo posebnim podešavanjem jačine ili boje svjetla i izmjenom sustava rasvjete prethodnog prizora: omiljeni su plavičasti i zelenkasti tonovi te prigušena rasvjeta i tanak snop svjetla usmjeren na predstavnika nezbiljskog. Dakako da i zvučna kulisa pojačava učinak fantastike i čudesnosti, osobito kroz opsesivne glazbene motive; sve su češće i interferencije videoprojeksijske u predstavu, a neki pak tekstovi predviđaju da se privid zamućene snovitosti i nestvarnosti dočara puštanjem dima. Scene nezbiljskoga često se igraju u zasebnim ili izdvojenim prostorima pozornice, iza kojekakvih paravana, tkanina ili staklenih površina, a također nije neuobičajeno da se s dolaskom lika s onu stranu zbilje ostali glumci povlače sa scene, umiču u neki kutak, ukipljuju se, dok se glumac koji doživljava nezbiljsko u međuvremenu osamljuje. Da bi se postigao dojam zvuka koji kao da dolazi iz zagrobnoga prostora, glas se prethodno nasnimava i potom pušta s razglasa ili se interpret lika s onu stranu zbilje ozvučava, za razliku od ostalih glumaca, kako bi zvučao prodornije i uopće "pomaknuto". Tumače onostranih likova ne razotkrivaju samo upečatljivi kostimi, nego i jaka i upadljiva šminka, gotovo maska, a nije rijetkost ni da se inzistira i na začudnim glumačkim podjelama uloga (*Mrtva svadba*, 1994.,⁸ *Naranča u oblacima*, 2001.)⁹ ili udvajanjima glumaca za istu ulogu (*Veliki bijeli zec*, 2003.) i slično. Režija i gluma poseban su par rukava pa ću se nakratko zadržati tek na jednom primjeru: povodom režije *Mrtve svadbe* (1990.) Božidar Viočić zapisao je kako je i on sam bio suočen s istraživanjem i izazovom i kako su glumci morali iznaći jedan sasvim drukčiji izričaj, "jedan drukčiji glumački *timing*, kao da slijede jednu unutrašnju, nečujnu glazbu" da bi dočarali nezbiljsko na sceni.¹⁰ Mira Muhoberac također se zapitala na koji način glumci u toj predstavi igraju smrt, usredotočujući se ponajprije na interprete Kćeri i Mladoženje (Vanju Matujec i Zorana Čubrila), da bi na

kon precizne raščlambe i iscrpna opisa i ona zaključila kako su grādeći te uloge glumci morali osmisliti novi, osebujan tip ekspresije zasnovan na drukčijem glumačkom senzibilitetu: "Njihova gluma nije ni prikazivanje ni glumljenje ni igranje. Ona je... osjećanje. Osjećanje nemogućnosti dohvaćanja Drugog i Imaginarnog."¹¹ Po teškoćama usprkos, čini se da su se promišljanje oživljene smrti i uloženi glumački trud mogli zamijetiti na sceni jer Sanja Nikčević u svojem prikazu predstave bilježi kako je Vanja Matujec uza sve ostale promjene raspoloženja osobito dobro odigrala i "prijelaz linije smrti".¹²

Ono što u *A tek se vjenčali* stvara Brankov opsesivni um, u *Gigi* i *njezinima* čini naslovna junakinja, a u *Posljednoj karici* Ona. Bježeći od zbilje i usamljenosti, Giga Barićeva prepušta se tvorevinama svoga psihički prenapregnuta i životom iznurena uma te naseljava stvarni prostor likovima iz svoje glave koji neprestano prate i komentiraju zbivanja u zbilji; po tome se razlikuje i od *Posljednje karice* u kojoj se jedini stvarni lik osim Nje pojavljuje tek na kraju radnje kad više nema nekog velikog utjecaja na Njezinu odluku, nego je samo može potvrditi. Ubrzo nakon podizanja zastora postaje jasno da Giga već godinama živi s muškarcem-utvarom koji utjelovljuje sve ono što je mori i proganja, za čime čezne i o čemu razmišlja, čega se ne može, a i ne želi osloboditi, k čemu je usmjerena sva njezina životna energija i ljubav. Marko je tlapnja u kojoj se sudaraju i miješaju uspomene na Giginu supruga koji je otišao u rat iz kojeg se nije vratio i njezine grižnje savjesti, a činjenica da ga je prije početka scenske radnje konačno dala proglasiti mrtvim ne pripomaže njezinu mentalnom zdravlju. Stoga je i posve razumljivo što je taj nepostojeći, ali za nju i te kako stvaran Marko nepomirljiv prema životu kojim živi njegova supruga, što je okrutan, posesivan i posprdan, što mu na usnama neprestano titraju riječi prijekora i optužbi, što je uvijek spreman da joj zatruje dan podmećući joj zrcalo i dobacujući joj u lice istine o njoj i njezinim postupcima, o pravoj naravi i motivima njezinih prijatelja prosaca, o novome izabraniku (jedini put kad Giga ne obraća pozornost na zamišljenoga Marka jest kad je u društvu s Perom¹³) i napokon, o stvarnome Marku. Nevidljiv ostalim likovima, gotovo je u stopu prati pozornicom, osobito onda kad je Giga pred odlukom života – nastaviti po starom ili nešto promijeniti, pobijediti samu sebe i krenuti novim putem, za što joj auto-

rica ipak neće dati dovoljno snage. Gigine dvojbe i izli-ke, nesigurnosti i strahovi usto se scenski realiziraju i kao nepostojeći prosoci koji je opsjedaju neumoljivo koliko i stvarni, prilikom sukoba Gige i stvarnoga Marka iznose pojedinosti važne za razumijevanje Gigin polo-žaja i postupaka, odnosno argumente u njezinu obranu, komentiraju radnju i najavljujući Gigin crne slutnje podižu tenzije prije tragičnoga raspleta koji pokazuje kako izravan sraz stvarnog i zamišljenog mora imati brutalne posljedice i kako je ponekad lakše živjeti s duhovima nego sa živim ljudima od krvi i mesa. Na samu vanjsku priču unutar koje se pogledu gledatelja pomoću kazališnih konvencija razotkriva Gigin skriveni život polaže se mnogo manji naglasak jer je dramska pozornost usredotočena na zrcaljenje čak i najtananih nijansi Giginog čuvstvenog i mentalnog stanja.¹⁴ Slično je i u *Posljednoj karici* u kojoj dramski svijet izvire iz svijesti trudne djevojke koja u preduicidalnom stadiju zaviruje u vlastitu nutrinu i preispitujući samu sebe pita se ima li smisla živjeti i nastavljati lanac života. No u ovoj se drami Lada Kaštelan na zaustavlja samo na cizeliranoj raščlambi osjećaja jedna žene, nego ide dalje i šire, i to u dva smjera. Ponajprije, na scenu izvodi i samu Smrt koja se na našim pozornicama već osobno pojavljivala i kao nijema prikaza kostura s kosom i kao Neznanka na pragu, a najpoznatije je njezino lice ono begovićevsko, pustolovno, koje i *Karika* dobro poznaje. Za ovu prigodu Smrt odijeva odoru Služavke koja organizira večeru i bdije nad njom, koja ima jasan pregled nad dramskim događanjima, a i nad njihovim krajnjim ishodom, pa si može dopustiti da bude posprdna i iscerena baš poput Marka, koja ne govori mnogo – a kada se povremeno uključi u razgovor ili nešto prokomentira, onda to čini zato da bi još jednom potvrdila svoj nadmoćan položaj onoga koji sve zna – ali se njezina nazočnost neprestano osjeća i koju na kraju svoga razgovora sa samom sobom može svladati ili, točnije rečeno, odgoditi jedino Ona. Na poslijetku, Služavka je njezina suputnica i družica zato što se Ona ne boji smrti, nego očijuka s njom te taj dramski lik služi kao scenski opipljiva predodžba Njezina raspoloženja kojim dominira poriv za smrću i upravo zbog toga djeluje uvjerljivo. Preostali su likovi, s izuzetkom Njezinoga ljubavnika koji će doći na kraju kao jedini zbiljski lik uz Nju, nestvarne figure koje bi Njoj trebale pomoći u donošenju odluke na koju će stranu vaga života pretegnuti. No, iako je nesumnjivo da će na stolu

koji postavlja Služavka biti posluženo sve ono što je u Njoj bilo potisnuto, skriveno, neosviješteno i da će sve ono što je bilo pritajeno, prigušeno i zamagljeno izaći na površinu poput bujice, iako nema spora da su uzvanici na ovoj fantastičnoj večeri tu kako bi zastupali različita stajališta rastrganoga, kolebljivog i izgubljenog središnjeg subjekta, ipak se ne može zaobići činjenica da tri žene iz tri različita naraštaja jedne obitelji koje Ona priziva u sjećanje istodobno predstavljaju i tri ključne točke novije hrvatske povijesti. U vremenu u kojem se odvija radnja bjesni Domovinski rat, a L. Kaštelan koristi nezbiljsko ne samo kako bi pročešljala unutarnji život svoje junakinje nego kako bi na sasvim konkretnim primjerima iz domaće povijesti prokomentirala način na koji politika utječe na ljudski život. Dijalog koji se zapodijeva stoga je podjednako polemičan i prema prošlosti i prema sadašnjosti, i prema bivšim i prema trenutačnim režimima, i prema starim i novim "istinama", no kroz njega ih se istodobno pokušava i razumjeti i prihvatiti. Preplitanjem triju vremenskih razina raščišćuju se i ispravljaju pojedine zablude, pogrešna tumačenja i iskrivljene predodžbe o likovima, pa u tome kontekstu Špišićeva opaska kako je "svaka od žena u drami (...) izmodelirana i u životne situacije ubačena sudbina Hrvatske"¹⁵ djeluje još razornije.

Kaštelaničina Ona novinarka je koja prati politiku u dnevnim novinama i koja je neko vrijeme radila kao ratna reporterka. Očište ratnih reportera temeljem je prvog dramskog uratka Davora Špišića *Dobrodošli u rat!* koji se također napaja tematikom Domovinskoga rata, a portretiranja likova koji prelaze granice zbiljskoga svijeta hvata se kako bi dodatno istaknuo pakao rata i izgubljenost čovjeka u njemu. Sukob se ne odvija u svijesti subjekta, nego je izmješten na ratište. Žestokom, neposrednom i neuljepšanom realizmu Špišićevih ratnih prizora, rasporenenih crijeva, raskomadanih tijela i nesretnih sudbina koje podjednako oživljavaju izravne scenske slike, narativni dijelovi i bogata zvučna kulisa prasaka granata, smrskanoga stakla i pucnjeva, sučeljen je simboličan lik nacerenoga (čini se da je groteskna nacerenost jedna od neizbježnih odrednica dijaboličnih figura s onu stranu zbilje) Harlekina s jedne i nadrealne Nevjeste s druge strane. Čuveni kazališni sluga, lakrdijaš i prepedenjak postao je spodoba koja orkestrira i nadgleda ratni kaos te prihvaća na sebe biljeg destrukcije, dok se u pozadini s nedvosmislenim seman-

tičkim implikacijama demona i vjesnika propasti zlokobno povlači pozornicom. Iako zbiljskim likovima nevidljiv, "dakako"¹⁶ – dometnut će Špišić poučen nebrojenim primjerima iz književne tradicije – Harlekin uništenja ima vrlo vidljive učinke i otkiva mnogo okrutnije lice nego Smrt u *Posljednoj karici* – broji mrtve, slaže i potom obara udove odijeljene od tijela, sprema trupla u plastične vreće, simbolično ruši komad zida prokazujući popuštanje Grada pred najezdom neprijatelja, redovito se ukazuje u trenucima kada očajanje i bol dosežu najveći intenzitet, da bi na poslijetku zauzeo i mjesto pokraj glavnoga lika (Ivana) koje je do tog trenutka pripadalo njegovoj zbiljskoj družici (Ani). Jedva da je potrebno napominjati kako se tim činom dramski tekst privodi kraju. Iako je Špišić ovdje odlučio zaobići precizne vremenske i prostorne odrednice, pa i Grad, i Rijeku, i Selo piše velikim slovom uzdižući svoju dramu na razinu opće priče o čovjeku zatočenom u ratnome metežu iz kojega ne nazire izlaza, na razinu bitke Dobra i Zla u koju se lik zlogukoga Harlekina kao oličenja zla upravo savršeno uklapa, Harlekin je ipak određen i ideologijski ispisan kao prepoznatljivo lice neprijatelja, kao lice bradate "Zmajeve djece" pod čijim se granatiranjem predstava izvodila u devastiranom osječkom kazalištu godine 1992.: neprijatelje koji napadaju Grad Ivan zove "Klaunima" i "Harlekinima propasti".¹⁷ Koketirajući s iracionalnim, koje će obilježiti i sudbine njegovih kasnijih dramskih likova, infernalnom Harlekinu smrti Špišić suprotstavlja ljubav, nedužnost i neukaljanost u liku Nevjeste koja u predsmrtnoj viziji dolazi Filipu nakon što ga je ipak pronašao metak koji nosi njegovo ime. Još je jednom motiv vjenčanja kao novog početka i uvriježenog simbola žuđenog ideala sjedinjenja u muško-ženskom odnosu iskorišten tek da bi se dokinuo, da bi bračna postelja bila zamijenjena mrtvačkim pokrovom kojim priželjkivana Nevjesta kao simbol onog posljednjeg o čemu se prije smrti razmišlja prekriva pokojnika i da bi se metaforički prikazala nemogućnost ljubavnoga ispunjenja, ali i njegov apsolutni imperativ.

Komentirajući nastanak svoga ponajboljega dramskoga djela, *Poslije Hamleta*, Luko Paljetak piše kako je dugo razmišljao o toj temi, ali su ga tek ratno vrijeme s početka devedesetih i njegove "hamletovske dileme" svedene na dimenziju gologa preživljavanja uvjerali da je ideja dozrela za realizaciju.¹⁸ Propitujući zbivanja u Elsinoru dvadesetak godina poslije Hamletove smrti, a posredno

i suvremeno sudbonosno doba poslije Hamleta na bliškim nam prostorima, Paljetak zaodijeva Shakespearea u farsu kao opravu koja najbolje pristaje novonastalim prilikama, a gledateljska očekivanja iznevjerava lišavajući radnju posjeta Duha nedokučivoga Hamleta. U Paljetkovo se intertekstualnoj igri sa slavni(ji)m predloškom iz drugoga svijeta na Zemlju neće vratiti Shakespeareov mučki ubijen junak kao osвете žedan otac koji pred svoga sina postavlja zahtjev da naplati dugove i vrati krunu, nego Ofelijin Duh, duh tragične ljubavnice koja je život skončala pod sumnjivim okolnostima kao majke koja sinu otkriva pravi identitet i preklinje ga da baci za vlast pretpostavi ljubav i obitelj, ono što joj je na račun viših ciljeva jednom i samoj bilo uskraćeno.¹⁹ Dokle se, drugim riječima, mrtvi poučeni vlastitim iskustvom zalažu za načelo ljubavi i pomirljivosti, dotle se živi koprcaju u tričavim spletkama oko vladarske pozicije i zbog toga ne čuju, kao što napominje Boris Senker, upozorenja koja im stižu s onu stranu zbilje.²⁰ Stajalište preminulih kao onih koji imaju bolji uvid jest stajalište kojem se priklanja i autor, što je posebice važno kad se uzme u obzir (ratni) kontekst u kojem je Paljetkov tekst nastajao i izvođen, iako treba dodati da je za potrebe izvođenja Paljetkova drama pretrpjela znatnija kraćenja i da je iz te i takve inačice Ofelijin Duh ispao.²¹ Međutim, ironično je to što se plemenitost namjera Ofelijina Duha kojima opominje i savjetuje sina premeće u svoju suprotnost i biva jednim od kodača zamašnjaka događaja koji vode k tragičnom raspletu: kada Grobarov nećak i Hamletov nasljednik spozna kraljevsko podrijetlo i prava koja mu time pripadaju, brzo će se pokazati kako se mehanizmu vlasti nemoguće othrvati, ljubavi i obećanjima usprkos. Stoga se kao moralni korektiv i zajedljivi komentator ljudskog roda poslije Hamleta javlja još jedan nadnaravni lik, ovaj puta Duh Yoricka, nekadašnje dvorske lude, da bi svijetu pokazao njegov (deformiran) odraz u golemom zrcalu koje svuda vuče sa sobom, kao doslovan i metaforičan rekvizit, i da bi stvarnost obilježenu posvemašnjim nerazumijevanjem istinskih vrijednosti stavio pod znak pitanja.

Slijedom postmodernističkih dramskih persiflaža, parodija, ludizama, preslagivanja i resemantizacijskih igara s početka devedesetih, u intertekstualni dijalog sa slavnim literarnim predloškom stupa i Mislav Brumec u *Smrti Ligeje*, prvi put objavljenoj 1992. u časopisu *Plima*.²² Uzimajući kao predložak svoje horor-melo-

drame niz djela Edgara Allana Poea, Brumec, ne bez ironije, britkog humora i lakrdijanja, piše dramu u kojoj fantastični zahvati u zbilju postaju glavni nositelji značenja i u kojoj se iz začudnosti upisane u dijaloge, u prostor i ugođaj, u karakterizaciju likova i njihove međuodnose, kao i iz poznavanja poeovskoga književnog svijeta koji jednom nogom uvijek zalazi u predjele iracionalnog i čudesnog, od samog početka može naslutiti kako nešto neprirodno, neobjašnjivo, morbidno i nedokučivo ugrožava ljudsku nedužnost i prostodušnost utjelovljene u liku mlade supruge. Mračne će se slutnje na kraju obistinirati kad se u krvavom finalu i jedna pokojnica nakratko vrati iz zagrobnog svijeta kako bi izopačenost, bolesna općinjenost i zlo uništili ljubav, nevinost i čistoću srca, duše i uma. No, opirući se potpunom crnilu, Brumec se, srećom, pobrinuo da ni likovi čiji postupci prelaze granice racionalno objašnjivoga ni ljudski strvinari na kraju ipak ne prođu nekažnjeno, pa završnom urušavanju kuće što pokapa svoje tajne kao simboličnom prikazu urušavanja moralne vertikale i sveopće deteriorizacije društva u kojem je čovjek čovjeku (p)ostao vuk, izmiče tek konjušar koji živu glavu uspijeva izvući posredujući gledalištu kakvu-takvu poruku humanosti.

Među pripadnicima novoga naraštaja mladih hrvatskih dramatičara čija su djela, u kojima scensko provjeravanje duhovnog, snovitog i fantastičnog nema zanimariv udio, krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina predstavljala korijenit odmak u odnosu na dotada "važeci" dramski model, istaknuto mjesto pored dosada spominjanih Asje Srnc Todorović i Mislava Brumeca pripada i Ivanu Vidiću, plodnome i scenski višestruko provjerenome dramatičaru čiji je opus od samih početaka također gravitirao k nezbiljskom, pomaknutom, nadnaravnom. Kad, međutim, "nadopisivanja" baštine i postmodernistička poigravanja i parodiranja postupno počnu ustupati mjesto drami koja se približava neorealističkoj paradigmi, kad prostorno-vremenske koordinate Vidićevih drama počnu zadobivati konkretnije i prepoznatljivije obrise i kad mnogo izravnije i odlučnije progovara o nekim socijalnim pitanjima, što će preko *Bakina srca* i *Octopussyja* na poslijetku kulminirati *Velikim bijelim zecom*, fantastična nadgradnja dramskoga svijeta postaje sve izraženijom komponentom pa je tim zanimljivije primijetiti kako i to najčešće čini da bi se uspostavljena slika stvarnosti koju karakteriziraju galerija izgubljenih marginalaca i/ili besprizornih kriminalaca,

bijeda tranzicijskog društva i duhovna praznina ironizirala, potkopala i razobličila. U *Bakinu srcu*, napisanom 1995., Vidić je stisnuo tri generacije jedne sirotinjske i rubne obitelji u skućeni stan u kome ukućani i jedni druge i sebe same iz dana u dan razdiru i obmanjuju.²³ U pretposljednjoj slici posljednjega čina teško bolesna Sekica, kao najčišći i najneiskvareniji član obitelji, nevina žrtva nesretnih okolnosti kao što će to kasnije postati i Jela, zbog osjećaja krivnje što je Otac posljednje novce potrošio na njezin kaputić i što konačno biva prisiljen priznati da je ostao bez posla, pada u neku vrstu kome i na tren prestaje disati da bi se na sceni mogla odigrati njezina tlapnju koja izvanredno sublimira želje i svu tragiku jedne ugrožene dječje egzistencije. U trenutku Sekičina privedenja kao scenske manifestacije njezina skrivenog i intimnog svijeta i središnjeg idejnog čvorišta Vidićeve drame, ostatak prostorije zapada u mrak, a snop blještavog svjetla usredotočuje se na Sekicu koja odjevena u toliko žudeni žuti kaputić, u suigri s jednim po jednim ukućanom, proživljava snove o ljubavi, o zdravlju, o obiteljskoj harmoniji, po Vidiću čini se ostvarive jedino u fantaziji ili, prihvatimo li poruku posljednje slike, samozavaravanjem i kanalima sumnjivoga moralnog i legalnog predznaka. Kada je četiri godine nakon nastanka *Bakino srce* praižvedeno u ITD-u u režiji Vladimira Stojsavljevića (1999.), Želimir Ciglar zapisao je kako je spomenuti prizor djelovao "poetski snažno", poglavito zahvaljujući odličnoj izvedbi Nine Viočić, ali je dometnuo kako interpretativni realizam kojem se Stojsavljević priklonio u režiji nije uspio izraziti sve nijanse Vidićeva predloška i kako je "scenski ekspresionizam potisnut".²⁴ Pišući pak dramu primitivnog, nasilničkog, lopovskog, krčmarskog mentaliteta u kojoj se naslanja i na antičku tragediju, i na Shakespearea, i na faustovski motiv, dakle na neke bitne elemente zapadnjačkoga kulturnoga naslijeđa, Vidić ispisuje i dramu koja jednoj skupini likova ostaje potpuno nevidljiva jer poput Gazde vjeruju samo u "grube materijalne činjenice"²⁵ jednako revno kao i u novac, bez obzira bio on karadorđevićevski/vražji ili čiji drugi, ili jer su poput male Guščarice previše bezazleni da bi proniknuli u njezine demonske tajne, dramu kojom se uz pripomoć grotesknog suodnosa s intertekstualnim i scenske materijalizacije onostranog obračunava s predstavnicima toga mentaliteta. Susret s Duhovima Strica i Tetke koje nositelj (parodične) tragične krivnje, Andrija, vidi zato što ga počinje

progoniti grizodušje i zato što su to njegove aveti, ostali doživljavaju kao njegovu halucinaciju i vjeruju da je išao s uma. No u završnoj sceni karadorđevićevski žandari, policija iz "vremena protunarodnoga režima",²⁶ odvođe s pozornice i Andriju, i Keku, i Vicu, i Redara, i Gazdu, zato što, kako objavljuje Notar, upropaštavaju vlastiti narod i čine mu zlo. Priča je, međutim, zaokružena tek kada se povikom žandara da je Andrija jedan od njih ostvaruje njegova najgora mora najavljena još na početku: i on je zapravo neprijatelj kojega se grozničavo pribojavao i najviše prezirao, odnosno halucinantnom se vizijom prokazuje da su žandar iz prošlosti i suvremeni nasilnik u dosluhu, da su, štoviše, jedno! Sama scenska izvedba zavađenog para Duhova podcrtana je auditivnim i svjetlosnim efektima – pojačavanjem vjetera i zamaćivanjem pozornice – glumačkom pripomoći – oba Duha ulaze polako, kao da lebde – i kostimima koje sačinjavaju krvavi mrtvački pokrovi, dok se žandari od ostalih likova izdvajaju uniformama i jezičnim koloritom. U predstavi praižvedenoj u HNK-u²⁷ ključne su scene ostvarene kombinacijom žive glumačke izvedbe i video-projeksijske postavu cijele drame zapravo nije podržala Vidićev izazov zbilji.

Dok se u *Octopussyju* okoristio elementima nezbiljskoga kako bi raskrinkao silaznu putanju šačice silnika kojoj je odabrani način života napokon došao glave, tek da bi, doduše, na njihovo mjesto ustoličio novog, u *Velikom bijelom zecu* uz pripomoć scenske materijalizacije vrlo živog svijeta koji bukta ispod tankog sloja ljudske kože i tajanstvenog zvjerinjaka koji nije dokučiv pukim osjetilom vida, Vidić prikazuje način na koji se nepravilnost jednog režima reflektira na pojedincu. U pozadini jarunskoga mimohoda iz 1995. koji je trebao biti kruna i metafora novostečene samostalnosti i na kojem je ukrati se u kolonu značilo isto što i ukrati se u vlak za bolji život, prati se slom i rasap jedne obitelji na čelu sa satnikom Lukšom kojem to nije pošlo za rukom. Ključ za interpretaciju niza prizora i govora podvedivih pod naziv nestvarnoga autor nam otvoreno tutka pod nos već u uvodnoj, inače krajnje ironično intoniranoj bilješci: "Tu su, ali kao da ih nema – fizički – no njihov je duh više nego bolno vidljiv."²⁸ Dio rečenih prizora otpada na replike u kojima se kao u govoru u stranu ili na glas izgovorenom unutaršnjem monologu iskazuje ono što je skriveno, ono što lik doista misli i osjeća, istinski priželjkuje i namjerava, a koje bolje pojašnjavaju ili

bacaju sasvim drukčije svjetlo na karaktere pojedinaca i suodnosè supružnika, roditelja i djece, prijatelj(ic)a, ljubavnika... Niz tih "kurziviranih", "nečujnih" i "nevidljivih" prizora skidaju krinke uljudenosti i razobličuju pravo, animalno lice čovjeka, kao i njegove zablude, nesigurnosti i strahove, a sve skupa vrhunac doseže u srazu s onim što je doista izgovoreno ili učinjeno u odnosu prema sugovorniku: Jelina površinska i hinjena ravnodušnost krinka je kojom zapravo prikriva zaljubljenost i ranjivost; Majčina zamorenost životom i želja za bijegom tinja ispod njezine vječite radinosti; prividna ljubaznost Prolaznika maskira njegove bestijalne instinkte i okrutnost. Ta rastrojenost i nedoumice subjekta te rascijepljenost vidljivog i nevidljivog u predstavi su pod Kunčevićevom paskom doslovno realizirani načelom udvajanja, tako da središnji mladi ljubavni dvojac igra dvostruki par glumaca.²⁹ Ako tu i staje ontološko i emocionalno seciranje individualnih naravi i odnosa, Vidićev se sarkazam i poruga šire u koncentričnim krugovima da bi obuhvatili aktualni društveno-povijesni trenutak. Stoga nekolicini likova već prema njihovim preokupacijama, naravi i životnim opredjeljenjima na trenutke pristupaju njihovi, nazovimo ih tako, fantastični "uzori", prvolutaški taman onoliko koliko treba da izmame gorak osmijeh. Mlaći koji čezne za prošlim režimom uvjeren da se tada ipak bolje živjelo pristupa nijemi Karl Marx, Sirki nad kojom visi sumnja da je ubojstvom supruga izborila svoju žensku neovisnost i samosvijest pristupa također šutljiva Clara Zetkin. Napučivši bespuća *Velikoga bijeloga zeca* bestijarijem, sad mitskim, sad stvarnim, sad neiskvarenim, sad pobjesnelim – u predstavi ga je možda isuviše poetično odigrala skupina Fasade – koji svojom pojavom simbolično podcrtava autorske misli i ironično komentira radnju, Vidić nemilosrdno i bespoštedno dobacuje pljusku za pljuskom suvremenoj zbilji Hrvatske i čovječanstva podjednako – takva su vremena došla da se ni Feniks ne želi ponovno roditi, a simboli nevinosti i čistoće umiru jedan za drugim.³⁰ Kulminacija fantastičnog dogodit će se, međutim, u završnom, metaforičnom prizoru Jeline smrti u mračnoj šumi u kome Jela stradava kao usputna, slučajna i nedužna žrtva/plijen/ulov ratničkog i lovačkog ljudskog nagona zato što je ona presjecište, kako tragedije neukrcavanja u jarunsku povorku za bolji život, tako i onih općenitijih društveno-povijesnih (ratnih i poslijeratnih) silnica.³¹

U Vidićevim djelima fantastika s vremenom uzima

sve više maha i uvelike iznosi teret svega onog što je zatomljeno i tabuizirano³² i o čemu se govori prigušeno i šapatom ili se šutnjom mete pod tepih nijekanja, kako na razini individue tako i na razini društva. U *Svećenikovojoj djeci* (1999.) Mate Matišić kojemu upotpunjavanje dramskog svijeta nezbiljskim elementima nije nepoznata – sjetimo se samo njegovih groteskiziranih andela – u nadrealne vode zalazi okrećući se pojedincu. Cijela je drama – koja u javnosti nije dočekana s oduševljenjem ne toliko zbog tematske provokativnosti koliko zbog sadržajne razbarušenosti i stilske neujednačenosti, pa i finalnog metafizičkog umetka prema kojemu su neki kritičari pokazali krajnju neosjetljivost i nerazumijevanje – koncipirana kao odmotavanje ispovjedne tajne jednoga svećenika i kobnih posljedica koje je imalo njegovo uzimanje prava da samovoljno odlučuje o tuđim sudbinama. Pred sam kraj poprilično zakučaste radnje, kad je sve već više-manje razriješeno i poznato, Don Fabijanu se na pozadini bolničkoga zida, izranjajući iz njegove bjeline i ponovno ponirući u nju, počinju javljati prikaze ljudi kojima je svojim uplitanjem posredno ili neposredno nanio zlo. "Onozidni svijet", "zidne halucinacije" ili "žive freske" te zvuk violine, jer svojom je inačicom natalitetne politike nesretni svećenik naškodio i jednoj violinistici, proizvod su njegova napaćenog uma pritisnutog grizodušjem, kajanjem zbog počinjenih grijeha i samooptuživanjem, ali i nagriženog neostvarenim težnjama za ljubavi te bračnim i obiteljskim skladom uz ženu koju je volio i njihovo nesudeno dijete. No, za razliku od djela s početka devedesetih u kojima sve ekvilibrira na granici snovitog i nedorečenog, tajanstvenog i kauzalno te prostorno-vremenski poremećenog, a dramski su rukopisi komorniji, zatvoreniji i tendiraju nejasnoćama, u Matišića se osjeća jaka potreba da svoj fantastični umetak pomno pripremi, motivira i objasni. To svećenikovo introspektivno preispitivanje svoje duše, taj dijalog s vlastitom prošlošću i životnim činima, to predsmrtno svodenje računa³³ u kojem se čak i samo-ubojstvo javlja kao jedan od izlaza, Matišić, naime, dvostruko motivira te psihičkim razlozima pridodaje i fizičke, odnosno svećeniku dijagnosticira tumor. S druge pak strane, Don Fabijan jako dobro zna da je on "duhovni, a ne duševni bolesnik" i da mu može pomoći jedino "ispovijed, a ne psihoterapija..."³⁴ ili operacija. Optužbe i opravdanja u deliričnom razgovoru (zapravo monologu) koji u pojedinim trenucima prelazi u histeriju, isprekida-

ne su dijalogizirani sa stvarnim likovima, a svećenik na poslijetku smirenije nalazi u zagrljaju pokojne, voljene žene-utvare odjevene u bijelu vjenčanicu ne bi li njih dvoje barem u iluziji ili smrti proživjeli život koji nisu imali. Kako Fabijan liježe s Martom, tako je i Giga liježala sa svojim Markom pa se ovdje, pored motiva neostvarene svadbe, kao sublimacija čovjekove nesretne sudbine i još jedan od elemenata nezbiljskog ističe ponavljanje završnog tragično-poetičnog i vizualno upečatljivog scen-skog znaka liježanja s (ljubljenim) utvarama.

U Krležinu se *Kraljevu*, rekli smo, jednom od najizvo-denijih tekstova devedesetih, mrtvac samoubojica vra-ća među žive jer ne može zaboraviti svoju ženu; u *Naranči u oblacima* Ivane Sajko, napisanoj 1997.,³⁵ stvar je postavljena naglavce pa žena diže ruku na sebe i u nekakvom se prijelaznom, graničnom prostoru s onu stranu zbilje sastaje s muškarcem svog života. Kao što Krleža iz uzavrelog i uskomešanog sajmišnog meteža izdvaja četiri ključna lika, tako i Sajko u prostoru koji bi mogao biti i čistilište i diskoklub i kolodvor³⁶ – mjesta sastanaka i rastanaka, javni prostori koji su presjecišta života i svijet u malom, a kroz koje neprestano kolaju ri-jeke ljudi i na kojima se zapliću, usmjeravaju i pečate ljudske sudbine – prati sudbinu jednog ljubavnog para. I Janez i Shilla bivaju odbijeni, a sličnost po ljubavi pre-ko groba tu prestaje. Iako zagrobni razgovor vode dvoje bivših, a sada pokojnih ljubavnika i samoubojica, dramu Ivane Sajko bilo bi pogrešno kvalificirati tek kao ljubav- nu priču. Na širem se egzistencijalnom planu njezina drama bavi višestrukim i složenim pitanjima prolazno- sti i smisla života, definicije sreće, odnosa čovjeka pre- ma smrti i onome što slijedi iza nje, to jest mirenja s vla- stitom i tuđom smrtnosti, odnosa prema Bogu i božan- skom, odnosno potencijalnom demijurgu koji ravna ljud- skim životima, samostalnosti čovjekovih odluka i uopće mogućnosti izbora te stava jedinke prema samoj sebi i vrijednosti svog života. U konačnici, svatko od njih dvoje vođen osobnim anđelom čuvarom pronalazi svoj izlaz i svoje odgovore, jedno u odustajanju i zaboravu, drugo u prihvaćanju smrtnosti, ali i života, pa se sastanak pre- tvara u rastanak. Posljednjih godina (neki bi rekli i otkad je *Neba nad Berlinom*) anđeli sve češće pohode kazali- šne daske (Matišičevi *Anđeli Babilona*, Jergovičeva dra- ma *Kažeš Anđeo* odnosno predstava *Ti si taj anđeo*), a i prozu (Martina Aničić, *Nebeska košarka*) te dramski pi- sci u doba krajnjega konzumerizma, primitivizma i posr-

nule duhovnosti propitkuju ulogu koju anđeli kao posred- nici između čovjeka i onostranog igraju i uopće mogu igrati u ljudskome životu – jesu li oni čovjekovi zaštitni- ci, vodiči, čuvari, tješitelji, sugovornici, savjetnici, puto- kazi, oslonci, simboli onog dobrog u njemu... U inačici Ivane Sajko anđeli čuvari naoružani su automatskim pu- škama i cinizmom, a njihov je ideal sreće potpuni zabo- rav. Uza sve to, zbivanja u čistilištu iz svoga povišenog zakutka orkestrira nekakav Bog ili DJ, razlika je posve zanemariva, budući da “oba” diktiraju glazbu po kojoj i živ i mrtav mora plesati, pa vrijedi napomenuti kako je redatelj Borna Baletić u zagrebačkoj postavi anđelima dodijelio mafijaško-rokerski imidž, a ulogu Boga sebi.³⁷

U odnosu na godine koje im prethode, od devede- setih se nadalje u hrvatskoj drami i kazalištu osjeća snažna tendencija k preispitivanju i izravnom scenskom prikazivanju onostranog, pod koje smo u ovom tekstu podveli iskorake suvremenih dramatičara u prostore nezbiljskog, iracionalnog i fantastičnog, u opredmećenja sadržaja svijesti i podsvijesti, snova, vizija i halucinaci- ja, savjesti i duše, u materijalizacije onog što je na prvi pogled nevidljivo, skriveno i potisnuto jer je unutarnje i osobno, ali što i te kako određuje i definira čovjekov ži- vot, tim više što je sudar ili nesposobnost prepozna- vanja i integracije ovih dviju dimenzija, stvarne i nestvar- ne, toliko učestalo izvorište dramske napetosti, a i tra- gičnosti. Scenski vidljiva realizacija onostranog javlja se u djelima većeg broja autora i očituje se na vrlo različite načine s mnogostrukim funkcijama i zadaćama unutar dramskoga djela, ali i u izravnoj komunikaciji s auditori- jem s druge strane rampe. U formalnom pogledu stoga valja razlikovati ona djela koja nezbiljsko ucjepljuju u “zbiljsko” fikcionalno tkivo dramskog teksta kroz, pri- mjerice, likove koji snivaju ili haluciniraju izmoredni osje- ćajem krivnje, bolešću te psihičkim i duhovnim zamo- rom, preko onih koja uspostavljaju usporedne, zbiljske i nezbiljske svjetove što se povremeno dodiruju redovi- to zrcaleći jedan drugoga, do drama u kojima se sve do- gađa u prostorima individualne svijesti ili duše. S obzi- rom na upisanost prošlosti, sjećanja i umrlih u živote i sudbine živih, u nizu se djela neposredno oživotvoruju slike iz prošlosti i sjećanja ili se prikazuje supostojanje mrtvih sa živima, a nezbiljsko će usto biti proizvodom strahova, kolebljivosti i grizodušja pojedinca s jedne, odnosno želja i ambicija s druge strane. Lica koja bismo mogli kategorizirati kao junake s onu stranu zbilje znaju

PREMIJERE
PORTRET
FESTIVALI
RASPISANJE
POVODOM
OBLETNICE
ACTUALNOSTI
VOĐ
HISTORIJE
MEDIJ
TEORIJA
NOVI PREJEVODI
NOVE KULICE
DRAME

biti projekcije protagonistove svijesti i savjesti, tvorevine ponikle iz intertekstualne igre s književnim naslijeđem i utjelovljenja dobra ili zla u čovjeku i svijetu koji iza prikaza konkretnih događaja ukazuju na vječiti sukob tih dvaju oprečnih načela. Elementi onostranoga javljaju se ravnopravno i u dramskim djelima intimističke prirode i u onima koji oštro polemiziraju sa suvremenim društvenim trenutkom. Njihova se uloga u dramskim tekstovima može promatrati iz rakursa karakterizacijskog sredstva pomoću kojeg stječemo bolji i prodorniji uvid u psihologiju i narav te emocionalni svijet likova, njihove međudnose, kao i motive njihova postupanja, a s druge se strane njima otvara i područje mogućnosti za pokretanje i zaplitanje radnje, za sabiranje idejnih točaka djela i njihovo poentiranje, te na posljertku i za ironiziranje zbilje koja je uspostavljena u dramskome tekstu. Na pozadini ratne svakodnevce prve polovice devedesetih radnje dobrog dijela dramskih tekstova novoprofiliranog naraštaja spisatelja nisu toliko obilježili sukobi protagonista s licima iz neposredne društveno-povijesne okoline koliko sa samim sobom i s materijalizacijama osobnih dvojbi i strahova,³⁸ da bi s problemima i razočaranjima koje je donijelo tranzicijsko doba te rastuća i sveprisutna ekonomska i etička bijeda nezbiljsko postalo i važnim prostorom eksplicitne društvene kritike. Krajem devedesetih onostrano se sve češće prepliće s realističkom paradigmom ne bi li je očudio, produbio, naglasio ili parodirao, groteskizirao i izvrnuo ruglu. I Asja Srnc Todorović i Nina Nuić Mitrović poravnavaju razlike između živih i mrtvih likova na sceni i govore o kružnom vraćanju, odnosno ponavljanju istih nesuglasica, patnji, objeda i stremljenja, no dok se Srnc zadržava u području poopćenih obiteljskih i muško-ženskih odnosa (*Mrtva svadba*), Nuićkini pokojnici na početku novog tisućljeća imaju i svoja imena i svoje vrlo precizno povijesno, socijalno, profesionalno, regionalno, nacionalno i vjerski obilježene priče, a zagrobni i nadrealni svjetovi u kojima obitavaju parafraziraju suvremenu stvarnost (*Komšiluk naglavačke, Kad se mi mrtvi pokoljemo*).

Kad je riječ o odnosu između piščeve zamisli onostranoga i njegovoga kazališnog uprizorenja, vidjeli smo da je kazalište razvilo neke gotovo tipske načine i mehanizme uz pomoć kojih rješava problematiku scenske eksteriorizacije unutarnjeg i fantastičnog, premda, daka-ko, svaki redatelj i glumac pa tako i svi ostali sudionici kazališnoga čina sudjeluju na svoj način u oblikovanju

dojma te drugosti, odnosno svaki umjetnik uvijek iznova reinterpretera onostrano rješavajući ga iz sebe i svog iskustava. No, uza svu podršku sa strane, čini se da najveći teret vizualiziranja i osmišljanja nestvarnog, a osobito njegove uvjerljivosti, ipak leži na plećima glumaca.

Onostrano se, dakle, devedesetih nameće kao linija koja ima svoj kontinuitet i u drami i u kazalištu pa je ne treba gubiti iz vida prilikom razmatranja suvremene hrvatske dramske i scenske prakse. Zapreteni predjeli i zakutci ljudske svijesti i duše, čovjekove misli i čuvstva, pretvoreni su u slike, dramske situacije i likove sugovornike u prvome redu zato da bi se realnost sagledala iz drukčijeg očišta. Slika svijeta kroz izmijenjeni filter nudi i nova značenja: opredmećenjem i scenskom parafrazom onostranog odnos između zbiljskog i nezbiljskog pojašnjava se, a kazališnome se gledatelju na sceni razotkriva život što vrijee iza površinske stvarnosti. U posljednjih petnaestak godina takav pristup dramskoj riječi i preispitivanju čovjekova položaja u svijetu nije obilježio samo pojedina djela, nego čitave autorske rukopise od kojih su za noviju hrvatsku dramu i kazalište mnogi od vitalnoga značenja, štoviše, upravo konstitutivni i krucijalni.

¹ Dubravka Vrgoč, "Razgovor s odsutnim", *Vjesnik*, LVIII (1997)17743, 10. ožujka, str. 14.

² Usp. Mrkonjićev tekst u programskoj knjižici objavljenoj povodom praiizvedbe drame *Posljednja karika* u DK "Gavella" 31. listopada 1994. u režiji Ivica Kunčevića.

³ Usp. *Repertoar hrvatskih kazališta, knjiga 3*, priredio i uredio Branko Hećimović, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, AGM, Zagreb, 2002.

⁴ Usp. Ana Lederer, "Izvedbe tekstova domaćih autora u profesionalnim hrvatskim kazalištima (1. siječnja 1990 – 31. prosinca 2003)", *Vrijeme osobne povijesti*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.

⁵ Analize drama *A tek se vjenčali* i *Giga i njezini* temeljim na tekstovima objavljenima u: Lada Kaštelan, *Četiri drame*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1997., a *Prije sna* na neobjavljenome rukopisu teksta koji je krajem 2004. praiizveden u DK "Gavella".

⁶ Usp. Ana Lederer, "Svečanosti u suvremenoj hrvatskoj drami", *Vrijeme osobne povijesti*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.

- 7 Drama poznata i pod naslovom *Uoči jutra* objavljena je kao *Uzmac*, u: *Novi Prolog*, V(1990)17-18.
- 8 U toj je podjeli *Mrtve svadbe* Mladoženju igrala glumica (Jelena Miholjević), a Kćer glumac (Sven Medvešek).
- 9 Shillu je glumila Marija Kohn, a Majku Doris Šarić Kukuljica.
- 10 Govoreći o glumačkom stvaralaštvu dalje eksplicira: "Pretpostavka oživljene smrti čini ih nestvarnima. Svi su sudjelujući glumci bili toga podjednako svjesni, svi su znali što se igra. Iz njihovih je ruku ta "nestvarnost" prelazila na stvari koje su uzimali, dodirivali [...] I najobičnije radnje, poput jedenja kruha, serviranja večere, uzimanja jabuke ili cvijeća, odjednom su se izdigle iz banaliteta: na koturnima smrti život kao da je dobio novo značenje. Smrt je unijela pomak u vrijednost života." Božidar Viočić, "Između dvije struje", *Prolog*, VI(1990/1991)19-20-21, str. 175.
- 11 Mira Muhoberac, "Vanja Matujec i Zoran Čubrilo, Zoran Čubrilo i Vanja Matujec", *Prolog*, VI(1990/1991)19-20-21, str. 91.
- 12 Sanja Nikčević, "Dosljedna zatvorenost", *Večernji list*, XXXIV(1990)9828, 27. prosinca, str. 10.
- 13 Lada Kaštelan, *Giga i njezini*, u: *Četiri drame*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1997., str. 144.
- 14 "Što je manje vanjskog događanja, time je intenzivnije ono unutarnje", reći će autorica Lada Kaštelan. Dubravka Vrgoč, "Stvarnost iz druge perspektive", *Vjesnik*, LV (1994) 16912, 3. studenog, str. 13.
- 15 Davor Špišić, "Dobri dusi zablude", Programska knjžica predstave *Posljednja karika* premijerno izvedene 5. svibnja 1995. u osječkom HNK-u u režiji Želimira Oreškovića. Davor Špišić, *Dobrodošli u rat!*, u: *Predigre*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1996., str. 11.
- 16 D. Špišić, *Isto*, Zagreb, 1996., str. 18, 22, 24.
- 17 Luko Paljetak, "Uz *Poslije Hamleta*", u: *Poslije Hamleta*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 1997.
- 18 Taj je obrat Tonko Maroević nazvao "epohalnim". Tonko Maroević, "San hamletne noći", u: *Poslije Hamleta*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 1997., str. 159.
- 19 Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio (1945-1995)*, Disput, Zagreb, 2001., str. 549.
- 20 Tekst pod nazivom *Laku noć, gospo Glisto ili Poslije Hamleta* izveden je u sklopu Dubrovačkih ljetnih igara 22. kolovoza 1994. u režiji Krešimira Dolencića.
- 21 U ovoj sam se analizi služila tekstem objavljenim u: Mislav Brumec, *Smrt Ligeje/The Death of Ligeia*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2000.
- 22 Ivan Vidić, *Bakino srce*, u: *Drame*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2002.
- 23 Želimir Ciglar, "Kako su nastali tajkuni", *Večernji list*, XLIII(1999)12952, 19. listopada, str. 22.
- 24 Ivan Vidić, *Octopussy*, u: *Drame*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2002., str. 305.
- 25 I. Vidić, *Isto*, Zagreb, 2002., str. 340.
- 26 Režiju potpisuje Ivica Boban.
- 27
- 28 Ivan Vidić, *Veliki bijeli zec*, *Kazalište*, VI(2002)11-12, str. 157.
- 29 Predstava je premijerno izvedena 3. i 4. veljače 2004. u ZKM-u, u režiji Ivica Kunčevića.
- 30 Povodom objavljivanja izabranih drama Ivana Vidića (u kojima, valja napomenuti, još nema *Velikog bijelog zeca*) Nataša Govedić piše: "[...] Vidić kroz čitav opus rado poteže za nadrealističnim situacijama, koje mu (bez optužbi za feljtonističkim moralizmom) [...] omogućavaju ironijska smaknuća najpriljavijeg rublja hiperrealistične stvarnosti." Usp. Nataša Govedić, "Hrvatski Edip i njegove groznice", *Mediterran*. Tjedni kulturni prilog *Novog lista*, IX(2002) 386, 8. rujna, str. 11.
- 31 U razgovoru povodom praiizvedbe *Velikoga bijeloga zeca* Ivan Vidić kaže: "Mene nije toliko zanimala konkretna politička referenca jednog režima i vremena na cjelinu društvene zajednice, već na život, živce i egzistenciju nekolicine ljudi. Zanimao me odjek burnih ratnih vremena kakva su u prošlom stoljeću postojala na mnogim točkama svijeta, a koja su se slomila preko leđa pojedinaca. Stoga sam namjerno za glavni lik odabrao mladu djevojku jer je ona tip osobe koju je najlakše raniti." Usp. "Sve hrvatske vlasti intelektualno su impotentne" (razgovor vodila Irena Frlan), *Mediterran*. Tjedni kulturni prilog *Novog lista*, X(2004)456, 1. veljače, str. 2.
- 32 Rosemary Jackson smatra da je fantastika način na koji se izražava "potisnuto i tabuizirano". Usp. Jurica Pavičić, *Hrvatski fantastičari*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2000., str. 79.
- 33 U razgovoru objavljenom u *Nacionalu* povodom premijere *Svećenikove djece* Matišić sa sebi svojstvenim humorom kaže: "Možemo nakon moje smrti napraviti drugi intervju pa ćemo moći bolje sagledati koliko su sva moja nastojanja imala smisla, i da li su ga uopće imala. Kao i mojim likovima Smrt će i meni samome pokazati moju – onostranu i ovostranu – pravu mjeru." Usp. razgovor koji je s Matišićem vodila Mirjana Dugandžija, "Mate Matišić: Najveći cinik hrvatske satire", *Nacional*, 17. studenoga 1999., str. 22.
- 34 Mate Matišić, *Svećenikova djeca*, *Kolo*, IX(1999)1, str. 166.
- 35 Objavljeno u: Ivana Sajko, *Četiri drame o optimizmu*, Medandar, Zagreb, 2001.
- 36 Sukladno tim didaskalijskim napomenama u različitim redateljskim uprizorenjima predznak onostranoga prostora mijenjao se od diskoteke u zagrebačkoj izvedbi (2001.) do postaje podzemne željeznice u onoj osječkoj (2004.)
- 37 U osječkoj predstavi redateljice Franke Perković karakterno ipak ponešto različit andeoski dvojac obogaćen je i spolnom razdiobom.
- 38 U tekstu "Prijelomi u dramskom rukopisu najmlađe generacije hrvatskih dramatičara" Dubravka Vrgoč piše kako se "klasični dramski antagonizmi ne uspostavljaju [...] u sudaru dvaju realiteta, nego u dvojstvu jednoga". Usp. *Dometi*, 10 (2000)1-4, str. 28.