

# ŠTO JE (HRVATSKA) PROZA DRAMI?

## PREMIJERE Nešto kao povijesni uvod

PORTRET

FESTIVALI

VOK

HISTRIONIS

MEDUNARODNA

SCENA

TEORIJA

MI U SVIJETU

ANECDOTE

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

DRAME

Položaj i način opstojnosti i djelovanja pisca tekstova namijenjenih kazalištu mijenjao se tijekom višetisućljetne povijesti scenske umjetnosti, a ipak je na neki način ostajao isti. Uvijek je, naime, morao postojati netko tko je davao predložak za začetak i odvijanje kazališne igre, bez obzira je li to bio u svakome pogledu dovršen i zaokružen književni tekst ili tek skicozan nacrt – danas bismo rekli sinopsis – u kojemu su samo naznačene odrednice zamišljena kazališnoga ostvaraja s većom ili manjom slobodom scenske konkretizacije prepuštene glumcu. Tako je u *komediji dell'arte* glumac zacijelo bio i koautorom kazališnoga teksta, dajući mu u samoj izvedbi konačnu formu i pun smisao. A dobro je znano da i među najvećim dramskim pjesnicima, od iskona do današnjih dana, pretežu kazališni ljudi; oni, dakle, koji tijekom života bijahu i te kako uronjeni u samu kazališnu praksu, kao glumci, redatelji i/ili organizatori i voditelji kazališnih družina.

Kad mislimo o počecima europskoga kazališta, a ona nas vraćaju u klasičnu Heladu, znano nam je da tragični pjesnici bijahu i sami sudionicima kazališnih svečanosti prigodom velikih Dionizija. Shakespeare, doduše, ne bijaše velikim glumcem, no da jest glumio dokazuje, među inim, općeznana činjenica da bijaše Duhom Hamletova oca u svojoj znamenitoj tragediji. O Držićevim teatarskim avanturama s glumačkim družinama dubrovačkim znademo danas valjda sve što se može znati, zahvaljujući marnim istraživačima njegova života i djela, od Marka Foteza do Frana Čale, Nikole Batu-

šića i Slobodana Prosperova Novaka. Obrat pak – da po vokaciji glumci postaju i kazališnim piscima, nije stvar tek našeg doba – iako je u njemu osobito naglašena – što dokazuje i hrvatska kazališna povijest.

Dva su rasna hrvatska glumca i redatelja, i to iz dviju naših ponajvećih teatarskih dinastija, rođeni u 19. stoljeću, jedan pučkog, a drugi salonskog repertoara, ujedno i značajni kazališni pisci: Josip Freudenreich (1827. – 1881.) i Tito Strozzi (1892. – 1970.). U široj se javnosti malo znade da je prvi hrvatski pučki igrokaz s plesom i pjevanjem, *Graničari ili Proštenje na Ilijevu*, praizveden 7. veljače 1857., a potom premijerno izveden 19. siječnja 1861., pa opet 14. ožujka 1940., samo u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu izveden 221 put, a zajedno s brojem izvedbi u drugim hrvatskim kazalištima (Osijek, Bjelovar, Vinkovci, Pula, Varaždin i, napokon, Kazalište Komedijska, gdje je posljednji puta izveden 1978./79. s impozantnih 40 predstava) doseže brojku od gotovo četiri stotine izvedbi, što je sve do druge polovine 20. stoljeća apsolutni kvantitativni hrvatski kazališni rekord. Golema pak kazališna aktivnost Tita Strozija na svim područjima uključuje i pisanje kazališnih tekstova najšireg tematskog i stilskog raspona tijekom pedesetak godina: od ekspresionističkih dramskih varijacija i povijesnih drama u dvadesetim godinama 20. stoljeća, preko salonskih ljubavnih komornih igri u pedesetim, te do testamentalnog *Buniduha Kerempuha* iz 1970.

Ovaj prisjećaj na prošlost želi tek podsjećanjem na teatrologiji dobro znane činjenice upozoriti da fenomen glumca kao kazališnoga pisca – što se izrazito namet-

nuo posljednjih godina u hrvatskome glumištu – nije nipošto nova pojava, nego da je svojom repetitivnošću tijekom cijele povijesti kazališta zapravo njemu nešto imanentno.

Novo je ipak to da spomenute pojave u prošlosti bijahu iznimkom, a ne pravilom, jer, od 19. je stoljeća pa sve donedavno hrvatskom kazališnom pozornicom kao pisac kazališnih tekstova dominirao književni spisatelj. Mogao je on biti (kao što najčešće i jest bio) i praktičnim kazališnim čovjekom – redateljem, dramaturgom, ravnateljem, intendantom – ali glavni mu poziv bijaše spisateljski. U novije doba, pri čemu mislimo na drugu polovinu 20. stoljeća, čak i takvi imanentno književni duhovi kao što bijahu Marijan Matković, Ranko Marinković, Mirko Božić ili kao što od mladih jest Miro Gavran, bijahu ili još jesu kraće ili dulje ravnateljima kazališta, od nacionalnih ili gradskih glumišta do slobodnih kazališnih družina.

Kako glede toga stoji ulog proze, pitanje je koje postavlja naš rad. Vidjet će se, ponajprije, da proza kao nositelj dramskoga pisma stupa na pozornicu relativno kasno u svjetskim razmjerima, a tako i u domaćim. Jer, u iskonu novijega hrvatskoga glumišta i njegove drame upisana je poezija, njezin je tvorac pjesnik. Kao što je Josip Freudenreich u *Graničarima* postavio komedijske, tako je bitne kriterije tragedijskoga govora u nas postavio pjesnik Dimitrija Demeter svojom *Teutom* i opernim libretima, poglavito onim napisanim za prvu hrvatsku operu *Ljubav i zloba* Vatroslava Lisinskog. Još je na prijelazu stoljeća (19. u 20., dakako) Stjepan Miletic smatrao *Teutu* ne samo najboljom hrvatskom tragedijom nego i djelom koje se može mjeriti s europskim dosezima u toj vrsti, pak je i sam u tome duhu pisao svoje "historičke drame" o hrvatskim vladarima narodne krvi. I bez obzira na to što danas sa stajališta ocjenske prosudbe ne prihvaćamo ta vrednovanja, činjenica je da su tijekom 19. stoljeća bila općeprihvaćena.

Proboj iz tradicionalizma u modernizam, kao i prijelaz s poetskoga na prozni diskurs, u drami otvoriše Ivo Vojnović i Srgjan Tucić. Prvi snažnim naturalističko-simbolističkim spojem u *Ekvinociju*, drugi oporim i tvrdim naturalizmom u jednočinkama iz seljačkoga života. Umjesto "historičkih" prikaza, na pozornicu stupa oponašanje zbiljskoga, suvremenog života. Pa čak i kad piše nostalgичnim duhom presvučen prisjećaj na prošlost

u *Dubrovačkoj trilogiji*, conte će Ivo, pogotovo u završnome dijelu, *Na taraci*, odlučno zagrepsti ispod prividno prašnjave površine u krvavu zbiljnost suvremenog trenutka.

Činjenica je da otad pa sve do danas stupove hrvatske, kao i svjetske dramatičke drže prozaici, a ne pjesnici. Prijelomna je točka ekspresionizam, s čijim pojavkom nestaje Fran Galović, posljednji simbolistički pjesnik-dramatik, a i Krleža se poslije ranih *Legendi*, rođenih iz duha njegova anarhističkog pjesništva, okreće tvrdoj prozi, od *Galicije* (1920.) do *Putu u raj* (1970.). Značajni, pogotovo oni rijetki, najveći, hrvatski pjesnici prošloga stoljeća u pravilu uopće ne pišu za kazalište. S rijetkim eskapadama pojedinačnih pokušaja tzv. "poetske drame" (Jure Kaštelan, Nikola Šop, Vesna Parun, Radovan Ivšić), nedavna suvremenost u drami i kazalištu suvereno pripada prozi.

## Uvid u suvremenost

Što nam, glede temata, pokazuje slika suvremenosti, pri čemu imamo u vidu vrijeme od druge polovine prošloga stoljeća do danas?

Ponajprije: prijelomna godina 1945., metaforički rečeno, označila je bahat trijumf grube proze nad finom i suptilnošću poezije. Mnoge i premnoge zgode i činjenice posvjedočuju istinitost gornje tvrdnje, od kojih za ovu priliku biramo tek tri.

1. Među brojnim sramotnim "sudenjima" hrvatskim književnicima zbog "kolaboracije" znamenito je ono Tinu Ujeviću. Kad je pala presuda zabrane objavljivanja i spominjanja imena u javnosti u vremenu od pet godina, pjesnik je, izvadivši iz džepa nalivpero, upitao: "A što je s konfiskacijom? Imam nalivpero."
2. Kad je 1947. objavljena prva zbirka *Zore i vihori* mlade poetese Vesne Parun, u kojoj se već mogla naslutiti silna darovitost rođena pjesnika, na nju se obrušila drvljem i kamenjem pravovjerna partijska kritika radi "dekadencije" i "nazadnjaštva".
3. Ne mogavši izdržati pritisak komunističkog režima na slobodu savjesti i stvaranja, najautentičniji nadrealist u hrvatskome pjesništvu, Radovan Ivšić, 1954. emigrira u Pariz, čime je na punih četvrt stoljeća potpuno izbrisan u vlastitoj domovini i vlastitome hrvatskom, jeziku. Ivšić je, k tomu, pjesnik relevantnoga dramskog opusa koji tvori neodjeljivu

cjelinu s njegovim pjesništvom, a nastao je većim dijelom još za Drugoga svjetskog rata. Paradigmatički "poetokaz" (kako nazvah Ivšičeve poetske drame) *Kralj Gordogan* prispio je na hrvatsku pozornicu tek 1979. (u Teatru ITD), znači trideset šest godina poslije nastanka. (Usput kazano: ako se u čemu može povući paralela Ivšić – Krleža, onda je to samo i jedino u činjenici da je i Krležin mladenački, poetski teatar još dulje morao čekati na uprizorenje, ali, valja reći, iz bitno drugih razloga.)

Kad se tome doda da je posljednji Ivšičev kazališni komad, *Aiaxaia* ili *Moći reći*, praižveden 1982. u HNK-u, tiho skinut s repertoara poslije svega nekoliko izvedbi, i ako se, dalje, prisjetimo problema Ive Brešana s partijskom cenzurom u nimalo dalekoj prošlosti, bit će jasno da je slobodna pjesnička riječ, kako na papiru, tako možda još jače na 'daskama koje život znače', bila neželjeno i progonjeno dijete.

U takvoj situaciji, stupove hrvatske drame i kazališta u poslijeratnom razdoblju i još nekoliko desetljeća poslije čvrsto drže istaknuti lijevi intelektualci i pisci, politički izrasli u krilu Partije, a estetski "krležijanci". Oni su vodeći dramatičari, prosuditelji, ravnatelji i intendant, koji zastupaju prvo desetljeće poslije rata i provode estetiku psihološkog realizma, neku vrstu ublažene inačice socijalističkog realizma. U tom su krugu, naravno, kao i posvuda drugdje u sličnome okružju, dominantni žanrovi roman i drama. I dok, primjerice, Marijan Matković, osim dramskoga fabuliranja svoje mlade književnikovanje posvećuje još i esejistici, dotle Ranko Marinković i Mirko Božić ispisuju vlastita iskustva i doživljaj svijeta u prepletanju narativne proze i dramskoga diskursa. Njihove proze hrane i dramske umišljaje, jednako kao što je za helenske tragičke pjesnike rečeno da se u svojim pričama hrane mrvicama s bogatoga Homerova stola. Ta je isprepletenost pripovijedne i dramske priče poslije osobito došla do izražaja u brojnim uspješnim (i nekim manje uspješnim) prilagodba Marinkovićevih novela (od prve, glasovita kazališnoga *Zagrljaja* Georgija Para i Boška Violaća iz davne 1959. do najnovijih, posve recentnih, "marinkovićiana": *Parove Gozbe kod Trimalthiona* u šibenske kazalištu i *Otoka svetog Ciprijana* Lade Martinac Kralj i Ivice Kunčevića u splitskome HNK-u.

Ono što povezuje narativnu prozu i dramu, spajajući ih u nekim slučajevima skoro poput sijamskih

blizanaca, jest dominantnost priče koja je, poslije relativno kratkotrajna radikalnog osporavanja, najprije u antidrami i antiromanu pedesetih, a potom u novoromanesknim i novovalovskim trendovima šezdesetih godina prošloga stoljeća, opet zauzela svoje mjesto u svim oblicima prikazivačkih umjetnosti. Premda postoje neki stalni zakoni koji se tiču poznavanja bića same pozornice, u dramaturgiju je odavno ušao, kao posve legitiman, postupak pripovijedanja, pa čak i onog opisnog koji inače tradicionalno pripada narativnoj prozi. Tako je nešto od Brechta ostalo utkano u suvremene kazališne trendove, mada pod drukčijim znakom: naime, današnja pozornica doista "pripovijeda", ona je na neki začudan način postala eminentno epskim prostorom.

## Drama + narativna proza = kazalište

Tako dolazimo do ranije nespojive sveze drame i narativne proze koja u najvećem broju slučajeva tvori suvremeni kazališni tekst. Posljednje desetljeće prošloga stoljeća i početne godine ovoga i u hrvatskome i u svjetskom teatarskom prostoru obilježava upravo spomenuta sveza, što je i opet uvjetovano povratkom priče u kazalište. Pri tome nije više bitno pronalazi li se ona u nekom proznom uratku (ponajčešće romanu) koji ćemo onda razumijevati kao prvotni tekst, ili se pak imaginira u izvorno dramskom tekstu koji u sebi sadrži i primarni i sekundarni tekst, a oba se potom pretapaju slijedom postupka uprizorenja u konačni kazališni tekst. U suvremenom je kazalištu, u smislu prakse, jedino važan kazališni tekst, a prethodna dva su zanimljiva jedino specijaliziranom istraživanju, tj. kazališnoj kritici i teatrologiji.

Dok su se prije, uz rijetke iznimke, prozni pisci upućivali drami, danas se događa i obrnut proces. Najzanimljiviji je u tom pogledu i najznakovitiji slučaj Ive Brešana. Poslije desetljeća ispisivanja isključivo dramskih tekstova, taj se pisac odjednom odvratio od kazališta i potpuno posvetio kreiranju romanesknih svjetova. No i u toj drugoj formi vidljive su opsesivne Brešaneve teme i sklonost grotesknom oblikovanju građe. Tako je *Astarot* svojevrsna romaneskna varijanta *Nečastivog na filozofskom fakultetu*, a *Božja država* izokrenuta parafraza *Arheoloških iskapanja*. Bez obzira u kojoj se formi iskazuje, namijenjena kazalištu ili pak čitanju, pišćev duh ostaje prepoznatljivo isti.

Neki pak značajni prozaisti fakovske generacije ni-

PREMIJERE  
PORTRET  
FESTIVALI

VOX  
HISTRIONIS

MEĐUNARODNA  
SCENA

TEORIJA

MI U SVUETU

ANECDOTE

NOVE KNJIGE

ŠTAMPANJA

DRAME

su odoljeli sirenskom zovu kazališta, među njima i po-najznačajniji: Miljenko Jergović i Ante Tomić. Ali u njihovu se slučaju – bilo da se radi o izvorno pisanim tekstovima za kazalište (Jergović), bilo o dramtizacijama (Tomić) – prozna struktura i narativni način mišljenja pokazao je prejakima da bi mogli izdržati uvjerljivo pre-takanje u drugi medij.

Poseban je primjer u tom smislu dosadašnje i djelo u nastajanju Mire Gavrana. Ono se paralelno razvija u tri smjera koji su, međutim, međusobno samostalni: kazališno pismo, romaneskno pismo za djecu i roma-neskno pismo za odrasle. Što misli kazališno, to Gavran za kazalište i napiše, a isto to vrijedi i za pripovje-dačku prozu. Njegovi bi se romani, doduše, bez većeg problema mogli pretočiti u scenski izraz, jer je Gavran, dakako, ipak prvenstveno rasan kazališni pisac. Ali za to jednostavno nema potrebe. Čemu uz obilje izvornih kazališnih djela dodavati dramtizirane storije izvučene iz proznog pisma? Zamijetiti je, ipak, da se u posljed-njim djelima jedno drugome kudikamo više približava nego u ranijim.

Uzmimo samo i usporedimo, kao primjer, Gavranov kazališni prvijenac i do sada posljednji njegov kazališni tekst, koji su nastali u rasponu od dvadeset godina: *Kreontova Antigona* (1983.) i *Kako ubiti predsjednika* (2004.). Dok je prvi tekst teško, skoro nemoguće zami-sлити u formi pripovijetke ili romana, drugi bi se bez ve-ćih problema mogao pretočiti u romaneskni politički tri-ler. Pri tome se, što je zanimljivo, oba bave problemom fatalnoga uloga politike u ljudskom životu. Gavranova Antigona završava kao žrtva vlastitoga strica iz držav-nih razloga visoke politike, a jednako tako i glavni junak posljednjega teksta skončava u ludnici od vlastitoga brata i šogorice, također iz viših razloga političkoga oportuniteta. Poslije uspješna zaokreta prema suvre-menoj komediji i melodrami, Miro Gavran se – predvi-divo ili ne, svejedno – uspješno vratio svojim prvotnim, mladenačkim opsosijama.

A mi se vraćamo našoj temi: odnosu proznog i dramskog pisma u suvremenom hrvatskom kazalištu.

## Od biografija do slobodnih autorskih energija

Biografije kao građa dramskoga pisma, kojima se u nas ponajviše služi Slobodan Šnajder, također već dugo imaju paralelne tijekove u proznome i dramskom pismu.

Romansirana biografija već je stari žanr, a kazališnom su, kao uostalom i filmskom scenom protutnjali u 20. stoljeću mnogi veliki i manje veliki povijesni likovi. Već je Krleža htio napisati dramu o Kržaniću, pa je, sad je već posve sigurno, nikad nije napisao, nego je ostavio duga-čak tekst neodredive žanrovske pripadnosti: nešto izme-đu eseja i skice za roman, gdje je onda umetnuo i rim-skog arhijatra Areteja o kojem je ipak napisao i popri-lično neuspješan, staračkim enciklopedizmom ispunjen, kazališni tekst. Kad je već riječ o Krleži, valja podsjetiti da je i *Vučjak* najprije imao biti romanom o zelenom kaderu, a o prepletanju kvazibiografske proze i drame u glembajevskom ciklusu da i ne govorimo.

Da svatko pak prije ili poslije dospije do svojih Glem-bajevih, svjedoči pomalo začudna pojava Jergovićeve posljednjeg romana *Dveri od oraha*. Na neki se način tu posve začudno sastaju dvije inače generacijski daleke, idejno potpuno suprotne osobnosti i poetike: ona Mi-ljenka Jergovića i Nedjeljka Fabrija. Mislimo, dakako, na podudarnost ispisivanja o vlastitome podrijetlu, na *kro-nisteriju* i *Familienfugu*, kako svoje romaneskno pretra-živanje prošlosti s udarima i u sadašnjost nazva Fabrio. Bit će zanimljivo vidjeti hoće li i Jergovićeve roman naći put do "dasaka koje život znače", kao što ga, uspješno, nađe Fabrijeva *Jadranska duologija*.

Konačno, pripadnici mlade i najmlađe generacije hr-vatskih kazališnih pisaca prema naznačenu se proble-mu odnose posve individualno, a to znači različito. Dok, primjerice, Tena Štivičić poseže za pričama iz trivijalnog suvremenog života kako bi ih preoblikovala u kazališne uspješnice, Ivana Sajko gradi neke svoje nadrealne svjetove u kojima priče skoro više i nema ili se naslu-ćuje tek u nesabranim, i nesaberivim, krhotinama. Sve to upućuje da definitivno više nema nikakva pravila gradbe kazališnog pisma, jer udosmo u polje slobodno-lebdećih autorskih energija koje orisavaju vlastiti pro-stor ne pitajući se o gradbenom materijalu.

Možemo, stoga, zaključiti paradoksnom tvrdnjom: proza je suvremenoj, poglavito najnovijoj hrvatskoj dra-mi sve i ništa.