

GIGA I NJEZINI LADE KAŠTELAN

Adriana Car Mihec, Rijeka

U književnoteorijskim tekstovima posvećenim hrvatskoj dramskoj književnosti u posljednjih desetak godina dvadesetoga stoljeća veoma ćemo često naići na srodna razmišljanja prema kojima istu obilježava veliki stu-



panj poetičkog zajedništva koji se očituje, između ostalog, u njezinoj sklonosti intertekstualnom relacioniranju vlastitog dramskog diskursa, ali i čestom korištenju predložaka iz književne tradicije, reinterpetiranju tradicijskih dramskih tema, likova, aktancijalnih relacija i iskaza.¹ U tome se kontekstu vrlo često spominje i ime Lade Kaštelan, mlade hrvatske dramske spisateljice koja je tijekom posljednjih dvaju desetljeća objavila dvije knjige dramskih tekstova: *Pred vratima Hada* (Zagreb, 1993.) i *Četiri drame* (Zagreb, 1997.), iz kojih su, kako i tvrdi Boris Senker, vidljiva dva ravnopravna žarišta autoričina zanimanja: antička tragedija i suvremena drama.² U prvoj od spomenutih zbirki objavljene su četiri "dramske prerade Euripida" (*Alkestida*, *Feničanke*, *Helena*, *Trilogija o Agamemnonu*) u svezi s kojima Andrea Zlatar navodi da termini "preradba", "adaptacija" ili "prepjev" nisu dostatni za njihovo obilježavanje spram Euripidovih predložaka. *U njezinom dramskom postupku čvrst i kulturno obvezujući okvir predložka kao da olakšava ispisivanje osobnog rukopisa; sam okvir se pod njim omekšava, oslobađa tvrdoće i tijekom povijesti stečene nepristupačnosti. Rezultat je dramski tekst koji ne gubi na snazi grčke tragedije, a govori jezikom moderniteta.*³ Stoga, drži autorica, tekstove sakupljene u knjizi *Pred vratima Hada* valja okarakterizirati kao svojevrsne **transmodalizacije** iz grčkog tragičnog modusa obilježenog spojem **hybrisa** i **pathosa**, u modus suvremenog tragičnog iskaza koji vrhunac doživljava u samosvijesti pojedinca što svoj život i svoju osjećajnost, poput sjajno odabranih heroína, podvrgava samorefleksiji.⁴

Naredna nas pak Kaštelankina zbirka sa svoja četiri dramska teksta (*A tek se vjenčali*, *Adagio*, *Posljednja karika* i *Giga i njezini*) odводи u prostore suvremenog življenja u kojima se mlada spisateljica, kako i tvrdi Boris Senker, dokazuje kao vrsna konstruktorica dramskih svjetova. S udaljenim prostorima grčkog *mithosa* iz knji-

ge *Pred vratima Hada* vezuje te drame osobeni postupak intertekstualne reinterpretacije prokušanih književnih uzoraka iz književne tradicije. Jer, baš kao i u prvoj zbirci, i ovdje autorica u dvama svojim tekstovima poseže za klasičnim – ovog puta hrvatskim književnim predlošcima. U *Posljednjoj karici* riječ je o Begovićevoj drami *Pustolov pred vratima*, o čemu je iscrpno već pisao Boris Senker u *Hrestomatiji hrvatske drame – II. dio.*, a u *Gigi i njezinima*, koja će biti predmetom našeg rada, o poznatom romanu *Giga Barićeva* istoga autora.

Preisпитivanje suodnosa *Gige i njezinih* s Begovićevim proznim predloškom započet ćemo analizom njihovih naslova koji kao tzv. "jake pozicije teksta" ne samo da pružaju neke osnovne informacije o sadržaju nego i izražavaju njihovu osobnost i samosvojnost.⁵ U Begovićevu slučaju naslov sastavljen od imena i prezimena glavne junakinje, te nadopunjen podnaslovom *Roman iz zagrebačkog poslijeratnog života*, svojevrsni je tekst o tekstu, sažetak romana kojeg Krešimir Nemeć naziva briljantnom i suptilnom psihološkom studijom muško-ženskih odnosa, literarnom anatomijom ljubomore, erotске čežnje i tuge, ali i velikom freskom društvenog života u Zagrebu u predratno, ratno i poratno vrijeme.⁶ Sintagma *Giga Barićeva* zapravo je etiološka priča koja polazeći od vlastitog imena "priča priču" čija je namjera opravdati čitanje tog vlastitog imena. Realizirana je ona vještīm pridodavanjem posvojnog pridjeva *Barićeva* vlastitom imenu glavne junakinje čime autor progovara o njezinoj bračnoj pripadnosti kao svojevrsnoj sudbinskoj obilježnosti koja je putem podnaslova bitno sociološki (te, naravno, i žanrovski) predeterminirana.⁷

Naslov drame Lade Kaštelan također funkcionira kao osobiti znak koji upućuje na jedan potpuno nov, gotovo oprečan sadržaj – on više ne definira središnji lik kao "pripadajući", nego kao "posjedujući". Za razliku od begovićevske sintagme iz koje je moguće iščitati aluzije o subordiniranom položaju žene, kod Lade Kaštelan posvojna zamjenica *njezini* odbija determiniranost žene bračnim statusom i upućuje na njezin samosvjesni, gotovo dominantni status. Dok je "prototip" na kojem počiva označen, kako smo već i napomenuli, posvojnīm pridjevom koji ga opisuje u rodbinskom, ali i vlasničkom smislu, ime se Kaštelankine glavne junakinje u naslovu komada čvrsto veže (sastavnīm veznikom *i*) s posvojnīm zamjenicom, asocirajući pritom na "pripadnost sebi samoj". Izrazito eliptičnom konstrukcijom čitatelja on

ujedno angažira i u traženju svoje elidirane komponente koju, naravno, možemo iščitati tek iz konteksta u kojem se nalazi, a to je u ovom slučaju moguće već iz napomene koja slijedi nakon samog naslova: *Prema motivima romana "Giga Barićeva" Milana Begovića*. Za razliku od emocijama natopljenog naslova, ta jezično neutralna i objektivna sintagma izražava svoju primarno referencijalnu funkciju te jasno i otvoreno eksplicira intertekstualno okružje na kome tekst počiva. Naslov i uvodnu napomenu, poput svojevrsnog okvira za razumijevanje drame, nadopunjuje spisateljica i žanrovskom odrednicom *drama u tri čina*, čime dodatno priziva u sjećanje još jedan Begovićev književni predložak – ovaj puta njegovu (također tročinsku) dramu *Bez trećega*.⁸

Jesu li semantički potencijali spomenutih diskurzivnih elemenata realizirani tijekom teksta koji slijedi ili se oni u njemu iz nekog određenog razloga ne ostvaruju, istražiti ćemo tijekom daljnje analize. Pokušat ćemo odgovoriti na pitanje nameću li oni svojevrsnu obvezu, "protokol" čitanja, kako i na koji način obilježavaju Kaštelankinu dramu te anticipiraju li njezino razumijevanje. Krenimo stoga redom. Radnja drame *Giga i njezini* započinje u spavaćoj sobi u stanu Gige Barićeve, kojom dominira *veliki krevet* na kojem odjeven leži njezin suprug Marko Barić – *nepostojeći, onakav kakav je bio prije odlaska u rat i kakvog ga Giga zamišlja. Onaj Marko s kojim, dakle, živi već osam godina*.⁹ U tom intimnom okruženju autorica iznimnom dramaturškom vještinom na granici realnog i irealnog isprepliće motive preuzete iz nadasve bogatog begovićevog romanesknog štiva. Sociološke i psihološke okolnosti na kojima počiva *Giga Barićeva*, kao i minuciozne potankosti kojima Begović analizira najsloženije motivacije i razvoj karaktera svojih likova, koncentrirano, selektivno i vrlo precizno ugrađuje u zgusnutu suigru postojećih i nepostojećih likova. Vremensku odrednicu (*osam godina*) umetnutu u uvodnu didaskaliju utkiva ne samo u svrhu mimetičkog odnosa prema zbilji u dramskome tekstu nego kako bi njome samom početku drame nametnula tempo i dala radnji svrhovito kretanje prema odluci koju njezina glavna junakinja mora (napokon) donijeti. Jer, spomenutoj vremenskoj odrednici kojom se dočarava dojam sporosti, nepromjenjivosti i trajanja suprotstavljena je prva replika koju izgovara Gigin suprug Marko: *Onda, gotovo je? Obavljeno, napokon. Nakon toliko oklijevanja*.¹⁰ Početnom se situacijom, dakle, već potencira napetost i otva-

PREMIJERE

RAZGOVOR

PORTRET

FESTIVALI

MEDIJI

VOX

HISTRIONIS

MEDUNARODNA

SCENA

AKTUALNOSTI

TEORIJA

FOKALJE

MI U SVJETU

NOVE KNJIGE

DRAMA



Lada Kaštelan, *Giga i njezini*, HNK Zagreb, 1997.

ra prostor u kojem će se odvijati Gigin sudbonosna borba.

U prvome prizoru prvoga čina dramski konflikt usmjeren je na samo dva lika kroz čije sučeljavanje autorica umeće ključne ekspozicijske informacije potrebne za razumijevanje svog djela: emocionalno potpuno iscrpljenu Gigu i nepostojećeg Marka koji, poput realizirane metafore, izvire iz promišljanja Begovićeve Gige u prostorima Markove crkve: *Ali ne, ne! Tko kaže i tko hoće da je on nestao? Zar ako ga nema uz nju, ako možda nije živ, ako ga ona ne može dotaknuti rukom ni vidjeti okom, zar da ga zato više nema? Sad najednput, kad je već toliko godina uz nju, **nevidljiv doduše, ali nazočan** i uvijek jednako važan¹¹ (podcrtala A. C. M.).* Kako je drama *Giga i njezini* primjer teksta analitičke strukture u kojem se radnja odvija kao stalni proces razotkrivanja okolnosti koji uvjetuju ključni sukob, ekspozicija u njoj nije, naravno, vezana isključivo uz ovu početnu fazu teksta. Njezine su informacije tijekom cijele radnje utkane u dijaloške okvire što ponajbolje možemo vidjeti iz primjera koji uslijedi:

MARKO. Datum 21. veljače 1926... sudska ispostava ta i ta... i tako dalje... Ovim se Marko Barić, rođen tada i tada, sin toga i toga... nestao godine 1917... na zahtjev njegove supruge Margite Barić, rođene pl. Remetinec... proglašava mrtvim. Ovdjetnička kancelarija dr. Mike Peruzovića... Jasno, precizno, bez cifranja... Mrtav, i gotovo. Na zahtjev. O, mora da je kum Mika s veseljem ovjerio ovaj papir... sigurno je počastio cijelo društvo šampanjcem. Najfinijim, bez sumnje. Mika bira

samo najbolje. Lijepo.

Sada si moja udovica. Čestitam.

GIGA: Ni to ne pomaže.

MARKO: A što bi ti htjela? Osam godina zajedno. Svakodnevno. Ujutro. Popodne. Navečer. Svakoga časa. Ne-prestano.

GIGA: I župnik mi je rekao da se moram izvući. Oslobo-diti.

MARKO: Bila si u crkvi?

GIGA: Da moram izvršiti proces likvidacije, tako je rekao.¹²

Uklopljenost ekspozicijskog prijenosa informacija u dijaloški okvir u ovome tekstu ne ovisi isključivo o statusu dijaloških partnera.¹³ Te se informacije ne nalaze samo u dijalozima između Gige i Marka, tj. glavnih junaka ovog komada, nego su prisutne i u onima koje vode sporedni likovi, kao i u dijalozima koji povezuju Gigu kao središnjeg protagonista i njezine prosce, tj. gataru Irinu Aleksandrovu i Francisku kao sporedne likove. Na primjeru kratkog dijaloga iz drugog prizora prvog čina između Giginе služavke Franciske i gatara Irine možemo pokazati kako se takav prijenos ekspozicijskih informacija preko perifernih likova izvrsno integrira u cjelinu dramskog teksta:

IRINA: Franciska... recite mnja... ja znaju što mnoga gospoda hoćet oženit Gigočku... nu, jesli adin što dohodit češće...

FRANCISKA: Češće? Pa, gospodin odvjetnik Peruzović dolazi najčešće, on vodi sve gospodine poslove i ...

IRINA: Mika, nu tak, to znaju... no, jes li...

FRANCISKA: Pa... gospodin Pero Sambolec. On ostane nekako najduže, molim. Jednom je ostao skoro do tri ujutro... tu u salonu, pričali su, a milostiva poslije nije legla, nego je šetkala i šetkala i šetkala...

IRINA: Ja nje poznaju etovo gospodina.

FRANCISKA: Gospodin Sambolec se nedavno vratio iz Pariza, tamo je završio konzervatorij, on je dirigent, molim.

IRINA: Dirigent, v Pariže, tak... a on bogati... novaca imajet?

FRANCISKA: Imajet... ima, da... On ima bogatu tetku Gizu, ženu pokojnog brata njegovog pokojnog oca... A oni su živjeli dugo u Americi... pa se ona vratila kad joj je muž umro i uzela mladoga gospodina Peru k sebi i odgajala ga, školovala i... Bog zna što sve ne...

IRINA: Tak.

FRANCISKA: A onda je sve što ima prepisala na gospo-

dina Peru, ama baš sve, Bog zna zašto...

IRINA: Vsjo?

FRANCISKA: Je, je, sve, molim. Otkako on dolazi kod milostive gospođe, ona se nekako promijenila... nekako je nemirna... pa onda sluša glasno muziku na svom gramofonu, a on kad dođe nekad sjedne za glasovir i svira li svira, a ona sluša i tako.

IRINA: Spasiba, Franciska, eta očinj interesantna...¹⁴

Lik Irine Aleksandrove upotpunjen s "perspektivom sluškinje" preuzima ovdje funkciju prenošenja informacija o pretpovijesti likova i samoj situaciji u kojoj se nalaze te shodno tomu i funkciju implicitne karakterizacije glavne protagonistice (kao i njezinih prosaca). Taj je drugi prizor prvoga čina, valja nam nadodati, funkcionalno upotpunjen i osobitim načinom organizacije prostora koji umnogome korespondira s Begovićevim postupkom u posljednjem ulomku njegova romana, odnosno u drami *Bez trećega*. Poput Begovičeva Marka, i Kaštelankina Irina, naime, iz prostora Gigina salona pokušava dektekirati podatke o njezinim navikama i životu. Ostajući nekoliko minuta sama ona *pomno razgledava Gigin salon, Markovu sliku pokraj zapaljene svijeće. Osobito joj se dopadne opscena crnačka figurica s uzdignutim falusom*.¹⁵ Istim se postupkom spisateljica služi i u posljednjem prizoru komada kada u prostoru salona ostaje sam Marko, razgledava stvari u njemu, poput Irine opaža opscenu figuricu, ali i pladanj s porukama i pisancima, knjigu s lijepim kožnatim uvezom. Kao što i zaključuje Boris Senker u vezi Begovičeve drame *Bez trećega*, i Marko Lade Kaštelan se (a mi ćemo dodati – slično kao i Irina) spram Gigina salona odnosi kao spram sugovornika s kojim vodi intenzivan, dramatičan (no u ovom slučaju potpuno verbalne komponente lišen) dijalog, a posredno i s Gigom, onakvom kakvu je zamišlja na temelju ponuđenih "indicija".¹⁶

Za razliku od prethodno iznesenog primjera, u kojem se funkcija perifernih likova (Irine Aleksandrove i sluškinje) iscrpljuje u iznošenju ekspozicijskih informacija i karakterizaciji glavne protagonistice, dijalozi što ih Giga telefonski¹⁷ vodi s proscima, a potom i oni koje prosци vode međusobno, također opisuju Giginu pretpovijest, ali ne prate isključivo središnji lik, nego imaju i svoju vlastitu povijest, namjere i ciljeve kojima konstituiraju relativno samostalne sekvence radnje. Očituje se to ponajbolje u drugom činu drame *Giga i njezini* u kojem autorica iz cjelovitog, polisemičkog prostora Begovičeva

djela "izvlači" najbitnije elemente s pomoću kojih vješto raspoređuje i oslikava likove prosaca. U tom prvom i jedinom prizoru drugoga čina, s nastavkom u prvom prizoru trećeg čina, koncizno su i spretno utkani i sažeti motivski sklopovi preuzeti iz prve knjige Begovičeva romana (*Sedam prosaca*) koncipiranog od posve samostalno oblikovanih novelističkih cjelina kojima se opisuje sedam portreta Giginih prosaca. Rukom iskusnog dramatičara raspoređeni su oni unutar narativnim predloškom apsolutno diktiranog, no dakako bitno zgusnutijeg okvira IV. poglavlja posljednjeg dijela Begovičeva romana, *Beethoven: Sonata quasi una fantasia op. 27. No. 1.*, ispunjenog, opet kao i predložak, i likovnim i glazbenim provodnim motivima, ali – za razliku od njega – i otvorenim intertekstualnim aluzijama na Begovičevu (prije svega na poznatu mu dramu *Pustolov pred vratima*) i Krležino dramsko stvaralaštvo (mladenački dramski tekst *Adam i Eva*).

Prvi dio drugoga čina drame *Giga i njezini* obilježen je odnosom napetosti među proscima koji su svi zainteresirani za Giginu naklonost. Giga, pak, u tome kontekstu preuzima na neki način ulogu promatrača zblivanja, a njezine vrlo rijetke i koncizne, fatičkom funkcijom uglavnom natopljene replike (tipa: *Molim, tko je za kavu?, Hvala, Mika, ako vam nije teško. Hoćete li nešto pojesti?* i sl.) uspostavljaju, usmjeravaju i produžuju nadasve ekspresivnu komunikaciju među proscima. Iz takvog okruženja izdvajaju se samo kratki ulomci njezina dijaloga s maestrom Perom Sambolecem koji obavljen eksplicitnim autorskim komentarima u pomoćnom tekstu poprimalju nadasve erotičnu notu.¹⁸

Dramska situacija potpuno se mijenja kada *Pero počinje ozbiljno svirati* – Lada Kaštelan u ovome ulomku u potpunosti slijedi Begovičev predložak te navode u romanesknom predlošku prisutnog personalnog pripovjedača *Pero je svirao Es dur-sonatu op. 27 Quasi una fantasia. (...) Giga je znala da je to od Beethovenovih sonata njegova najdraža. Nekoliko ju je puta svirao pred njom. (...) On je svira, kad god hoće da misli na nju. Pa zacijelo i sada: misli na nju, ne može da govori što bi htio i svira*¹⁹ preoblikuje u uvodnu Markovu repliku kojom započinje njegov konflikt s Gigom: *njegova najdraža sonata, Es-dur opus 27, koju ti je već nekoliko puta svirao, sonata koja ga podsjeća na tebe, koju svira kada sam u svom studiju misli na tebe – pa eto, tako i sada, budući da ne želi sudjelovati u ovim prizemnim razgo-*

PREMIJERE
RAZGOVOR
PORTRET
FESTIVALI
MEDU
VOX
HISTRIONIS
MEĐUNARODNA
SCENA
AKTUALNOSTI
TEORIJA
FOAJE
MI U SVIJETU
NOVE KNJIGE
DRAMA

vorima, što mu se neopisivo gade, on će razgovarati s tobom s pomoću muzike, on će ti iskazati svoje osjećaje bez obzira na prisutnost ovih njemu tako antipatičnih muškaraca.²⁰ Nečujan neizravni unutarnji monolog Begovićeve Gige od tog se trenutka u Kaštelankinu slučaju preoblikuje u Gigin dijalog s “nestvarnim” Markom, zapravo Giginim drugim “ja” koji, vođen na granici ljubavi i mržnje, iskazuje pokušaj iznalaženja rješenja glavne junakinje iz kruga vlastite uzaludnosti. S Markom (ili – možemo dodati – sa samom sobom, s vlastitom savješću) Giga neprestano vodi “nečujne” dijaloge kroz koje se ogleda njezina bespomoćnost, slabost i neodlučnost. Nepostojeći i za sve protagoniste osim za nju samu nevidljivi Marko osmišljen je tako kao Gigin osobna projekcija (“onakav kakav je bio prije odlaska u rat i kakvog ga ona zamišlja”, tvrdi autorica u prvoj daskaliji drame) iznikla iz svijeta Begovićeve romana u kojem ...mržnja i ljubav daju sadržaj i pravo na opstanak ljudima oko nas. Podržavaju i one, koji ne postoje u fizičkom životu. Dok god su u nama, a mi smo još tu, dotle nema mrtvih za nas ni oko nas.²¹

Minuciozne duševne raščlambe kroz koje se iskazuje napor glavne protagonistice da konačno “donese odluku” i opredijeli se za jednog od sedam prosaca realizirane su ovdje kroz njezin dijalog s doduše nepostojećim, ali svakako diskurzivno dominantnim, moćnijim likom koji svoju nadmoć dokazuje iniciranjem razgovora, korištenjem mnogo duljih replika punih direktiva i uzvika. Sukob je ostvaren na način da Marko, ne osvrćući se na potrebe svoje sugovornice, neprestano blokira svaki njezin pokušaj da kratkim, nadasve afektivnim replikama iskaže svoj stav, realizira svoju odluku – npr.:

MARKO: Pogledaj ih bolje, Margita, molim te! Tobože, slušaj! Uživaj u glazbi! (pokaže na Žarka) Ovaj smišlja kako će se sutra na probi pohvaliti da je jeo kavijar u jednoj gornjogradskoj kući gdje se sviralo Beethovena i time frapirati studentice glumačke škole koje oblijeću oko njega...

GIGA: Ne želim slušati!

MARKO: ...i uopće, kako bi to bilo probitačno za njega biti suprugom Gige plemenite Remetinec, i time postati ne samo uvaženim umjetnikom, nego građaninom!

GIGA: Ne želim slušati!

MARKO: (pokaže na Anđela) A ovaj razmišlja o tome kako si ti solidna investicija, i kako bi se u tebe isplatilo ulagati...²²

Revoltirana bujicom Markovih ironičnih, samouvjerenih, ali nažalost i umnogome istinitih tvrdnji, Giga naprasito reagira, fizički nasrće na svoga sugovornika te potom bespomoćno izleti iz salona jer shvaća – baš kao i Begovićeve Giga – da su sva njezina dotadašnja ispitivanja, razmatranja, unutarnje debate, nagovaranja srca i prigovaranja mozga²³ bila uzaludna.

Nova dramska situacija koja slijedi uklapa se, kako smo već i ustvrdili, u okvir narativnog predloška, ali donosi i određene pomake u odnosu na nj. Osuvremenjena je Freddyjevom i Žarkovom “kokainskom seansom” te obilježena vrlo visokom frekvencijom prekidanja. Ironične replike među sugovornicima izmjenjuju se nadasve brzo, funkcionalizirajući se na taj način u odnosu na središnji konflikt, tj. borbu prosaca za Giginu naklonost. Ispunjene su i mnoštvom ekspozicijskih informacija iz kojih, kako znamo, možemo iščitati podatke o pretpovijesti likova. Drugi čin napokon završava ulaskom sluškinje Franciske čiju repliku jer se ona ne može odlučiti, molim²⁴ prati Baričev smijeh i Mikina isprazna, stuporna reakcija (I, što je bilo u toj Vrlici?²⁵) kao svojevrsna potvrda Markovih (tj. Giginih) sumnji u čistoću i vjerodostojnost osjećaja i naklonosti koju prosci iskazuju prema Gigi.

Za razliku od prethodnih dvaju činova autoričine drame, u prvom prizoru posljednjeg čina čija se radnja odvija u prostoru spavaće sobe, ujutro, uz šum kiše, dramaturške su funkcije bitno izmijenjene. U prvim dvama činovima, naime, nosilac tematske sile, tj. lice koje pokreće radnju koja stvara napetost u drami, sama je Giga Baričeva koja napokon želi odabirom odgovarajućeg partnera (dakle, za sebe samu) među prisutnim proscima svoj život pomaknuti s mrtve točke. U takvim okolnostima pomažu joj gataru Irina Aleksandrovna, župnik, sami prosci, a kao protivnik javlja se vječno prisutni, nevidljivi Marko, podrijetlom iz “njezine glave” i njezinih sjećanja, dakle – svojevrsni “alter ego”, njezino podvojeno i nesigurno ja. U posljednjem pak činu nevidljivi za sve, osim za nju samu, postaju prosci koji u prvom prizoru tog čina (tj. prije Markova dolaska) preuzimaju ulogu tematske sile čijim željenim dobrom postaje, naravno, Giga. U skladu pak s razvojem radnje ona je tu već potpuno rezigniran nosilac funkcije arbitra i protivnika tematske sile koji, shvativši da se treba osloboditi prosaca, a ne života što ga je živjela, što je njen i koji je tako skupo platila, iz kojeg se tako lako ne izlazi da

se prijeđe u drugi, kao iz haljine u haljinu!²⁶ umorno replicira svojim sugovornicima: *Zašto me više ne pusti te na miru?*²⁷

Spomenimo i to da je u taj prizor umetnuta i jedna od najdojmljivijih scena iz poglavlja²⁸ Begovićeve romana – *Beethoven: Sonata quasi una fantasia op. 27. No. 1.* – ona u kojoj Giga u prostoru Šlojmine sobice promatra svoje nago tijelo. Taj izuzetno liričan i psihološki virtuozno iznjansiran prizor u kojem kroz unutarnji monolog pratimo razmišljanja glavne junakinje preoblikovan je u Kaštelankinu slučaju u surovo prozaičan, gotovo ciničan te na trenutke i vulgaran polilog prosaca:

Giga skida spavačicu, odijeva haljinu.

PREMIJERE BELA: *Ipak si malo premršava, Giga.*

RAZGOVOR FREDDY: *A meni se čini da si malo dobila... u donjem dijelu.*

FESTIVALI ŽARKO: *Nije, to su godine. Elasticitet se izgubi, i tu nema pomoći.*

MEDIU ŠIME: *Tijelo se naprosto preoblikuje, tkivo se opušta.*

VOX FREDDY: *A pogotovo ženske grudi, na žalost.*

HISTRIONIS ANDELO: *Vrijeme čini svoje. I iznutra i izvana.*

FREDDY: *Ipak, Giga, kad te ovako gledam... teško je zamisliti da nisi nikada, ni sa kim... da te muška ruka nije nikada...²⁹*

Scena s nevidljivim proscima, onima "iz njezine glave" čitatelje (a po reakcijama kritičara i gledatelje predstave³⁰) dovodi u nedoumicu – za razliku od nevidljivog Marka koji je na sceni prisutan uvijek kada i Giga (te ga stoga i možemo iščitavati kao njezino "drugo ja"), razlog nevidljivosti prosaca nije na prvi pogled najjasniji. U početku se čini da su to likovi iz njezina sna, potom poput Marka postaju njezinim "unutarnjim sugovornicima", da bi na kraju počeli poput zloslutnih slutnji šetati scenom između dvaju prostorija – Giginе spavaće sobe i njezina salona u koji ovoga puta dolazi stvarni, pravi Marko. Ipak, ako uzmemo u obzir da su kao i u prethodnim činovima i u ovom oni uglavnom tumači okolnosti, nositelji ekspozicijskih informacija, ironični komentatori te ujedno i nositelj funkcije zainteresiranih promatrača koji verbalno djeluju savjetima ili nekim upozorenjima, držimo da njihovu ulogu zapravo valja tumačiti kao osebujno dramaturško sredstvo kojim se u Kaštelankinoj drami realiziraju epske komunikacijske strukture, tj. kao svojevrsni supstitut za izostanak posredujuće narativne funkcije. Prosci se pritom spočetka i sami nalaze u dramskim situacijama, sudjeluju u njima unoseći po-

datke iz pretpovijesti glavne protagonistice od kojih su ovdje svakako najbitniji oni o "nerealiziranoj prvoj bračnoj noći", kao i o Giginjoj prvoj ljubavi prema glumcu Žarku Bariću, odnosno o poznanstvu s Perom Sambolcom. Postupno, ležerno i vrlo vješto uvode nas i u središnji dramski sukob koji će se odigrati u završnoj sceni između Gige i Marka, što možemo i vidjeti iz sljedećega primjera:

PERO: *Zaprepastio sam se kad sam ugledao svog profesora Marka Barića.*

GIGA: *Onda bi se zaustavio, okrenuo i gledao za mnom. A ja se ne bih baš svaki put okrenula, da se ne razmazi. Otvore se vrata, Marko Barić, bradat, s velikom brazgotinom na čelu, uđe u sobu. Opazi ga najprije Žarko. Ukoči se. Marko netremice gleda u Gigu.*

PERO: *Onda se opet pojavio, na uglu kod tvoje kuće.*

GIGA: *I čekao da ga pogledam prije no što udem.*

PERO: *Pustila si me da udem prvi, a ti si se zaustavila i okrenula glavu prema njemu.*

Pero pokaže kako je to Giga okrenula glavu i ugleda Marka Barića. I on se ukoči, zaprepašten. Napokon ga ugleda i Giga. Kao da je osjetila, iza leđa, njegovu prisutnost. Zaurla, nekim, gotovo neljudskim glasom...³¹

Nakon spomenute scene u kojoj još uvijek vlada jak tematski odnos prema situaciji u koju su smješteni i prema dijalozima koji ih okružuju, prosci se, poput svojevrsnog antičkog zbora, distanciraju od situacije i postaju refleksivnim tumačima zbivanja koje se odvija pred očima gledalaca, vanjskim posrednicima, komentatorima koji s izvjesne, uglavnom ironijske distance prekidaju i narušavaju dramsku iluziju Kaštelankina komada. Do razaranja iluzije dolazi i uslijed prekida prostorno-vremenskog kontinuiteta prikazanog zbivanja. Naime, na početku drugog prizora spisateljica, realizirajući načelo koje je analogno načelu autorskog pripovjedača u narativnim tekstovima, prikazano zbivanje s kraja prvog prizora pomiče unatrag, vraća u blisku prošlost, tj. montira dvije istodobne scene od kojih se jedna odvija u prostoru spavaće sobe, a druga u salonu. Takvom montažom implicira svojevrsnu instancu koja te promjene provodi i otvara jednu novu orijentacijsku crtu pažnje koja će na nov način naglašavati replike sljedećih dijaloga u završnom prizoru drame koji donose rješenje sukoba. Jer, upravo u posljednjem prizoru *Gige i njezinih* autorica putem neposredno spomenutog posredujućeg komunikacijskog sustava usmjerava pažnju čitatelja i uspo-

stavljajući novi smisao, reinterpretira unutrašnju razinu Begovićeve djela. Dramski prostor i vrijeme njezina komada proizlazi iz osobitog suodnosa iluzije i zbilje koji je do ekstrema realiziran u tom posljednjem prizoru drame. Ta nadasve zgusnuta, krajnje gruba verzija posljednjeg poglavlja Begovićeve romana, tj. njegove jednočinke *Bez trećega* do krajnosti razvija temu, kako i tvrdi Lada Martinac, iluzije kao vrhunske vrijednosti čovjekova života.³² Lik Marka iz Kaštelankine Gige doveden je ovdje do krajnjih granica, njegov je leksik izrazito emocionalno-ekspresivno obojen, a suigra s prostorom Giginog salona u kojem nailazi na tragove njezine nevjere dovedena do apsurdna upravo zahvaljujući prisustvu "nevidljivih prosaca" i njihovih hladnokrvnih, analitičkih dijaloga. Njegova patološka ljubomora nezaustavljivo i razarajuće nasrće na Giginu osupnutost, neprepoznavanje i nevjericu te – za razliku od Begovićeve predloška – ne nalazi predaha ni opravdanja čak ni u posljednjem pismu Giginog oca. Opterećen hereditarnim naslijeđem i u potpunosti izmrcvaren slutnjama Giginog nevjere na koje nailazi u prostoru njezina salona, Kaštelanin sada potpuno vidljiv Marko, za razliku od Begovićeve, u svojoj je realnoj, stvarnosnoj dimenziji predimenzioniran, grubošću gotovo iskarikiran.

Nepremostive razlike između Markova i Giginog poimanja ljubavi mogu imati u takvom kontekstu, kao i kod Begovića naravno, samo tragičan ishod. No, za razliku od proznog uzorka Kaštelankina Giga nakon ubojstva supruga ne naziva advokata Miku, nego konačno i u potpunosti odbacuje bilo kakvu pomoć i građansku "pristojnost" uzvikujući: *Nećete vi ništa! Ja sve mogu sama – sve!!! Marš van! Stoko muška! Bijednici... Vi mislite da ja vas trebam? Da ne mogu bez vas? Mislite da Giga Remetinec treba mužjaka? Gubite se! I da vas nikada više nisam vidjela ni čula! Nijednog od vas!!! Marš van! Smjesta, van!*³³ Potpuno osviještena, ne više ni Barićeva ni bilo čija, nego sada samo svoja, Giga Remetinec³⁴ u završnoj sceni, poput *male djevojčice*, nalazi konačno rješenje u samovoljnom pristanku na zarobljenost u prostorima svoje *osamljeničke povijesti*,³⁵ vlastitih sjećanja i snova, u zagrljaju samo "njezina" Marka. Hladnokrvna alternativna rješenja koja nude njezini prosci (ta Marko je bio pijan, mrtav je već nekoliko dana, valja potplatiti služavku, ukloniti leš i sl.) pritom su samo okvir iz koga možemo iščitati ironične komentare kraja Begovićeve romana. Jer, iako Giga u Kaštelankinjoj dra-

mi ne odbacuje život kao ni Begovićeve Giga, ona u isto vrijeme ne želi pristati ni na uvriježenu, konvencionalnu stvarnost, na bilo kakvu iluziju o kompromisnom pristanku da svoj život uklopi u doduše polovične, ali ipak dobro poznate i ustaljene socijalne ritmove društvenog kolektiva te se u potpunosti opredjeljuje za prostore svojih sanja. Ljubav, ne dužnost, osjećajnost, nikako isključiva i gruba tjelesnost, pristanak, vjera i opraštanje jedini su i do ekstrema istaknuti prostori življenja Kaštelankine Gige koja ostaje zauvijek zarobljena u neugasivim prostorima samo njezine, samosvojne stvarnosti. Bez obzira na sve sumnje i strahove kojima je izložena, ova u odnosu na "prototip" socijalno i društveno bitno drugačije ukorijenjena junakinja može i smije samovoljno upravljati i svojom sudbinom i svojim partnerima, samo ona *svojom voljom* može odlučivati hoće li, kome i kako *robovati*.³⁶ Giga s kraja devedesetih više nije ničija, nego samo svoja, ona je subjekt (bez obzira koliko "slab", ali ipak subjekt) iskaza koji odlučuje koji će i kakvi biti *njezini*.

Vidimo, dakle, da je naslovom prejudicirano značenje karaktera Kaštelankine junakinje potvrđen tijekom vješto vodene radnje. Provedena je analiza, naime, pokazala da je Kaštelankina drama građena prema motivima Begovićeve romana te strukturalno organizirana kao dramski tekst – dakle, semantički su potencijali napomene koja je slijedila iza naslova, kao i žanrovske natuknice, neupitni. Preoblikom pak Begovićeve naslova koji u sebi nosi primarno etičke i sociološke konotacije autorica je svu pažnju preusmjerila na analizu nadasve intimnih, subjektivnih dvojbi koje, naravno, mogu biti i realne, "stvarne", ali i nepostojeće, "one iz njezine glave" (pa je u tom kontekstu njezin dramski svijet strukturiran na granici realnog i irealnog) – no uvijek i bez obzira na svu tragičnu usamljenost koju konotiraju samo i isključivo *njezine*. Cjelovitost, zaokruženost i dramaturšku promišljenost njezina teksta dodatno naglašava i finitivna replika glavne junakinje – *Marš van! Smjesta van!*³⁷ – kao svojevrsni odgovor upućen sada ne samo Markovu izazovnom, inoaktivnom *Onda, gotovo je?*³⁸ nego i svim proscima čija je isključivost, istrošenost, ciničnost, frivolnost i sebičnost konačno osviještenoj Gigi neprihvatljiva.

Temeljem iznesene analize dramskog teksta *Giga i njezini* možemo na kraju zaključiti da je Lada Kaštelan vrlo vješto, racionalno i maštovito iz polisemantičkog

prostora Begovićeve romana preuzela ključne momente te se uglavnom pridržavala narativnim predloškom utvrđenih rasporeda protagonista koji sudjeluju u zbivanju. Osnovnu priču, dakle, nije bitno promijenila i uglavnom nije intervenirala u temeljni zaplet romana. U pojedinim dijelovima čak, kao što smo mogli i vidjeti na primjeru drugog čina, u potpunosti je slijedila trodijelnu gradbenu strukturu Begovićeve romana, točnije njegova odlomka *Beethoven: Sonata quasi una fantasia op. 27. No 1*. Osim toga, Kaštelankin je način konstituiranja likova u njihovim replikama, kao i kvantitativno diferenciranje dijaloga, umnogome korespondentan literarnom postupku kojeg Begović primjenjuje ponajprije u prvoj knjizi romana (*Sedam prosaca*) u kojoj glavna junakinja uglavnom nastupa kao svojevrsni kazivač priča o svojim proscima koji su, kako tvrdi i Nemeč, prikazani kao simboli određenog tipa ponašanja, ali i kao "projekcije" glavne junakinje, dakle i kao njezin subjektivni doživljaj određenog čovjeka.³⁹

No, iako Lada Kaštelan zadržava osnovni raspored likova u strogo omeđenim prostornim i vremenskim okvirima narativnog predloška, ona ipak gradi osebujan i samosvojan dramski svijet koji umnogome nije analogan cjelokupnosti svijeta romana iz kojeg izvire, pa ga stoga i ne možemo atribuirati kao klasičnu dramatizaciju.⁴⁰ Slično kao i u svojoj prvoj knjizi *Pred vratima Hada* u kojoj su sabrane njezine dramske prerade Euripida, i ovdje spisateljica, parafrazirajmo riječi Andree Zlatar, s jedne strane pokazuje izuzetnu odgovornost prema originalu, a s druge potpunu pjesničku oslobođenost, te u dobro znani "stari" roman upisuje svoje razumijevanje i svoju interpretaciju. Izvornik osuvremenjuje i mijenja interpoliranjem niza intertekstualnih motiva, kao i grade iz suvremenog života, "nadograđuje" ga nadasve slobodnim preuzimanjem tema i motiva te u mnogim sekvencama radnje bitno izmijenjenima rasporedom dramaturških funkcija (napose u posljednjoj sceni drame), a epskim komunikacijskim strukturama bitno preusmjerava konotativne vrijednosti izvornika pridajući mu novu, samosvojnu interpretaciju. Bogato političko, etičko i sociološko okruženje na kojem počiva Begovićevo djelo vješto reducira u prostore intime čiji, rekla bi Dubravka Crnojević-Carić, često neizgovoreni obrisi odišu slutnjama na stvarnost iz koje su iznikli.⁴¹ Utapajući "tuđi tekst" u individualno iskustvo novog djela, Lada Kaštelan gradi inventivno intertekstualno post-

modernostivo čiji nadasve ambivalentan, višeglasan lik glavne protagonistice koja, na stalnoj granici sna i jave, vanjskog i unutrašnjeg, života i smrti, lebdi između uloga aktivne, samosvjesne i oslobođene žene i preplašene, strahom i krivnjom zarobljene djevojčice, suptilno odražava povijesni, sociološki i ideološki kontekst vlastita vremena.

- ¹ Vidi: Car-Mihec, Adriana, *Mlada hrvatska drama u kontekstu hrvatske književnosti*, u: *Dometi*, 10, 2000., I. – IV., str. 13. – 24.; Donat, Branimir, *Postmodernistički remake u suvremenoj hrvatskoj drami*, u: *Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991 – Krležino kazalište danas, zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, Osijek – Zagreb, 1992., str. 217. – 225.; Lederer, Ana, *Suvremena hrvatska drama*, u: *Hrvatska drama – Bilten Hrvatskog centra ITI*, Zagreb, 1995, 2, str. 11. – 13.; Visković, Velimir, *Izazovi pred mladom hrvatskom dramom*, u: *Krležini dani u Osijeku 1995 – Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, I. knjiga, Osijek – Zagreb, 1996., str. 123. – 126.; Vrgoč, Dubravka, *Nova hrvatska drama (primjeri dramskog stvaralaštva s kraja 80-ih godina)*, u: *Kolo*, 2, 1997., str. 125. – 181.
- ² Vidi: Senker, Boris, *Hrestomatija novije hrvatske drame – II. dio (1941 – 1995)*, Zagreb, 2001.
- ³ Zlatar, Andrea, *Antičke teme u mladoj hrvatskoj drami*, u: *Krležini dani u Osijeku 1995 – Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, I. knjiga, Osijek – Zagreb, 1996., str. 131.
- ⁴ Zlatar, A., n. d., str. 132.
- ⁵ J. Derrida tvrdi da riječ u naslovu uvijek zvuči kao svojevrsna obveza. Vidi: Derrida, Jacques, *Istina u slikarstvu*, Sarajevo, 1988.; G. Genette dodaje pak da isti ima funkciju zavođenja čitatelja – vidi: Genette, Gerard, *Paratext. Thresholds of interpretation*, Cambridge, New York, Melbourne, 1997. O naslovu kao tzv. jakoj poziciji teksta vidi: Katnić-Bakaršić, Marina, *Stilistika*, Sarajevo, 2001.
- ⁶ Nemeč, Krešimir, *Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945. godine*, Zagreb, 1998.
- ⁷ O sociološkoj kontekstualizaciji problema vidi npr.: Katunarić, Vjeran, *Ženski eros i civilizacija smrti*, Zagreb, 1984.
- ⁸ U vezi suodnosa posljednjeg poglavlja Begovićeve romana i njegove drame *Bez trećega* vođena je polemika je li spomenuta drama izvorno djelo ili dramatizacija proznoga predloška. U tome kontekstu B. Senker ističe: "Bez trećega", može se dakle reći, nije dramatizacija proze, nego izvorna drama. Tekst posljednjeg poglavlja romana i dramski tekst dva su posve ravnopravna "prijepisa" (...) istoga pretpostavljenog "arhetipa". Ti se prijepisi međusobno razlikuju samo na, recimo tako, tehničkoj, izvedbenoj razini. (Senker, Boris, *Hrestomatija novije hrvatske drame – I. dio (1895 – 1940)*, Zagreb, 2000., str. 466.) Vidi i: Hećimović, Branko, *Hrvatska dramska književnost između dva rata*, Rad JAZU, knj. 326, Zagreb, 1968.; Trivunac, Rastislava, *Dramatika Milana Begovića*, u: *Pozorište*, XXII/1980., 5-6 i XXIII/1981., 1-2; Žeželj, Mirko, *Pijanac života*, Zagreb, 1980.

- 9 Kaštelan, Lada, *Giga i njezini*, u: Kaštelan, Lada, *Četiri drame*, Zagreb, 1997., str. 121.
- 10 Isto.
- 11 Begović, Milan, *Giga Baričeva – roman iz poslijeratnog zagrebačkog života*, I. knjiga, Zagreb, 1965., str. 16.
- 12 Kaštelan, L., n. d., str. 121. – 122.
- 13 U vezi korištene terminologije vidi: Pfister, Manfred, *Drama – Teorija i analiza*, Zagreb, 1998.
- 14 Kaštela, L., n. d., str. 129.
- 15 Kaštelan, L., n. d., str. 128.
- 16 Vidi: Senker, Boris, *Begovićev scenski svijet*, Zagreb, 1987.
- 17 Kaštelankina Giga ovdje, poput Begovićeve u *Drami*, koristi telefon kao jedinu stvarnu vezu s vanjskim životom. Vidi: Hećimović, Branko, *Trinaest hrvatskih dramatičara*, Zagreb, 1976.
- 18 Vidi: ...a Pero, kao da ga nije ni čuo, produži prema Gigi, poljubi joj ruku. Oni se uklone, da bi porazgovarali nasamo. (...) ili Uopće, njihov je razgovor uronjen u dugačke, značajne pauze za vrijeme kojih gledaju jedno drugom “do u dna duše”. Giga ne obraća pažnju ni na Marka, ni na gospodu koja će se na drugom kraju sobe žestoko svadati ... (Kaštelan, L., n. d., str. 144.)
- 19 Begović, M., *Giga Baričeva – III. knjiga*, Zagreb, 1965., str. 163.
- 20 Kaštelan, L., n. d., str. 153.
- 21 Begović, M., *Giga Baričeva – I. knjiga*, str. 17.
- 22 Kaštelan, L., n. d., str. 124.
- 23 Begović, M., *Giga Baričeva – III. knjiga*, str. 183.
- 24 Kaštelan, L., n. d., str. 161.
- 25 Isto.
- 26 Begović, M., n. d., str. 183.
- 27 Kaštelan, L., n. d., str. 164. Usp. ...nikad ne bih bila čitava ni s kim drugim nego samo s njim. I pustite me da ostanem s njim. (Begović, M., n. d., str. 188.)
- 28 U tom dijelu romana u kojem dolazi do konačnog preokreta u razvoju radnje pisac izvanrednom vještinom ulazi u prostore ženske psihe koja, izmrcvarena čekanjem, napokon shvaća da uistinu ne može biti ničija, nego samo Markova, jer *Čekati toliko godina jednog čovjeka, misliti neprestano na nj, spremati sve svoje radosti za njegov povratak, sve želje i težnje koncentrirati na taj jedan čas, pa onda iznenada sve to prevrnuti, poći za drugoga, proživjeti s njim onaj drugi čas, koji nije njegov – što da vam dalje objašnjavam? Ne, ne mogu. Pustite me da ostanem kod onoga, što namjeravam učiniti. Jer, kako god učinim, učinit ću krivo sebi, njemu i onom jednom od vas za koga podem.* (Begović, M., n. d., str. 187.)
- 29 Kaštelan, L., n. d., str. 165. – 166.
- 30 Upravo taj čin bio je jednim od glavnih uzroka mnogih nesporazuma, tj. nadasve negativnih kritičkih ocjena predstave koja je na temelju istog predloška i izvedena na sceni HNK-a u Zagrebu u sezoni 1996./97. Vidi: Hrovat, Boris B., *Bez druge dimenzije*, u: *Hrvatsko slovo*, 14. ožujka 1997.; Boko, Jasen, *Pravda za Gigu*, u: *Slobodna Dalmacija*, 18. 11. 1997.; Stojsavljević, Vladimir, *Umijeće gledanja iz zapečka*, u: *Nedjeljni Vjesnik*, 2. ožujka 1997.
- 31 Kaštelan, L., n. d., str. 168. – 169.
- 32 Martinac, Lada, *Prožimanja – Četiri drame Lade Kaštelan*, u: *Kolo* 2, 1997., str. 276. – 285.
- 33 Kaštelan, L., n. d., str. 180.
- 34 Zanimljivo je pritom da nas etimologija prezimena Remetinec ne

upućuje samo na sociološki okvir (tj. selo Remete kraj Zagreba), nego i na imenicu *remeta* grčkog podrijetla koja znači pustinjač, isposnik. Vidi: Klaić, Bratoljub, *Rječnik stranih riječi*, Zagreb, 1986.

35 Lederer, Ana, *O dramama Lade Kaštelan*, u: Kaštelan, Lada, *Četiri...*, str. 189.

36 ...*robovat ću mu – svojom voljom, zato što ja to hoću!* (Kaštelan, L., n. d., str. 153.)

37 Kaštelan, L., n. d., str. 180.

38 Kaštelan, L., n. d., str. 121.

39 Nemeč, K., n. d., str. 228.

40 O tome je li *Giga i njezini* dramatizacija ili ne iscrpnije sam predavanje održala na Trećem hrvatskom slavističkom kongresu koji je 2002. godine održan u Zadru.

41 Vidi: Crnojević-Carić, Dubravka, *Drugost u djelu Lade Kaštelan*, u: *Krležini dani u Osijeku 1995. – Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas, II. knjiga*, Osijek – Zagreb, 1997., str. 106. – 111.