

# NINO ŠKRABE I TRADICIJA PUČKE POZORNICE

*Boris Senker*

UDK: 821.163.42-2.09Škrabe, N.  
792

U prvom dijelu članka prikazuju se pogledi na amatersko i pučko kazalište izneseni u knjigama Lj. Marakovića (*Pučka pozornica*, 1929.) te A. Freudenreicha (*Gluma*, 1934. i *Kazalište za narod*, 1940.). Ističe se Marakovićovo ustrajavanje na razdvajanju amaterskoga od profesionalnog kazališta, a Freudenreichovo na njihovu nadopunjavanju, kao i stav obojice da je etička (u Marakovića i vjerska) sastavnica pučkog kazališta važnija od estetičke. U drugom dijelu analiziraju se dva pučka igrokaza N. Škrabe, *Za kunu nade* i *Isus u snack-baru*, u kojima autor problematizira ugroženost pojedinca i zajednice, napose obitelji, u tranzicijskom razdoblju te na tragu Marakovićeva i Freudenreichova viđenja pučkoga kazališta poziva na povratak tradicionalnim vrijednostima, prije svega na odbacivanje i socijalističkoga i liberalno kapitalističkoga materijalizma, a obnovu zajedništva, solidarnosti i vjere.

Ključne riječi: Nino Škrabe; Ljubomir Maraković; Aleksandar Freudenreich; amatersko kazalište; pučko kazalište

## 1.

Dvije su knjige u godinama između dvaju svjetskih ratova, dakle u doba sustavna te dijelom prosvjetno, a dijelom politički motivirana omasovljenja kazališta i širenja kazališnog amaterizma, književnoj i kazališnoj publici ponudile promišljanje pučkoga kazališta. Prva je *Pučka pozornica. Bit i uspjesi nestručne pozornice*, omanja zbirka eseja Ljubomira Marakovića objavljena kao 38. svezak Jeronimske knjižnice 1929. godine u Zagrebu, a druga *Gluma. Stručni priručnik za ideologiju i praktičnu primjenu hrvatske pučke glume* Aleksandra Freudenreicha, poveća knjiga koju je godine 1934. tiskala Zaklada Tiskare Narodnih novina, također u Zagrebu.

Razlika među njima daje se naslutiti već iz njihovih podnaslova. »Bit i uspjesi« u podnaslovu Marakovićeve brošure sugeriraju njezino teorijsko i kritičko usmjerenje. Nakana je autorova bila da na 76 stranica džepnoga formata objasni što je to zapravo »nestručna pozornica« – riječ je o amaterskom kazalištu – te razmjerno podrobno opiše čitateljima nekoliko primjernih predstava i obrazloži vrijednosni sud o njima. Freudenreich je pak na 382 stranice teksta, koji uključuje i »Tumač uobičajenih stranih riječi i stručnih naziva«, te 37 stranica ilustracija, i sve to u velikom formatu, dao niz informacija i praktičnih savjeta kazališnim amaterima, dakle voditeljima družina, redateljima, glumcima, scenografima, kostimografima, pozoričkim tehničarima. Krenuo je od uputa o tom kakve tekstove birati za amaterske predstave i kako ih dramaturški obraditi, nastavio s tim kako režirati sadržaj, a kako scene, kako ovladati scenskim govorom, mimikom i gestama, kako izraditi masku i kostim te scenografiju, što činiti s glazbom, pjesmom i plesom u predstavama, kako tehnički opremiti pozornicu i kako se tom opremom koristiti, na što obratiti pozornost kad se predstava izvodi »u prirodi« te na kraju došao do informacija o promidžbi, autorskim pravima, porezima...

Suvremenici, gotovo vršnjaci – Maraković je rođen 1887., a Freudenreich 1892. – nisu pripadali istomu profesionalnom i intelektualnom

krugu, pa ni kazališnom. Maraković bio je bečki doktor filologije, pristaša hrvatskoga katoličkog pokreta, gimnazijski profesor, urednik *Hrvatske prosvjete*, povjesničar književnosti te književni, kazališni i filmski kritičar, a Freudenreich zagrebački arhitekt, povjesničar hrvatskoga seoskog graditeljstva, osnivač amaterske kazališne skupine u sklopu Hrvatskoga sokola godine 1923., iz koje se razvila Matica hrvatskih kazališnih dobrovoljaca te djelovala od 1926. do 1941., redatelj i pedagog u amaterskom kazalištu i posljednji intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu prije Drugoga svjetskog rata. Unatoč tome, pučko su kazalište držali iznimno važnim segmentom, njihovim riječima rečeno, »narodnoga života«, odnosno nacionalnoga kulturnog identiteta, te ga promišljali, vrednovali i ostvarivali uglavnom na tragu ideje »kazališta za narod«, koju je od početka XX. stoljeća najjače zagovarao Romain Rolland u istonaslovnoj knjizi (*Le Théâtre du peuple*, 1903.; drugo izdanje 1913.). Štoviše, Freudenreich je godine 1940., kao novi intendant u promijenjenim političkim okolnostima – 1939. uspostavljena je kratkotrajna, razmjerno autonomna Banovina Hrvatska<sup>1</sup> – tiskao brošuru upravo pod naslovom preuzetim od Rollanda, *Kazalište za narod*, s podnaslovom *K reformi Hrvatskog Narodnog Kazališta*. U njoj je na dvadesetak stranica izložio program preobrazbe tadašnjega profesionalnog hrvatskog teatra, ograničenog na tri institucije (u Zagrebu, Osijeku i Splitu), koje bi, uz pomoć MHKD-a, trebalo postati »kazalište ne za literarne klike, gurmane, ograničeni krug ljubitelja umjetnosti, ne za zabavu – već kazalište za ideale čitavog naroda«,<sup>2</sup> odnosno »u istinu 'HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE'«. <sup>3</sup>

Istu je ideju kazališta godine 1934. zagovarao u priručniku *Gluma*. Istina, na utjecajnoga se Rollanda u njemu izravno ne poziva, ali njemački je

---

<sup>1</sup> Banovina Hrvatska uspostavljena je 29. kolovoza 1939. Uredbom o banovini Hrvatskoj.

<sup>2</sup> Aleksandar Freudenreich, *Kazalište za narod. K reformi Hrvatskog Narodnog Kazališta*, Zaklada Tiskare Narodnih novina, Zagreb, 1940., str. 3.

<sup>3</sup> A. Freudenreich, *Kazalište za narod*, str. 21. Verzal A. Freudenreich.

prijevod *Kazališta za narod* uvršten na popis »izvora« kojima se »poslužio kod pisanja ovog djela«.<sup>4</sup>

Evo nekoliko mjesta na kojima progovara o svojim pogledima na pučko kazalište.

*Zadovoljstvo čovjeka* – piše u uvodnom poglavlju pod naslovom »Kazalište kao kulturno-prosvjetno sredstvo« – *ne čini samo podmi- renje svakodnevnih potreba – duša čovjeka želi da se razvije i da živi svojim individualnim životom, u skladu s interesima i ciljevima svoje okoline, a to se polučuje u velikoj mjeri različitim kulturno-prosvjetnim sredstvima, koja služe u odgojne svrhe.*

*Bezbrojna su kulturno-prosvjetna sredstva.*

*Jedno od najvažnijih je kazalište. [...]*

*[K]azalište [je] izvrsno odgojno sredstvo, jer ne djeluje izravno. Događaji na pozornici djeluju jače i snažnije, oni su uvjerljiviji nego pisane riječi ili moralne propovijedi.<sup>5</sup>*

Budući da je u nas premalo profesionalnih kazališta, »[s]vakako premalo, da bi mogla izvršavati veliku kulturno-prosvjetnu misiju« , organizirano i osposobljeno »hrvatsko p u č k o kazalište«, dakle hrvatski »kazališni dobrovoljci« – Freudenreich, naime, odbacuje termine poput »diletanata«, »amatera« i »nestručne pozornice« – pozvani su preuzeti na sebe tu zadaću.<sup>6</sup> Moraju je, razumije se, ispunjavati na sebi primjeren način, ne pokušavajući oponašanjem dosegnuti profesionalna kazališta:

*Estetska filozofiranja o umjetnosti nijesu polje za rad dobrovoljaca. P o p u l a r i z i r a n j e e t i č k i h n a č e l a, to je pravo polje*

---

<sup>4</sup> Usp.: Aleksandar Freudenreich, *Gluma. Stručni priručnik za ideologiju i praktičnu primjenu hrvatske pučke glume*, Izdanje Zadruga Sklad, Zagreb, 1934., str. 380.

<sup>5</sup> A. Freudenreich, *Gluma*, str. 1.

<sup>6</sup> Usp.: A. Freudenreich, *Gluma*, str. 2-4. Spacionirao A. Ferudenreich.

*dobrovoljaca. Samo estetiziranje u umjetnosti je preživljeno. [...] Nastojanja dobrovoljačkog kazališta imat će stoga gotovo uvijek i neku svrhu za život ljudi i naroda. Ona moraju podizati intelektualni niveau svojih slušatelja te utjecati na njihov ukus. No mogu dati i dobru zabavu, a da njom ne umanjuje svrhu. Ali zabava, razonoda, ne smije biti jedini ili glavni cilj rada kazališnih dobrovoljaca.<sup>7</sup>*

O ciljanoj publici pučkoga kazališta ne ostavlja nikakve dvojbe, to su slabo obrazovani, ali dakako ne i posve neobrazovani ljudi nadasve skromnih prihoda:

*Radi se uglavnom o ljudima, koji nijesu stekli druge naobrazbe, nego onu iz pučke škole, a žive životom, koji uzdržavaju svojim fizičkim radom – često vrlo napornim i teškim radom.<sup>8</sup>*

Zagovarajući pučko kazalište, Freudenberg oštro napada međuratnu fascinaciju »mehaničkim izumima, koji bi imali da nadoknade kulturno-prosvjetna sredstva pustim strojevima«, kao što su »[r]adio-megafoni, kinematografi, tonfilm, novine«. Napada, dakle, popularnu kulturu kao pseudokulturu koja je »bez duše, pa zato anacionalna« i »djelo velikih kapitala, koji [...] ne gledaju na umjetničke i odgojne ciljeve, već u prvom redu na to, da napune d ž e p!<sup>9</sup>

Napokon, prije prelaska na prenošenje »stručno[ga] znanj[a] priređivačima pučkih predstava i kazališnim dobrovoljcima«,<sup>10</sup> Freudenberg još jednom brani svoje viđenje pučkoga kazališta, odnosno »kazališta za narod«, od mogućih prigovora iz profesionalnih ili elitističkih krugova:

---

<sup>7</sup> A. Freudenberg, *Gluma*, str. 5. Spacionirao A. Freudenberg.

<sup>8</sup> A. Freudenberg, *Gluma*, str. 1.

<sup>9</sup> A. Freudenberg, *Gluma*, str. 2. Spacionirao A. Freudenberg.

<sup>10</sup> A. Freudenberg, *Gluma*, str. 8.

*Još danas postoje predrasude protiv gluma s tendencijom. Još i danas se uski krugovi kazališnih gurmana naslađuju larpurlartističkim estetskim raspravljanjima. Za pučku pozornicu, za pozornicu, koja je otvorena širokim slojevima narodnim, potreban je pedagoški teatar. O d g o j n i teatar je danas kudikamo važniji i potrebniji nego z a b a v n i teatar.<sup>11</sup>*

Maraković je pak zaključnom eseju uvrštenom u brošuru *Pučka pozornica* dao naslov »Nestručna pozornica«, misleći, dakako, kazališni amaterizam, te počeo s pohvalom francuskom nobelovcu:

*Nitko manji no jedan od najplemenitijih duhova suvremene Evrope, Romain Rolland, pokušao je da iznese prvu ozbiljnu i temeljitu teoriju pučkog kazališta. [...] Morao bih ispisati pola knjige, da iz nje povadim sve, što se može i mora usvojiti i u čemu je Rolland ponovno dokazao genijalnu oštrinu i širinu svoga gledanja.<sup>12</sup>*

Nakon pohvala, slijedi, međutim, obrat. Maraković govori o dubokom »sлом[u] Rollandove teorije«,<sup>13</sup> a uzrok mu nalazi ne u činjenici da je Rolland u viđenju »kazališta za narod« bio »pjesnik i teoretik u jedan mah« te maštovito dopunjavao mjesta na kojima mu je uzmanjkalo »konkretnih primjera iz povijesti«<sup>14</sup> – drukčije rečeno, da je radio na »izmišljanju tradicije«<sup>15</sup> tog kazališta – nego u tomu što taj »uvjereni borac socijalizma, posmatra na klupama pučkog kazališta oko sebe radnika, ali seljaka

---

<sup>11</sup> A. Freudenreich, *Gluma*, str. 7. Spacionirao A. Freudenreich.

<sup>12</sup> Ljubomir Maraković, *Pučka pozornica. Bit i uspjesi nestručne pozornice*, Hrv. knjiž. društvo sv. Jeronima, Zagreb, 1929., str. 65.

<sup>13</sup> Lj. Maraković, *Pučka pozornica*, str. 66.

<sup>14</sup> Lj. Maraković, *Pučka pozornica*, str. 65.

<sup>15</sup> Za »popularnost« pojma »izmišljanje tradicije« u suvremenoj historiografiji i publicistici zaslužan je zbornik *The Invention of Tradition*, koji su uredili Eric Hobsbawm i Terence Ranger (Cambridge University Press, Cambridge i New York, 1983.).

pokraj sebe nikad nije vidio«. <sup>16</sup> Stoga je Marakoviću, koji uzima u obzir društveno i gospodarsko stanje u pretežno ruralnoj Hrvatskoj, od Rollanda bliži francuski dramatičar i glumac Henri Ghéon. Potonji je, naime, nakon Prvoga svjetskoga rata u Parizu pokrenuo vjersku amatersku Družinu Naše Gospe (Compagnons de Notre Dame) te napisao šezdesetak »« prikazanja za v j e r n i č k i p u k ’ (jeux et miracles pour le peuple fidéle)«. <sup>17</sup> »Religiozna ideja« – nastavlja Maraković svoja razmatranja u Ghéonovu duhu – »kao jedna od najviših, najjačih i najopćenitijih ujedinjuje najkompaktnije čitavo gledalište u jednu svrhu, u jednu eksaltaciju kolektivnog zanosa, kakva ne poznaje nijedna druga ideja.« <sup>18</sup> I u prikazima pojedinih ostvarenja »pučke pozornice«, primjerice zavjetnih *Pasijskih igara* što se od 1633. svakih deset godina održavaju u bavarskom selu Oberammergau, Muke Isusove u Koprivnici, izvedbe prerađenoga Vetranovićevega *Posvetilišta Abrahamova* prigodom Euharistijskoga kongresa u Zagrebu ili »pučk[e] svečan[e] igr[e]« <sup>19</sup> *Prigorska svadba*, koju je napisao »seljak Stjepan Novosel« <sup>20</sup> a izveli zagorski amateri, zagovarao je tako shvaćeno pučko kazalište, suprotstavljajući ga popularnom:

*Pučka drama – ne ona ‘širokih masa’, s izvjesnim koncesijama osrednjem ukusu, nego ona u najplemenitijem smislu, kako je shvata Henri Ghéon i kako su je razumjeli svi priređivači velikih igara, na pr. oni u Oberammergauu – bitno je zajednička stvar čitavog naroda, u kojoj on ne učestvuje samo poznatom tragičnom katarzom, nego upravo čitavim svojim bićem.*<sup>21</sup>

---

<sup>16</sup> Lj. Maraković, *Pučka pozornica*, str. 66.

<sup>17</sup> Lj. Maraković, *Pučka pozornica*, str. 67. Spacionirao Lj. Maraković.

<sup>18</sup> Isto.

<sup>19</sup> Lj. Maraković, *Pučka pozornica*, str. 61

<sup>20</sup> Lj. Maraković, *Pučka pozornica*, str. 58.

<sup>21</sup> Lj. Maraković, *Pučka pozornica*, str. 34.

»[V]rhunac i pravi cilj nestručne pozornice«, drži Maraković, »svečana [je] igra monumentalnog karaktera«. <sup>22</sup> Zbog toga, suprotno Freudenreihu, on ne vidi nikakvu mogućnost suradnje, prožimanja ili dopunjavanja »stručne« i »nestručne pozornice«, kakvo su zahtijevali i Nijemci, ponajviše u strahu da će »uslijed inflacione krize propasti mnoga stalna kazališta, i da će ih u nevolji zamijeniti nestručne trupe. Ovo je sasvim pogrešno«, nastavlja, »i ne može biti nikakve zamjene između stručnog kazališta s njegovom rafinovanom umjetničkom spremom i svakodnevnim repertoarom, i nestručne pozornice s njezinim naivnim primitivizmom i svečanim karakterom. Čini se, da te razlike ne pozna ni Matica hrvatskih dobrovoljaca, osnovana u prvom redu zaslugom gg. Albinija i Freudenreicha, jer (koliko mogu razabrati iz prikazivanih drama) njena društva ne stvaraju svoj vlastiti repertoar, nego nastoje da otmu zaboravu dramska djela starijih naših književnika, namijenjena u istinu stručnom kazalištu [...]«. <sup>23</sup>

Ključne su razlike između Marakovića i Freudenreicha, koji su, ponavljam, ostavili najvažnije tekstove iz »formativnog razdoblja« hrvatskoga pučkog, odnosno amaterskog kazališta, u tomu što je Freudenreich težio spajanju profesionalizma i amaterizma u cjelovito, hijerarhijski ustrojeno »kazalište za narod«, a Maraković strogo razdvajao »stručnu« od »nestručne pozornice«. Freudenreichovu su ciljanu publiku činili svi pripadnici nižih, slabije obrazovanih slojeva – i u gradu, i na selu – Maraković je prije svega mislio na seljaštvo. Freudenreihu u prvom planu nije bila vjera, premda je jedna od najvažnijih predstava u njegovoj režiji bila Hofmannsthalova »starinska gluma o bogataševu umiranju« *Čovjek*, koja je od prosinca 1932. do srpnja 1939. prikazana tridesetak puta, <sup>24</sup> a Maraković je, s Ghéonom, držao da se amaterske predstave priređuju prije svega za »vjernički puk«.

---

<sup>22</sup> Lj. Maraković, *Pučka pozornica*, str. 71.

<sup>23</sup> Lj. Maraković, *Pučka pozornica*, str. 69.

<sup>24</sup> Podatak prema: *Repertoar hrvatskih kazališta. Knjiga treća*, prir. i ur. Branko Hećimović, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i AGM, Zagreb, 2002., str. 434.



Zajedničko im je pak to što obojica ustrajavaju na etičkoj i obrazovnoj, a ne »larpurlartističkoj« funkciji pučkoga kazališta i što pučku kulturu (tradicionalnu, narodnu, autentičnu, životnu) suprotstavljaju popularnoj (modernoj, anacionalnoj, komercijalnoj, mehaničkoj).

Toliko o dvojici vodećih hrvatskih zagovornika pučkoga kazališta u međuratnim godinama. Od autora pučkih igrokaza izvedenih na profesionalnoj zagrebačkoj pozornici te Marakovićevih i Freudenreichovih nešto mlađih suvremenika, u ovom kontekstu valja spomenuti također dvojicu: Kalmana Mesarića, rođena 1900., i Genu Senečića, rođena 1907.

Kao dramatičar, Kalman Mesarić promijenio je nekoliko lica. U kazališni je svijet ušao na početku 1920-ih, bučno, polemično, pretenciozno i teatralno. Oglasio se manifestima »novoga teatra« i »avangardističke scene«, a 1925. objavljene su mu te 1926. praižvedene tri avangardističke jednočinke pod zajedničkim naslovom *Kozmički žongleri*. Na prijelazu iz trećega u četvrto desetljeće prošloga stoljeća dao je pak Hrvatskom narodnom kazalištu na izvođenje »pučki teatar u osam slika« *Joco Udmanić*, s »izrazito socijaln[om] etik[om]«, praižveden 2. veljače 1931. u Malom kazalištu. Slijedila je solidna satirička trilogija iz zagrebačkoga društvenog i političkog života, objavljena 1937. u knjizi *Među nama*, a pisana od 1931. do 1935. Tvore je neizveden i podcijenjen dokumentaristički igrokaz *Korak preko rampe*, o boravku svjetski znanog varalice, »hohštaplera« Ignatza Strassnoffa u Zagrebu, potom komedija *I u našem gradu*, praižvedena 17. ožujka 1934. također u Malom kazalištu, o novoj urbanoj eliti koja kopira zapadnjački život, te komedija *Poslovne tajne*, koja je praižvedbu imala 2. svibnja 1935. na velikoj pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta, a izvrgnula je ruglu međuratne skorojeviće, vještake u »pranju novca«. Najbolje je Mesarićevo ostvarenje pučki igrokaz *Gospodsko dijete*, prvi put prikazan 2. travnja 1936. u Malom kazalištu, tekst koji problematizira odnos grada (Zagreba) i sela (Šestina), s likom staroga seljaka, Šimuna Terpoteca, utjelovljenja tradicionalnih vrijednosti, kao rezonerom. Unatoč neprijepornu uspjehu *Gospodskoga Djeteta*, o kojem svjedoči i

niz profesionalnih i amaterskih uprizorenja što seže do današnjih dana i dokazanu smislu za komiku, Mesarić se okrenuo patetici, napisao te režirao društvenu dramu *Estera* – praižvedenu 22. travnja 1938. na velikoj pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta – i doživio hladan prijam.<sup>25</sup>

Dosljedniji od Mesarića, tradicionalist i u mladenačkim tekstovima, Geno Senečić u svoj je kazališni rad ugradio i »priče« što ih je kao novinar bilježio po zagrebačkim ulicama i na Socijalnom odsjeku policije, dijelom i objavio u omanjoj knjizi novela *Pokušaji*, pa bi se mogao svrstati u dokumentarističku struju unutar pučkoga teatra. U svojim je igrokazima, prije svega *Ferdinandu*, *Slučaju s ulice* (oba 1936.), *Radničkom dolu* (1938.) i *Neobičnom čovjeku* (1939.), na pozornicu kao junake izveo takozvane male ljude – ulične i kavanske svirače, fijakeriste, tvorničke radnice i samohrane majke, umirovljene konduktere, pečenjare – a njima nasuprot postavio karikirane likove bogataša, direktora, mešetara, odvjetnika, kicoša, zavodnika, parazita...<sup>26</sup> Pola stoljeća čitani kao svojevrsni dokumenti o prošlim, nepovratno prošlim vremenima, Mesarićevi i Senečićevi pučki igrokazi u posljednjem desetljeću prošloga i prvim desetljećima ovoga stoljeća nenadano su postali na nov način aktualni. Stručni su čitatelji počeli prepoznavati tu aktualnost – svjedoče o tom, napokon, i priopćenja na ovim Danima – a kazališta, barem što se tiče Senečića i njegova *Radničkog dola*, recimo, još nisu.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> O Mesariću usp.: Boris Senker, »Kalman Mesarić«, u: *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1996., str. 85-97. Reprezentativan izbor iz njegovih studija, eseja i kritika priredio je Ivica Matičević: *Ka Mesarić, Smjerovi moderne umjetnosti*, Ex libris, Zagreb, 2011.

<sup>26</sup> O Senečiću usp.: Boris Senker, »Geno Senečić«, u: *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1996., str. 98-105.

<sup>27</sup> Iznimka bio je *Neobičan čovjek* premijerno izveden 15. rujna 1998. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, u režiji Petra Šarčevića te sa Špirom Guberinom u ulozi umirovljenoga željezničkog konduktera Gustla Tonkovića pisanoj godine 1939. za Augusta Cilića. Usp.: <http://www.hnk.hr/predstave/neobican-čovjek/> (posjećeno 10. travnja 2017.).

Neizostavno je u ovom kontekstu spomenuti i zajednički rad još dvojice iznimno produktivnih Freudenreichovih i Marakovićevih vršnjaka, književnika Velimira Deželića mlađeg, rođena 1888., i skladatelja Božidara Širole, rođena 1889. Bliski i Matici hrvatskih kazališnih dobrovoljaca, i Hrvatskom književnom društvu sv. Jeronima, utemeljenom godine 1868. na poticaj zagrebačkoga nadbiskupa Jurja Haulika, stvarali su prije svega za »vjernički puk« te mu, između ostaloga, namijenili preradbu Vetranovićeve prikazanja *Posvetilište Abramovo* (1924.), za koje se tada još držalo da je barem dijelom Držičevo, potom oratorije *Život i spomen slavnih učitelja svete braće Ćirila i Metodija* (1927.) i *Posljednju pričest svetog Jeronima* (1928.), »pučku svečanu glumu« *Majka Božja od Kamenitih vrata* (1931.), *Muke Spasitelja našeg* (1934.) i »prikazanje« *Horvacka od Kristova narođenja vitija* (1937.).

## 2.

Potisnut u ratnim i poslijeratnim godinama, pučki teatar kakav su zamišljali i stvarali Maraković i Freudenreich, Mesarić i Senečić, održavao se od 1950-ih nadalje u dijelu razgranatoga i snažno poticanoga kazališnoga amaterizma, uglavnom u manjim gradovima i na selu. Kao organizator kazališnoga života, redatelj i dramatičar tomu je znatno pridonio i Nino Škrabe, rođen 1947. u Jastrebarskom, komparatist i germanist, do mirovine nastavnik njemačkoga jezika na pučkoj školi u rodnom gradu. Bio je umjetnički voditelj i redatelj Gradskog kazališta Jastrebarsko, u kojemu su djelovali Dramska družina *Tomo Mikloušić* i Dječja dramska grupa *Ivana Brlić-Mažuranić*, i to punih 45 godina, od osnutka Kazališta godine 1968. do 2013. U tom je razdoblju kroz kazalište prošlo više od 2000 članova, a izvedeno je pedesetak premijera s oko 1000 predstava. Rad Škrabe s djecom i za djecu iznimno je važan i s umjetničkog, i s pedagoškog, i sa

sociološkog stajališta, ali ovdje će biti riječi o njegovu doprinosu kazalištu »za odrasle«, odnosno pučkom kazalištu.

S družinom *Tomo Mikloušić* postavio je kao redatelj i umjetnički voditelj *Ljubicu* Augusta Šenoje (1968.), *Lašca* Carla Goldonija (1970.), *Gospodsko dijete* Kalmana Mesarića (1971.), *Činovničke komedije* Branislava Nušića (1973.), *Ženidbu* Nikolaja V. Gogolja (1975.), *Jalnuševčane* Marije Jurić-Zagorke (1978.), *Vatru gasi brata skvasi* (1979.), *Domagojadu* (1980.) i *O'Kaj* (2011.), kojima je bio i suautor uz Tahira Mujčića i mene, potom *Arsen i stare čipke* Josepha Kesselringa (1982.), *Tri šale* Antona P. Čehova (1984.), *Mišolovku* Agathe Christie (1985.), a nakon toga vlastite tekstove: *Za dinar nade* (1988.), *Sveta obitelj u razbojničkoj špilji* (1990.), *Isus u snack-baru* (1991.), *Pomoćnica Marija* (1992.), *Za kunu nade* (1994.), *Sjećanje na Georgiju* (1995.), *Svoj na svom* (1995.) te *Idu svati, mlade ni* (2001.) i *Tri darodavca* (2007.), kao i vlastite adaptacije nekoliko romana i komedija.

Od godine 2004. razmjerno često piše i za Glumačku družinu *Histrion*. Počeo je s adaptacijom Šenoine *Ljubice*, koju je premjestio u proljeće godine 1941., a slijedile su preradba vlastite komedije *Idu svati, mlade ni* (2011.), *Muke po Iveku* (2013.; prema *Kidaj od svoje žene* Raya Cooneya) te *U plavom podrumu* (2015.; o zagrebačkim nogometnim klubovima *Grđanski* i *Dinamo*). Za Ljeto na Opatovini godine 2016. adaptirao je, odnosno lokalizirao englesku farsu *Charleyeva tetka* Brandona Thomasa te joj dao naslov *Francekova teta*. Usporedo je za Gradsko kazalište *Komedija* lokalizirao povijesnu dramu Arthura Schnitzlera *Zeleni kakadu* (2008.), premjestivši radnju iz Pariza godine 1789., uoči pada Bastille, u Zagreb godine 1945., uoči ulaska partizanskih postrojbi u grad. Istom nizu pripadaju i dva teksta praižvedena nedavno u Kazalištu na Peščenici: *Malo Morgen* (2015., prema *Kartašima* Nikolaja V. Gogolja) i *Koltovi generala*

Pattona (2016.).<sup>28</sup> Redatelji su tih predstava Georgij Paro i Želimir Mesarić, s kojima je surađivao 1995., kad je za Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu dramatisirao *Kletvu* Augusta Šenoae.<sup>29</sup>

Razvidno je iz ovoga pregleda da je Nino Škrabe počeo kao, posredni dakako, sljedbenik Freudenaicha te u jaskansko kazalište prenosio tekstove s repertoara zagrebačkih i drugih profesionalnih kazališta. Tako je, primjerice, Šenoinu *Ljubicu* režirao četiri godine nakon glasovite Violićeve adaptacije i režije iste komedije u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu, Zagorkine *Jalnuševčane* pet godina nakon Štefančićeve režije u Gradskome kazalištu *Komedija*, a Goldonijeva *Lašca* četiri godine nakon Jelaskine režije u Hrvatskome narodnom kazalištu u Splitu. Na kraju 1980-ih približio se, međutim, Marakovićevim pogledima na »nestručnu pozornicu« te počeo pisati tekstove po mjeri jaskanskoga amaterskog ansambla, s kojim ih je onda i režirao, i po mjeri tamošnjega »vjerničkoga puka«. Izvedbe u drugim sredinama dokazuju pak da su njegovi tekstovi iz tih godina prihvatljivi organizatorima, izvođačima i gledateljima pučkoga kazališta s vjerskom tematikom i/ili vjerskom porukom širom Hrvatske, pa i hrvatskim amaterima u Bosni i Hercegovini. Sredinom 2000-ih, pišući sve više za profesionalna kazališta, odnosno družine, i za druge redatelje, udaljio se od marakovićevskog poimanja »pučke pozornice« i vratio kasnom freudenaichovskom sveobuhvatnom pojmu »kazalištu za narod«. Pritom nije zanemario vjersku sastavnicu svojih tekstova, nego ju je premjestio s »manifestne tekstne razine« na »impliciranu i metatekstu«. <sup>30</sup> Na »manifestnoj« razini ostale su politička, etička i socijalna sastavnica,

---

<sup>28</sup> Podaci navedeni prema internetskoj (informativnoj i ažurnoj) stranici na Wikipediji: [https://hr.wikipedia.org/wiki/Nino\\_Škrabe](https://hr.wikipedia.org/wiki/Nino_Škrabe) (posjećeno 11. travnja 2017.).

<sup>29</sup> Georgij Paro bio je tada intendant HNK-a, a Želimir Mesarić ravnatelj Drame i redatelj *Kletve*.

<sup>30</sup> O razlikovanju tih razina usp.: Darko Suvin, »Pristup agenskoj strukturi Krležine dramaturgije«, *Forum XX/1981.*, br. 7-8, str. 64-82.

o kojima je Škrabe, uoči praizvedbe *Muka po Iveku*, za *Vijenac* između ostaloga rekao i ovo:

*No svaka od tih komedija [pisanih za Glumačku družinu Histriion, nap. B. S.] imala je i svoju 'igru na drugu loptu', svoj drugi sloj, nazovimo ga angažiranim, društveno-kritičkim ili 'zašto sada i ovdje' slojem. U Ljubici smo se tako bavili prijetećim nadiranjem crnog i crvenog totalitarizma, a u komediji Idu svati, mlade ni prijetvornom i sramotnom tranzicijom i takozvanom pretvorbom. U Mukama po Iveku oštrica je u tom drugom sloju usmjerena na izgubljenost i nemoć ljudske jedinke u svijetu divljeg, vulgarnog kapitalizma i uniformiranoga globalizma, koji čovjeka pretvara u svojevrсна robota lišena istinske ljubavi i sna o sreći, izložena neprestano oku 'velikog brata' i marketinškoj pomami trgovačkih lanaca i pohlepnih banaka. Tako i naš 'raspolovljeni' junak, taksist Ivan Kovač [...] sumanuto juri od 'žene majke' do 'žene mačke', razapet između Juga i Sjevera, popa i rocka, Hajduka i Dinama, 'desnice' i 'ljevice', Trešnjevke i Trnja, vjere i nevjere, braneći se od tog presinga silnim lažima i izmišljotinama, u koje tone sve dublje i dublje. Ta nije li i sve oko njega laž, ne lažu li svi sve u šesnaest, korumpirani političari, fiškali, bankari, tajkuni, novinari, propagandisti, trgovci, menadžeri i treneri...<sup>31</sup>*

Za Škrabino shvaćanje pučkoga kazališta – pučkoga u Marakovićevu smislu, bez jače izraženih crta popularnog, koje su prisutne u tekstovima pisanim za Glumačku družinu *Histriion* i KNAP<sup>32</sup> – karakteristični su

---

<sup>31</sup> Nino Škrabe, »Matoševac prije svega« [razgovor s Mirom Muhoberac], *Vijenac* XXI/2013., br. 505-507, (11. srpnja). Nav. prema: <http://www.matica.hr/vijenac/505/Matoševac%20prije%20svega/> (posjećeno 16. travnja 2017.).

<sup>32</sup> Popularni šlageri, primjerice, te imena nogometnih i inih zvijezda kao »znakovi vremena« konstanta su tog niza Škrabinih tekstova.

naslovni igrokazi<sup>33</sup> dviju njegovih knjiga: *Za kunu nade* i *Isus u snack-baru*.<sup>34</sup>

Radnja obaju igrokaza zbiva se u jednom danu, odnosno jedne večeri, u zatvorenom prostoru. Vrijeme je radnje prvoga dijela *Kune nade* jutro, a drugoga večer nekoga naoko običnog radnog dana. Mjesto je »[k]uhinja obitelji Štibuhar, ujedno i prostorija za dnevni boravak«, dio kuće koja se nalazi u izmišljenu »zagrebačkom predgrađu Beločmarec«, поблиže u »naselju Markešići« (KN, str. 3).<sup>35</sup> U *Isusu* se pak sve događa na Badnju večer, »u snack-baru 'Veselom škanjcu' [...] u jednom gradiću nedaleko [od] Zagreba« (ISB, str. 28).<sup>36</sup> Naglašeno rubni položaj mjesta radnje u odnosu na metropolu – zagrebačko predgrađe, odnosno gradić nedaleko od Zagreba – daje naslutiti da će i ljudi koji na njemu borave biti na ovaj ili onaj način i društveno marginalizirani, odnosno da će biti pozornički zastupnici zakinuta, obespravljena puka.

Sudionici u oba primjera pripadaju zatvorenu krugu – obitelji, odnosno lokalnoj zajednici. *Kuna nade* okuplja članove obitelji Štibuhar, koja se u predgrađe Zagreba spustila s, reklo bi se idiličnoga, »Štibuharovog brega«: oca Ignaca (Naceka), majku Francisku (Franciku), baku Anastaziju (Tažicu), kćer Magdalenu (Čuču) i sina Janka (Džinksa). Tu su još samo njihov podstanar Ilija Đogić (Džolan), podrijetlom iz Bosne, i susjeda

---

<sup>33</sup> Uporabom čvrsto povezan s pučkim i dječjim kazalištem, termin *igrokaz* držim prikladnim za sve Škrabine dramske tekstove.

<sup>34</sup> Knjigu *Za kunu nade. Pet lakih komada* tiskalo je 1995. Narodno sveučilište Zelina. Priredio ju je Josip Pandurić, koji je u nju, uz naslovni »laki komad«, uvrstio tekstove *Plavi Božić*, *Dvije sestre*, *Sjećanje na Georgiju* i *Svoj na svom*. Knjiga *Isus u snack-baru. Četiri božićna igrokaza*, objavljena 2002. u nakladi jaskanskoga Florijana d.o.o., uz naslovni igrokaz donosi i prigodne tekstove *Sveta obitelj u razbojničkoj špilji* i *Pomoćnica Marija* te ponovno *Plavi Božić*.

<sup>35</sup> Svi citati preuzeti su iz izdanja: Nino Škrabe, *Za kunu nade. Pet lakih komada*, prir. Josip Pandurić, Narodno sveučilište Zelina, Sv. Ivan Zelina, 1995.

<sup>36</sup> Svi citati preuzeti su iz izdanja: Nino Škrabe, *Isus u snack-baru. Četiri božićna igrokaza*, Florijan d. o. o., Jastrebarsko, 2002. »Škanjac« iz imena bara upućuje, dakako, na Jastrebarsko kao »stvarno« mjesto radnje.

Hedviga Štencl-Devčić (Heda). Već u prvom prizoru Nacek, koji radi kao mesar u Zagrebu, i Francika, dakako, domaćica, analiziraju nezavidnu situaciju u kojoj se obitelj nalazi:

*Francika* [...] Ti bi trebal v toplice, ja bi trebala na operaciju, za babicu bi trebali dobiti pomoć druge osobe, deca su nam bez posla...

*Nacek*: Fras ga jeknul! Kak da smo zakleti. Nejde i nejde.

*Francika*: Preveć si ti, bi reći, pošten, a morti i trmast. Drugi mesari imaju i vile i *merdze*, a naša kuća nema još ni fasade.

*Nacek*: Takav sam kakav sam. Morti bi bilo bolje da se nismo ni mikavali z Štibuharovog brega. Vrag ti Beločmarec i Markešiče jeknul! I Zagreb! V Zagrebu smo, a opet nismo. Zagrepčani nas ne priznaju za svoje, a odrekli su nas se i oni z Štibuharovog brega. Okoli nas samo dotepenci, nemreš čuti ni *kaj* ni *zakaj*. Pol vure do autobusa, pak se droncaj do tramvaja. Opet tri dana jahanja z tramvajem, opet peške do mesnice.

*Francika*: I meni je žal za našim bregima. I babici. Morali smo to napraviti radi dece, njihove škole i budućnosti.

*Nacek*: Kakva deca, kakva budućnost? Propallice smo napravili z njih. [...] (KN, str. 4)

Silazak s rodnoga brijega u predgrađe Zagreba u njihovu dijalogu poprima razmjere gotovo mitskoga pada, izbacivanja iz društvenog reda, raskida s tradicijom, gubitka identiteta. Iščupana iz svojega zavičaja, iz svojega »prirodnog staništa«, obitelj se ne uspijeva nositi ni s jednom vrstom problema. Baka je nepokretna i sve do posljednjeg prizora ne pojavljuje se u kuhinji, nego iz susjedne prostorije s vremena na vrijeme moli da netko dođe i okrene je ili joj donese šalicu čaja. Oca »preseka v križima i koči mu se ruka« (KN, str. 4) pa mu je sve teže raditi u mesnici, a pokazuje sklonost ublažavanja vlastitih i obiteljskih problema alkoholom. Majku očekuje operacija spuštene maternice zbog koje ne može obavljati sve kućne poslove koje drži da bi morala obavljati. Sin je završio samo pučku školu,



infantilna je, sluša *country* glazbu, gleda crtane filmove i čita stripove, noću radi kao izbacivač u disko-klubu i boksa. Kći jest završila srednju tekstilnu školu, ali nema zaposlenja nego, kako obitelj vjeruje, već nekoliko mjeseci zarađuje čuvajući djecu bogatih prezaposlenih supružnika, i to uglavnom noću, a zapravo se, kako će to u obvezatnoj sceni bolno pročišćavajućega suočavanja s istinom i protjerivanja laži iz života reći okrutno izravan podstanar Džolan, cijelo to vrijeme »iz večeri u večere sastajala u hotelima, motelima i cimerfrajovima s kojekakvim mutnim tipovima, strancima, budžama, direktorima, trgovačkim putnicima, UNPROFOROM, evropskim posmatračima, plavim kacigama i bijelim mantilima i spavala s njima za novac« (KN, str. 26).

Premda se iz niza signala provučenih kroz dijaloge može zaključiti da se obitelj ruralnoga podrijetla nije uspjela prilagoditi ne toliko životu u urbanoj sredini – jer napokon ni ne živi u gradu nego na njegovu rubu – koliko životu u promijenjenim društvenim, političkim i gospodarskim okolnostima, u vremenu »prijetvorne i sramotne tranzicije i takozvane pretvorbe«, <sup>37</sup> zlo u Škrabinu pučkom igrokazu nije impersonalno nego dolazi iz jedne osobe. Utjelovljuje ga, naime, do karikature doveden lik »drugarice Hede«, nekadašnje činovnice u Službi društvenog knjigovodstva, a sada svodnice, ucjenjivačice, lažljivice, preljubnice... Gotovo da nema negativne značajke, od rođenja u Čačku, preko triju brakova – prvo sa satnikom, koji je 1945. poginuo pri pokušaju povlačenja preko Drave, potom partizanskim bombašem, koji se poslije rata propio i umro, te na kraju s »drugom Nikšom«, po svemu sudeći političkim prevrtljivcem i konformistom – do nametljivosti, manipulativnosti, proždrljivosti i neukusa u izboru nakita, šminke, odjeće i glazbe. Lukava i prijetvorna, Heda nizom obećanja u svakom od članova neprilagodljive, nesnalažljive ali iznimno dobrodušne i poštene obitelji budi lažne nade i naplaćuje ih i novcem, i hranom, i uslugama. Posebnu moć, dakako, ima nad Magdalenom, koju

---

<sup>37</sup> Usp. bilješku 31.

je uvela u prostituciju te je u njoj zadržava što najavama sve bolje i bolje zarade, pa i mogućega braka s jednim od bogatih stranih klijenata, što prijateljima da će svima odati njezinu tajnu, nakon čega će je, upozorava je, obitelj izopćiti. Nitko u ovom igrokazu nije posve »bez grijeha«, nema u njemu posve »bijelih figura«. Otac je, rečeno je, »trmast« i sklon piću, majka previše popustljiva i nekritična. Kći je po svemu sudeći dragovoljno pristala na prostituiranje kao lakši put do zarade, a sin je poprilično lijen i nezainteresiran za bilo što osim za glazbu, stripove, crtiće i boks. Napokon, podstanar Džolan, Škrabin pravedni sudac, ne samo da izravno određuje vlastiti karakter, nego, govoreći o karakterima drugih, progovara i o načinu karakterizacije u ovom pučkom igrokazu:

*Da ne bi mislili da gledate crno-bijeli film i da je Magdalena crna a Džolan bijel, e nije ... To ti je film u koloru. Džolan je danju dirinčio na gradilištu [...], a noćom je radio ko ponoćni kauboj, takođe za [...] drugaricu Hedu. Šta gledate? Džolan je muška kurva. Našo se on, nalet ga ne bilo, i u krevetima doktoruša i budžuša i oficiruša i hadezeuša i esdepeuša. (KN, str. 27)*

Našao se i u Hedinu krevetu, snimao to krišom pa je ucjenom može prisiliti na povlačenje. Hedviga, međutim, kao utjelovljeni porok, nema ni jedne pozitivne značajke. Ona je dokraja i nepopravljivo zla, posve »crna figura« i jedino je rješenje njezino razotkrivanje, razvlaštenje i protjerivanje iz doma pročišćene, pomirene i obnovljene obitelji Štibuhar. Time je, pučki rečeno, dobivena bitka, ali ne i rat. Otac, naime zna da se »takvih [nemreš] rešiti celi život. Takvi su ljudi kaj klopi. Vuši. Stenice.« (KN, str. 28)

Krizu, koja će završiti oslobođanjem Štibuharovih od pogubnog utjecaja lažne dobrotvorke Hede te najavom braka Magdalene i Džolana, izaziva Magdalenina trudnoća. Heda zahtijeva od nje da pobaci dijete nepoznata oca i nastavi se prostituirati, a cijela obitelj, premda pogođena viješću, ustaje protiv toga. Odlučujući je, razumije se, očev glas: »Abortus? Taj film ne bu igral v našem kinu. Dobila je fačuka, raca, sramota je, ali bu

ga lepo i rodila. To je, razmeš, krv moje krvi. (*Kroz jecaj.*) Mojega nuka i nućicu nebu ničer ubijal. Nek mi se smijeju i Markešići i Beločmarec i Zagreb i Štibuharov breg, ali abortusa nete delali.« (KN, str. 23) Pobačaj će ubojstvom nazvati i majka i sin, a Džolan je odlučan dijete prihvatiti kao svoje. Na Magdalenino pitanje »Što ćeš s tuđim djetetom?«, on odgovara: »Kako je, bona, tuđe, kad je tvoje? Ako je tvoje, onda je i moje. Pazit ću ga i mazit [...] i nosit će, bona, moje prezime.« (KN, str. 29)

Do Hedina izгона i Magdine prosidbe, pa još i tijekom dogovora o vjenčanju te razmišljanja i sanjarenja o budućem životu proširene obitelji, čini se da su preokret i »anastrofa«<sup>38</sup> posljedica Džolanova odlučnog nastupa, da je on zaista taj koji »igru vodi« (KN, str. 26). Nakon Francikine replike »To je krasno. Da sreća navrne i pod naš krov...« (KN, str. 31), dobro se počinje naglo umnažati bez njegovih zasluga. Sin »iz džepa izvlači zgužvane 'Sportske novosti'« (KN, str. 31) u kojima je vijest o njegovu uvrštenju na listu kandidata za Olimpijske igre, što mu daje pravo na redovite treninge i stipendiju te ga tako oslobađa izbacivačkoga noćnog rada. Otac dobru vijest koristi na svoj način, kao prigodu da u to ime otvori bocu »pravog prigorskog bermeta, [...] kaj se inače otpre na Badnjak, posle polnoćke« (KN, str. 32) i – događa se čudo:

*(U taj [se] čas oglase Angelušom zvona iz svih okolnih kapelica i crkava, udara sa zida ura kukavica, laju psi, mijauču mačke, pjeva kanarinac i radosno se glasaju sve životinje. Svi se ukoče. Događa se nešto neobično, blaženo i sveto. Iz bakine sobe u kuhinju ulazi nježna starica, sijeda i bijela poput vile.)*

[...]

*Francika: Babica je prohodala!*

---

<sup>38</sup> O komičnoj *anastrofi*, razrješenju suprotnom tragičnoj *katastrofi*, usp.: Jill Levenson, »Comedy«, u: A. R. Braunmuller i Michael Hattaway (ur.), *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990., str. 264.

*Nacek*: Mamek moj! To je čudo! Pravo pravcato čudo!

*Baka (simbol svih hrvatskih bakica i majki, moliteljica krunice, koju i sad drži u ruci)*: Deca, ja sam se dan i noć molila da se v ovoj hiži pripeti nekaj lepoga. I kad se pripetilo, rekla sam: Isusek, Majkica Božja, sveta Anastazija, svi sveti, pomozite mi! I onda sam se probala okrenuti. Išlo je. Probala sam stati na noge i, evo, došla sam... (*Svi su ganuti. Stavljaju babicu u sredinu, zagrlje se i pjevaju...*)« (KN, str. 33)

Poruka je nedvosmislena: Iskrena molitva časne nepokretne starice – koja kao dramska i pozorična zastupnica »svih hrvatskih bakica i majki, moliteljica krunice« utjelovljuje skup vrijednosti koje pripadaju, primjerice, u »deset temeljnih načela katoličkoga socijalnoga nauka«<sup>39</sup> – ima veću

---

<sup>39</sup> Evo izvadaka iz tih načela, preuzetih s internetske stranice Socijalne akademije, udruge za promicanje kršćanskog socijalnoga nauka:

»1. Središnja i determinantna točka svega društvenog nauka Crkve jest dostojanstvo i apsolutna vrijednost ljudske osobe, što se odnosi na čitava čovjeka i sve ljude. Ljudska osoba je uvijek cilj, nikada sredstvo. Ona je živa slika Božja. Ljudski život ima svetu i nepovredivu vrijednost od časa začeca do smrti.

2. Obitelj, jedna i nerazdvojiva, jest zajednica ljubavi u kojoj ljudsko biće raste i razvija se do potpune zrelosti. Po načelu supsidijarnosti, ona je prirodna zajednica koja prethodi svim drugima i nju treba pomagati da može ostvarivati svoju svrhu, te da ne bude zamjenjivana ili potiskivana u svojoj odgovornosti.

[...]

4. Solidarnost, koja označava čvrsto opredjeljenje da se ostvaruje opće dobro, jedan je od stožera društvenoga nauka Crkve, koji se zbog toga i naziva solidarizam. Prema kršćanskom shvaćanju osoba se ostvaruje u zajednici. [...]

5. Na tom području sve više zadobiva povlaštenu vrijednost opredjeljenje za siromašne, koje je evanđeosko načelo i poradi toga obvezujuće kako za pojedince tako i za zajednicu. Politika, koja se shvaća kao proširena dimenzija ljubavi, za kršćanina treba biti prije svega zauzetost za siromašne.

6. Privatno vlasništvo ima posebnu ulogu unutar socijalnoga nauka Crkve. Ono se potvrđuje zbog dostojanstva ljudske osobe kao i zbog toga da bi učinilo djelotvornijom ljudsku djelatnost, ali treba biti izričito povezano s univerzalnom namjenom dobara; zbog toga ono ima socijalnu funkciju [...]

moć od svih riječi i djela ne samo amoralne i bezbožne Hedvige, nego i od riječi i djela vitalnoga, hrabroga i dobrodušnog Džolana.

Za razliku od *Kune nade*, božićni igrokaz *Isus u snack-baru* izvodi na pozornicu trostruko više likova, čak dvadeset, ali pritom ne širi i ne usložnjava problematiku. Mjesto je radnje, rečeno je, snack-bar »Veselom škanjcu«, sa samohranom majkom Baricom i njezinom tinejdžerskom kćeri Lidijom kao domaćicama te gostima koji uglavnom pripadaju istom onom zakinutom i obespravljenom puku kojemu pripada i obitelj Štibuhar. Iznimke su bogati povratnik iz Njemačke Franjo Kobeščak, »zvani Frenki Baden-Baden, autoprijevoznik i građevinski poduzetnik, srednjih godina« (ISB, str. 28), tipičan hvalisavac i razmetljivac, i Andrija Miladinac, »zvan 'drug Jandra', čovjek 'odozgo', srednjih godina« (isto), bjelodano jedan od hadezeovaca s duljim partijskim stažem, karijerist i konformist svagda na usluzi vladajućima. Iznimka je zapravo i Silvije Bauer, »student četvrte godine medicine (20-23 godine)« (isto), ali on je u snack-baru više prolaznik negoli gost. Svi se ljudi u »Veselom škanjcu« dobro poznaju te se

---

7. Višak što ga posjeduju pojedinci ili narodi ne pripada onima koji ga posjeduju, nego, prema naučavanju crkvenih otaca, siromašnima, bliskima i dalekima. Suvišak se ne mjeri po tome koliko nekome preostaje, nego prema tome koliko nedostaje drugima. [...]

9. U perspektivi autentične demokracije, svi trebaju biti dionici političkog života, iako na različite načine. Osobito kršćani ne smiju bili ravnodušni prema zajedničkim problemima. To od njih zahtijeva ljubav kao i krepost nade. [...]

10. Danas, više nego ikada prije, socijalno pitanje dobiva važnost planetarne kategorije: nema ničega na svijetu što nema utjecaja na cijeli svijet. Bijeda i glad koji vladaju u zemljama trećega svijeta, velikim dijelom su posljedica našega egoizma i našega rasipanja. Zbog toga se od svih nas traži mentalitet obraćenja, primjenjujući također i različite načine borbe protiv iskorištavanja koja su danas na djelu, te stvaranje novih struktura koje će zamijeniti ove sadašnje, grješne. Solidarnost je novo ime mira.«

Prevedeno iz: Don Giordano Frosini, vicario generale di Pistoia, »Decalogo della dottrina sociale della chiesa«, *Settimana*, br. 6 (12. veljače 1995.), str. 4. (<http://www.socijalna-akademija.hr/nacela.htm>, posjećeno 22. travnja 2017.).

jedni prema drugima ponašaju kao članovi velike obitelji, unatoč tomu što su neki od njih došljaci i pripadnici druge vjeroispovijesti – primjerice Ibrahim Švarkić, »zvan Imbra Muslić, noćni čuvar, srednjih godina« (isto), u Škrabinu pučkom teatru gotovo nezaobilazan lik »prebjega« iz Bosne, i Rada Počuča, »odgojiteljica u vrtiću, njegova [Silvija Bauera, nap. B. S.] djevojka (20 godina)« (isto), pravoslavka – što su se neki otuđili, i mentalitetom i govorom, zbog duljega boravka u tuđini – Franjo Kobeščak, dakako – a to što su na Badnjak u snack-baru obilježava ih sve kao zabludjele, napuštene ili usamljene ljude. Uostalom, i Barica, provodeći s kćeri Badnjak za šankom jer zamjenjuje kolegicu kojoj je »muž iz Švicarske doma došiel na dopust i red je da bude doma z decom i njim«, izrijeком kaže: »Svaki pošteni čovjek danas je s familijom, doma...« (ISB, str. 32). Pod poštenim se čovjekom, naravno, misli na obiteljskoga čovjeka i vjernika. Pri kraju igrokaza još će jedanput biti riječi o toj temi. Progovorit će o njoj Franjo:

*I tak smo tu ostali sami dešperateri... Jena kelnerica koja mora biti v službi i na badnjak, jena odgojiteljica koju nečeju jerbo se križa s tri prsta i jen obrtnik, 'gastić', kaj ima kuću – a nema ju, ima ženu i decu – a nema ih. I jen mali putujući glumac... (ISB, str. 45)*

Indikativno je da se u tom trenutku spoznaje i iskrenosti »Frenki Baden-Baden«, koji često rabi germanizme – »alzo«, »ferštadnen«, »kajn problem« i slične – vraća govoru rodnoga kraja.

Svima je dobro znano i dvoje ljudi koji su u snack-bar, kamo inače nikad ne svraćaju, navratili u strci što je nastala »na farofu« (ISB, str. 34) jer je iz jaslica u crkvi nestala figura Isusa, naime đak i ministrant Čedo Ćurković te časna sestra Beata, ali nikomu nije poznat »dječak od 10-14 godina« (ISB, str. 28), koji se pojavljuje otprilike na kraju prve trećine igrokaza, u 8. prizoru, i predstavlja kao »Icek« (ISB, str. 38), a gosti u »Veselom škanjcu« mislit će za njega da je »putujući glumac, mađioničar i cirkusant« (ISB, str. 43). Tko je taj dječak za publiku se ni ne pokušava

oviti nekim velom tajne, ne pokušava se na tom graditi »dramska napetost«. Nje u božićnom igrokazu, napokon, ni nema. Svi problemi u njemu moraju biti riješeni, a pitanje je samo kojim će se redom i kako riješiti, ne i hoće li se riješiti. Stoga publika zna, čak i bez uvida u popis dramskih osoba, da je »Icek« zapravo onaj Isus koji je nestao iz jaslica i došao među ljude, »dešperatere«, ne bi li im o Božiću vratio vjeru, nadu i ljubav, pokazao pravi put.

Isusov dolazak mijenja život svim ljudima koje je neka nesreća ili zabluda na Badnjak zadržala u snack-baru. Dječak prvo Štefeka Pukelja, alkoholičara koji je dobio nadimak Kupica, ohrabri da se odupre piću unatoč nekoj velikoj nesreći – daje se naslutiti da je to gubitak djeteta – te vrati ženi, domu i vjeri. Potom Franju, koji se nametljivo nudio Barici pa Radi, nakon što ga je na početku večeri ostavila mlada uzdržavana ljubavnica, odlučivši se za mladića koji nema novaca, ali »misli najozbiljnije« i želi »da se vjenča[ju] još prije fašnika« (ISB, str. 30), podsjeća na sina, kćer i ženu, i na to koliko su mu oni značili sve dok se nije »pojavi novac«, »[h]rpe novca« (ISB, str. 41). Iz prizora u prizor rješavaju se i ostali problemi – popravljaju se narušeni odnosi, navješćuju novi. Sin Slobodan, i on pučkoškolac, dolazi po oca Andriju i odvodi ga kući, obitelji, na kićenje bora. Milka Pukelj ulazi gnjevna i nasrće na muža: »Pijana nesnaga, bež doma spat!« (ISB, str. 43), ali se pomiri s njim te njih dvoje zajedno odlaze kući na skromnu večeru i najavljuju dolazak na polnoćku, na kojoj ih dugo nije bilo. Siromašni otac Filip Vukina, »brijač, udovac srednjih godina« (ISB, str. 28), napokon u »Veselom škanjcu« pronalazi sina Miška, koji je navratio ugrijati se i nešto isprositi. Barica će ih pozvati na božićni objed – naznačuje se i moguća trajnija veza dvoje samohranih roditelja – a promijenjeni Franjo, koji počinje svima nuditi posao i usluge, počinje dakle dijeliti svoje bogatstvo s drugima, obećava mu dopremu drva za grijanje. Silvije, koji je ostavio Radu samu za stolom, uvjeren da njegova obitelj na Badnjak ne želi pravoslavku u kući, dolazi po nju jer je, suprotno njegovim strahovima, obitelj sad želi upoznati i ugostiti.

Napokon, na Isusov poziv, sin Zlatko, kći Valerija i žena Katica dolaze po Franju i odvođe ga kući iz koje je bio otišao. »Svi smo mi grešni, Francek«, govori ostavljena žena Katica. »Badnjak je vreme za pomirenje. Valerija i Zlatko trebaju oca, ja trebam muža, kuća treba gospodara...« (ISB, str. 47). Zahvaljujući Isusovoj prisutnosti, Franjo je već prije spoznao da i on treba obitelj jer mu ni novac ni mlade ljubavnice ne mogu ispuniti život. I obnovljena obitelj Kobeščak doći će na polnoćku, kao i svi drugi koji su se u »Veselom škanjcu« sreli s Isusom, a neki ga i prepoznali, primjerice Petar Pravica, »zvan 'Pera Biblija', noćni čuvar, srednjih godina« (ISB, str. 28), Barica i Rada.

Igrokaz završava Isusovim opraštanjem od Barice, povratkom Lidije, koja je dotad tražila izgubljeni kipić Isusa, te Baričinim odgovorom njoj a istodobno i porukom gledateljima, odnosno »vjerničkom puku«, od kojega se oprašta:

*Isus je bil u 'Veselokm škanjcu'. Idemo sad doma da se spremimo za polnoćku. Tam bumo ga opet videli... (Ogleda se po gostionici.) I sad je on tu. (Publici) Kudgod išli, on je navek z nama. Kad ga trebate, zovite ga, njegova je dobrota velika i prevelika i ne zna za granice... (Oblači se.) Fajrunt. Za večeras je gotovo. Zapiriamo snack-bar. (Publici) A svima vama sretan i vesel Božić!* (ISB, str. 48)

Božićni igrokaz, kao jedna od »duhovnih igara«, koje oko tisuću godina pripadaju i »klerikalnoj« i »pučkoj« kulturi,<sup>40</sup> na kraju nikomu ne uskraćuje dobro. Zabludjeli izlaze na pravi put, izopćeni ili odbjegli vraćaju se u zajednicu, grešnici se kaju i oprošteno im je, razdvojeni se spajaju, usamljeni dobivaju druga, očajni nalaze utjehu... Zlo, ako je u takvu igrokazu uopće prisutno, u njemu nema moć ne samo zadržati bilo koga na

---

<sup>40</sup> Usp.: Erika Fischer-Lichte, *Povijest drame. Razdoblja identiteta u kazalištu od antike do danas*, sv. 1: *Od antike do njemačke klasike*, prev. Dubravko Torjanac, Disput, Zagreb, 2010., str. 60-64.



svojoj strani, odnosno pod svojom vlašću – kao što je to bilo s Hedom u *Kuni nade* – nego ni sebe sačuvati. Isus ga ne pobjeđuje, ne uništava; on ga preobraćuje u/na Dobro.

Pučki igrokazi Nina Škrabe prikazuju tako na pozornici kako samo vjera, ljubav i molitva te prihvatanje drugih sa svim njihovim posebnostima i slabostima te solidarnost dovode do istinske, trajne sreće, a novac i sila do kratkotrajnih, ispraznih privida. Pozivaju da tako bude i u životu, premda su u njemu putevi do istih ciljeva teški, dugi i neizvjesni.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Govorna karakterizacija likova u Škrabinim pučkim igrokazima, njegov humor i stereotipni likovi koji se ponavljaju u njegovu pučkom kazalištu tema su za neku drugu prigodu.

## NINO ŠKRABE AND TRADITION OF *POPULAR THEATRE* // *THEATRE FOR THE PEOPLE*

### *A b s t r a c t*

The first section of this essay deals with ideas of *popular theatre* and/or *theatre for the people* as conceived by two Croatian authors, theatre and literary critic Ljubomir Maraković, in the book *Pučka pozornica* (*People's Stage*, 1929), and architect and theatre director Aleksandar Freudenreich, in books *Gluma* (*Acting*, 1934) and *Kazalište za narod* (*Theatre for the People*, 1940). While Maraković insists on differences between nonprofessional and professional theatre, and on »believing people«, mostly rural, as the target audience of nonprofessional theatre, Freudenreich argues in favour of cooperation between nonprofessional and professional theatre, and lower, both rural and urban, classes as targeted audience for united »theatre for the people«. Ethical component of that sort of theatre is for Maraković, as well as for Freudenreich, far more important than aesthetical one. The second section is focused two representative theatre pieces by playwright and theatre director Nino Škrabe (Jastrebarsko, 1947): melodrama *Za kunu nade* (*Hope for a Penny*) and Christmas play *Isus u snack-baru* (*Jesus in a Snack-bar*). In both plays Škrabe problematizes destruction of traditional values in Croatia in the time of, as he puts it, »deceptive and shameful transition« and »wild, vulgar capitalism«. His focus is on negative effects of economic and political changes on traditional lower-class family, and on love, faith and solidarity as the only way of resistance and preservation of the traditional human values.

Key words: Nino Škrabe; Ljubomir Maraković; Aleksandar Freudenreich; popular theatre; theatre for the people