

Premijere

Srđan Tucić: *Povratak*
Redateljica: Arija Rizvić
Eurokaz, Hrvatska kuća, ADU,
Zagreb, 1. prosinca 2017.

Suzana Marjanić

Bez povratka ili izvedba odlaska

Dako: „... ja sam otišao doma i na mrtvo ime izlemao Bjelka.
(...) Ja sam onu noć morao po nekome tući”.



Tesa Litvan, Žarko Potočnjak

Prostor izvedbe: Hrvatska kuća Materina priča u Preradovićevoj broj 31, Zagreb, tako da je i prostor-
no, izvedbeno Tucićeva naturalistička drama *Povratak* (1898.), inače, njegova prva drama, povezana sa ženskom pričom – Jelinom pričom (Tesa Litvan), Ivinom suprugom (jedino on od svih muških likova/lica ne nosi opanke, kako nam to Tucić podastire u uvodniku o licima), za koju uvodna bilješka o licima naglašava (kasnije) često istican krležijanski atribut „trivolna”. Odnosno, kako Tucić bilježi u uvodnom okviru o licima: „22 godine stara; Ivina žena. Lijepa i na seljački način koketna. Odijeva se u bolje seljačko odijelo i nosi silu derdana oko vrata. Cijela pojava je izazovna, a manire katkada frivolne.” I cijela je ta seoska, seljačka, naturalistička, blatna, ženska priča

utjelovljena u tom starohrvatskom domaćinstvu, koncipiranu u „invenciji tradicije” (kako bi to odredio Eric J. Hobsbawm), koja je oživjela gotovo kao vremenska kapsula u zagrebačkom centru, a zapravo mentalno bliskom patrijarhalnim metastazama o inočama, preljubicama arhetipa madame Bovary za koju Župnik navodi da joj nije mjesto u crkvi već u šumi. Miroslav Šicel u *Književnosti moderne* pored utjecaja ruske naturalističke dramaturgije, u prvom redu, Tolstoja, među ostalim, navodi da strahota preljuba koju je Ivo Jeli namijenio upravo je performativ „Gore po te da ostaneš živa”, nakon što ubija njezina ljubavnika Stanka (Jasmin Telalović, Robert Španić), a koji je, u Ivinu (Marin Klišmanić) odsustvu, i majci i njoj predstavljao izvor opstanka u seoskoj oporjoj sredini.

Prva scenska slika: niz živih slika (pokret Kasija Vrbanc). Naime, iznimno je da uvod u scensku radnju redateljica ostvaruje izmjenom niza živih slika, kao što i koncept etnokuće u Preradovićevoj ulici funkcionira kao živa slika umrle etnokulture, i to prvenstveno feminine etnotradicije od veza do kuhače i pregače. Otvaranje scenske radnje – Jela i majka Kata (Suzana Nikolić) u crnini (kostimi Mina Petra) u toj kapsuli etnokuće i pritom Jela donosi tronožac, gotovo kao simbol proročkoga, delfijskoga matrijarhata, na koji sjeda majka, ali kako ubrzo uočavamo, ustoličenoga prema istom patrijarhalnom obrascu vladavine prava starijih, gdje Jela samo preuzima obrasce ponašanja vlastite majke-svodnice u strategijama preživljavanja u seoskoj sredini u kojoj žive same – bez muškaraca. Ivin povratak iz grada u kojemu je samožrtvovanjem založio vlastitu ruku za sreću obiteljskoga života uzdrmat će navedeni matrijarhalni poredak (strategijom preživljavanja – majka u odnosu na Luku i Jela u odnosu na Stanka) u slavenskom blatu. Dakle, sve se tih prvih desetak minuta predstave odvija kao živa slika, gotovo filmski – nijemi film; Jela u susretu sa Stankom, mladićem kao zamjenskom figurom njezina supruga Ive, skida crni rubac-povez, jednako kao što i majka skida rubac u susretu s „lolom” Lukom (30-godišnjak, prema Tucićevim odrednicama, a u ovoj scenskoj izvedbi – majčin vršnjak) u izvedbi Borne Baletića. I sve je navedeno podcrtano renesansnom, baroknom glazbom C. Monteverdija, gdje se dodatno i akustički stvara kontrapunkt između renesansne, barokne akustike i seoskoga blata i alkoholizma (glazba: Antun Toni Blažinović), gdje nakon žive slike vožnje zaprežnim kolima (kojima dominira Luka), slijedi divlji drmež uz nazočnost dviju ladarica (Jadranka Gračanin Putnik, Ljiljana Ivančan) kao svojevrsnih živih skulptura, medija između seoskoga darvinizma rata svih protiv svih (gotova najava Krležina *Vučjaka* iz 1923. godine) i renesansne, barokne, artifičijelne glazbene podloge.

I slijedi ključna živa slika formirana kao slika u slici: Dakin dolazak (Žarko Potočnjak) i njegovo pripovijedanje o vlastitoj mladosti, ljubavi prema Mari i ljubavnom trokutu (Mara, Dako i Božo), gdje je ključna i dijegetska agresija nad psom Bjelkom, kojega je tada iz potiranja agresije nad gubitkom ljubavi pretukao: „...ja sam otišao doma i na mrtvo ime izlemao Bjelka. (...) Ja sam onu noć morao po nekome tući.” Navedena je dijegeza očito bila i poticaj

I cijela je ta seoska, seljačka, naturalistička, blatna, ženska priča utjelovljena u tom starohrvatskom domaćinstvu, koncipiranu u „invenciji tradicije”, koja je oživjela gotovo kao vremenska kapsula u zagrebačkom centru.

za scensko uvođenje živoga psa kao žive skulpture, slike koja se javlja na stražnjem zidu etnokuće otvaranjem vrata prije Ivina povratka, čime je izjednačena pseća sudbina iz Dakine životne priče (kao što navodi Martina Petranović, riječ je o udvajanju, simboličkoj prefiguraciji događaja prikazanih na sceni) i Ivina sudbina o kojoj ćemo tek čuti iz njegove tragične scenske dijegeze. Vrlo jaka živa slika gdje se pas (inače, u stvarnom životu prijateljica Lula Gordane Vnuk scenski utjelovljuje Bjelka, Dakinog psa, točnije – duha toga psa), reminiscencija pseće sudbine, prebijenoga pseta, očituje kao nadomjestak za izgublenu, žrtvovanu ruku. (Navedeno me podsjetilo na nedavno scensko rješenje u *Titu Androniku* u režiji Igora Vuka Torbice gdje se svinjska noga očituje kao metonimija Andronikove ruke, a teleća pluća za sklupčano, skvrčeno Aronovo tek rođeno dijete. Navodim tek reminiscencije radi, a zbog vrlo jakoga specizma.) Gotovo kao svetačka ikona, Ivo sa psom u naručju, pojavljuje se tijekom njegova povratka nekoliko puta na stražnjem zidu etnokuće, da bi ga na kraju u naručje primio i prosjak Dako koji je u pretpriči, kao što sam istaknula, i „na mrtvo ime izlemao” jednu takvu pseću sudbinu. I dok u Dakinoj „pretpriči” muškarac (Dako) tuče psa, ovdje će pak muškarac performativno, riječima zatuci ženu – „Gore po te da ostaneš živa”, gdje moguća ekofeministička interpretacija ove naturalističke drame otvara poveznicu životinjske i ženske sudbine. Naime, Dako navodi i reminiscenciju kako je Mara voljela pogladiti „Mitrovog kudronju, najljubljenog psa u selu”. I cijela se ta životna priča o sudbinskom ljubavnom trokutu (Jela – suprug Ivo – ljubavnik Stanko) odvija uz tugaljivo „savijanje” harmonike.

Dakina priča, u tom konceptu teatra u teatru, priče u priči, očituje se kao životna anticipacija tragedije Jele i Stanka, s obzirom na to da u trećem prizoru Stanko donosi Jeli biser-đerdan, pri čemu sama Jela uočava sudbinski paralelizam: „Čuj, Stanko, i Dako je donio Mari đerdan na Božić... trostruki đerdan.”

Iznimna drama koja se podudara sa sudbinom slavon-
skoga sela danas: gastarbajteri koji odlaze izvan domovi-
ne, za razliku od Ivo koji krajem 19. stoljeća odlazi u grad;
i dok se ovi današnji uglavnom više ne vraćaju (s obzirom
na to da se u većini slučajeva i nemaju kamo vratiti), Ivo
se vraća sa zalogom vlastitoga života – ruku je predao
tvorničkom stroju kako bi mogao pribaviti novac. Nadalje,
riječ je o pitanju alkoholizma, nasilja nad životinjama,
strategije preživljavanja, PTSP-ju; naime, Ivo se vraća s
određenom dijagnozom PTSP-ja nakon što je ruku predao
tvorničkom stroju samožrtvom u ime ljubavi. Pritom Ivina
ljubomora i njegova paranoja gotovo da se mogu prispodo-
biti Markovoj ljubomornoj paranoji (koja je umišljena,
za razliku od Ivine realne ljubomore), koji se vraća osam
godina stariji iz ruskoga zarobljeništva u Mongoliji, u
Begovićevoj drami *Bez trećega*, odnosno riječima Gige
Baričeve: „Ti si bio ljubomoran od prvog onog časa kad
me nisi više imao uza se, pa sve do sada dok se nisi vra-
tio. (...) Ljubomor je, dragi, kao i ljubav. Tu ne treba trećeg.
Dvoje je dosta.” Ivina strahota očituje se u njegovu kon-
stativu koju potencira njegova realna paranoja: „Najgora
je žena koja učini preljub”, na što Jelina majka Kata sar-
kastično navodi da je u tom slučaju trebao ostati doma,
na što Ivo poništava beščutan sarkastičan matrijarhalni
poredak te ističe kako je u grad otišao upravo na njezin,
svekrvin nagovor kako bi nju i kćerku, vlastitu suprugu
spasio od „bijede i nevolje”, gdje je u krajnjoj životnoj
paranoji založio i vlastitu ruku: „(...) trebalo je natrag k Jeli
kud me je srce vuklo... trebalo je živiti sretno i mirno,
(gorko se smije) pa makar i bez ruke!”

Izvrсна scenografija (Stjepan Filipec Ges) smještena,
kako sam uvodno istaknula, u Hrvatskoj kući; sve je pozi-
cionirano intimno, komorno (kao što su i neke Eurokazove
predstave komorne), kao što je intiman i Ivin povratak i
njegova tragedija žrtve, kao što je intimna i Jelina intima
sa Stankom i majčin alkoholizam i Dakina ljubavna
priča... Scenom dominira scenska kutija-matruška koja
istovremeno služi i kao ormar i kao bunar i kao paklenski
tvornički stroj koji guta Ivinu ruku i kao ognjište u kojemu
Ivo u konačnici ljubavne paranoje spaljuje novac – popud-
binu koju ju dobio za založenu ruku. Doslovno, ta scenska
kutija prekriva sve hiperdijegetske (sveznajući pripovje-
dač) i hipodijegetske situacije (priča pripovijedana iz pozi-



Iznimno je da uvod u scensku radnju
redateljica ostvaruje izmjenom niza
živih slika kao što i koncept etnokuće
u Preradovićevoj ulici funkcionira
kao živa slika umrle etnokulture, i
to prvenstveno feminine etnotradicije
od veza do kuhače i pregače.



Iznimna drama koja se podudara sa sudbinom slavonskoga sela danas: gastarbajteri koji odlaze izvan domovine, za razliku od Ive koji krajem 19. stoljeća odlazi u grad; i dok se ovi današnji uglavnom više ne vraćaju (s obzirom na to da se u većini slučajeva i nemaju kamo vratiti), Ivo se vraća sa zalogom vlastitoga života.

cije fiktionalnoga karaktera, kao što je npr. Dakina priča ili pak Ivina priča o proleterskom životu u gradu) scenske dijegeze, događaja samih po sebi.

Pored kutije tu je i metalni kubus-rešetka koji označava odnose među likovima; glumci/ice stavljaju samo glavu, portret, unutar tih okvira koji kao da prema aktantskim modelima određuju njihova stremljenja.

Završno bih istaknula dominantnu motivaciju Ivina meta-leptičnoga odlaska, odnosno, kako je to vrlo jako sročio Anatolij Kudrjavcev: „Dakle: ne povratka, nego odlaska! (...) Dakle, ima li u motivaciji svoga odlaska Ivo pravo da zahtijeva vjernu nepromijenjenost?“ Ukratko, iznimna predstava za koju Anja Maksić Japundžić, asist. art ADU, navodi, među ostalim, da je Branko Brezovec kao mentor redateljici postavio neke izvedbene zadatosti (Žarko Potočnjak navodi da je Brezovec krenuo od Dakine priče za koju su mnogi teoretičari/ke smatrali da je dramski suvišna), npr. glazbu Claudija Monteverdija kao kontrapunkt scenskoj Slavoniji, kao i specifične modularne scenografske elemente, a predstava je nastala kao ispitna produkcija iz kolegija *Inovativna suvremena režija*, i to kao rad studentice 1. godine MA Studija kazališne i radijske režije ADU, Arije Rizvić, kao i studenata/ica s Odsjeka glume. Ukratko, riječ je o predstavi koja bi trebala postati repertoarna i koja bi trebala rastvoriti scenske interpretacije klasika, recimo, u tradiciji od Tucića preko *Vražjeg otoka* (1923.) Miroslava Krležu gdje je zabilježeno kako je jedan brat tete Veronike stradao kao i Tucićev Ivo – zdrobila ga je mašina u tvornici, ili pak pitanje vječnoga antagonizma spolova koji se počeo u secesiji sve više zaoštravati, sve do arhetipske Strindbergove *Gospođice Julije* (1889.); nadalje, problematiziranje metastaza literarne mizoginije, tri koncepta Vječnog ženskog – svodništvo majke Kate, oportunitizam kćerke Jele i slobodarska koncepcija Martine (Iva Jerković) ljubavi, za koju Tucić u opisima scenskih lica isto navodi atribut *frivolna*, kao i pitanje ljubavne paranoje od Tucića preko Begovića pa nadalje jer sve je isto – žene se danas kolju na isti način – nešto ipak više nego muževi u vječnoj užasnoj tragediji naturalizma, koji je stilski, istina, odavno okončan, no životno je tu oko nas, kao uostalom i *Dosjei X*. Bračna klanja su oko nas s jedva izborenom ratifikacijom Istanbulske konvencije u 21. stoljeću u nekim državama bliskima ovom tucićevsko-slavonskom ambijentu.