

dramski likovi s imenima poznatima otprije (Fabijan, Mićun, Jasna...), ali sigurno ih neće iznenaditi tema i struktura *Mojih tužnih monstruma*. Ono što je najnovijem dramskom ciklusu zajedničko, to je provodni dramski lik Mate dramatičara i glazbenika. Već u prvoj drami jasno je da Mate pokušava shvatiti prema kojim se to obrascima pisca doživljava poremećenim pa je cijeli dramski ciklus moguće tumačiti, doduše, kao ilustraciju odnosa zbilje i fikcije, ali još i više kao pitanje o poremećenosti koja se ne tiče samo tog odnosa, nego i svih drugih na koje nailazi Mate kao dramski lik i svi njegovi *monstrumi* (a tu valja ubrojiti vjerojatno i sve nas koji čitamo Matišičeve drame i gledamo njihova kazališna i filmska uprizorenja).

Poremećenost o kojoj Matišić piše svoje ishodište ima u subjektivnim predodžbama, u onome što oči koje-kako vide, a um još poremećenije preradi. Poremećenosti su raznorodne etiologije. Primjerice, u drami *Gledaj me u oči* Lidija „ulazi“ u lik Jasne zahvaljujući transplantaciji rožnice i uvjerena je da je riječ o Jasninoj rožnici koja joj omogućuje da i bude Jasna. Za dramski je zaplet zanimljivije što Lidija može već nakon prvoga gledanja *Ljudi od voska* izreći svaku rečenicu koju izgovara Jasna na sceni (u kazališnoj interpretaciji Alme Price u zagrebačkoj predstavi). Matin odgovor na tu bizarnu tvrdnju je da se toga ne bi dosjetio ni u najluđoj mašti. U grotesknom razgovoru s Lidijinim bratom Fabijanom Mate tjera raspravu do apsurdna: „Umjesto da nosi svoje dijete u sebi, žena nosi moj lik. Recite doktorima da sam im ja poručio da joj kroz terapiju naprave abortus lika, umjesto da je kljukaju tabletama.“ Na više mjesta u toj dramskoj tetralogiji Mate kao provodni lik modificira ideju o suludoj i besmislenoj obuzetosti gledatelja i čitatelja fikcijom koju doživljavaju kao zbilju, a onda u skladu s tim uzrokuju pomutnju i nesreću, pa u završnom prizoru Lidiji govori: „I vidite, nije moj problem ako se netko prepozna u nekom mom odvratnom liku. Štoviše, drago mi je da se prepozna. Makar i posthumno. Zato sam ga i napisao, jer je odvratan. Štoviše, vaš posjet i optužbu doživljavam kao kompliment, jer dosad su me zbog pisanja uglavnom prozivali živi, ovo je prvi put da mi se mrtvi javljaju uživo... To mom pisanju daje još veći smisao. Nisam ni slutio da sam toliko dobar pa da zbog mog pisanja pokojnici protestno ulaze u tuđa tijela...“

Koliko god se bavio priručnim i nemuštim *ozbiljenjem* svojih fikcionalnih likova, dramatičar ne napušta stalno mjesto svoga interesa – zagrobni život – koji je i u novoj tetralogiji, kao u gotovo svim njegovim dramama, slikovit, duhovit i – živ(opisan). Nema tu zagrobnih priča strave i užasa o mrtvacima koji progone žive. Dapače, u Matišičevim su dramskim tekstovima živi ljudi izvor

strahota i za žive i za mrtve. Oni su monstrumi koji, za razliku od Lidije i donekle Fabijana, niti ne pokušavaju gledati svijet očima Matinih (ili Matišičevih) dramskih likova, nego u odorama uglađenih i uglednih građana hodaju svijetom živih, a kriomice se bave razvrstavanjem ljudi na žive i mrtve, poput Ljubana, Stipe, Ivana i Ike, sve Matinih „prijatelja iz djetinjstva“ koji mu ne dopuštaju da kupi grob u Ričicama. Dio razloga je u činjenici što ni oni ne razlikuju zbilju od fikcije, a drugi je dio razloga što oni imaju svoju istinu i ne vole niti čuti za drukčiju, pa makar dolazila od njihova „rodijaka“. Stipinim riječima: „To ti ne mislim samo ja... I drugi misle da pišeš ko da nisi ovdje rođen, pa unda se ne tribaš ovdje ni sa'ranit.“ Kažu mu to oni koji, poput Ljubana, znaju i kako mrtvi misle: „Ja te samo molim, u ime svi nas koji ovdje živimo, nemoj se ubiti ovdje, u Ričicama. Ubij se u Zagrebu. Ako si nas sramotio svojim pisanjem, ne moraš nas i svojim samoubijanjem obilježiti.“ Nakon što mu je ričička prijateljica i udovica Slava ispričala bizarnu priču o noćnim silovanjima koja podnosi, Mate je na mobitel snimio i Ivanovu ispovijed koja razjašnjava silaske u lokalne grobove, ali i razloge zbog kojih su neki drugi likovi završili ispod ploče obiteljskih grobnica. U toj se drami ponovno provlači motiv kršćanske i katoličke pobožnosti, jednako kao i u posljednjoj. Međutim, *Mi tu* od ostalih se djela u dramskoj tetralogiji razlikuje po tome što se u njoj ne pojavljuje lik Ane, Matine supruge.

Ana je u preostalima trima dramama prisutna kao neka vrsta glasa razuma, dramski lik koji pokušava urediti i posložiti poremećen dramski svijet u koji se zapetljava njezin suprug Mate. Ona uravnotežuje odnose, ali ih i strpljivo, samoprijegorno i u ljubavi podnosi. Ona će otrpjeti i Fabijana, i Lidiju, i nametljivog beogradskog recepcionara Stanislava Milisavljevića koji je toliko zabrinut zbog Matine prošlosti glazbene zvijezde da je spreman ugroziti i svoj brak s Milicom. Još i gore – neumoljivo će Matu poslati na priručni detektor laži ne bi li se suočio sa svojim nepovjerenjem u suprugu nerotkinju. Upravo u toj drami i Anu napušta strpljenje pa ona Matu pita tko je on zapravo i s kim li je ona u braku sve te godine. Zajedničko je tetralogijskim dramama i da na njihovu kraju Mate ima posljednju riječ, kao i u *Autogramu za Milicu*: „S obzirom da je moja supruga Ana ipak odustala od toga da idem na detektor laži, sad i za taj prizor mogu reći njoj, a i vama koji ste ga maloprije vidjeli, da je fikcija, da se nikad nije dogodio i da sam ga izmislio za kraj ove drame.“ Uz iznimku djela *Gledaj me u oči* kad se pojavljuje s Lidijom, Mate u preostalim dramama ostaje na kraju sam na sceni i obraća se zamišljenoj publici, a u knjizi su ti dijelovi masno otisnuti, nastojeći protuma-

čiti što se na sceni zbilo, a zapravo se i dalje poigravajući nejasnom granicom iza ili ispred koje prikazani događaji postaju ili prestaju biti fikcijom. Ako je Lidija uvjeravala Matu da je ona zapravo Jasna, Stanislav ga je pokušavao uvjeriti da je Milica Matina ljubavnica iz mladosti. Kako god bilo, Mate se suočava s tuđim monstrumima i uporno mora objašnjavati da ih on nije niti izmislio niti prizvao, samo ih je uočio. A monstrumi vrebaju u svačijoj glavi i srcu, najčešće zalijevani grizodušjem, strahom i tugom.

Anita iz posljednje i najveće tročinske tetralogijske drame *Kolumna mrtvog djeteta* bavi se još jednim monstrumom iz svoje nesretne mladosti, a pokušava ga natovariti nekolicini bračnih parova koji su skrbnici djece različitih uzrasta. Anita je novinarka koja ucjenjuje skrbnike i uzima od njih novac, a u novinama zauzvrat održava predodžbu o sretnim obiteljima, kupujući tako od skrbnika mir pred javnošću i nadležnim službama. Usporedno se prikazuje i pojačana Anina nervoza zbog Matine tvrdoglavosti o polaganju prava na maštu koje se može na različite načine zloupotrijebiti i izazvati nemir

Višnja Kačić Rogošić

Od svjedočanstva do poticaja

> **Mladen Škiljan:**

Tragovi i svjedočanstva (1953. - 1980.)

Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2019.

NO
VE
KNJI
GE



u onima koji to pravo moraju uvažavati. S druge strane, i Anita se, kao i Lidija i Ivan, boji da će postati dramski lik u kojoj od njegovih drama i prijeti mu da će ga tužiti i uništiti. Mate joj odgovara da i očekuje lažne tekstove o zaštiti zlostavljanih žena i djece, pozive dječjoj pravobraniteljici, zgražanje zbog napada na slobodu novinarstva... Ipak, Mate i njoj obeća da će moći mirno sjediti u kazalištu i praviti se da to što gleda nema veze s njom.

Matino obećanje može djelovati kao izraz duboke sućuti i uspostavljenog povjerenja koje će spriječiti iznošenje neželjenih privatnih detalja u javnost. S druge strane, to obećanje djeluje i kao izazov svima koji su dosad o Matišičevim dramama pisali kao izrazu neke zamišljene stvarnosti i donosili prosudbe o dramatičaru kao privatnoj osobi (a ne piscu). S treće pak strane, ako Matišić odluči ispuniti Matino obećanje, ostat ćemo bez osebnih dramskih tekstova. Što je još gore, ako se nitko ne bude mogao prepoznati u fikcionalnim likovima i svjetovima koje pisci stvaraju, neće li i književnost i kazalište postati dosadni i besmisleni? To bi tek bilo monstruozno – prava zamka za gledatelje. ■

Vrijedno nastojanje Snježane Banović da rasvijetli i očuva recentno hrvatsko redateljsko naslijeđe (što se posljednjih godina primjerice zrcali i u organizaciji stručnih skupova i uređivanju pridruženih tematskih brojeva časopisa *Kazalište* koji su posvećeni velikim redateljskim imenima) rezultiralo je i knjigom *Tragovi i svjedočanstva (1953. - 1980.)* objavljenoj u Biblioteci Mansioni Hrvatskoga centra ITI 2019. godine. Riječ je o kompilaciji tekstova Mladena Škiljana, jednoga od redatelja postgavelijanaca koji nas je zadužio i svojim dramaturškim i teorijskim radom što ovo izdanje u izboru i opremi Banović zorno demonstrira. Tekstovi koje je sam autor prikupio i 1980-ih predao tadašnjemu Zavodu za književnost i teatrologiju JAZU samo su manjim dijelom objavljeni pa se već i njihovom dostupnošću široj javnosti ispunjava jedna od značajnih funkcija ovoga izdanja čiji sadržaj uvelike nadilazi vrijednost „tragova“ i „svjedočanstava“ koja im je dodijeljena naslovom.

Uz uvodni dio u kojemu se njegov rad kratko kontekstualizira i u prvome i u trećem licu (Banović ističe bavljenje kulturnom politikom kao krunu njegova raznovrsnoga rada), knjiga donosi tri segmenta kraćih i duljih priloga. Prvi i najopsežniji dio čine tekstovi napisani od početka 1950-ih do početka 1960-ih godina vezani za Škiljanovo utemeljiteljsko, organizacijsko i kreativno djelovanje u Zagrebačkom dramskom kazalištu (danas DK Gavella), drugi dio čine tekstovi nastali krajem 1960-ih i u prvoj polovici 1970-i (uz jedan obljetnički prilog iz 1980. godine) posvećeni njegovu radu u HNK-u Zagreb gdje je djelovao prvo u svojstvu ravnatelja Drame, a potom i intendanta, dok je treći i vremenski najobuhvatniji segment sastavljen od priloga nastalih od prve polovice 1960-ih do kraja 1970-ih i posvećenih pitanjima kazališnoga zakonodavstva te razvoju kazališne publike. Pisani i objavljavani u različitim prigodama pružaju adekvatan uvid u kontinuitet, višeslojnost i preciznost Škiljanovih promišljanja kazališta kao i u posvećenost i neposrednost njegova kazališnoga angažmana.

Zbirka započinje značajnim dokumentom iz povijesti hrvatskoga kazališta „Predstavkom o potrebi osnivanja novog dramskog kazališta u Zagrebu“ (1953.) koji donosi programske intencije što će ih Škiljan uočljivo dosljedno razrađivati i u njezinome ostatku. Autor, naime, uočava negativne odjeke monopolističkoga položaja HNK-a, nedostatka evaluacije i adekvatnoga sustava nagrađivanja kreativnoga rada (letargičnost ansambla, nepoticajnost prema publici i dramskome piscu), ističući priželjkivane temelje novoga dramskog kazališta: etičnost, spregu kolektivnoga djelovanja s djelovanjem u interesu kolektiva kao i neposrednu vezu između kreativnoga rada i njegova „materijalnog“ odjeka. Pritom je važno naglasiti kako spomenuti kolektiv u Gavellinu duhu kao jednakovrijedne članove uključuje i autore i recipijente predstave od kojih Škiljan očekuje istovrsnu zahtjevnost, kod prvih manifestiranu kroz odbacivanje gotovih rješenja, a kod drugih kroz kritički pogled. Stoga će i publicirane evaluacije rada ZDK-a provedene u narednim godinama, odnosno uspjehe (npr. eksperimentalne oblike organizacije), neuspjehe (npr. neusklađenost individualnih i kolektivnih težnji kazališnih djelatnika) pa i krizu kazališta Škiljan detektirati u kontekstu inicijalnih zamišljaja. Nadalje, njegovoj uvodnoj tvrdnji „nisam teoretičar“ valjalo bi dodati prilog „isključivo“ jer teorijskome pristupu kazalištu uvijek pridružuje pomno obrazložene praktične prijedloge iz domene kazališne i kulturne politike kojima je, među ostalim, cilj osigurati ostvarivost i održivost željenoga položaja i načina djelovanja ZDK-a u kontekstu kazališta u Zagrebu uopće,

uvijek uz naglašavanje nužnosti slobodnoga djelovanja i umjetnički zaslužene materijalne potpore.

I tijekom svojeg djelovanja u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu Škiljan nastavlja afirmirati spregu ansambla, publike i dramskoga pisca naglašavajući nužnost organske povezanosti, štoviše uzajamnosti spomenutih komponenti kazališta (a oslanjajući se i terminološki i idejno na Gavellu). Primjerice, uočava da „ako stvaralački napor autora drame i jest baza scenske realizacije, inicijativa u kazališnom činu nipošto ne dolazi uvijek od književnika“, dok „aktiviranje publika isključuje stavove koji scenu smještaju na poseban nivo, bilo ispod ili iznad gledališta“ (Škiljan 2019:118-119). Već uočenome raskoraku između estetskoga uspjeha i materijalne nagrade u detaljnim će procjenama djelovanja kazališta pridružiti i tada aktualne probleme (poput npr. beskućništva ansambla tijekom obnove zgrade između 1967. i 1969. godine) prilagođavajući dosjetljivo i poduzetno planove okolnostima. Prije svega će demonstrirati i vlastito nastojanje da pronade adekvatnu ulogu ključne kazališne kuće u nezahvalnim društveno-političkim okolnostima s obzirom na oblikovanje repertoara, uravnoteženje dramskoga, opernog i baletnog programa, implementaciju samoupravljanja koje nije tek *pro forma*, učvršćivanje stalnoga ansambla kao kolektiva i umrežavanje sa srodnim organizacijama koje kazalištu mogu približiti piscu i novim gledateljima. Prožimanje kazališta i njegova društvenoga konteksta pitanje je, međutim, kojim će se posebno baviti završnica knjige. U nizu priloga kojima zagovara, mogli bismo reći, brehtijanski model „teatra-stvaralaštva“ jasno definirane društvene uloge i međupovezanih sastavnica izdašno će se posvetiti razvoju publika i uobličavanju ideje o „Kazalištu publike“ s ciljem privlačenja masovnoga gledateljstva koje dotad mahom nije posjećivalo teatar kao i njegova aktivnog uključivanja u cjelokupno kreativno djelovanje kazališta.

Premda su važnost i „težina“ Škiljanovih misli neupitni, ne bi, međutim, bili tako razvidni da knjiga nije opremljena sustavnim i jezgrovitim uvodima Snježane Banović koji prate svaki od tekstova pružajući informacije o razlozima i okolnostima njegova nastanka kao i odjeku u njemu iznesenih uvjerenja. Na tome tragu, zaključila bih i ovaj prilog pozivanjem na jednu od njezinih zanimljivih primjedbi. U samome uvodu Banović uočava poveznicu svih odabranih tekstova od kojih nijedan, osim kad je u pitanju bilo osnivanje Zagrebačkoga dramskog kazališta, „nije ostvario svoj krajnji cilj, ali je gotovo svaki potaknuo barem neke diskusije“. Iako se kontekst njihova nastanka promijenio, programske intencije koje Škiljan iznosi još su uvijek inspirativne, a ponegdje i pro-

vokativne, pa ako više ne možemo govoriti o aktualnosti priželjkivanih ciljeva, još uvijek možemo očekivati da se Škiljanova razmišljanja priključe aktualnim diskusijama u i o kazalištu. ■

Iva Gruić

Za početnike i za znalce

> Livija Kroflin:

Duša u stvari

Akademija za umjetnost
i kulturu u Osijeku 2020.

NO
VE
KNJI
GE



Lutkarskom Europom dugo je kraljevalo Njezino Veličanstvo marioneta. S vlasti ju je svrgnula revolucionarna javajka i zacarevala cijelom Istočnom Europom, a i šire. Danas smo, pak, svjedoci posvemašnje prisutnosti onoga što najčešće zovemo stolna lutka. (Cijelo to vrijeme, neosjetljivi na modne trendove, prisutni su žilavi mali ginjoli, pokazujući svoju paklensku narav na ulicama odnosno umiljatost u vrtićima, a i kazalište sjena postojano nas prati baš kao naša sjena.)

O lutkarstvu se kod nas relativno dosta piše – o izradi lutaka, o razvoju lutkarstva u pojedinim sredinama, o upotrebi u školama i vrtićima... Piše se, uglavnom, usko specijalizirano, s koncentriranim pogledom na jedan aspekt, jednu mogućnost, jedan kontekst. Sve dosad nedostajala nam je obuhvatna, uvodna, pregledna knjiga o

kazalištu lutaka. Livija Kroflin napisala je upravo takvu knjigu, ishodišnu i zaokružujuću. Ili, kako sama kaže – *početnicu, knjigu o lutkarstvu za neznalice.*

No ne dajte se zavarati ovakvim opisom: knjiga je jednostavna u načinu prezentiranja sadržaja i ne traži od čitatelja neko posebno prethodno znanje, ali je daleko od svakog simplificiranja i banaliziranja koje se u „početnicama“ često susreće. Zato i znalcima može biti gotovo jednako zanimljiva i inspirativna. A budući da je pisana pristupačnim i duhovitim stilom, rekla bih da nije samo stručno, nego i zabavno štivo.

Kazalište lutaka kao posebnu vrstu scenske umjetnosti Livija Kroflin definira vrlo široko, tako da u razmišljanje uključuje i kazalište predmeta i kazalište materijala i kazalište koje kao lutke koristi dijelove tijela, zahvaćajući tako i sve moderne i suvremene, transformacijske i inovacijske trendove u razvoju ove drevne forme. Pritom u ishodište, u centar promišljanja stavlja animaciju kao ključan, određujući pojam. *Oduhovljenje materije* događa se *kada se lutku obdaru pokretom*, tek tada ona postaje potpuna, objašnjava autorica. (Odatle, dakako, proizlazi i naslov knjige – *Duša u stvari*.) Način pokretanja diferencirajući je kriterij za razlikovanje vrsta lutaka, iz čega logično proizlazi da se priča o lutkama može ispričati kroz priču o različitim lutkarskim tipovima, vrstama ili tehnikama.

Autorica, dakle, svoj opis i tumačenje ovog specifičnog medija strukturira kao putovanje – upoznavanje s različitim vrstama lutaka. Sukladno tome, knjiga se sastoji od devet dijelova, a svaki je posvećen jednoj vrsti lutaka. Redosljed predstavljanja lutkarskih tehnika za koji se odlučuje je, dakako, arbitraran jer postoji više mogućih logika po kojima se takav redosljed može napraviti i sasvim lijepo opravdati. Kroflin se odlučuje za slijed