

Na natječaj za festival Break 21 u Ljubljani 1997. godine prijavile smo se kao jedna kolekcija Četiri godišnja doba Ivana Franke – zima, Ida Mati – proljeće, Jasminka Končić – ljeto i ja – jesen. Ostalima se nije više ni dalo, ako se dobro sjećam. Odlučile smo imati originalnu glazbu koju sam snimila s Ivanom Marušićem Klifom u njegovom kućnom studiju u dnevnom boravku u Vodovodnoj ulici. Iako su Brejkovci na kraju izabrali samo Ivanu Franke, izborile smo se da idemo kao grupa jer smo se tako prijavile. Na reviji sam planirala rad koji je bio dvometarska stožasta željezna konstrukcija na kotačićima obojena u plavo, a koju sam izrađivala u bravariji ZeKaeM-ova majstora Željka Kanceljaka, ali je završila na špediciji i nije uspjela doći do revije. U posljednji čas kupila sam nekoliko kilograma zelenih jabuka i samoprianjajuću foliju i sklopila svoj poznati model; na glavi jabuke omotane kao afrički turban, ruke su mi bile složene oko grudi, a cure su mi montirale ostale polovice jabuka oko tijela. Bilo je vrlo uzbudljivo i intenzivno.

Salon mladih SMXXV 1998. godine nije bio planirani projekt svih Daklelososa, ali smo ga na ciljano nov i inovativan način inicirale i organizacijski osmislile Jasminka Končić, Ida Mati i ja kao Daklelososice. Transformirale smo ga u međunarodnu izložbu relevantnog svjetskog stvaralaštva mladih do 35 godina koja je tom prilikom izuzetno napustila okvire likovnog i prerasla u sva područja umjetničkog stvaralaštva i kreativnosti mladih. Unutar natjecateljskih kategorija prvi put, a čini mi se i posljednji, našlo se i kazalište. Selektori Gordana Vnuk i Ivica Buljan, izabrali su među prijavljenim radovima inovativne kazališne autorske projekte mladih plesnih i dramskih autora iz čitavog svijeta. Predstave su se igrale u prizemlju HDLU-a, „Džamije“, a ulaznice su se prodavale. U izvedbenom programu bila je i sekcija književnosti gdje je uvjet autorima bio da sami pročitaju dio iz prijavljenog književnog djela. Modni dizajn također je bio predstavljen kroz modni performans. Posebnu pažnju privukao je performans koji su konceptualno osmislile Željka Gradski i Ivana Sajko, tada još studentica, kao interesantan spoj likovnog, izvedbenog i literarnog. Ivana je čitajući svoj tekst pratila koreografrano nošenje Željkinih kreacija.

Posljednji zajednički nastup bila je izložba u galeriji „Tituš“ na Gornjem gradu 2001. godine (5.7. - 18.7.) pod nazivom *Preživjeli daklelososi, daklelososi i dalje protiv struje: Ljubinka Grujin, Gordana Koščec, Ana Kadoič, Jasminka Končić, Ida Mati, Ivana Franke, Ksenija Domančić, Koraljka Kovač, Iva-Matija Bitanga, Danijela Stanković i Mia Krkač*, a nakon nje svaka je Daklelososica otplivala na svoju stranu. Nekako u to vrijeme Ljubica Anđelković, Anica Tomić i ja održale smo radionicu performansa na Urbanom festivalu i tu je nastalo još nekoliko performansa koje smo smislile za uže gradsko središte. Ja sam tada već studirala na posljediplomskom studiju scenografije na HfG-Karlsruhe, a ostalo vrijeme i prilično ozbiljno radila po kazalištima u Hrvatskoj. Izvedbeno iskustvo s revija i performansa potaknulo me kasnije na samostalne performanse i performativne videoradove kojima sam se intenzivno bavila narednih dvadeset godina.

Božidar Viočić

ČETVRTA FEDRA

ESEJ

Za *Fedrinu ljubav* Sare Kane čuo sam prvi put pred desetak godina, kad sam u Frankopanskoj ulici sreo glumicu koja mi je, izjurivši zajapurena iz zgrade matičnog kazališta rekla kako je odbila naslovnu ulogu u odvratnom komadu: ravnatelju je na stol s gnušanjem bacila tekst i bijesno zalupila vratima.

Fedra, već u početnom dijelu Hipolitu radi felatio. Odvratno! Ona ne može podnijeti pomisao da joj kći, odrasla djevojčica koja gleda sve njezine predstave, vidi kako majka na pozornici radi takvu gadariju. Bio sam zgranut, pojma nisam imao o tekstu, bio sam zbog toga postidjen i rekao joj da je pravu. Besmisleno bi bilo razjarenu, izvrsnu i inteligentnu glumicu odvrćati od odbijanja naslovne uloge objašnjenjem kako je *felatio* u seksu prekršaj usporediv s marihuanom među drogama. Nisam se usudio reći da *felatio* na sceni ne bi bilo teško simulirati, lakše od tučnjava, mučenja i krvavih ubojstava koja nas u našim suvremenim izvedbama rijetko zadovoljavaju uvjerljivošću.

Kad je uprava teatra prihvatila ponudu slovenskog redatelja Eduarda Milera nije očekivala da će ponajbolja glumica u ansamblu odbiti suvremenu verziju teksta s jednim od najznačajnijih ženskih likova klasičnog teatra. Shvatio sam da je ne mogu odgovoriti, pokušao sam samo umanjiti njezin bijes.

Dobro se to Slovenac dosjetio pomislio sam u sebi, ne bez zavisti. Praizvedba u Hrvatskoj teksta mlade kontroverzne engleske dramatičarke, koja je svojim teatrom „sperme i krvi“ pobudila opće zanimanje i izazvala polemike, bio bi pun pogodak. Mnogo se o njoj piše na našem jeziku. Ukratko: neznanje. Utoliko mi je čudnije

bilo što sam tekst apriorno poželio režirati. Vjerojatno zbog imena klasične junakinje u naslovu i s tim u vezi izvođenja prizora *felatia*. Trenutno mi je sinula ideja kako bi se tekst moglo postaviti naizmjeničnim prikazivanjem prizora iz Racineove *Fedre*. Iracionalna redateljska zamisao od onih što hirovito iskrsavaju u mašti nadobudnih redatelja i pospremljene u pamćenju ostaju doživotno nerealizirane. Da mi se pružila prilika, Sarinu bih *Fedru*, bez poznavanja teksta, nasumce preoteo slovenskom kolegi. Sramotno i glupo, kao da je glumica vratila ulogu zbog redatelja, a ne zbog teksta od kojega sam doznao tek naslov.

Fedrina ljubav, međutim, nije izvedena. Sa zakašnjenjem sam doznao da su još dvije glumice odbile ulogu, ne samo zbog *felatia* nego i odbojnosti spram teksta u cjelini. Komad je zamijenjen drugim repertoarnim naslovom. Ni jedno ga naše kazalište nije preuzelo od Dramskog kazališta Gavella. A što sam ja u to vrijeme, početkom novoga stoljeća, o tome znao, kakvih sam u našem teatru iskustava kao redatelj ili gledatelj takvih predstava imao da bih se s prezirom odnosio spram postupka triju darovitih glumica?

U izvođenju prizora ubojstava i fizičkog nasilja, glumci nemaju osjećaj stida i nelagode, mnogi ih dapače izvode s užitkom i strašću: to nisu oni, to radi uloga koju igraju. S prizorima seksa nije tako, mnogi se ne osjećaju „pokriveni“ ulogom, razgolićeni su kao privatne osobe, stide se, pa ih publika tako i doživljava. A glumice i glumce, međutim, koji igrajući razgolićeni uspijevaju prevladati osjećaj privatnoga stida gledatelji s pojačanim uzbudjenjem doživljavaju kao glumačko umijeće. Možda

se varam, no poučen iskustvom redatelja/gledatelja stekao sam dojam da golotinja, kad je, ugrađena u ulogu, uvjerljivo odigrana, pokriva glumčevu privatnost. To je pojačani „paradoxe sur le comédien“. Presudna je, u osnovi, literarna razina teksta, te s koliko su mjere, ukusa i mašte takvi prizori postavljeni.

U suvremenom teatru učestali su pokušaji da doživljaj seksa i nasilja našega vremena vežemo uz interpretacije antičkih i elizabetinskih tragedija, da u njima iskušamo vlastiti senzibilitet i provjerimo suvremenost naših predstava. Rezultat je u tim nastojanjima često dvojbena i nepotpuna. Događa se, naime, da se njima, to je svojevrstan paradoks teatra, potvrđuje svesremenost klasika u kojoj se ogleda naša pomodna prolaznost. Taj uvid, međutim, ne bismo trebali držati neuspjehom, prije intimnim otkrićem i podukom. Teško je umetanjem u *Edipa* prizora golih Jokaste i Edipa u bračnoj postelji ili duha Hamletova oca koji suprugu Gertrudu gleda obnaženu u strasnom zagrljaju s bratom Klaudijem, otkriti nešto po čemu bismo u *Hamletu* doznali išta bitno novijeg o sebi i duhu našega vremena.

Govorim o tome imajući na umu jednu od onih, još od studenskih dana u mašti pohranjenih zamisli ambicioznog redatelja početnika. Riječ je o Shakespeareovom *Macbethu*. Daleke 1957. tu sam tragediju gledao u tadašnjem Zagrebačkom dramskom kazalištu u Gavellinoj režiji. Predstava nije imala uspjeha koji je zavrijedila: brojčano malena, pretežito mladi za takav poduhvat nedovoljno iskusan ansambl, nije u cijelosti „pokrio“ režiju koja je, genijalno zamišljena, u nekim dijelovima stršila kao ogoljeni idejni kostur. Za studenta režije teško je zamisliti idealniju poduku. Imao sam uz to, ne znam kako je do toga došlo, Gavellinu knjigu režije. (Imam je još uvijek, zadržat ću je dok sam živ i u svojoj je oporuci zavijestati Zavodu za književnost i teatrologiju.)

Čitajući *Macbetha* nije teško zamijetiti da je kraći od ostalih Shakespeareovih tragedija. Gledajući Gavellinu predstavu jedan me prizor naveo da zamislim što je u radnji izostavljeno, a u izgovorenim tekstovima prešućeno. Na scenu je, s lijeve strane, u polumraku, nesigurna koraka, s nožem u ispruženoj drhtavoj desnici, ulazio Macbeth u spavaćoj košulji zaogrnut raskopčanim ogrtačem. Naslonjena na njegova leđa, raspuštene kose, u bijeloj spavaćici, okrenuta licem publici, Lady Macbeth mu je podržavala podlakticu te ruke, a drugom ga je obgrlila oko struka i korak po korak gurala do izlaska sa scene. Macbeth je krenuo ubiti usnuloga kralja Duncana. Nije mi trebalo velike pameti i mašte da zamislim kako su njih dvoje goli, još topli od strastvenih zagrljaja maločas ustali iz bračne postelje. U prethodnom (po meni prikazanom)

prizoru, ona bi njega uzdrhtalog i golog, raskriljenim nogama obujmila i privukla k sebi u krilo, požudno kao muškarca i nježno kao ustrašena dječaka. Na kraju, kad bi se znojno pridigao, ispod jastuka bi izvukla bodež i gurnula mu ga u šaku.

Ništa takvoga, utvarao sam sebi, nije do sada viđeno ni u jednoj režiji prije ove moje imaginarne. Hrabar junak na bojnopolju kao zločinac bio je kukavica koji bi vidljivo, u bračnoj postelji, dobivao okrepljujuću „seksualnu transfuziju“. U noći prije odlučujuće bitke, tada već moćni kralj uzurpator, nije od ljubljene supruge primio transfuziju ohrabrenja. Ona mu je, pomračena uma, nije više mogla dati.

U Gavellinoj predstavi, u prizoru kad se Macbeth priprema za bitku, sluga čeka da mu dodaju štit i mač. U trenutku kad je uzeo kacigu i htio je staviti na glavu utrčava dvorjanin s vijesću da je kraljica umrla. Ruke s kacigom klonu. Kraljica je umrla pomahnitala opterećena počinjenim zločinima, trljajući ruke vodom nije ih mogla oprati od krvi. Obeshrabren, bez njezine potpore, Macbeth će ubijen od osvjetnika izgubiti bitku.

Crni Romeo i Julija. Iz monologa Lady Macbeth u uvodnom dijelu tragedije doznajemo da je rodila mrtvorođeno dijete. Otuda toliko osvetničke strasti u njezinoj jalovoj utrobi. Svaka je žrtva njihovih zločina začeta u bračnoj postelji. A kad je Macbeth naručio ubojstvo prijatelja Banqua, svog potencijalnog suparnika, zločinački naum neće u potpunosti uspjeti: kao iz inata sudbine dječak Fleance, Banquov sin, budući nasljednik prijestolja, umaknut će i spasiti se bijegom. U prizoru večere duh ubijenoga Banquoa, nevidljiv uzvanicima, povremeno se ukazuje Macbethu, koji klone izbezumljen od straha. Poslije mučnog prizora večere bilo bi dramaturški razložito umetnuti prizor „seksualne transfuzije“ kojom jalova kraljica smiruje izbezumljenoga supruga.

Nije li *Macbeth* tragedija „sperme i krvi“? Teško je procijeniti koliko bi takve ili slične redateljske intervencije doprinijele da se predstavu u tom smislu doživi kao primjerenu suvremenom senzibilitetu. Ukoliko se za to ukaže prilika, trebalo bi se usuditi i pokušati.

Šest je godina proteklo otkako su u Dramskom kazalištu Gavella odustali od *Fedrine ljubavi* kad je na repertoar drame zagrebačkog HNK-a za sezonu 2005/2006 uvršten tekst Sarah Kane *Žudnja*. Neočekivano smion, izazovan izbor za središnju kazališnu kuću koja je, ne bez razloga opterećena prigovorima zbog tradicionalizma, odlučila da prva u Hrvatskoj, i to na velikoj pozornici, izvede komad estetski i etički antitradicionalne autorice. Ni *Žudnju* nisam čitao, ali naslov je sugerirao da je tema



Vedran Živolić, Nina Violić / *Fedrina ljubav*, ZKM, 2011.
foto: Marko Ercegović

seksualna; zacijelo ima jedna, a možda i više ženskih uloga bez *felatia* kad su ih glumice pristale igrati.

Obnovljeno sjećanje na odustajanje od *Fedrine ljubavi* u Gavelli pojačalo je zanimanje za najavljenju *Žudnju* u HNK-u.

Dogodilo se, međutim, da je moje razočarenje izvedbom bilo najveće što sam ga doživio unazad nekoliko desetljeća. Iz znatiželje da što prije upoznam tekst, s Andreom sam požurio na drugu ili treću reprizu. (Na premijere odavno ne idem, ne volim atmosferu napetog iščekivanja, trema u igri glumaca prelazi na mene, publika znalaca i znalaca očekuje da poslije izvedbe (ili već u pauzi, ako je ima) s njima razmijenim mišljenje i dadem svoj sud. Poslije grčevite premijere, reprizna predstava s *normalnom* publikom osjetno je opuštenija. Požurio sam da idem na drugu ili treću reprizu, prije nego što još uvijek zajedničku pozornicu zauzmu izvedbe opernih i baletnih sustanara. Žurbu je pospješila i bojazan da se, obzirom na porazni neuspjeh kod publike i kritike, *Žudnja* neće dugo održati na repertoaru.

Zao glas o domaćoj praiizvedbi teksta kontroverzne autorice pronio se, naime, neočekivanom brzinom. Totalni fijasko ili „crni vikend HNK-a“ pisalo je, čuo sam (kritike ne čitam) u naslovu jedne novinske kritike. Napade na tradicionalni repertoar smijenili su prigovori repertoarnoj politici koja komornu *Žudnju* izvodi na velikoj pozornici. (A da komorne scene HNK već godinama nema, znali su oni koji su prigovarali.)

Od *Žudnje* je prošlo punih pet godina, a predstave se, vjerojatno zbog mučnog doživljaja, u mnogim pojednostima još uvijek sjećam. Na deset metara širokom prosceniju, između portalnih kulisa u jednakim su razmacima, linearno, bila postavljena četiri crna metalna pulta za svirače kontrabasa, a uz njih visoki stolci. U zaleđu iza njih prigušeno osvijetljena, zjapila je praznina velike haenkaovske pozornice. Iz polumračne dubine pojavila se luksuzna limuzina, usporeno je odvozila jedan krug i zaustavila se. Tamo će ostati do kraja predstave. Iz nje je izašlo četvero glumaca: dvojica muškaraca i dvije žene, muškarci u crnim odijelima, žene u crnim haljinama. Zauzeli su mjesta na visokim stolicama oslonivši se stopalima na niske prečke. Kao ptice. Naizmjenice poredani s desna na lijevo: žena - muškarac - žena - muškarac, poluprofilom okrenuti gledalištu. Na pultovima stajao je složen otipkani tekst komada od kojega će, izvodeći ga sjedeći, okretati i odlagati stranicu po stranicu.

Komunicirali su međusobno kratkim, rijetko duljim replikama, od teksta su odvajali pogled, ovisno o sadržaju popraćen gestom, upravljen izravno onome „sjedećem“ kojemu govore, ne oslovivši ga nikad imenom (uloge

su u popisu označene *inicijalima* - A i B muške, C i M ženske.). Poslije izgovorena teksta pogled su spuštali na tipkani tekst, nastavili ga pratiti pažljivo kao šaptač iza kulisa (izlišan u ovoj izvedbi). Pored otvorenoga teksta na notnom pultu, glumci tijekom predstave nisu ustajali ni prilazili jedno drugome. Iz toga kako su i što govorili, moglo se shvatiti da su to dva odvojena para ljubavnika u osobno, možebit i u parovima nerazjašnjenim odnosima. Slušali smo ih i pogledom - s pulta na pult - pratili kao igrače ping-ponga. Povremeno bi se muškarac ili žena jednoga para obratili njemu ili njoj iz drugoga, pa sam trenutačno pomislio da je u igri ljubavni četverokut. No ubrzo sam shvatio da sam na krivom tragu. Bilo je i kraćih replika kojima su se, „a parte“, u povjerenju, izravno obraćali nama u gledalištu.

Andrea i ja sjedili smo negdje u sredini trećega reda, što rijetko radimo. Htjeli smo što bolje čuti tekst, vidjeti glumce izbliza. Tekst smo čuli, pažljivo pratili igru. Andrea je trenutačno stekla dojam da shvaća o čemu se radi, ja nisam. Igrali su suzdržano. Nisu se, valjda (pomislio sam), preventivno cijepili protiv „seksa i krvi“ misleći da to očekujemo zavedeni naslovom komada skandalozne autorice? Ili su se uvukli u se, nesigurni da bi tekst trebalo odigrati s osobnim unutarnjim pokrićem kojega, pojedinačno, netko više netko manje, u sebi nisu našli? Zaključno: suzdržana samozatajna interpretacija.

Gledatelji u parteru, na krajnje lijevim i desnim sjedištima, tijekom igre počeli su ustajati i, pognuti, diskretno se na prstima iskradati do bočnih vrata partera. Onima u loži bilo je lako umaknuti. Andrea je pratila igru, ja nisam odustao od ambicije da ću shvatiti, ali nisam uspio. Da sam umaknuo iz trećega reda bilo bi to protumačeno kao javno iskazivanje nezadovoljstva staromodnog redatelja. (Ne bi to bilo prvo iskustvo te vrste.)

Na kraju je četvero glumaca sišlo s visokih stolaca i kad su jedno do drugoga - stali na daske pozornice (u ovom slučaju doista znače život) odahnuli smo obostrano. Ostatak uporne, znatiželjne publike nagradio ih je jednokratim pljeskom za obostrano uloženi trud. Glumci su požurili u garderobe.

Na pustoj pozornici ostala je prazna limuzina.

Nisam imao vremena čekati do posljednje izvedbe *Žudnje* da bih od nekog od glumaca iz predstave dobio tekst koji mi se i u nepreglednoj, zbrkanoj izvedbi učinio zanimljivim i za izvedbu teškim.

U proljeće 2006. u istom kazalištu, na istoj pozornici pripremao sam se postaviti *Dom Bernarde Albe* Garcie Lorce. Uložio sam i vremena i truda na temeljitoj prerađbi zastarjela prijevoda Drage Ivaniševića. Izvedba u

prosincu bila je prva premijera drame HNK-a u sezoni 2006/2007.

Tijekom 2007. i u prvoj polovini 2008. napisao sam nekoliko dodatnih tekstova i za tiskanje priredio knjigu naslovljenu „Isprika“, koja će u nakladi Ljevak biti objavljena u srpnju 2008.

U proljeće 2008. adaptirao sam Čopićevu *Ježevu kućicu* za Zagrebačko kazalište lutaka. Tekst je kratak, pa sam dopisao nekoliko dijaloga u stihovima, koji su u izvedbi bili pjevani. Uglazbio ih je Mate Matišić. Tako je *Ježeva kućica* ujesen izvedena kao mjuzikl za djecu,

Zaokupljen *Ježevom kućicom*, zaboravio sam *Žudnju* i na iracionalnu želju da postavim *Fedrinu ljubav* koja je zbog *felatia* ostala nerealizirana. A onda mi je, neočekivano, u vrijeme kad sam dovršio adaptaciju *Ježevu kućicu*, Andrea iz knjižnice svog Filozofskog fakulteta donijela primjerak časopisa Kazalište u kojem je *Fedrina ljubav* tiskana u prijevodu mladoga redatelja Olivera Frlijića.

U posljednjem desetljeću dvadesetoga stoljeća, umišljenog da je oslobođanjem seksualnosti od moralnih zabrana i tabua utrlo put ostvarenju sretne ljubavi, Sarah Kane napisala je *Fedrinu ljubav*. U zadnjoj godini stoljeća u duševnoj bolnici počinila je samoubojstvo vješanjem.

Dvjesto godina prije Sarah Kane, autor klasicističke *Fedre*, Jean Racine umro je 1799. u posljednjoj godini osamnaestoga stoljeća.

Uvodni tekst o životu i dramama Sarah Kane u časopisu Kazalište napisala je naša mlada dramska spisateljica Tena Štivičić. Nestrpljiv da upoznam tekst, što sam ga pred osam godina ne poznavajući ga poželio režirati, njezin sam tekst o engleskoj dramatičarki pročitao u dahu, s pohlepnom znatiželjom. Preskočio sam podatke o njezinu životu, sažetke kritičkih ocjena o *Fedrinu ljubavi* i ostalim komadima. Izvršno prevedena *Fedrina ljubav* jako me se dojmila. Želja da je postavim na scenu obnovila se, ovaj put ne naslijepo, imala je podlogu. Kratak tekst osupnuo me jezgrovitošću: niti suhoparan ni škrt, nabijen energijom potisnute nesreće, s dijalozima u rasponu od prostačkih, uličarski duhovitih, moralno destruktivnih, eksplicitno seksualnih do intenzivno iskrenih izljeva emocionalnosti, lišenih izvještačene poetičnosti. Tekst koji odaje intimno doživljeno iskustvo naslovne junakinje. Nigdje uzora u suvremenoj pomoćarski „otkačenoj“ seksi pozi.

Kad sam u uvodu pročitao da *Fedrinu ljubav*, po redu nastanka drugi autoričin tekst, drže najslabijim, uvrijedio sam se. Takve ocjene doživljavam osobno. Kao kad čujem da je ženska koja mi se sviđa toliko da bih se u nju mogao zaljubiti, ružna i nesimpatična. Zapazio sam, doduše,

već kod prvoga čitanja da osma, završna slika nije dobra, zbrkana je, stilski radikalno odudara od prethodnih. Nisam tada slutio da će mi ta slika zadati toliko muke. Usprkos tom zamjetnom nedostatku, ne bih se složio s ocjenom da je to najslabiji autoričin komad. Sadržajem, on se vezuje uz *Psihozu 4.48*, Sarin posljednji, intimno ispovjedni tekst. Imala je dvadeset i četiri godine kad je napisala *Fedrinu ljubav*, a *Psihozu 4.48*, dvadeset osam. Mjesec dana poslije počinila je samoubojstvo vješanjem. Veza dvaju tekstova s njezinim intimnim životom u mom je čitanju nedvojbeno.

U tekstu Tene Štivičić stoji da je Sarah Kane u *Fedrinu ljubavi* krenula od Senekine tragedije. Za mene, to je bio šok. Kao romanist, svoju sam redateljsku maštu apriorno, bez poznavanja teksta, brzopleto vezao uz Racinea. Sarah na Racineovu zacijelo nije ni pomislila, a ja o Senekinoj nisam imao pojma. Zaprijetilo je odustajanje, za mene neprihvatljivo, jer u Sarinu *Fedru* zaljubio sam se strašću ambicioznog početnika. Odlučio sam u tome ustrajati. Zamisao o uporednoj montaži dvaju tekstova, promislio sam i zaključio da u osnovi ostaje neizmijenjena: umjesto Racinea - Seneka! Dapače. Sučeljavanje sa stoljećima dalekim izvornikom je zanimljivije. Ali hrvatskoga prijevoda Senekine tragedije nema. Preostaje mi potraga za francuskim ili talijanskim.

Kad sam se Andrei požalio na taj nedostatak, ta vještica knjige posegnula je rukom preko prvoga reda knjiga na jednoj polici u mojoj sobi i iza njih izvukla Senekine tragedije, svezak prvi. Knjigu je pred deset godina kupila u Parizu zbog *Kralja Edipa*. Zgoditak je držala u ruci, zastao mi je dah: je li u tom svesku *Fedra*? Listala je, evo je, tu je - *Fedra!* - zadnja u knjizi. Na lijevoj stranici francuski prijevod u prozi, na desnoj latinski original u stihu.

Diplomirana dramaturginja i redateljica Sarah Kane napisala je *Fedrinu ljubav* kao članica londonskoga Gate Treatrea. Direktor kazališta došao je na zamisao da repertoar za tu sezonu sastavi od suvremenih komada tematski oslonjenih na tekstove klasika. Mlada dramaturginja odabrala je Brechta, ali direktor je tražio da predložak bude antički. Dogodilo se da su iste godine sve Senekine tragedije objavljene u prijevodu poznate engleske prevoditeljice. Sarah Kane odlučila se za *Fedru* i po njoj napisala dramu koju je i režirala.

Senekina *Fedra* prva je u antici osuvremenjena verzija Euripidova *Hipolita*. Rimski filozof i dramatičar koji je živio u prvom stoljeću nove ere, osuvremenio je znatan broj tada već preko četiri i po stoljeća starih grčkih tragedija. Mitološki svjetonazor o grčkim bogovima održao se u Rimu njegova vremena s rimskim imenima.

*

Euripid je u dva navrata napisao *Hipolita*. Prva verzija nije imala uspjeha niti kod publike ni sudaca ocjenjivača. Druga, prerađena, poslije nekoliko je godina uspjela i bila nagrađena. Među sačuvanim antičkim tragedijama *Hipolit* je jedina za koju je isti dramski pjesnik prema istome mitu u kratkom razmaku napisao dvije verzije. Kao odlikaš koji se požurio popraviti lošu ocjenu. I uspio je: na Dionizijevim svečanostima 428. p.n.e., njegov drugi *Hipolit* nagrađen je prvom nagradom. Većina se slaže da je sačuvana ta nagrađena verzija, ali neki dokazuju da je sačuvana ona prethodna, prva. U potrazi za Fedrinom sudbinom od *Hipolita* do *Fedrine ljubavi* skloniji sam složiti se s većinom.

Nagrađena verzija bila je Seneki jedino polazište u pisanju vlastite verzije koju je umjesto *Hipolit* naslovio *Fedra*. Prva, izgubljena, bila bi podatnija njegovu pristupu filozofa stoika, sukob razuma s jače naglašenom strasti bio bi stvaralački poticajniji. U izgubljenju verziji zaljubljena je Fedra izravno, bez sustezanja, pokušala zavesti pastorka Hipolita. Aristofan je to ismijao kao ishitrenu sablazan koja je na gledatelje djelovala odbojno i bila razlogom neprihvatanja teksta u društveno i politički kriznim vremenima tadašnje Atene: kuga, peloponeski rat, Periklova smrt. U drugoj verziji Fedrina ljubavna je strast prigušena osjećajem krivnje i strahom da će biti otkrivena i osramoćena. Razlog prihvaćanja te verzije mogao je biti u kolektivnom osjećaju krivnje što su bogovi zaboravili na Atenu. Tekst *Hipolita* uokviren je nastupom dviju posvađanih božica: uvodnim optužujućim Afroditinim monologom, a u završnom prizoru Artemidinim, koja se pojavljuje prekasno da spasi Hipolita.

Dvije besposlene, razmetljive božice iz objesti se služe ljudima ostavljajući ih da stradavaju u sukobima što ih one izazivaju svojim međusobnim svađama i nadmetanjem. Skrhanom Tezeju, ocu, koji spoznaje svoju pogrešku Artemida, optužujući Afroditu, objašnjava da se bogovi međusobno neće nikad usprotiviti želji drugoga boga. Takav je zakon bogova. Umirućeg Hipolita tješi obećanjem da će se za njega osvetiti na nekome koji je Afroditinu srcu najmiliji.

„Jao! Zašto i smrtnici ne mogu prokleti bogove?“ reći će Hipolit umirući.

*

Hipolit je žrtva božice Afrodite. Poklonik božice lova Artemide u svom je gradu Trezeni njoj u čast podigao hram. Artemidu štiju ratnici, lovci, sportaši - zakleti ženomrsci. Hipolit predvodi skupinu mladića koji nasuprot Afroditina žrtvenika izazivački iskazuju štovanje

kipu Artemide. Uvrijeđena, bijesna Afrodita osvećuje se tako da njezin sin Eros ljubavnom strijelom ranjava Fedru, koja će se zaljubiti u pastorka Hipolita, Tezejeva sina iz prethodnoga braka. Fedra se muči, pati, bolesna je, iznurena. Tri dana ne jede i ne pije. Poželjela je da je Dadilja na nosiljci iznese pred palaču. Tu je dočekuje kor Fedri bliskih trezenskih žena, koje od prvog prizora tragedije aktivno sudjeluju u radnji koju prate komentarima. Žene suosjećaju s Fedrom koja iznurena od ljubavne žudnje uporedo trpi od osjećaja krivnje pri pomisli da će zbog Hipolita Tezeju biti nevjerna supruga, a svojoj djeci loša majka. Strahuje da netko ne sazna što je uzrok njezine patnje. I kor bi to htio doznati, ispituje Dadilju, ali ne zna ni ona, premda se danomice trudi da otkrije. U bolesnom magnovenju, Fedra pomišlja da je sklonost preljubničkoj pohoti naslijedila od majke Pasifaje, žene kralja Minosa, koja se zaljubila u bika i s njime začela Minotaura. Dadilja je uporna, ne odustaje u istrazi, Fedru je dojila, voli je kao svoje dijete, želi je osloboditi patnje. Fedra izlaz nalazi jedino u smrti koju priželjkuje. Dadilja se s tim ne miri, nastavlja s ispitivanjem i uspijeva. Umorna, izmučena Fedra u trenutku slabosti priznaje da je uzrok njezinim patnjama Hipolit. Koru je jasno: to je djelo moćne Afrodite. Iz iskustva žene znaju da sili hirovite božice ljubavi nitko ne uspijeva odoljeti. Fedra više ne može podnositi patnju, sve je sklonija okončati je smrću. Dadilja odbija pomisao na smrt.

„Zašto bi ljubav bila uzrok smrti?“ Nije pametno suprotstavljati se Afroditi koju bi to moglo razgnjeviti, a tada postaje još opasnijom. Pristajanje na ljubav jedini je lijek od nanesenih muka i patnji. Kor se slaže s Dadiljom koja je smislila kako će pomoći Fedri da ozdravi ne izlažući se opasnosti. Ona će se osobno za nju založiti, moli je da „podnese da je ona služi.“ Fedra pristaje, ali je upozorava kako ne smije odati da se radi o njoj, za nju bi to značilo smrt. Uvjerena u uspjeh, Dadilja žurnim korakom odlazi u palaču. Fedra i Kor ostali su sami. Razgovaraju o nesretnoj sudbini žena podložnih razornoj snazi ljubavi koja vlada svijetom. upravlja njihovim osjećajima i sudbinama, nemoćnima da se odupru hirovima osvetoljubive božice Afrodite.

Iz palače dopire vika, Fedra se primiće ulazu, osluškuj, daje znak Koru da priđe bliže, kaže da je sve propalo. Čuje se kako Hipolit obasipa uvredama Dadilju, naziva je svodiljom koja je uprljala čast svoje gospodarice. Fedra je očajna: „Uništila me, u dobroj namjeri da me spasi.“ Preostaje joj jedino da što prije umre. Iz palače, izbezumljen od bijesa, izjuri Hipolit, zaziva zemlju i sunce za svjedoke. Dadilja dotrči za njim, moli ga da šuti, podsjeća ga kako se zakleo da nikome neće reći.



◀
Vedran Živolić, Nina
Violić/ Fedrina ljubav,
ZKM, 2011.
foto: Marko Ercegović

E
SE
J

„Usta su se moja zaklela, ali ne i srce.“ odgovara. Dadilja klekne, obgrli mu noge, plače:

„Oprosti, u ljudskoj je prirodi da griješi.“ Hipolit je odgurne. Pred užasnutom Fedrom i zgranutim Korom, zapjenjen od bijesa, Hipolit drži dugačak govor protiv morskoga i pokvarena ženskoga roda. Fedra sluša skamenjena. Kor je zanimemio. Na kraju Hipolit proklinje sve žene: dok je živ neće se umoriti da ih mrzi.

„Ili nek se konačno nauče skromnosti ili će ih on stalno napadati.“

Ode zajapuren i bijesan kakav je i došao.

Jao, jao, jadikuje Kor, gotovo je! „Vladarice moja, tvoja sluškinja nije uspjela, ti si izgubljena.“

Fedra kaže da je kaznu zaslužila, spasa joj nema, ne može izbjeći svojoj sudbini, nema boga koji bi joj pomogao, umrijet će osramoćena.

Kudi Dadilju što nije sačuvala tajnu. Dadilja priznaje krivnju, ali misli da je još uvijek može spasiti. Fedra je tjera daleko od sebe, zna kako će se snaći i što učiniti. Koru plemenitih kćeri Trezene obraća se molbom da šutnjom prikriju sve što su vidjele i čule. One se zaklinju uzvišenom Artemidom da nikada neće otkriti tužne Fedrine tajne. Fedra im vjeruje. Sačuvat će tako čast svoje obitelji i neće ostati osramoćene u Tezejevim očima. Afrodita se može radovati njezinoj smrti koja će za Hipolita biti kobna, naučit će ga da se ne uzoholi i da bude skroman. Fedra odlazi u palaču.

Kor ostaje sam. Prisjeća se Fedrina sretnoga života na Kreti, koji je napustila i zbog nesretnoga braka doplovila u slavnu Atenu gdje će skončati život kao nedužna žrtva Afroditine osvete nad oholim Hipolitom.

Iz palače se čuje Dadilja koja zapomaže, traži da joj donesu nož kojim će prekinuti užu; njezina se gospodarica objesila. Žene iz Kora skanjuju se ući u palaču, a robovi se ne smiju miješati u stvari koje ih se ne tiču. Nikoga nema tko bi spasio Fedru.

*

Ovdje prestaje praćenje Fedrina lika s kojim se prvi put srećemo u Euripidovu *Hipolitu*. Njezina uloga završava odlaskom u palaču. To je sredina tragedije. Zbrojimo li uvodni Afroditin monolog i prizor Hipolita s mladim štovateljima Artemide, te aktivnu ulogu Kora s njegovim opširnim komentarima, broj stihova u prizorima s Fedrom osjetno je manji spram njihova ukupnog zbroja u prvome dijelu. U usporedbi s drugim jednako dugačkim glavnim dijelom tragedije u kom se odvija sukob Tezeja i Hipolita, uloga Fedre je sporedna.

Tezej se vraća, čuje galamu i metež što dopiru iz palače. Nitko iz obitelji nije požurio da mu otvori vrata i radosno ga dočeka.

„Nije li se nešto dogodilo starcu Piteju?“ ... pita. Kor mu kaže da je žrtva koju će oplakati daleko mlada. „Nisu li stradala djeca?“ Nisu, ali majka im se objesila o

omču koju je sama svezala. Tezej je zgromljen, ne može dokučiti razloge koji su je na to nagnali. Traži ih u svojim postupcima, pripisuje ih nesretnoj sudbini svojega roda. Vrata palače se otvore: ugleda Fedrino mrtvo tijelo na ležaljci, jadikuje i plače.

„Kralju, nisi jedini kojega je zadesila slična nesreća.“ tješi ga Kor uplakanih žena. Tezej spazi voštane pločice što vise o zglavku Fedrine ruke, raspečati ih i čita. Žene bi htjele znati što na njima piše. Razjareni Tezej se obraća građanima Trezene:

„Hipolit se drznuo silom okaljati moju bračnu postelju!“

Očajan, zaziva svog oca Posejdona, boga mora, da mu prema datom obećanju ispuni jednu od tri želje: neka smjesta, još istoga dana kazni njegova sina. Kor ga, u ime bogova, preklinje da zahtjev opozove, uskoro će uvidjeti svoju pogrešku. Tezej ne sluša, obuzet bijesom inzistira da Posejdon Hipolita uništi i otpravi u podzemni svijet ili daleku zemlju gdje će životariti skapavajući.

Kor ga svjetuje da pred Hipolitom, koji upravo dolazi, zatomi gnjev i misli na obitelj. Tezej ne sluša, optužuje Hipolita za Fedrinu smrt. Uzalud Hipolit dokazuje svoju nevinost, Tezej ga tjera u progonstvo uvjeren u njegovu krivnju. Dok Hipolit uz morsku obalu bježi sa svojim četveropregom, sustiže ga ogroman plimni val, iz njega izranja čudovišna neman. Val zapljusne četveropreg koji se razbija o klisure uz obalu. Nasmrt izmrcvarenoga Hipolita, sluge na nosilima donose Tezeju. U završnom dijelu tragedije, Tezej očajan, skrhan od boli spoznaje svoju zabludu, Artemida im se pridružuje, tješi Hipolita, najavljuje mu posmrtnu slavu heroja neokaljane nevinosti i uzorne čistoće. Hipolit oprašta Tezeju i umire.

Teško je ne zamijetiti koliko je Fedra u nagrađenoj verziji tragedije suzdržana u strasti, čudoredna, preplašena, izmučena osjećajem krivnje zbog nevjernosti suprugu Tezeju, mitski poznatom preljubniku. Prerađeni, iz naše suvremene perspektive, autocenzurirani *Hipolit*, ako je i napisan potaknut Euripidovom ambicijom za nagradom, ponovljena je potvrda njegove neosporne genijalnosti. Ona se, primjerice, očituje u vještini kojom je neuspjelim poduhvatom dobronamjerne Dadilje uspio sačuvati čast žudnjom pokolebane Fedre. Ostajući poštena i časna, ona odabire smrt koja će posredovati sukobom oca i sina što je težište druge verzije tragedije neizmijenjenoga naslova. Ostao je pri tom Euripid dosljedan svojem kritičkom odnosu prema bogovima Olimpa.

*

Pet stoljeća mlađi Seneka temi tragedije pristupio je iz suprotnoga očišta što je razvidno iz naslova, jedinoga što

ga je promijenio u svojim preradbama grčkih tragedija. Fedra, ne Hipolit, protagonistkinja je tragedije o nesretnoj sudbini Tezejeve žene i Hipolitove maćehe. U *Fedri* nema božica, o njima se govori koliko je nužno. Tragedija počinje Hipolitom, predvodnikom skupine mladića koji poziva da mu se pridruže u lovu. U tom prvom prizoru eksponirana je ujedno i retoričnost kao jedno od bitnih obilježja Seneke, istaknutog filozofa stoika koji je i pisac tragedija. S njim je nerazdvojno povezan Seneka pjesnik iznimne darovitosti, vrstan dramatičar, logičan i dosljedan u inventivnom strukturiranju radnje. Likovi su uvjerljivo prikazani u psihološkoj različitosti i konfrontaciji osobnih gledišta, iako su u zanimljivim, ritmički protočnim dijalozima usporeni retoričkim iskazima trovrsnoga autora. Najuspjeliji su dometi tog stvaralačkog jedinstva ostvareni u dugim monolozima protagonista. I Kor kao komentator radnje podlozan je istim značajkama Senekina stila koji svojom retoričnošću ostaje nepremostivom zaprekom za živo scensko izvođenje. Senekine tragedije ogledni su primjer kazališnih tekstova „za čitanje“.

Sarah Kane kao redateljica zacijelo ne bi postavila na scenu njegovu *Fedru*.

U uvodnom prizoru Hipolit je zanesenjak koji svojim drugovima lovcima drži dugačak, raspjevani govor o ljepotama lova, dajući im upute kojim putovima ići i kako loviti. Govor završava molbom božici Dijani da im podari bogat ulov. Slijedi prizor razgovora Fedre i Dadilje. Fedra je iznurena od nesanice i patnje zbog žudnje za Hipolitom, umrijet će ako ne nađe smirenje u njegovu zagrljaju. Obje su svjesne da je Fedrina bolna žudnja izazvana strjelicom Venerina sina Erosa. U nakani da zavede Hipolita, Fedra se ne obazire ni na kakve zapreke, pa ni one moralne naravi. Ljubavna strast za nju je vrhunski zakon. Dadilja koja se prema Fedri odnosi majčinskom ljubavi i brigom, pokušava je odgovoriti od preljuba, podsjeća je na dužnosti kraljice što ih je preuzela odlaskom muža, na odgovornost i posljedice koje iz toga proistječu. Upozorava je da se Tezej može vratiti. Fedru to ne brine, suprug joj je ionako stalno odsutan. Sigurna je kako Tezeja, koji je ovaj put sišao u podzemni svijet da za svoga prijatelja otme ženu Plutonu, uvrijeđeni bog podzemlja neće pustiti da se vrati u svijet živih. Ne utazi li žudnju za Hipolitom, oduzet će sebi život. Dadilja je podsjeća da je Hipolit ženomrzac, Fedru to ne brine, uvjeren je da će ga osvojiti žestinom strasti. Dadilja odustaje, voli je od rođenja kao vlastito dijete, prejako je uz nju vezana da joj se ne bi potrudila pomoći. Pozvat će Hipolita na razgovor i ugovoriti sastanak Fedre i njega. Senekina Dadilja osjetno se razlikuje od Euripidove. Kao lik filozofa stoika,



Vedran Živolić, Pjer Meničanin/ Fedrina ljubav, ZKM, 2011.
foto: Marko Ercegović

ona posjeduje iskustvo i mudrost, a Seneka dramatik zna da će kao žena blaga srca popustiti emocijama.

Razgovor Dadilje i Hipolita u Senekinoj *Fedri* analogan je prizoru Dadilje, Hipolita i Fedre uz nazočnost kora u Euripidovu *Hipolitu* u kojem se Hipolit bjesomučno okomljuje na cijeli ženski rod. Fedra, povrijeđena štiti, ne prozbori ni riječi. U prizoru s Hipolitom, Senekina će Dadilja Hipolitov mizoginski monolog iz Euripidove tragedije rastvoriti u polemički dijalog u kojemu preispituje razloge Hipolitove mržnje na žene, dovodi ih u sumnju, ukazuje na njihovu neodrživost u ime svrhe života i smisla postojanja. Besmisleno je da mladić njegovih godina snažan, lijep, pametan, propusti doživjeti sreću i užitak ljubavne veze. Kad bi svi muškarci bili čistunci, mrzitelji žena čovječanstvo bi izumrlo. Hipolit priznaje da u njegovoj mizoginiji ima nečega neprirodnog, sklon je čak priznati da u tome ima ludila, ali tvrdoglavo ostaje pri svome: žene su krive za sva zla i nedaće ovoga svijeta.

„Zbog njihove besramne bludne želje gradovi nestaju u plamenu, narodi ginu u ratu, ruše se kraljevstva i satiru ljudi. Muž leži priklan ženinim nožem a bezbožne majke dave svoj porod. Primjer je Medeja.“

Dadilja ga podsjeća na njegovu majku, kraljicu Amazonki:

„I te divlje ratnice primaju na sebe breme Venere. Dokaz ljubavi je on, sin jedinac amazonskog roda.“

Hipolit otpovrgne da mu je jedina utjeha za izgubljenju majku što sad kad nje nema može mrziti sve žene. Uživa u toj mržnji i mrziti će ih dok je živ. Dadilja je zgranuta; razuvjerila ga nije, ali je uspjela dogovoriti njegov sastanak s Fedrom,

Od toga je sastanka zamjetan sve radikalniji Senekin otklon od Euripidova *Hipolita*. Sve izraženije su promjene u odvijanju radnje koja se dramatično aktiviranim likom Fedre privodi drukčijem tragičnom završetku. Smionom, maštovitom Senekinom preradom, Fedra je ustoličena kao naslovna junakinja ne samo „modernije“ grčke tragedije u Rimu njegova vremena, već i klasicističke Racineove do nama suvremene Sarine *Fedrine ljubavi*.

Na zakazanom sastanku s Hipolitom, Fedra mu bez okolišanja i suzdržanosti izjavljuje ljubav. U strasnom zanosu pada pred njim na koljena, obgrli mu noge, zavapi da žudi za njegovom ljepotom, u njoj prepoznaje mladoga Tezeja, koji je oženio njezinu sestru Arijadnu, nudi mu da od nje preuzme vlast nad Atenom, ona će mu biti odana sluškinja, ropkinja, može s njom raditi što želi. Osupnut, zgromljen, Hipolit se u prvi mah ne snalazi, a onda u bijesu trgne mač i zaziva božicu Dianu da vidi sramotu koja je snašla njezina nevina poklonika. Razjaren zamahne mačem na Fedru, ali se suzdrži, odbaci ga i žur-

nim korakom ode. Ponižena, u suzama, Fedra dopuže do mača, dohvati ga i oslanjajući se na njega ustane. Iz zaklona dotrči Dadilja, prigrli je, vraćaju se u palaču.

Dadiljina se slutnja obistinila: Tezej je uspio umaknuti iz podzemnoga svijeta. Vraća se i, radostan, zastane nadomak palače iz koje dopire plač. Zbunjen je, nije očekivao takav doček. Iz palače mu ususret dolazi Dadilja i kaže da to plače kraljica koja smjera počiniti samoubojstvo. Tezej je zbunjen: zašto? Pojavljuje se Fedra, u crnini, uplakana, s mačem u ruci. Uvrijeđena što je Hipolit odbio njezinu ljubavnu ponudu, Tezeju kaže da se želi ubiti zbog sramote jer je silovana od svojega pastorka. Dokaz je mač koji je zaboravio ponijeti poslije tog gnusnog čina. Sad je u bijegu: kad je čuo da mu se otac vraća, upregnuo je četveropreg. Tezej prepoznaje svoj mač optočen zlatom i dragim kamenjem. Razjaren zaziva oca, boga mora Neptuna. Sve se nadalje odigrava kao u grčkom *Hipolitu* sa značajnom razlikom što će Glasnik u *Fedri* dramatično i poetski ekspresivno izložiti strahote krvavog događaja i tragične Hipolitove pogibije. Fedra, koja je potresena saslušala Glasnika, javno će sebe okriviti zato što je iz povrijeđene taštine optužila nedužnoga Hipolita i skrivila njegovu smrt. Ubit će se zarinuvši u utrobu pozlaćeni kraljevski mač.

Izuzev Glasnikova opširnoga izvješća o Hipolitovoj pogibiji, u Seneke sve se odigrava vidljivo na sceni: i Fedrina lažna optužba Hipolita za silovanje, i priznanje krivnje, i samoubojstvo. Euripidova se Fedra objesila u palači, pošto je u pismu iz osвете lažno optužila Hipolita. I Racineova će sebi iza scene ubrizgati otrov u venu, a potom na sceni umirući priznati krivnju za smrt nedužnoga Hipolita. Sarah Kane, koja je poticaj za svoju Fedru našla kod Seneke, jedina je u tome slijedila Euripida: i njezina će se Fedra objesiti iza scene nakon što je ostavila pisanu poruku u kojoj optužuje Hipolita.

Najuočljivija razlika između *Hipolita* i *Fedre* u dramaturškoj je funkciji i poetskom izričaju stoičkoga Kora. U *Fedri* Kor ne sudjeluje u radnji kao aktivan partner, komentator je koji se oglašava tek u trećem prizoru (stih 274. od ukupno 1280) poslije Hipolitova uvodnoga nastupa i dijaloga Fedre s Dadiljom.

Nije u Koru teško prepoznati Seneku filozofa-pjesnika, koji intervenira kad treba poduprijeti Seneku dramatičara, pojasniti postupke i reakcije aktera s etički nepristranoga stoičkog stajališta. S tom će ih namjerom, kad ustreba, svrstati u širi mitološki kontekst. Nisu svi nastupi Kora dugački, ovisno o ritmu radnje ima ih i kraćih. Najčešće se obraća Tezeju, Dadilji dvaput, Fedri samo jednom, ne upuštajući ni s kim u dijalog. Kad Fedra u besanoj noći ridajući i čupajući kosu bjesni protiv Venere

s dva je škrti stiha svjetuje nek prestane: „umekšat će tako grubost odluke djevičanke božice, a jadikovanje nije utjeha nesretnima“. Najkraća je to replika nedvojbeno muškoga Kora u kojemu nema izdvojenoga korovođe ni grčke podjele na dva polukora. Kor je u *Fedri* bez sumnje solist. Teško je povjerovati da bi zbor muških glasova s osobnim zastupanjem, artikulirao toliko poetsko-filozofskih stihova (260).

Kao redatelj, ulogu Kora dodijelio bih starijemu glumcu imajući pred očima Seneku.

Smišljajući svoju *Fedru* Racine se oslanja na Euripida i Seneku pomažući se pri tom temeljitim poznavanjem grčke mitologije. Dvadeset i dva stoljeća dijele ga od Euripidova *Hipolita*, šesnaest od Senekine *Fedre*. Da u književnoj Francuskoj sedamnaestoga stoljeća ne vlada klasicizam, ne bi se pisale tragedije po uzoru na prada-leke pretke. Uz to je Racine i omljubljen kućni autor na dvoru Luja XIV.

Fedra ga privlači, mogla je biti „aktualna“ u društvenom okruženju pomodne precioznosti i rafiniranoga preljubništva, a sve pod strogim nadzorom kršćanstva koje se zrcali u pozlaćenom okviru katoličkog pokajništva: griješiti, a potom se javno pokajati i tako ostati čist. *Tartuffe* nije slučajno komedija Racineova suvremenika Molièrea.

Čudoredna Euripidova *Fedra* (iz druge verzije) u takvom društvenom okruženju ima sličnosti sa Senekinom. Problem je nesretni Hipolit, lovac, ženomrzac, čistunac, ljepotan, fizički sličan svome ocu Tezeju iz mladih dana, u antičkome svijetu glasovitom mitskom zavodniku. Ali Racine, genijalan dramatičar, nalazi rješenje u duhu vremena: okorjeli ženomrzac Hipolit, poslije dvadeset dvije tisuće godina upornoga čistunstva, zaljubit će se u lijepu, mladu kraljevu Ariciju. Ta promjena posljeduje temeljitom rekonstrukcijom fabule u kojoj Aricija nije jedini novi uveden lik. Kora i Glasnika odavno nema, a na Racineovu popisu iz dviju su prethodnih grčkih tragedija ostali samo Tezej, Fedra i Hipolit, za kojima slijede novi, u Euripida i Seneke nepostojeći likovi: Aricija, *kraljevna atenske krvi*, Teramen, *Hipolitov učitelj*, Enona, *Fedrina dadilja* i *povjerenica*, Izmena, *Aricijina prisna prijateljica*, Panopa, *žena iz Fedrine pratnje*, Stražar - događa se u peloponeskome gradu Trezeni. Funkcija povjerenice (*confidente*) vezana uz ime dadilje Enone karakteristična je prnova u teatru francuskog klasicizma.

Zaljubljanje ženomrsca Hipolita u mlado žensko stvorenje uz povećan broj sudjelujućih likova posljedomalo je dodatnim brojem stihova: Racineova *Fedra* (1654) dvjestotinjak je stihova dulja od Euripidova *Hipolita* (1462), koji je gotovo toliko dulji od Senekine *Fedre* (1280).

Najkraći je, začudo, tekst retoričnog Seneke u kojemu, međutim, Fedra živi najdulje, zaključno sa stihom 1243, poslije kojega se ubije Hipolitovim mačem. Tezeju i Koru do završetka je preostao sitniš od osamdeset i dva škrti stiha na latinskome.

Nema hrvatskoga prijevoda Senekine *Fedre*.

Euripidov *Hipolit* u nećitkom, s naporom razumljivom jeziku Kolomana Raca, zajedno s Nikolom Majnarićem prevoditeljem tragedija Eshila, Sofokla i Euripida, pretiskan je u knjizi „Stare grčke tragedije“, objavljenoj u Beogradu u travnju 1988. godine (redakcija „Vrhunci civilizacije“, Beograd, tisak Kosmos, Beograd).

Racineova *Fedra* u izvrsnom prijevodu Vladimira Gerića, tiskana je u izdanju Vrhovi svjetske književnosti, naklada Jurčić, Zagreb 2003.

Prepričavati „svojim riječima“ sadržaj poznate Racinove tragedije nepotrebno je u ovom tekstu usmjerenom na praćenje Fedrine neostvarene ljubavne žudnje za neukrotivim, emocionalno i seksualno nedostupnim pastorkom Hipolitom, ljepotanom koji istrajava u tisućljetnom kazališnom vremeplovu od klasičnoga Euripidova djevca do suvremenog Sarina razvratnika. Sarah Kane nije, kažu, ni svrnula pogled, a nekmoli čitala Racineovu *Fedru*. Ako i nije, što ne vjerujem, zacijelo je za vrijeme studija režije bila upućena u sadržaj i formu te značajne tragedije francuskog klasicizma. Ali što da potkraj XX. stoljeća počne s tim apstinentom ženomrscem koji se u francuskom XVII. stoljeću obratio i preko ušiju zaljubio u mladu, prelijepu atensku kraljevu? A direktor Gate Theatrea od Sare je očekivao suvremenu verziju antičke tragedije. Jednako, a možda i manje, mogla je znati o Senekim tragedijama. Sudbina je, međutim, uskočila u pravi pravi čas i pomogla da joj u ruke dopadne novi, izvrstan engleski prijevod antičkih, među njima i Senekinih tragedija. Privučena naslovom – *Fedru* je pretpostavljam pročitala prvu i otprve se odlučila po njoj napisati vlastitu. Moje pretpostavke o tome nisu, dakako, važne, ali po dojmu što sam ga stekao, ostale je stigla tek površno prolizati. Žurila se napisati svoju Fedru. (Termin u Gate Theatreu bio je zadan.) U *Fedri* je prepoznala nesreću suvremene žene, imala je, vjerojatno i intimnih razloga da naslovu uz ime *Fedra* dopiše *ljubav*. (*Ljubav* je imenica, *Fedrina* je posvojna zamjenica.)

Sarah nije promijenila samo naslov, u popisu uloga od Euripidovih i Senekinih ostalo je (kao i u Racinea) samo troje: Fedra, Hipolit i Tezej. Od njezinih novih, dodanih po dramaturškoj funkciji najvažnija je Strofe, Fedrina kći iz prethodnog braka, zatim Liječnik i Svećenik. U osmoj, posljednjoj slici, sudjeluju Čovjek 1, Žena 1, Dijete, Čovjek 2, Žena 2, Policajac 1, Policajac 2.

*

Kopernikanski obrat, tako bi se moglo nazvati radikalnan zahvat što ga je Sarah Kane izvela na Senekinoj *Fedri*. Dvije su razine te dramaturške operacije: seksualna i tekstualna. Obje su materijalno, količinski mjerljive naravi. Na seksualnoj, Senekin čistunac Hipolit u *Fedrin*oj ljubavi neumoran je bludnik, koji danonoćno proizvodi znatne količine ututanj ejakulirane sperme. Na drugoj, tekstualnoj razini, zahvat se očituje u zamjetnoj kratkoći teksta, zasebno tiskan bio bi to tanašni knjižuljak u poredbi sa Senekinom *Fedrom* koja, tiskana u tvrdo ukoričenoj knjizi sa svim njegovim tragedijama, ima više od sto stranica.

Ono što je grafički uočljivo, a u uspoređivanju lako mjerljivo, to je broj stihova u klasičnoj tragediji: svaki peti označen je brojkom. Od prethodnih triju tragedija, dviju klasičnih i jedne klasicističke, *Fedrina ljubav* razlikuje se i po tome što nije u stihovima. A nije ni tragedija, koja je kao žanr odumrla.

(A možda i nije. Moj prijatelj Jovan Hristić drži da su *Tri sestre*, *Majka Hrabrost*, Šest lica traži autora i *U očekivanju Godota* tragedije. Njegovo tumačenje razložito je i uvjerljivo.)

Sarah Kane ni u primisli nema originalnih žanrovskih pretenzija. Suvišne su. *Fedrina ljubav* i bez njih je dovoljno hereditarno opterećena doživljajem tragičnoga, na mene djeluje snažnije od Senekine i Racineove. Bliskija mi je po iskustvu vremena u kojem živim, ne poznajući autoricu osobno, sudionik sam njezina kratkog životnoga vijeka.

Rođena je kad sam već bio u tzv. zrelih godinama. Iako prezime Kane nije baš najpodatnije za kose padeže naše štokavštine to, priznajem, nije jedini razlog što je u tekstu zovem Sarah; ono završno «h» u nominativu ima dah ženstvenosti, a u kosim padežima završava zvonkim vokalima. Odlučila je Sarah napustiti ovaj svijet iste godine kad sam ja otišao u mirovinu. Ova intimistička digresija neće umanjiti «znanstvenu» ozbiljnost teksta na koju ionako ne pretendiram. Mogao sam joj biti profesor režije. S razlogom bi me prezirala zbog staromodnosti. Kopernikanski obrat mogao sam otkriti i prije. Da sam na to usmjerio pažnju ustanovio bih da je prvi prizor *Fedrine ljubavi* nijemi, gotovo programatski suprotan retorički bujnoj uvodnoj sceni Senekine *Fedre*, u kojoj Hipolit svoju momačku družbu poziva u lov. Njegov govor, potekao iz pera Seneke-pjesnika, pršti od mladenačkog zanosa, upućen je kršnim, skladno razvijenim sportašima, poklonicima Dijane, poput Hipolita zakletim čistuncima-ženomrscima,

Sarin je Hipolit sam, zatvoren u sobi, šuti. Do kraja prizora neće izustiti ni riječi.

Suvremena de(kon)strukcija klasičnoga Hipolitova lika: Euripidova i Senekina.

Kraljevska palača.

Hipolit sjedi u zamračenoj sobi i gleda televiziju.

Izvaljen je na sofi i okružen skupim elektroničkim igračkama, praznim vrećicama čipsa i slatkiša, razbacanim prljavim čarapama i donjim rubljem.

Jede hamburger, oči su mu fiksirane na svjetlucanje holivudskog filma.

Šmrče.

Osjeća da će kihnuti i trlja nos da to zaustavi.

Još uvijek ga iritira.

Pogledava po sobi i uzima jednu čarapu.

Pažljivo je pregledava, a onda istrese nos u nju.

Baca je na pod i nastavlja jesti hamburger.

Film postaje jako nasilan.

Hipolit ravnodušno gleda.

Diže još jednu čarapu, pregledava je i odbaci.

Diže još jednu, pregledava je i zaključa da je dobra.

Stavlja penis u nju i masturbira dok ne svrši bez traga zadovoljstva.

Skida je i baca na pod.

Počinja jesti novi hamburger.

Nasuprot trojednom Seneki filozofu, dramatičaru i pjesniku, Sarah Kane se u svojoj verziji *Fedrine ljubavi* očituje kao dvojedna dramatičarka - redateljica. Sarah (sa ženstvenim «h») autorica je dijaloga, Kane (s muškim prezimenom) autorica je didaskalija. Stilski jedinstvenim izrazom obje su jednako antiretorične, ali ne i antierotične. Dapače, i više od toga. Zamjetno je to od prvoga prizora.

Prvi prizor je nijem. Zacijelo ima dramskih tekstova u kojima se u prvom, uvodnom prizoru ne govori. Ne pamtim ni jednoga bez riječi tumačenja stanja i raspoloženja lika ili likova koji u njemu sudjeluju.

Redateljica Kane objektivan je promatrač koji u didaskalijama opisuje što Hipolit radi, kako se ponaša. Škrto, s četiri riječi, bez opisivanja prostora, označeno je mjesto zbivanja radnje: „kraljevska palača“ i u njoj „Hipolitova soba“.

Drugi prizor naglašeno je suprotan prvome: isključivo je govoran, svega dvije škrte didaskalije umetnute su u dijalog dvorskoga Liječnika i Fedre. Logično je da razgovaraju u nekoj od soba kraljevske palače, pa redateljica Kane na to ne troši riječi. Pošto smo vidjeli što Hipolit radi i kako provodi vrijeme kad je sam, u dramaturški

izravnom «rezu» nadovezuje se razgovor što ga o njemu vode Liječnik i Fedra. Fedra nije zadovoljna Liječnikovim izvještajem o Hipolitu zdravstvenom stanju. I bez njega zna da je Hipolit prljav, smrdi, da bi trebao promijeniti dijetu, ne hraniti se hamburgerima i keksima od maslaca; debeljkast je, mlitav, spava do četiri popodne, morao bi očistiti sobu i raditi gimnastiku. Očekuje od Liječnika stručnu dijagnozu: „Koliko vas plaćamo?“ prigovara. Liječnik odgovara da je s Hipolitom klinički sve u redu, ali normalno je što se tako osjeća ako u krevetu ostaje do četiri popodne. Treba mu hobi. Fedra odgovara da ima hobije.

Zastajem u prepričavanju dijaloga. Ponovno sa zakašnjenjem uviđam da mi u težnji što sažetijeg prepričavanja treba gotovo jednaki broj riječi kao kad bih ga citirao. I vidim, slijepac bi na papiru opipao jagodicama, da su replike kratke. Većina je rijetko dulja od jednoga, pretežito kratkoga retka. Grafička slika dijaloga često je nalik na crkvene litanije. To nije formalno, tehničko pitanje. Tekst komada pretežito je, s mjestimičnim izuzecima, napisan takvim litanjskim smjenjivanjem replika u jednom retku. Ta grafička jednodimenzionalnost nije znak siromašne invencije koja bi u interpretaciji rezultirala monotonijom govornog ritma. Naprotiv. U fakturi «litanija» zgusnuti su raznolikost, unutarnje bogatstvo i tenzija Sarina dramskoga pisma, koje iziskuje zasebno analitičko istraživanje. Za sada ću, zbog preglednijeg uvida, nastaviti prepričavati sadržaj pomažući se mjestimice citiranjem kratkih ulomaka.

Na Fedrin odgovor da Hipolit ima hobije, Liječnik se drznuo biti izravan.

LIJEČNIK: Seksa li se s vama?

FEDRA: Ja sam mu pomajka.

LIJEČNIK: Seksa li se s vama?

FEDRA: Ja sam mu pomajka. Mi smo kraljevska obitelj.

Liječnik je uporan. Zanima ga tko su ljudi s kojima se Hipolit seksa, plaća li im, pretpostavlja da im mora plaćati. Fedra uzvraća da je popularan i zabavan, nije gay. Pita je da li je u njega zaljubljena. Nije, uzvraća, udana sam za njegova oca. Liječnika zanima ima li Hipolit prijatelja. Naravno da ima, odgovor je spreman. Liječnik naslućuje da je na tragu, pa ponavlja pitanje.

LIJEČNIK: Ima li prijatelja?

FEDRA: Ja sam mu prijatelj. Sa mnom razgovara.

LIJEČNIK: O čemu?

FEDRA: O svemu.

Liječnik je gleda. (Prva didaskalija poslije dvije trećine dijaloga!)

FEDRA: Jako smo bliski.

LIJEČNIK: Aha. I što vi mislite?

FEDRA: (*Jedina dulja replika!*) Ja mislim da je moj sin bolestan. Mislim da biste trebali pomoći. Mislim da bi nakon šest godina studija i trideset godina iskustva, kraljevski liječnik trebao doći s nečim boljim od toga da on treba smršaviti.

Liječnik se ne da zbuniti. Pita tko se brine o svemu kad joj je muž odsutan. Brinu se ona i njezina kći, nema pojma kad će se muž vratiti. Odgovorit će i da je još uvijek zaljubljena u muža. Nije li jako usamljena? Nije, ima svoju djecu.

LIJEČNIK: Možda vašem sinu nedostaje otac.

FEDRA: Sumnjam.

LIJEČNIK: Možda mu nedostaje njegova prava majka.

Fedra ga gleda. (Druga didaskalija!)

LIJEČNIK: (*nezatno dulja replika*) To, naravno, nije komentar na vas kao zamjenu, ali između vas ipak ne postoji krvna veza. Ja samo nagađam.

FEDRA: Potpuno.

Fedra kao da nije shvatila što je rekao, Liječnik svoju aluziju dopunjava objašnjenjem kako je Hipolit „malo prestar da bi se osjećao siročem.“ Fedra ga podsjeća da od njega nije tražila nagađanje, već dijagnozu i tretman. Liječnik se izvlači time da je Hipolitu rođendan, normalno da je potišten. Fedra opovrgne da se Hipolit ovako ponaša već mjesecima.

LIJEČNIK: Medicinski je s njim sve u redu.

FEDRA: Medicinski?

LIJEČNIK: Samo je jako neugodan i zbog toga neizlječiv. Žao mi je.

FEDRA: Ne znam što da radim.

LIJEČNIK: Prebolite ga.

Kratkom Liječnikovom replikom završava drugi prizor.

Treći prizor u jednakom se dramaturškom „rezu“ nadovezuje na drugi, kao što se drugi nastavio na prvi. Kontinuitet radnje koji pulsira u ritmu „litanjskih“ replika pojačava napetost i pospješuje dinamiku. Zamjetno je da ovaj psihološki zamršen prizor, koji je dvostruko dulji od prethodnoga, ima gotovo dvostruko manje jed-

nako šturih didaskalija. A dvije početne, kao u prvom prizoru, imaju po dvije riječi svaka.

Strofe radi.

Fedra ulazi.

Što „Strofe radi“? U koju sobu Fedra ulazi? Kad progovori bit će jasno - u svoju. Tu je čeka kći Strofe, radi bilo što da potisne strah od ishoda Fedrina razgovora s Liječnikom. Suhoparne didaskalije dosljedno se ne upliću u tumačenje odnosa majke i kćeri. U nastupnoj Fedrinoj rečenici, intenzitet njezina očaja izražen je izostavljanjem interpunkcija.

STROFE: Majko.

FEDRA: Odlazi odjebi ne diraj me ne obraćaj mi se ostani sa mnom.

STROFE: Što je bilo?

FEDRA: Ništa. Ništa nije bilo.

STROFE: Vidim.

Strofe vidi, ona je mlada djevojka s nesretnim seksualnim iskustvom, zna zašto je Fedra očajna. U stanju lucidnoga stvaralačkog nadahnuća Strofe je u Sarinjoj mašti stopljena s Hipolitom. Nasuprot Tezejevu *sinu* iz prvoga braka, Strofe je Fedrina *kći* iz prvoga braka.

U *Fedrinoj ljubavi* Hipolit i Strofe kraljevski su par pastorčadi, zajedno i zasebno nasljedno opterećeni nesretnim ljubavima s tragičnim svršetkom.

FEDRA: Koplje me u boku žeže.

STROFE: Hipolit.

Fedra vrišti.

STROFE: Zaljubljena si u njega.

FEDRA (*Smije se hysterično.*): O čemu ti pričaš?

STROFE: Opsjednuta.

FEDRA: Ne.

Strofe je gleda.

FEDRA: Zar je tako očito?

STROFE: Ja sam ti kći.

Po dramskoj funkciji naslijeđenoj od pradalekih klasičnih predaka, Strofe bi bila Fedrina Dadilja. U *Fedrinoj ljubavi* i to je radikalno izokrenuto. Euripidova i Senekina Dadilja trude se, svaka na svoj način, pomoći Fedri u zadovoljenju ljubavne žudnje. A Sarina Strofe upinje se da Fedru odvrati od Hipolita. Koplje njezinu majku žeže jače nego Erosova strijela Fedrine dvije prethodnice. Razlika u godinama između Strofe i majke bitno je manja od one dviju klasičnih Dadilja koje su Fedrine majke po mlijeku. Sarina Fedra ne razumije zašto joj kći s odbojnošću odgovara na svako pitanje o Hipolitu. Kad ga je upoznala, Strofi se činilo da je zgodan, a sad joj se nikako ne sviđa: družili su se, iscrpio ju je, dosadan je, seronja, zna da ga svi vole, ona ga ne voli, živi s njim u istoj kući, on se ni-

kamo ne miče iz svoje sobe, vidjela je kako nije ugodan s osobama s kojima je općio, odnosi se prema njima kao da su govna. Majci će prešutjeti da je bila jedna u nizu Hipolitovih odbačenih ljubavnica. Ali kad Fedra u zanosu kaže kako između nje i Hipolita postoji... „Nešto, nešto je-beno strašno. Zar ne osjećaš? Gori.“ bez sustezanja će joj reći nek’ si nađe ljubavnika i zaboravi na Hipolita. Teško je u grubosti tog nagovora razlučiti Strofinu iskrenu brigu da joj majka kao i ona bude ponižena Hipolitova ljubavnica od ljubomornoga straha da bi se njihov seksualni odnos mogao „izroditi“ u ljubavni. U tim stvarima nikad nisi siguran. Za trokut majka - ljubavnik - kći znalo se i prije šezdesetosmaške parole „make love, not war“ koja je za većinu, ne samo mladih, promicala seksualnost oslobođenu moralističkih predrasuda. Riječ ljubav nije, međutim, izgubila od pamtivijeka utemeljeno značenje. Sarinu Fedru, majku troje djece iz dva braka, koplje žeže u boku, ali u naslovu komada je ljubav.

FEDRA: Ne mogu to isključiti. Ne mogu to slomiti.

Ne mogu. Budim se se s tim, peče me. Čini mi se da ću se raspasti koliko ga želim.

Pričam s njim. On priča sa mnom. Znaš, mi se poznajemo jako dobro. Povjerava mi se, jako smo bliski.

Pričamo o seksu i koliko ga deprimira, i ja znam....

Replike s jačim emocionalnim sadržajem bogatije su, opširnije, od kratkih nanizanih u litanijskim stupcima. Iako siromašne u poredbi s verbalnim obiljem klasičnih monologa, mogu na njih podsjetiti sadržajem kao njihovi suvremeni relikti. Uzbuđena, i Strofe se, iako rjeđe od Fedre, neće izraziti šturim riječima.

STROFE: Većinu vremena si s njim, i kad nisi s njim, ti si s njim. I tek povremeno, kad se sjetiš da si rodila mene, a ne njega, govoriš mi da je on bolestan.

Majci, koju je uspjela pokolebati, reći će da nije bolestan Hipolit već ona, nek se javi liječniku i pridruži Tezeju, može imati kogagod želi osim Hipolita.

FEDRA: Kogagod želim osim onoga koga želim.

STROFE: Jesi li se ikad jebala s nekim više od jedanput?

Retoričko pitanje, ključno za razotkrivanje Fedrina seksualnog života. Strofe sve nasilnije navaljuje ne bi li majku odvratila od Hipolita. Plaši je opasnošću koja im prijete ako se za to sazna. „Rastrgli bi nas na ulici.“

Fedra zbunjena muca: „Da, da, ne, ti si u pravu, da.“ Strofe je podsjeća na Tezeja, pa na svog oca, Fedrina prvoga muža: što bi oni pomislili? Strofinu oca sjete se usputno s blagim ironičnim podsmjehom. Za Hipolita

kaže da je „seksualna katastrofa“. Fedra je slomljena, izgubljena: ne može to učiniti, ne usuđuje se ni misliti o tome.

STROFE: Nitko ne mora znati. Nitko ne mora znati.

FEDRA: U pravu si, ja...

STROFE: Nitko ne mora znati. Čak ni Hipolit.

FEDRA: Ne.

STROFE: Što ćeš napraviti?

FEDRA: Preboljeti ga.

Ošamućena, ponavlja završnu repliku iz prizora s Liječnikom. Didaskalija nema.

Četvrti prizor, kao i drugi na prvi, pa treći na drugi, izravnim se dramaturškim „rezom“ vezuje na prethodni treći; peti će se tako nadovezati na četvrti. Pet prizora zaredom smjenjuju se u vremenski kontinuiranom slijedu.

Prvi prizor događa se u Hipolitovoj sobi.

U drugom, Liječnik i Fedra sastali su se u jednoj od soba na dvoru.

U trećem su Fedra i Strofe u Fedrinoj sobi.

Četvrti i peti prizor, kao i prvi, događaju se u Hipolitovoj sobi. Sve su te sobe u kraljevskoj palači. Tako je prvih pet prizora, od osam koliko ih u tekstu ima, povezano klasičnim *jedinstvom vremena i prostora*.

Taj kontinuirani slijed zbivanja ubrzanim će pulsiranjem unutarnjeg dramskog ritma kulminirati Fedrinim samoubojstvom.

Četvrti prizor gotovo je četiri puta dulji od prva tri, a tri puta od petoga. Ta je duljina razmjerna središnjem, prijelomnom činu troćinske građanske drame, koja je u *Fedrinoj ljubavi* strukturirana u kompaktnu cjelinu od pet povezanih prizora. Radnja se u vremenskom kontinuitetu nastavlja vraćanjem u Hipolitovu sobu gdje od prvoga „nijemog“ prizora, on očekuje dolazak Fedre.

Fedrino obećanje da će Hipolita preboljeti, iznuđeno pod pritiskom Strofinih unakrsnih argumenata, ubrzo se isparilo u ognjici žudnje što se „iz ranjena boka“ razlila cijelim krvotokom i potaknula je na odluku da te noći konačno utaži neizdrživu fizičku i duševnu patnju ili da zauvijek odustane od druženja s Hipolitom. Rođendanske poklone građana sakupila je otprije s namjerom da mu ih uruči osobno.

Hipolit gleda televiziju stišana tona.

Igra se autom na daljinsko upravljanje.

Auto zuji po sobi.

On bulji od auta do televizije, očito se ne zadovoljavajući ni jednim.

Jede iz vrećice probranih slatkiša koja mu je u krilu.

Fedra ulazi noseći mnoštvo zamotanih darova.

Kratko zastaje gledajući ga.

On je ne gleda.

Fedra ide dalje u sobu.

Spušta darove i počinje spremati sobu... kupi čarape i gaće i traži kamo bi ih stavila. Nema gdje pa ih vraća na pod.

Kupi prazne vrećice čipsa i slatkiša i baca ih u kantu.

Hipolit sve vrijeme gleda televiziju.

Fedra odlazi upaliti svjetlo.

Kasno je popodne, još je dan, svjetlo je upalila s predumišljajem da ih mrak ne zatekne. Htjela je da ga vidi, da se, ako do toga dođe, gledaju kad se to dogodi, „Kad si se zadnji put jebala?“ izazvao ju je da je obeshrabri. Suzdržala se, smirenim ga tonom podučila da se to pitanje ne postavlja pomajci.

„Znači ne s Tezejem? - nastavio je izazivati. Nemoj umišljati da on ostaje suh.....Svi žele kraljevski kurac, bar ja znam. Ili kraljevsku pičku, ako ti je to draže.“

Fedra ne odgovara.

Instinktom seksualne životinje osjetio je, pretpostavio, da bi se ona na to mogla osmjeliti u noći njegova rođendana. Sarah je zamislila da to bude noć odluke, a Kane je didaskalijama aktivno surađivala u stvaranju tog najduljega, ključnog prizora. Otuda, za razliku od prethodnih prizora, obilje didaskalija koje se upliću u radnju kao psihološka dopuna dijalogu. Hipolit se pripremio za strategiju obrane apriornim agresivnim napadima na svim razinama, a Fedra na strpljivost, upornost u čekanje, oslanjajući se na intenzitet osjećaja, uzdala se, vjerovala u ljubav.

Dok je Fedra pospremala sobu, Hipolit je na TV-u gledao vijesti: strašne stvari događaju se u svijetu ali, posprdnno se ruga „sve to nije važno jer danas je kraljevski rođendan“. Kad mu Fedra kaže neka onda ide na demonstracije, odgovori da ga nije briga.

Tišina... Hipolit se igra autom.

Ona odmata darove i daje mu ih, on ih površno razgledava i odbacuje:

„Riješi se ovog sranja, daj ga Caritasu, meni ne treba.“ Ona ga podsjeća da su darovatelji sirotinja i da su ti pokloni znak njihova poštovanja, njemu je to „revoltirajuće.“ Tišina. Igra se autom: poklonio ga je, kaže, sebi da dobije ono što želi. I opet tišina, zastoj u razgovoru.

Ironija i zlovolja što ih je iskazao komentirajući vijesti na TV-u i prezir prema darovima svojih fanova, mogu se pripisati rođendanskoj mrzovolji, ali prostački izazov kojim ju je dočekao kad je upalila svjetlo bio je, osjetila je to, unaprijed smišljen.

„A kad si se ti zadnji put...?“ uzvratila mu je poslije četvrte uzastopne tišine.

HIPOLIT: Jebao?

FEDRA: Da.

HIPOLIT: Ne. znam. Zadnji put kad sam izišao. Kad je to bilo?

FEDRA: Prije nekoliko mjeseci.

(*Neka zna da ona zna!*)

HIPOLIT: Stvarno? Ne. Netko je svratio. Debela pička. Čudno je mirisala.

A jebao sam i nekog čovjeka u vrtu.

FEDRA: Muškarca?

HIPOLIT: Čini mi se. Tako je izgledao, ali nikad nisi siguran.

Tišina.

HIPOLIT: Sad me mrziš?

FEDRA: Ne, naravno.

Tišina.

Gdje je onda moj dar? pita razmaženo kao da prigo- vara. Ona će mu ga dati poslije. Kada? Uskoro. A zašto ne sada? Uskoro. Obećava. Uskoro.

Gledaju se u tišini. Hipolit makne pogled. Šmrče.

Diže čarapu i razgleda je. Njuši je i u nju se usekne.

Njoj se gađi što se useknuo u čarapu, a zbog muš- karca u vrtu ga „naravno“ ne mrzi. Zauzvrat, da joj se zgadi još više, objašnjava kako njuškanjem provjerava jesu li čarape prljave od drkotine i da ih svaki put opere prije nego ih obuče.

Tišina. Hipolit zabija auto u zid.

Zabio ga je od bijesa. Prozrela ga je. Znala je da je u nji- hovu druženju seksualni odnos isključen njegovom odlu- kom, a on zna da je sukob zbog toga neizbježan. Oboje su ga odgađali, navikli su, voljeli biti zajedno u njegovoj sobi. A Sarah je zamislila da do sukoba dođe u noći na njegov rođendan, redateljica Kane joj se u konfliktnim, emocio- nalno napregnutim dijalozima pridružila didaskalijama koje su tumač psiholoških reakcija dvoje posvađanih pa- storaka. Otuda u ovom prizoru, za razliku od prethodnih, toliko didaskalija.

Prizor je dvodijelan: prvi dio dvostruko je dulji od drugoga. Dijalog se izvija kao spiralna litanija replika isprekidana učestalim tišinama i prešućenim Fedrinim odgovorima izazvanim Hipolitovim zahuktalim napa- dima kratkoga daha. Poslije svakog prekida mijenja se smjer i temu napada, koji se uvijek svodi na seks. Reći će mu kako je mislila da mrzi seks, odgovorit će joj da mu je seks glavni interes, a mrzi ljude. Ženama je privlačniji

otkad se udebljao. Debeo je, odvratan i jadan, ali se stalno seksa. (*Ispuhuje nos u čarapu i baca je.*)

Zaključuje kako mora da je u tome jako dobar.

Zatražit će od nje da mu objasni žele li ga žene zbog toga i pri tom je zlobno osloviti:

„Majko.“ Ona neće da je tako zove.

A zašto neće? Možda stoga jer se osjeća starom?

Napast će je cinično kao člana omiljene i sretne kraljev- ske obitelji u koju bi se on trebao uklopiti. Zašto ne ide razgovarati sa Strofe, koja je njezino dijete, a ne s njim. Ona ne odgovara. Još jednom je pita da li ga mrzi? Zašto želi da ga mrzi, uzvratit će mu protupitanjem. Ne zna odgovoriti, ali kaže da ga svi mrze. „Ne, i ja“ Njezin je odgovor konačan.

Bulje jedno u drugo. Hipolit makne pogled.

Nije dokraja jasno kakav je odgovor želio čuti. Da je rekla da ga mrzi bio bi to znak da je uspio u namjeri da je od sebe odvrati. Ali on dodatno pita, otkuda sva ta njezina zabrinutost za njega.

FEDRA: Volim te.

Tišina.

HIPOLIT: Zašto?

FEDRA: Težak si. Mušičav, ciničan, gorak, debeo, dekadentan, razmažen. Po cijeli dan ležiš u krevetu. A onda cijelu noć gledaš TV, bauljaš po ovoj kući ne misleći ni o kome. Boli te. Obožavam te.

HIPOLIT: Nije baš najlogičnije

FEDRA: Nije ni ljubav.

Hipolit i Fedra gledaju se u tišini. On se vraća televiziji i autu.

Njezina sažeta ljubavna izjava analogna je dugačkom monologu u stihovima Senekine Fedre kad je Hipolitu, klečeći pred njim, obgrlila noge i predala mu se na volju, spremna da mu bude robinja. Sarinu Fedru, poslije izjave ljubavi koju nije očekivao, Hipolit je prestaje odvrćati od sebe izazivanjem i vrijeđanjem. Ohrabrena, ona pre- uzima inicijativu: izravno ga pita je li ikada razmišljao da se seksa s njom i bi li ga to učinilo sretnim, bi li uživao?

Odgovara joj da misli o seksanju sa svakim i da sreća tu nije prava riječ, on nikad u tome ne uživa, radi to zato što je život predug. Ona misli da bi s njom uživao. Neizravno joj odgovara kako sigurno ima ljudi koji u tome uživaju, koji imaju život. Ona ga uvjerava da ga i on ima.

Ne, on samo ispunjava vrijeme u čekanju. Što čeka? sve je gorljivija u nagovaranju. Ne zna, čeka da se nešto dogodi. Pa ovo se događa. Ona je sve glasnija. Ne događa. Sada. Gotovo vikne.

Ovaj se poduži dijalog nastavlja bez zastoja i pre- daha. Jedino je u završnici zamjetan poremećaj u ritmu: Fedra ubrzava, Hipolit je ravnomjerno usporen. Na nje- zino „sada“ mrzovoljno se nadovezuje kako „do tada“ (?) život ispunjavaju pizdarije, tričarije, zalogaji, nakloni, Isuse, pomozmi nam. Ona će mu predložiti da život ispuni s njom. Kao da je prečuo, on će joj čeznutljivo, sa zavišću govoriti o ljudima koji imaju život i ne broje dane nego žive sretni s voljenim bićem. Mrzi ih. Zašto ih mrzi? Umjesto da odgovori, on zamjećuje da pada mrak i da je, Bogu hvala, dan skoro gotov.

Duga tišina.

Da nije upalila svjetlo kad je ušla, ne bi joj u mraku gledajući je u oči mogao reći da ako se pojebu sada, neće više nikada razgovarati. Kaže mu da ona nije takva. On jest. Još jednom ponove što su rekli. Potom bulje jedno u drugo.

FEDRA: Zaljubljena sam u tebe.

HIPOLIT: Zašto?

FEDRA: Uzbuduješ me.

Tišina.

FEDRA: Hoćeš sada svoj dar?

Hipolit je gleda. Onda se okreće TV-u. Tišina.

Fedra je zbunjena, izgubljena. Bili su, činilo se, tako blizu toga da se dogodi ono za čim toliko žudi. Bila je već spre- mna, uzdrhtala od uzbuđenja. A sad ne zna što da radi. Hipolit joj kaže da ode, to je jedino što može napraviti.

Oboje bulje u TV.

Iznenada, Fedra krene prema Hipolitu.

On je ne gleda.

Ona mu skida hlače i izvodi felatio.

On sve vrijeme gleda ekran i jede slatkiše.

Prije nego što će svršiti, ispušta glas.

Fedra počinje micati glavom, on je zaustavlja u mi- canju i svršava joj u usta

ne prekidajući gledanje televizije.

Pušta joj glavu.

Fedra sjedne i gleda televiziju.

Duga tišina koju prekida samo šuškanje Hipolitove vrećice sa slatkišima.

Fedra plače.

HIPOLIT: Eto ga. Misterij je gotov.

Tišina.

Situacija je nelagodna, mučna. Kad je došla odlučna da se to konačno dogodi, dočekao ju je pitanjem kad se zadnji put jebala i neka ne misli da Tezej ostaje suh. A Strofe joj je tog popodneva rekla da se nikad s nekim nije pojebala više od jedanput.

„Neki“ to su dvojica Fedrinih muževa: Strofin otac i Tezej s kojim ima dvoje male djece. Ukoliko nisu blizanci, jedno je začeto u noći njihova vjenčanja, a drugo prije toga (u jednom snošaju!) i poslije toga je odlazio, tako je rekla Strofi; zauzet svojom besposlenošću. Ostajala je sama, vjerna i suha. Sad, zaljubljena do grla u Hipolita, velikog ejakulatora, (kao i otac mu), sjedi nedaleko od njega vlažna od suza, s okusom ljepljive sperme u ustima koju je progutala. Nadražena, gleda televiziju, ne može otići, prejako je uzbuđena, ne zna što bi rekla. On jede slatkiše, ne nudi je.

S namjerom da mu se približi pita ga hoće li biti ljubomoran kad mu se otac vrati. Hipolitu je *to* smiješno, kakve *to* veze ima s njim. Nikad nije bila nevjerna, napra- vila bi *to* jer je u njega zaljubljena. On ne voli da mu *to* govori. Ona ga želi, htjela bi da se *to* ponovi. On ne bi.

„To“ znači ili ljubav ili seks, nikad jedno i drugo spo-jeno. Pita je da li bi *to* htjela zbog užitka i je li uživala?

Fedra ne odgovara.

Nije uživala, odgovori on umjesto nje, nije ni on, samo što ona neće priznati. Kao da se ispričava kaže da je micala glavom jer mu je htjela vidjeti lice kad svršava, kad se izgubi. Čemu? Izgledam glupo kao i svatko kad jebe. uzvraća kao da joj je zato gurnuo glavu. Ali ona ga voli, jako, htjela bi da je dovede do orgazma. On ne podnosi postkoitalno čavrljanje, tu se nikad nema što reći. Ona ne odustaje, želi ga. Nek jebe nekog drugog, a njega pusti na miru i zamisli da je to on. Ne bi trebalo biti teško: svi izgledaju isto kad svršavaju. Ne kad te zapale, usudila mu se reći. Mene nitko ne zapali, nadglasa je vi- čući nadmeno. Ponižena tom mužjačkom bahatošću, nije se mogla suzdržati da ga ne upita: A ta žena?...

Tišina. Hipolit gleda.

HIPOLIT: Molim?

FEDRA: Lena, zar niste...

HIPOLIT (*hvata je za vrat*): Da je nikada više nisi spomenula. Da mi nikada više nisi izgovorila njezino ime, ne obraćaj joj se, da nisi čak ni pomislila na nju, razumiješ? Razumiješ?

Fedra kima glavom.

HIPOLIT: Nitko me nije zapalio, nitko me ne dira.

Zato ne pokušavaj.

Pušta je. Tišina.

O Leni u tekstu više ni riječi. Onima koji ga čitaju, re-žiraju, igraju uloge ili gledaju izvedbu prepušteno je da otkriju i zaključe zašto je Hipolit tako žestoko reagirao na spomen Lenina imena. Fedri je zaprijetio da joj se obrati, čak da na nju i pomisli. Ponižena i ojađena, ponovno ga je, još jednom upitala zašto se seksa ako toliko mrzi seks. Odgovor da to radi jer mu je dosadno zvučao joj je kao neuvjerljiva, uvredljiva izlika. Izazvana njegovim bjeso-mučnim ispadom, usudila se izriječkom posumnjati u nje-govu muškost: rekla mu je da misli kako je nekad u tome bio dobar i upitala ga jesu li svi ovako njime razočarani kao ona? Ne kad se potrudim, uzvratilo je oholo.

Kad se potruđiš?

Ne više.

Zašto se više ne trudiš?

Dosadno mi je.

Potiskujući povrijeđenu taštinu naglašenom je mr-zovoljom ponovio odgovor kojim ju je izazvao, a kad je rekla da je isti otac, brutalno je podviknuo s pakosnom namjerom da je povrijedi kao ženu i majku.

HIPOLIT: To je rekla i tvoja kćerka.

Fedra ga pljusne najjače što može.

HIPOLIT: Manje je strastvena, ali ima više prakse.

Uvijek sam za tehniku.

FEDRA: Je li ona svršila?

HIPOLIT: Jeste.

Kraljicu pomajku koja nikad nije svršila, odlučio je poniziti dokraja, kazniti je za drskost što ga je podsjetila na Lenu.

Fedra želi progovoriti, ali ne može.

Lena je bez sumnje svršavala, ne samo u njihovoj vezi. Za razliku od Fedre, bila je ženska koja se sa svima s kojima je bila, pa i s Hipolitom, pojebala više od jedanput. Seks nije bio razlog što je ona prekinula njihovu vezu. Lena se u njega zaljubila, a on se pokazao nemoćnim da joj uzvрати ljubav. Nije spermom mogao ispuniti emocionalnu prazninu koja ih je u seksu udaljila. Zato je Fedri zabranio da se Leni obraća, čak i da se usudi pomisliti na nju. Od Lene bi mogla saznati istinu o kraljeviću jebaču koji je kao ljubavnik kazakao. U bijesu što ga je spopao na spomen Lenina imena razmetljivo ističe kako njega nitko nije zapalio i nitko ga ne dira. A Lena ga je ostavila jer u njemu nije imala što zapaliti niti ga u što dirnuti. Fedri je zaprijetio da ni ona to ne pokušava, budući

da joj je prethodno svršio u usta s predumišljajem da ga u tome spriječi. Iracionalna, histerična prijjetnja rutiniranog ejakulatora, koji se panično bojao da bi još jednom mogao doživjeti sramotu emocionalno „suhoga“ ljubavnika. Znao je da ga Fedra voli i da izgara od žudnje za njim. Upozorio ju je da, ako se pojebu, više neće razgovarati. Nije ga poslušala, vjerovala je u seksualnu snagu svoje ljubavi. Ali za to su potrebni dvoje.

On je ipak, u predvečerje rođendana, sjetno, s tuga-ljivom zavišću priznao kako ima ljudi koji u seksu uživaju. Sretnici. Imaju život. Mrzi ih. Uzalud ga je Fedra pokušala uvjeriti da ga i on ima, da je na pragu te sreće. Prečuo je ili se pravio da ne čuje što mu govori. Obranio je neovisnost oholog razvratnika. Doživotno će ustrajati u seksanju bez ljubavi.

„Make sex, not love.“

Ona je pak, ma koliko se to činilo beznađnim, odlučila ustrajati u svojoj žudnji. Prizor je nadomak svršetku, a ona se još uvijek nada, očekuje, vjeruje u čudo.

Fedra je željela progovoriti, ali nije mogla.

Hipolit joj kaže da shvati kako je sad gotovo i ne može se više ponoviti.

Zašto ne? smogla je snage, ne popušta. Ne ovisi o njemu, nikada i nije ovisilo, zna da to nije istina i nastavlja je gaziti. Ona se ne da: ne može je natjerati da ga ne voli, za nju on je živ, izgara za njim. Reći će joj da se probudi i još jednom ponoviti da ide i jebe nekog drugog.

Tišina.

HIPOLIT: Sad ću dobiti dar?

FEDRA: (Otvori usta, ali ne može odmah izgovoriti.)

Ti se bezosjećajno kopile.

HIPOLIT: Točno.

Fedra krene izlaziti.

HIPOLIT: Fedra.

Fedra ga gleda.

HIPOLIT: Posjeti liječnika, imam gonoreju.

Fedra otvori usta, bez glasa.

HIPOLIT: Sad me mrziš.

FEDRA: (Pokušava nešto izgovoriti. Duga tišina.) Ne.

Zašto ti mene mrziš?

HIPOLIT: Zato što ti mrziš samu sebe.

Fedra odlazi.

Peti prizor. Od sarkastičnog upozorenja Fedri da posjeti liječnika, svega su četiri replike i tri didaskalije do uvodne didaskalije petoga prizora.

Hipolit stoji ispred ogledala isplažena jezika.

Najizravnija spojnica između dvaju prizora: od gonoreje u riječi do gonoreje u scenskoj radnji. U muzičkoj bi partituri pisalo *attacca subito*, što znači nastavi odmah, naljepi se na prethodni stavak. Neće mnogo vremena proći ni do Strofina utrčavanja u Hipolitovu sobu, gdje će u kasnu noć završiti slijed od pet čvrsto ulančanih prizora koji su, sredinom popodneva, tu i započeli.

Hipolita, koji spava do četiri, Liječnik je mogao pregledati dan prije razgovora s Fedrom. Indiskretno, Liječnikovo ispitivanje Fedre o Hipolitovu, pa i njezinu seksualnom i bračnom životu, nije bilo bez osnova. Na prigovore zbog izostanka dijagnoze s odgovarajućim tretmanom, Liječnik se opravdao Hipolitovim odbojnim držanjem; zacijelo nije htio ziniti ni skinuti gaće, pa dijagnoza da je „klinički zdrav“ ne bi bila potpuna. Otuda napetost u razgovoru Liječnika i Fedre, on suzdržan i podozriv, ona nezadovoljna.

U prvom prizoru Hipolit je eksponiran kao masturbator, ali tek će na kraju četvrtoga reći da ima gonoreju. Ubrzano povezivanje prizora - *tempo presto* - smišljen je dramaturški postupak kojim se u luku od četiri prizora odgađa otkrivanje uzroka agiranja dvoje protagonista. Tim je sustavnim odgađanjem uvjetovana dinamika promjena njihovih psihičkih i fizičkih stanja. U sve zgustinijem dramatičnom ritmu, napetost će rasti do tragičnog raspleta na kraju ovoga trostruko kraćega od pedhodnoga četvrtoga prizora.

Strofi koja je dotrčala usplahirena i tjera Hipolita da se sakrije, on pokazuje jezik što prekriven zelenim slojem pleurokoka smrdi. Dok ga izbezumljena nagovara da bježi, da se sakrije, on joj priča kako ga je u zahodu pokazao momčini, a taj ga je svejedno htio pojebati. Uznemirenu do ruba očaja pita je zašto, zbog čega da se sakrije? Zato što ga je njezina majka optužila da ju je silovao. Njemu je to besmisleno, ali ona inzistira da sazna je li to istina: on ne razumije, ne zna što znači silovati. Litanija od četrdesetak kratkih replika što se ubrzanim tempom smjenjuju u obrtanju istoga Strofina pitanja: je li se seksao, imao spolni odnos ili ikakav seksualni kontakt s njezinom majkom, koja kaže da je silovana? Njemu je smiješno da je to s njim i Fedrom bio „seksualni kontakt“.

Ispituje li to ona njega zbog majke ili zbog toga što će reći svijet? Ili zato što ga još uvijek želi pa bi htjela znati je li majka bila bolja od nje? Strofe je uporna: zbog toga što mi je majka. Je li ona to željela raditi ili ju je on na to prisilio? Jesam li tebe prisilio, uzvratit će joj. Nema riječi da se opiše to što si meni napravio. Što si se tako naoštrila, Strofe, trebala si biti odvjernica. Ja, silovatelj? smije se podrugljivo. Krenulo mi je. Na kraju krajeva, i nije tako dosadno.

Strofina optužba da se to što je njoj napravio ne može opisati riječima utapa se u Hipolitovu ciničnom poigravanju Strofinom paničnom istragom. Iako dršće uplakana, on je ne shvaća ozbiljno. Za razliku od Fedre, Strofe je s njim svršila. Nije li i ona bila zaljubljena. U povorci odbačenih „žrtava“ princu jebaču masturbatoru, svršavanje zacijelo nije bilo kriterij eliminacije. Mijenjao ih je kao čarape u koje se kad je masturbirao istresao.

„Objesit će te zbog ovoga. Ako si to napravio, ja ću im pomoći.“

Strofe ga pokušava osvijestiti da je stvar ozbiljna i da mu prijeti opasnost.

„Ako nisi, stat ću uz tebe. Gorjeti s tobom. Pita je zašto. Zbog obitelji, ti si mi brat. Nisam. Meni jesi. Čudno, da je ponizi reći će joj, jedina osoba u ovoj obitelji koja nema pravo na njezinu povijest bolesno joj je odana. Jadnoga li roda koji želi biti ono što nikada neće biti.“

Obitelj kao razlog Strofine spremnosti da se za njega žrtvuje, razgnjevila ga je, izazvala provalu potiskivanoga osjećaja mržnje. U prethodnom prizoru, ta ga je mržnja potaknula da Fedru pakosno nazove majkom:

„Zašto te ne bih zvao majko, Majko? Mislio sam da se to traži. Jedna velika sretna obitelj. Jedina ikada popularna kraljevska obitelj. Prema Strofi „sestri“ ta je mržnja sad izbila snagom oholosti. On je „po muškoj liniji“ zakoniti nasljednik prijestolja, dok je Strofe po „ženskoj“ kći iz braka s prvim Fedrinim suprugom koji nije bio kralj. Hipolit nije propustio da Strofi kaže kako u svojoj gorljivoj istrazi uzalud gubi vrijeme kao „lažna princeza.“

STROFE: Umrijet ću za ovu obitelj.

HIPOLIT: Da. Najvjerojatnije hoćeš.

Rekao sam joj za nas.

STROFE: Što si napravio?

HIPOLIT: Da. I spomenuo sam da si bila s njezinim mužem.

STROFE: Ne.

HIPOLIT: Nisam rekao da si se pojebala one noći kad su se vjenčali, ali budući da je on otišao sutradan....

STROFE: Majko.

Zavapi u suzama, Hipolit se smije, s pakosnim užitkom razara idiličnu sliku o moralno korumpiranoj kraljevskoj obitelji. Povrijeđena, u nemoćnom bijesu, Strofe će mu, kao i Fedra, reći da je nezakonito kopile.

Bolje silovatelj, nego debeli dečko koji jebe. uzvratit joj smijući se. Strofe je skrhana, izgubljena. Bila mi je majka, Hipolite, moja majka. Što si joj učinio?

Hipolit je gleda.

Trenutačna stanka ispunjena prazninom njegova pogleda. Ona je mrtva, kopile zasrano... kaže Strofe gle-

dajući ga u oči. U zahuktalom tempu konfliktnoga, ostrašćena dijaloga ponesena svadom, Strofe je pustila reći da je Fedra mrtva. Ne budi glupa. Hipolit, zgranut, progovara glasom osušena zvuka. Da. Što si joj učinio, što si joj, jebem ti, učinio? zavapi očajna.

Strofe ga udara po glavi.

Hipolit joj hvata ruke i drži ih, tako da ga ne može udarati.

Strofe jeca, zatim se slomi i plače, a onda nekontrolirano nariče.

STROFE: Što sam napravila? Što sam napravila?

Hipolitov stisak pretvara se u zagrljaj.

STROFE: Čak joj nisam nikad stigla reći da je volim.

Hipolit je tješi, uvjerava je da zbog toga ne treba okrivljavati sebe, majka je znala da je ona voli. Žao mu je, krivnju preuzima na sebe: on je Fedri rekao da je bila i s njim i s Tezejem, nek' okrivljuje njega. Majka je zbog toga nije manje voljela. Izgubljeni, dvoje pastoraka, neuspjelih ljubavnika, drže jedno drugo u zagrljaju. Strofe plače, Hipolit je zatečen, zbunjen, ne razumije kako, od čega je Fedra umrla, zašto?

Da je Strofe kad je raspamećena od boli utrčala u Hipolitovu sobu, rekla da joj se majka objesila i u posmrtnoj poruci za silovanje optužila njega, izostao bi važan, dinamičan i strastan dijalog Hipolita i Strofe, njihov bi psihološki složen odnos ostao nerazrađen, nedorečen. Radnja bi posustala u ritmu, peti bi prizor čvrsto strukturirane cjeline izgubio na dramatičnom *crescendu*, komad bio sadržajno osiromašen. Mlada neiskusna dramatičarka (u svom tek drugom tekstu) smislila je vješto „gramatičko“ rješenje kojim je dramatičnu napetost radnje pojačala odgodom objave Fedrine poruke. Uznemirena, emocionalno potresena Strofe u zahuktaloj, zbrkanjoj „odvjetničkoj“ istrazi ispitivala je Hipolita navodeći Fedrine riječi u prezentu: „majka kaže da ju je on silovao, optužila ga je za silovanje“, kao da je živa.

Tako se s odgodom doznaje da je mrtva. Ubrzavani tempo *accelerando* u dinamični radnje u *crescendu* je pojačavao napetost da bi prije odgađane objave Fedrine poruke naglo zastao, kao odrezan: tajac - *tacet*.

Duga tišina.

HIPOLIT: Što se dogodilo?

STROFE: Objesila se.

Tišina.

STROFE: Poruka kaže da si je ti silovao.

Duga tišina.

Hipolit je zamro. Nije to trebala shvaćati tako ozbiljno, obeznanjen sriče nesuvislo opravdanje. Strofe ga budi iz obamrlosti čula.

Voljela te je.

Hipolit je gleda s nevjericom. Zar jeste?

Strofe zna da je majka izgarala od žudnje za njim, da joj se želja ostvarila, to ne bi bilo silovanje. Pa ni ona nije bila silovana, i ona ga je voljela, i bila odbačena. A sad ga odgovara od priznanja, kazna bi bila stroga, teška, sramotna za kraljevsku obitelj. Neće da u to vjeruje.

Reci mi da je nisi silovao.

Voljela me? progovara Hipolit dolazeći k sebi.

Strofe navaljuje da joj prizna zlodjelo ako ga je počinio.

Reci mi da to nisi napravio.

Ona kaže da jesam, a ona je mrtva. Vjeruj njoj. Svima je tako lakše.

Obrtajem Kopernikanskog obrata, komad se vraća izvorištu od kojega je pošao: po uzoru na klasičnu tragediju, Sarin će Hipolit doživjeti *katarzu*.

Za razliku od predaka ženomrzaca-čistunaca, suvremeni razvratnik otkriva ljubav, spoznaje da je njegov „seksualni kontakt“ s Fedrom bilo mužjački oholo, okrutno nasilje nad ženom koja mu je htjela pokloniti ljubav.

STROFE: Što je tebi?

HIPOLIT: Ovo je njezin dar.

STROFE: Molim?

HIPOLIT: Nema ih puno ovakvu priliku.

Nisu ovo pizdarije, nisu ovo tričarije.

Strofe ne zna, ne razumije što se događa s Hipolitom.

Uporno ga nagovara da porekne zločin koji nije počinio.

Vani je pobuna. Pale palaču. Moraš poreći.

Uzalud. Njihov dijalog do kraja prizora odvija se u raskoraku: ona ga odgovara od priznanja dok on intimno sve dublje uranja u stanje katarzničkog osvješćenja.

HIPOLIT: Umrla je da bi ovo napravila za mene.

Proklet sam.

STROFE: Poreci.

HIPOLIT: Sjeban. Skroz proklet.

STROFE: Zbog mene. Poreci.

HIPOLIT: Ne.

STROFE: Ti nisi silovatelj. Ne mogu u to vjerovati.

HIPOLIT: Ni ja.

STROFE: Molim te.

HIPOLIT: Sjeban. Gotov.

STROFE: Pomoći ću ti da se sakriješ.

HIPOLIT: Stvarno me voljela.

STROFE: Nisi to uradio?

HIPOLIT: Blagoslovlj

STROFE: Jesi li?

HIPOLIT: Ne. Nisam.

Pođe odlaziti.

STROFE: Kamo ćeš?

HIPOLIT: Predati se.

Odlazi.

Strofe nekoliko trenutaka razmišlja.

Ustaje i ide za njim.

Tako završava drama u pet prizora povezanih jedinstvom prostora i vremena.

Šesti prizor.

Poslije Hipolitova odlaska da se preda i Strofe koja je pošla za njim, napuštena je kraljevska palača. Preostala tri prizora - šesti, sedmi i osmi - nisu kao prethodnih pet povezana ni jedinstvom vremena ni prostora. Nije to jedina ni dramaturški najznačajnija razlika između prvih pet i preostala tri prizora. Fedra se (izvan scene) objesila na kraju četvrtoga, o njezinoj smrti i posmrtnoj poruci govori se do potkraj petoga. Hipolit i Strofe doživjet će sadistički okrutnu smrt na kraju završnoga osmog prizora.

Poslije kompaktne cjeline od pet prizora, Fedre nema, drugi dio komada koji suvremenu varijantu klasičnoga teksta privodi kraju znatno je kraći: sastavljen je od svega tri vremenski i prostorno odvojena prizora.

Mlada dramatičarka imala je intimnih razloga da, držeći se naslova, svoju Fedru u ljubavnoj žudnji što dulje održi na životu. Nije teško proniknuti s koliko se žara i iskrenosti poistovjetila s protagonistkinjom. Smjelost i otvorenost što će ih izraziti u podudarnosti s vlastitim životom za četiri će godine, ne sluteći, potvrditi istim tragičnim svršetkom. Objesit će se.

Fedrinom smrću, Sarah je ostala bez sugovornika, za produžetak osobnoga sudjelovanja u komadu stala je uz duhovno preobraženoga Hipolita, koji je na kraju petoga prizora doživio „katarzu“.

U skladu sa svojom naravi i iskustvom razvratnika, uz Sarinu autorsku podršku, mogao se ravnopravno nositi u polemičkom nadmetanju sa Svećenikom. Sarah je, naime, krštenjem katolkinja, odgojena u katoličkoj obitelji, odrastanjem otpala od vjere i postala radikalna ateistkinja. Poslije ritmički impulzivnoga petoga prizora, ovaj je sveden na verbalno sučeljavanje dvaju suprotstavljenih moralno-etičkih stajališta: Hipolita i Svećenika Autorica teatra „krvi i sperme“, bez sumnje svjesna da

usporava tempo radnje, nije mogla propustiti priliku da u liku Hipolita zastupa osobni, privatni svjetonazor. U komadu to je posljednji cjeloviti dijalog s minimalnim, škrtnim didaskalijama.

Zatvorska ćelija.

Hipolit sjedi.

Ulazi Svećenik.

SVEĆENIK: Sine.

Svećenika, čovjeka zrelih godina, Hipolit dočekuje s apriornom odbojnošću.

HIPOLIT: Malo spuštanje. Uvijek sam sumnjao da svijet nije mirisao po svježoj boji i cvijeću. Smrdi po pišaki i ljudskom znoju. Jako neugodno.

Kad ga po drugi put blagonaklono oslovi - Sine. - jetko će mu uzvratiti... Nisi mi otac. On me neće posjećivati. Odbija duhovnu pomoć koju mu Svećenik nudi.

Imam jednokrevetnu ćeliju, odbrusit će grubo, duhovno sam iznad pizdarija o kojima bih htio razgovarati. Ništa za priznati.

SVEĆENIK: Tvoja nam je sestra rekla.

HIPOLIT: Nama?

SVEĆENIK: Objasnila mi je situaciju.

HIPOLIT: Nije mi sestra.

Priznati, da. Ispovijediti, ne.

Priznajem. Silovanje. Jesam.

„Nama“ znači njemu, zastupniku vjere koji je njega, princa, došao nagovoriti da odustane od priznanja silovanja. Zaobići će protuslovlje u priznanju zločina i odbijanju ispovijedi, te ga izravno upitati osjeća li grižnju savjesti zbog smrti majke. Zbunit će ga Hipolitov odgovor da on zapravo osjeća radost... intimno. Nuzgred će reći da mu nije bila majka i to nije bila smrt već samoubojstvo. Daleko je Svećenik od pomisli na „katarzu“ (koja je starija od ispovijedi) kao na mogući suvremeni doživljaj unutarnjeg „pročišćenja“ u kojemu je čovjek sam. Hipolit je doživio radost otkrića ljubavi i došao do tragične spoznaje da je počinio zločin za koji želi i zaslužuje biti kažnjen. Svećenik ne može povjerovati u unutarnju radost zbog samoubojstva maćehe. Hipolit razumije da je to neprihvatljivo Svećeniku kojemu život nema smisla ako u njemu ne nađe nekoga tko ga muči. A našao je najgrega mogućeg ljubavnika (Boga) za kojega ne samo da misli da je savršen, već on to uistinu jest. Hipolit je pak zadovoljan sam, može računati na sebe, nikad se nije iznevjerio. Svećenik ga upozorava da je samozadovoljstvo kontradiktoran pojam, pravo zadovoljstvo dolazi iz ljubavi. Kad ga Hipolit upita: „A što kad ljubav umre?“ odgovorit će mu da ljubav nikad ne umire, ona se razvija.

„Opasan si ti“ reći će mu Hipolit, koji uviđa da sa Svećenikom neće biti lako.

Svećenik nastavlja govoriti o ljubavi: ona se razvija u poštovanje, u obzirnost. Hipolit bi trebao uzeti u obzir svoju obitelj koja nije obična: kraljevska je to, izabrana obitelj. Bog... - Nema Boga. Nema. Boga. - otječe Hipolit. A možda otkriješ da ga ima. Što ćeš onda? pita Svećenik.

Nema pokajanja u sljedećem životu.

HIPOLIT: Što predlažeš? Preobraćenje u posljednjem trenutku?... Ne. Ako ima Boga, htio bih ga gledati u lice, znajući da sam umro kao što sam i živio. U svjesnom grijehu.... Bog bi bio dovoljno inteligentan da prozre svako moje pokajanje u zadnji čas.

U opasnosti si, upozorava ga Svećenik, da poćiniš neoprostiv grijeh. Jer ne radi se samo o tvojoj duši, u pitanju je budućnost obitelji, domovine, stabilnost nacionalnog morala. Ti si čuvar ovog morala. Bogu ćeš odgovarati za propast zemlje koju vodite ti i tvoja obitelj.

Kad Hipolit uzvratu da on nema obitelji i u tom se pogledu ne osjeća odgovornim, reći će mu da onda pokretno silovanje i taj grijeh ispovjedi sada. Prije nego što sam ga poćinio? pita podrugljivo Hipolit.

Poslije će biti prekasno... navaljuje Svećenik. Moli sa mnom. Spasi se. I svoju domovinu.

Nema didskalijske, ali vjerojatno je tada kleknuo pred Hipolitom.

HIPOLIT: Što tebe više mući, propast moje duše ili kraj moje obitelji? Ja nisam u opasnosti da poćinim neoprostiv grijeh. Već jesam.

Protuslovlje između priznanja krivnje i ispovjedi, što ga je na početku prizora zaobišao, Svećenik je pokušao razriješiti podizanjem dileme na razinu društvene odgovornosti. Nije uspio. Hipolit ćvrsto ostaje pri odluci o osobnoj krivnji, ne može griješiti protiv Boga u koga ne vjeruje: „Priznati, da. Ispovjediti, ne.“

Duga tišina.

Svećenik je izgubljen. Kad Hipolit kaže da nepostojeci Bog ne može oprostiti, reći će mu da si mora sam oprostiti. „Živio sam iskreno, pusti me da tako i umrem.“ - Ne.

Svećenik je ostao bez argumenata. Hipolit ne odstaje. Izabrao sam svoj put. Proklet sam. Ne. Pusti me da umrem.... Ne. Oprosti si.

Hipolit zastane i razmišlja. „Ne mogu.“ kaže. „Zašto?“ pita Svećenik koji se, potresen Hipolitovim nesmiljenim odnosom prema sebi i zlodjelu što ga je poćinio, zalaže za spas njegove duše. Sad to radi iskreno, s unutarnjim žarom, ne više kao poslanik crkve. Osvojio ga je taj mladi bezbožnik, sviđa mu se.

Pošto je emocionalno uzdrmanog Svećenika bacila na koljena, Sarah se, u završnici prizora radikalno obraćunava s Bogom i katolićkom vjerom.

Hipolit, neoćekivano, zaskoći Svećenika pitanjem: „Vjeruješ li ti u Boga?“

Svećenik ga gleda.

Dijalog se vraća na teološku raspravu, ali u argumentaciji ostrašćenom, osobnim, intimnim ulogom. (Još jedan primjer Sarina dramaturškog umijeća.) Hipolit se okomljuje na Ispovijed, jedan od temelja katolićke vjere. Za sebe će reći da zna što je i što će uvijek biti, a Svećenika optužuje kako griješiti znajući da će mu sve biti oprošteno. I tako sve ide ispoćetka. Ne posustajući u žestini napadanja, Hipolit pita kako se usuđuje rugati tako moćnom Bogu, dovodeći u sumnju iskrenost svoje vjere.

„Ovo je tvoje priznanje, ne moje.“ brani se Svećenik.

„Zašto onda klećiš? Bog sigurno jest milostiv. Na njegovu mjestu prezreo bih te, izbrisao s lica zemlje zbog tvoje neiskrenosti. Ne bih ti dopustio da griješiti znajući da ćeš se ispovjediti i izvući. Kraljevstvo ćasnih ljudi koji ćasno griješite. I smrt za one koji hoće spasiti svoju guzicu.“

„Ti nisi Bog.“ zadnje je uporište Svećenikove obrane. Hipolit će mu suprotstaviti sebe, princa, koji je Bog na zemlji. Zaboravlja da je negirajući pripadnost odabranoj obitelji odbio preuzeti odgovornost za moral nacije. Ali ta je «nedosljednost» pokrivena dosljednim inzistiranjem na priznanju krivnje.

HIPOLIT: Ubio sam ženu i za to će me kazniti licemjeri koje ću povući za sobom. Neka gorimo u paklu. Bog možda jest svemoguć, ali ima jedna stvar koju ne može učiniti.

SVEĆENIK: Ima nekakve ćistoće u tebi.

HIPOLIT: Ne može me učiniti dobrim.

SVEĆENIK: Ne.

HIPOLIT: Posljednja crta obrane za poštena ćovjeka.

Slobodna je volja ono što nas razlikuje od životinja.

Skida hlaće.

A ja se nemam namjeru ponašati kao jebena životinja.

Svećenik oralno zadovoljava Hipolita.

To prepuštam tebi.

Svršava.

Drži ruke položene na Svećenikovoć glavi.

Idi.

Priznaj.

Prije nego što izgoriš.

Jadan Svećenik. Ispovjednika je zacijelo lako našao da mu dušu rastereti težine grijeha. Neprilićno će mu naći lijećnika koji će ga u tajnosti izlijećiti od spolne zaraze. Oćistio je dušu izmolivši pokoru, ali u tijelu će, poslije lijećenja, do smrti ostati na rentgenu vidljiv otisak *gono-*

reae catoliche, znamen trenutka ljudske slabosti i užitka.

Za ovaj bi se sadržajem izniman prizor moglo reći da po snazi djelovanja ostaje nezaboravan. Ne znam ima li u suvremenoć dramsoć književnosti teksta koji bi na tu temu bio usporediv. Komad je njime u ćjelini podignut na višu estetsku i moralnu razinu. Upitna bi tek mogla biti uvjerljivost Hipolita u pitanjima vjere tako (od autorice) upućena katolika.

Desetak godina poslije Sarine smrti u susjednoć će Irsoć izbiti skandal zbog oćkrića pedofilije u redovima katolićkog klera. Seksualni će skandali zaredati na raznim stranama svijeta. Sarah Kane, autorica skandaloznih tekstova bila je, pokazalo se, dalekovidno hrabra i drska.

Sedmi prizor.

Prizor je kratak, toliko da ga je jednostavnije prepisati nego preprićati.

Fedrino tijelo leži na lomaći, prekriveno.

Ulazi Tezej.

Približava se lomaći.

Diže pokrov i gleda Fedrino lice.

Pušta pokrov da padne.

Kleći uz Fedrino tijelo.

Trga si odjeću, zatim kožu pa kosu, sve frenetićnije, dok se skroz ne izmori.

Ali ne plaće.

Ustaje i pripaljuje lomaću. Fedra nestaje u plamenu.

Tezej: Ubit ću ga.

Prezadnji prizor, osim tri završne rijeći, saćinjen je od didaskalija. Prekriveno Fedrino tijelo ne mora ležati na lomaći, niti je nužno lomaću pripaliti. Nije teško zamisliti prostor u kojemu je na odru.

Lik suvremenoga Tezeja izravno asocira mitskoga, antićkog heroja. Potvrđuje to i silovito, patetićno trganje odjeće, kože, kose.

I maske na licu Tezeja i Strofe u narednom završnom prizoru izravno asociraju porijeklo komada s antićkim teatrom.

Osmi prizor.

Kad se prvo u ulozu Fedre, autorica dijaloga, Sarah narazgovarala s Hipolitom i Strofe, a potom u ulozu Hipolita obraćunala sa Svećenikom i Bogom, nastavak i završetak komada prepustiti će redateljici Kane, autorici didaskalija u njihovoj stvaralaćki «dvoćjednoj osobnosti».

Pojavom Tezeja komad se nije mogao nastaviti istim dramaturškim postupkom. Poslije njegove prijeteće odluke da će ubiti Hipolita uslijedila je nagla, korjenita

promjena strukture i stila. Sarah i Kane zamijenile su funkcije: redateljica Kane preuzela je vođenje i opisivanje radnje, spisateljica dijaloga Sarah svoj autorski udio svela je na pisanje pretežitno kratkih replika, u početku poneku dulju Tezejevu. Najzamijetnija prostorno optićka promjena da se komorna drama u sedam prizora u interijeru, u završnom osmom dogaća u eksterijeru.

Izvan suda.

Skupila se gomila muškaraca, žena i djece, uključujući i Tezeja i Strofe. Oboje su maskirani.

Ta gomila muškaraca, žena i djece.

Sve što će se dogoditi dramaturškim je rezom sabijeno u jedan prizor, sve je pokrenuto Tezejevom prijetećom odlukom da će ubiti Hipolita.

Euripidova i Senekina Hipolita raskomadala je strašna, divovska neman koju je bog mora, grćki Posejdon, rimski Neptun, poslao na molbu sina Tezeja da mu, kad zatreba, ispuni kao jednu od tri obećane želje. U *Fedrinoć ljubavi* nema bogova, nema nemani, sve je na ljudima, našim suvremenicima, koji će nahuškani i predvoćeni svojim maskiranim kraljem svirepo masakrirati Hipolita i Strofe. Poslije sedam komornih, psihološki i scenski uvjerljivih prizora, neuvjerljivost je ovoga posljednjega predodrećena.

Euripidova!

Trsteno, lipanj-kolovoć 2011.

Napomena

Esej Božidara Vioića *Fedrinoć ljubav* u redateljevim je bilješ-kama post mortem pronašla njegova supruga Andrea Zlatar Vioić. Ponudila ga je na objavljivanje uredništvu ćasopisa Kazalište, što smo sa zahvalnoćću i prihvatili, uvjereni da ta pronićljiva i prodorna analitićka studija ni nakon deset godina od nastanka nije izgubila ništa od svoje izvorne aktualnosti i svježine. Štoviše, u njoj su prisutne sve one karakteristike koje su Vioića ćinile jednim od naših najvećih kazališnih erudita koji je jednostavnim jezikom, ali na teatrološki istanćan i filozofski dubok i autentićan naćin znao obrazložititi svoja dramaturška i redateljska promišljanja.

Dva su razloga zbog kojih smo se odlučili uz Vioićev esej objaviti i dramu Sarah Kane *Psihoća 4.48*. Prvi je ćinjenica da se *Fedrinoć ljubav* sadržajem izravno nadovezuje na tu dramu, a drugi što hrvatski prijevod *Psihoće 4.48*, do sada još nije objavljen, iako je pod naslovom *Jutro* uprizoren još 2003. u rećiji Marija Kovaća te produkciji KUFERA i Art radionice Lazareti. Uz dramu Sarah Kane objavljujemo i nekoliko fotografija iz te predstave u kojoj su glumile Kristina Bajza, Maja Kovać i Sanja Tropp.

Uredništvo