

# Preko svih granica: gluma i kulturno pamćenje u filmu *Turneja* Gorana Markovića (2008) i romanu *Budi Hamlet, pane Hamlete* Tahira Mujičića (2012)

*In memoriam* Miri Furlan

I.

Posveta prošle godine preminuloj hrvatskoj i ex-jugoslavenskoj kazališnoj i filmskoj glumici Miri Furlan varljivo sugerira kako su dva djela što ih ovom prigodom kanim razmotriti prvenstveno povezana zajedničkom ženskom glumačkom figurom koja se u njima pojavljuje ili spominje. Istina je, međutim, nešto drukčija, između ostalog i zato što se posveta ovdje pojavljuje ne samo u dokumentarnoj, nego i u metaforičkoj funkciji. Što se dokumentarne tiče, ona je tek djelomično oslonjena na neke činjenice: da, Mira Furlan doista nastupa u ulozi glumice Sonje u Markovićevu filmu *Turneja* – štoviše, glumice koja i u filmu zauzima srodnu „izdajničku“ poziciju u dramaturgiji rata kakvu je za svojega boravka u Beogradu po sudu mnogih zauzimala i Mira Furlan – ali u Mujičićevu romanu *Budi Hamlet, pane Hamlete* figurira *in absentia*, jer se zapravo ne spominje, a ipak kao da je nesvjesno na autorovu umu, kao da se od nas očekuje da se i nje prisjetimo. Čitav zaplet romana vrtjet će se oko šezdesetosmaške postave Shakespeareova *Hamleta* na Dubrovačkim ljetnim igrama u režiji izmišljenoga češkog redatelja Maestra Otta Krame, a jedini stvarni Čeh koji je na tome festivalu ikada režirao najslavniji od svih Shakespeareovih dramskih tekstova bio je upravo Jiří Menzel, u čijoj je predstavi 1982. Mira Furlan odigrala nezaboravnu, antologijsku, svojeglavu i seksualno neživljenu Ofeliju. No posveta odlazi i Miri Furlan koja je u međuvremenu postala više od osobe, više od glumice, čak i više od kazališne ili filmske zvijezde, pretvorivši se u lokalni znamen višestrukih prekoračenja kojima će se moja rasprava analitički i interpretativno pozabaviti, donekle na tragu već načetih interesa u vezi s glumičnim medijsko-političkim „slučajem“ (usp. Čale Feldman, 2005). Premda će, dakle, već sam doziv njezina imena sugerirati širok raspon jazova koje joj je bilo suđeno premošćivati – od vremenskih rasjeda između biv-

šeg i postjugoslavenskog kulturnog prostora, preko geopolitičkih rasjeda između zavađenih nacionalnih zajednica koje su taj prostor nastavale, gradile i rušile, do ontoloških rasjeda fikcije i zbilje – prekoračenja koja će mi ovdje biti u fokusu ipak će se prije svega ticati prelazaka između medijskih rubova književnosti, kazališta i filma, a s njima i kršenja zadane mjere moralno prihvatljiva i neprihvatljiva ponašanja, ako ne i – kako evokaciji lika Ofelije i priliči – samih granica razuma i ludila. *In memoriam*, pak, kao formulacija, priziva pojam pamćenja oko kojega će se moja rasprava vrtjeti kao oko temeljna glumčeva alata, a i jedinog mjesta u kojemu se – bar kada je posrijedi kazališna gluma – pohranjuju njegove izvedbe.

Izabravši, naime, dva spomenuta naslova, u svojem sam prilogu o različitim intermedijalnim sučeljima, prijeporima, posudbama, analogijama i suradnjama filma i književnosti odlučila usporediti dva djela koja su nastala u tijesnom kronološkom i geografskom susjedstvu – Markovićev film produciran je u Beogradu 2008. godine, dok je Mujičićev roman izdan u Zagrebu 2012. godine – te koja se prikazanim zbivanjima smještaju u kontekst onoga što se u Hrvatskoj, koja je poprište Mujičićeva romana, službeno naziva Domovinskim ratom, a drugdje uvriježeno tretira kao ratni raspad Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, s posebno pogubnim i do danas ne posve razriješenim posljedicama po jednu od njezinih republika, Bosnu i Hercegovinu, u kojoj će se pretežito odvijati radnja Markovićeva filma. Ovo navodim i zbog toga što je problematika jugoslavenske kulturne produkcije i njezine funkcije u doba i nakon toga rata postala osobito prominentno humanističko istraživačko područje, unutar kojega se svojom važnošću istaknuto izdvajaju baš film i književnost,<sup>1</sup> dok je

<sup>1</sup> Za književnu i kulturnu politiku usp. primjerice Wachtel, 1998; Crnković, 2014; Beronja, 2016; Obradović, 2016; Vervaet, 2017; Karlič, Šakić i Marinković, 2017. i Postnikov, 2019; za studije filma usp. Pavičić, 2011; Levi, 2013; Murtić, 2015; Jelača, 2016. i Gilić, 2017, kao i pripadne bibliografije.

kazališnoj ratnoj i poratnoj jugo-produkciji kao zasebnoj entitetu na koji će se oba djela obilno referirati posvećeno razmjerno malo objavljenih pregleda i analiza, kako u zemljama zahvaćenima ratnim sukobom i njegovim političkim posljedicama, tako i u inozemstvu.<sup>2</sup> No, bilo da je riječ o studijama posvećenim postjugoslavenskoj kinematografiji ili pak književnoj produkciji na spomenutu ratnu temu, Markovićev film i Mujičićev roman u njima jedva da se i spominju, što daje naslutiti kako ta dva djela za obje umjetnosti ovoga razdoblja nisu, barem prema sudu i naših i stranih uglednih kritičara i povjesničara, ni osobito reprezentativna ni posebno interpretativno poticajna, premda valja napomenuti da su neposredno po izlasku oba dobila važne nagrade.<sup>3</sup> Ili je možda upravo njihova temeljna spona – činjenica da se oba o ratu odabiru izraziti kroz prizmu treće, kazališne umjetnosti, i to baš glume – pogodovala takvom mlakom odjeku, otplavivši zajedno s krhkošću, kratkotrajnošću i beznačajnošću glumačke izvedbe i sve ambicioznije etičko-političke dimenzije koje bi umjetnička produkcija koja se laća tako izazovnih pitanja morala posjedovati?

Bez obzira na zasigurno iznimno važno pitanje njihove kulturnopolitičke reprezentativnosti i relevantnosti, dva su me, dakle, naslova privukla prvenstveno zbog svoje zajedničke ratne i kazališne teme, a i zajedničke fabularne okosnice, odnosno jer oba u ratom zahvaćena područja otpremaju za taj podvig posvema nespremljene, kao i ratnih okolnosti posvema nesvjesne glumce. Markovićev film i Mujičićev roman zanimljivi su utoliko i zbog teorijski intrigantnih aspekata intermedijalnih reperkusija koje takva odluka za sobom povlači, omogućujući obojici autora ne samo da dočaraju svoje viđenje triju umjetnosti – (dramske) književnosti, kazališta i filma – nego i da propitaju njihov status, svrhovitost i učinkovitost u prijenosu i pripitomljenju iskustva rata, u savladavanju njegova (be)smisla. Scenarij Markovićeve filma, kako se nerijetko napominje, bio je uvjetovan činjenicom da je autor sin dvoje uglednih srpskih glumaca, Olivera i Rade Markovića, kojima je film posvećen, a posrijedi je i preobraženi dramski tekst, koji je autor napisao tijekom 1990-ih, kada je i uprizoren u beogradskom kazalištu Atelje 212, dok je Mujičićev roman uvelike utemeljen ne

samo na njegovoj karijeri dramskog pisca od sedamdesetih godina 20. stoljeća do danas, nego i na njegovu udjelu u oformljivanju ratne kazališne trupe Teatar AD HOC. Ako se u slučaju Markovićeve filma i može učiniti da prozna književnost zauzima sekundarni interes – što bi se na prvi pogled moglo reći i za film u Mujičićevu romanu – valja svedeno napomenuti da će obje umjetnosti u obama djelima odigrati neku podzemnu ili barem „bočnu“ ulogu: baš kao što je Markovićev film u svojoj pripovjednoj dimenziji osvojen na skelama epizodične strukture avanturističkog romana – jer su to skele karakteristične za književni topos putujućih glumaca – tako je i istovrsno koncipirani Mujičićev roman, u kojem nad pripovjednim diskursom znatno dominiraju dijaloške dionice i „didaskalijski“ opisi radnji i likova, zapravo inačica (ratne) melodrame, žanra koji će nakon svoje devetnaestostoljetne kazališne karijere pretežito preživjeti na filmu.<sup>4</sup> Osim toga, kao što se junaci Markovićeve filma oslanjaju na svoje poznavanje i pamćenje dramske književnosti, tako i junak Mujičićeva romana nije samo kazalištarac, nego i filmofil koji povremeno susreće profesionalne sudruge angažirane na obama medijskim planovima, pa dijalozi vrve prisposobama ratnih situacija s prizorima iz horora i vesterna te stalnim intertekstnim referencama na različite češke, švedske, ruske, talijanske, francuske i američke glumce i redatelje, a s njima i na ostale filmske naslove koje je gutala socijalistička generacija i s ove i s one strane željezne zavjese, među kojima su i oni u kojima su nastupali srpski glumci, pa tako i neki od Markovićevih glumaca u filmu *Turneja*.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Budući da mu je junak češki glumac koji u Hrvatsku stiže iz Praga, slavnog jednako po svojim kazališnim koliko i po filmskim imenima i posebice školi FAMU – koju je, usput budi rečeno, završio i Goran Marković – roman se i u jednoj od ključnih epizoda junakova bijega iz četničkog zarobljeništva koristi TV-projeksijom filma *Valter brani Sarajevo* kako bi nekadašnjem praškom đaku, mladom srpskom filmskom redatelju Čori, pružio priliku da se nakon slučajnog susreta junaku pridruži i pobjegne od prisilne regrutacije. Između dvojice se, dapače, povede i kratka teorijska diskusija, kad Čora prizna da je rado u Pragu odlazio u kazalište, premda „mi filmaši ponajčešće kazalište ne volimo i ne idemo u njega, štoviše, mislim da ga ne razumijemo“, Mujičićev mu junak odgovara: „Prihvatanje konvencija! Ili dogovora između onih na sceni i onih u gledalištu. Usvajanje postojanja četvrtog zida. (...) Tako to, naime, ja laik, potpuno neteatrološki tumačim“ (Mujičić, 2012: 58).

<sup>5</sup> Neće biti prostora za baš svako ime, naslov ili aluziju – pogotovo zato što ću se nadalje pokušati zadržati na makro-diskurzivnim analogijama – no vrijedi pripomenuti kako su u tome pogledu najsočniji pasaži Mujičićeva romana rezervirani za susret sa srpskim vojnicima na okupiranim dijelovima Hrvatske. Tako jedan od njih junaku i njegovoj pratilji na putu prijeteći dobacuje: „Ma ima, bre, oboje da vas karam ko Bata nemačku diviziju i Štefcu Cvek zajedno“ (ibid., 31).

<sup>2</sup> Usp. Lukić, 2009; za niz priloga posvećenih rodnoj dimenziji ratne problematike u drami i izvedbi usp. Čale Feldman, 2012. te osobito rasprave u Hulfeld, 2018. s pripadnom bibliografijom.

<sup>3</sup> *Turneja* je nagrađena kao najbolji film na filmskom festivalu u Montrealu, a bila je i predložena za nominaciju za Oscara u kategoriji inozemnih filmova, dok je Mujičićev roman dobio nagradu T-portala za najbolji hrvatski roman za 2012. godinu, ali, kako je obrazloženje žirija ustvrdilo, „i za mnoge naredne godine“.

## II.

Sve to obvezuje me da ponajprije postavim teorijske i kulturnopovijesne okvire unutar kojih se danas razmatraju različitosti i srodnosti estetskih procedura ovih triju medija (usp. Stepanova, 2014), napose kada su u pitanju njihova višesmjerna intermedijalna križanja. Kao njihovo ključno križište ovdje ću, međutim, izdvojiti glumačku osobu, njezinu načelnu ontološku (ne)razlučivost od ostalih, „običnih“ ljudi, te posebno već spomenuto pitanje njezina književnog pamćenja, ali i pamćenja koje izaziva u kulturnome okruženju u kojemu nastupa, jer će glumačke avanture u obama djelima koje dovedim u usporedbu predstavljati više od puka otonca fabule. Pokušamo li na tome tragu usporediti teorijski kontekst u koji bi oba djela valjalo smjestiti, pokazat će se da će u pogledu plodotvornosti i poticajnosti refleksije o intermedijalnim potencijalima i učincima prednjačiti teorijske diskusije vezane uz interferencije kazališta i filma. Ne samo da se odnedavna množe zbornici posvećeni danas već antologijskim priložima o njihovim povijesnim srodničko-svadačkim odnosima, od Huga Münsterberga i Georgea Bernarda Shawa, preko Andréa Bazina i Sigfrieda Krakauera do Susan Sontag i Petera Handkea (usp. Cardullo, 2012), pa se u jednome kazalište naziva „davnom majkom“ filmskim „mladahnim potomcima“ (Knopf, 2005: 1), dok se u drugome film naziva njegovim „mlađim bratom“ (Ponte di Pino, 2018: 35), nego se u njima granaju i osvrta na brojne primjere umjetničke autorske „amfibije“, bili posrijedi scenaristi ili dramatičari, redatelji ili glumci. Tako će i mjestimični hotimični uzajamni preplet kazališta i filma baštiniti štošta od spomenutih afiniteta i prijepora (usp. Pietrini, 2007), osobito imamo li na umu s koliko će se negativnoga prizvuka filmskoj glumi i svijetu što ga ona dočarava s razvojem kinematografske autonomije prišivati prigovor „teatralnosti“. Filmu je dugo trebalo da se i u praksi i u prosudbi odcijepi od ideje kako je tek snimljena i fiksirana ekstenzija dramaturških, prikazivačkih i dapače spektakularnih vizualnih apetita kazališne tradicije, jer s njome, čak i nevezano za činjenicu da su mnogi filmovi nastali kao adaptacije dramskih predložaka, dijeli „dramsku“ kondenziranost vremena prikazivanja, neposrednu akciju i dijalog likova, zatim „kazališnu“ vizualizaciju njihova izgleda – njihove odjeće, šminke, frizure, mimike, gestike, kretanja i plesa kojim se likovi mogu ili karakterizirati ili uključiti u radnju – napose prostora u kojemu djeluju, a onda i, s nastupom zvučnog filma, aktivaciju akustičkih aspekata njihova nastupa, kao što su glas, dikcija ili pjev.

Uza sve analogije što ih možemo povući između kazališne i filmske brige za navedene „dramaturške“, „scenografske“, „kostimografske“ i ine aspekte prikazanog svijeta, ključni je moment njihovih obilježja koje dijele stoga bila i ostala

potreba za karizmatičnom, obrazovanom i psihofizički uvježbanom glumačkom osobom. Taj je zajednički moment brojne, djelomice i već ovdje spomenute tumače, kao što su Bazin, Krakauer, von Sternberg, Braudy ili Cardullo (usp. priloge u Knopf, 2005 i Cardullo, 2012), opetovano nagonio da uspoređuju način na koji se gluma aktivira, fiksira, prezentira i percipira u tkivu filmske „naracije“ nasuprot kazališnoj „izvedbi“. Glumu u dvama medijima naime ključno razdvaja ne samo posredovanost ekranom u slučaju filmskog, za razliku od neposredne fizičke nazočnosti kazališnog glumca, nego i podložnost pripovjednom diktatu kadra, montaže i oka kamere u filmu, za razliku od oslonca na razmjernu polifokalnu slobodu, odnosno na donekle ipak samovoljnu distribuciju gledateljskog pogleda, nekmoli na neposrednost, kako bi Branko Gavella rekao, gledateljeve „suigre“, odnosno „organskog“ doživljaja glumčeva tijela u kazalištu (Gavella, 2005). Upravo je potonja, fenomenološka, ako ne i etička dimenzija, koja je i u teatrološkim teorijskim pristupima interes s vidljivog, semiotički investirano tijela glumca pomaknula prema interakcijskoj, fizičkoj suprisutnosti obaju dionika kazališne komunikacije, ono što će raspravi o dodirima i otklonima dvaju medija glumačkoga nastupa donijeti presudnu operativnu distinkciju, koje postajemo posebno svjesni kada dolazi do intermedijjskih posudbi, prožimanja i križanja. Osobito će, pak, ta svijest doći do izražaja ako je, kao u slučaju Markovićeva filma, posrijedi filmski scenarij koji je nastao na temelju dramskoga teksta, odnosno ako se ishodišna metateatarska autorefleksija prometnula u teatar-u-filmu koji reflektira određene aspekte i svojstva filmskog prikaza, odnosno ukazuje na temeljne razlike ne toliko između dvaju tipova glumačkoga nastupa koliko upravo između dvaju recepcijskih horizonata, što znači primarno dvaju tipova glumačko-gledateljske interakcije, jer dok u kazališnoj glumci i gledatelji jedni druge mogu i fizički ugroziti, filmski će se gledatelj uvijek moći povući na sigurnu, voajerističku distancu.

Premda je, dakle, načelno u slučaju Markovićeva filma *Turneja* prije svega riječ o filmskoj eksplicitnoj reprezentaciji i tematizaciji kazališta i glume, o likovima – kazališnim glumcima, o kazališnim ambijentima kao prostornim odabirima filma, a onda i o odlomcima dramskih tekstova – klasičnih i trivijalnih – koji se u filmu izgovaraju, dakle o „kazalištu viđenom kroz oko kamere“, kako se u svojoj nedavnoj studiji o nizu srodnih filmova „u kojima kazalište zauzima neku dijegetičku nazočnost“ izrazila Laura Sava (2021: 9), mene će prije svega zanimati funkcije koje takvi kazališni umetci u filmu preuzimaju i način na koji se uspostavljaju kao izdvojeni, „uokvireni“ prikazi (ibid., 19–22). Naime, osim izravnog priziva i komentara na račun glumačke umjetnosti, a onda i s njome asociranog (sramnog ili hrabrog) udjela umjetnosti i kulture u

ratu uopće – o čemu inače kao o posebno učestalom fokusu kazališno-filmskih prožimanja piše Sandra Pietrini (2007: 65–102) – pokušat ću ujedno ispitati i kako se zbog toga u Markovićeveu filmu „aficira“ ontološki status izvankazališnih zbivanja koje kamera zahvaća i prezentira kao konstitutivne za okvirni plan filma. Drugim riječima, neću se samo baviti predstavljačkim potezima kojima se kazališna gluma markirano izdvaja iz dotadašnje filmske glumačke pseudoneutralnosti, nego i ukazati na momente u kojima u filmu dolazi do svojevrstnih obrtaja odnosa glumac-gledatelj, tako da se unutar primarne dijegeze počinju nazirati potencirani, kako naslov jednog od instruktivnih filmološko-teatroloških zbornika sugerira, „stadiji realiteta“, a s njima i navlastita „teatralnost“ filmskoga dijegetičkog okvira, disrupcija njegova navodno karakterističnog „realizma“, njegove „prozirnosti“ (Loiselle i Maron, 2012: 5). Srodnikâ u takvom učinku u povijesti filma ne manjka, no najbliži u pogledu motiva putujuće glumačke družine, a i po ratno-političkoj kontekstualizaciji, bio bi Angelopoulosov film *Glumci* (1975) koji, međutim, zahvaća puno veći vremenski i povijesni raspon te je daleko od komičnih naglasaka na kakvima Marković inzistira (usp. Georgakas, 1997; Horton, 1997. i Pietrini, 2007: 68–74, koja se nakon tumačenja Angelopoulosova filma osvrće i na film Marija Martonija *Ratno kazalište* iz 1998., također o trupi koja priprema nastup u okupiranom Sarajevu, 74–75).

S „romanesknim kazalištem“ što ga uprizoruje Mujičić u ponešto smo teorijski podzastupljenijem području – dominiraju naime teorijski uvidi vezani za tumačenja pojedinih djela, pisaca, nacionalnih kultura i književnih razdoblja, tako da mi je znan tek jedan rijedak ambiciozniji pokušaj teorijsko-povijesne sustavnosti (usp. Raith, 2004) – premda je tradicija, primjerice, kazališnog romana kao zasebna književnoga žanra višestoljetna i prilično bogata, pogotovo kad osvijestimo da joj vrhunce zauzimaju klasici. Nitko ne poriče da je posrijedi žanr kojemu je legitimno mjesto među ostalom romanesknom žanrovskom subračom, što znači da valjda i raspolaže kakvim dovoljno zamašnim korpusom, ali teško je pronaći književnu enciklopediju, pojmovnik ili leksikon koji bi definiciji i opisu njegovih odredbenih obilježja posvetio zasebnu natuknicu, izuzmemo li leksikonski priručnik *A Novel approach to Theatre, from Adams to Zola* pasioniranih ljubitelja žanra Linde Sarver i Toma Marcusa (1997), u kojemu se uglavnom nude kratki sadržaji pojedinih romana koji žanru pripadaju, ali ne diskutira se ni o kakvim teorijskim pretpostavkama koje bi žanr na neki način formalno i (arhe)tipski konsolidirale. Reklo bi se stoga da je kazališni roman nešto poput neželjenog nahočeta u velikoj romanesknoj obitelji koja – koliko se god inače ponosila gipkom prirodom svoje zakonite djece – ne zna kojemu bi ocu ili majci taj hibrid zapravo pripisala.

Nije ga moguće, kao, primjerice, pikarski, odgojni, ljubavni ili detektivski, razgraničiti isključivo prema tematskome fokusu, ne samo zato što i on nerijetko baštini ponešto od svih netom navedenih, nego i stoga što kazališni ambijent nije, kao lutanje, odrastanje, ljubovanje ili kriminalistička istraga, nešto što može ostati u statusu teme i pripovjedne strategije, a da – kao i kada je u pitanju film – svojim navlastitim materijalnim svojstvima i diskurzivnim obilježjima i fikcijskim signalima, još pritom podvostručenim, dramskim i izvedbenim, neizbježno ne počne kontaminirati i ishodišni, odnosno okvirni romaneskni izričaj. Vjerojatno je po svojoj usredotočenosti na konkurentnu umjetničku sferu najbliži problematici *Künstlerromana*, s oglednim Goetheovim *Naukovanjem Wilhelma Meistera* na čelu, iako se *Künstlerroman* pretežito ipak fokusira na jedinstvenu umjetničku osobnost, što je pretijesna kostrijet za kolektivističku narav kazališta, kako u njegovu produkcijskome, tako i u njegovu recepcijskom aspektu. Kazalište je k tome – baš kao i film – i plurikodični fenomen, kojemu jedan od elemenata – dramski tekst – pripada istom okrilju jezičnih umjetnina kojemu i roman. Upravo će se na sjecištu te srodnosti i moći odvijati spomenuta kontaminacija kao, primjerice, u romanu *Između činova* Virginije Woolf, koji smjelo miješa replike komada s usklikima i mislima publike, a onda i opisom atmosferskih i inih opstrukcija kazališne izvedbe. S druge strane, izvedbena komponenta kazališta iste je kakvoće kao i ini svijet ljudskog međudjelovanja, što će pogodovati čestom raslojavanju i konfuzijama sugeriranih ontoloških planova romaneskne i izvedbene fikcije, kao u „dramski“ komponiranom Laclosovu epistolarnom romanu *Opasne veze*, punom usto i režijskih implikacija intriga što ih smišljaju i vode dvoje glavnih manipulatora, ali i romanu koji obiluje fiziognomijskim aluzijama na lice kao glumačku masku.

Čak i kada bismo dakle pristali na najužu moguću definiciju, da su kazališni romani pripovijesti o zbivanjima koja se odvijaju u kazališnim prostorima, ili romani kojima likovi zapremaju kakvu profesionalnu kazališnu funkciju – romani, prema tome, kojima su junaci dramatičari, kao Silvia Roncella u Pirandellovu *Njezinu mužu*, redateljji, kao u Bulgakovljevu *Crnom snijegu*, ili glumci, kao u Scarroнову *Glumišnom romanu* i *Mefistu* Klause Manna, ili još češće, osobito u 19. stoljeću, glumice, kao u Gautierovoj *Gospođici de Maupin*, Zolinoj *Nani*, Nervalovoj *Sylvie* ili *Danielu Deronda* George Eliot, a onda i Jamesovoj *Tragičnoj muzi* – još bi se uvijek ukazivao problem razumijevanja i omeđenja samoga fenomena kazališta, osobito u svjetlu novijega teorijskog dosega termina izvedbi. Tako bi se u dijagnostiku povijesne krivulje propulzivnosti kazališnog romana kao žanra koji apoteozu doživljava u 19. stoljeću nužno morala uplesti i povijesna krivulja kazališne institucionalizacije, koja bi vodila od putu-

jućih družina već spomenutoga Scarrona ili Gautierova *Kapetana Fracassea*, ili Mériméeove *Clare Gazul*, preko građanskoga kazališta i opere Balzacovih *Izgubljenih iluzija* i *Sarrasinea*, sve do suvremenog performansa iz De Lilleove *Umjetnice tijela*. No time se ipak nikako ne bi mogle iz romanesknog okrilja izbaciti i nesankcionirane forme predstavljačkog ponašanja koje se od svakodnevice jedva mogu i razlikovati, što će nerijetko otežati sud o tome je li neka epizoda romana ujedno i kazališna ekfrazna, ali istodobno i poduprijeti moguće unutrašnje i izvanjske analogije i intertekstne odjeke romanesknih, dramskih i kazališnih umišljaja. Konačno, nije li sama putanja romana kao novovjeke vrste započela upravo njima, u *Don Quijoteu*, u kojemu je lutkarska epizoda s mešтром Pedrom tek jedna od čitava niza vidljivih i nevidljivih kazališnih umetaljki?

Pa premda ambijent i protagonisti ostaju najčvršćim osloncima definicije žanra, do te mjere da kazališni romani, sa svojim taštim zvijezdama i labirintskim svijetom pozorničkih i zakulisnih intriga, lako plivaju u vodama tzv. popularne literature, osobito kriminalističkog i ljubavnog zapleta, spomenute nam odrednice još nipošto ne govore puno o tome kakvo kazalište kvantitativno i kvalitativno mjesto zauzima u svijetu, odnosno fabuli romana, prenose li se unutar njega tek kontekstualne i pozadinske okolnosti ili pak sama umjetnička izvedba, a s njome ujedno i svijet dočaran kazališnim uprizorenjem, te kako i kroz čije očiste ga doživljavamo, da i ne govorimo o pitanju što ovaj hibrid donosi ideji romana s jedne i ideji kazališta s druge strane, te kakvom metodologijom spomenute strukturne spojnice zahvatiti – naratološkom ili teatrološkom? Bez obzira na to bavio se kazališni roman tek prikazom materijalnih okolnosti izvedbe – prostorom, organizacijom, glumačkom postavom i inim – ili se izlijetao u eksperimentalna križanja predstavljačke i romaneskne fikcije, uvijek će, naime, ujedno iskušavati status i moć književnosti s jedne i kazališta s druge strane, i to i kao društvenih institucija, i kao medija, i kao umjetničkih praksi.<sup>6</sup> Već smo obrazložili na koji način srodno produktivno trenje vreba i u kazališnom filmu, pa pridodamo li svemu rečenom najavljeni interes za fenomen kulturnoga pamćenja,

<sup>6</sup> Iako se, primjerice, činilo da učestalost kazališnih romana u 19. stoljeću predstavlja simptom recepcijske prevlasti romana nad kazalištem koje se najčešće prokazuje jer je podložno materijalnoj propadljivosti i jer postaje površna zabava – obznanjujući ono što je Richard Sennet formulirao kao odstup javnog čovjeka i građansko povlačenje u intimne sfere – vrijedi i obratno: i roman istom obznanom oplakuje granice dosega i utjecaja pisane riječi, to jest slabost svojih neposrednih komunalnih učinaka, zbog kojih su mnogi prozni klasici, poput Jane Austen, Gustavea Flauberta ili spomenutog Henryja Jamesa, žalili što su ih životne okolnosti ili propast na kazališnim daskama osudile na to da ostanu tek romanopisci.

a s njime i pitanja medijskih povlastica koja u tome pogledu za sebe pridržavaju i film i književnost, upad kazališnog okvira u njedra obiju umjetničkih sfera pridat će neku kontekstualnu rezonancu i naizgled „formalističkim“ pitanjima pripovjedne legitimacije, frekvencije i distribucije intermedijalnih momenata.

### III.

Koncipiran, kako čusmo, već devedesetih godina 20. stoljeća u formi dramskog teksta, scenarij Markovičeva filma smješta se u kontekst ratnih zbivanja 1993. godine o kojima se ni proturječne verzije događaja niti prosudbe o njihovim ključnim političkim i ideološkim uzrocima i implikacijama nisu još sasvim slegle, pa se i o filmu u neposrednim kritičkim reakcijama, ovisno već iz koje su nacionalne sredine pristizale, znalo suditi primarno kroz prizmu „strane“ u sukobu koju je redatelj navodno njime zauzeo, kako u odnosu na zavađene nacije, tako i u odnosu na sam kompleks rata. Tako je, primjerice, za hrvatskog kritičara Juricu Pavičića taj film prije svega „djelo principijelna i čestita čovjeka“,<sup>7</sup> dok je za Dejana Ognjanovića „kvazi-humanistički, jedva prikriveni, anti-srpski pamflet“.<sup>8</sup> Neovisno o neslaganju u etičko-etničkim (dis)kvalifikacijama, obojica kritičara suditi će o ideološkom sukusu filma nedvosmisleno, držeći ga ili „filmom nožem rezane teze“ u kojemu „nema puno mjesta za nijansiranje“ (Pavičić) ili „politički naivnim (da li zaista?)“ uratkom prema kojemu „ratove ne izazivaju ekonomski, politički, religiozni faktori“ (Ognjanović). Zbog toga paradoksalnog kritičarskog slaganja u nesložnosti još je zanimljivije uočiti koliko različito obojica kritičara govore o udjelu što ga u takvom odrješitom pozicioniranju zauzima kazališna trupa koja se odmeće u Bosnu da bi štogod zaradila: za Pavičića nema dileme da su putujući glumci tu „pristali na moralno dvojben angažman“ te su se, sve u svemu, kao sinegdoha tek naizgled bespomoćnih i umnogome za rat suodgovornih intelektualaca i kulturnjaka, ponijeli poput Hendrika Höfgena iz Szabova *Mefista*, pa se za kritičara „tema“, ako ne i meta filma dade sažeti upravo etički sumnjivom i odbojnom rečenicom Szabova protagonista, „ja sam samo glumac“. No za razliku od Pavičića, srpski kritičar o istoj – ključnoj – „tematskoj“ odluci sudi sasvim suprotno, jer prema njemu Marković „svoju profesiju fanatično brani i uzdiže“, braneći „premisu kako su glumci *samo* glumci“: „To

<sup>7</sup> „Solidno djelo principijelnog i čestitog čovjeka“, *Jutarnji list*, 4. veljače 2009.

<sup>8</sup> Autorov blog na siteu „Chetnixploitation“ od 16. veljače 2010. Dostupno na: <http://chetnixploitation.blogspot.com/2010/02/turneja-2008.html>, pristup 26. veljače 2022.

je ta vizura 'prosvećenog' intelektualca, koji nije video rat, ali je o njemu čitao u renesansnim dramama“ (Ognjanović). Kako su glumci tu očito glavni kamen smutnje, kadar polučiti i ove i one averzije, zbog kojih i jedan i drugi kritičar tako odlučno oglašavaju svoju dezidentifikaciju upravo s tom skupinom likova – puno više negoli, primjerice, s vojnim „licima“ pred kojima su glumci prisiljeni nastupati – možda neće biti zgoroga da se tim povodom porazmisli kako to da pojava glumaca budi tako ujedinjene, a opet oprečne reakcije, a onda i da se izvede kakva alternativna argumentacijska linija, koja se ne bi do te mjere zaplela u estetičko-etičko-političke tabore i „strane“.

Neosporno, čitav fenomen postjugoslavenske filmske produkcije i njezina tretmana ratnog razdora teško je sagledavati mimo podrobnije analize niza ekonomskih, društvenih, političkih, pa onda i religijskih i kulturnih okolnosti koje su do njega dovele, što je prevelik zalogaj u koji se osobno ovdje ne kanim upuštati, dobrim dijelom i zato što se o tim okolnostima opsežno i ozbiljno pisalo, s posebnim naglaskom na probleme traume i identiteta. U te se interese i Markovičev opus postratnog razdoblja znao uklopiti, posebice njegova *Urnebesna tragedija* (međunarodno poznata kao *The Tragic Burlesque*) iz 1995. godine, koju će Dejan Levi, izučavatelj tropa ludila u postjugoslavenskom filmskom korpusu, tumačiti usporedo s Brešanovim *Maršalom* (usp. Levi, 2013: 67–71). Levi će mi biti dragocjen sugovornik ne toliko zbog svoje iscrpne i umnogome izvrsno potkrijepljene sume postojećih uvida u odredbene čimbenike raspada Jugoslavije (ibid., 15), nego i zbog svojih napomena o obilježjima Markovičeve poetike uopće, *Urnebesne tragedije* napose, koja su vidljiva i u *Turneji*. *Turneja* je, uostalom, upravo fokusom na glumačku umjetnost, ambivalenciju obožavanja i prezira prema njezinim profesionalcima, kao i na podvojenost, odnosno ontološko raslojavanje koje kazališni okvir implicira, vrlo bliska ontološkoj nestabilnosti koju u *Urnebesnoj tragediji* unosi topos ludnice i ludila. No ono što u potonjemu filmu Levi izdvaja kao karakteristično za Markovičeve metaglumačke aluzije – okupljanje „ekstenzivnog ansambla... trenutno prepoznatljivih lica“, odnosno „glumaca koji su bili najčešće zapošljavani i najuspješniji glumci jugoslavenske ere“, kako bi se sugerirala „poludjela vizija jugoslavenskoga kinematografskog prostora“ i „pogled na zajedničko kulturno naslijeđe koje se sada čini dalekim i stranim“ (ibid., 88) – u *Turneji* će funkcionirati jednako na planu empirijske, kao i na planu umetnute, fiksijske recepcije, kao ravnopravni dijegetički čimbenik cjelokupne glumačke ratne avanture.

Trupu naime i u filmu *Turneja* tvore redom značajna imena ne samo jugoslavenskog filmskog, nego i – donekle zajedničkog – kazališnog prostora, daleko međutim rjeđe eksploatiranog u ovom „intertekstno-

interglumišnom“ smislu, u kojemu će jugoslavenske zvijezde uspjevati izgraditi „persone“ onkraj pojedine glumačke izvedbe (usp. Pogačar 2010: 208, odlomak koji navodi i Levi, 2013: 88). Osim već spomenute Mire Furlan, koja je zbog svojega gostovanja na srpskoj pozornici u vrijeme rata u Hrvatskoj i medijski nastradala, tu su još: Dragan Nikolić i Voja Brajović, kulturni interpreti popularne serije *Otpisani* (1974–1975); Slavko Štimac, proslavljeni glumac-dječak iz filmskih hitova i hit-serija *Vuk samotnjak* (1972), *Sutjeska* (1973), *Zimovanje u Jakobsfeldu* (1975), *Salaš u Malom Ritu* (1976) i *Sječaš li se Dolly Bell* (1981), a onda i Josif Tatić, Banetov šogor iz omiljene serije *Grlom u jagode* (1976). Izvan trupe, kao dionici vojne „publike“, javljaju se Bogdan Diklić, podrijetlom Bjelovarac koji je i školovanje završio i karijeru izgradio u Srbiji, pokazavši međutim u filmu *U raljama života* (1984) da se jednako okretno koliko i u srpskom jeziku snalazi u hrvatskim žargonskim naglascima, te Emir Hadžihafizbegović iz *Oca na službenom putu* (1985). Tu je i nekoliko pripadnika nešto mlađe generacije glumaca – Sergej Trifunović, Jelena Đokić, Tihomir Stanić i Gordan Kičić, od kojih troje posljednjih tvore članove fiksijske glumačke trupe, produbljujući generacijski jaz koji se unutar nje uspostavlja, osobito kada je u pitanju rivalitet između mlade i nadobudne Jadranke Jelene Đokić i ogorčene Sonje Mire Furlan, nekadašnje jugoslavenske zvijezde koja je zaglibila u frustraciji i rutini.

Film se, dakle, od samoga početka, kada glumce zatječemo u kazališnom bifeu kako, odjeveni u kostime, čekaju poziv inspicijenta, pa do kraja, kada ih vidimo iscrpljene i potresene, posjednute za scenografski stol prepun „jela“ na kazališnoj pozornici, poigrava dvjema različitim razinama recepcije: uokvirenom, kada se pred glumcima nalazi njihova umetnuta publika, redom vojnici i njihovi vođe, i izvanjskom, kada se pred njihovim licima u filmskom kadru nalazi oko kamere, odnosno empirijska publika filmskih gledatelja. Marković itekako računa da dobar dio njih, kako smo u neku ruku već vidjeli i kada su u pitanju bili citirani kritičari, njeguje ambivalentne osjećaje nostalgije i odbojnosti kakve će pri kraju filma eksplicirati fiksijski vođa bosanskih vojnika (u tumačenju crnogorskog glumca Branimira Popovića), sa žaljenjem se prisjećajući koliko je slavnim srpskim glumcima bio emocionalno privržen te se zgražajući nad njihovim kukavičlukom i navodnom indiferentnošću prema vlastitoj donedavnoj vjernoj, ako ne i „bratski“ nastrojenoj sljedbi. No veliko je pitanje svodi li se taj iskaz na jednu od „gotovih teza“ koje se u filmu izgovaraju, kako hoće Pavičić, a kojoj smo samo pozvani da se jednodušno priključimo. Status glumca u filmu puno se složenije prikazuje i metafiktionalno angažira: prije svega, zvjezdane „persone“ od prvoga se prizora nemilosrdno rastaju, ne samo jer ih vidimo zamorene svakodnevnim kazališnim

ropstvom – u bifeu su, naime, dok se odmaraju u pauzama pokusa, koji se nikada ne prikazuje, tako da stječemo dojam kako se i zbog te neisplative i repetitivne svakodnevice žele otputiti u neku lukrativniju „avanturu“ – nego i karikaturnim aspektima svojeg posla, nuždom da se pudraju i šminkaju (Nikolić) ili nose ridikulozne kostime (Furlan), a zatim i nezostavnim promjenama svoje psihofiziološke supstance, koja ih drastično razdvaja od filmskih likova koje su ovjekovječili, bilo da je posrijedi davni seksepil sada izborne Furlan, nekadašnji zavodnički šarm sada od pića otečenoga Tatića ili djetinja nevinost sada vidno prezrelog Slavka Štimca, čija lica nametljivo ispunjavaju krupne planove prvih kadrova filma. Osim toga, Bogdan Diklić i ulogom koju igra radikalno će izmijeniti percepciju svojeg proslavljenog tipskog „karaktera“: umjesto simpatičnog i inteligentnog, ali iskompleksiranog dečka iz susjedstva kakav se svojedobno nametnuo u filmskoj inačici Ugrešićine *Štefice Cvek u raljama života* (1984), sada će igrati okrutno ledenog Zagrepčanina koji se priključio HVO-u te koji se cinično smješka na spomen zagrebačkih kazališta pa glumce bez krznanja šalje put minskog polja.

Iznad svega, međutim, likovi glumaca tijekom filma prolaze neku preobrazbu, i to ne samo u pogledu svijesti o tome koliko je rat krvav, nego i u pogledu toga što znači biti gledatelj, a što izvođač, jer će upravo obrtaj interakcijskih uloga na koje će biti prisiljeni, kao i različite reakcije dionika trupe na tu zamjenu uloga, imati znatne reperkusije za njihovo poimanje svrhe i karaktera vlastite profesije, ako ne i za kvalitetu njihove glumačke igre. Ona će proći raspon od potpune dekoncentracije, preko upletanja u replike jeftinih sarkastičnih aluzija na međusobne odnose, do igre za vlastiti život i naposljetku potresne uzajamne prožetosti iskustvene i izvedbene situacije, zapečaćene završnom odlukom novakinje Jadranke da ostane u kazalištu kao mjestu novopronađenog smisla, umjesto da nastavi s „tezgarenjem“ za novac. Istodobno će isti prizori koje ću analitički izdvojiti iz tkiva filma kao „avanture“ kazališne *ostenzije*,<sup>9</sup> a koji će dovesti do spomenute

<sup>9</sup> U pitanju je klasični termin kazališne semiotike, još od Ecova članka o „semiotici kazališne predstave“ (1980). No ovdje na umu imam distinktnu promjenu u izvedbenom stilu unutar filmske dijegeze, kada glumac „naglo napusti suzdržanost apsorpcije svojstvenu klasičnoj realističnoj izvedbi kako bi se odao disruptivnoj ostenziji kazališnosti“, ako ne i „prezreloj histrioniji“ koja donosi „promjenu u tonalnom registru“ koji prijete da će „uništiti stilistički i emocionalni kontinuitet filma“ (Taylor, 2012: 185). Istina, Taylor ovo formulira u kontekstu povike na Daniela Day-Louisa zbog takvih disruptivnih momenta njegove crno-groteskne interpretacije Daniela Plainviewa u *Bit će krvi* (*There Will Be Blood*, Paul Thomas Anderson, 2007), koji su se u kritici percipirali kao ishitreni, dok će ih u Markovićevu filmu čini se autorizirati nazočnost fikcijskih glumaca, premda, napominjem, oni neće biti njihovi isključivi izvođači, nego će takve momente proizvoditi i likovi koji glumce okružuju.

kvalitativne preobrazbe, ujedno pogodovati i destabilizaciji „realiteta“ okvirnih zbivanja, kakva bi se mogla usporediti s učinkom što ga u dijegezi *Urnebesne tragedije* prema Leviju proizvodi topos ludnice. Štoviše, četiri prizora u kojima se glumci pojavljuju u svojstvu izvođača, improvizatora ili interpreta neke dramske uloge uspjeh će se pružiti duž gotovo čitava povijesnoga stilskog spektra odnosa između modusa glumačke investicije i modusa glumačko-gledateljske interakcije, od antičkoga ritualnog sparagmosa, preko renesansne mješavine „prezentacijske“ i novovjeke „reprezentacijske“ glume u otvorenom prostoru, do devetnaestostoljetnoga frontalnog nastupa na pozornici, bio posrijedi Feydeauov vodvilj *Buba u uhu*, naslov s kojim je trupa i krenula na turneju, ili patos romantičarske recitacije i deklamacije koji će zamijeniti propalog Feydeaua.

Nasuprot, međutim, umetnutim odlomcima izvedenih popularnih ili nacionalnih „klasika“, kao kontrapunkt će djelovati trenuci uzvratna „svakodnevnog predstavljanja jastva“, zbog kojih će sami glumci trljati oči u nevjerici, zatečeni u poziciji promatrača različitih *acting-out* ispada: prvi takav prizor zateći će ih, primjerice, tijekom večere dobrodošlice u bosansko ratno područje, kada se pred njima stane odvijati autentični vodviljski bračni trokut, zbog kojega razlučeni suprug, pukovnik Gavro, koji se iz svojedobnoga komunističkog birokrata presvukao u ratnog vođu bosanskih Srba, u pravedničkom gnjevu zbog toga što ga supruga pred svima ponizi i prikloni se ljubavniku, srpskom „radikalu“ i Belom Orlu Aleksiću, nasrne na svojega ljubavnog i političkog rivala, nakon što je ovaj prethodno protiv njega, a u čast glumcima, održao govor dobrodošlice, otvoreno i javno izazivajući protivnika da je brzinski nacionalni i ideološki konvertit. „Scena“ prijete eskalacijom u doslovnom nasilju, jer pukovnik se maši pištolja, no srećom jedan član trupe – Žaki u tumačenju Josifa Tatića – pokaže što je umijeće improvizacije, kao i što znači posegnuti za glumačkim pamćenjem i pridržati „zrcalo prirodi“: stane iznebuha recitirati tonom posve suprotnu dijalošku pjesmu *Na liparu* romantičarskog pjesnika Đure Jakšića, u kojoj se melankolično lirsko „ja“ obraća prpošnom lirskom „vi“ koje predstavlja ptice. Situacija je utoliko grotesknija što se glumac, alternirajući glasovno među dvjema dionicama Jakšićevih sestina i karikaturno imitirajući cvrkut ptica, obraća dvjema grupama opasno međusobno posvađanih Srba, pritom mumljajući i pijano teturajući, te naglo skrećući s

U tom smislu je i na njih primjenjiv Taylorov naputak da se „teatralnost“ glumačkog istupa tu rabi kako bi gledatelje nagnala na neku vrstu samosvijesti, ne toliko u smislu Brechtova „očudjenja“ i političkog angažmana, koliko u smislu potencirane svijesti o izvedbenim aspektima glumačke pojave (ibid., 188–189).

recitacije na partizansku himnu *Konjuh planinom*, da bi cjelokupni nastup okončao klikćući „Hajmo drugari, juriiiiš!“ i zabio se u staklena vrata restorana, kao u opipljivi čorsokak i žanrovsko-ideološke konfuzije i jurišnog smisla, koji izmami jednodušni žustri pljesak gomile bosanskosrpskih vojnika.

Drugi prizor u kojem će doći do srodne repertoarne smjene i interakcijske zamjene odvit će se u prostoru provizornog „kazališta“, odnosno polurazrušene i privremeno okupirane škole na prvoj liniji fronte, u kojemu trupa, nakon ravnodušnosti koju je polučio Feydeauov komad, kao i nakon što su sav prihod prve predstave morali prisilno dati u dobrotvorne svrhe – Društvu srpskih sestara – odluči, po pukovnikovoj sugestiji, publiku boraca osvojiti „nečim iz naše srpske istorije“. Umjesto da publiku međutim *ad hoc* odabrana *Smrt Stefana Dečanskog* Jovana Sterije Popovića nacionalno uzdigne, neobuzdanu masu izvedba tragedijske budnice prije će razuzdati u seksualnom smislu, obećanjem pojave mlade Jadranke kao Zorke, te naposljetku odvesti u punopravno dionizijsko prekoračenje rampe, u kojem će nastradati Zorkin nesudbeni spasilac Milorad, alias glumac Lale u izvedbi Gordana Kičića, kojega vojnici povuku s pozornice u svoj prostor i zamalo rastrgaju. Zanimljivo, obje muške glumačke izvedbe, i Tatićeva i Kičićeva, glumačko pamćenje dozivaju uzalud, burleskno pritom zrcaleći svu bijedu i nemoć eksplodirane agresije, jer i Kičićev nastup nesretno završi zbog toga što se glumac počne jalovo razmahivati kartonskim mačem prema podivljaloj publici, uzaludno pokušavajući nadglasati gomilu i prednjačiti u nemogućem agonu između dramatičarave riječi i neartikulirane graje. Činjenica da se praiizvedbom Sterijine tragedije 1841. otvorilo prvo beogradsko moderno kazalište u čitav će taj tragi-komični prizor glumačke šmire na tekst koji je i sam dio generičkog pamćenja ideološke prtljage rata uvesti dodatno poraznu povijesno-komemoracijsku dimenziju, jer će tragedija, umjesto u modernizacijske procese koje je inicijalna praiizvedba obećavala, naciju očito odvesti u suprotnom, regresivnom civilizacijskom pravcu – u neznanje, nasilje i ravnodušnost prema vlastitoj kulturnoj tradiciji.

No dva preostala prizora koje sam ovdje odlučila izdvojiti u potkrepu da kazalište i gluma u Markovićevu filmu nisu ni jednoznačno reprezentirani ni monofunkcionalno uvedeni, proširiti će redateljvu kritičnost i onkraj vlastite nacionalne „mjere“ i onkraj dotad iskušavanih granica glumačke ambicije. Pobjegavši, naime, s ratišta, trupa zaglubi u magli, još jednom učinkovitim podsjetniku na pomućene rubove budnog stanja i košmara, fikcije i zbilje, kazališnog i ratničkog prenemaganja, ali i različitih nacionalnih entiteta u zavadi, te nabasa na grupu vojnika Hrvatskog vijeća obrane, spremnu da glumce bez pogovora postrijelja. Sad će, dakako, sve nade u prepoznavanje glumaca kao bivših

zvijezda jugoslavenskoga kulturnog prostora brzo potonuti, a glavni adut postat će najproblematičnija glumica Sonja, alias Mira Furlan, odnosno njezina dugogodišnja karijera u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. U njemu je Furlan naime doista odigrala lik za čiji će se monolog u hipu odlučiti, Petrunjelu iz Držićeva *Dunda Maroja*, komedije koju je 1981. u spomenutom kazalištu postavio Ivica Kunčević. Ne samo da će Sonja biti prisiljena napustiti svoju dotad u filmu revno uzgajanu masku uvrijeđene „dive“, za koju se i Furlan za života znala optuživati, nego će i rekonstrukcijom tragova „ulične“ neposrednosti Petrunjeline koketerije uspjeti rekreirati komični lik u nesukladnim, tragičnim okolnostima očajničkog pokušaja da prikrije „pravi“ (nacionalni) identitet svojih profesionalnih kolega.

Prizor je upravo ogledan za „teatralizacijski“ učinak naglog filmsko-glumačkog upada u „ekspresivnu nekoherenciju“, egzibiciju vlastitih „tehničkih vještina manifestacijom konfliktnih emocija ili demonstracijom simultanih javnih i privatnih jastava lika“ (Taylor, 2012: 189), tim više što se ovom prilikom teško odlučiti koje je tu (Sonjino? Mirino?) privatno, a koje javno jastvo. Ironiju čitave situacije, u kojoj srpski glumci uzaludno pokušaju odglumiti hrvatske, ali ubrzo pogriješe nazivajući kazalište „pozorištem“, poentira Mirino/Sonjino/Petrunjelino oslovljavanje dionika hrvatske vojske kao „našijenaca“: vojnici doduše kao kajkavci ne razumiju puno od dubrovačkoga dijalekta, ali, poput srpskih u prijašnjoj kazališnoj epizodi, promptly smijehom reagiraju na tjelesnu ekspresiju uzajamnog zavođenja između Petrunjele i Pometa Dragana Nikolića, koji pak, premda Srbin, u poznavanju naglasnih dužina istoga toga hrvatskog dijalekta upravo briljira. Uostalom, kako je još netom prije bijega s bosanskog ratišta glumcima rekao ratni liječnik, sve su to „isti ljudi“: štoviše, čak i kad se smatraju različitim, odnosno pripadnicima zasebnoga etničkog entiteta, jednako su se žustro u stanju i međusobno propucati, kako će se glumci uskoro uvjeriti kad se vrate u Srbobran, pa istog vođu Pantera koji ih je spasio od Hrvata zateknu na tlu s pištoljem potegnutim pred bosanskosrpskim mitraljezima.

Takva je, eto, „srpska tragedija“, kako barem o svemu tome kao „građi“ za svoju poemu istog naslova sudi režimski pjesnik Ljubić u tumačenju Voje Brajovića, koji se u prvoj svojoj pojavi u filmu odmah zagrli s Draganom Nikolićem, u prizoru koji ostali članovi družine promatraju kroz okvire prozora bombardirane biblioteke, te koji s jedne strane nagovještuje spasonosni povratak trupe u Beograd, a s druge se jezovito stapa s našim sjećanjima na nerazdružive *Otpisane*. I Ljubić se pokaže višestruko vičnim glumcem, samo u starom, atavističkom, tartuffeovskom smislu koristoljubiva licemjera, koji svoje formulaične pjesmuljke znade izvesti s gipkošću, dikcijom i sladunjavom kadencom televizijskog spikera te glumce nadigrava prije



svoga u savršenoj materijalnoj i političkoj, a onda i psihofizičkoj osiguranosti vlastite iskazne autorizacije. Njegovo recitiranje – što na banketu u njegovu čast, što pred borcima koje ležerno bodri pred borbu – nudi poveznicu s budničarskim repertoarom kojim je i trupa pokušavala utažiti ratničke apetite, no ujedno uspostavlja i jasnu distinkciju između Ljubićeve promućurne etike i odgovornosti zalutalih glumaca. Oni naime možda jesu infantilno nesvjesni političkih reperkusija vlastite naivnosti, kao i pravih uloga rata, ali su i pouzdano posve lišeni ikakve stvarne ovlasti i snage da se način ratu suprotstave i kako – i na koji drugi, to jest, doli glumački način, izvedbom kazališnih opomena, odnosno, kako bi Viktor Žmegač rekao, „istinama fikcije“.

U potonjemu će smislu stoga završni, četvrti prizor umetnuta glumačkog nastupa „na otvorenom“ pokušati dosegnuti krajnju mjeru uzaludne glumačke pacifističke intervencije: odvijat će se u jednako kobnim uvjetima kao i Sonjina preobrazba u Petrunjelu, samo sad u zarobljeništvu muslimanske vojske. Na kraju neslavnoga glumačkog ratnog pohoda uniformirani Muslimani naime zamijene i srpske i hrvatske vojnike u ulozu krvožedne publike, odlučne da u glumcima pronađe žrtvenog jarca za sve nedaće vlastite ni-kriv-ni-dužan žrtveničke pozicije u ratu koji je započeo kao hrvatsko-srpski sukob, pothranjivan višedesetljetnim međusobnim nacionalističkim animozitetima. Premda je najmlađa u trupi, glumica Jadranka u izvedbi Jelene Đokić dospjet će u situaciju koja se može okrstiti kulminacijom filma, jer će u njoj konačno dobiti priliku da sazrije i kao čovjek i kao glumački profesionalac. Prisjetit će se tako ključnog monologa uloge koju je pripremala za ispit, heroine iz Euripidove *Ifigenije u Aulidi*, za koju smo kao ispitni glumičin zadatak čuli još pri početku, kada je trupa krenula na turneju. I ovaj će ženski glumački monolog biti izveden u krajnjem beznađu, samo ne kao komični kontrapunkt tragičnim okolnostima, nego kao u punoj mjeri proćućena i doslovno iskustvenoj poziciji podudarna molba da se onoj koja ga izgovara poštedi život, a ujedno i kao najmoćnija zamisliva invektiva protiv sumanutih motiva za rat uopće, kao i stradanja svih isprva neupletenih „trećih“ strana, nekmoli nevine djece u ime kojih se rat navodno vodi.

#### IV.

U izvjesnome smislu sa srodnim se akcentom na ratnoj pat-poziciji glumačkog „junaštva“ okončava i Mujičićev roman, no valja napomenuti da se kod Markovića netom dočarani uokvireni nastup ne nalazi na kraju filma, nego pri kraju privremene ratne avanture, nakon koje će se glumci uspjeti „izvući“ te će se živi i zdravi vratiti u Beograd i ponovno popeti na pozornicu, da na njoj svojom

završnom pojavom sklope izvanjski teatarski okvir neočekivano teatralnim prizorima rata te ostanu zamrznuti i poput Heideggera zapitani *Wozu Schauspieler in dürftigen Zeiten?* Sličan postupak namećanja kazališnog okvira mogao bi se pripisati i Mujičiću, jer i kod njega roman započinje, jednako kao i Markovićeve film, uzajamnim zadirkivanjem glumaca opremljenih ridikuloznom šminkom i kostimima u kazališnom bifeu,<sup>10</sup> te se također, kako reko, završava u kazalištu, koje je tu ujedno i grad Dubrovnik, dakle dvoglava, podvojena stvarnost Grada-teatra, kako mu se s ustoličenjem Dubrovačkih ljetnih igara socijalističkih pedesetih počelo od milja tepati. Završni se prizori romana odvijaju, naime, na jednoj od dubrovačkih mitskih pozornica, tvrđavi Lovrijenac, koja zbog svoje opasnosti visokim zidovima i prostranog prostora za igru s jedne, a gledališta s druge strane, ljeti u svemu uspijeva reproducirati gledališne parametre omanjeg „kazališta-kutije“, da ne kažemo pretvoriti se u Elsinor glavom i bradom, samo mjesto zbivanja Shakespeareova *Hamleta*, ili u idealno, bogomdano, autentično, kako ga Luko Paljetak naziva, „Hamletište“ – stratište (Paljetak, 1997). Mujičićevu junaku Františku Fifulki ta je divotna pozornica i nostalglično polazište i konačno odredište puta u Hrvatsku što će ga poduzeti tijekom ratnih devedesetih: nekada je davno, 1968. godine, kao mladi češki glumac, sudjelovao u čehoslovačko-jugoslavenskoj koprodukciji *Hamleta*, kada mu je bila dodijeljena beznačajna, ako ne i kompromitantna uloga glupava i tašta dvorjanina Osrica, koju sada silom želi zamijeniti plemenitijim Dancem. Predstava se, međutim, morala okončati zbog upada sovjetskih trupa u Prag pa je cijeli ansambl hitno odletio natrag kući, gdje će Fifulka nastaviti patiti za djevojkom Valerijom koju je tog ljeta upoznao i životariti kao nerealizirani talent, stjeran u provinciju da se tamo bavi lutkarstvom i zaboravi na bilo kakve profesionalne ili ljubavne ambicije.

Zato se Mujičićev roman još tješnje vezuje uz fenomen kulturnog pamćenja i strukturno alternirajući svojim „dvojavljima“ između sadašnjosti i prošlosti, 1991. i 1968. godine, kako bi pojačao junakov sudar sa znakovima rata u zemlji koju František prvenstveno pamti kao rajsko mjesto praz-

<sup>10</sup> Ponovno moram napomenuti kako mi ne dostaje prostora da ekstenzivno prenesem Mujičićeve sarkastične prikaze glumačke profesije, tek dostaje da citiram dio epizode koji upadljivo podsjeća ne samo na izgled glumaca iz prvih kadrova *Turneje*, nego i na njihove pripovjedne izgled u fabuli: sam junak, kao i dobar dio ostalih glumaca, nosi „kičasto budalasti kostim, nakrivljenu periku, hulahopke i nos na kojem je falio nos“, jer glumi tek sporedni lik iz pijane družine u Shakespeareovoj komediji *Na Tri kralja*, a svojim se sudruzima po profesiji ruga da su spali na igranje „po zadružnim domovima, vatrogasnim spremištima, tvorničkim menzama i seoskim pivnicama“ (Mujičić, 2012: 14-15).

ničnog užitka, ljubavi i kazališnih predstava, mjesto koje će zauvijek zapečatiti prizmu kroz koju promatra svijet, pa će mu se i rat dvadesetak godina kasnije, iako je kao glumac „imao u svom kretenkom životu daleko somnambulnijih i nadrealnijih situacija“ (Mujičić, 2012: 20), prije svega nadavati kao „granginjolovska farsa“, jer nikako neće moći „dokučiti o kojoj se vrsti literarne situacije radi“ (ibid., 50). Kontrast mirnodopske idile i ratnog užasa koji će se provlačiti romanom pogodovat će i žanrovskoj matrici na koju Mujičić već podnaslovom „hercroman“ kanda ironično upućuje, a koja će svjetskopovijesnom beznačajnošću svojih junaka, smještajem ljubavnoga zapleta u kobne okolnosti mukotrpnih prepreka, slučajnih susreta i iznenadnog prepoznavanja razdvojenih ljubavnika te prije svega umetanjem izričite „teatralne“ dimenzije i „dramske“ zgusnutosti i napetosti zadobiti obrise melodrame. Prema Peteru Brooks, melodrama je „modus ekscesa“, uz nju se vežu nezadržive emocije iznikle u okrilju dnevne banalnosti, snažna moralna polarizacija likova, shematičnost i predvidljivost razvoja radnje, ekstremna stanja i ekstremni potezi – zlikovci koji proganjaju dobre i nevine, konačno iskupljenje ugrožene vrline, a povrh svega pojačana, ako ne i ekstravagantna izražajnost kojom likovi reagiraju na tajno i podmuklo djelovanje zlokobnih silnica sudbine, što će sve u zapletu polučiti koincidencije, peripetije i obrate koji oduzimaju dah (usp. Brooks, 1995: 1–23).

Melodrama je, dakle, više od žanra, ne samo „modus“, nego i čitavo, kako Christine Gledhill sugerira, „imaginacijsko polje“ koje će preplaviti hollywoodski film te sa sobom nositi „pamćenje žanra“, ili bolje rečeno povijest žanrovske konfuzije u kazalištu 19. stoljeća, kao posljedice niza socijalnih i estetskih čimbenika. Riječ je o opadanju utjecaja aristokratskog ukusa pod naletom građanske publike, a onda i legitimaciji popularnih formi zabave – njihova naglaska na vizualnim strategijama i manihejskim oprekama te zapletu s mnoštvom događaja umjesto verbalnih tirada – koje prodiru u predrevolucionarnu tradiciju građanske larmojantne drame, s njezinim zatečenim fokusom na privatne odnose i osjećaje, a onda i s potonućem tragičkog junaka u srednjoklasne nizine, gdje se vapi za vrlinom i moralnom reformom te oslanja na predodžbu o „benevolentnoj ljudskoj prirodi“ (Gledhill, 1992: 17). Jedno od ključnih obilježja toga imaginacijskog „polja“ jest intertekstna prenapućenost, sustanarstvo visokih i niskih tekstnih resursa, kojima su se kazališni autori svojedobno ispomagali u nuždi da udovolje komercijalnom pogonu izvedbe, a među kojima su ravnopravno figurirali književni i dramski klasici – Shakespeareove tragedije među inima – kao i romantičarsko pjesništvo, novinska izvješća o aktualijama, petparačka horor-proza i ulične balade (usp. ibid., 18). Kao „epistemološka i imaginacijska

paradigma“ koja promovira i izvjesne „afektivne strukture“, međutim, melodrama je izrazito nostalgичno obojena: obećanje ljudskijeg života tu se ne projicira u budućnost, nego u „zlatnu prošlost“ (ibid., 21). Melodrama je, naposljetku, tradicionalno ženski, pa u tome smislu ipak i potencijalno subverzivni modus, kadar sferu privatnosti, „seksualne odnose, maštu i žudnju“ promovirati u primarne čimbenike koji pokreću ljudski život u odnosu na socioekonomsku utemeljenost „realizma“ (ibid., 13).

Likovi glumaca njezini su, prema tome, idealni junaci, spremni da živote percipiraju u analogiji s vlastitim ulogama, da pomiješaju fiktivne i stvarne okolnosti, da se neprekidno vide na pozornici i egzaltirani bace u njedra sudbine; osobito pretpostavimo li da neguju romantičarske ideje o glumi kao pozivu („mi smo lunatici, somnambulici... Danju živimo, a noću imamo probe na kojima mjesečarimo raznorazne Shakespearee i ostale šekspire... i tako preživljavamo“<sup>11</sup>), a s njima i kult ogledne romantičarske uloge – Hamleta, lika što ga je za romantizam konsakrirao upravo kazališni *Bildungs-* i *Künstler*-roman, Goetheovo *Naukovanje Wilhelma Meistera*. Mujičićev František Fifulka ostat će i kojih dvadesetak godina nakon svoje dubrovačke glumačke inicijacije jednako „okorjeli šekspirijanac i hamletofil iz Praga u kojem su već svi divadli stavili na repertoar mjuzikalske i lutkarske fast-food Shakespeare“ (Mujičić, 2012: 59), jer mu se nikad nije ostvarilo svojedobno proćanstvo kolega, da je upravo on „budući Hamlet“. Tada, 1968. godine, redatelj Maestro Krama, uostalom, i nije baš imao neku neideologiziranu predodžbu o tome kako bi tu tragediju valjalo postaviti na pozornicu, jer evo kako zamišlja da bi se morao razumijevati kraj njegove postave:

– Hamlet je mrtav! – orio se Maestrov glas kulom. – Fortinbras, on... On je živ! On, baš on je početak i začetak, klicanje nečeg zdravog i novog na kompostu gnjiljenja jedne Danske – onda je dramatično spustio glas i upiljio pogled u neku neodređenu daljinu.

– A mi, mi ovdje prisutni Česi i Slovaci, to itekako dobro znamo. Svjesni smo kako je Hamlet već leš i sudrug, pače cimer Yorickov, a Fortinbras izvlači nesretnu kraljevnu iz živog blata i posvemašnje truleži!

(...)

– Ali pod Fortinbrasom – nastavila se redateljska grmljavina i razlila stoljetnim mirima nepobjedive tvrdave. – I Danska će jednog dana postati Zapad, kao i Dubrovačka Republika unutar slobodne, nesvrstane i samoupravne bratstvo-jedinstvene Jugoslavije! (Mujičić, 2012: 62–63)

<sup>11</sup> Mujičić, 2012: 71.

Kao tek jedan u nizu brojnih i filmskih i kazališnih istočnoeuropskih redatelja koji su se upisali u tradiciju prisvajanja Shakespeareova *Hamleta* u raznorazne povijesno-političke „transkodifikacije“,<sup>12</sup> redatelj Otto Krama slijedi taj Fortinbrasov poučak i vlastitim primjerom, jer ne samo da se odlučuje i u pitanjima estetike prikloniti jačem, tj. režimskim očekivanjima i kulturnopolitičkim dogovorima, nego i prevari svoje glumce te kao praktičan i snažljiv čovjek prebjegne u Hrvatsku, iako je trupu dan ranije uvjeravao kako je nužno da se svi zajedno u domovinu vrata i hrabro suče s novonastalom situacijom, te uskoro vrata ponovno u Dubrovnik, ali s Rikardom III. odjevenim u sovjetsku uniformu. František, nasuprot tome, po povratku potjeran zbog nepoćudnosti u zapećak lutkarskog kazališta u Zašumberku i užasnut jer mu se Valerija, u koju se fatalno zaljubio, poput Ofelije uporno ne javlja i ne odgovara na pisma, zauzme Hamletovu autističnu pozu: odluči više nikada ne otvoriti ni jedne novine, ni slušati radio, ni gledati televiziju, nego isključivo – čitati klasike, ili, drugim riječima, živjeti život književnih tlapnji, sanjareći kako će jednom, kad padne Berlinski zid, otići ponovno „Na more. U neko Negdje između sistema...“ (ibid., 59). San mu se tako ostvari upravo upadom u ratno-tranzicijsko razdoblje „između sistema“ bivše socijalističke Jugoslavije i demokratske Hrvatske *in spe*, pa ne čudi što mu je i prtljaga, i stvarna i duševna, niz memorabilija koji će ponijeti sa sobom pravi mali arsenal socijalističke materijalne, ideološke i kulturno-konzumerističke potutnje:

Frantina su kola oduvijek bila mali pokretni muzej bizarnosti ili povijesti nepotrebnih i zaboravljenih stvari, pa i ideja. Višekratno ručno krpane dvije rezervne gume, cerada s njemačkog vojnog kamiona iz '43. godine, limena kanta za žuti američki sir iz '46. ili '47. probušena kožna nogometna lopta na žniranje, dvije lijeve gumene čizme s kojih nije sastrugano blato iz tkozna koje godine, pet *His master voice* longplejki na 33 okretaja s *Kristinkom*, Titom Gobbijem i Rigolettom, zborom i orkestrom Karela Vlacha, Smetaninom Vltavom i s tri slavenske rapsodije Antonina Dvoraka, ali i komplet singlica na 78 okretaja s Hanom Hegerovom, Bobom Dylanom, Jirijem Suchim i Joan Baez, otrcani ribičko-lovački tronožac, šareni filmski plakat za Limounadovy Joe, lutkica u moravskoj narodnoj nošnji na koju je netko, pokušavajući biti lascivno duhovit, nalegao lutkicu Švejka, eda bi taj likovni koncept podsjetio na nove instalacije, stare gramofonske vrpce na kojima su bile naljepnice audio-vizualnih tečajeva za učenje engleskog i srpsko-hrvatskog, razbacani i rasporeni kompleti

<sup>12</sup> Usp. Kennedy, 1993, Makaryk i Price, 2006 i Makaryk i McHugh, 2012. Nažalost, iz drugoga je zbornika izostao pregled Shakespeareovih postava na pozoricama starih i novih „jugoslavenskih prostora“, pa se tako ni ne čuje ništa o teatrografskim pretpostavkama Mujičićevih aluzija na ljetni Dubrovnik, o kojima se više može saznati u Paljetak, 1997.

Shakespeareovih djela na svim jezicima, od engleskog, preko češkog do srpskog na ćirilici, slamnati sombrero s rupom sličnom onima od metka, vojnički ašovčić (...) sajla za šlepanje, plakat s Dubčekovom slikom, pet-šest najrazličitijih kanistara, kutija za hitnu pomoć, trokut, bunt neodvezanih novina Mlada fronta s vidljivim nadnevkom 22. 8. 1968. (ibid., 45)

I Franta će, poput Markovićeve trupe, gdje god dođe i u čije god da vojne ruke zapadne, svugdje jednako u svoju obranu ponavljati kako je on samo „glumac“, no donekle će ga zaštititi ne samo to što je Čeh, nego prije svega to što raspolaže netom opisanom zalihom zajedničkih materijalnih i duhovnih uporišta, uz pomoć kojih će i on i njegova početna suputnica Marženjka sa zavađenim stranama moći koliko-toliko komunicirati, iako ga djevojka već nakon prvog prijelaza granice napusti, djelomice iz straha, a djelomice i jer se ubrzo nađe u krilu jednog od eks-jugoslavenskih vojnika. Pobjegavši iz srpskog zarobljeništva s filmašem Čorom – bivšim studentom, kao i on, praške FAMU – Franta će na glavu navući šajkaču s kokardom, uspješno odglumiti srpskog suborca na hitnom zadatku i tako uspjeti prijeći nekoliko barikada, sveudilj hitajući putem Knina do Dubrovnika, pa će s eksplozijom mine preletjeti preko mosta i doletjeti i do šibenskog područja, gdje će ga dočekati Hrvatska vojska.

Na ovome pregibu romana otpočinju namjerne korelacije sa stvarnim avanturama Mujičićeva AD HOC (Hrvatski oslobodilački cabaret) kabaretskog kazališta, što ga je početkom devedesetih s dvadesetak glumaca osnovao i opremio nizom humoričnih skečeva sročeni po srodnom kalambursko-pastišnom receptu po kojemu i u romanu sriče niz dosjetki svojega pripovjedača, a tako i „replika“ svojih junaka. I u njima će se, naime, političke aktualnosti prepletati s intertekstnim aluzijama na brojne književne, filmske ili popularnokulturne reference socijalističkog razdoblja i zajedničkoga jugoslavenskog kulturnog prostora. Premda zamišljen prvenstveno kao projekt kazališnog angažmana i moralne pripomoći u otporu invaziji na teritorij nekadašnje SR Hrvatske i njezina kulturna dobra, projekt je doživio i svoje „razobličjenje“ u znanstvenoj literaturi kao ideološki sumnjiva rabota, koja kao da je za svoju motivaciju perpetuirala floskule novoustoličene hrvatske demokracije o barbarskim „njima“ i kulturno superiornim „nama“, podupirući njezine težnje da se i međunarodnoj zajednici Hrvatska predstavi kao „žrtva“ i za sebe „zahtijeva pozitivne moralne vrijednosti“ (usp. Dolečki, 2018: 130).

No smještanjem u ironizirane okvire Mujičićeve romaneskne melodrame, unutar koje se, baš kao i kad je riječ o Srbima u Markovićeve filmu, humorno sugerira kako su i Hrvati jednako skloni unutrašnjem podvajanju i pripadnim mu animozitetima – ovdje prevedenom u teritorijalno-kulturološki sindrom

striktnosti razgraničenosti raznih (Mrduša) „Donjih“ od njihovih „Gornjih“ pandana, između kojih se međutim u romanu prostire „zajedničko gumno“, prostor za predstavu (Mujičić, 2012: 129) – reklo bi se da se i manihejska slika hrvatskih „žrtava“ i srpskih „nitkova“ pretvorila u tek jednu od žanrovskih konvencija podložnih blagotvornome smijehu, prije negoli naknadnoj pameti ideoloških moralizatorskih propovijedi. Da bi tu sumanutost „narcizma malih razlika“ (o kojima govori i Liječnik u Markovićevu filmu, kojega vidimo da čita Freudovu *Dosjetku i njezin odnos prema nesvjesnom*), odnosno tu „banalnost“ ratnih izlika ujedno i potencirao i relativizirao, Mujičić je odabrao tek naizgled neutralnu poziciju svojega Čeha, koji je s jedne strane potomak svojedobne *K-und-K* jugoslavenske pradomovine – pa mu se ime može pronaći i među hrvatskom „subraćom“ – i recentnije socijalističke multinacionalne tvorevine pod sovjetskom čizmom, Čehoslovačke, koja se međutim sretnije „raspala“, pa utoliko i u Františka usadila zrnice grižnje savjesti što Hrvate i njihov narogušeni patriotizam, neinformiran kakav je postao, cinično ne razumije.

Družina „čaknutih purger-glumaca“ (ibid., 153) kojoj će se Franta pridružiti zove se sad HOTO – Hrvatski oslobodilački teatar, koji osim ratnih skečeva sa švejkovskim štihom na repertoaru prikladno ima i Shakespeareova „melodramatičnog“ *Otela*,<sup>13</sup> pa će se doskora – nakon što se Franti za trajanja predstave učini kako mu je glumičin glas odnekud poznat – otkriti da je Desdemonu glumila ni manje ni više nego navodno u nepovrat izgubljena Valerija, koju će njezin nesuđeni zaručnik, ushićen zakašnjelim ujedinjenjem, ponovno steći, a da pritom ipak ni najmanje ne uznemiri kakve otelovske atavizme njezina bivšeg muža, kolege glumca Vanje Švarcmajera. Zagrlivši ponovno svoju Valku, čije ime na češkom znači – rat, Franta će i simbolički markirati svoju konačnu upletenost u okolnosti koje su ga se dotad uglavnom doimale kao film, baš kao što su mu svojedobno, po povratku u Prag, i „tenkovi na gradskim ulicama, mimo kojih je prolazio, djelovali neprirodno groteskno i nadrealno“, kad su „ti kratki kadrovi, pa rezovi, promicali“ njegovim „perifernim vidnim poljem“, „poput mutnih *flash backova* u nekom od pretencioznih filmova francuskog

novog vala“ (ibid., 137). Uživjevši se, naime, i protiv svoje volje u jedan od satiričkih lutkarskih nastupa trupe na „turneji“, u kojem se „šmirantski“ izrugivala figura Slobodana Miloševića pretvorena u „grdosiju od obojene spužve“, prepoznao je analogije između vlastite i Valkine pozicije:

Čini se da je ovaj njihov HOTO-teatar u stvari neki njezin intimni Zašumperk? Uostalom, nisu li i svi oni moji lutkarski vukovi, zmajevi, divovi i patuljci od kojih sam dosad živio i iza kojih sam se skrivao, također bili ništa drugo do klonovi ovih ovdje njihovih i njezinih srpskih, hrvatskih i jugoslavenskih oficira i doktora? (ibid., 192)

Roman se – naravno, nakon niza zajedničkih prisjećanja i povjeravanja o svemu što su junaci u međuvremenu proživjeli – okončava dospjećem do Dubrovnika pod opsadom. Františekovo duhovno i materijalno putovanje do daski, odnosno kamenja, koje će za nj značiti život koliko i smrt, dovršava se usponom na lovrijenačku pozornicu, kad se Franti ponovno pred oči javi njegova ključna trauma – njegovo „sjećanje-pokrivalo“, odnosno, kako engleski prijevod te Freudove ideje hoće, *screen memory*, kinematografsko „sjećanje na ekranu“: pred njim se, naime, ponovno počnu nizati davna iskustva iz 1968. godine, a posebno češka imena koja su glumila glavne junake Shakespeareove tragedije, ali i slovenska, srpska i hrvatska imena glumaca sporednih uloga u svojedobnoj, i tad nesretno prekinutoj koprodukciji *Hamleta*. Sve ćemo to odjednom, međutim, i mi vidjeti „filmski“, izravno, kroz „subjektivnu kameru“ junakovih očiju, jer se „Posljednje dvoglavlje“ počne odvijati u prvome licu, ispisano na „istrgnutoj stranici iz dnevnika“, za koju ćemo u „Epilogu“ saznati da je jedna od preostalih glumčevih sitnica kasnije pronađenih na tvrđavi: granata s nepoznatog odredišta pogodila je i „stojadin“ sa srpskom registracijom kojim se František s Valerijom uspio dočepati Mokošice, ali nismo sasvim sigurni je li junak poginuo tada ili već na „hamletištu“ samom, kao ni kad je zapravo dospio ispisati tu stranicu. Posrijedi je tek jedna od završnih ironija koja dostojno podupire dio Hamletova monologa što ga je Franta na Lovrijencu – i svojem životnom koncu – uspio izgovoriti, na opće veselje stanovnika staračkoga doma koji su ga pritom jedini, unatoč žestokom bombardiranju, uspjeli vidjeti, bodriti i saslušati:

Uistinu bit velik ne znači  
Bez velikog se dizat razloga,  
Već držati, da vrijedno se je borit  
Za slamku, ako čast je na kocki...  
(...)  
Pa što sam onda ja, gdje mi je otac  
Ubijen, majka mi osramočena,  
I gdje me krv i razum potiče,  
A ipak puštam sve u drijemežu  
I gledam tu na svoju porugu...

<sup>13</sup> *Otelo* je, naime, zbog svojega netipičnog junaka, koji niti je Fraserov kralj koji se žrtvuje i time regenerira zajednicu, niti mu poraz vodi kakvoj spoznaji, potakao niz diskusija o tome pripada li uzornoj matrici tragedije. Osim toga, već sam motiv crnila i bjeline nadilazi rasnu problematiku i smjera u pravcu moralnih polarizacija karakterističnih za melodramu, kojoj je bliska i posvemašnja protagonistova emocionalna i moralna ovisnost o osumnjičenoj supruzi, da i ne spominjemo spletku s rupčićem, prekasnu spoznaju o Dezdemoninoj nevinosti i eksplicitno nasilje nad nepravedno optuženom ženom (usp. Otten, 1978).

(...)  
Gdje tisućama ljudi prijeti smrt...

(...)  
Što tek za hir i slavu tričavu  
Put groba idu k'o u postelju  
I bore se za sitan dijelak zemlje,  
Na kojemu ni stati ne može,  
Toliki broj, što za njegovu vojuje,  
Gdje nema mjesta dovoljno, ni groba,  
Da svi se mrtvi pod njim sakriju.

Teško da se Mujičićeva uporaba „simboličkog kapitala“ ovih Hamletovih stihova nužno markantno izdiže u moru srodnih oslonaca na Bardovu rječitost koje su napučile izvedbenu povijest te tragedije, između ostalog i tijekom ratova. Tome je tako dobrim dijelom i zato što na beznačajnost svojega junaka i u tome, a ne samo u „svjetskopovijesnom“ pogledu, roman svjesno računa, aludirajući i na lokalne dimenzije što obasežu „sitan djelak zemlje“ na kojemu Franta pogiba. Konačno, već je i hrvatska drama 20. stoljeća, s Paljetkovim posthamletovskim prosvjedom protiv međunarodne ravnodušnosti prema bombardiranju Dubrovnika kao svojim posljednjim poglavljem, uspjela proizvesti, razmjerno gledano, impozantan skup preinaka koje su se istim intertekstom – jednako otvoreno prostirući kulturni jaz koji ih od njega dijeli – nastojale poslužiti u namjeri da nekako izidu na kraj s aporijama izbora između osvete i oklijevanja, kazališnog i inog djelovanja (usp. Čale Feldman, 1997). František Fifulka svoj je talent uglavnom za sporedne uloge – i u zavičajnoj i u svjetskopolitičkoj i u kazališnoj povijesti – ipak uspio kompenzirati, ali melodramski, *herc-romanesknom* srčanošću svoje volje da prekorači granice ovoga svijeta, usprotivi se moćnim Fortinbrasima i umre kao Hamlet, dakle dostojno čovjeka, odnosno luđaka, odnosno glumca – u njezima dramske fikcije.

## V.

Onkraj svojih lokalnih rezonanci i možebitno dalekosežnije kulturne važnosti, pa čak i onkraj svoje tegobne ratne teme, Markovićev film i Mujičićev roman vrijedno je, vjerujem, bilo usporediti kako bi se kontrastivno promislilo u čemu se susreću i razilaze tri različite medijske mašinerije pamćenja – film, književnost i kazalište – te posebice istražilo što kazalište donosi postojećim memorijskim kapacitetima prvih dvaju modusa prikazivanja, odnosno zašto je uopće dozvano da se s njima u tome pogledu omjeri. Ako je književnost, uza svu nužnu lingvističku apstrakciju kojoj podvrgava „sirovost“ iskustva – bilo to i mentalno iskustvo sjećanja – još od pamtivijeka vezana za predočavanje i (nepouzdana) ovjekovječivanje povijesnih zbivanja, do te mjere da se riječi pripovijest i povijest međusobno preklapaju, za film se uzvratno može reći da

„osigurava produženi i ponovljivi životni vijek zvukovima i slikama“ te jednako toliko intenzivno koliko i književnost „pamćenje uzima kao temu“, predočavajući mu „strukturu“ i baveći se „procesima pamćenja i zaborava“ (Sava, 2021: 54). U usporedbi s tom svojom „subračom“ kazalište će slabo kotirati kao medij koji povijest i na koji način može pohraniti i tako učiniti zauvijek dostupnom, pa makar posrijedi uvijek nužno bila i tek nečija verzija povijesti. No njegov se „stroj za sjećanje“ teoretizira u nekom sasvim drugom svjetlu, kao medij ponavljanja, koji pamćenje ujedno udomljuje i mobilizira“, svojim ponovljenim gestama obnavljajući (književne) tekstove, računajući pritom i na sposobnost publike da pažljivo pamti (ibid., 53).

I Laura Sava stoga će osnovnu „privlačnost“ različitih priziva memorijskih svojstava kazališta u filmu – a slično vrijedi i za proznu književnost zainteresiranu za pitanja kulturnog pamćenja – prije svega vidjeti u glumčevoj osobi, zornom staništu „kazališnosti“ samoga ljudskog tijela, kao prostora ispunjenog materijalnom i psihičkom, osobnom i kolektivnom poviješću, svojevrsnim pričuvnim scenarijima koji čekaju na svoju aktivaciju, samo što će se autorica u tom dijelu svoje studije više usredotočiti na glumčev glas i usmenost prijenosa teksta kojim se u filmu mogu uokvirivati vizualno dočarani prizori. U kontekstu, međutim, koji nas zanima, kontekstu ratne tematike intermedijalnih križanja, kazališni glumac obama medijima donijet će prije svega mogućnost da obnove i pojačaju recipijentovu svijest o doslovnim fizičkim ulozima utjelovljene povijesti, odnosila se ona na tragove glumčevih uloga u njegovim fizičkim crtama, na tekstovne fragmente koje je to tijelo u stanju reproducirati, ili na moralne stigme, fizičke biljege starenja, a onda i krupnije povrede integriteta i smrtne opasnosti koje tijek povijesti priređuje ljudskom tijelu. I u Markovićevoj i u Mujičićevoj viziji kazališna gluma neće dakle tek dojmljivo zastupati nesigurnu ontološku i egzistencijalnu poziciju svojih profesionalaca, po logici stvari stalno prisiljenih da šecu po rubu fikcije i krute stvarnosti, nego će primarno figurirati kao utjelovljena i kontekstualno uvjetovana umjetnička praksa koja, neovisno o tome gone li je uzvišene ili lukrativne motivacije, neosporno ne može a da ne bude uronjena u dane povijesne, socijalne, kulturne i političke okolnosti unutar kojih se odvija. Bez obzira, međutim, na bilo etičke ili političke stavove koji se iz filma s jedne i romana s druge strane eventualno mogu iščitati, i jedan i drugi će svojim hibridnim svjetovima, paradoksalno, uspjeti potkresati hegemonijsku poziciju književnosti i filma u pitanjima medijacije povijesnog iskustva nedavnoga rata, implicitno i eksplicitno sugerirajući kako njegove krajnje uloge – materijalnu nesvodljivost i neopozivost pojedinačne ljudske patnje – ponajbolje ipak u sebi sažima upravo kazališna krhkost, ranjivost i prolaznost glumačke umjetnosti.

## LITERATURA

- Beronja, Vladislav i Stijn Vervaeke 2017. *Post-Yugoslav Constellations: Archive, Memory, and Trauma in Contemporary Bosnian, Croatian, and Serbian Literature and Culture*. Amsterdam: de Gruyter.
- Cardullo, Bert (ur.) 2013. *Stage to Screen, Adaptation Theory from 1916. to 2000*. London: Bloomsbury.
- Crnković, Gordana P. 2012. *Post-Yugoslav Literature and Film: Fires, Foundations, Flourishes*. New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury.
- Čale Feldman, Lada 1997. *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*. Zagreb: Matica hrvatska i Naklada MD.
- Čale Feldman, Lada 2005. *Femina ludens*. Zagreb: Disput.
- Čale Feldman, Lada (ur.) 2015. *Žene, drama, izvedba: između post-socijalizma i post-feminizma*. Podgorica: Orion art.
- Dolečki, Jana, Senad Halilbašić i Stefan Hulfeld (ur.) 2018. *Theatre in the Context of the Yugoslav Wars*. London: Palgrave MacMillan.
- Dolečki, Jana 2018. „Theatre at the Front Lines: Ad Hoc Cabaret in Croatia, 1991–1992“. U: J. Dolečki, S. Halilbašić i S. Hulfeld, ur. *Theatre in the Context of the Yugoslav Wars*. London: Palgrave MacMillan, str. 125–150.
- Eco, Umberto 1980. „Semiotika kazališne predstave“. *Prolog* 44/45, 21–28.
- Gavella, Branko 2005. *Teorija glume*. Ur. B. Batušić i M. Blažević. Zagreb: CDU.
- Georgakas, Dan 1997. „Angelopoulos, Greek History, and *The Travelling Players*“, u: A. Horton, ur. *The Last Modernist. The Films of Theo Angelopoulos*. Trowbridge: Flicks Books, str. 27–42.
- Gilić, Nikica 2017. „Post-Yugoslav Film and the Construction of New National Cinemas“. *Contemporary Southeastern Europe*, 4 (2), str. 102–120.
- Gledhill, Christine 1987. „The Melodramatic Field: an Investigation“, u: Ch. Gledhill, ur. *Home is where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, str. 5–42.
- Harmon-Siréjols, Christine, Jacques Gesternkorn i André Gardies 1994. *Cinéma et théâtralité*. Lyon: Aléas éd.
- Horton, Andrew 1997. *The Films of Theo Angelopoulos: a Cinema of Contemplation*. Princeton University Press.
- Jelača, Dijana 2016. *Dislocated Screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema*. London: Palgrave MacMillan.
- Karlić, Virna, Sanja Šakić i Dušan Marinković 2017. *Tranzicija i kulturno pamćenje*. Zagreb: Srednja Europa.
- Kennedy, Dennis (ur.) 1993. *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Knopf, Robert (ur.) 2005. *Theater and Film: A Comparative Anthology*. New Haven and London: Yale University Press.
- Landy, Marcia 1998. *Folklore of Consensus: Theatricality in the Italian Cinema. 1930–1943*. New York: State University of New York Press.
- Levi, Dejan 2013. *Negotiating Tropes of Madness: Trauma and Identity in Post-Yugoslav Cinemas*. Doktorska disertacija obranjena na University of Manchester.
- Loiselle Andre i Jeremy Maron 2012. *Stages of Reality: Theatricality in Cinema*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Lukić, Darko 2009. *Drama ratne traume*. Zagreb: Meandar.
- Luthar, Breda i Maruša Pušnik 2010. *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*. Washington, D. C.: New Academia Publishing
- Makaryk, Irena R. i Joseph G. Price (ur.) 2006. *Shakespeare in the Worlds of Communism and Socialism*. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press.
- Makaryk, Irena R. i Marissa McHugh (ur.) 2013. *Shakespeare and the Second World War. Memory Culture Identity*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Mujičić, Tahir 2012. *Budi Hamlet, pane Hamlete*. Zagreb: AGM.
- Murtić, Dino 2015. *Post-Yugoslav Cinema: Towards a Cosmopolitan Imagining*. London: Palgrave MacMillan.
- Obradović, Dragana 2016. *Writing the Yugoslav Wars: Literature, Postmodernism, and the Ethics of Representation*. Toronto: University of Toronto Press.
- Paljetak, Luko 1997. „Dubrovnik kao hamletišta ili Shakespeare na Dubrovačkim ljetnim igrama“, u: L. Paljetak, *Engleske teme*. Zagreb: Izdavački centar Rijeka, str. 89–124.
- Pavičić, Jurica 2011. *Postjugoslavenski film: stil i ideologija*. Zagreb: HFS.
- Pietrini, Sandra 2007. *Il mondo del teatro nel cinema*. Roma: Bulzoni.
- Ponte di Pino, Oliviero (ur.) 2018. *Teatro e cinema: un amore non (sempre) corrisposto*. Milano: Franco-angeli.
- Pogačar, Martin 2010. „Yugoslav Past in Film and Music: Yugoslav Interfilmic Referentiality“, u: B. Luthar i M. Pušnik, ur. *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*. Washington, D. C.: New Academia Publishing, str. 199–226.
- Postnikov, Boris 2019. „Pogled s periferije: od post-jugoslavenske do svjetske književnosti i natrag“, u: *Filozofija je ženskog roda: zbornik u čast Nadeždi Čačinovič*, ur. A. Čakardić. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, str. 287–304.
- Raith, Markus 2004. *Erzähltes Theater: Szenische Illusionen im europäischen Roman des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Sava, Laura 2021. *Theatre Through the Camera Eye: The Poetics of an Intermedial Encounter*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sarver, Linda i Tom Marcus 1997. *A Novel Approach to Theatre*. Boston: Scarecrow.
- Stepanova, Olga 2014. „Le roman, la pièce de théâtre et le film: traits communs et particularités“. Dostupno na: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-0994571>, stranica posjećena 17. veljače 2022.
- Taylor, Aaron 2012. „Playing to the Balcony: Screen Acting, Distance, and Cavellian Theatricality“, u: Loiselle Andre i Jeremy Maron (ur.) *Stages of Reality: Theatricality in Cinema*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, str. 185–203.
- Vervaeke, Stijn. 2016. *Intersecting Memories in Post-Yugoslav Fiction: The Yugoslav Wars of the 1990s through the Lens of the Holocaust*. Amsterdam: De Gruyter.

## SUMMARY

### CROSSING THE LINES: THE PLAYER'S MEMORY IN GORAN MARKOVIĆ'S FILM *THE TOUR* (2008) AND TAHIR MUJIČIĆ'S NOVEL *BE HAMLET, PAN HAMLET* (2012)

Conceived as *in memoriam* of the Croatian actress Mira Furlan, the essay proposes to discuss the dramaturgical role of theatre actor's memory in two artworks whose plots take place during the recent war in the former Yugoslavia: Goran Marković's film *The Tour* (2008) featuring, among others, Mira Furlan, and Tahir Mujičić's novel *Be Hamlet, Pan Hamlet* (2012), obliquely alluding to Jiří Menzel's staging of Shakespeare's *Hamlet* in Dubrovnik in which Mira Furlan played Ophelia. Comparing the way in which both Marković and Mujičić

integrate references to former Yugoslav theatre landscape into their renderings of the senselessness of history and violence is all the more intriguing if we have in mind that neither the film nor the novel figure prominently in the rather substantial body of research dealing with issues of war-trauma in post-Yugoslav cultural production. Eschewing the standard ethical and political explanatory frameworks, Marković's and Mujičić's actors-as-characters cross all imaginable lines, from those of possible worlds they interpret to those dividing communities in clash, only to be forced to assume the position of unwilling spectators in a world gone mad, deaf and blind to their pressing performances.

Key words: post-Yugoslav culture, acting, memory, Goran Marković, Tahir Mujičić, film, novel