

OTOK U TEATRU, TEATAR NA OTOKU

Almir Bašović

UDK 821.163.42.09-2“19/20“

Ovaj rad se bavi slikom otoka u trima hrvatskih dramama, a to su *Anera* Ive Brešana, zatim *Priobalni triptih ili Domagojada* trojca Tahir Mujičić, Boris Senker i Nino Škrabe te Senkerov komad pod nazivom *(P)lutajuće glumište majstora Krona*. Polazi se od činjenice da je žanr utopije oduvijek bio povezan sa prostorom otoka i da prostorna logika tog žanra ima sličnosti s teatrom, u kojem se također govori o »konkretnom funkcioniranju jednog zamišljenog društva opisanog tako realistički kao da je stvarno, uz spoznaju da je ono fiktivno«. Zatim se iznose osnovne pretpostavke o tipovima dramskog kronotopa koje u svojoj tipologiji iznosi Dževad Karahasan, te se na konkretnim primjerima triju hrvatskih drama prostor otoka povezuje sa pojedinim tipom kronotopa. Tako se *Anera* Ive Brešana povezuje sa bukoličkim kronotopom i kronotopom karkaterističnim za Kafkinu prozu, *Priobalni triptih ili Domagojada* trojca Mujičić, Senker, Škrabe se povezuje s obzirom na temeljne osobine mehaničkog kronotopa, a Senkerov komad *(P)lutajuće glumište majstora Krona* se analizira s obzirom na ritualni kronotop kako ga shvata Karahasan.

Ključne riječi: utopija; otok; kronotop; Ivo Brešan; Tahir Mujičić; Boris Senker; Nino Škrabe; Dževad Karahasan

OTOK – UTOPIJA – TEATAR

Ovaj rad se bavi slikom otoka na primjeru triju hrvatskih drama, a to su *Anera* Ive Brešana, zatim *Priobalni triptih ili Domagojada* trojca Mujičić, Senker, Škra-

be te komad Borisa Senkera pod nazivom *(P)lutajuće glumište majstora Krona*. Jedan od najslavnijih otoka u povijesti kulture, a to je onaj otok povodom kojeg Thomas More u svojoj knjizi objavljenoj 1516. godine konstituira žanr zvani utopija, upozorava na neke sličnosti između utopije i teatra. U svom instruktivnom eseju *Mijene utopijske svijesti* Rade Kalanj kaže da utopija kao žanr »sadašnjost izvješćuje o konkretnom funkcioniranju jednog zamišljenog društva opisanog tako realistički kao da je stvarno, uz spoznaju da je ono fiktivno« (Kalanj 2004: 9). Onako kako nas izoliranost otoka u raznim utopijama upozorava na stanje u makrokosmosu koje »treba popraviti« ili na koje »treba upozoriti«, tako teatar po onoj lijepoj ideji Étiennea Souriaua bitno određuje kontrast između fizičkih ostvarenja scenskog mikrokosmosa i duhovnosti pozorišnog makrokosmosa iz kojeg je ovaj prvi isječen (Souriau 1982: 19). Jer, kako kaže Souriau, taj scenski mikrokosmos ima moć da sam predstavlja i nosi čitav pozorišni makrokosmos, ali pod uslovom da bude dovoljno 'fokalan' ili *zvjezdano središtan*, da njegova žiža postane žiža čitavog svijeta koji nam je prikazan (Isto, 20).

Puni naslov Moreovog djela glasi *O najboljem uređenju države i o novom otoku Utopiji*, a nimalo slučajni i najslavnije dramsko književno djelo smješteno na otok, Shakespeareova *Oluja*, također se bavi pitanjem pravednog uređenja države odnosno pitanjem moći. To istovremeno jeste komad u kojem se na najjasniji način pokazuju sve implikacije koje proizilaze iz ideje da »scena jeste bila svijet i svijet jeste bio scena«, što će također pomoći da shvatimo ulogu koju izbor otoka kao dramskog prostora ima u hrvatskim komadima kojima se ovdje bavimo.

Pri razmatranju slike otoka u gore navedenim hrvatskim dramama od velike koristi može biti tipologija dramskog kronotopa koju predlaže Dževad Karahasan. Polazeći od razmišljanja Mihaila Bahtina, Karahasan insistira na tome da svaki autor određenom tipu kronotopa dodaje i svoj lični odnos prema vremenu i prostoru. On piše:

Za ljude s metafizičkim osjećanjem svijeta vrijeme i prostor su uvijek prije ili iza materijalnog postojanja i mi, dok smo ljudi, možemo o njima slutiti samo na temelju njihovih manifestacija, njihovih odraza u ovom svijetu; za ljude s više tehničkim osjećanjem svijeta vrijeme i prostor su ono od čega ne možemo pobjeći dok postojimo, jer postojimo nužno u njima, tako da o njima znamo ono što se može znati, htjeli mi to ili ne. (Karahasan 2010: 13)

Razrađujući dalje ovu svoju ideju, Karahasan kaže da osim onog tipičnog u književnome doživljavanju i oblikovanju vremeneprostora, treba uzeti u obzir da gotovo sva velika književna djela odstupaju od modela, pravila, zakona. Osjećanje vremeneprostora po Karahasanu čovjeku jeste urođeno, kao i sposobnost da govorimo maternji jezik, to osjećanje je individualno koliko i glas. Svako dobro književno djelo po strukturi vremeneprostora na kojoj se temelji pripada jednom tipu kronotopa, ostvaruje uvelike jedan model, ali istovremeno odstupa od njega, mijenja ga, dodaje mu ono idiografsko. Po Karahasanu, onako kako osjeća i doživljava vremeneprostor, čovjek osjeća i doživljava svijet, društvo, samo postojanje i sebe samoga. O tome Karahasan kaže:

Slika vremeneprostora nije samo precizan izraz osjećanja svijeta u jednoj kulturi, dakle izraz društvenog, kolektivnog doživljaja postojanja, koje se uvijek iskazuje u književnom žanru kao autorefleksiji jedne epohe ili jedne kulture; slika vremeneprostora je ujedno krajnje precizan izraz individualnog osjećanja svijeta i postojanja onog čovjeka koji je formulirao tu sliku. (Isto, 19)

Karahasan u svojoj tipologiji izdvaja mehanički, bukolički, analitički i ritualni kronotop, uz navođenje izuzetaka povodom svakog od ovih tipova i uz važnu napomenu na kraju u kojoj stoji da se tekstovi ove vrste ne mogu završiti. On kaže da bi se moglo navesti pet do sedam tipova kronotopa, kojima bi se obuhvatio ogroman dio književnosti, zapravo sva ona književnost koja vremeneprostor doživljava i oblikuje u čistim modelima te napominje da u njegovom radu nisu razmatrani autori kao što su Aristofan, Büchner i Čehov, tri velika dramatičara koja imaju nešto očigledno zajedničko u oblikovanju vremeneprostora, zatim nisu uzeti u obzir, naprimjer, Gustav Flaubert ili E.T.A. Hoffmann, kao ni *Hiljadu i jedna noć...* (Isto, 62-63).

OTOK I BUKOLIČKI KRONOTOP – BREŠANOVA ANERA

Kao i većinu svojih drama, Ivo Brešan i komad *Anera* gradi u odnosu na europsku dramsku tradiciju. Ovaj svoj komad on piše kao parafrazu Racineove *Fedre*, koju centralna ličnost komada Anera na jednom mjestu citira, prepoznava

jući se u Fedrinoj egzistencijalnoj situaciji, jer je zaljubljena u svog pastorka Markijola. Parafraza lika Tezeja kod Brešana nazvana je Lovre, on je predsjednik općine i bivši komandant partizanske brigade. Brešanov komad počinje tako što Barbin, partijski sekretar otoka Ogoļjana, u prvoj sceni Lovri kaže da ga je neko prijavio zbog toga što je navodno veličao sovjetsku privredu i njihov sistem, da se stavio na njihovu stranu... (I, 1). Već to jeste jasan signal da za Brešana prostor otoka jeste ideološki označen, da je to važna osobina dramskog prostora u ovom komadu, jer se Rezolucija Informbira i njeni učinci provjeravaju na ovom otoku kao izoliranom mjestu.

Paralelno s ovom niti sižea, tokom koje Lovru odvođe u zatvor na ispitivanje, odvija se linija u kojoj likovi saznaju da je Anera/Fedra zaljubljena u svog pastorka Markijola/Hipolita, zatim njih dvoje stupaju u ljubavnu vezu, koju na kraju prekida Markijolova smrt usljed nesreće na motoru, a ove niti se spajaju kada se Lovre vrati na otok, nakon što u zatvoru doživi težak nervni slom. Sasvim u skladu sa važnošću ideološke obojenosti otoka kao prostora jeste i još jedna Brešanova intervencija u Racineovu tragediju. Kao što znamo, Racine u Euripidovu tragediju intervenira uvođenjem Aricije, ženskog lika u kojeg je Hipolit zaljubljen, a zbog čega on odbija Fedrino udvaranje. (S obzirom na konvencije u to doba, odbijanje jedne dame i njene ljubavi bez motiviranosti ljubavlju prema drugoj ženi, od Hipolita bi napravilo izrazito komično lice.) Umjesto Aricije kod Racinea, Brešan u svoju dramu uvodi lik Markijolove/Hipolitove majke i Lovrine/Tezejeve bivše žene, koja se ovdje zove Perla, a njen ideološki pogled suprotan je onome koji ima Lovre, njena perspektiva suprotna je perspektivi koju je svojom udajom za Lovru i svojim dolaskom na otok usvojila Anera. Perla, naime, ima potpuno drugačiji pogled i na komunizam i na mode novog doba koje komunizam sa sobom donosi.

U svom tekstu *Manirizam u dramskoj književnosti*, Dževad Karahasan kaže da se Racineove tragedije odvijaju u praznom predsoĄblju koje je po definiciji prostor negativnih određenja i odsutnosti. Karahasan dalje primjećuje kako siže u tim dramama jeste reduciran i samo je sredstvo za razotkrivanje odnosa među likovima koji su davno uspostavljeni. U tim dramama, zaključuje Karahasan, ništa se ne događa, Racineovi likovi »čak ne uspijevaju otići, iako ispred svake drame stoje usidrene lađe spremne za polazak i sve se spremaju da otplove« (Karahasan 2004: 21).

Kako stvari u *Aneri* kao parafrazi Racineove drame stoje u vezi s brodovima i eventualnim odlaskom s otoka na kojem se Brešanova drama događa? Prvi dijalog Lovre i Markijola za temu ima motor i Markijolovo utrkivanje, a Markijol tu najavljuje da će biti pomorac, da će se uskoro ukrcat na neki brod i »poć navigavat« (I, 3). Zatim se saznaje kako je Markijol želio bježati brodom s poznanicima koji su uhvaćeni i uhapšeni (I, 6). Isti lik Aneri govori da će neko vrijeme živjeti kod svoje majke, prije nego što se ukrca na neki brod duge plovidbe (II, 4). Zatim u narednom činu Markijol Aneri kaže da ga zbog toga što je »sin svoga oca«, dakle sin zatvorenika koji je skrenuo s partijske linije, nisu htjeli uzeti »ni na brod ni u bilo koje drugo poduzeće« (III, 2). Svojoj majci Perli Markijol kaže: »Majo! Ako ovega trena ne pojdete ća, nećete me više vidit, jeste čuli! Iz ove kuće grem drito na brod i nikad se više vamo neću vratit« (III, 3). Iz pisma koje Marica Franin šalje Markijolu, a koje otkriva Anera, najavljuje se njegov plan da pobjegne brodom Šibenik – Ancona. Markijol tu kaže Aneri da ne bježi s drugom djevojkom zbog toga što mu se ona sviđa, nego da bi prekinuo vezu s Anerom, a zatim joj predlaže da njih dvoje bježe skupa (IV, 2). Upravo to pismo postaje razlog za Markijolovo hapšenje, odnosno motivira njegov bijeg od agenata, nakon čega on, izvan scene, na motoru doživljava nesreću zbog koje umire. A taj događaj najavljuje Lovre u drugoj sceni prvog čina, kada kaže: »Jednega dana će se nigdi razbit, pa će ga donit doma svega krvavog« (I, 2).

Zanimljivo je da i Don Đidi, kao predstavnik pogleda na svijet koji se suprotstavlja komunističkom, koristi metaforu brodova. Taj lik Aneri kaže da bi se trebala skloniti od zle krvi koja se probudila nakon njegove propovijedi pred masom: »Kad se sprema orkan, brodovi moraju u luku. Ili će biti potopljeni« (V, 1). Ono što bitno određuje otok kao dramski prostor u ovoj Brešanovoj drami jeste činjenica da jedini brod koji isplovi, a zatim se na taj otok i vrati, jeste onaj brod koji Lovru odvede u zatvor i vrati ga kući, nakon što se on usljed nervnog sloma »vratio« u vrijeme rata te u sadašnjosti traži da ga se oslovljava sa »družie komandante«.

Druga važna parafraza egzistencijalne situacije u kojoj se nalaze Racineovi likovi, u Brešanovom komadu *Anera* ogleda se u tretiranju njihove samoće. U prvoj sceni ovog komada Barbin Lovri kaže da je ovo vrijeme poput epidemije: »Kad se zaraziš, niko ti neće pružit ruku o' straja da se sam ne okuži« (I, 1). Kada

u drugom činu Lovru odvođe, Barbin kaže Aneri: »Oli partija, oli bračni drug. Takvo vrime došlo!« (II, 7). Isti lik se u trećem činu žali Šimici: »Nego, eto, vidiš dokle je sve ovo došlo. U prijatelju moraš vidit neprijateja, a neprijateju se moraš pravit prijatelj« (III, 5).

Kod Racinea, svi glavni likovi imaju svoje povjerenike ili povjerenice, čiji govor je samo daleki odjek onoga što govore kraljevi ili kraljice, a to je postupak kojim se naglašava egzistencijalna samoća tih likova. Kod Brešana bi Anera u Šimici trebala imati takvu osobu od povjerenja, jer upravo njoj govori o svojoj ljubavi prema Markijolu (II, 5), ali u komadu *Anera* se upravo ta »povjerenica« pretvara u instrument ideologije koja insistira na zabrani samoće ili intime. Upravo Šimica i Barbin na kraju trećeg čina jesu svjedoci ljubavnog odnosa između Anere i Markijola, što pokazuje kako Brešan vješto ukazuje na sličnosti između sesoke kulture i tretiranja prostora u totalitarnim režimima. Edward Rothstein u tekstu *Izazovi i proturječnosti utopije* kaže da u monotonom svijetu utopija postaje teško razlikovno suditi – vrline i užasi se miješaju – te podsjeća da u Moreovoj utopiji nema privatnog vlasništva, kao što u Orwellovoj *1984.* nema privatnosti (usp. Rothstein 2004: 34). Kod Brešana, Anera kaže Šimici: »Ovdje svak o svakome sve zna i ništa se ne može sakrit...« (IV, 1), a pred velikim mnoštvom ljudi koji su je došli linčovati Anera odbija bježati, govoreći isprepadanoj Šimici da je ta rulja manje opasna od nje i onakvih poput nje... (V, 2).

Nije slučajno da centralni likovi koji grade ljubavni odnos imaju sličan stav prema prostoru otoka na kojem se ova drama događa. Markijol otok poredi s robijom (I, 3), a svome ocu priznaje da ne zna šta hoće, ali zna šta neće, a to je ono što mu svi na otoku nude (I, 6). Anera otok poredi s logorom u koji ju je Lovre stavio (II, 1), a ova se usporedba realizira u dobro pripremljenoj posljednjoj sceni drame, u kojoj Lovre na Anerin poziv da je ubije sjekirom odgovara tako što tom sjekirom zakucava čavle u vrata prostorije u kojoj se odvija svih pet činova ove drame. To jeste gesta kojom se komentira smjer dramske radnje, jer su na kraju Brešanove *Anere*, kako to povodom prostora u drami otvorene forme kaže Volker Klotz, dramske ličnosti »izvučene iz zajedničkog idejnog i društvenog sklopa, izolirane su i usamljene«. To iščezavanje povezanosti u svim aspektima razdvaja i izolira ne samo prostore, nego podiže zidove između dramskih junaka. Jer, kako

na istom mjestu dalje kaže Klotz: »Bez kontakta, oni su sa svojom sudbinom zatvoreni u vlastitoj ćeliji. Soba postaje tamnica junakovog Ja« (Klotz 1995: 99).

Ono što Lovru i Aneru spaja i što govori o jednom važnom aspektu kronotopa u ovoj Brešanovoj drami jeste njihov odnos prema vremenu i prostoru rata. Na početku drugog čina Lovre i Anera posmatraju agente, koji stoje izvan scene i koje Lovre zove »anđelima čuvarima«, te komentiraju njihovo ponašanje. Lovre tu situaciju poredi s ratom, govoreći Aneri:

LOVRE: Drugo je bilo ono, a drugo je ovo. Onda si zna ko ti je neprijatelj i zna si: oli ćeš ti njega, oli će on tebe. Sve je zavisilo o' tega koliko si spretan i kurazan... A ovo... znaš da te neko goni, a ne znaš ni ko ni zašto... I šta je najgora, ne možeš ništa učinit... ni izmaknut se, ni udrit. (II, 1)

Na nekoliko mjesta u drami se spominje kako se Anera usred rata zaljubila u Lovru i podcrtava se u kojoj mjeri je taj ratni ambijent odredio njenu odluku da se za njega uda. Tako, naprimjer, na njegovo pitanje zašto se uopće udala za Lovru, Anera Markijolu odgovora:

ANERA: Ne znam... Možda je sve to samo strahovita zabluda... Jedne noći... bilo mi je tada 20 godina... zatražio je kod nas prenočište za sebe i svoje borce... Bože, kad te sad ovako gledam, ko da cijeli taj prizor iskršava preda mnom... Sve je na njemu bilo tvoje... i govor i držanje i pogled... (III, 4)

Ova činjenica da se vrijeme i prostor rata i kod Lovre i kod Anere suprotstavljaju sadašnjem trenutku i prostoru otoka na kojem se komad događa, mogao bi biti znak kako kronotop u ovoj Brešanovoj drami pokazuje sličnost sa bukoličkim tipom kronotopa kako ga shvata Dževad Karahasan. On taj tip kronotopa povezuje sa snom o zlatnom vijeku kod Hesioda, zatim pokazuje da se književnost proistekla iz tog sna javlja u kriznim vremenima, u periodima naglašeno manirističke umjetnosti koja svoje tekstove dvostruko ili trostruko kodira, naglašavajući time da »denotatum« djela i predmet njegovog govora jeste neki drugi tekst, što je slučaj i sa Brešanim odnosom prema Racineovoj tragediji.

Na kraju svog izlaganja o bukoličkom kronotopu, Karahasan navodi jedan izuzetak i granični slučaj, a to je Franz Kafka, čija književnost, naravno, ne poznaje ambijent pastorage, ali je i u njoj, kao i u pastoralima, prostor jednoznačan i homogen,

i u tom prostoru nema granica između vanjskog i unutrašnjeg (Karahasan 2010: 38). Kod Brešana, kao i kod Kafke, privatni prostor sobe u kojem se odvija drama jeste i javni prostor, u koji ljudi ulaze da ispituju druge ljude ili ulaze oni što žele nešto provjeriti »u ime naroda«. Kao i kod Kafke, prostor otoka za Brešanove likove jeste prostor u koji likovi, uglavnom, nisu željeli dospjeti.

Na kraju Brešanove drame kao da se pokazuje još jedna sličnost sa kronotopom u Kafkinoj književnosti kako je čita Karahasan. On naime govori o fenomenu tačke u prostoru i fenomenu onog »sada« u vremenu kao elementarnim jedinicama, bez dimenzija i osobina, odredivih samo negativno ili posredno, zaključujući kako za Kafku »postojanje postaje moguće zahvaljujući onome čime se ispuni središte paradoksa, ono neshvatljivo 'mjesto' na kojem negativno određeni fenomen (tačka, 'sada') uspostavi pozitivno određeni fenomen (pravac, prošlost)« (Isto, 40). Otuda bi se povodom Brešanove drame *Anera* moglo govoriti o svijetu otoka kao o homogenom i jednoznačnom prostoru, u kojem se samo prividno diferenciraju seosko praćenje i nadgledanje tajnih službi, prividno se razlikuju rulja spremna osuditi nekoga zbog propovijedi u crkvi i oni koji bez pogovora vjeruju u naloge komiteta, dakle, prividno se diferenciraju totalitarizam sela i totalitarizam vladajuće ideologije. Sve to dovodi do završne situacije, u kojoj su *Anera* i Lovre zatvoreni u primaću sobu, kao da se nalaze na »otoku unutar otoka«, u kojem ratna prošlost potpuno određuje sadašnjost.

OTOK I MEHANIČKI KRONOTOP: *PRIOBALNI TRPTIH ILI DOMAGOJADA*

U svom komadu *Priobalni triptih ili Domagojada* Tahir Mujičić, Boris Senker i Nino Škrabe u puno vedrijem tonu od Brešana tretiraju prostor otoka odnosno »rodne grude«, nudeći »poučni primjer vrloga a nesretnog Domagoja«, na čijim se odlascima i vraćanjima rodnoj grudi bazira ova trilogija. Centralni lik Domagoj, čije ime jeste i aluzija na slavnog kneza Primorske Hrvatske, redom se junački bori za narod, u prvom dijelu, zatim za puk, u drugom, i konačno za sebe, u trećem dijelu ove komedije. Kronotop u ovom triptihu pokazuje naglašene sličnosti s onim tipom vremenoprostora koji Dževad Karahasan naziva mehaničkim,

podsjecajući kako je on karakterističan za europsku komediju od Menandera do naših dana. Prostor u tom tipu komedije je mehanički kontinuiran i nesposoban za diferenciranje, u toj komediji je »nemoguće nešto što se ne bi bez ostatka uklopilo u beskraj istoga« (Karahasan 2010: 27).

Prvi dio ovog triptiha događa se u Veneciji i zaplet se gradi na činjenici da je došao trenutak za ispunjenje obećanja iz prošlosti koje je Dužd dao Zmaju, a obećao mu je dati ruku svoje kćerke kada ona postane punoljetna, ukoliko Aždaja prestane sa mučenjem i pljačkanjem grada. Sasvim u skladu s prirodom mehaničkog kronotopa kako ga definira Karahasan, i u ovoj komediji mehaničkoj prirodi likova odgovaraju mehanička motivacijska sredstva. Likovi u ovom tipu književnosti »ni o čemu ne odlučuju, njima se život događa, ali im se događa ne kao sudbina nego kao niz slučajnosti« (Isto, 22). Dok Savjetnik čita Duždov proglas o tome da će onaj ko zmaju odsiječe njegove tri glave dobiti nasljedstvo i ruku Duždove kćerke jedinice, »baš u tom trenutku« prolaze Vitez i njegov sluga Domagoj. Vitez pristaje na borbu, u kojoj mu zmaj redom izbija koplje i mač, a zatim mu odgriza ruke i noge te na kraju i glavu. Situaciju rješava Domagoj, demonstrirajući narodnu mudrost po uzoru na robove iz rimske komedije, tako što on međusobno posvađa tri zmajevje glave pitanjem o tome koja je od njih najpametnija. Nakon što se te glave međusobno izjedu, Domagoju odbijaju dati Duždovu kćer, zbog čega on odbija i ponuđeni novac te se odluči vratiti svojoj kući:

*DOMAGOJ: E, jebem ja i vas i cijelu vašu družbu!
Ne trebam ni dukate ni tu vašu drolju,
Kod kuće ću sebi naći ženu bolju.
Ako budem služio, služiti ću svom rodu
Makar suh kruh jeo, pio samo vodu! (I, 5)*

Drugi dio ovog triptiha smješten je na neimenovani otok, koji bi mogao biti i Hvar, s obzirom na to da se i preko imena Meštra Petra uvode aluzije na Petra Hektorovića. Domagoj je u ovom dijelu jedini ribar tog meštra i uz djevojku Cvitu jedini lik koji ne nosi masku komedije dell' arte. Baš kao i u tom tipu komedije, centralna tema jeste ljubav između dvoje mladih ljubavnika koji jedini ne nose maske, a dramski prostor pokazuje naglašenu sličnost s prostorom Plautovih komedija, o kojima Karahasan piše da se zbivaju na trgu ili na ulici, ispred kuća u

kojima borave likovi, dakle u javnom prostoru. U toj komediji, kaže Karahasan, uvijek se radi o ljubavi, i to isključivo tjelesnoj – na trgu ili na ulici Plautovi likovi govore i rade u vezi sa stvarima koje bi možda prije spadale u neki zatvoreni ambijent, naprimjer u spavaću sobu (usp. Karahasan 2010: 25).

Prividni ljubavni trougao Domagoj – Cvita – Financ komentira se trouglom Petar – njegova žena – Žandar, a kao i kod Plauta, ovaj ambijent ne može uspostaviti razliku »između svetog i profanog, otvorenog i zatvorenog, prirodnog i socijalnog, javnog i intimnog – to je ambijent nesposoban za diferenciranje i nezainteresiran za njega« (Isto, 26), zbog čega su likovi »jednodimenzionalni, svedeni na nekakvu javnu tjelesnost, a ljubav ne može biti ništa drugo nego seksualna sklonost« (Isto).

Sasvim u skladu s tradicijom plautovske komedije, i u ovom dijelu *Priobalnog triptiha ili Domagojade* likovi su svedeni na sižejne funkcije, a sižejni zaokret se naprosto motivira prostorom, jer ljubavni trougao se razrješava odlukom Meštra Petra da Domagoja prostorno udalji s otoka. Prije nego što Domagoja svežu i nasilu odvuku da služi cara, taj prostor u koji Domagoj odlazi tretira se kao odraz u ogledalu prostora otoka u kojem se ovaj segment drame događa. Nakon što Fratar, Financ i Žandar kažu da bi Domagoju najgora kazna bila odsijecanje onog dijela tijela kojim se lik u ovom tipu komedije svodi na »javnu tjelesnost«, zbog čega je ta tjelesnost ravna njegovoj egzistenciji, Petar kaže:

PETAR: Ima, ima! Poslat ga tamo gdje se živi, a nije se živ, tamo gdje se o onoj drugoj stvari samo govori, govori, al te druge nema, nema, tamo gdje će jebenpic misleći na nju samo radit, radit, radit i – crknut ko pas! (II, 4)

Treći dio ovog Mujičićevog, Senkerovog i Škrabeovog triptiha odvija se u konobi Mate Ćunke u Ćunki Donjoj. Ljubav je u trouglu koji grade Mate, Cvita i Domagoj koji se nalazi u Njemačkoj na privremenom radu, i ovdje svedena na javnu tjelesnost i seksualnu želju likova. Za podcratavanje ove teme i ovakve redukcije likova na tjelesnost služe i likovi Stipe, Tončija i Mandine, koji su samo komentar centralnog trougla. Ovaj dio komada počinje kada Mate odluči da će Cviti, nakon njihove trogodišnje veze, naći nekog mladoženju, a sasvim u skladu sa slučajem kao motivacijskim sredstvom u književnosti zasnovanoj na mehaničkom kronotopu, »baš u tom tenutku« na otok stiže neki nepoznati gost, za kojeg

se ispostavlja da je, zapravo, Domagoj. U završnoj sceni ovog dijela triptiha, Mate uvjeri Domagoja da novce zarađene u Njemačkoj mora uložiti uzimajući u obzir »opće smjernice«, da mora oženiti Cvitu i proglašava ga »referentom za potizanje konopa, fizičku kulturu i rekreaciju« (III, 5).

Onako kako svaki dio zasebno pokazuje sličnost sa mehaničkim tipom krontopa, tako i međusobni odnos dijelova u triptihu Mujičića, Senkera i Škrabea dosljedno sprovodi jedan konstrukcijski princip karakterističan za vodvilj, a koji Karahasan povezuje sa komadima Georgesa Feydeaua, kao virtuozu ovog žanra. Karahasan, naime, pokazuje da Feydeauovo omiljeno sredstvo jeste umnožavanje odraza poput onih starinskih soba ogledala te dodaje kako svoj siže Feydeau gradi »na simetričnom nizanju parova, koji se međusobno odražavaju ili bar jako liče jedan na drugi, pravdajući tim umnožavanjem mehaničko nizanje međusobno identičnih ili jako sličnih situacija, koje se simetrično odražavaju jedna u drugoj, a tim nizanjem motivira beskrajno ponavljanje postupaka i iskaza, koji se simetrično odražavaju jedan u drugome« (Karahasan 2010: 28).

Prostor u *Priobalnom triptihu*, kao i situacije u kojima se redom nalazi Domagoj, upravo se mogu objasniti postupkom ogledala. U prvom dijelu triptiha koji se ovdje razmatra Domagoj ne dobija ruku Duždove kćerke, on odbija da dužd ima moć nad njim i odlazi iz Venecije u Hrvatsku. U drugom dijelu, on gubi Cvitu zahvaljujući moći koju ima Meštar Petar, koji ga s otoka protjeruje i šalje da služi onoj većoj moći – caru. U trećem dijelu se Domagoj konačno iz Njemačke vraća kući, na svoj otok, ali mu tu u prostoru konobe moć lokalnog apartčika Mate namijeni Cvitu za ženu, dodijeli titulu i »sudbinu« mu zaokruži pozivom da se »proslave povratka, zaruke i novo misto druga Domagoja!« (III, 5).

OTOK I RITUALNI KRONOTOP: SENKEROV KOMAD (P) LUTAJUĆE GLUMIŠTE MAJSTORA KRONA

Svoj komad (*P*)lutajuće glumište majstora Krona Boris Senker piše propitujući na izvjestan način prostornu – »plutajuću« – izoliranost otoka, utopije i teatra, dakle onih aspekata koje smo na početku ovog teksta spomenuli. Pišući dramu o teatru, Senker u svom »Neobvezujućem prijedlogu redatelju & scenografu« navodi

tri verzije scenskog prostora – raskošnu, umjerenu i siromašnu varijantu, pri čemu je ova posljednja istovremeno i signal za razumijevanje dramskog prostora i za glavnu temu ovog komada: »Dvanaest dasaka (za splav-pozornicu), šest glumaca i jedna strast. Pak što nam Bog da« (Senker 2018: 10).

Kao prostornu i vremensku odrednicu Senker navodi da tlo izmiče ispod nogu, a da vrijeme leti, pri čemu bi se moglo reći da već u naslovu Senker najavljuje glavnu temu svoje drame, a to je propitivanje fenomena vremena u teatru kao umjetnosti koja se, kako je to primijetio još Gotthold Ephraim Lessing u svom slavnom spisu *Laokoon*, jednako prostire i u vremenu i u prostoru. U svojoj »Isprici glumcima« Senker kaže: »U ovom nizu prizora, u kojima se prelazi iz jedne predstave u drugu – jedanput na početak bez sredine i kraja, drugi put na kraj bez sredine i početka, treći put u sredinu bez početka i kraja – nema ni likova« (Isto, 7).

U vremenu kriza, u trenucima kada ne postoji konsenzus oko temeljnih pitanja svijeta, još od Aristofanovih *Žaba*, europska drama umjesto da se svojom radnjom otvori prema totalitetu stvarnosti i da govori o temeljnim istinama svijeta, zapravo, sebe pita o mjestu koje teatar kao umjetnost zauzima u tom svijetu. To je drama koja nastaje u manirističkim epohama i koja se, kako je to u svom ovdje citiranom tekstu pokazao Karahasan, na kraju vraća do situacije koja prethodi njenom početku, to je drama koja se zatvara u svoju, vlastitu, umjetničku stvarnost (Karahasan 2004: 19). Ovaj svoj komad Senker gradi kao neku vrstu demonstriranja visoke svijesti o vezi između stanja u današnjem glumištu i osobinama (da ne kažemo: i o mjestu) drame unutar jedne raspadnute slike svijeta. Naime, Senkerov komad počinje scenom »Izlazak na poklon«, zatim slijedi »Završni song« pa scena nazvana »Svršetak igre«. Kraj ovog komada čini scena nazvana »Prolog«, u kojoj nema replika, već nas ona upravo vraća na početak drame i glumcima nudi mogućnost da se ponovo publici poklone. Ovakva vremenska struktura u komadu (*P*)*lutajuće glumište majstora Krona* podcrtana je i scenama koje su unutar dramske strukture raspoređene sa jasnim planom i koje daju ritam čitavom komadu, a te su scene nazvane »Gospodari kazališta« i odvijaju se unatrag, od sedme do prve scene, pri čemu su obilježene rimskim brojevima, dakle, te su scene nazvane od »Gospodari kazališta VII« do »Gospodari kazališta I«.

S obzirom na to da vremenski i prostorni kontinuitet u drami nadoknađuje nedostatak pripovjedačke funkcije koja događaje u pripovjedačkoj prozi drži na okupu, ovo Senkerovo poigravanje sa vremenskim kontinuitetom upućuje na

nesklad između unutrašnjeg i vanjskog pogleda na stvari, subjektivnog i objektivnog svijeta, a to je jedna od izraženijih karakteristika književnosti utemeljene na ritualnom kronotopu kako ga definira Dževad Karahasan. Podsjećajući da je ritual niz postupaka kojima kolektiv obnavlja kreativnu snagu početka, jer svijet gubi intenzitet stvarnosti udaljavajući se od trenutka u kojem je nastao, Karahasan ritualni kronotop povezuje sa podijeljenim i diskontinuiranim vremenom, sa odnosom između trenutka nastanka i sadašnjeg trenutka u kojem se taj prvobitni čin obnavlja. Druga važna osobina rituala, a tako i drame zasnovane na ritualnom kronotopu, po Karahasanu jeste sinkretičnost ili integrativnost, pri čemu ples, govor i muzika, likovni elementi i pojedini postupci sudionika imaju istu vrijednost i proizvode istu strukturu (usp. Karahasan 2010: 39).

U ovom Senkerovom komadu, i to u prvoj sceni u kojoj se pojavljuju Gospodar i Gospodarica kazališta, Gospodar kazališta glumcima kaže da moraju zapeti, jer je ovdje »riječ o posmrtnom rođenju teatra« (Gospodari kazališta VII), što predstavlja jasnu aluziju na odnos sadašnjosti zamišljene predstave prema »mitskom prapočetku«. Kao važnu osobinu drame zasnovane na ritualnom kronotopu Karahasan navodi načelo obrnute simetrije koje određuje gradnju sižea i odnos perspektiva, odnos unutrašnjeg i vanjskog u drami. On kaže kako se tu »pogled iznutra gotovo redovno izmjenjuje s pogledom izvana, emotivno obojen iskaz sa neutralnim iskazom koji samo prenosi informaciju, dramsko sa komičnim« te da se »ozbiljno i smiješno, dramatično i komično, neutralan iskaz i ruganje, pohvala i podsmijeh, gotovo ne mogu razdvojiti i razlikovati jedno od drugoga« (Karahasan 2010: 53). Sasvim u skladu s tim, kod Senkera se čitava drama zasniva na principu obrnute simetrije koja se u spomenutim scenama što grade okvir (ili bi možda bilo tačnije reći: koje taj okvir dovode u pitanje) jasno tematizira. Također, svi ovi aspekti drame zasnovane na ritualnom kronotopu a koji prizivaju »integrativnost rituala« u ovom komadu se ogledaju u činjenici da Senker kombinira i jedne do drugih postavlja različite forme: balet i tragediju, bajku i komediju dell'arte, istočnjačke forme i forme lutkarskog teatra (jedna scena/slika nosi naziv »Na koncu lutka«), on uvodi aluziju na srednjovjekovne forme (naprimjer, scena pod nazivom »Muka Djevin«), kombinira melodramu i ples (»Ples na vodi« ili scena »U glazbenoj kutijici«), sve to uklapajući u strukturu karakterističnu za formu cabareta, čija se jedina teleologija sastoji u zabavljanju publike.

Pritom se Senker u ovom svom komadu pita i o odnosima moći, koji karakteriziraju i utopiju kao žanr i komade koji se događaju na prostoru otoka a kojim smo se ovdje bavili. U drami (*P*)*lutajuće glumište majstora Krona* likovima Gospodara i Gospodarice redom se daje da preuzimaju uloge producenta, reditelja i dramaturginje, oni su članovi Upravljajućeg odbora, zatim oni koji ponizno mole, pojavljuju se i u maskama komičara dell'arte, Gospodar se presvlači u redovnika, Gospodarica se pojavljuje kao Gospa, a Gospodar kao njezin Centurion... Tematiziranjem samog mjesta koje teatar zauzima u svijetu, Senker igrom na svom plutajućem splavu suptilno upozorava na činjenicu da možda jedini pravi autor kazališne predstave i onaj koji tu ima moć jeste, zapravo, sadašnji trenutak, a da teatar više od svih drugih umjetnosti svjedoči o biološkoj prolaznosti čovjeka. (U popisu lica Senker navodi: Mlada glumica, a zatim – Još mlađa glumica, te Glumac u najboljim godinama, a zatim – Glumac u još boljim godinama.) O tome svjedoči i završni song, u sceni »Gospodari kazališta I«, u kojem se podsjeća na onaj prapočetak teatra, gdje se upozorava na to kako se Dionizova slast mora kušati trijezno (»pozorište je kontrolirano ludilo«, kaže Heiner Müller), te da se na sceni, uprkos razlikama među karakterima i slavnoj kazališnoj sujeti, svi moraju stopiti u jedno:

Tespise, kad barem ne bi
Nikad napustio kor,
I tašto podigo glas,
U krivo odabran čas
S drugima poveo spor.
Obuzet tek svojim bićem
Na krhki zasjest ćeš tron
I prtit preteško breme
Dok snagu pit će ti vrijeme
Ko djecu što guta Kron...
Dok snagu pit će ti vrijeme
Ko djecu što guta Kron...

Ovdje bi možda bilo mjesto da se upozori na razliku između doživljaja vremeneprostora u drami koju Senker piše sam i u drami koju on piše u koautorstvu sa sa Mujičićem i Škrabeom. Vidjeli smo da i u *Priobalnom triptihu ili Domago-*

jadi, kao i u Brešanovoj *Aneri*, prostor i vrijeme, dakle slika otoka, jesu određeni odnosom prema ideologiji, koja bitno određuje ono do čega dramska radnja na kraju dovodi. Kako kaže Rade Kalanj, zajedničko ideologiji i utopiji jeste njihova nekongruentnost odnosno nesuglasje sa stvarnošću, a razlika se sastoji u tome što je utopija situaciono transcendentna dok ideologija nema tu značajku, jer je ona prije svega legitimacija postojećeg (Kalanj 2004: 19). Kod Senkera se u ovom komadu uspostavlja svojevrsna kazališna utopija koja nam je, kako u svom eseju *Svi putevi vode u Utopiju* kaže Ilija Trojanow, potrebna, jer nam inače prijeti beznade, a ono je anticipirani poraz (usp. Trojanow 2019: 54).

A ko zna? Možda je situacija iz koje se ovdje govorilo o otoku i kazalištu odredila i tip tog govora? Kalanj u svom eseju podsjeća da Erazmo Roterdamski svom prijatelju Moreu posvećuje djelo *Pohvala ludosti*, pišući kako je ime njegovog prijatelja Morea blisko latinskoj riječi *moria* te da se može prevesti kao luda ili čudak. Možda su razmišljanja iznesena u ovom tekstu određena činjenicom da se ovdje, zapravo, radi o prerađenom priopćenju izgovorenom na Danima hvarskog kazališta, gdje su se već 50. put na otoku Hvaru ljudi bavili potomcima »luda i čudaka«. Na mjestu koje možda također anticipira utopiju: u najstarijem sačuvanom komunalnom kazalištu, dakle, na mjestu kojeg – nigdje na svijetu nema.

IZVORI

- Brešan, Ivo. 1983. »Anera. Tragedija«. *Prolog*, br. 57, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, str. 28-59.
- Mujičić, Tahir / Senker, Boris / Škrabe, Nino. 1979. *Porod od tmine*. Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb.
- Senker, Boris. 2018. *Plutajuća glumišta*. Disput, Zagreb.

LITERATURA

- Karahasan, Dževad. 2004. *Dnevnik melankolije*. Vrijeme, Zenica.
- Karahasan, Dževad. 2010. »Pojam i tipovi dramskog kronotopa«. U: Bašović, Almir i Anđelković, Sava (ur.): *Drama i vrijeme – vrijeme kao dramska tema i dramsko sredstvo, forme vremena i slike vremena*. Dobra knjiga, Sarajevo, str. 9-65.

- Trojanow, Ilija. 2019. »Svi putevi vode u Utopiju«. Prev. Preljević, Vahdin. *Život*, br. 3-4, Društvo pisaca u BiH, Sarajevo, str. 54-56.
- Étienne Souriau. 1982. *Dvesta hiljada dramskih situacija*. Prev. Vuković, Mira. Nolit, Beograd.
- More, Thomas. 1964. *Utopija. O najboljem uređenju države i o novom ostrvu Utopiji*. Prev. Barišić, Franjo. Kultura, Beograd.
- Kalanj, Rade. 2004. »Mijene utopijske svijesti«. U: Rothstein, Edward / Murschamp, Herbert / Marty, Martin E. *Utopijske vizije*. Jesenski i Turk, Zagreb, str. 7-30.
- Klotz, Volker. 1995. *Zatvorena i otvorena forma u drami*. Gojković, Drinka. Lapis, Beograd.
- Pfister, Manfred. 1998. *Drama. Teorija i analiza*. Prev. Bobinac, Marijan. Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Edward Rothstein. 2004. »Izazovi i proturječnosti utopije«. U: Rothstein, Edward / Murschamp, Herbert / Marty, Martin E. *Utopijske vizije*. Prev. Dužanec, Neven. Jesenski i Turk, Zagreb, str. 31-54.

THEATRE ON THE ISLAND, ISLAND IN THE THEATRE

Abstract

This paper explores the image of the island in three Croatian dramas: *Anera* by Ivo Brešan, *Priobalni triptih ili Domagojada* by Tahir Mujičić, Boris Senker, Nino Škrabe, and Boris Senker's *(P)lutajuće glumište majstora Krona*. The article argues that the utopian genre has historically been linked with island spaces and that its spatial logic shares similarities with theatre, where »the concrete functioning of an imagined society is described so realistically as if it were real, yet with an understanding that it is, however, fictional.« The core assumptions regarding types of dramatic chronotopes, as outlined by Dževad Karahasan, are presented, with specific reference to the three Croatian dramas mentioned. In these works, the island's space corresponds to three distinct types of chronotopes: *Anera* by Ivo Brešan is associated with the bucolic chronotope also found in Kafka's prose; *Priobalni triptih ili Domagojada* is identified as embodying the fundamental characteristics of the mechanical chronotope; and *(P)lutajuće glumište majstora Krona* is analysed in terms of the ritual chronotope as understood by Karahasan.

Key words: Utopia; Island; Chronotope; Ivo Brešan; Tahir Mujičić; Boris Senker; Nino Škrabe; Dževad Karahasan