

VJEŽBE U GOETHE-INSTITUTU I ISPIT IZ HRVATSKE
KNJIŽEVNOSTI KAO ODJECI IONESCOVE DRAMATURGIJE
U HRVATSKOM KAZALIŠTU

Mirna Sindičić Sabljo

UDK 821.163.42.09Bakmaz, I. -2

Ivan Bakmaz (1941. – 2014.) autor je više od pedeset dramskih tekstova koji su objavljeni u nizu književnih časopisa te u dvije knjige drama (*Vjerodostojni prizori*, 1980. i *Biblijski prizori*, 1998.). Hrvatska je književna i kazališna kritika proteklih desetljeća isticala da je dio dramskoga opusa Ivana Bakmaza jedan od najizrazitijih primjera dodira hrvatske dramske književnosti s francuskim Novim kazalištem tj. kazalištem apsurda, ako se poslužimo pojmom britanskoga kazališnoga kritičara Martina Esslina. U tom se kontekstu posebice izdvajaju *Vježbe u Goethe-institutu* (1976.) i *Ispit iz hrvatske književnosti* (1982.). U ovom se radu analiziraju navedeni Bakmazovi dramski tekstovi i njihov odnos prema Ionescovim dramskim predlošcima.

Ključne riječi: Eugène Ionesco; Ivan Bakmaz; adaptacija; kazalište apsurda; Novo kazalište

ODJECI KAZALIŠTA APSURDA U HRVATSKOJ DRAMSKOJ
KNJIŽEVNOSTI I KAZALIŠTU

Godine 1956., a potom i 1958., zagrebačka kazališna publika imala je prilike vidjeti prve izvedbe Ionescovih i Beckettovih dramskih tekstova u hrvatskom

kazalištu, predstave koje su dale snažan doprinos uvođenju stilskoga i estetskoga pluralizma u hrvatsku dramu i kazalište (usp. Batušić 1978; Selem 2005). Tijekom idućih godina uslijedile su izvedbe dramskih tekstova većine autora koje književna i kazališna kritika veže uz Novo kazalište, ili kazalište apsurdna, ako se poslužimo pojmom koji je Martin Esslin uveo 1961. godine u istoimenoj knjizi. Ako je suditi po broju izvedbi njegovih tekstova, Ionescova recepcija u hrvatskim je kazalištima bila izrazito uspješna. Još od sredine pedesetih godina, njegovi su tekstovi sastavni dio repertoara brojnih hrvatskih kazališta, na čije pozornice isprva dolazi zahvaljujući osobnom angažmanu Vlade Habuneka i Radovana Ivšića, koji su ujedno i prvi prevoditelji Ionescovih dramskih tekstova (usp. Sindičić Sabljo 2016).

Nakon praiizvedbi *Ćelave pjevačice* i *Instrukcije* 1956. u Zagrebačkom gradskom kazalištu Komedija¹ uslijedile su izvedbe navedenih tekstova iduće godine i na Komornoj sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, ponovno u režiji Vlade Habuneka. Nedugo zatim izvedene su i *Stolice* u Zagrebačkom dramskom kazalištu² te *Nosorog* u Gradskom kazalištu Komedija, u režiji Vladana Švacova. Uspješna kazališna recepcija nastavlja se izvedbama tekstova *Kralj umire*, *Žed i glad*, *Mahnitanje u dvoje*, *Macbett*, *Neplaćeni ubojica* i *Kakav kupleraj* u kazalištu &TD, a potom i na pozornicama gotovo svih ostalih hrvatskih gradova.

O kontinuiranom zanimanju hrvatskih kazališnih umjetnika za Ionescovo djelovanje svjedoče i recentna uprizorenja: *Ćelava pjevačica* u režiji Suzane Nikolić u Zagrebačkom kazalištu mladih, *Kralj umire* u režiji Ivana Planinića u Teatru &TD, *Nosorog* u režiji Lenke Udovički i produkciji Teatra Ulysses, *Priča 1, 2, 3, 4* u režiji Morane Dolenc u kazalištu Virovitica, *Instrukcija* u produkciji Drame+ iz Zadra i režiji Vinka Radovića te *Stolice* u dubrovačkom Kazalištu Marina Držića u režiji Darija Harjačeka.

Hrvatska književna i kazališna kritika te povjesničari drame i kazališta u pravilu drže da je izravnih sljedbenika kazališta apsurdna u hrvatskoj dramskoj

¹ *Ćelava pjevačica* i *Zamore* premijerno su izvedeni 9. veljače 1956. godine u Zagrebačkom gradskom kazalištu Komedija, čiji je ravnatelj u to vrijeme bio Ivo Hergešić.

² U režiji Koste Spaića. Premijerna izvedba održala se 6. veljače 1958. *Stolice* su izvedene zajedno s plesnom dramom *Prije doručka* Eugena O'Neillia.

književnosti bilo vrlo malo. Branko Hećimović konstatira da »avangardna drama odnosno drama antiteatra i apsurdna nije imala tijekom pedesetih i šezdesetih godina većeg odjeka u hrvatskoj drami« (1979: 165), Petar Selem drži da »stvarnih posljedica dodira s kazalištem apsurdna gotovo i nema te da se tek pojavio tu i tamo neki naš epigon« (1985: 12), dok Boris Senker tvrdi da su »jedina ostvarenja vrijedna spomena u razgovoru o izravnim odjecima teatra apsurdna u hrvatskoj dramskoj književnosti« *Zašto plačeš, tata?* Ivica Ivanca, *Varalice Zvonimira Bajsića* te Šimun *Cirenac* i *Vježbe u Goethe-institutu* Ivana Bakmaza (2001: 529). Nikola Batušić, osim u dramskim tekstovima Ivica Ivanca i Zvonimira Bajsića, odjeke kazališta apsurdna prepoznaje i u Kljakovićevim dramama *Susreti* i *Bobo* te *Obrazini* i *Zimskom prostoru* Tonča Petrasova Marovića (1978: 489; 1999). Nikola Vončina navedenim tekstovima dodaje i *Kneza Ivana Slamniga*, radiodrame *Sezona lova*, *Kucanje* i *Udovica* Vojislava Kuzmanovića, *Krik* Ivica Ivanca te dramu *Djeca pjevaju* Vanče Kljakovića (1995: 104; 1996: 61-62; 1998: 22). Svi navedeni dramski tekstovi napisani su i izvedeni od kraja pedesetih do prve polovice osamdesetih godina, u vrijeme najintenzivnije recepcije kazališta apsurdna tj. Novog kazališta u Hrvatskoj (usp. Sindičić Sabljo 2016).

Dio dramskoga opusa Ivana Bakmaza (1941. – 2014.), ponajprije zbog središnje teme njegovih dramskih tekstova, a to je egzistencija u svijetu koji se doima apsurdnim i otuđenim, shvaćen je kao jedan od primjera dodira hrvatske dramske književnosti s kazalištem apsurdna (Car Mihec 1996). Također, kritika je prepoznala da je jedno od obilježja Bakmazove autorske poetike sklonost uspostavljanju veza s drugim tekstovima iz književne tradicije (Car Mihec 1996, 2003; Foretić 1980; Gašparović 2000). U tom se kontekstu posebice ističu dva njegova dramska teksta, *Vježbe u Goethe-institutu* (1977.) i *Ispit iz hrvatske književnosti* (1982.). Zbog strukturnih, sadržajnih i motivacijskih sličnosti, tretmana jezika i načina oblikovanja likova književna i kazališna kritika Bakmazove tekstove povezuje s Ionescovom *Čelavom pjevačicom* i *Instrukcijom* (Gašparović 1982; Gotovac 1984; Foretić 1985; Mrkonjić 1990/1991). Namjera je ovog rada analizirati spomenute Bakmazove dramske tekstove, njihov odnos prema odabranim dramskim tekstovima Eugèna Ionesca te značenjske, idejne i estetske uloge intertekstualnih preplitanja. Cilj je utvrditi kakve se poveznice uspostavljaju te kakav je Bakmazov odnos prema spomenutim književnim predlošcima.

DRAMSKI OPUS IVANA BAKMAZA

Dramatičar Ivan Bakmaz u hrvatsku književnost i kazalište ulazi krajem šezdesetih godina 20. stoljeća s dramama *Kupido* i *Akcija i čistilište* te se afirmira u isto vrijeme kad i Ivo Brešan, Ivan Kušan, Dubravko Jelačić-Bužimski te autorski trojac Senker-Mujičić-Škrabe. Idućih je godina napisao i objavio pedesetak duljih i kraćih dramskih tekstova, radiodrama,³ igrokaza i lutkarskih predstava za djecu. Među njima se izdvajaju *Šimun Cirenac* (1977.), *Vjerodostojni doživljaji s psima* (1981.), *Jahači apokalipse* (1982.), *Ozračje* (1987.), *Na kućnoj njezi* (1983.), *Stepinac - glas u pustinji* (1992.) te *Video život* (1992.).⁴

Tijekom sedamdesetih i osamdesetih godina Bakmazovi su tekstovi izvedeni u Dramskome kazalištu »Gavella« u Zagrebu, tadašnjem kazalištu »August Cesarec« u Varaždinu, Zagrebačkome kazalištu mladih, Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu te u kazalištu u Virovitici, dok su od devedesetih godina 20. st. praižvedbe i izvedbe uglavnom bile na radiju. Adriana Car Mihec, koja se dosad najintenzivnije bavila istraživanjem Bakmazova dramskog opusa, pojasnila je:

Bakmaz je, kao rijetko koji suvremeni dramski autor, svoja djela stvarao ustrajan u osebujnom i višeznačnom preispitivanju dvaju mitova: politike i kršćanskog mita. Isto tako, Bakmaz je dramatičar koji nikada nije robovao pomodnim trendovima, te se upravo autorskom spisateljskom samosvjesnošću, tretmanom suodnosa jedinke i okružujućeg svijeta izdvaja kao dramatičar višeslojne i pomalo hermetičke dramaturgije. (Car Mihec 1998: 290)

Bakmazovi su dramski tekstovi žanrovski heterogeni, s primjetnim prisvajanjem žanrovskih obrazaca specifičnih za srednjovjekovno kazalište (Car Mihec 1996a, 1996b). Kao što je književna kritika dosad primijetila, Bakmaz u njima aktivno propituje različite političke i ideološke teme, povezujući ih s biblijskim

³ Među njima su, primjerice, *Preobržaj* (1968.), *Most* (1970.), *Stadion* (1973.), *Diploma* (1975.), *Motivi* (1980.), *Pobačaj ili rekapitulacija* (1982.), *Imam svoju računicu* (1983.), *Anđeoski kor prašćića* (1984.), *Šešir* (1986.), *Otvoreni studio* (1990.), *Susret u Damasku* (1992.), *Bazen* (1995.), *Josip Prekrasni* (1996.) i tako dalje.

⁴ Dramski su tekstovi objavljeni u knjigama *Vjerodostojni prizori* (CKD, Zagreb, 1980) i *Biblijski prizori* (Alfa, Zagreb, 1998).

motivima (Gašparović 1981: 87-97). U središtu njegova zanimanja je odnos pojedinca i svijeta te fenomen vlasti. U tekstovima sustavno ukazuje na osjećaj egzistencijalne ugroženosti čovjekova identiteta u ideologiziranom svijetu obilježenom besciljnošću ljudskih napora. Zvonimir Mrkonjić (1981), Mira Muhoberac (1983) i Nasko Frndić (1986) Ivana Bakmaza poimali su kao predstavnika groteske i političke farse u hrvatskom kazalištu, koje je, prema navedenim autorima, ujedno i dominantna tendencija hrvatskog kazališta sedamdesetih godina. U tom su se ključu njegovi tekstovi čitali i interpretirali.

Posljednja dva desetljeća književni su se povjesničari i kritičari zanimali gotovo isključivo za Bakmazove drame s biblijskim predloškom. O toj su temi, osim prethodno spomenute Adriane Car Mihec (1996a; 2003), pisali Milovan Tatarin (2004), Darko Gašparović (2000; 2008), Josipa Sabljko i Dean Slavić (2012) te Slobodan Prosperov Novak i Viktorija Franić Tomić (2012). Kad se spomenutom doda analiza intermedijalnih obilježja Bakmazove drame *Video-život* Lade Čale Feldman (1997)⁵ te nekoliko leksikonskih i enciklopedijskih natuknica, može se zaključiti da detaljnija analiza odnosa Ionescove i Bakmazove dramaturgije dosad nije provedena, izuzev kraćih napomena o toj temi u Foretićevu predgovoru izdanja Bakmazovih *Vjerodostojnih prizora*.

Poveznice između Ionescovih i Bakmazovih tekstova uočili su Darko Gašparović (1982: 59), Mani Gotovac (1982: 112) i Zvonimir Mrkonjić (1996: 122), a njihovo postojanje potvrdio je i sam Ivan Bakmaz tijekom intervjua danog za portal župe Svetog Križa iz Novog Zagreba u veljači 2007. godine. Za *Ispit iz hrvatske književnosti* pojašnjava da je plod njegove »neispunjene želje da postanem predavač. Ta se drama veže na moj diplomski rad, to je prvi esej o hrvatskoj književnosti gdje pratim kontinuitet kod pojedinih pisaca« (Ciglar, 2007). Na upit Želimira Ciglara da potvrdi konstataciju da *Ispit* ima dodirnih točaka s kazalištem apsurdna, Bakmaz odgovara: »Tako je. Slično je i s *Vježbama u Goethe institutu*« (Ciglar, 2007).

⁵ Analizira uprizorenje Bakmazova teksta *Video-život* kao primjera intermedijalne predstave u kojoj se Bakmaz bavi odnosom života i kazališta kao mjesta njegove imitacije, stilizacije i sublimacije te videa kao medija njegove izravne reprodukcije.

TEORIJE ADAPTACIJA

Teorijsko uporište za analizu Bakmazovih dramskih tekstova ponudit će suvremene teorije adaptacija kojima pripada iznimno važno mjesto u suvremenoj visokoj i popularnoj kulturi. Studiji adaptacije (*Adaptation Studies*) interdisciplinarno su područje znanstvenih istraživanja, postavljeni u širi okvir intermedijalnih studija, koji su od početka 21. stoljeća doživjeli ubrzan razvoj i disciplinarnu konsolidaciju.⁶

U tom procesu važno mjesto pripada monografiji Linde Hutcheon *A Theory of Adaptation*, objavljenoj 2006. godine, koja u obzir uzima različite vrste medija, a ne isključivo književnost. Udaljavajući se od dotad prevladavajućih rasprava o vjernosti predlošku, Linda Hutcheon pojašnjava da je adaptiranje interpretativni čin na temelju kojeg nastaje nešto novo (2006: 6-8). Prema Hutcheon, adaptacije se mogu promatrati iz tri različite točke gledišta: kao proizvod koji nastaje preoblikovanjem predloška, kao stvaralački proces tijekom kojeg nastaje nešto novo te kao recepcijski proces (isto: 7-22). Nazivajući određeno umjetničko djelo adaptacijom, prihvaćamo njegovu vezu s drugim umjetničkim djelom ili djelima, osjećajući istovremeno prisutnost jednog i drugog.

Linda Hutcheon ističe da adaptacije treba interpretirati i vrednovati kao autonomna umjetnička djela, iako je povlačenja paralela s predloškom neizbježna. Adaptatori su prije svega tumači predloška, a potom tvorci novog djela (isto: 18). U njihovu radu treba vrednovati razinu kreativnosti, a ne vjernost predlošku. Drži da je tijekom analize procesa adaptacije nužno odgovoriti na sljedeća pitanja: tko, što, kako, zašto, gdje, kada adaptira, zato što se interpretativni, recepcijski i kreativni proces transpozicije nužno odvija u konkretnom društveno-kulturnom kontekstu.

Julie Sanders (2006: 17) i Linda Hutcheon (2006: 21) adaptacije shvaćaju kao oblik intertekstualnosti zahvaljujući kojoj se svaki tekst poima kao mozaik

⁶ Usp. Primjerice: D. Cutchins, L. Raw, J. M. Welsh, *Redefining Adaptation Studies* (2010.), D. Cartmell, *A Companion to Literature, Film and Adaptation* (2012.), J. Bruhn, A. Gjelsvik, E. Frisvold Hanssen (ur.), *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions* (2013), T. Leitch, *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (2017.); D. Cutchins, K. Krebs, E. Voigts, *The Routledge Companion to Adaptation* (2020.).

citata, asimilacija i transformacija nekog ranijeg teksta. Pojam intertekstualnost uvodi pluralističke i policentrične modele utjecaja i ukida pojednostavljeno, binarno poimanje utjecaja. Da bi se neka veza shvatila kao intertekstualna, prema Pavlu Pavličiću, moraju biti zadovoljena tri uvjeta: »1. odnos književnog teksta prema drugima mora biti vidljiv, premda može biti donekle prikriven, 2. taj odnos mora biti ostvaren određenim sredstvima (potrebno je da se oba djela služe sličnim stilskim, kompozicijskim ili kojim drugim postupkom, ili da jedno djelo komentira ili parafrazira postupke drugog), 3. ta veza mora biti ispunjena značenjem« (1988: 157).

U ovom se radu, dakle, adaptacija poima kao kreativni proces, i kao dijaloški proces s predloškom, tijekom kojeg nastave izvorno autorsko djelo koje je nužno razmatrati u kontekstu u kojem je nastao.

VJEŽBE U GOETHE-INSTITUTU

Bakmazove *Vježbe u Goethe-institutu*, dobitnik *Prologove* nagrade na Danima mladoga teatra u Zagrebu, objavljene su u časopisu *Scena* 1977. godine, te su te iste godine, u režiji Miroslava Međimoreca, uprizorene u kazalištu »August Cesarec« u Varaždinu.⁷

Vježbe u Goethe-institutu strukturirane su od deset prizora u kojima se variraju dijalozi Hansa i Grete, polaznika tečaja njemačkog jezika. Svaki prizor završava obraćanjem Glasa s magnetofona koji glavnim junacima daje svojevrsne upute.

Zbog primjetna dramaturškog oslanjanja na metodu učenja stranih jezika, ovaj se Bakmazov dramski tekst može usporediti s Ionescovom *Ćelavom pjevačicom* koja je praižvedena u svibnju 1950. godine u pariškom kazalištu Théâtre des Noctambules, u režiji Nicolasa Bataillea. U toj parodiji bulevarskog kazališta, podnaslovljenoj »tragedija jezika«, Ionesco dokida sva obilježja aristotelovske dramaturgije (intrigu, smislene dijaloge, ekspoziciju, jasan rasplet, koherentno

⁷ Javno čitanje teksta održalo se godinu dana ranije u Kuli Lotrščak. Tekst je uprizorilo i Studentsko kazalište Obala u Sarajevu 1986. te Kazališna grupa Viktora Cara Emina u Rijeci 1992.

oblikovane likove itd). Eugène Ionesco dobio je ideju za pisanje dramskog teksta učeći engleski jezik iz udžbenika metode »Assimil« koja inzistira na intuitivnom učenju stranog jezika (Ionesco, 1966: 247-257), dok se Bakmaz oslanjao na audiovizualnu metodu učenja njemačkog jezika u kojima se oponaša razgovor u svakodnevnim životnim situacijama.

Poveznice između Ionescove i Bakmazove drame primjetne su na nekoliko razina. U *Vježbama u Goethe-institutu* također nema intrige u klasičnom smislu, koja se razvija u etapama od ekspoziције do raspleta, dramske progresije niti uzročno-posljedične motiviranosti događanja. Pojedini prizori odvijaju se u posve različitim vremenskim i prostornim kontekstima (u školi, uredu, motelu, na kolodvoru, samostanu itd.), a po svojoj strukturi i sadržaju oponašaju tipične lekcije u priručnicima za učenje stranih jezika.

U Bakmazovoj drami, koja je nešto manjoj mjeri komična od Ionescove, broj likova smanjen je na troje. Likovi Hansa i Grete u potpunosti su lišeni identiteta. O njihovu porijeklu, obrazovanju, prošlosti, načinu života ili životnim vrijednostima čitatelj nema informacija. Njihova se egzistencija svodi na izgovaranje naučenih replika.

Osim u načinu oblikovanja radnje i likova sličnost je primjetna i u odnosu prema jeziku. Bakmazov je tekst sastavljen od niza besmislenih rasprava koje ukazuju da jezik u potpunosti gubi svoju komunikacijsku funkciju. Hans i Greta mehanički nižu naučene fraze, od kojih je dio na njemačkom jeziku, prepune jezičnih klišeja, ne uspijevajući uspostaviti istinsku komunikaciju niti shvatiti svijet koji ih okružuje. Primjerice:

HANS: Grom je udario u vršak kišobrana. I kiša je padala.

GRETA: Niti je grmjelo niti je kiša padala, bilo je ugodno.

HANS: Bez kaputa se nije moglo proviriti na ulicu.

GRETA: Moglo se je ići u košulji.

HANS: Padao je sitan snijeg i sige su se stvarale na brkovima.

GRETA: Drveće je upravo pupalo.

HANS: Lišće je padalo s drveća.

GRETA: Voćke su bile u cvatu.

HANS: Prezreli podovi padali su u travu. (Bakmaz 1980: 189)

ili

GRETA: Zar vam je Ludwig nešto u rodu?

HANS: O mein Gott, pa Ludwig mi je otac.

GRETA: Od vaše majke muž?

HANS: Nein, od moje majke djed.

GRETA: Od sestre muž?

HANS: Nein, od brata žena.

GRETA: Dakle, Ludwig vam je brat? (Bakmaz 1980: 205)

Komuniciraju frazama ispražnjenim od značenja, nižući ih mehanički, s čestim kontradikcijama što dovodi do dezintegracija komunikacijske funkcije jezika i ilustracije otuđenja u suvremenom svijetu. Jezik služi samo tome da usmjerava radnju prema kraju.

Ćelava pjevačica nije jedini primjetni predložak *Vježbama u Goethe-institutu*. Ivan Bakmaz kontaminira ih nekoliko. Likovi Hansa i Grete, osim Smithovima i Martinovima iz *Ćelave pjevačice*, nalikuju i likova Starog i Stare iz Ionescovih *Stolica* te Njega i Nje iz *Mahnitanja u dvoje*. Glas dehumaniziranoga učitelja s magnetofonske vrpce, koji se s vremenom iz učitelja pretvara u manipulatora, podsjeća na onaj iz Beckettove *Posljednje vrpce*, iako je njihova funkcija u dramaturgiji prilično različita. Glas u Bakmazovoj drami pojavljuje se na kraju svakog prizora te manipulira likovima Hansa i Grete dajući im upute, govoreći kako se osjećaju te usmjeravajući njihovu egzistenciju sve do kraja drame, na što oni reagiraju pasivnošću i isključivo fizičkom ekspresijom.

ISPIT IZ HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI

Ispit iz hrvatske književnosti objavljen je u *Prologu* 1982. i iste godine, također u režiji Miroslava Međimorca, izveden u zagrebačkom Dramskom kazalištu »Gavella«, s Perom Kvrgićem i Mirjanom Majurec u glavnim ulogama.⁸

⁸ Dramu je režirao i Marin Carić u Teatru &TD 1993. godine.

Ispit iz hrvatske književnosti strukturiran je od sedam prizora naslovljenih: Pedagoška priprema, Leskovar, Matoš, Donadini i Kamov, Goran, Andrić i Sinteza. Svaki prizor strukturiran je oko jednog ispitnog pitanja koje Profesor postavlja studentici Studenoj na ispitu iz hrvatske književnosti. Kroz razgovor Profesor propituje razvojni tijek hrvatske književnosti, a dramaturgija teksta temelji se na ritualiziranom tijeku usmenog ispita koji funkcionira kao svojevrsna predigra. Profesor objektivizira studenticu te je želi fizički iskoristiti, u zamjenu za prolaz na ispitu. Drama se svodi na verbalno nadmetanje koje obiluje lascivnostima, aktiviranjem podsvjesnih erotskih motiva, insinuacijama, izgovaranjem naučenih fraza te komičnim, ali i grotesknim trenutcima.

Usporednim čitanjem *Ispita iz hrvatske književnosti* i Ionescove *Instrukcije*, s kojom je povezuje poruga obrazovnoga sustava i parodija znanstvenoga diskursa, može se primijetiti da je broj likova smanjen, izostao je Ionescov lik Sluškinje, privatna poduka zamijenjena je ispitom na fakultetu, mjesto radnje je profesorov kabinet, a ne salon građanskoga stana. U Ionescovu tekstu nema podjele na prizore, što Bakmaz zadržava. Dramska je situacija prilično statična. Na kraju svakog prizora Profesor ponovno sjeda za radni stol, a Studena nasuprot njemu. Ionescov tekst završava ubojstvom, četrdesetim toga dana i radnja se cirkularno vraća na svoj početak. Ionescov je tekst u cjelini strukturiran cirkularno, a kod Bakmaza svaki od šest prizora ponavlja istu situaciju, koja se ipak razvija od početka do kraja usmenog ispita. Iako u *Ispitu iz hrvatske književnosti* nema eksplicitno cirkularne strukture, po logici stvari možemo pretpostaviti da se takav tip ispita redovito ponavlja. Kao što Ionescov profesor prima učenice koje se spremaju za totalni doktorat, iako se muče s osnovnoškolskim gradivom, tako Bakmazov profesor iznova usmeno ispituje studente koji nisu pročitali propisanu lektiru. Bakmazov tekst nema izrazito irrealistična i pomalo onirična obilježja kao Ionescov.

Bakmazovi likovi svedeni su na uloge profesora i studentice, no imaju nekoliko elementarnih karakternih obilježja. U oba teksta Profesor je karikatura nastavnika koji ne može odoljeti svojim nagonima te se služi pozicijom moći. Studena pristupa svom posljednjem ispitu, ima književne ambicije, želi biti pjesnikinja. Bakmazov Profesor omalovažava mlade književne talente, objektivizira studenticu, želi je iskoristiti, njegov je diskurs obilježen lascivnim aluzijama. Komunikacijski tijek je uspostavljen, kao i dijalog, iako je opterećen jezičnim klišejima, naučenim

i besmislenim frazama te parodijom znanstvenog i obrazovnog diskursa kao u Ionescovoј *Instrukciji*. Profesor, koji se nalazi na poziciji moći, jezikom se služi kao sredstvom ilustracije te moći te nametanjem granica.

U ovom dramskom tekstu, osim Ionescove drame, primjetan je intertekst niz aluzija, reminiscencija i citata iz hrvatske književnosti koju Bakmaz »prikazuje kao ideologiju, religiju mrtvozorničkih dogmi i strogih cestoredarstvenih propisa« (Foretić 1982: 7). Profesor posjeduje špil karata s citatima iz hrvatske književnosti koje izvlači i čita tijekom ispitivanja. Sadržaj replika oba lika neobilježeni su citati iz Leskovarove pripovijetke *Misao na vječnost*, Matoševe pripovijetke *Duševni čovjek*, Kamovljeve drame *Na rođenoj grudi* i pjesme *Leševi putuju* Ivana Gorana Kovačića. Primjerice:

PROFESOR: Mislim da još jedino socijalizam može spasiti ljude: ponižene narode i ponižene ljude. Čekam da mi život da velike, lijepe doživljaje, pa se volim šetati uz rijeku... osobito volim lunjati po mostu.

Penje se na stol.

PROFESOR: Za ljubav se spremam ozbiljno, oduševljeno, asketski. Na mostu pecam svoju veliku buduću ljubav. I najednom, na mostu se pojavite vi... Popnite se!... Opazio sam vas tamo... na drugom kraju mosta... Zurite u rijeku. Hajde, penjite se!

Na stol se penje Studena.

PROFESOR: Ja zurim u vaša leđa. Već se smračilo, pa ne vidim vas dobro... U dvadesetpetoj još sam čist kao iskušenik.

(...)

STUDENA: (rikne) Povrati dušu i srce izbacij, sinja kukavico, te na staro ljeto nemaš drugog posla nego smetaš nesretnoj sirotinji u njenom poslu. Mene si zar, staru, slabu ženu odabrao pa da dobiješ medalju za spasavanje i novca, ćapkune jedan... (Bamaz 1982: 196-197).

U pitanju su intrasemiotički i interliterarni citati, neobilježeni navodnicima ili promjenom fonta, koji su primjer eksplicitne intertekstualnosti (Oraić Tolić 1990). Citati su u potpunosti integrirani u diskurs likova i pokretači su njihova dijaloga.

ZAKLJUČAK

Intertekstualnost je, nesumnjivo, jedno od ključnih obilježja *Vježbi u Goethe-institutu* i *Ispita iz hrvatske književnosti*. Ivan Bakmaz ponajviše se oslonio se dramaturgiju u to vrijeme u svjetskom kontekstu iznimno uspješnog i afirmiranog francuskoga dramatičara, izvedbe čijih tekstova je mogao vidjeti i u zagrebačkim/hrvatskim kazalištima. Odjeci Ionescove dramaturgije u Bakmazovu dramskom opusu primjetni su isključivo u jednom kraćem razdoblju njegova stvaralaštva, tijekom druge polovice sedamdesetih i prve polovice osamdesetih godina.

Usporedno čitanje Bakmazovih i Ionescovih dramskih tekstova ukazuje na niz zajedničkih motiva, kompozicijskih analogija, tematskih i sadržajnih paralela. Predlošci na koje se Bakmaz oslanja, iz njemu suvremene književnosti, ponekad su vidljivi u cjelini, a ponekad u segmentu teksta. Poveznice su primjetne na nekoliko razina, eksplicitno ili implicitno, u žanru, kompoziciji, temeljnim odrednicama radnje, odbacivanju klasične intrige, tretmanu jezika i karakterizaciji likova. Bakmaz, kao i Ionesco, odbacuje klasičnu dramaturgiju i intrigu koja se razvije po stupnjevima. Dramska struktura počiva na ubrzavanju ili usporavanju ritma te na ponavljanju. Likovi su lišeni identiteta, neindividualiziranih imena, neodređene su dobi, svedeni na funkcije, nisu upisani u društvenu realnost. Postoje isključivo u dramskoj situaciji. Komuniciraju banalnim rečenicama ispražnjenim od značenja, punih besmislenih izjava i tišina. Izgubljeni su u svijetu koji ne razumiju te trpe opresiju onih koji se nalaze na pozicijama moći.

Veza s Ionescovim predloškom očitija je u *Vježbama u Goethe-institutu* nego u *Ispitu iz hrvatske književnosti* čija je radnja izrazitije upisana u hrvatski kontekst.

U analiziranim dramskim tekstovima Bakmaz prilagođava specifičnosti Ionescove dramaturgije osobitostima vlastite dramaturgije, čime pojačava estetski učinak svojih tekstova. Tekstove drugih autora Bakmaz prisvaja, tumači, transformira ih i koristi za nove poruke. Njegove su dvije drame vrlo slobodne adaptacije *Čelave pjevačice* tj. *Instrukcije*, nastale u hrvatskom kazalištu krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina prošloga stoljeća u vrijeme izrazitije preokupacije političkim pitanjima koje je uslijedilo nakon političkih zbivanja 1968. i 1970./1971. godine. Upisuju se u tradiciju farse i groteske u hrvatskom kazalištu, koja je nerijetko u to vrijeme bila u službi političkog kazališta i zahvaljujući

kojoj hrvatska drama »po prvi puta odlučno izlazi iz gravitacije postibsenovske građanske dramaturgije« (Mrkonjić 1985: 145-162).

U Bakmazovim tekstovima postoje simptomi i pokazatelji intertekstualnih odnosa *Čelavom pjevačicom* tj. *Instrukcijom*, ali i s drugim Ionescovim tekstovima iz prve faze njegova stvaralaštva, kao i Beckettovim te onima iz njemačke i hrvatske književnosti, kojima pojačava učinak svojih tekstova. Bakmaz Ionescove tekstove tumači, prisvaja, transformira i koristi za nove poruke u skladu s vlastitom autorском poetikom. Bakmazova temeljna tematska preokupacija odnos je pojedinca i svijeta koji ga okružuje te pokušaj čovjeka da u njemu pronađe određeni smisao, a kriza jezika koja je jedno od temeljnih obilježja Ionescovih ranijih drama mu je ponudilo model kako da spomenute preokupacije izrazi. Naglasak je stavljen na jezik kao sredstvo manipulacije ljudima.

Bakmazov primjer može se usporediti s onim niza dramatičara iz srednje i istočne Europe (Sławomir Mrożek, Václav Havel, István Örkény, Ivan Radoev, Jordan Radičkov itd.) koji pišući drame s elementima apsurdna progovaraju o suvremenom političkom trenutku prostora s one strane Željezne zavjese (usp. Delaperrière 2002). U dramama reprezentiraju ideologizirane svjetove i totalitarna društva u kojima dominira osjećaj egzistencijalne ugroženosti čovjekova identiteta. Na taj način i Ivan Bakmaz, krenuvši od modela koji je Ionesco ponudio, političku realnost svoga vremena ilustrira grotesknim prikazom otuđena i besmislena svijeta u kojem je jezik izgubio temeljnu komunikacijsku funkciju.

LITERATURA

- Bakmaz, Ivan. 1980. »Vježbe u Goethe-institutu«, *Vjerodostojni prizori*. Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, str. 187-244.
- Bakmaz, Ivan. 1982. »Ispit iz hrvatske književnosti«, *Prolog*, br. 51-52, str. 186-207.
- Batušić, Nikola. 1978. *Povijest hrvatskoga kazališta*. Školska knjiga, Zagreb.
- Car Mihec, Adriana. 1996. *Odnos žanra i značenja u dramskim tekstovima Ivana Bakmaza*. Doktorska disertacija. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, rukopis.
- Car-Mihec, Adriana. 1996. »Bakmazovi dramski žanrovi«, *Krležini dani u Osijeku 1995., Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas. Prva knjiga*, pr. Hećimović, Branko, Senker, Boris. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku,

- Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 62-66.
- Car Mihec, Adriana. 1998. »Stepinac – glas u pustinji' Ivana Bakmaza«, *Riječki teološki časopis*, g. 6, br. 2, str. 289-296.
- Car-Mihec, Adriana. 2003. *Dnevnik triju žanrova*. Hrvatski centar ITI-Unesco, Zagreb.
- Ciglar, Želimir. 2007. »Razgovor s Ivanom Bakmazom«, Portal Župe Sv. Ivan Križ, <https://zupa-svkriž.hr/razno/razgovor-s/razgovor-s-ivan-bakmazom/> (pristupljeno 23. siječnja 2023).
- Čale Feldman, Lada. 1997. *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*. Naklada MD, Matica hrvatska, Zagreb, str. 278-284.
- Delaperrière, Marie. 2002. *Absurde et dérision dans le théâtre est-européen*. Harmattan, Paris.
- Esslin, Martin. 1961. *The Theatre of the Absurd*. Doubleday Anchor, Garden City.
- Foretić, Dalibor. 1980. »Bakmazov theatrum mundi«, u: I. Bakmaz, *Vjerodostojni prizori*. Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb.
- Foretić, Dalibor. 1982. »Šašav neki ispit«, *Vjesnik*, br. 12612, 8. listopada, str. 7.
- Foretić, Dalibor. 1985. »O Ispitu iz hrvatske književnosti Ivana Bakmaza«, *Dubrovnik*, br. 1-2-3, str. 67-68.
- Franić Tomić, Viktorija; Novak, Slobodan Prosperov. 2012. »Abrahamova žrtva u hrvatskoj dramskoj književnosti i njezine europske inačice«, *Anali Dubrovnik*, br. 50, str. 199-258.
- Frndić, Nasko. 1986. »Novi akcenti u suvremenoj hrvatskoj komediji«, *Dani Hvarskog kazališta: stoljeća hrvatske dramske književnosti i kazališta*, priur. Nikola Batušić. Književni krug, Split, str. 289-299.
- Gašparović, Darko. 1981. »Sve Prologove drame«. *Prolog*, g. XIII, br. 50, str. 87-97.
- Gašparović, Darko. 1982. *Pismo i scena: dramaturški anekdoti*. Izdavački centar Rijeka, Rijeka.
- Gašparović, Darko. 2000. »Objava teodrame u suvremenoj hrvatskoj dramatici«, *Dometi*, g. 10, br. 1-4, str. 87-99.
- Gašparović, Darko. 2008. »Nada u suvremenoj književnosti«, *Riječki teološki časopis*, god. 16 br. 1, str. 81-97.
- Gotovac, Mani. 1984. »Misa za pse. Ivan Bakmaz: Vjerodostojni doživljaji s psima«, *Tako prolazi Glorija*. CeKaDe, Zagreb, str. 112-117.
- Hećimović, Branko. 1979. »Uvod u suvremenu dramsku književnost ili u traženju bitnih osobina i strujanja«, *Dramaturški triptihon*, Zagreb, str. 137-177.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. Routledge, London.
- Ionesco, Eugène. 1966. *Notes et contre-notes*. Galimard, Paris.

- Mrkonjić, Zvonimir. 1981. »Jedna nova tradicija: groteska«, *Prolog*, g. 13, br. 50, str. 15-18.
- Mrkonjić, Zvonimir. 1990/1991. »Između krika i šutnje. Hrvatska drama od 1945. do 1990.«, *Prolog*, br. 19-20-21, str. 23-27.
- Mrkonjić, Zvonimir. 1996. »Hrvatska drama na repertoaru Zagrebačkog dramskog kazališta/Dramskog kazališta Gavella«, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas. Prva knjiga*, ur. Hećimović, Branko, Senker, Boris. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 118-122.
- Muhoberac, Mira. 1983. »Teorija groteske i suvremena hrvatska drama«, *Prolog*, br. 57, str. 4-26.
- Oraić Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Pavličić, Pavao. 1988. »Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogled«, *Intertekstualnost&intermedijalnost*, ur. Maković, Zvonko. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, str. 157-188.
- Sabljo, Josipa, Slavić, Dean. 2012. »Funkcija biblijskog interteksta u Biblijskim prizorima Ivana Bakmaza«, *Dometi*, sv. 22, br. 1-2, str. 240-264.
- Sanders, Julie. 2006. *Adaptation and Appropriation*. Routledge, London, New York.
- Selem, Petar. 1985. *Različito kazalište*. Izdavački centar Rijeka, Rijeka.
- Selem, Petar. 2005. »Hrvatsko glumište i njegovo ozračje u drugoj polovici XX. stoljeća (2)«, *Forum*, br. 7-9, str. 862-884.
- Senker, Boris. 2001. *Hrestomatija novije hrvatske drame, dio 2. (1941.-1995.)*, Disput, Zagreb.
- Sindičić Sabljo, Mirna. 2016. *Recepcija francuskoga Novog kazališta u Hrvatskoj (1953-2013)*. Sveučilište u Zadru, Zadar.
- Tatarin, Milivoj. 2004. »Iznevjerena tradicija u *Josipu prekrasnom* Ivana Bakmaza«, *Kazalište*, br. 17-18, str. 96-100.
- Vončina, Nikola. 1995. *Stvaralaštvo svjetskog ugleda*. AGM, Zagreb.
- Vončina, Nikola. 1996. *Doba raznolikosti. Ljetopis hrvatske radio-drame od 1957. do 1964.* Hrvatski radio, Zagreb.
- Vončina, Nikola. 1998. »Predgovor«, u: *Antologija hrvatske radiodrame I*, prir. Vončina, Nikola. Naklada Društva hrvatskih književnika, Zagreb, str. 5-29.

VJEŽBE U GOETHE-INSTITUTU AND ISPIT IZ HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI AS
ECHOES OF IONESCO'S THEATRE IN CROATIA

Abstract

Ivan Bakmaz (1941-2014) has written more than fifty dramatic texts that have been published in a number of literary magazines and in two books of plays (*Vjerodostojni prizori*, 1980. i *Biblijski prizori*, 1998.). Croatian literary and theater critics have pointed out that some Ivan Bakmaz's texts are one of the best examples of the Theater of the Absurd in Croatian theatre. The aim of this paper is to analyze *Vježbe u Goethe-institutu* (1976) and *Ispit iz hrvatske književnosti* (1982) and their relationship with Eugène Ionesco's plays.

Key words: Eugène Ionesco; Ivan Bakmaz; Adaptation; Theatre of the Absurd; New Theatre