

PRODOR POETSKOGA U SUVREMENU HRVATSKU DRAMU: DRAMSKO PISMO MONIKE HERCEG

Martina Petranović

UDK 821.163.42.09Herceg, M.-2

U radu se analiziraju dramska djela spisateljice Monike Herceg, s posebnim osvrtom na prodor poetskih elemenata u dramski tekst te na kontekst poetske drame. Utvrđuju se poetska obilježja njezina dramskog rukopisa – tematska, formalna i stilsko – kao i poveznice ili otkloni od tradicije hrvatske poetske drame, a posebna pozornost posvećuje se odnosu dramskoga opusa Monike Herceg prema kategorijama postdramskog i post-postdramskog pisma.

Ključne riječi: suvremena hrvatska drama; Monika Herceg; poetska drama; postdramsko; post-postdramsko

»ORIGINALAN, SVJEŽ I SNAŽAN POETSKI TEKST«

»*Gdje se kupuju nježnosti* Monike Herceg je originalan, svjež i snažan poetski tekst koji se u svim segmentima izdvaja iz dominantnih strujanja u suvremenoj hrvatskoj drami«,¹ zaključna je rečenica odluke kojom je prosudbeno povjerenstvo zagrebačkoga HNK-a, u sastavu Dubravka Vrgoč, intendantica, Ivica Buljan,

¹ Tekst obrazloženja dostupan je na mrežnoj stranici: <https://www.urbano.hr/magazin/prica/zaljubila-se-u-dramu-i-odmah-pobijedila-na-natjecaju-s-dramom/> (3. svibnja 2023.).

redatelj i ravnatelj Drame te Mirna Rustemović, dramaturginja, od 166 drama pristiglih na Natječaj za otkup suvremenog dramskog teksta 2020. godine obrazložilo i nagradilo upravo dramu Monike Herceg.² Imajući u vidu osebjnost dramskoga glasa spisateljice kojoj su *Nježnosti* možda i bile prva napisana drama, ali ih je otada nanizala još nekoliko, objavila zbirku dramskih tekstova *Ubij se, tata* (Zagreb 2022.) i razvila sada već prepoznatljiv dramski rukopis, apostrofiranje poetičnosti njezina dramskog diskursa kao nečeg posve novog u odnosu na ono što se i kako se u tom trenutku pisalo u hrvatskom dramskokazališnom prostoru nedvojbeno je točno usmjereno i u vjerodostojnost premise na kojoj se takvo mišljenje temelji zacijelo ne treba sumnjati. Međutim, navedena se tvrdnja do stanovite mjere ipak doima pomalo neodmjerenom, uzmu li se u obzir ne samo kontinuitet hrvatske poetske drame kakvu su, primjerice, pisali Jure Kaštelan, Vesna Parun ili Nikola Šop, već i uzmu li se u obzir neki suvremeni(ji) poetski spisateljski iskoraci ili eksperimenti s dramskom formom u hrvatskome teatru karakteristični za, primjerice, rukopis Lade Kaštelan ili Ivane Sajko, Dine Pešuta ili Espija Tomičića, kao i za druge, sve brojnije predstavnike mlađega naraštaja hrvatskih dramatičara čije dramsko pismo intenzivno obilježava i strukturna i motivska i stilskoformalna poetizacija dramskoga iskaza. Naime, unatoč brojnim terminološkim dvojbama i poteškoćama koje se javljaju kada je riječ o pokušajima preciznijega definiranja tzv. poetske drame, napose kada je riječ o njezinu izjednačavanju s klasičnom

² Natječaj za otkup suvremenog dramskog teksta pokrenulo je Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu u listopadu 2019. godine kako bi potaknulo dramske pisce da svojim djelima obogate repertoar hrvatskoga nacionalnoga teatra. Vjerujući da je za nacionalno kazalište od iznimne važnosti postavljati na scenu suvremena dramska djela domaćih autora u kojima se progovara o aktualnom vremenu i prostoru te suvremenoj problematici, kazalište je pozvalo autore da »umjetnički oblikuju sadašnji trenutak« i prezentiraju »vlastite kazališne vizije današnjice« (2021: 6). Zbog situacije uzrokovane pandemijom virusa COVID-19, HNK u Zagrebu pomaknuo je rok za Natječaj za otkup suvremenog dramskog teksta s 1. travnja 2020. na 15. svibnja 2020. i proširio ga geslom *Ostani doma i piši tekst za HNK*. Usp. <https://www.hnk.hr/hr/novosti/ostanite-doma-i-pi%C5%A1ite-tekst-za-hnk-u-zagrebu/> (pristupljeno 3. svibnja 2023.) i tekst »Natječaj za suvremeni dramski tekst zagrebačkoga HNK« objavljen u programskoj knjižici predstave *Gdje se kupuju nježnosti* (2021.).

dramom u stihu odnosno razgraničavanju od nje, u europskoj, pa tako i u hrvatskoj književnoj povijesti postoji duga, bogata i razgranata tradicija pisanja tekstova koji se mogu podvesti pod kišobran poetske drame ili mu se barem donekle primaknuti. Također, u suvremenome hrvatskome teatru posljednjih se godina može uočiti sve veći broj pjesnika koji osim poezije pišu i dramske tekstove unoseći svoj pjesnički senzibilitet u tkivo suvremenih hrvatskih dramskih tekstova, odnosno oblikuje se sve zamjetljiviji korpus dramskih djela u kojima je poetska komponenta naglašena ili pak formativna odrednica dramskoga teksta. Dramsko pismo Monike Herceg u isti se tako mah naslanja na višedesetljetnu dramsku tradiciju i uklapa u stanoviti suvremeni dramski trend, pa je nakana ovoga rada pokušati naznačiti o kojoj je tradiciji i o kakvome trendu riječ, u kojoj mjeri dramski opus Monike Herceg s njima komunicira ili koincidira te koja su specifična obilježja dramskoga rukopisa Monike Herceg u kontekstu te tradicije i aktualnoga hrvatskog dramskog stvaralaštva.

DRAMA U STIHU ILI POETSKA DRAMA ILI POEZIJA U KAZALIŠTU ILI...

Iako još uvijek nema zaokruženog i cjelovitog, iscrpnog i temeljitog književnopovijesnog i kazališnopovijesnog pregleda poetske drame, a onda niti posve nedvosmislenoga konsenzusa o tome što je sve točno poetska drama i koji su njezini glavni predstavnici, posebice u hrvatskoj književnoj i kazališnoj historiografiji, većina proučavatelja koji su se na ovaj ili onaj način doticali problematike poetske drame načelno ističe da je poetska drama umnogome povijesno određena, da nema jedinstvenog modela poetske drame i da joj je teško utvrditi zajedničke odlike osim uporabe stiha, otklona od realističkoga prikaza i usredotočenosti na riječ i jezik. Pritom je moderna poetska drama uzeta kao dijete 20. stoljeća, neovisna od tradicionalne drame u stihu koja je u najširem smislu u svjetskoj literaturi prisutna još od antike, odnosno kao rezultat reakcije dramskih pisaca na realističku dramaturgiju i komercijalno kazalište s kraja 19. stoljeća, kojoj su temeljnu inicijalnu intonaciju davali simbolizam i modernistički pravci *fin de siècle* te autori poput Mauricea Maeterlincka ili Williama Butlera Yeatsa.

Otada naovamo, ističe se u istraživanjima, poetska drama imala je brojna lica, inačice i varijacije, kao i trenutke uzleta ili padova, a njezini su ključni predstavnici poput Paula Claudela, Thomasa Stearnsa Eliota ili Federica Garcíe Lorce, autori različitih senzibiliteta i poetičkih nauma čije su različitosti u tumačenjima i izvedbama poetske drame izraženije nego sličnosti. Sistematizirajući tendencije dvadesetostoljetnoga dramskog stvaralaštva Slobodan Selenić u knjizi *Dramski pravci XX. veka* (1971.) simbolističku i poetsku dramu izdvaja kao jedan od sedam najvažnijih pravaca koji su obilježili dramsku književnosti i kazalište prošloga stoljeća, ali istodobno naglašava da poetska drama »pokriva vrlo široko područje teoretskog i praktičnog dramskog istraživanja mnogih autora« (Selenić 1971: 145). Na sličan način poetsku dramu tumači i Glenda Leeming u knjizi *Poetic drama* (1989.), naglašavajući odvojenost dvadesetostoljetne moderne poetske drame od starije drame u stihu i ističući da se »tipični« predstavnici poetske drame (a već spomenutima ona pridodaje i, primjerice, Wystana Hughu Audena, Christophera Isherwooda, Christophera Frya, Dylana Thomasa, Edmunda Rostanda, Jeana Anouilha i dr.) međusobno podosta razlikuju u načinima formalnih i sadržajnih oblikovanja drame posredstvom poezije i pjesničkoga jezika (Leeming 1989: 2).

Premda je uporaba pojma poetske drame prilično raširena i nameće se kao operativna kategorija i u književnim analizama i u kazališnim kritikama i prikazima dramskih djela, pa tako i kad je riječ o dramama Monike Herceg, u mnogim rječnicima književnoga nazivlja te kazališnim pojmovnicima i priručnicima sam termin poetske drame nije precizno ili nedvosmisleno definiran, često pridonoseći produbljivanju više nego razjašnjavanju terminoloških dvojbi, nejasnoća i nesporazuma oko značenja, opsega i dometa pojma poetska drama. Nije, štoviše, rijetkost ni da pojašnjenje pojma u cijelosti izostaje kao u, primjerice, Solarovu *Rječniku književnoga nazivlja* i Viskovićevoj *Hrvatskoj književnoj enciklopediji* ili da je pojam tek usput i marginalno dotaknut u kontekstu nekih drugih tema. Tako se u priručniku *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre* urednika Colina Chambersa poetska drama spominje tek u okviru drame u stihu karakteristične za 20. stoljeće, s napomenom da nije nužno riječ o dramu u stihu već o tekstu čiji jezik teži poetičnom i uzvišenom dojmu, odnosno radnji koja odudara od realističkoga modusa (Chambers, ur. 2002: 805). U Pavisovu pak *Pojmovniku teatra* termin poetska drama spominje se unutar rasprave o dramskoj

poemi kao drama koja, za razliku od »dramatizirane« poeme što sadrži likove, sukobe i dijalog, zapravo nije namijenjena scenskome izvođenju i sastavljena je od niza poetskih tekstova (Pavis 2004: 73).

Ipak, razne terminološke dvojbe i aspekte fenomena poetskoga teatra, poetske drame i poetizacije dramskoga teksta Patrice Pavis obrađuje, objašnjava i tumači u kontekstu nekih drugih rasprava o poeziji u kazalištu. U spomenutom *Pojmovniku* već na samom početku leksikografske jedinice »Poezija u kazalištu« Pavis naglašava nezaobilaznost poezije u dramskom stvaralaštvu 20. stoljeća, »kao da poezija pokušava ponovno osvojiti izgubljeni teritorij« (Pavis 2004: 269). U nešto recentnijem Routledgeovu priručniku naslovljenom *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre* (2016.), u opsežnoj i instruktivnoj raščlambi koncepta »poezija i kazalište«, Pavis najprije upozorava na važnu distinkciju između poetskoga teatra u kojem je poezija ukras dijaloga bez utjecaja na dramsku formu i poetskoga teatra u kojem se poezijom preispituje dijalog i kritički promišlja dramska forma, pokazujući dakako poseban interes za potonji. Pavis k tomu postulira i izostanak poetskih drama iz suvremene, u njegovom slučaju francuske, literature naspram intenzivnoga prodora poetskoga u dramu i suvremenu dramaturgiju, držeći da je od pojave postmodernizma šezdesetih i postdramskoga teataru sedamdesetih godina prošloga stoljeća ulazak poetskoga u kazalište postao svojevrsnim pravilom više negoli iznimkom (Pavis 2016: 171-176).

IZ NACIONALNOGA KNJIŽEVNOHISTORIOGRAFSKOGA I KAZALIŠNOHISTORIOGRAFSKOGA OČIŠTA

Povijest hrvatske dramske književnosti i kazališta također poznaje pojam poetske drame i bavi se povremenim prodorima poetskih elemenata u hrvatsku dramsku književnost, premda ne uvijek sustavno ili detaljno, pa zbog važnog prinosa promišljanju i usustavljanju (ili pokušaju usustavljanja) problematike poetske drame i višeslojnih i viševrsnih oblika i modaliteta prožimanja poezije, drame i kazališta, valja spomenuti barem nekoliko istaknutih autorskih imena i tekstova. Naime, u hrvatskoj književnoj i kazališnoj historiografiji o tematici

poetske drame dosad su najintenzivnije pisali Nedjeljko Mihanović, Boris Senker i Pavao Pavličić.

Upravo je na Danima Hvarškoga kazališta prije puna četiri desetljeća Nedjeljko Mihanović predstavio jedan od prvih i temeljnih hrvatskih tekstova o poetskoj drami, članak »Elementi poetskog u suvremenoj hrvatskoj drami« (1984.). U njemu je skrenuo pozornost na pojačanu produkciju poetskih dramskih tekstova u hrvatskome književnome prostoru od kraja pedesetih i početka šezdesetih godina 20. stoljeća nadalje i taj je fenomen objašnjavao na nekoliko razina: supremacijom lirike na cjelokupnom planu književnoga stvaranja; zahtjevom scene za slobodnim prostorom i oslobađanjem riječi od ideje; paralelnom potragom različitih umjetnosti poput kiparstva, slikarstva, glazbe (pa tako i književnosti) za apstrakcijom i čistoćom izraza; raskidom s tradicionalnim kazališnim konvencijama i konceptom teatralnosti, zapleta, radnje, karaktera i psihološke osnove dramskoga djela (Mihanović 1984). U istome je članku također napomenuo da se poetska drama ne uobličava kao standardna, nepromjenjiva forma već forma koja se uvijek iznova oblikuje kroz različite kompozicijske i strukturne postupke kao što su emotivno produblјivanje, raznovrsnost stiliziranja scenskog govora, stalna izražajnost moći scenskog dijaloga, dramska težina stilističke obojenosti monologa i sl. (Mihanović 1984: 58), tvrdeći da poetska drama nije puko odustajanje od forme naturalističkoga teatra nego i stalan pokušaj »kompromitiranja« oblika izražavanja scenskog realizma (Mihanović 1984: 59). Svoja je razmišljanja o različitim modalitetima i metamorfozama poetske drame oprimjerio analizom triju različitih dramskopoeetskih poetika – Jure Kaštelana u drami *Pijesak i pjena*, Vesne Parun u drami *Marija i mornar* (i nešto manje *Magarećem otoku* i *Potresu u gradiću Kali*) te u više dramskih ostvarenja Nikole Šopa. Zaključno, kao neke od odrednica za poimanje fenomena poetske drame i elemenata poetskog u dramama što ih je uzeo u razmatranje, a koje i danas mogu poslužiti kao referentne vrijednosti za razumijevanje i tumačenje suvremene hrvatske dramske produkcije, Mihanović je istaknuo da poetska riječ (na sceni) i u dramskoj formi određuje dramsku funkciju i karakter lirskog teatra, da riječ samu sebe ostvaruje na pozornici i da realistična uvjerljivost dramskoga govora nije odsudna. Smatrao je da u poetskoj drami pjesnička zbilja nema veze sa stvarnom zbiljom i da je tradicionalno poimanje radnje u drugome planu, odnosno da se artizam riječi nameće kao sadržaj, a lirski subjekt kao glavni

protagonist. Upozorio je na izrazito naglašen monološki karakter poetskih dramskih tekstova i na usredotočenost poetske drame na unutarnja iskustva i psihičke, a ne izvanjske sukobe, te je kao napose važno svojstvo poetske drame izdvojio dominaciju emotivne naspram spoznajne funkcije, odnosno njezinu »emocionalnu svrhovitost« (Mihanović 1984: 65).

U drugome dijelu *Hrestomatije novije hrvatske drame* (2001.) koja pokriva razdoblje od 1941. do 1995. godine, poetske drame dotaknuo se i teatrolog Boris Senker te joj je, zajedno s dramom situacije, dodijelio povlašteno mjesto posebnoga poglavlja u hrvatskoj dramskoj produkciji 20. stoljeća. Kod Senkera su u to poglavlje uvršteni autori poput Ranka Marinkovića, Drage Ivaniševića, Ivice Ivanca, Antuna Šoljana i sl., dok pisci koje kao ključne autore poetske drame spominje Nedjeljko Mihanović iz Senkerova hrestomatijskoga izbora izostaju. Točnije, njihova se dramska produkcija spominje u uvodniku Senkerova hrestomatijskog izbora, »Vrijeme dijaloga nasuprot monologu«, u kontekstu povremenih izleta pjesnika u kazalište, poglavito Vesne Parun i Jure Kaštelana, ali i Tončija Petrasova Marovića. Poetske drame i drame situacije zajednički su opisane kao tekstovi zaokupljeni intimnim i privatnim temama, odnosno svevremenošću, univerzalnošću i »nepojmljivošću ljudske sudbine« (Senker 2001: 30), te su, do određene mjere (iako ne posve i uvijek), pozicionirane kao nasuprotne političkim dramama zaokupljenim svakodnevnicom, čovjekovim sada i ovdje te politikom kao sudbinom, uvelike na tragu Melchingerove premise o političkome kazalištu kao kazalištu usredotočenome na ono što je javno i važno »mnogima, većini, možda svima« (Senker 2001: 28). U srodnome duhu, ali još jezgrovitije, poetsku dramu Boris Senker uvodi i u pregled hrvatskoga dramskog stvaralaštva u članku »Drama« napisanom za *Hrvatsku književnu enciklopediju* (2010.).

Od svih je hrvatskih književnih povjesničara najviše o hrvatskoj drami u stihu i o dramskome stihu (na)pisao Pavao Pavličić, a različitim odvojcima i fazama drame u stihu te unutar nje i o poetskoj drami i njezinim predstavnicima u 20. stoljeću, ponajviše se posvetio u knjizi *Hrvatski dramski stih* (2000.). U njoj Pavličić temeljito izvodi razlike između modernističke i avangardne drame u stihu te između različitih povijesnih oblika drame u stihu i obrazaca karakterističnih za pojedina književnopovijesna razdoblja (ili desetljeća) hrvatske književnosti od druge polovice 20. stoljeća sve do njegovoga kraja, dosljedno na njima primjenju-

jući, oprimjerujući ili propitujući kategorije kao što su vrsta stiha, način uporabe stiha, odnos prema književnoj tradiciji ili izvanknjiževnoj zbilji, odnos prema pjesničkome dijelu opusa svoga autora, motivi uporabe stiha, ciljevi i učinci stiha, razlozi zbog kojih se u određenom trenutku pojavljuje i sl. Pavličić u svojoj studiji znatno proširuje broj autora o kojima se može govoriti kad je riječ o versificiranoj drami 20. stoljeća, od modernista i ekspresionista kao što su Milan Ogrizović, Fran Galović i Milan Begović, odnosno Miroslav Krleža, Josip Kulundžić i Tomislav Prpić, do autora druge polovice 20. stoljeća kao što su Vesna Parun, Nikola Šop, Ivan Slamnig, Antun Šoljan, Tonči Petrasov Marović ili trojac Mujičić-Senker-Škrabe, odnosno Radovan Ivšić koji tek sa »debelo« zakašnjelom kanonizacijom postaje dijelom hrvatske književne tradicije. Unutar korpusa suvremene hrvatske drame u stihu Pavličić u jednom trenutku izvodi i razdiobu na tzv. predložak za igru koji se naslanja na književnu tradiciju te na tzv. poetsku dramu koja se veže na dvije tradicije, europsku poetsku dramu kakvu su pisali Maeterlinck, Eliot ili García Lorca i hrvatsku poetsku dramu iz doba moderne kakvu su pisali spomenuti Ogrizović, Galović ili Begović. Prvu pritom smatra dijelom dramske književnosti koji kao takav može utjecati na dramsku literaturu, a potonju drži rubnim i poetskim prije negoli dramskim žanrom, ne toliko zbog toga što je pišu pjesnici, koliko zbog toga što je u njoj mnogo važnija »snaga riječi nego cjelina dramske radnje« (Pavličić 2000: 194).

Za nastavak razgovora o poetskoj drami i o njezinim potencijalni odjecima i udjelima, nastavljačima i predstavnicima u suvremenoj hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, važnijom se i uporabljivijom stoga čini Pavličićeva konstatacija da je drama u stihu u različitim fazama hrvatske književnosti uvijek bila »ekstreman fenomen« i da je uvijek »plastično odslikavala poetičko stanje svoga vremena«, odnosno da drama u stihu, kako se efektno izrazio, »nikad nije samo ono što jest, nego je uvijek i nešto više« (Pavličić 2000: 208). Ako se zbog brojnih rukavaca u promišljanju poetske drame i složenih odnosa dramskog i poetskog pokazuje zahtjevnim uspostaviti liniju hrvatske poetske drame u dvadesetom stoljeću koja bi vodila od njezinih prvih izdanaka do suvremenoga hrvatskog dramskog pisma obilježenog poetizacijom dramskoga diskursa i dramske forme, potonju se pojavu na tragu Pavličićevih riječi čini ipak mogućim čitati kao simp-

tom ili signal nekih znakovitih književnih kretanja i mijena, pomaka i prevrata u aktualnoj dramskoj produkciji vlastitoga prostora i vremena.

DRAMSKO, POSTDRAMSKO, POST-POSTDRAMSKO I POETSKO

Kad god je riječ o poetskoj drami ili možda preciznije rečeno o dramskim tekstovima poetskih obilježja, a osobito kada je riječ o njihovu kazališnu uprizorenju, u književnopovijesnim i kazališnokritičkim oglecima o njima gotovo se redovito postavlja pitanje njihove istinske dramske vrijednosti i sceničnosti. Štoviše, nerijetko se dovodi u pitanje i sam smisao takve vrste dramskoga pisma i teatra, a argumenti su u pravilu srodni ili podudarni: izostanak razvoja likova i radnje te dramske napetosti, deklamativnost i retoričnost izgovorenih replika, itd. Slično se ponovilo i nakon što je 15. siječnja 2021. godine u režiji Renea Medveška na pozornici zagrebačkoga HNK-a praizvedena debitantska »poetska drama«, kako ju je u programskoj knjižici odredila književnica Olja Savičević Ivančević (Savičević Ivančević 2021: 7), *Gdje se kupuju nježnosti* autorice Monike Herceg. Temeljem pretpostavke da »drama ne znači puko redanje određenog broja lica koja izgovaraju nekakve rečenice nego nudi određenu tenziju (dramsku napetost) i atmosferu te uključuje razvoj lika i radnje«, kazališna kritičarka Olga Vujović je nakon ogledane predstave zaključila da nije riječ o drami nego o »dugoj, dugoj pjesmi« (Vujović 2021). Stijepo Mijović Kočan je pak još odlučnije odbacio scenski potencijal dramskoga teksta Monike Herceg, odričući mu vrijednost dramskoga diskursa, a zaključni stav da je njezino djelo bolje i dojmljivije kada se čita nego kada se gleda popratio je i tvrdnjom da to »nije do redatelja nego do karaktera teksta koji je zapravo pjesnički recital« (Mijović Kočan 2021).

Uobičajene primjedbe na račun poetske drame i poetizacije dramskoga pisma izrastaju iz upućenosti na tradiciju klasičnoga europskog dramskog teatra, odnosno zamišljeni ideal dobro skrojenoga kazališnoga komada ili dramaturški tradicionalno strukturiranog dramskog djela, no čija je transhistorijska opstojnost izvan povijesno lociranih kategorija, zagledamo li se temeljitije u povijest metamorfoza i prevrednovanja dramskoga teksta samo u 20. stoljeću od simbolizma preko avangardnih tekstova do antikomada i teatra apsurda a nekmoli novijega dramskoga pisma, zapravo neutemeljena. Nije stoga zgorega pripomenuti ni

da je sam rodonačelnik koncepta postdramskoga teatra Hans-Thies Lehmann simbolističku dramu oslonjenu na scensku poeziju specifičnu za teatar uvrstio u pretpovijest postdramskoga teatra držeći njezinu »nedramsku statiku« i sklonost »monološkim formama« važnom prekretnicom u okončavanju aksioma dramskoga zapleta i priče odnosno dramske radnje kao ključne točke aristotelijanske dramaturgije (Lehmann 2004: 74).

Reagirajući na prevlast koncepta da je dramski tekst autoritaran predložak kojega kazališna izvedba treba ilustrirati na sceni poput kakva dekorativnog dodatka te na ideju reprezentacije i rekreiranja iluzije zbilje kao jedinoga modusa kazališnoga djelovanja, kazalište je razvilo niz tzv. postdramskih strategija u kojima je tekstualni materijal samo jedno od izražajnih sredstava a reprezentacija gurnuta sa strane u korist samoga čina izvedbe/performativnosti i dekonstruiranja granice između zbilje i fikcije. Usporedo se modificirala i sama paradigma oblikovanja dramskih tekstova ili ne više dramskih tekstova, kako ih naziva Gerda Poschmann (1997.), koji su u sebe integrirali mnoge metode postdramskoga teatra. Dekomponiran i/ili rekonponiran model dramskoga teksta inkorporirao je tako i ideju da dijalog, linearnost, konflikt, prepoznatljivost prostora i vremena te koherentnost oblikovanja lika nisu niti jedine niti primarne »tekstualne taktike« za izgradnju dramskoga djela, već da postoje i druge opcije kao što su naglašavanje monologa ili poliloga, širenje ovlasti i mogućnosti didaskalijskih dijelova teksta, uvođenje tehnika epizacije, dokumentarizma, esejizacije, metateatralnosti, hibridizacije različitih diskursa i materijala, kao i poetizacije (Toporišič 2021).

Nakon što je dramska riječ na određeni način i na neko vrijeme »protjerana« iz teatra kao izvedbeno suvišna ili hijerarhijski ravnopravna pa i podređena drugim izvedbenim elementima, već krajem prošloga a posebice ulaskom u novi milenij na europskoj se dramskoj sceni sve glasnije počelo govoriti i o obnovi opet dramskoga teksta ili tzv. post-postdramskome tekstu, o neodramskome djelu (Anne Monfort), o povratku teatra riječi i verbalnoga teatra (Elisabeth Angel-Perez), o dramskoj drami (Birgit Haas), i o redramatizaciji dramskoga pisma. No time ipak nije obznanjen povratak na staro ili, kako se izrazio Pavis, »reakcionarna restauracija« (Pavis 2016: 193), već novi pristup u pisanju dramskih tekstova obogaćen i prevrednovan iskustvima postdramskoga teatra (Toporišič 2021). Vraćanje tekstu i riječi ostvaruje se različitim postupcima, a poetizacija dramskoga diskursa i ra-

stvaranje ili otvaranje, demontaža i remontaža dramske forme poetskom matricom u kompoziciji, sadržaju i izričaju može se smatrati jednom od njih: preplitanje dramskog i poetskoga ne samo da je oplemenilo i transformiralo dramsku formu nego je dramskome djelu otvorilo i nove mogućnosti, vidike i perspektive.

Drukčije rečeno, elementi poetske drame i poetiziranoga dramskoga diskursa mogu se smatrati integriranim i u postdramsko i u ponovno dramsko. Do određene mjere oni su elementom postdramskoga kazališta jer podrazumijevaju statičnost situacije, dokidaju linearnost radnje i odbacuju koherenciju psihološki impostiranoga dramskog lika, i jer je, kao što tvrdi i Patrice Pavis, postdramski tekst *ipso facto* samoreferencijalan, hibridan, poetski (Pavis 2016: 173). Jednako su tako i sastavnicom post-postdramskog jer podrazumijevaju povratak tekstu, priči, predstavljanju te referencijalnoj, izražajnoj i tvorbenoj funkciji riječi kao vrijednosti po sebi.

U tome se kontekstu redramatizacije teatra i drame na nekim novim osnovama te reafirmacije statusa dramskoga teksta (u teatru) i uopće supostojanja, prožimanja i uzajamnoga nadograđivanja postdramskog i post-postdramskog možda može promatrati i reaktualiziranje poetske drame i pojačani proboj poetskoga u dramsku formu i na hrvatske scene u dramskome rukopisu autora kao što su Dino Pešut, Espi Tomičić, Lidija Deduš, Marija Dejanović, Dorotea Šušak, Nikolina Rafaj i Monika Herceg, uvažavajući dakako i sve njihove individualne posebnosti i otklone.

PJESNIKINJA U KAZALIŠTU

Monika Herceg je, kao i mnogi autori poetskih dramskih tekstova prije nje, poput Jure Kaštelana ili Vesne Parun, pjesnikinja. Ušavši u književnost višestruko nagrađivanim i/ili hvaljenim pjesničkim zbkirkama *Početne koordinate*, *Lovostaj* i *Vrijeme prije jezika* osvojila je hrvatsku književnu scenu takoreći na mah i u hipu se prometnula u jednu od najpopularnijih pjesnikinja svoga naraštaja, a priča se do određene mjere ponovila i s preusmjeravanjem njezina spisateljskoga zanimanja na dramsku književnost i kazalište te je na različitim natječajima u Hrvatskoj i izvan nje osvojila više nagrada za suvremeni (hrvatski) dramski tekst. Već je

svojom prvom dramom *Gdje se kupuju nježnosti* osvojila pobjedničko mjesto na uvodno spomenutom natječaju Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu za najbolji suvremeni dramski tekst na koji je pristiglo preko stotinu i pedeset dramskih radova te je u istom kazalištu 15. siječnja 2021. godine u režiji Renea Medveška njezina drama i praizvedena. Dramama *Ubij se, tata* i potom *Mama, smijemo li danas umrijeti* osvojila je drugu Nagradu Marin Držić na natječaju Ministarstva kulture i medija za najbolji suvremeni dramski tekst dvije godine za redom, a drama *Zakopana čuda* nagrađena je trećom nagradom na natječaju Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru za najbolji neobjavljeni dramski tekst na hrvatskome jeziku. *Zakopana čuda* imala su radiodramsku izvedbu na Hrvatskome radiju (2021.) u režiji Darija Harjačeka, a potom su 29. travnja 2022. godine izvedena i kao »hibridna«, »digitalna« predstava u produkciji Teatra Mašina igre i režiji istoga autora. Praizvedba dramskoga monologa *Ubio sam Almu* bila je svojedobno najjavljivana u Teatru &TD u glumačkoj i redateljskoj interpretaciji Lane Barić, no dosad nije realizirana. Tekst *Ubio sam Almu* može se, međutim, slušati kao radio drama u izvedbi Alme Price i Petre Svrtan, režiji Gorana Ribarića i produkciji Hrvatskoga radija (1923.). Skupa s debitantskom dramom *Gdje se kupuju nježnosti* prvi put objavljenom u programskoj knjižici zagrebačke praizvedbe, Monika Herceg dosad je objavila šest dramskih tekstova. *Ubij se, tata*, *Ubio sam Almu*,³ *Mrtve ne treba micati*, *Gdje se kupuju nježnosti* i *Zakopana čuda* objavljena su u dramskoj zbirci *Ubij se, tata* (Zagreb 2022.),⁴ a drama *Mama, smijemo li danas umrijeti* u zbirci *Nagrada Marin Držić. Hrvatska drama 2021.* (Zagreb 2022.). Monika Herceg razvila je u kratko vrijeme samosvojan i konzistentan a sada već i spisateljski posve prepoznatljivo uobličeni i ustoličeni autorski dramski rukopis, sadržajem, motivima, pjesničkim slikama, emotivnim punjenjem i jezičnim iskazom najbliži upravo njoj samoj i korpusu njezinih pjesničkih tekstova u kojima je, slijedom triju objavljenih zbirki, pjesnički obradila zavičaj i djetinjstvo (*Početne koordinate*), poziciju žene u patrijarhalnom društvu (*Lovostaj*) i mnogovrsne modalitete

³ Drama je objavljena i u časopisu *Književna republika*, g. 19, br. 7-12 (Zagreb 2021.).

⁴ Kao dobitnica Nagrade Marin Držić prvi je put objavljena u zbirci *Nagrada Marin Držić. Hrvatska drama 2020.* (Zagreb 2021.).

ljubavi (*Vrijeme prije jezika*), prešavši donekle sličan slijed i putanjom osobnoga dramskog stasanja.

TEMATSKE KOORDINATE

Kad se govori o sadržajnome sloju rukopisa Monike Herceg, u »početne koordinate« njezina dramskoga svijeta, ili barem neke od njih, markirane i trasirane već na razini riječi što zaposjedaju autoričine dramske naslove – »smrt«, »nježnost«, »tata«, »mama«, »mrtvi«, »čuda«, »ubiti«, »zakopati«... – valja stoga ubrojiti u prvome redu tematsko seciranje kompleksnih obiteljskih međuodnosa i međugeneracijske komunikacije, odrastanja i odgoja u gabaritima patrijarhata i života u seoskim i ruralnim sredinama, napose sa zemljom i od zemlje, kao i posvećenost problematici preživljavanja u najsiromašnijim slojevima društva, nagrizenim neimaštinom i fizičkim i psihičkim bolestima te gotovo uzročno-posljedičnom popudbinom obiteljskoga nasilja. Katalogu autoričinih gotovo opsesivnih tema koje se u različitim varijacijama i iteracijama ponavljaju kroz cijeli dosad ispisani dramski opus valja k tomu pridodati i dijagnosticiranje trauma uzrokovanih ratom i klasno i rodno uvjetovanim nasiljem te otpor transgeneracijskome prijenosu traume, ali i borbu protiv izražene zaostalosti, stagnacije pa i regresije društva u elementarnim ljudskim pravima i osobnim slobodama, a posebice pravima žena i djece, što su napokon i neke od akutnih tema šire svjetske književne zajednice. U dvije recentnije drame autorica je intenzivno zaokupljena tematikom migracija te s time usko povezanim pitanjima ksenofobije, rasizma i fašizma, ali i licemjerja nacionalne državne politike i hipokrizije nadnacionalne, pače europske zajednice, odnosno pitanjima prava žene na pobačaj i samostalnoga donošenja odluka o vlastitome tijelu i životu. Pojednostavljeno gledano, moglo bi se reći kako svaka od njezinih drama na određenoj razini reflektira spomenuta problemska mjesta, no kako je u svakoj od njih fokus sužen na neki od njih.

U drami *Ubij se, tata*, koja otvara istoimenu zbirku drama,⁵ pozornost autorice usmjerena je na obitelj u kojoj su trojica sinova i majka žrtve nasilnoga oca, ali

⁵ Drame se analiziraju redom kojim su navedene u zbirci *Ubij se, tata*, premda je kronološki prva drama *Gdje se kupuju nježnosti*.

i jedni drugih. Budući da se nasilje prenosi s koljena na koljeno, žrtve, u ovom slučaju dva starija sina, postaju i zlostavljači, u ovom slučaju najmlađega brata. No i nasilni je otac također žrtva traume te pati od ratom prouzročena PTSP-a, zbog čega tijekom cijele drame opetovano pokušava počinuti samoubojstvo ali u tome ne uspijeva – dovodeći dramu do granica apsurdna – za razliku od najmlađega sina čije samoubojstvo naoko tragično zaključuje radnju, ali je zapravo vraća na početak jer je u viđenju Monike Herceg vrtlog ljudske (auto)destrukcije gotovo nezaustavljiv a rat oko ljudi i u ljudima gotovo permanentno stanje ljudskoga roda. Dapače, čini se kako je dramu legitimno čitati i kao dramu jedne obitelji u hrvatskoj ruralnoj sredini uništenoj neimaštinom i traumama Domovinskoga rata, za što su dramske udice rasute cijelim tekstom, ali ju je legitimno čitati i kao metaforu utamničenosti ljudskoga društva ponašanjem u kojem je dominantan kod komunikacije nasilje i u kojem se taj kod iz naraštaja u naraštaj uvijek iznova perpetuira. Pritom oba čitanja izazivaju podjednaku razinu neugode, a jedina svijetla točka koja se nameće kao mogući izlaz iz besprizornoga ciklusa agresije jest vjera u iskupljujuću moć riječi/umjetnosti i mogućnost poništavanje (učinaka) nasilja ljubavlju.

U drami *Ubij se, tata* žrtve vladajućeg društvenog obrasca su žene i djeca, ali i muškarci koji su patrijarhalnim odgojem i socijalnim prisilama uvučeni u represivne obrasce ponašanja, dok se u idućim dramama autoričin pogled bitno sužava i preciznije fokusira na nasilje počinjeno nad ženama i nad djecom, a osobito ženama. Drama *Ubio sam Almu* trodijelna je monološka ispovijest zlostavljane žene čiji je život nasilno skončao i prije prvoga izgovorenog retka njezina dramskoga monologa, kao što je napokon naslovom i najavljeno. Premda je njezina monološka ispovijest poetizirana pažljivo razrađenim pjesničkim iskazom, autorica ne nudi nimalo uljepšanu već takoreći klinički razvidnu i uvjerljivu sliku historijata nasilja *iznutra*, ali i društvenoga sljepila nad nasiljem, koje ga ili ne prepoznaje ili ne želi prepoznati i koje odbija žrtvi pružiti adekvatnu pomoć i utočište, a zlostavljača kazniti. Ponovno, mogla bi to biti drama nadahnuta stvarnim događajem i refleksija na jedan od mnogobrojnih primjera obiteljskoga nasilja u kojem muškarac zlostavlja a žena šutke podnosi zlostavljanje do trenutka nakon kojeg nema povratka, a mogla bi to biti i vivisekcija sustavne, kontinuirane i neumoljive povijesti društvene mizoginije, koja iz dana u dan uzima sve više maha i protiv koje autorica strastveno prosvjeduje i u književnoj i u društvenoj zbilji

pokušavajući na obje razine dati glas žrtvi, ali je i potaknuti da se osnaži, pobuni, osvijesti i prekine lanac nijemog pristajanja.

Pritisak dviju slika nasilja, one intimne, unutarnje, javnosti »nevidljive« i katkada teško pronične, duboko traumatične za pojedinca i obitelj, i one vanjske, institucionalne, ako ne i institucionalizirane, ravnodušne i negacijske, duboko traumatične za društvo u cjelini, bit će još izraženiji u idućem dramskom tekstu u zbirci, naslovljenom *Mrtve ne treba micati*. U tom kratkom i gotovo na rubu (teatra) apsurdna ispisanom dramskom tekstu koji se može tumačiti i kao replika ili jedan od potencijalnih odgovora na prethodnu monodramu odnosno femicid, autorica zlostavljanoj ženi daje nož u ruke i pretvara je u ubojicu koja u obranu vlastitoga života i ljudskog dostojanstva usmrćuje svoga zlostavljača te na nasilje koje se počelo prelijevati i na djecu odgovara nasiljem. Važno je, međutim, naglasiti da se samo nasilje i sam čin ubojstva događaju izvan scene i prije početka dramske radnje: ono što dramska radnja prati jest reakcija žene i njezine prijateljice na počinjen (zlo)čin, a reakcija su ravnodušnost i tupilo dovedeni do krajnosti. Dvije prijateljice nad truplom supruga jedne od njih piju kavu i razmjenjuju pojedinosti o receptima i kupovini, rezignirano konstatirajući kako društvo zasigurno neće pokazati razumijevanje i suosjećanje za zlostavljano ženu koja je bila prisiljena vlastiti život spasiti oduzimanjem tuđeg, te razobličuju i prokazuju ne samo društveni stupor već i licemjerje i perfidnost vladajućega sustava moći koji, zato što je žrtva žena, uporno okreće glavu od zlostavljanja i nerijetko sankcionira žrtvu umjesto zlostavljača.

Nakon dva kraća teksta, spomenute monodrame i duodrame, ponovno slijedi razvedenije dramsko djelo što u žarište dovodi poremećene obiteljske odnose, ali ovaj puta usredotočujući se na sudbine triju naraštaja žena u jednoj obitelji. Fabularni sklop prati neimenovanu kći, simbolično i asocijativno prozvanu K, dok tijekom obiteljskih okupljanja kao što su sprovodi i zajednički objedi vodi imaginarnu i stvarne razgovore s mrtvim i živim ukućanima, ponajprije pripadnicama vlastite »ženske« linije, ali i sa samom sobom te potom i sa svojim nerođenim djetetom čije je rođenje u konačnici i neizravan povod drame. *Gdje se kupuju nježnosti* prva je i najpoznatija drama Monike Herceg, a u sadržajnome smislu sukus je velikoga broja autoričinih tematskih preokupacija, u prvome redu pitanja potlačenosti žena i pokušaja njihove fizičke i duhovne emancipacije od neimaštine,

grubosti, servilnosti, neobrazovanosti, komunikacijske i jezične neartikuliranosti te emocionalne uskraćenosti i nedostupnosti, a posebice od prenošenja osobne/obiteljske traume na vlastite potomke i novi naraštaj, što se opet može promatrati i na pojedinačnom i na širem društvenom planu. Cijela drama doima se poput bitke protiv obeshrabrujućeg i opresivnog socijalnog stereotipa jezgrovitog sažetog u rečenici koju izgovara Baba – »Žensko. Mogla je samo završiti kao ja.« – a u čemu valja tražiti i subverzivan i buntovan i neskriveno političan predumišljaj autoričina cjelokupnoga spisateljskog rukopisa.

Dramsku zbirku *Ubij se, tata* zaključuje drama *Zakopana čuda* u kojoj glavnu dijalošku riječ, oblikovanu u jedan moguć i donekle arhetipski prikaz zajedničkoga života žene i muškarca od njegova početka do samoga konca, vode simbolička otjelovljenja, Zauvijek djevojčica i Zauvijek dječak. Usporedo s njima svoje monologe, u zamišljenom dijalogu s Vremenom, izgovara personifikacija Ljubavi osobno, namećući se, kao i drama u cjelini, kao svojevrsni manifest vjere u pobjedničku moć ljubavi. Ono što je u prethodnim dramskim djelima tek tinjalo na marginama kao mogućnost, slutnja ili namjera, u završnoj je drami zbirke rasplamsano i raspisano u apoteozu ljubavi kao jedine otkupljujuće sile čovječanstva koja može zaustaviti nasilje o kojem tako uvjerljivo govore sve prethodne drame. Zapravo, zamalo jedine, jer podjednaku snagu autorica kontinuirano i dosljedno pripisuje iscjeljujućoj snazi umjetnosti, odnosno riječi, što posebice dolazi do izražaja u zasad posljednjoj objavljennoj drami Monike Herceg, *Mama, smijemo li danas umrijeti*.

Drama *Mama, smijemo li danas umrijeti* nadahnuta je aktualnom problematikom migracija stanovništva prouzročenih ratovima i teškim životnim uvjetima te nastavlja val sve brojnijih dramskih djela i kazališnih predstava u hrvatskome teatru o sudbinama migranata u potrazi za boljim životom. Dramska radnja strukturirana je kao niz postaja na križnome putu što ga migranti moraju savladati da bi došli do svog cilja, a dramski je tekst sabijen u mahom monološke i poetizirane dionice likova uključenih u radnju, bilo realnih poput predstavnika vlasti (*Policajci, Načelnik Policije, Biskup*) i migranata (*Majka, Brat, Djevojčica nepoznate dobi, Utopljeni dječak...*), bilo alegorijskih poput Države, Kamiona, Ceste, Broda, Rijeke, Snijega, Čamca, Tračnica ili Prostrijelne rane na trbuhu dječaka kao otjelovljenja mjesta, uvjeta i/ili uzroka migrantskih patnji, stradavanja a nerijetko

i smrti. Autorica pritom sudbinu migranata sagledava ponajviše iz očista djece kao najvećih i najnevinijih žrtava. Valja međutim naglasiti da na samome koncu potresno ispisanog dramskopoetskog sučeljavanja bezuvjetne (roditeljske) ljubavi s jedne, a licemjerja, nerazumijevanja, beščutnosti i nasilja s druge strane, autorica posljednje riječi drame ipak prepušta simboličnome liku *Poezije* i njezinu optimističnu uvjerenju da ljubav i riječ na koncu mogu nadvladati ništavilo.

U zasad neobjavljenoj drami *Moja stvar*, prijavljenoj na natječaj za najbolji suvremeni dramski tekst, odnosno Nagradu Marin Držić, za 2023. godinu Monika Herceg odlučila se kroz priču o djevojci Mateji pozabaviti ponovno vrlo aktualnom društvenom temom dostupnosti prava na pobačaj, kao i mnogovrsnim i proturječnim, nerijetko negativnim, reakcijama bliže i dalje okoline na odluku o pobačaju.

»Ako pitamo svemir, mrak je konstantno stanje u kojem svjetlo gura unaprijed izgubljenu bitku«, glasi jedna od više srodnih didaskalijskih napomena u drami *Ubij se, tata* (Herceg 2022b: 27). Središnja os ne samo dramskoga već i cjelokupnoga literarnog svemira Monike Herceg kao da se pozicionirala negdje oko točke sudara između svakom dramom nesmiljeno identificiranih oblika »mrakova« koje čovjek nosi u sebi ili susreće/odašilje oko sebe i njegove sposobnosti da rečene »mrakove« nadvladava svojim podjednako jedinstvenim kapacitetom za svjetlo koje se u autoričinoj pjesničkodramskoj viziji najjezgrovitije i najjasnije sabire u ideji ljubavi. Mračan i mučan podtekst svakog pojedinog naslova njezinih dramskih tekstova kao i prve zbirke drama, u konačnici je ipak iskupljen »manifestom ljubavi«, ali i uvjerenjem u snagu i moć riječi.

RIJEČI KAO POLAZIŠTE ALI I CILJ, SREDSTVO ALI I SREDIŠTE

Upravo se riječ te izražajnost i dramatičnost same riječi usmjerene ne samo razvijanju radnje već samoj sebi, kao i uvjerenost u važnost mjesta jezika svjesnog vlastite plastičnosti i vlastite akcije u teatru, izdvaja kao ona iduća nosiva odrednica dramskoga pisma Monike Herceg. Autorica svoje drame piše na razmeđu poetskoga i dramskoga te propituje mogućnosti i granice dramske forme u odnosu na poeziju, iznalazeći vlastita rješenja u kojima jeziku daje prvenstvo i prevagu. Poetska matrica prisutna je i na razini strukture drame u cjelini i na razini pojedine

scene, prizora ili replike, odnosno jezika kojim se dramska forma ispisuje, a sve u pravcu okretanja kazališta riječi kao polazištu ali i cilju, sredstvu ali i središtu.

Premda je, kako je rečeno, fabularna linija njezinih dramskih djela razvidna i razmjerno jednostavno utvrdiva, no nikada doslovna i jednoslojna, Monika Herceg svoje drame gradi izvan ili točnije rečeno onkraj neke pretpostavljene klasične dramske strukture s jasno definiranim zapletom, vrhuncem i raspletom, kauzalitetom zbivanja, linearnim i teleološkim razvojem dramske radnje i psihološki zasnovanim i razrađenim likovima.

Likovi i dramske situacije povremeno su okupljeni oko pojedinih tipskih mjesta obiteljskoga života kao što su objedi i sprovodi (*Gdje se kupuju nježnosti, Ubij se, tata*) ili kava s prijateljicom (*Mrtve ne treba micati*), čineći čvrsta prostornovremenska i strukturna uporišta njezinih dramskih svjetova, no mnogo su joj zapravo draža i bliža supostavljanja i supostojanja živih i mrtvih, prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, stvarnog i imaginarnog u kojem se dodiruju i premrežuju ovostrano i onostrano, unutarnji duhovni i vanjski pojavni svijet, konflikti među likovima s konfliktima u likovima, intimna i javna događajnost, zbivanja u svijesti koliko i zbivanja u svijetu. Tematskim ponavljanjima odgovara i strukturna repetitivnost. Dramska se radnja oblikuje kroz nizove cikličkih ponavljanja, s naglaskom na repetitivnost situacija i gradacijske učinke ponavljanja.

Likovi u pravilu ostaju neimenovni simboli bez suviše individualnih osobina, određeni širim kolektivnim iskustvom i općim imenicama i funkcijama unutar mahom obiteljskoga ili društvenoga života koji zaokuplja autoricu. U okviru obiteljskih, a u određenom smislu i pukih bioloških reproduktivnih struktura, oni su Bake, Majke, Kćeri, Očevi, Braća, Najstariji sin, Srednji sin, Najmlađi sin, Trudnice, a u okviru društvenih struktura oni su Susjedi, Babice, Medicinske sestre, Doktori, Policajci, Biskupi, P (prijateljica), Ministar, Novinar/ka i sl. Povremeno dramska lica bivaju i alegorijska otjelovljena opresija, strahova i predmeta mučenja (kao već spomenuti u drami *Mama, smijemo li danas umrijeti*), ali i iskupljenja (Poezija, Ljubav), sabirući ukratko sva žarišta autoričina interesa. Njezina najpoznatija dramska junakinja, K. iz drame *Gdje se kupuju nježnosti*, svedena je na simbolično slovo koje konotira i njezinu funkciju u lancu obiteljskih odnosa (Kći) i asocijativno priziva u misao poznati književni lik Franza Kafke (Jozef K.) i implicitno uvlači u igru slova iz autoričina imena (MoniKa), sabirući ukratko i

literarne, i društvene, i autofikcionalne reference njezinih dramskih djela. Osobno ime lika javlja se tek iznimno i tada ima posebno značenje s jasnom referencom na zbilju ili događaje iz zbilje, nerijetko i medijski eksponirane, kao što je ime ubijene Alme koja je protagonistkinja drame *Ubio sam Almu* i naslov je jedino mjesto gdje se njezino ime spominje, i kao što je djevojčica Yekabod Kathi koja je lik u drami o nedaćama migranata na (hrvatskim) granicama *Mama, smijemo li danas umrijeti*, inspirirana stvarnom osobom i stvarnim događajima, kako je navedeno i objašnjeno u podrubnoj bilješci objavljenj uz tekst drame. Razvoj dramskoga lika i pomaci u njemu nisu toliko izraženi na razini izvanjske događajnosti, koliko na razini razmišljanja, kolebanja i odluka unutar samoga lika, njegovih sjećanja i trauma, očekivanja i nadanja, nerijetko i kao postfestum događajima koji su se odvijali prije početka same dramske radnje: Alma svoja tri monologa koja čine cijelu monodramu izgovara nakon vlastite smrti.

S jedne s strane poetskim intervencijama mijenja dramska forma, a s druge se strane modificira sam jezik kojim se dramska forma ispisuje. U dramskome pismu Monike Herceg ima mjesta i za tekstualne analepse i prolepse, i za asocijativnost i fragmentarnost dramske replike, i za jukstapozicioniranje karakterizacijski usmjerenih jezičnih grubosti i suptilnoga pjesničkoga iskaza kao djelotvornog oblikovatelja dinamike odnosa, karaktera i značenja, i za kombiniranje proze i (slobodnog) stiha, kratkih, ekonomičnih i eliptičnih replika i dugih monološki strukturiranih solilokvija, i za pisanje poezije kroz dramu.

Jezik kojim se izražavaju njezini likovi uglavnom je karakterno nediferenciran, osim u iznimnim slučajevima neobrazovanih Majki ili Baki kada se manjak jezične sofisticiranosti očituje o odabiru leksema i gramatičkim pogreškama te ponekoj psovci, ali je u pravilu metaforičan, polisemantičan, sugestivan i asocijativan, dugujući na razini leksika, prispodoba i metafora mnogo i autoričinoj izobrazbi iz područja fizike (što je specifično i za njezin pjesnički diskurs) te filologije i književnosti. Replike su retorički naglašene, ponegdje su i posebno grafički oblikovane kao pjesme, obiluju pjesničkim figurama i ritmičkim uzorcima, uobličene se u niske slobodnih stihova, strofe, ili ritmiziranu prozu. Vrlo je često, obično u monološkim dionicama likova, odbačena i interpunkcija te riječi iz likova nadiru poput nezaustavljive bujice emocija ili struje svijesti, a vrlo su rijetko, ali tada s jasno izraženim ironijskim nabojem i društvenom kritičnošću,

stihovi uvezani u rimu. Odabir stiha tada ima i dodatno simboličko značenje. U drami *Gdje se kupuju nježnosti* Trudnice X, Y i Z se, komentirajući razmišljanja i strahove glavne junakinje o rađanju i podizanju djece na doslovnoj i filozofskoj razini, mjestimice poput korskoga »glasa naroda« oglašavaju i u uobičajenom stihu usmene poezije, rimovanom osmercu: »Doji, rađaj i ne vrišti! / Peri, kuhaj, peglaj, čisti!« (Herceg 2022b: 222) ili »Što sad cmizdiš, budi jaka, / to je prošla žena svaka!« (Herceg 2022b: 225) Naglašena su i referencijalna i akustična svojstva riječi te zvukovna i ritmička svojstva jezika.

Dramske kompozicije ritmički su promišljene strukture koje se mogu čitati i kao pjesme sastavljene od strofa-prizora, i nerijetko su podijeljene na prizore od kojih svaki nosi poseban naziv, realiziran kao stih, vlastiti ili posuđen od nekog drugog autora. Kada bi se naslovi prizora poredali jedan iza drugoga, oblikovala bi se svojevrsna pjesma u kojoj je »u malom« sadržana srž dramskoga teksta.

Autorica se povremeno oslanja i na dijalog sa svojim pjesničkim uzorima ili nadahnućima iz domaće i svjetske literature. Reference na pjesnike i pjesništvo imaju važno mjesto u njezinu dramskome stvaralaštvu te su raznovrsne jasno identificirane ili manje razlučive, odnosno snažnije integrirane književne reminiscencije, citati ili parafraze prisutni u cijelom dramskom opusu Monike Herceg, a služe joj kao odskočna daska za bolje sagledavanje i razumijevanje problematike kojom se bavi i pozivaju se na različite pjesničke autoritete iz hrvatske i svjetske književne tradicije, kao što su Tin Ujević, Antun Branko Šimić, Marija Čudina ili Sylvia Plath. Primjerice, u drami *Gdje se kupuju nježnosti* autorica rabi nazive pjesama Tina Ujevića (*Meni bez mene*), Antuna Branka Šimića (*Smrt i ja*), Marije Čudine (*Nestvarna djevojčica*) ili Sylvie Plath (*Ja sam okomita*) kako bi problematizirala poziciju vlastite dramske junakinje te njezin odnos prema osobnoj egzistenciji, emocionalnoj i društvenoj poziciji žene i smrti, a stihove Vesne Parun iz *Manifesta ljubavi* rabi kao moto cijele dramske zbirke, oblikujući ga i kao dirljiv *homage* omiljenoj pjesnikinji, i kao naslov za vlastiti manifest ljubavi koji tvori zaključno poglavlje zbirkom sabranih dramskih tekstova i, prije i poslije svega – kao važnu smjernicu za moguće pristupe čitanju, interpretaciji i izvođenju vlastitih dramskih djela.

Za razliku od mnogih poetskih drama iz prethodnih razdoblja, u kojima je izravno referiranje na suvremenu zbilju izbjegnuto u korist metaforičkih ili

alegorijskih analogija (usp. Grgić 2017), drame Monike Herceg neskriveno dijalogiziraju – ili točnije rečeno polemiziraju – s aktualnom društvenom stvarnošću, unoseći i mnogo autobiografskoga ili autofikcijskoga materijala, a s vremenom se čini kako u njezine dramske tekstove prodire i sve više gotovo neprerađene dokumentarne građe, posebice kad je riječ o skupnom iskustvu ženskoga života u patrijarhatu te, recentnije, nasiljem nad izbjeglicama: stvarne sudbine zlostavljanih žena i slučajevi femicida kao i sudbine migranata na hrvatskim granicama koje nerijetko pune medijske stupce, na pojedinim se mjestima, kako je rečeno, otvoreno navode kao izvori materijala i nadahnuće za likove i radnju, ili čak ulaze u drame kao dramska lica ili sadržaj o kojem se u drami raspravlja. Pored već spomenutoga, potonje posebno naglašeno ulazi u završne dijelove drame *Mama, smijemo li danas umrijeti* kroz obračun Novinara/Novinarke s državnim tijelima i predstavnicima vlasti, ali i kroz apatiju ili nezainteresiranost šire javnosti, te se i doslovno nabrajaju ili pojašnjavaju brojni slučajevi zlostavljanja, nasilja i smrti, gdje su potkrepljeni i statističkim podacima.

Osim pjesnički oblikovanih dijaloških i monoloških dionica teksta, odnosno replika koje izgovaraju dramska lica, pjesnički diskurs intenzivno zaposjeda i didaskalijske dijelove dramskoga teksta, odnosno prodire u dijelove koji se često nazivaju pomoćnim tekstom dramskoga djela, počevši od naslova drama i prizora, o čemu je već bilo govora, preko podjele i opisa likova do samih scenskih i tehničkih uputa na, primjerice, početku svakog prizora i uz pojedine replike, koji se rjeđe realiziraju kao opisi scenskoga prostora ili napomena o izvedbi, a češće kao lirski umetci koji oblikuju atmosferu prizora, subjektivni iskazi koji razjašnjavaju unutarnja stanja likova ili autorski komentari koji prizore emotivno intoniraju i misaono zaokružuju.

Monologičnost koju autorica nerijetko problematizira na razini sadržaja, a to je nedostatak razumijevanja među likovima i izostanak komunikacije koja nije puko izmjenjivanje konvencionalnih fraza, prati i dramska forma koja se najčešće uobličuje u izmjenjivanje dugih monoloških dionica likova i mnogo rjeđih i kraćih dijaloških dijelova teksta. U rečenim se monološkim dionicama radnja retardira ili komprimira, pomiče unaprijed ili unatrag, izmjenjuju se vizure s kojih se zbivanja promatraju, stječe se uvid u razmišljanja likova, njihova sjećanja i projekcije, traume i očekivanja. Štoviše, pojedine se drame, poput *Ubio sam Almu*, i sastoje isključivo

od monologa, ili su većinom organizirane kao nizanja monoloških tirada različitih likova, kao drama *Mama, smijemo li danas umrijeti*. No, kao što se događajnost iz svijeta preselila u svijest, pored lirskih i refleksivnih, ispovjednih i narativnih, neki su monolozi dijalogizirani i pretvoreni u rasprave lika sa samim sobom, s licima iz vlastite prošlosti ili sadašnjosti, pa i budućnosti (u slučaju K.), a djelomice i sa zamišljenim recipijentom s kojim se govornik identificira i kojega želi animirati na neku vrstu promjene i djelovanja odnosno otpora (žrtva nasilja) ili suosjećanja. Monodrama *Ubio sam Almu* sastavljena je od tri posmrtno monološke ispovijedi ubijene naslovne junakinje: u prvom monologu »Je li vam tko rekao koliko ste lijepi« junakinja se obraća svojoj djeci i zamišlja, ponovno proživljava ili nastavlja razgovore s njima; u drugome dijelu »Tata se samo šali« obraća se publici ili svome zlostavljaču te izlaže sve strahote koje je proživljavala; u trećem dijelu »Ovo tijelo to nisam ja« obraća se svim zlostavljanim ženama i žrtvama društvenoga sustava koji ne reagira na njihove patnje, potičući ih na borbu i zauzimanje za sebe. U dramama Monike Herceg na snazi je, čini se, neka druga vrsta dijaloga.

»JA SAM POEZIJA I VJERUJEM DA JE RIJEČ ZAISTA JAČA OD NIŠTAVILA«

Jedna od pretpostavki o poetski oblikovanim dramama jest da one govore o intimnim i osobnim temama koje se ponajprije tiču pojedinčeva privatnoga života ili pak o transcendentnim, filozofskim ili egzistencijalnim pitanjima smisla i svrhe ljudskoga postojanja. Ipak, Špela Virant je u tekstu »Poetično kot politično« utvrdila kako se u suvremenoj drami nakon 2000. godine autorefleksivnost i angažiranost više ne isključuju (Virant 2021). Na sličan je način i u poetskim dramama Monike Herceg intimo čvrsto prepletno s javnim, a unutarnja je događajnost kao središte njezina zanimanja premrežena s vanjskim poticajima, lociranim i u prošlosti i djetinjstvu i u neposrednoj sadašnjosti likova.

Baštineći mnogo i od autoričina cizeliranog pjesničkog diskursa i od autoričina angažiranog društvenog iskaza u javnome govoru, zajednički nazivnik dramskoga rukopisa Monike Herceg svakako se stoga razabire u simptomatičnome spajanju, sudaranju i sučeljavanju izrazito oporih, aktualnih i aktivističkih sadržaja s jedne

strane te estetiziranoga poetskog izričaja s druge strane; u gorljivom davanju glasa onima kojima je taj glas uskraćen ili ga ne mogu, ne smiju ili ne umiju artikulirati i u artikuliranju toga glasa pridavanjem osobite pozornosti jezičnom izrazu kakvim se on sam vjerojatno ne bi mogao izraziti; u razmicanju i probijanju granica u promišljanju aberacija i zastranjenja aktualnoga društvenog poretka i u razmicanju i probijanju granica umjetničkoga medija dramskoga pisma; u naglašavanju spoznajne i politične funkcije teatra osvještavanjem brojnih socijalnih nepravdi i pozivanjem na promjenu, i u naglašavanju emotivne i afektivne funkcije teatra poticanjem čitateljeva/gledateljeva osjećaja za empatiju. Gotovo na tragu ideje Nedjeljka Mihanovića o »emocionalnoj svrhovitosti« poetske drame, sama spisateljica upravo je emociju ovlastila kao jednu od početnih točaka, okidača pa i ciljeva vlastitoga opusa, bez obzira je li riječ o poeziji ili drami ili nekom trećem umjetničkom mediju što ga u pojedinom trenutku za pojedinu temu odabire kao prostor svoga umjetničkog izričaja. Govoreći pak o vlastitome shvaćanju drame i poezije, ustvrdila je kako joj je drama u odnosu na poeziju omogućila veću slobodu izražavanja i snažniju dozu izravnosti u posredovanju sadržaja i tema kojima se željela baviti.

Govorimo li dakle o modalitetima njezine osobne i osebuje »revizije« ili »revivala« (žanra?) poetske drame i trenda poetizacije dramskoga diskursa na koje se htjela-ne htjela nadovezala, oslonjena i na vlastiti pjesnički rukopis, i na angažiran društveni stav, ne može se poreći da je na djelu zapaljiva smjesa poetskoga i političnoga, ne veseliti se trenutku kada će njezin eksplozivni naboj (ponovno) buknuti u kazalištu, ali i ne zapitati se o motivima takvoga postupka. Za Moniku Herceg svaki oblik pisanja, pa tako i odabir poetske drame ili poetskoga diskursa u dramskom pismu, u prvom redu postoji kako bi se iskazala ili izazvala određena emocija, reakcija i stav, odnosno proizlazi iz idealističkoga uvjerenja da se poetskom riječi i umjetničkim, u ovom slučaju književnim (i kazališnim) radom i treba i može djelovati na svijet oko sebe, ako ne i mijenjati ga. Zbog toga u završnici njezine zasad posljednje objavljene drame lik Poezije u sukobu s represivnim silama aktualnoga (nacionalnog) državnog aparata i doslovno uzima pravo da njezina bude zadnja te se, jezgrovito projicirajući i stav empirijske spisateljice, ne ustručava reći, ni više ni manje nego – »Ja sam Poezija i vjerujem da je riječ zaista jača od ništavila« (Herceg 2022a: 101) – koliko god to zvučalo patetično ili – poetično.

LITERATURA

2005. *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*. ur. Colin Chambers, Continuum, London, New York.
2021. »Natječaj za suvremeni dramski tekst zagrebačkoga HNK«, *Gdje se kupuju nježnosti* (programska knjižica), HNK u Zagrebu, Zagreb, str. 6.
- Grgić, Kristina. 2017. *Trajni dijalog*. Matica hrvatska, Zagreb.
- Herceg, Monika. 2022a. *Mama, smijemo li danas umrijeti*. U: *Nagrada Marin Držić. Hrvatska drama 2021.*, Disput, Zagreb.
- Herceg, Monika. 2022b. *Ubij se tata*. Fraktura, Zaprešić.
- Katnić Bakaršić, Marina. 2003. *Stilistika dramskog diskursa*. Vrijeme, Zenica.
- Leeming, Glenda. 1989. *Poetic drama*. Macmillan Publishers Ltd, Basingstoke.
- Lehmann, Hans-Thies. 2004. *Postdramsko kazalište*. CDU, TkH, Zagreb, Beograd.
- Mihanović, Nedjeljko. 1984. »Elementi poetskog u suvremenoj hrvatskoj drami«. *Dani Hvarskog kazališta. 1955. – 1975*. Književni krug, Split, str. 57-67.
- Mijović Kočan, Stijepo. 2021. »Rasuti teret«. *Kolo*, br. 1, <https://www.matica.hr/kolo/651/rasuti-teret-31693/> (5. svibnja 2023.).
- Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*. Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus, Zagreb.
- Pavis, Patrice. 2016. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. Routledge.
- Pavličić, Pavao. 2000. *Hrvatski dramski stih*. Književni krug, Split.
- Poschmann, Gerda. 1997. *Der nicht mehr dramatische Theater text: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Max Niemeyer Verlag, Berlin, New York, <https://doi.org/10.1515/9783110942415>.
- Rustemović, Mirna. 2021. »Teme koje se uvijek vraćaju« (razgovor s Monikom Herceg). *Gdje se kupuju nježnosti* (programska knjižica), HNK u Zagrebu, Zagreb, str. 26-29.
- Savičević Ivančević, Olja. 2021. »Plemenito pismo Monike Herceg«. *Gdje se kupuju nježnosti* (programska knjižica), HNK u Zagrebu, Zagreb, str. 7-9.
- Selenić, Slobodan. 1971. *Dramski pravci XX. veka*. Umetnička akademija u Beogradu, Beograd.
- Senker, Boris. 2001. *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio (1941-1995)*. Disput, Zagreb.
- Senker, Boris. 2010.. »Drama«. *Hrvatska književna enciklopedija. A-Gl.* 1. svezak, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb.
- Solar, Milivoj. 2006. *Rječnik književnog nazivlja*. Tehnička knjiga, Golem marketing, Zagreb.

- Toporišič, Tomaž. 2021. *Nevarna razmerja dramatike in gledališča XX. in XXI. stoletja*. Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani, Ljubljana.
- Virant, Špela. 2021. »Poetično kot politično«. *Drama, tekst, pisava* 2. Ur. Petra Pogorevc i Tomaž Toporišič, Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana, str. 61-72.
- Vujović, Olga. 2021. »Preslabi su ti fotoni«. *Kritikaz*, 20. siječnja, https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/51252/Preslabi_su_ti_fotoni (5. svibnja 2023.).

THE PRESENCE OF POETRY IN CONTEMPORARY CROATIAN
PLAYWRITING – MONIKA HERCEG

Abstract

The paper examines the playwriting of Monika Herceg regarding the presence of poetry and the elements of poetic drama in her plays. The paper establishes and analyses the specific qualities of her plays in terms of preferred subjects, formal elements and stylistic features, and its connection to (or departure from) the tradition of Croatian poetic drama, focusing in conclusion on the intersections of Monika Herceg's playwriting with the categories of postdramatic and post-postdramatic writing.

Key words: contemporary Croatian playwriting; Monika Herceg; poetic drama; postdramatic; post-postdramatic