

ODLIKE KORA I KORALNOSTI U SUVREMENOJ HRVATSKOJ DRAMI

Ana Gospić Županović

UDK 821.163.42.09-2“20“

Polazeći od kategorijalne tvrdnje francuskog teoretičara drame Sarrazaca kako je u modernoj i suvremenoj drami zamjetna pojava koralnosti koju tumači kao »dalekog avatara kora« jer antički kor za njega predstavlja »autentično zajedništvo« koje više gotovo da nije moguće, u radu se detektira svojevrsni obnovljeni interes za različite upotrebe korova i/ili koralnosti u recentnoj hrvatskoj dramskoj književnosti. Detaljnije se ispituje prikaz korskih formacija u dramskim/izvedbenim tekstovima Ivane Sajko, Vedrane Klepice, Dine Vukelić, Gorana Ferčeca i Doroteje Šušak. Pokazuje se koji su tipovi kolektivnih likova zastupljeni i na koji je način uspostavljen odnos prema trijadi glazba-ples-pjesma.

Ključne riječi: kor; koralnost; suvremena hrvatska drama; korske formacije

I.

Prisutnost zbora ili kora¹ u kazalištu i suvremenom dramskom pismu otvara niz različitih pitanja ili problematika među kojima, kako se čini, najistaknutije

¹ Premda istoznačnice, u ovom ću radu dati prednost terminu kor iako se on prvenstveno vezuje uz kontekst antičke drame i stoga što i sami dramatičari radije upotrebljavaju taj pojam.

mjesto, barem kada su u pitanju recentnija inozemna istraživanja, predstavlja ono o problematici predstavljujivosti, odnosno mogućnostima inscenacije. Da je pitanje inscenacije kora jedno od važnijih dokazuje i jedan od rijetkih zbornika na temu antičkog kora u suodnosu s modernim postavkama i recepcijskim ili povijesnim problematizacijama kora u zapadnjačkom kazališnom krugu (izvan konteksta glazbenog kazališta), objavljen 2013. u izdanju Oxford University Press *Choruses, Ancient and Modern*,² a koji je u cjelini posvećen mogućnostima kontekstualne i estetske usporedbe antičkih i/ili modernih korova iz znanstveno-istraživačke, ali i praktične perspektive. Kao posebno intrigantna istraživačka tematika kazališnih izvedbi u 20. i 21. stoljeću ističe se stoga način insceniranja ili predstavljanja kora posebice u modernim ili suvremenim izvedbama antičkih drama (što je posebice izazovno zbog značaja kolektiviteta i autoriteta kojeg kor ima u antici, a koji je u našoj suvremenoj kulturi izgubljen) kao i promišljanje izazovnosti novijih oblika korskog kazališta.

S druge strane, teoretičari drame ili dramskog pisma poput francuskoga teatrologa Jeannea Pierrea Sarrazaca u proučavanje modernih dramaturgija uvode i dodatnu pojmovnu razliku inzistirajući na nužnosti distingviranja pojmova antičkog kora i njegove suvremenije inačice koralnosti. S obzirom na to da je prema Sarrazacu u usporedbi sa značajkom i važnošću kora u grčkoj drami ili njegovoj organskoj uklopljenosti u izvedbu, u modernim dramaturgijama nerijetko istaknut gubitak kohezije tj. autentičnog zajedništva koju za njega kor izvorno podrazumijeva, koralnost bi se u pojmovnom smislu trebala odvojiti od pojma usklađenog kora te je tumači kao njegova dalekog avatara: »odnosno jedan rasut, rasejan i pre svega jedan *neusklađen* hor«, raskidana polifonija, mnoštvo glasova i svijesti, samostalnih i neslivenih (Sarrazac 2015: 119). Prema autoru, sve veća pojava različitih oblika ili aspekata koralnosti u dramskom pismu od kraja 19. stoljeća naovamo podudara se ujedno »sa sumnjom u koncepciju dramskog mikrokosmosa i u dijalektiku dijaloga« (Sarrazac 2009: 67) usredotočenog na sukob.

Iako prilično generalizirane kao odrednice, a i donekle izvan konteksta podsjećanja na primjerice Brechtovu uporabu različitih vrsta zborova i njihovu funkcionalnost; koja je u priličnoj opoziciji s tretmanom kora u antičkoj drami (usp. *Choruses* 2013: 14); dvije se važne komponente u Sarrazaceovu tumačenju mogu

² Urednici su Joshua Billings, Felix Budelmann i Fiona Macintosh.

posebno izdvojiti i smatrati operabilnim odnosno ključnom odrednicom različitih pojavnih oblika koralnosti, a to su, prethodno već navedena odvojenost i individualiziranost iskaza i formiranje specifične zajednice ili Sarrazacovim riječima:

Na nivou govora koralnost se očituje kao skupina replika koje izmiču logičnom razvoju radnje i mogu se strukturirati na melodijski način (npr. višeglasnim pjesmama); na nivou likova, koralnost odgovara zajednici koja nije nošena željom za ličnim sukobom; koralnost na taj način ruši ono što Riker naziva 'logičkom konfiguracijom' svojstvenom aristotelovskom mythosu i daje prednost postupcima kojima se diskurs razbija i raspršuje. (Sarrazac 2009: 67-68)

Imajući u vidu prethodno navedeno, posebice tumačenje koralnosti na nivou likova, ovo je izlaganje zamišljeno kao svojevrsan uvod u istraživanje osnovnih odlika kora odnosno identifikacije koralnosti u suvremenoj hrvatskoj drami u recentnom korpusu drama nastalih u periodu od dvijetisućitih naovamo, s obzirom na također prilično zamjetan ili obnovljeni interes suvremenih dramatičarki i dramatičara upravo za postavke i upotrebu različitih korskih dionica. Ta tendencija svojevrsnog obnavljanja koralnosti prisutna je i u širem svjetskom kontekstu te se može izričiti pratiti od nastupa tzv. performativnog obrata od konca šezdesetih godina 20. stoljeća ili se može povezati i s tendencijom povratka monologu i zbornom kazalištu karakterističnom za postdramsko kazalište, kako posebno apostrofira i Hans Thies-Lehmann (usp. Lehmann 2004: 163-172).

Više je dakle suvremenih autora/ica koji u svoje dramske ili izvedbene tekstove uključuju neki oblik kora kao integralnog elementa u razvoju radnje ili pak pokazuju osvješteniji pristup koralnosti kao strategiji. Premda na ovom mjestu nije moguće taksativno navesti sve autore odnosno baš sve dramske tekstove koji zamjetnije predstavljaju kor kao kolektivno tijelo/lik ili u koje je uvedena neka varijanta koralnosti, pregledavajući dostupan korpus suvremene i recentne hrvatske drame mogu se istaknuti primjerice sljedeći autori: Ivana Sajko, Vedrana Klepica, Dina Vukelić, Goran Ferčec, Dorotea Šušak i dr.³ S obzirom na veći opseg tekstova

³ Iz analize su zbog opsega rada tako nepravedno zapostavljeni tekstovi Ivana Vidića (*Noćni život*), Monike Herceg (*Mama, smijemo li danas umrijeti*), Borisa Senkera (*Pet zvijezda hikstarskih*) i dr.

te relativnu različitost njihovih postavki, ali i zbog nepostojanja jedinstvenih poetičkih obrazaca ograničit ću se na utvrđivanje i propitivanje identiteta kolektivnog lika (tj. specificiranje zajednice kao korskog identiteta) te ispitati odnos korskih formacija spram u antici isprepletene trijade glazba-ples-pjesma.

II.

Osobitu sklonost antimimetičkoj upotrebi lika, bilo individualnog, bilo kolektivnog već od prve trilogije *Žena-bomba* (2004) pokazuje Ivana Sajko za čije je drame ili izvedbene tekstove osobito simptomatično izbjegavanje koherentnosti, preplitanje različitih diskurza, uskraćivanje sinteze i sl. stoga je i grupni lik, najizrazitije predstavljen u *Europi (Monolog za majku Courage i njezinu djecu)* trećem dijelu trilogije uglavnom fluidnog i raspršenog identiteta. U dvama kasnijim djelima *To nismo mi, to je samo staklo* (2011.) ili *Crnoj kutiji za kraj svijeta. Bajka o maloj Jeanne* (2021.) korska formacija već sasvim odgovara Sarrazaceovoj definiciji koralnosti kao mnogoglasja (poliloga) ili govorne polifonije.

U *Europi* (politički aluzivnom tekstu) korska je impostacija prikazana kroz još uvijek skupno imenovani entitet, koji se može izdvojiti i kao *dramatis personae*, a riječ je o zboru Djece koji uglavnom govori kraće prozne narativne fragmente i/ili pjeva pretežno uniformno, počevši od ironično impostiranog uvodnog odlomka *Ode radosti* (na njemačkom jeziku), nakon čega slijede različite ritmizirane i rimovane (svojevrjne hip hop ili rap varijante koračnice u osmercima) i druge humoristično-sarkastične pjesme različite metrike koje je moguće tumačiti i kao odjek songova iz tradicije epskog teatra odnosno parodijski ustrojenog zbornskog pjevanja u Brechta, poput primjerice ove:

*SERONJO – DOBRO JE REKLA TI MAMA
KRAJ TEBE BI PROPAO I STUP SRAMA
PREREŽI, PROTJERAJ, SRUŠI, NABODI
SVE SE NA ISTU METODU SVODI
JEDNE NA KURAC, DRUGE NA KOLAC
TO JE BIO TVOJ KAZNENI DVOJAC
NA POBJEDE SI BACIO PRLJAVU SJENU
PROIZVEO KAOS UMJESTO HIGIJENU* (Sajko 2004: 85)

Zbor djece je u početku ustrojen poput svojevrsne vojske,⁴ opremljen kacigama i pancirnim košuljama i kako sami deklamiraju »UVIJEK NA STRANI POBJEDNIKA« (Sajko 2004: 71). Iako integralno uvedeni u fragmentiranu radnju komada, njihovi su komentari, pjesme, aluzije i pitanja upućena majci Europi, kao i povremeno preuzimanje funkcije naratora uglavnom podređeni njezinom monološkom kodu te na tematsko-sadržajnom planu pretežno potvrđuju definitivnost svog statusa koji je prvenstveno u funkciji potvrđivanja identiteta Europe: »Da se predstavimo: mi smo nusprodukt velikih oružanih sukoba i političkih razmirica u kojima nismo sudjelovali, jer smo tada bili premali da glasamo, preslabi da demonstriramo i pretihi da tražimo svoja prava. Preživjeli smo radi naše malenkosti, sućuti pokojeg vojnika ili sasvim slučajno – radi metka koji je promašio ili granate koja nije eksplodirala« (Sajko 2004: 111).

U izvedbenim tekstovima *To nismo mi, to je samo staklo* ili *Crnoj kutiji za kraj svijeta*. *Bajka o maloj Jeanne* bit će to još nekoherentnija, no strukturno složena, a brojem također neodređena skupina/grupacija s polifonijski postavljenim komentatorskim ili asocijativno-konotativnim iskazima govorene, poetizirane proze pojedinačnih glasova uglavnom u funkciji pripovjedača, komentatora i tematsko-motivskom isticanju društvenih tenzija. U tekstu *To nismo mi, to je samo staklo* autorica se bavi društvenim beznađem u doba izrazite ekonomske krize i recesije (»Vrijeme se veže uz svinjska posla. Mogao bi biti 29. listopada 1929. ili 22. siječnja 2008. godine. Ekonomija se urušila poput domina«) gdje se antitetički, ali zapravo na razini iskaza tretirani homologno, suprotstavljaju dvije glasovne/tjelesne formacije imenovane kao »neispavani roditelji i njihova loše raspoređena djeca« (Sajko 2011: 71). Premda ovaj tekst kao i *Crna kutija za kraj svijeta* (kojeg se na razini sadržaja može tumačiti kao svojevrsnu anti-bajku) nema navedenu (klasičnu) podjelu likova ili uopće jasno specificirane govornike replika lako je pretpostaviti kada govore djeca, a kada roditelji. Tipografski je jedan dio teksta pisan velikim početnim slovima što bi moglo značiti signalizaciju da se izgovara grupno ili jednoglasno ili na neki drugi način može naglasiti. I jedni i drugi nositelji replika na motivskom planu iznose vlastite, međuovisne probleme na poetičan i/

⁴ Na jednom mjestu Europa se samokarakterizira kao »samohrana majka svoje raspejvane vojske« (Sajko 2004: 69).

ili izravniji način. Djeca započinju sa skraćenom molitvom »Andela čuvara«, obilježena su lošim posljedicama kućnoga odgoja i batinanja, glađu, delinkvencijom i sl., roditelji su opterećeni kreditima, recesijom, posljedicama prirodnih pojava i katastrofa, siromaštvom i nesposobnošću zarade bez mogućnosti izlaska iz sveopće krize u kojoj su zatočeni i jedni i drugi. Zbog te međuovisnosti roditelji nisu u mogućnosti adekvatno odgovoriti na očekivanja djece, a djeca pak ne uspijevaju nadići roditeljske frustracije. Na tu se strukturno razdvojenu formaciju roditelja i djece potom nadovezuje i uloga naratora tj. drugi narativni umetci uvođenjem intertekstualne reference s buntovnicima Bonnie i Clyde te propitivanjem (ne) mogućnosti otpora i pobune.

I *Crna kutija za kraj svijeta* također, ulančavanjem iskaza promišlja na tematskoj razini ekonomsku situaciju, korumpiranost, iskorištavanje prirode i dr. teme, no za razliku od prethodnog teksta društvene nejednakosti i polarizirajuće klasne razlike su još izravnije apostrofirane kao osnovna tema djela: s jedne strane jezera žive siromašni stanovnici nebodera, nasljednici radnika koji su gradili autoput, a s druge, sjeverne strane su vlasnici privatnih posjeda, bogatih raskošnih kuća s vrtovima, bazenima, privatnim plažama i sl. Fragmentirana naracija se prati preko monoloških obraćanja djevojke Jeanne, stanovnice nebodera,⁵ koja je na razini iskaza suprotstavljena skupnom pripovjedaču u 1. licu množine, a koji se također može protumačiti kao korska impostacija stanovnika nebodera: »ha ha ha, Eko Toranj! /pomirljivo smo se nasmijali!/naravno, to su one suprotstavljene perspektive/sukob generacija/hormoni/i mi smo bili takvi/proći će je do tridesete/sjednimo/zapalimo/i tako smo po tko zna koji put posjedali na obalu, opsovali migrante i zabuljili se prema suprotnoj strani« (Sajko 2022: 316-317). Korske su replike ovdje stoga antitetično postavljene u odnos s monološkim iskazima djevojke Jeanne i predstavljaju promišljanja i uglavnom rezignirani pogled šire zajednice odnosno stanovnika nebodera.

Na tragu postdramskog tretmana teksta za izvedbu karakterističnog za Ivanu Sajko piše i Vedrana Klepica koja u drami J.A.T.O. iz 2009. godine također

⁵ Djevojka Jeanne poželjeli povratiti sklad jezera (među stanovnicima obaju obala) odnosno vratiti ga u horizontalu jer je ono sada nagnuto i curi s idejom da »dio njihova viška trebam vratiti našem manjku« (Sajko 2022: 320).

predviđa ili upisuje korsku formaciju određujući je donekle i brojčano (od pet do devet izvođača). Tekst je strukturiran kao niz više ili manje fragmentarno povezanih scena, bez ikakvih didaskalijских uputa i bez čvrste fabularne strukture. Korski predviđeni likovi odnosno nositelji replika potencijalne korske formacije sastavni su dio skupine JATO koja je glazbeni jazz sastav koji pristiže u Zagreb istodobno kada i neki uvaženi dostojanstvenik (najvjerojatnije političar) da održi koncert. Ime je kao skraćena s engleskog jezika objašnjeno tek na samom kraju drame kao jazz i teroristička organizacija, kada se doista naposljetku i izvede, ispred hotela u kojem odsjeda uvaženi gost nekakav teroristički napad. Na taj je način u tekstu izvedena fina gradacija neizvjesnosti odnosno napetosti koja se na kraju navedenim činom i razrješava. S obzirom na nepostojanje čvršće fabularne strukture tako je i identitet prisutnih subjekata, kao i skupine JATO fluidan i raspršen na različite iskazne modalitete, bez neke objedinjujuće značajke, čime se također kreira specifično mnogoglasje ili polilog.

Raspršenost i govorna polifoničnost korskih replika ili korskog diskurza ovih dviju autorica usporediv je i s onim Dine Vukelić čija se drama *Dnevna doza mazohizma* (2018.) u ovom nizu dramskih tekstova može izdvojiti po osobito detaljnim deskriptivnim didaskalijama i jasnim indikacijama prostornih, kostimografskih, koreografskih, glasovnih, ritmičkih i drugih određenja Kora Y koji je kao zaseban lik izdvojen i u popisu dramskih likova te predstavljen i definiran u generacijskom ključu tj. kao »oni rođeni 80-ih i 90-ih godina« (Vukelić 2018: 177), a čijim se skupnim nastupom (kao i u antičkoj drami) drama i otvara. Unatoč vrlo precizno uvedenim scenskim uputama njihov je broj neodređen, ali prema količini različitih, međusobno povezanih tj. uzastopnih govornih replika u prvom licu jednine pretpostavlja veći broj izvođača. Na početku plešu u noćnom klubu, zatim se u crnini redaju u ravnu liniju, puše, gledaju u prazno, tipkaju po pametnim telefonima, postaju gosti u kafiću, proizvode buku ili kakofoniju isprekidanog žamora, listaju knjige, pjevaju, plešu, ali su i nositelji niza govornih, svjetonazorsko-egzistencijalnih propitivanja u vidu različitih asocijativno i konotativno više ili manje povezanih izjava, pitanja ili odlučnih tvrdnji kojima se dotiču i različitih društveno-političkih problema današnjice:

Imam mladost./#klabing/Cugu./Put, Istinu i Život./Netflix./Svoju državu Hrvatsku./Ja sam kozmopolit./Ja nisam ništa./ Mi Hrvati! Mi Hrvati! (Busanje u prsa)/.../Samo da diplomiram./.../Samo da se zaposlim./ Nikad nemam para./.../Živjet ću u Irskoj i/ili u Njemačkoj./ Uslužne djelatnosti nisu za mene/.../ Ustaše i partizani su out.» (Vukelić 2018: 179-180)

Osim toga kao promatrači zbivanja su u manjoj mjeri u funkciji pojašnjavanja i progresije dramske radnje, jer iznose nove informacije i izravno su kontrapunktirani liku Tome, prijatelju dječaka Janka koji je netom izvršio samoubojstvo, te se u jednom dijelu mogu tumačiti i kao njegova struja svijesti, no ulaze s njim i u dijaloški suodnos, što predstavlja istaknuti primjer zadržavanja vezanoga dijaloga u formacijama odnosa kor-individualni lik. U jednome od središnjih dijelova drame kor izvodi i sarkastičnu, crnohumornu parafrazu stihova narodne pjesme »Junak Janko« (»Jeste li vidjeli moga sinka Janka«) te kasnije okružuje glavnog lika Tomu zasipajući ga s mnoštvom pitanja. S obzirom da drama tematizira i utjecaj društvenih mreža i virtualnog svijeta na mlađe generacije uz mnoge druge teme, uloga kora je osim što dinamizira cjelokupnu izvedbenu koncepciju i propitivanje nemogućnosti orijentacije u suvremenom svijetu zasićenom sadržajima i iluzijama društvenih mreža te kapitalističkim preobiljem različitih pa i nepotrebnih informacija i proizvoda. No, i sam postaje primjer svojevrzne dezorijentiranosti, apostrofirajući u svojim iskazima različite mogućnosti izbora u vidu brojnih floskula i parola u kojem se različite individue ne snalaze najbolje. Kao primjer izdvojene zajednice u generacijskom ključu predstavlja stoga način razmišljanja i socijalno-egzistencijalnu problematiku generacije Y. Premda je njegova uloga prvenstveno kontekstualne i komentatorske prirode (jer povezuje neposrednu radnju sa širim okvirom) s obzirom na uključenost u radnju i uspostavljeni odnos s likom Tome, postaje i karakterizirajuća te se u cjelini, pored ostaloga, može razumjeti iz perspektive publike kao poziv na zauzimanje etičke pozicije i veću odgovornost ili osjetljivost spram bližnjih.

Radnička trilogija (kao cjelina objavljena 2018. godine) Gorana Ferčeca također se fokusira na klasnu poziciju (poput Ivane Sajko) baveći se poststranjičkim položajem rada i sudbinom radnika te pravom na dostojanstveni rad. U prvom, najopsežnijem dijelu, čiji puni naslov glasi *Radnice u gladovanju: izved-*

beni tekst u formi barokne pasije i prologa s recitativima dokumentaristički se oslanja na relativno recentni osmodnevni štrajk glađu dvadeset tekstilnih radnica zagrebačke tvornice Kamensko.⁶ Strukturno, riječ je o slojevitijoj intertekstualnoj parafrazi odnosno naslanjanju na Bachov pasijski oratorij *Muke po Mateju* praižveden 1729. godine u Leipzigu u okviru protestantske liturgije, o čemu se iz pozicije Kulturnog radnika detaljnije izvještava i u formi prologa, prije početka pasije radnica. Ferčecov tekst slijedi i načelo dvozbornosti kao temeljno obilježje Bachova oratorija, ali i izdvojene i specificirane različite korale (jednoglasni zbarski iskaz), recitative (za Radnice označene brojem 1-20, Naratora, Direktora, Gradonačelnika, Nezavisnu novinarku i dr. likove) te arije (pretežno za Radnice). Radnice nisu individualizirane ili »biografizirane« već u dokumentarističkom ključu, faktografski pojedinačno iznose slijed svoje tragike, probleme tvrtke i vlastite zahtjeve. Dijaloški suprotstavljene korove čine radnice i prolaznici odnosno šira zajednica koja se politički i idejno suprotstavlja štrajku radnica iskazujući socijalnu neosjetljivost i nerazumijevanje problema, što se jasno može vidjeti na sljedećem primjeru u kojem prvo govori drugi kor:

*KOR: Ovo neće ići na dobro./Zaboravite svoje plaće./Nikog nije briga./
Ima onih koji bi i radili./Gladuju i drugi./Nikome ne cvatu ruže./Tako vam
izgleda privatizacija./Budite zadovoljne da uopće imate posao./Sve su pokrali./
Tko još danas kupuje odijela./Kinezi su krivi./.../KOR: Ponižene smo
i iscrpljene./Ljute smo na svog poslodavca./Ljute smo na sindikate i državne
institucije./Ljute smo na one koji su nas,/nakon godina mukotrpnog rada,
doveli u sadašnji položaj (Ferčec 2018: 80)*

Naznačena je i razlika u načinu izvedbe kora i korala koji pretpostavlja unisoni zbarski iskaz, recitativ ili pjevanje. Ovakva, hibridna upotreba korova podsjeća i na pojedina Brechtova rješenja u upotrebi korova kao u fragmentarno sačuva-

⁶ U rujnu 2010. dvadeset radnica je započelo štrajk glađu u parku preko puta tvornice (danju bi radile, a noću boravile u parku) zbog višemjesečne neisplate plaća te kako bi skrenule pozornost javnosti i vlasti na svoj slučaj odnosno razne privatizacijske probleme. Tekst pod nazivom *Radnice u gladovanju* napisan je i praižveden 2014. godine u koprodukciji kazališne skupine *fringe ensemble* u Bonnu.

nim djelima *Der Broatladen* i *Fatzer* iz kasnih dvadesetih godina 20. stoljeća. U prvom od navedenih uprizoren je zbor nezaposlenih radnika za kojega istraživači pretpostavljaju i eklestijalnu (crkvenu) glazbenu nadgradnju, a drugi je izrazito antifonalno ustrojen i razdvojen na dvije oprečne političke opcije tj. desnu i lijevu (usp. Revermann 2022: 316-318).

Drugi dio trilogije odnosno *Libreto* je najkraći, ima tri neimenovana stavka odnosno monološki ustrojena dijela, a prema autorskom naputku ili podnaslovu je: »namijenjen radnicima u osvajanju napuštenih industrijskih postrojenja koji se može pjevati *a cappella* ili uz pratnju radnih mašina, zvukova iz okoline, gradskog limenog orkestra, usne harmonike i šumova iz tvorničkih zidova« (Ferčec 2018: 129). Autor se ovdje ne naslanja više na tematiku pasije, niti izravno osim po osnovnoj temi emancipacije radnika na prethodni dio trilogije. Tekst je uglavnom recitatorsko-agitatorskog karaktera s istaknutim anaforičkim ponavljanjima.

U trećem dijelu pod naslovom *Svaka plava radnička bluza val je koji razbija stijenu kapitalizma* monološki je predstavljen svojevrсни lik »istinskog kapitalista« odnosno »posljednjeg kapitalista« nasuprot brojčano neodređenom koru glasova ili izvođača kao predstavnika radničkog tijela koji mu isporučuju poruke radnika i koji postepeno kao da opkoljavaju zgradu. Prema didaskalijskom naputku »i korske dijelove može također govoriti jedan (uvijek isti ili različiti) glas /.../ ali poželjnije bi bilo da ga govori grupa izvođača jednoglasno (Ferčec 2018: 144). Kapitalist, zanimljivo, govori također svoju solodionicu u množini (odnosno koristeći zamjenicu mi) s izdvojene pozicije neke visoke kapitalističke zgrade s koje svijet promatra kao svoje vlasništvo: »Iako smo ostali jedini kapitalist na svijetu, trenutno bez saveznika, imamo sve potrebno da bismo preživjeli, jer jedino je i nepromjenjivo svojstvo istinskog kapitalista znati preživjeti u svim uvjetima. Mi znamo. Preživljavamo već desetljećima najgore vrijeme koje ljudska vrsta pamti« (Ferčec 2018: 148). U autorskoj napomeni korištenje zamjenice mi i u govoru kapitalista je objašnjeno i determinirano kao: »posljedica pohlepe i ambicije onog kojemu 'ja' više nije dostatno« (Ferčec 2018: 144).

Ako se sada sagleda u cjelini, vidljivo je kako trilogija Gorana Ferčeca tematski prikazuje raspon radničke emancipacije u luku od propalog štrajka do konačne pobjede odnosno urušavanja kapitalizma kao sistema. Kor je dakle primarno definiran svojim društveno-klasnim položajem, predstavljajući sasvim konkretiziranu,

a potom i uopćenu zajednicu izrabljivanih radnika. S druge strane, strukturno naslanjanje na Bachov oratorij omogućuje različite mogućnosti i glazbene izvedbe/inscenacije te se u tom smislu pokazuje kao djelo koje otvara brojne mogućnosti za eksperimentiranje s različitim glazbenim i drugim elementima izvedbe.

Sklonost različitim upotrebama kora pokazuje i Dorotea Šušak koja u poetskoj drami pisanoj u slobodnom stihu naslova *Kako smo preživjeli Dies Irae* (2019.) predstavlja Kor stečajnih upravitelja koji prema didaskalijskim naputcima pretpostavlja trojicu zamaskiranih glumaca koji ponajviše izvode različite tjelesne radnje ili pak repetitivno govore. Pri prvoj pojavi didaskalija pojašnjava »govori skupno, jednolično i pomalo ispod glasa. Govor nije vojnički, nego lak poput nekakve dječje brojalice. Govore isključivo za vrijeme svojih fizičkih radnji, a zatim napuštaju scenu« (Šušak 2019: 147). S obzirom na osobito istaknutu izražajnost upisanih gesti i mimike u njihovu izvedbu ovi se predstavnici zakona ili sustava sa stajališta dramske radnje mogu protumačiti i kao svojevrsni anti-kor, jer naposljetku ostaju bez glasa i samo izvršavaju ono što se pravno mora učiniti, odnosno ovršiti samohranu majku troje djece. U tom smislu kroz ovaj kor na razini sadržaja upisuje se i dramski uprizoruje beščutnost i zakonodavna krutost te se preispituje ispravnost pravnih normi ili različitih zakonskih regulativa odnosno Zakona o stečaju potrošača Republike Hrvatske.

U idućoj drami *Vježbanje smrti ili pauze u disanju* (2020.) razdijeljenoj u šest stavaka u kojoj se tematizira suočavanje sa smrću bliske osobe autorica uključuje izmjenu Zbora grobara i Zbora liječnika koji mogu biti »trojica ili šestorica ili devetorica«. U didaskaliji se također humoristično-parodijski ističe: »Navodno je dobro da ih je neparan broj. Ili bi tako barem trebalo pisati u priručnicima za pisanje uloge kora. Godine su im vrlo važne. Ne kopa se jednako s 25 i 65. Ne dežura se dvostruka smjena jednako s 35 i 55« (Šušak 2021: 138). Zbor grobara predstavlja posmrtnu službu, ponekad govori unisono, a ponekad pojedinačno, izvode pjesmu »Fala« isprva »u tempu ubrzane snimke« pa zatim sve brže i glasnije, grabe i premeću zemlju, podižu i spuštaju lik »Ja«, ulaze i u komično intonirani dijalog, zatim pjevaju i recitiraju poznatu zagorsku pjesmu, brojalicu »Kad stane veckerica« (pjesma je poznatija po stihovima »jedna pura, dva pandura, svakom dojde smrtna vura«). Zbor liječnika se zajedno s protagonisticom Ja nalazi u utrobi aviona u kojem su u funkciji kraćeg dijaloškog propitivanja i

razgovara s Ja te osim kroz nekoliko obraćanja u obliku pitanja predstavljeni su svojim distanciranim, profesionalnim, medicinskim žargonom.

Iz ovog pregleda vidljivo je kako u autoričnim dvjema navedenim dramama kor funkcionira u kontrapunktu s glavnim likom drame kao predstavnik određene »nepopularne« profesije čiji je jezik također u sadržajnom raskoraku s iskazima protagonistice, što je nešto naglašenije u drugoj drami. U tom smislu ovi zborovi ne predstavljaju neko šire kolektivno tijelo ili zajednicu čiji se problemi dramatiziraju već je funkcija kora, osim što doprinosi dinamizaciji i potencijalno većoj muzikalizaciji inscenacije, prvenstveno u tome što doprinosi ocrtavanju i produbljivanju unutrašnjih svjetova glavnih, simbolično profiliranih likova.

III.

Na temelju navedenog pregleda osnovnih odlika i identiteta kora i koralnosti može se zaključiti kako u formalnom smislu različite korske formacije doprinose osobitoj dinamizaciji naznačene izvedbe i povećanoj ritmizaciji dramskog pisma odnosno sveukupno izraženoj tendenciji za većom muzikalizacijom (uključujući i ples) drame i izvedbe, što ujedno znači i barem povremeno učvršćivanje ili obnavljanje i ritualne dimenzije koralnosti. Premda ne donose svi autori podjednako određujuće (niti ih uopće naznačuju) preskriptivne upute za izvedbu kora, kroz korske se formacije nesumnjivo stvaraju i potiču nove dramske konvencije. Kao integralni dio strukture dramske radnje (koliko god ona u pojedinim slučajevima bila fragmentirana ili defabularizirana) uglavnom nisu predstavljeni kao njezini izvanjski komentatori odnosno interpretatori. Doduše, određene natruhe i takve postavke kora mogu se vezati uz *Europu* Ivane Sajko ili *Dnevnu dozu mazohizma* Dine Vukelić.

Vratimo li se sada na u početku uvedenu Sarrazacovu distinkciju o nužnosti razlikovanja kora i koralnosti (kao principa mnoštvenosti i nekohezivnosti) ispostavlja se kako strogo razlikovanje i razdvajanje ipak nije u svim slučajevima moguće decidirano sprovesti. Preostaje još istaknuti kako je kroz sve navedene primjere jasno kako obnova kora ili koralnosti u suvremenom hrvatskom dramskom pismu osobito doprinosi izazovu promišljanja odnosa individualnog i kolektivnog, kao i poimanju različitih kolektiva ili skupina obilježenih oprečnim svjetonazo-

rima i/ili ideologijama te odnosima individue i šire zajednice. Problematizirajući različita društveno-politička proturječja suvremenosti, pojedine korske formacije iznose ujedno i sasvim eksplicitnu kritiku ili poziv na preispitivanje kapitalističkog sustava vrijednosti, kao i »utopijsku« mogućnost njegove konačne obustave.

LITERATURA

Primarna

Klepica, Vedrana. *J.A.T.O.* (neobjavljeno)

Ferčec, Goran. 2018. *Prekovremeni rad – izvedbeni tekstovi*, Fraktura, Zagreb.

Sajko, Ivana. 2004. »Europa« u: *Žena-bomba*, Meandar, Zagreb.

Sajko, Ivana. 2011. »To nismo mi, to je samo staklo«, u: *Trilogija o neuspjehu*, Meandar-media, Zagreb.

Sajko, Ivana. 2022. »Crna kutija za kraj svijeta«, u: *Nagrada Marin Držić – Hrvatska drama 2021*. Disput, Zagreb.

Šušak, Dorotea. 2020. »Kako smo preživjeli Dies Irae«, u: *Nagrada Marin Držić – Hrvatska drama 2019*. Disput, Zagreb.

Šušak, Dorotea. 2021. »Vježbanje smrti ili pauze u disanju«, u: *Nagrada Marin Držić – Hrvatska drama 2020*. Disput, Zagreb.

Vukelić, Dina. 2018. »Dnevna doza mazohizma«, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, XXI, 73/74, str. 176-211.

Sekundarna

Choruses, Ancient and Modern, 2013. ur. Joshua Billings, Felix Budelmann, Fiona Macintosh, Oxford University Press, Oxford.

Lehmann, Hans Thies. 2004. *Postdramsko kazalište*. Centar za dramsku umjetnost, Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb-Beograd.

Revermann, Martin. 2022. »Brechtian Choralit« u: *Brecht and Tragedy: Radicalism, Traditionalism, Eristics*, Cambridge University Press, Cambridge, New York. str. 315-332.

Sarazak, Žan Pjer (Sarrazac, Jean-Pierre). 2009. *Leksika moderne i savremene drame*, prev. M. Miočinović, Književna opština Vršac, Vršac.

Sarazak, Žan Pjer (Sarrazac, Jean-Pierre). 2015. *Poetika moderne drame: Od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*. Ars Clío, Beograd.

FEATURES OF THE CHORUS AND CHORALITY IN CONTEMPORARY CROATIAN DRAMA

Abstract

The article starts from the categorical assertion of the French drama theorist Sarrazac that in modern and contemporary drama there is a noticeable appearance of chorality, which he interprets as a «distant avatar of the choir» because for him the ancient choir represents an «authentic community» that is almost no longer possible. The work further detects a kind of renewed interest for different uses of choirs and/or chorality in recent Croatian dramatic literature. The presentation of choir formations in drama/performance texts by Ivana Sajko, Vedrana Klepica, Dina Vukelić, Goran Ferčec and Dorotea Šušak is examined in more detail. It shows what types of collective characters are represented and how the relationship to the music-dance-song triad is established.

Key words: chorus; chorality; contemporary Croatian drama; choral formations