

NOVI POGLED NOVE GENERACIJE

Višnja Kačić Rogošić

UDK 792(497.583Split)“20“

Članak analizira predstave *Sretna ne bila* (2021.) i *Dijete našeg vremena* (2019.) koje su u produkciji nezavisnoga splitskog kazališta PlayDrama ostvarile redateljica Helena Petković i dramaturginja Ivana Vuković u suautorstvu sa zasebnim muškim i ženskim glumačkim ansamblom. Projektima se kritički pristupa društvenom, jezičnom i kazališnom naslijeđu grada Splita ispitujući dostupne muške i ženske uloge u problematiziranome okruženju. Pri tome se autorice oslanjaju na uvriježene izvedbene prakse ambijentalnoga kazališta, kao i kazališta koje se ostvaruje na splitskome dijalektu te se afirmira lokalni mentalitet, ali se korišteno lokalno kazališno naslijeđe izvrcē, parodira i dovodi u pitanje čime se smjera ne samo scenskoj komici, već i potencijalnoj budućoj društvenoj promjeni.

Ključne riječi: ambijentalno kazalište; splitski govor; splitski mentalitet; subverzija; *Dijete našeg vremena*; *Sretna ne bila*

I.

Analizirajući učinkovitost izvedbe koja teži nekoj društvenoj promjeni, britanski teatrolog Baz Kershaw objašnjava kako je ostvariva metodom koja zahtijeva strpljenje, ali može rezultirati čvršćim kotvljenjem plasiranih ideja u društvenoj svakodnevici i u konačnici postići trajniji učinak. Pristup koji opisuje

sintagmom »paradoks kršenja pravila u okviru poštivanja pravila«¹ (Kershaw 2003: 28) odnosi se na izvedbu koja se igra recipijentovim uvjerenjima na razini konvencija autentičnosti (sustava vrijednosti i ponašanja deriviranih iz stvarnosti prema kojima se oblikuje djelovanje na sceni), dok istovremeno poštuje retoričke konvencije (norme prema kojima se uspostavlja kazališna situacija i regulira odnos između izvođača i gledatelja). Time odgađa neposrednu gledateljsku reakciju na izazvanu krizu i, zaključuje Kershaw, omogućuje da se u posvećenome gledatelju² zapali »sporo-tinjajući fitilj učinkovitosti« (Kershaw 2003: 28). Relativno svježa kazališna duologija što je čine predstave *Dijete našeg vremena* (premijera 23. listopada 2019.) i *Sretna ne bila* (premijera 8. listopada 2021.) u produkciji splitskoga nezavisnog kazališta PlayDrama, mogla bi se analizirati na tragu opisanoga postupka. Riječ je o projektima koji nisu mišljeni ili najavljeni kao cjelina, ali se ipak tako mogu percipirati s obzirom na niz poveznica. Prva od njih splitski su autorski potpisi³ redateljice Helene Petković i dramaturginje Ivane Vuković kojima je želja da preispitaju odnos prema vlastitome gradu odnosno okružju koje ih je donekle odredilo poslužila kao važna motivacija u pokretanju obaju projekata (Mrčela 2019, Vuković 2022). U skladu s namjerom njihova je radnja smještena u splitsku sredinu pa, premda se prva događa u zamišljenoj budućnosti, na scenu donose uglavnom prepoznatljive lokalne likove te grade specifične gradske zaplete priklanjajući se u oba slučaja žanru komedije. Pri tome dijele i usputne provodne

¹ Ako drugačije nije navedeno, prijevod s engleskog jezika je moj.

² Kershaw ne zaboravlja naglasiti kako je za puni efekt ovoga izvedbenog manevra nužna i odluka gledatelja koji će »izabrati hoće li ili ne izvedba za njih biti učinkovita« ili će je smatrati »samo fikcijom« (Kershaw 2003: 28-29). Naglašavanje recipijentova stvaralaštva ujedno podsjeća na granice ovoga tipa kazališne učinkovitosti kojoj scenska fikcija može istovremeno oduzeti moć – u slučajevima kad joj se gledatelj odbija prepustiti, ali je i štiti od svojevrstne »preuranjene« i potencijalno neodržive učinkovitosti izvedbe koja djeluje u realnome vremenu i prostoru, intervenira u realna tijela i postiže realnu promjenu. Poseban izazov u tom smislu predstavljaju izvedbe koje se igraju svojom fikcionalnošću i dodatno uslojavaju ovaj dvostruki nivo kazališne komunikacije.

³ U glavnome su tekstu izostavljeni scenografkinja i kostimografkinja Danira Matošić Matičević i oblikovatelj svjetla Siniša Jakovčević kao članovi autorskoga tima prve produkcije, dok u drugoj isti autor potpisuje svjetlo, a Matko Botić (uz glumački ansambl) glazbu.

motive »glume«, »predstavljanja« ili »kazališta« koji se u predstavama jednako odnose na scensku izvedbu, svakodnevicu ili neku od teško razaznatljivih međurazina, a omogućuju izravniju i radikalniju manipulaciju prikazanim sadržajem. Tu je nadalje i stvaralački pristup koji je razvojne prirode te je u kronološki prvoj predstavi *Dijete našeg vremena* začet kao rad na pisanome predlošku čiji je scenoslijed utvrđen, ali se u suautorstvu s muškim ansamblom kojega čine Stipe Jelaska, Petar Salečić, Lovre Kondža i Luka Šatara upotpunjuje improviziranim scenama i nastavlja rasti. Već sljedeći projekt planira se kao autorski kojemu prethodi tek teza »o brižnom transgeneracijskom prenošenju patrijarhata po ženskoj liniji na području Dalmacije, i šire Mediterana«, a dalje se gradi paralelno s izvornim »ženskim« stvaralačkim procesom u suradnji s glumicama Petrom Kovačić Botić, Anom Uršulom Najev i Anom Marijom Veselčić (Vuković 2022). Konačno, za gledatelje koji nisu upoznati s njezinom prethodnicom, *Sretna ne bila* uspostavlja i direktnu vezu služeći se dijaloškim podsjetnicima⁴ na »one momke« te kostimografskim citatom – mornarskom majicom kratkih rukava koju u prvoj predstavi nose svi likovi, a u drugoj tek jedna od njih. Međutim, poveznica koja je ključna za sljedeću analizu odnosi se na umjetničke i izvanumjetničke intencije spomenutih predstava. Oba su, naime, projekta posvećena reviziji lokalnih vrijednosti i uvjerenja te žedna promjene, pa se prvi fokusira na neopravdanu glorifikaciju turizmom izjedenaoga grada, a drugi na prevladavajući dalmatinski patrijarhat, dok istovremeno seciraju muške i ženske uloge koje su dostupne u problematiziranome okruženju. Istovremeno, ne samo da su ove metodološki, tematski, žanrovski, regionalnom pripadnošću, a i izravnim referencama vezane predstave prihvatljive kao društveni događaji, već se i na razini oblikovanja scenskih iskaza, a i radnjom naizgled priklanjaju kazališnim očekivanjima prvenstveno lokalne publike (»Ja volin doć na sigurno« napominje lik Prije dva u predstavi *Sretna ne*

⁴ Na samome početku predstava *Sretna ne bila* sljedećim razgovorom upućuje na *Dijete našeg vremena*: »Prija jedan: 'Ajme, ajme, ajme ovo su radile one cure!' Prija tri: 'Ajme, znan, one šta su oni momci u *Quasimonda* (istakla V. K. R.), ono na rige šta su pivali!'«. Suptilnom greškom autorice se ne propuštaju narugati i s vlastitim radom jer se ime kluba u kojem se radnja događa ne odnosi na kombinaciju riječi »quasi« i »mondo«, već na Hugoova zvonara crkve Notre-Dame.

bila) što im omogućuje da se problemski pozabave ne samo gradom, već, donekle, i njegovim kazališnim naslijeđem. U nastavku tekst posvetit ću se analizi njihova kritičkog pristupa splitskoj sredini, pristupa čija se subverzivnost uvelike temelji na približavanju trima popularnim kazališnim pojavama u repertoarima lokalnih kazališta ili manifestacija: korištenju realnoga prostora kao prostora izvedbe (pri čemu se osvještava doživljaj mjesta izvedbe i radnje), dijalektalnoj izvedbi (koja scenski podržava domaći govor rabeći ga kao ključno sredstvo prenošenja glavnine značenja predstave), kao i afirmaciji lokalnoga mentaliteta.

II.

Analizu leksema *splićanistika* čijoj se uporabi može ući u trag barem od kraja 19. stoljeća Anđelka Milinović Hrga završava prijedlogom rječničkoga članka toga pojma s više mogućih značenja koje on u povijesnoj i aktualnoj uporabi zahvaća. Uz očekivano proučavanje različitih aspekata grada odnosno djela u kojima je ono provedeno, termin se može odnositi i na »3. romantičarski, nostalgični doživljaj životnoga stila i ozračja staroga Splita« kao i »4. splitski mentalitet koji obilježuje sklonost šali, dosjetkama, ali i podrugljivosti, zajedljivosti te koji katkad biva vrlo destruktivan, čak i prema samom sebi«, čime se autorica poziva na prvobitno sarkastično shvaćanje leksema te njegovo izjednačavanje s pojmom »barbaristika« (Milinović Hrga 2020). Analizirane predstave PlayDrame sadržajno se i oblikovno smještaju između ova dva posljednja značenja predmeta kojim se bave, posežući po potrebi za jednim od njih i temeljeći svoju poruku, duhovitost, ali i željeni učinak upravo na spomenutoj ambivalenciji. Tako je *Dijete našeg vremena* fantastična komedija iz zamišljene budućnosti Splita u kojoj je čitav grad, doslovnom realizacijom davne napomene splitskoga novinara i pisca Miljenka Smoje o šatoru koji bi se nad njim trebalo razapeti, pretvoren u »cirkus« namijenjen turistima. Stoga njegovi stanovnici tijekom turističke sezone ne »žive« realnu, već režiranu svakodnevicu odnosno onaj od njezinih oblika koji odgovara njihovim »vještina- ma i predispozicijama«. ⁵ Tako se Boško, Borovina i Tomi, tri lokalna mladića na

⁵ Redateljica Helena Petković podsjeća na još jednu metaforu koja se ostvaruje na pozornici: »Tijekom rada na ovoj predstavi često sam se prisjećala riječi Marina Carića:

pozornici, tijekom posljednje večeri u omiljenome klubu i koncertnom okupljalištu koje će se za nekoliko sati pretvoriti u hostel, pripremaju za nastupajući sezonski rad koji uključuje cjelodnevno predstavljanje tipičnih stanovnika (lijenog Splićanina, snalažljivog dilera došljaka, muzikalnog otočanina) i njihovih uobičajenih radnji (izležavanja na suncu, bježanja od policije, tihog pjevanja dalmatinskog hita uz pratnju gitare) na ulicama grada. Dolazak zagrebačkoga menadžera Šokrea koji preuzima vodstvo hostela i kojega je potrebno uputiti u »stanje na terenu« i naučiti kako da bude »jedan od nas« omogućuje pojašnjavanje tipičnih gradskih rola, ali ne samo da ne donosi zaokret u odnosu na slućeni ishod, nego i završno intenzivira podilaženje ključnoj gradskoj industriji. I *Sretna ne bila* igra se kazalištem jer okvir scenske radnje ćini posjet triju gradskih prijateljica (Prija jedan, Prija dva i Prija tri) predstavi *Medeja* u splitskome Domu mladih i njihov razgovor tijekom izvedbe koji ih odvlaći u niz komićnih fragmentiranih scena te omogućuje da »asocijativno isklizavaju u razne ženske stranputice, (...) a sve u potrazi za jednom obićnom ženom, za našom materom« (Vuković 2021). Dvosatna predstava razvija se utvrđenim rukavcima bez ćvrsto skrojenoga zapleta te meandriru između komentara prijateljica u gledalištu, zamišljene *Medeje* i skupnih slika koje su »proizvoljno« umetnute u nešto jasniji okvir njihova posjeta kazališnoj predstavi.

Niti jedan od opisanih zapleta ne predstavlja poseban prostorni izazov, no autorice objema projektima odlučuju prigrliti »dugu tradiciju ambijentalnosti u hrvatskom kazalištu« (Petković u Tešija 2019)⁶ te izazovima skupne izgradnje izvedbenoga materijala pridodati i pomak u promišljanju izvedbenoga prostora. Uže gledano pozivaju se na višedesetljetni obićaj izlaska iz kazališne zgrade koji se u Splitu kontinuirano njeguje već od 1947. godine (Kuić 2004: 15) i uglavnom (iako ne isključivo) vezuje uz tendenciju produljivanja kazališne sezone ljetnim izvedbama koje će u duhu mediteranskoga života na ulici predstave iznijeti u otvoreni (a ponekad i zatvoreni) nekazališni životni prostor, kao i privrženost splitske

Split je teatar koji želi biti grad... Pustili smo stoga gradu da uće u sve pore ove predstave i da ona postane grad u malom, jer teatralnost Splita snažnija je od bilo kakve izmaštane fikcije.« (Petković u F.S. 2022).

⁶ Redateljica Helena Petković istiće: »Mislim da je u korištenju nekazališnih prostora bitno razmisliti o tome što zatećeni prostor sa sobom nosi – u društvenom, atmosferskom smislu, ali i u smislu privlaćenja publike za koju se predstava radi.« (Petković u Tešija 2019).

publike takvim teatarskim iskustvima (Bošković 2016: 113). *Dijete našeg vremena* realno mjesto koristi kao podudarnu fiktionalnu scenografiju koja ga značenjski obogaćuje te se (kao i radnja predstave) smješta u splitski noćni klub *Quasimodo* koji se u ljetnim mjesecima (baš kao i u predstavi) pretvara u istoimeni hostel. Stoga veličinom i sadržajima poput šanka, barskih stolova i stolica te naslaganih sanduka s bocama dosljedno predstavlja samoga sebe. *Sretna ne bila*, pak, zadržava se u multinamjenskome amfiteatru splitskoga Doma mladih, ali ne koristi njegovu proscenijsku pozornicu, već *caveu* kao primarno gledališni prostor.⁷ I tu se ponavlja isti princip korištenja izvedbenoga prostora pa scena postaje svojevrsno »gledalište u gledalištu« u kojemu trojka komentira, kako polako shvaćamo, »autorski projekt« koji značajno nalikuje onome što ga gledamo ovdje i sad. Iako niti u jednom slučaju ne možemo govoriti o dokidanju četvrtoga zida, gledateljima se izvedbe ipak dvostruko približavaju – fizičkom bliskošću izvođača te doživljajem konkretnoga prostora koji publika dijeli s likovima. Međutim, u kontekstu ambijentalnosti kao »nekoga specifikuma *ovih* prostora« (Petković u Tešija 2019, naglasila V. K. R.) koja se na splitskoj sceni razvijala ponajviše u smjeru kazališta na otvorenom i monopolizacije vizualno ili povijesno atraktivnih lokacija u okviru Splitskoga ljeta što se posljednjih kazališnih sezona pod pritiskom turistifikacije grada potencira, opisani doživljaj postaje dvostruka parodija – utočišta mladih u »najlipšem gradu na svitu« (što je sintagma koja se u predstavi višestruko ponavlja) i kazališne tradicije koju nastavlja. Tako se umjesto konvencionalne osjetilne ugone koja se u Splitu često vezuje iz ideju kazališta na otvorenom, a uključuje, primjerice, predah od dnevne vrućine, zvjezdano nebo, miris mediteranskog bilja i glasanje cvrčka, nudi nelagoda klaustrofobičnoga noćnoga kluba bez prozora s ustajalim mirisom duhana i prolivenog alkohola. Druga, pak, potencijalna dodatna prostorna vrijednost koju posjetitelj splitskih predstava izvan kazališne građevine može kupiti kazališnom ulaznicom kao što je posjet vizualno atraktivnim ili povijesno značajnim lokacijama (poput galerije Ivana Meštrovića ili Dioklecijanovih

⁷ Riječ je o dva prostora koje PlayDrama koristi i za svoje ranije predstave ponekad primjenjujući isti pristup lokaciji npr. klub *Quasimodo* igra samoga sebe i u uprizorenju drame Elvisa Bošnjaka *Ubojstvo u klubu Quasimodo* kojega je PlayDrama realizirala 2017. godine u koprodukciji s Hrvatskim narodnim kazalištem Zadar.

podruma), mijenja se za manjak vrijednosti splitskoga Doma mladih koji se nakon obustave gradnje te višenamjenske zgrade 1984. godine (Petrić 2018) tek djelomično i neadekvatno obnavlja odnosno, napominju likovi – »propada«. Kako to sumira jedna od spomenutih triju prijateljica komentirajući nedostatak grijanja u betonskom amfiteatru brutalističke građevine: »Znaš šta mi je dobro? Dobro mi je šta ovde, znaš, kad dođen gledat predstavu onda se dobro ono smrznen i onda kad izađen van, onda mi bude baš toplo!«

III.

Još 1935. godine književnik Ćiro Čičin-Šain u kritici Strozzijske režije *Ljubovnika* koja igra u splitskome kazalištu napominje kako će »splitska sredina s još više veselja i radosti reagirati gledajući i slušajući jezik s kojim se nekad govorilo u našem primorskom kraju' te će stoga i dojam publike biti 'pojačan s obzirom na to što potiče iz njima bliske sredine'« (Čičin-Šain u Bošković 2016: 112). Gotovo stotinu godina poslije tri gradska kazališta⁸ koja su repertoarima dijelom ili posve okrenuta odraslim publikama još uvijek kontinuirano podržavaju jezične idiome Dalmacije – izuzmemo li ovdje obrađene projekte – gotovo jednom trećinom aktualnih dramskih, operetnih, kabaretskih i lutkarskih naslova čije su radnje lingvistički izvorno smještene u neposrednome okruženju ili su u njega prenesene lokalizacijom. Umjetnički razlozi ostvarenja spomenutih projekata prilično su raznovrsni te se šire od pomalo artificijelnoga scenskog »kroćenja jezika« (Kovač u Parić 2019) do vrlo osobnoga »nadvladavanja krize identiteta« (Lemo u Knezović Belan 2023), dok je dijalektalno sidrenje mahom upisano ili provedeno već u samome dramskom predlošku. Uklapajući se u taj izvedbeni krajolik, drugi oblikovni element kojim obje predstave PlayDrame uspostavljaju poseban odnos s gradskom i regionalnom kulturom njihov je jezik. I *Dijete našeg vremena* i *Sretna*

⁸ Hrvatsko narodno kazalište Split, Gradsko kazalište mladih Split i Gradsko kazalište lutaka Split. Premda se GKM značajno usmjerava prema kazalištu za mlade, dio repertoara koji se posljednjih godina značajno razvija posvećen je odraslima. GKL, pak, uprizorenjem dramatisacije *Pasjih noveleta* Miljenka Smoje pod naslovom *Nije pas beštija* (premijera 20. veljače 2024.), koja se jezično i sadržajno posve uklapa u opisane trendove, nastoji pokrenuti večernju scenu s lutkarskim produkcijama za odrasle.

ne bila, naime, progovaraju suvremenim gradskim vernakularom s primjesama govora splitskoga zaleđa i srednjodalmatinskih otoka koji već stoljećima, doseljavanjem stanovništva iz tih krajeva, postupno mijenjaju izvorni splitski čakavski govor. Kad je riječ o korištenju, statusu i slučajnoj sudbini scenskoga jezika dojam izvornosti intenzivira se stvaralačkim postupkom jer, premda Ivana Vuković kao dramaturginja značajno pridonosi oblikovanju finalnoga verbalnog sloja predstava, obje se grade kroz elemente skupnoga osmišljavanja te, i u jezičnome smislu, uvelike nastaju iz samih suautora i suautorica. Primjerice, »djeca našeg vremena« u stvaralački proces unose vlastite različite perspektive, ali i govore – Jelaska rođenoga Spliciánina, Salečić Korčulanina, Kondža Otočanina iz Cetinske krajine, a Šatara Zagrepčanina (Vuković u Tešija 2019). »Četiri glumca u prostoru koji imamo na neki način funkcioniraju kao sinegdoha«, tvrdi redateljica, »oni su grad u malom« (Petković u Mrčela 2019). Stoga kao i u predstavi *Sretna ne bila*, gdje rođena Vinkovčanka Ana Marija Veselčić glumi Spliciánku, ali tijekom predstave aludira na svoje slavonsko porijeklo i »nepripadnost«, upućuju na njegove stanovnike i »autsajdere« poput privilegiranoga »fetivog«, nostalgičnoga »bodula«, nikad asimiliranoga »vlaja« ili omraženoga »Purgera« čemu odgovaraju i imena likova u splitskom (Prija) odnosno zagrebačkom slengu (Šokre). Personalizirani scenski govor kojim se predstave prepoznaju s primarnom ciljanom publikom »Spliciána i Dalmatinaca« (Vuković u Mrčela 2019) ne koristi se, međutim, kako bi ga se oživjelo, očuvalo ili istražilo (što su česti razlozi donošenja ovih jezičnih varijeteta na scenu kao i proučavanja takvih djela, Tomelić Ćurlin i Vuletić 2021), već razotkrilo kao omalovaženo i zaboravljeno sredstvo komunikacije. Splitski se govor, bilo da je riječ o čakavštini kao nematerijalnom kulturnom dobru koje se gubi (Mardešić Komac 2017) ili o suvremenom vernakularu, više ne čuje na gradskim ulicama jer je s njih nestalo domaće stanovništvo pometeno turističkim valom, žale se »djeca našeg vremena«, dok se od preostalih izvornih govornika očekuje da vlastiti jezik populistički ponude u prepoznatljivim utrživim varijantama koje strani posjetitelji očekuju ili ga dobrovoljno žrtvuju financijskome profitu i – prevedu. Štoviše, kad se na njemu i inzistira, kao što to čine tri Prije gledajući *Medeju*, prati ga stalno prisutna sjena pogrešaka u izgovoru i značenju, cijenjene svojine – koja se slabo poznaje. Riječima iste prijateljice: »Ja ne znan ‘oću ja sa’ ispast ispast glupa, ali ja mislin da je teatar splitska rič.«

IV.

Treća »omča za hvatanje gledatelja« oslanja se na konvencionalnu sklonost svih kazališnih publika vlastitome odrazu na pozornici. Premda se očista mijenjaju⁹, privlačnost tematiziranja lokalnog stanovništva i njegovih osobina prepoznaju, (p)održavaju i koriste sva gradska kazališta za odrasle, dok reprezentativni primjer nudi scena Hrvatskog narodnog kazališta Split. Tako je u toj kazališnoj kući, prema okvirnim statističkim podacima koji se odnose na posljednjih petnaest godina, od deset najdugovječnijih i najposjećenijih opernih/operetnih i dramskih predstava čak šest nastalo na temelju djela splitskih autora i radnjom je vezano uz njihov rodni grad. U pitanju su redom predstave koje temi pristupaju afirmativno, bez obzira na to obnavljaju li spomenuti idealizirani romantični odnos prema prošlim vremenima, poput iznimno popularnih opereta Ive Tijardovića *Spli ski akvarel* i *Mala Floramye*, ili nude recentnije refleksije iz posljednjih desetljeća dvadesetog stoljeća, poput mjuzikla *Bambina* (premijera 14. veljače 2020.) koji se razvija iz prearanžiranih hitova lokalnoga glazbenog sastava »Đavoli« i uprizorenja dramatiizacije romana splitske slikarice i spisateljice Tisje Kljaković Braić *U malu je uša đava* (premijera 10. veljače 2022.),¹⁰ a koje su, uz poneku omekšanu kritiku, i dalje uokvirene optimizmom pamćenja i oblikovane kao slikovita razglednica. Riječima Kljaković Braić: »Eto to ljudima fali, fali im ono šta im je blisko, u čemu se vide, da se sjete, da izađu vanka iz teatra i da samo uzdahnu« (Kljaković Braić). *Dijete našeg vremena* i *Sretna ne bila* jasno ocrtavaju postojeći štovalački obrazac u koji se nerijetko natiskuje percepcija suvremenih i prošlih Splićana te nude više »reprezentativnih« primjera dosljedno razgraničenih po rodnoj osnovi, uzdižu pretpostavljene simbole lokalnoga identiteta (poput Poljuda, HNK, Smoje, ali i domaće pašticide s njokima) naglašavaju sjetu zbog njihova eventualnog

⁹ Primjerice, i autorska trilogija redatelja Ivana Lea Leme *Cabaret Splićanke* (2016.), *Split in Space* (2020.) i *Zakon Zagore* (2023.) u produkciji Gradskog kazališta mladih Split tematizira suvremene lokalne identitete prezentirajući ih ironijski i kritički.

¹⁰ S obzirom na vrijeme djelovanja »Đavola« (1984. – 1993., 1998.) mjuzikl *Bambina* radnju dosljedno smješta u Split osamdesetih godina, a u istome desetljeću odrasta i Tisja Kljaković Braić, koja u romanu *U malu je uša đava* opisuje odrastanje u jednome od splitskih kvartova.

gubitka ili prolaznosti (»Nema više mirisa kušina koji je mater oprala. Nema više mirisa obida koji je mater skuvala. (...) Nema više mista di se pila piva. Nema više mista za popit kavu.«), kao i skepsu ili otpor prema različitosti (»Autorski projekt... to, ono, moš svašta očekivat.«). Formiranje pozoričnih modela značajno se oslanja na osobna i realna izvođačka iskustva te njihov dodatni kreativni angažman razvijajući se, među ostalim, iz »dugog perioda slobode za improvizacije i predlaganja« (Vuković u Mrčela 2019) ili »ankete o poziciji djevojčica i žena u dalmatinskim kućanstvima« koje su autorice »provele među svojim prijateljicama, kolegicama, poznanicama svih generacija« s pitanjima koja se odnose na njihov odgoj, obiteljske odnose, podjelu poslova ili kućni red (Vuković 2022: 102).¹¹ Štoviše, rad na predstavi *Sretna ne bila* vodi prema osvještavanju i oblikovanju postupka koji autorice među sobom nazivaju »dramaturgijom kave« jer se približava razgovorima koji bi se među grupom žena mogle voditi tijekom ispijanja kave i koji su »vrlo horizontalni, puni digresija, ali i povjerenja da će se na temu vratiti; angažman razgovora ne ovisi o objektivnoj važnosti teme, već o trenutačnom senzibilitetu, tako da se često s jednakim angažmanom razgovara o vanjskoj politici i manikuri« (Vuković 2022: 104).¹² No približavanjem lika realnosti izvođača koje bi gledatelja moglo snažnije privući predstavi smjera se potpunijem i efikasnijem potkopavanju te je u pitanju uvijek afirmacija prepoznatih stereotipa

¹¹ Neka od anketnih pitanja koja su autorice uključivale u različite ankete bila su: »S koliko generacija u kućanstvu si odrastala?; S kim si najviše bila povezana tijekom odrastanja i suživota?; Radiš li pretežno kućanske poslove na način na koji si naučena kod kuće? Ako da, zamislimo situaciju da napraviš nešto drukčije od onoga kako su te naučili raditi (...). Bi li se pohvalila time ili opravdavala?; Što si prenijela ili što bi prenijela od odgoja na svoju djecu, koje su metode i lekcije koje smatraš vrijednima, a koje ne?; Navedi najduhovitije kritike na račun tijela koje su ti uputili ženski članovi obitelji, a koje muški.; Kojih se kritika na račun tijela ili načina ponašanja i držanja jako želiš riješiti, a ne uspijeva ti? Tko ti je uputio te kritike? Pravila: Red je... Uvijek moraš... Nikad ne smiješ...« (Arhiva autorica predstava).

¹² Primjerice, u skladu s radom na predstavi koji se velikim dijelom i odvijao tijekom ispijanja kave u kafiću, Helena Petković i Petra Kovačić Botić radioničku su prezentaciju stvaralačkog procesa u okviru skupa *Stvaralačke metodologije u izvedbenim umjetnostima* (Split, 14. i 15. ožujka 2024.) održale u kazališnom kafiću uz kavu.

(bilo onih koji proizlaze iz samoopisa ili onih koji predstavljaju vanjsku sliku) čija se »pozлата« potom progresivno ljušti. Tako duhoviti, temperamentni, inatljivi, ljenčarenju skloni Splićanin, s razvijenim osjećajem osobne i važnosti njegova neposredna okruženja nabrojana prepoznatljiva obilježja smatra reliktima grada koji je »fantazmagorija« i spremno ih prilagođava zahtijevanoj razini autentičnosti, podučava ili nudi u okviru marketinga sadržaja. Površna, priglupa i raspjevana Splićanka, pak, ostvorena tek kao majka, supruga i ponosna žrtva obitelji upravo logičkim pogreškama ili krivim tumačenjima proizvodi efekt začudnosti navodeći gledatelja da se zamisli nad tvrdnjama poput: »Ja iman svoje ‘ja’ (...) svaki put kad kažen ‘daj pusti, JA ću oprat suđe, zadnji put si ostavia pola masnoće!’«

Usprkos relativno malome broju izvedbi uslijed pandemijskoga zatvaranja kazališta i aktualnih produkcijskih ograničenja nezavisne umjetničke scene, obje analizirane predstave PlayDrame smatraju se uspješnicama. O tome svjedoče ne samo osvojene nagrade,¹³ dobre kazališne kritike i gostovanja na brojnim relevantnim domaćim festivalima, već prvenstveno gledatelji koji ih vole. Posljednji i najvažniji učinak, međutim, ostvaruju mahom ispunjavanjem gledateljskih očekivanja, dok se njihova žuđena i nemjerljiva, buduća učinkovitost krije u mogućnosti da ih suptilno iznevjere – primjerice neudobnim i hladnim betonskim stubištem na kojemu je smještena publika, uvježbanom klapskom pjesmom na kineskom jeziku kojom spremno završava dugotrajna lamentacija o gubitku gradskog identiteta, pogrešno zapamćenim imenima neprežaljenih glumačkih uzora »Zdenke« i »Dorisa« u kojima lokalni gledatelj prepoznaje Zdravku Krstulović i Borisa Dvornika i sličnim namjernim promašajima. Kako taj efekt objašnjava dramaturginja predstave, »scene uvijek traju malo dulje nego što bi bilo ukusno, malo nakon smijeha publike, dovoljno (...) da se zapitamo što nam je tu uopće smiješno« (Vuković 2022: 111).

¹³ *Dijete našeg vremena* nagrađeno je 2020. godine Nagradom Hrvatskog glumišta za izniman doprinos kazališnoj umjetnosti (za kolektivnu igru) i Nagradom za specijalno postignuće (za kolektivnu igru) na 44. Danima satire Fadila Hadžića.

LITERATURA

Arhiva autorica predstava

- Bošković, Ivan. 2016. »Tko je splitska kazališna publika?«, *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. Publika i kritika*, ur. Senker, Boris i Glunčić-Bužančić, Vinka. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Književni krug Split, Zagreb, Split, str. 105-126.
- F. S. 2022. »Predstava Dijete našeg vremena kazališta Playdrama oduševila publiku u Dudanovom parku«, *Portal grada Kaštela*. <https://www.portal.hr/novosti/kultura/65627-predstava-dijete-naseg-vremena-kazalista-playdrama-odusevila-publiku-u-dudanovom-parku> (pristupljeno 7. travnja 2024.)
- Kershaw, Baz. 2003. *The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention*. Routledge, London i New York.
- Kljaković Braić, Tisja. 2022. »Priča o jednom lipom vremenu«, HNK Split. <https://www.hnk-split.hr/predstave/detalj/artmid/906/articleid/11620/u-malu-je-u%C5%A1a-%C4%91ava> (pristupljeno 7. travnja 2023.)
- Knezović Belan, Pavica. 2023. »Ivan Leo Lemo: Kazalište sa svojim katarzičnim potencijalima može pomoći nadvladati našu krizu identiteta«, *Jutarnji list*, 22. travnja.
- Kuić, Jure. 2004. »Od ideje do festivala«, *Splitsko ljeto 1954.-2004.*, prir. Selem, Petar, Hrvatsko narodno kazalište u Splitu i Splitsko ljeto, Split, str. 11-18.
- Mardešić Komac, Jadranka. 2017. »Splitski govor – nacionalno kulturno dobro«, *Čakavska rič*, g. 45, br. 1-2, str. 231-240.
- Milinović Hrga, Anđela. 2020. »O značenju leksema spličanistika«, *Teatar u Splitu i Split u teatru: zbornik radova sa znanstveno-stručnoga skupa o Anatoliju Kudrjavcevu*, ur. Nigoević, Magdalena i Rogić Musa, Tea. Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu i Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Split, Zagreb, str. 37-50.
- Mrčela, Magdalena. 2019. »Ivana Vuković i Helena Petković: 'Dijete našeg vremena' počelo je kao SF komedija o bliskoj budućnosti grada, no splitska je realnost teatralnija od teatra«, *Dalmacija danas*. <https://www.dalmacijadanas.hr/ivana-vukovic-i-helena-petkovic-dijete-naseg-vremena-pocelo-je-kao-sf-komedija-o-bliskoj-buducnosti-gradano-splitska-je-realnost-teatralnija-od-teatra/> (pristupljeno 2. travnja 2024.)
- Petrić, Mirko. 2018. »Dom mladih u Splitu«, *Uradimo zajedno. Prakse i tendencije sudioničkoga upravljanja u kulturi u Republici Hrvatskoj*, pr. Vidović, Dea, Zaklada »Kultura Nova«, Zagreb, str. 181-197.
- Parić, Jasmina. 2019. »Redatelj Mario Kovač najavljuje da će 'Lepurica' nasmijavati, ali ne ismijavati, govorit će o starim Spličanima i novim bogatašima, standardnom, pazarskom i SMS jeziku, a publiku će staviti u situaciju da navija za jednog od muškaraca«, *Slobodna Dalmacija*, 22. studenog.

- Tešija, Kristina. 2019. »Teško se boriti u društvu koje je omalovažilo i ismijalo sve ideale«, *Kritikaz.com*. (razgovor s Helenom Petković i Ivanom Vuković, https://kritikaz.com/vijesti/Intervjui/48007/%E2%80%9Ete%C5%A1ko_se_boriti_u_dru%C5%A1tvu_koje_je_omalova%C5%BEilo_i_ismijalo_sve_ideale%E2%80%9C (pristupljeno 7. travnja 2024.)
- Tomelić Ćurlin, Marijana i Vuletić, Marina Rea. 2021. »Splitska čakavština na kazališnim daskama (Jezična analiza sintaktičkih posebnosti u predstavi *Smij i suze starega Splita*)«, *Ethnologica Dalmatica*, g. 28, str. 145-162.
- Vuković Ivana. 2021. »*Sretna ne bila*. O predstavi«. PlayDrama, Split. <https://www.playdrama.hr/predstave/sretna-ne-bila/> (pristupljeno 7. travnja 2024.)
- Vuković, Ivana. 2022. »Dramaturgijom kave do ženske predstave o ženama« *Kazalište. Časopis za kazališnu umjetnost*, g. 25, br. 89/90, str. 102-111.

A NEW VIEW OF THE NEW GENERATION

Abstract

The article analyses theatre performances *Damn Her* (2021) and *Child of Our Time* (2019) which were co-authored by the director Helena Petković, dramaturg Ivana Vuković with the two respective male and female ensembles and produced by Split independent theatre PlayDrama. Projects critically approach social, linguistic and theatre heritage of the city of Split and explore male and female roles which are available in that problematised surrounding. In order to obtain that aim the authors rely on popular performative practices of environmental theatre as well as theatre which uses local dialect and affirms local mentality. However, local theatre heritage to which they refer is twisted, parodied and questioned not only with the aim of achieving comedic stage effect, but also potential future social change.

Key words: environmental theatre; Split speech; Split mentality; subversion; *Child of Our Time*; *Damn Her*