

MARTINA PETRANOVIĆ

Nešto od svojih postupaka

TOMISLAV ZAJEC: *Nestajanje*

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu

Redateljica: DORA RUŽDJAK PODOLSKI

Praizvedba: 19. siječnja 2024.

Jedno od središnjih dramskih lica u drami *Nestajanje* Tomislava Zajeca, simptomatično nazvano Vjera, dva puta na sceni ponavlja istu repliku: „Ne, zbilja. Kao da sam u toj predstavi vidjela nešto od svojih postupaka i odmah morala obećati sebi da ih više nikad neću ponoviti.“ Prvi put to čini na samom početku dramske radnje, kad se provodne niti Zajecova *Nestajanja* tek počinju naslućivati, ponajprije aludirajući na kazališnu predstavu o nedaćama jednoga dječaka što je večer prije potresla i nju i – kako želi vjerovati – njezina supruga, a istovremeno metateatarski dobačenom udicom gledatelju nagovještava da bi dramska predstava u kojoj je i sama jedan od likova mogla ili morala imati srodan učinak na publiku u kazalištu. Drugi put to čini u završnici dramske radnje,

kad je većina dramskih karata već na stolu i kad je jasno da su njezine riječi ne samo gorak prijekor samoj sebi i vlastitim postupcima ili propustima nego i zloguko upozorenje pojedincu i kolektivnom tijelu s onu stranu kazališne 'rampe'. Između toga uvodnog i završnog ponavljanja – ili bolje rečeno apostrofiranja – Tomislav Zajec minuciozno gradi i postupno rastvara mračnu i mučnu dramu o traumi spolnoga zlostavljanja u djetinjstvu i njezinim dalekosežnim, viševrsnim i višesmjernim reperkusijama na pojedinca, obitelj i širu zajednicu, ali posredno progovara i o mogućnostima, vidovima, pa i zadaćama kazališta da o tim i takvim temama govori sa scene, propitujući istodobno i moralnu odgovornost ljudske jedinice i društva te etičku poziciju (kazališne) umjetnosti.

> Krešimir Mikić, Iva Mihalić foto: Mara Bratoš





> Marin Klišmanić, Ksenija Marinković foto: Mara Bratoš

INTIMNA I DRUŠTVENA DRAMA

Iako je izravnija i izraženija društveno-politička kontekstualizacija u ovoj drami svojevrsni novi element u odnosu na dosadašnje dramsko pismo Tomislava Zajeca, a odabir problemske potke zlostavljanja djece (pa i zlostavljanja unutar obrazovnog sustava) svojevrsno referiranje na goruću temu i u (hrvatskom) kazalištu i u (hrvatskom) društvu, Zajecovo je spisateljsko fokusiranje na preciznu i suptilnu scensku raščlambu traumatičnih iskustava, manifestacije njihova djelovanja na tvorbu osobnih identiteta i moduse njihovih nadvladavanja na individualnoj i kolektivnoj razini, već više od dvadeset godina upisano u srž njegova

dramskog rukopisa. U tome bi fokusiranju valjalo tražiti i barem jedan od 'ključeva' za (scensko) čitanje *Nestajanja*.

Nestajanje prati dvije obitelji vezane lancem zlostavljanja, s time da je u jednoj 'glava' obitelji žrtva zlostavljanja (Marko), a u drugoj Markov zlostavljač (Karlo). Zajec polako otkriva dijelove traumatične slagalice, prokazujući kako učinci zlostavljanja razdiru žrtvu, nagrizzaju njezinu osobnost i otežavaju joj interakciju i emocionalni suživot s ljudima oko sebe, napose u trenutku kad zasniva vlastitu obitelj i dobiva dijete. Ujedno prokazuje i kako spoznaja da je jedan od stupova društva (ugledni član akademske zajednice i uzorni predstavnik

građanske obitelji) zapravo seksualni predator, razara i članove obitelji zlostavljača, u ovom slučaju Karlovu ženu Vjeru i kći Teu. U Zajecovoj drami zasnivanje obitelji najprije biva otpuncem novoj traumi koja se transgeneracijski prenosi – Marko zaboravlja sedmomjesečnoga sina u užarenom automobilu i nehotice ga dovodi u životnu opasnost. Ipak, istodobno ljubav prema vlastitoj obitelji i djetetu postaje generatorom ključne dramske promjene, odnosno početak rada na prevladavanju traume, suočavanju sa zlostavljačem i otpuštanju vlastitih osjećaja krivnje, nemoći ili nedostatnosti. Naslovna igra *nestajanja* kojom zlostavljač pred djetetom maskira svoje postupke, ujedno je i sinonim za gubitak osobnoga identiteta i integriteta kakvo proživljava više likova u drami. Protagonist Zajecove drame ustaje protiv takve vrste nestajanja boreći se za vlastitu vidljivost i pred sobom i pred drugima, da bi se nakon konačnog razračunavanja sa zlostavljačem naposljetku mogao vratiti u obiteljski dom i reći: „Ne znam, pojavio sam se, napokon. Valjda je to... Nestao sam, ali sam odjednom tu.“

Premda i u *Nestajanju* slijedi sebi svojstveno supostavljanje prostorno-vremenskih planova radnje, simulirajući svojevrсни hod sjećanja i traume u kojem se prošlo i sadašnje kontinuirano prepliću, Zajec se ovdje odlučuje i na čvrstu i za njega ponešto neuobičajenu trodijelnu razdiobu drame, u kojoj svaka cjelina ima kompaktan okvir i okosnicu, sa simboličnim nazivima: „Mišolovka“, „Korijeni“ i „Na spaljenoj zemlji“. U „Mišolovci“, intertekstualno oslonjenoj i na onu najpoznatiju, Hamletovu, u kojoj glumačka izvedba i teatar u teatru raskrinkavaju počinjeni zločin, predstavljaju se osnovne situacije i utvrđuju početne pozicije likova. U „Korijenima“ se odaju ukorijenjenost i raširenost zlostavljanja te njegova društvena mimikrija, kao i različite intimne reakcije na njega (Marko, Alisa i njezin sin, Dečko s ekrana), ali se i doslovno (sadjnom stabla) i figurativno (prepoznavanjem, potporom i uspostavljanjem bliskosti među likovima)

njeguje želja za promjenom i mogućnošću puštanja novoga korijenja koje bi moglo zaustaviti daljnja rastakanja individue i obitelji. U završnoj cjelini, „Na spaljenoj zemlji“, koja simbolički priziva mjesto zločina, ali i intimnu pustoš života i domova razorenih traumom zlostavljanja, rezimiraju se pak raznovrsne individualne, obiteljske i društvene posljedice suočavanja sa zločinom te se istodobno stvara podloga i za novi početak. Dramskim tekstom pomno raspoređene geološke rasprave o „utjecaju erozije na tlo“, o slamanju nečega što se čini čvrstim „pod pritiskom“ i o „odvajanju materijala jer nema korijenja“ stoga funkcioniraju uspooredno na dva kolosijeka, i kao intelektualna, znanstvena tema koja profesionalno spaja i sučeljava dva središnja lika, i kao duboko refleksivan, metaforičan i poetičan supstrat dramske radnje.

Premda se cijela drama može čitati i kao priprema za konačni obračun Marka i Karla, Zajeca u ovom slučaju ne zanima samo ispisivanje intimne duodrame u kojoj se suočavaju žrtva i zlostavljač, nego 'gleda' šire i u dramsku radnju uvodi više sporednih ili pratećih dramskih lica. Ona na različite načine zrcale, sagledavaju ili komentiraju središnju problemsku nit i međuodnose, nude raznovrsne emocionalne, intelektualne ili moralne poglede na ključna dramska pitanja zločina, sjećanja, krivnje, oprosta, pravde, šutnje, odgovornosti ili odnosa prema bilo kojem tipu socijalnoga alteriteta, bilo posredovanjem svojevrsnoga rastjelovljenog muškog (Dečko s ekrana, Policajac, Vozač) i ženskog kora (Baka, Gazdarica, Katica), bilo posredovanjem začudne konobarice Alise koja funkcionira i kao privržena majka koja pokušava zaštititi svoje dijete i kao nadrealna figura onkraj zbilje, koja pomaže glavnom junaku da prebrodi svoje traume. Štoviše, ona poput jeke u koncentričnim krugovima prenosi refleks traume pojedinca i obitelji od središta prema njihovu socijalnom okružju. Prvi krug čine najuži članovi obitelji te reakcije najbližih u duhu intimne obiteljske drame prate eroziju obiteljskih odnosa, pose-

bice kad je riječ o obitelji zlostavljača prije i nakon otkrića zločina. Drugi krug oblikuje društvenu dramu, uočljivu i u raskrinkavanju privatne i javne slike zlostavljača iza čijeg se rada 'za zajednicu' krije alibi za zlostavljanje, i u narativu o političkoj ambiciji zlostavljačeve kćeri iza čijeg se rada 'za domovinu' kriju koruptivne namjere, osobni interesi i pokušaji popunjavanja emocionalne praznine kao znaka svojevrsnoga duha vremena. No unatoč prepoznatljivim fragmentima iz suvremene (hrvatske) društvene i političke svakodnevice, Zajecova drama sve je samo ne doslovno preslikavanje zbilje: njegove su drame, pa tako i *Nestajanje*, prije svega suptilna introspektivna poniranja u čovjekovu intimu i poetični iskazi duhovnih realiteta ljudskoga života. Upravo zato ne iznenađuje što je Zajecov značenjski višeslojan i polivalentan dramski tekst brzo našao put do scene.

SCENSKA REZONANTNOST DRAMSKE IDEJE

Hrvatska kazališna publika, kritika i teatrologija uvijek s posebnim zanimanjem prati praizvedbe suvremenoga hrvatskog dramskog teksta, napose imajući u vidu teze o važnosti praizvedbe djela hrvatskog pisca za razvoj nacionalnoga kazališnog izraza te za implicitno predmnijevanu rezonantnost suvremenoga hrvatskog teksta i domaće kazališne publike te kulturne sredine uopće, ali i za razvoj samoga dramskog pisca. Tomislav Zajec hrvatskoj se kazališnoj publici predstavio prije više od dvadeset godina i otada se njegove drame kontinuirano, u takoreći pravilnom ritmu, s uspjehom i odjekom, a neke i u više interpretacija, izvode na hrvatskim pozornicama, što mu je priskrbilo poziciju dramatičara čiji je dramski rukopis nedvojbeno obilježio protekla dva i pol desetljeća hrvatskoga teatra.

Drama *Nestajanje* imala je, moglo bi se reći, visok start: dodijeljena joj je druga Nagrada za dramsko djelo *Marin Držić* za 2021. godinu; potom je objavljena u zborniku *Nagrada Marin Držić. Hrvatska drama*

2021. (2022.) i u časopisu *Kazalište* (2023.); koncertno je izvedena u sklopu programa *Držić u ZKM-u* u režiji Dražena Krešića (2022.), a onda i kao radiodrama u Dramskom programu Hrvatskoga radija, također u režiji Dražena Krešića (2023.). Napokon, 19. siječnja 2024. scenski je praizvedena na velikoj pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu u režiji Dore Ruždjak Podolski. Nakon komorne drame *Trebalo bi prošetati psa* u dvorištu Zagrebačkoga plesnog centra 2013. godine, *Nestajanje* je drugi dramski tekst Tomislava Zajeca izveden u produkciji zagrebačkoga HNK-a, a Drama zagrebačke nacionalne kuće njime je nastavila niz scenskih praizvedbi djela suvremenih hrvatskih dramskih autora različitih naraštaja i autorskih senzibiliteta. Štoviše, na mrežnim stranicama kazališta i deklarativno je istaknuto da *Nestajanjem* Drama HNK-a nastavlja samozadani programski imperativ komuniciranja s aktualnim društvenim trenutkom i predstavljanja autora koji propituju društveno relevantne i često stigmatizirane ili zanemarivane teme.

Kao izvođen i u kazalištu aktivno prisutan dramski pisac i dramaturg, Tomislav Zajec izdvojio se i kao dramatičar koji rad na scenskom postavljanju svojih dramskih djela shvaća kao prostor suradnje s umjetničkim timom predstave, otvoren različitim autorskim (re)interpretacijama svojih djela, spreman i na radikalnije promjene ili zahvate u dramskome tkivu, radoznalo upućen na mnogovrsne potencijalne varijable redateljskih ulazaka u dramski tekst i proces rada na predstavi, u kojem može, ali i ne mora intenzivnije sudjelovati. Utoliko je za praizvedbeni susret, ako ne računamo koncertna čitanja, Zajecova dramskoga teksta i pozornice zanimljivo barem napomenuti da se *Nestajanja* prihvatila Zajecova dugogodišnja i bliska suradnica, redateljica Dora Ruždjak Podolski, s kojom Zajec kontinuirano surađuje kao dramaturg, i to i u adaptacijama proze i u prilagodbama dramskih djela za scenu, što uključuje i suradnju na *Nestajanjima* tematski bliskoj predstavi *Črna mati zemla*.



> Nina Violić, Krešimir Mikić foto: Mara Bratoš

Razmatrajući prvo uprizorenje *Nestanja* na sceni, valja reći da je redateljica, s dramaturginjom Emmom Kliman, Zajecovu tekstu pristupila kao scenskome materijalu u koji ne treba previše intervenirati ili ga modificirati, dajući podjednaku pozornost i onom što smo uvjetno nazvali intimnom i onom što smo uvjetno nazvali društvenom linijom Zajecove drame. Posredovanjem lika Vjere koji u predstavi neobično nadahnuto i suvereno, s vrhunskim osjećajem za komunikaciju s gledalištem i za (auto)ironiju spram dramskog lika i kazališne izvedbe, glumački oživljava i interpretira Nina Violić, periodički pozornost dobiva i uvodno spomenuta metateatarska linija Zajecove drame kojom predstava također probija četvrti zid i referira se na samu sebe, ali i na artifičijelnu ako ne i na manipulativnu narav kazališne umjetnosti kao takve. U zagrobnoj pojavi lika Vjere, koja u drugom dijelu predstave scenom kroči s onu stranu života, na dan obljetnice vlastite smrti, i koja Nini Violić omogućava gotovo brehtijansku izgradnju lika kao izgobljenog, začudnog i sveznajućeg te ciničnog komentatora scenske radnje, redateljica je pronašla i mjesto za razdiobu predstave na dva dijela razdvojena protokom dvadesetak godina, na dio koji se bavi (razlaganjem) zločina i njego-

vih reperkusija i na dio koji se bavi pitanjima kazne i otkupljenja. Stanovita egzaltiranost prvoga dijela, posebice izražena u izvedbeno ekscitiranim, emocionalno prenapregnutim i fizički energičnim nastupima Ive Mihalić u ulozi Karlove kćeri Tee i Marina Stevića u ulozi Dečka s ekrana, a nešto suspregnutije i Ive Jerković Oreški u ulozi Markove supruge Ane, u drugom se dijelu predstave redateljski smiruje i glumački sabija u rezignirano podvlačenje crte (Vjera, Tea) i pomno usmjerenu erupciju želje za svođenjem računa (Marko, Karlo). Dva naglašena redateljska zahvata i različito izvedena 'pomaka' na samome kraju predstave završno pak, rekla bih, poentiraju redateljsku interpretaciju Dore Ruždjak Podolski: zlostavljanje je čin u kojem valja nedvosmisleno razlučiti krivca i žrtvu te prvoga bespogovorno zaustaviti i sankcionirati, a drugome olakšati mirenje s proživljenim i osnažiti za nastavak života, ali i čin od kojega ni pojedinac ni zajednica ne bi smjeli bježati unatoč njegovoj zastrašujućoj i razumski jedva prihvatljivoj činjeničnosti, ako se želi učiniti korak dalje prema zrelijem, odgovornijem i zdravijem društvu.

U postuliranju svoje interpretativne ideje, redateljica se, u suradnji sa scenogra-



> Marin Klišmanić, Iva Jerković Oreški foto: Mara Bratoš

fom Stefanom Katunarom, snažno oslonila na oblikovanje scenskoga prostora koji joj je najprije omogućio glatko vođenje prostorno i vremenski diskontinuirane i rascjepkane radnje strukturirane prema načelu stalne i brze izmjene nerijetko vrlo kratkih prizora, a potom osigurao metaforički okvir za transcendiranje površinske realističnosti scenskih događanja u višeslojni signal egzistencijalnih stanja, trauma i borbi. Stefano Katunar, naime, sva je događanja u Zajecovu tekstu prostorno raspršena na interijere građanskih soba, bolnice i restorana te eksterijer „spaljene zemlje“ smjestio unutar triju visokih i masivnih, sivih i pohabanih zidova prijeteće i opresivne sobe koja dominira scenskim događanjima i scenskim sudbinama, naizgled ne nudeći mnogo nade u bijeg ili izlazak, pa se i kontinuirano premještanje stolaca kao jedinih pokretnih elemenata scenske opreme za

potrebe oblikovanja različitih mjesta radnje doima tek kao puko premještanje figura, bez mogućnosti stvarnog iskoraka. Tu će mogućnost, kao vjesnika mogućega iskupljenja, nakratko ponuditi scenski realiziran pokušaj sadnje stabla na simbolično i doslovno opožarenom zemljištu nedaleko od stvarnoga mjesta zlostavljanja, kamp-kućice u edukativnom dječjem kampu za proučavanje geoloških fenomena i inkluziju djece sa zdravstvenim poteškoćama. O tom se zlokobnom mjestu u Zajecovoj drami samo govori, i to iz vizure nekoliko likova – dječaka Marka i Dečka s ekrana koji su u njoj zlostavljani, zlostavljačeve kćeri Tee, koja je samo jedanput posjetila očev kamp, i Alise, majke dječaka koji je, da se naslutiti, također bio zlostavljan. Važno je stoga istaknuti da se u redateljskoj zamisli Dore Ruždjak Podolski zidovi Katunarove tvarne građanske i simboličke duhovne



> Marin Klišmanić, Lana Barić foto: Mara Bratoš

tamnice na kraju rastvaraju kako bi u dubini pozornice pokazali i razotkrili običnu i neuljepšanu kamp-kućicu strave koja nakon estetike metaforičkih golih zidova u svojoj mimetičkoj opipljivosti djeluje i kao vizualni i kao emocionalni šok: ako klaustrofobično sivilo prethodnoga prostora pročitamo kao likovni znak društvene prinude/fasade i intimnog stanja duha, onda se kamp-kućica može razumjeti i kao mjesto, lice ili trag traume i kao poziv na buđenje iz društvenoga sljepila i stupora, a rastvaranje zidova i kao mogući izlazak iz mentalnoga i emocionalnoga kaveza u koji trauma zatvara žrtvu. Na srodnom se tragu može promišljati i završni prizor u kojem iz kamp-kućice izlazi zlostavljeni Marko u dječjačkoj dobi (scenski smireno i samouvjereno utjelovljuje ga dječak Ruben Carović) i izgovara pismo isprike zlostavljaču u kojem apostrofira osobnu odgovornost

i osjećaj krivnje, da bi ga odmah potom, u susretu s odraslim Markom (kojega tumači Marin Klišmanić) poderao na komadiće, kao da želi sugerirati da je protagonist *Nestajanja* time barem donekle poništio učinke zlostavljanja, otpustio vlastitu krivnju i izmirio se sa samim sobom. Finale predstave stoga se nudi i kao prijeteće upozorenje na brojna nezamijećena ali prisutna izvorišta traume koja treba raskrinkati i dokinuti, ali i kao katarzični tračak nade da je određeni stupanj izbavljenja možda ipak moguć.

Redateljski nalog predstavi daje čvrst ritam i intenzivan tempo, vješto balansirajući gustim smjenjivanjem prizora, a dinamičnosti i fokusiranju predstave pridonose i glazbena kulisa Stanka Kovačića i svjetlo Elvise Butkovića. Najjači su 'saveznici' redateljice ipak članovi ansambla Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu,

odnosno razložna i 'jaka' podjela uloga, koju uz već spomenutu Ninu Viočić kao Vjeru, predvode dvojica interpretata glavnih likova, istaknuti i na plakatu predstave, Krešimir Mikić u ulozi Karla i Marin Klišmanić u ulozi Marka. Krešimira Mikića u ulozi Karla gledatelj vidi u dva vremenska odsječka, kao znanstvenika u naponu karijere na dan kad prima nagradu za životno djelo i dvadesetak godina poslije kao pomalo nespretnog starca na dan mise za pokojnu suprugu kojemu vlastita kći više ne dopušta vidati unuka. Iako su na njemu zamjetni tragovi godina i biološkoga protoka vremena, signirani glumačkim promjenama u posturi, načinu kretanja ili govornoj energiji, kao i kostimografskim detaljima, ipak upada u oči inzistiranje na nepokolebljivosti očuvanja garda uvaženoga profesora, uglednoga člana društva, nepatvorenog intelektualca i brižnoga supruga i oca u Mikićevoj glumačkoj interpretaciji Karla, ni na trenutak ne dajući razloga ni vlastitom liku ni drugim dramskim licima da posumnjaju u vjerodostojnost njegova društvenog identiteta. Iskliznuće iz te vrste socijalne uloge (ili maske) Mikić će dopustiti Karlu tek, u naznaci, u sceni uvodnoga filozofskog 'prizemljivanja' kćeri i potom, mnogo oštrije i otvorenije, u sceni završnoga obračuna s Markom, kad nakratko rastvara površinsku opnu hladne i proračunate smirenosti te se – u dosluhu (ili u proturječju?) s vlastitom maksimumom da su moć i kontrola u *reakciji* na događaj a ne u događaju samom – svom silinom obrušava na njega. Mikićevo lice tada pokazuje Karlovu agresiju i perfidnost zlostavljača nimalo dotaknutog grižnjom savjesti ili osjećajem krivnje, tek nagonom za samoodržanjem i dominacijom. Mikićev scenski partner i dramski suparnik, Marin Klišmanić, u svojem se glumačkom portretiranju Marka odlučio osloniti poglavito na specifičnost govora kojim je njegov lik ovladao tek nakon dobivanja umjetne pužnice i to čini zanatski temeljito i precizno. Takvom su glumačkom/redateljskom odlukom poteškoće u govornoj artikulaciji postale svojevrsnim vanjskim označiteljem

razloga zbog kojega je Marko postao „lakom metom“ seksualnoga predatora i materijaliziranom manifestacijom Markove traume i poteškoća u njezinu verbaliziranju, što je istodobno i samo središte pasije glavnoga lika i svojevrsna okosnica cijele predstave. Problematika artikuliranja traume napose dolazi do izražaja u trenucima kad Marko iz nje makar privremeno uspijeva iskoračiti, što govorom, što završnim tjelesnim oslobađanjem od glumački naglašene fizičke zakočenosti i emocionalne suspregnutosti, posebice upadljive u kontrastu s egzaltiranošću Stevićeva nastupa u ulozi drugoga zlostavljanog mladića, odnosno od glumačke distanciranosti kao vanjskoga znaka emotivnog invaliditeta lika.

Scensku uvjerljivost u Zajecovu tekstu neobično važnog dramskog lica lociranog na razmeđu jave i sna, zbilje i onostranoga, osigurala je Lana Barić, vješto balansirajući između Alisinih vrcakavih duhovitosti i emotivnih introspekcija, igrajući je u kombinaciji drskog rezonerstva kojemu ništa ne može promaknuti i duboko usađene empatije kojom sugovorniku nastoji otvoriti oči za otkupiteljsku snagu ljubavi. Svaka od uloga u *Nestajanju* izgrađena je s glumačkom pomnjom; i onda kad slijedi naputak da jedna glumica igra tri uloge (Ksenija Marinković) i onda kad podjela uloga u predstavi ne prati srodan spisateljski naputak za tumača Policajca, Dečka s ekrana i Vozača (Ivan Jončić, Marin Stević, Alen Šalinović). Posebno ipak valja izdvojiti Kseniju Marinković u tri uloge: Bake, Gazdarice i Katice, kojima, sa stanovitim glumačkim odmakom od lika i ne bez ironije spram njega, poput osamljenog koreuta reflektira i razjašnjava događaje na sceni. Njezin 'glas naroda', međutim, posebno glasno odjekuje kad interpretira Gazdaricu, iznoseći je kao brbljavu svjedokinju koja je suviše ogrezla u socijalnim stereotipima i predrasudama i odveć zaokupljena samodopadnim zabludama o vlastitoj toleranciji da bi spoznala dubinu zločina koji joj se događa tik pred nosom.



> Marin Stević foto: Mara Bratoš

Dok je većina glumačkih interpretacija poduprta lucidnim, tipskim ili barem funkcionalnim kostimografskim rješenjima Manuele Paladin Šabanović, pojedine se odluke doimaju isuviše karikaturalnima (npr. Gazdaričina kaćiperina odjeća) i bezličnima (Alisina crno-bijela ugostiteljska uniforma) ili djeluju kao vizualni i semantički višak i za karakterizaciju lika i za temeljni ton predstave. Mnogo je zanimljiviji simbolički potencijal igre s kostimom (upisan i u tekst) koja se događa u uvodnoj sceni između Nine Violić i Krešimira Mikića – Nina Violić/Vjera zaokupljena je biranjem odjeće i obuće, a mogli bismo reći i odgovarajuće društvene maske ili identiteta za javni nastup, a Krešimir Mikić/Karlo vezanjem i namještanjem kravate, simbola građanskoga statusa i uljuđenosti, koju će mu naposljetku vezati supruga, kao da najavljuje (vlastitu) šutnju i nijemo pristajanje na zataškavanje suprugova krimena. Kao i uvijek kad su u pitanju tekstovi Tomislava Zajeca, vrug je u detaljima.

U prvom scenskom uprizorenju drame *Nestajanje* Tomislava Zajeca – a kažem

prvom jer je autor već najavio i druge scenske izvedbe (*Atelje 212*) – redateljski je naglasak stavljen na osiguravanje čitljivosti radnje, likova i ideja dramskoga predloška i na otvaranje prostora pojedinačnim glumačkim izvedbama i skupnoj igri ansambla prikladnoj za pozornicu HNK-a, u mahom mimetičkome izvedbenom kodu, s povremenim otklonima prema satiri ili poetizaciji, a s posebnom pozornošću usmjerenom na etičke implikacije Zajecova teksta. S obzirom na tezu da je „kontrola u reakciji na događaj“, obje se mogu interpretirati i kao svojevrsna estetička i etička raščlamba mnogovrsnih vidova reakcija na traumatična iskustva iznesena dramskom radnjom. Pritom valja uzeti u obzir i reakcije dramskih likova zahvaćenih kovitlacem scenskih događanja, ali i reakcije implicitnoga gledatelja kojega i pisac i redateljica i izvođači raznim metateatarskim signalima uvlače u suigru, kao da ga nukaju na prepoznavanje i korekciju onoga što je Vjera još na početku predstave najavila kao „nešto od svojih postupaka“.