

BORIS SENKER

Veliko svjetsko kazalište u dnevnoj sobi

Da se na mjestu dramaturga Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu na početku prošloga stoljeća našao netko manje ugledan te stoga možda i ne toliko isključiv i siguran u nepogrešivost svoje prosudbe dramskih tekstova koliko je to smio i mogao biti dramatičar Ivo Vojnović, na početku ovoga stoljeća mogli bismo govoriti o stogodišnjoj prisutnosti jednoga posebnog žanra obiteljske drame na hrvatskoj pozornici. Mogli bismo, naime, govoriti o prisutnosti dramskih tekstova u kojima se kroz obiteljske odnose, i to prije svega i ponad svega kroz odnose na crti otac-sin/ovi, prelamaju suvremeni društveni i politički odnosi. Sve obiteljske drame, a napose obiteljske drame realističkoga prosedea, članove obitelji koja je izabrana da bude središte dramskoga svijeta tretiraju i kao članove određenoga društva, a obiteljsku zajednicu kao njegov izniman, važan pa i manje ili više reprezentativan dio. Ta veza obitelji s društvom može se, međutim, ostvariti na dva podosta različita načina. U jednim dramama - mogli bismo ih ovdje nazvati dramama o obiteljima *u* društvu - glavni se konflikt nerijetko zbiva između dvaju skupnih antagonista, naime između homogenoga društva s njegovim skupnim sustavom vrijednosti, navikama, ideologijom i praksama (s jedne strane) i po nečem iznimne ili neprilagođene obitelji, koja se također oblikuje kao homogena zajednica i, recimo tako, najmanja, nedjeljiva jedinica, ne samo društvena nego i dramaturška (s druge strane). U drugim dramama - a njih bismo mogli nazvati dramama o obitelji *kao* društvu - središnji konflikt zbiva se unutar obitelji. Tako prikazana i dramaturški iskorištena[1] obitelj postaje zajednica što na ovaj ili onaj način preslikava cijelo društvo kojemu pripada te u sebi ponavlja i, na neki način, intenzificira najvažnije društvene i političke odnose. Stoga tim dramskim i kazališnim obiteljima ne pristupamo toliko kao fragmentima neke velike cjeline, dostatnima da tu cjelinu rekonstruiramo, nego kao malim, zatvorenim cjelinama, svjetovima zapravo, što se mogu analizirati i tumačiti kao modeli većih cjelina ili, slobodnije rečeno, velikoga svijeta. Drukčije rečeno, na pozornici ne gledamo njih u društvu i svijetu nego društvo i svijet u njima.

Prvu prigodu hrvatskom glumištu da uprizori dramu o građanskoj obitelji *kao* društvu pružio je mladi Janko Polić Kamov u prvom desetljeću prošloga stoljeća. (Mislim podjednako i na *Orgije monaha* i na *Mamino srce*, a dijelom i na najzanimljiviji njegov dramski tekst, komediju *Čovječanstvo*, koji je samo korak od žanra što nas ovdje zanima.) Kako je već rečeno, Ivo Vojnović, ugledni dramatičar i tadašnji dramaturg Hrvatskoga narodnog kazališta, procijenio je, naravno iz svoje osobne poetike, kako *teatar to nije* te je prerano preminuli Kamov,[2] na žalost, ostao nepoznat našem kazalištu sve do druge polovice dvadesetoga stoljeća, a prvom relevantnom - i paradigmatom - obiteljskom dramom tog žanra postala su Krležina *Gospoda Glembajevi* iz 1928.

U ovom izlaganju bit će riječi o dvjema hrvatskim dramama što su na mijeni dvadesetoga i dvadesetprvoga stoljeća svaka na svoj način nastavile tragom kamovljevske i krležijanske drammatizacije unutarobiteljskih konflikata s jakim društvenim, političkim, ideologijskim i etičkim nabojem, a te su drame *Dom od kiše* Pava Marinkovića i *Veliki bijeli zec* Ivana Vidića. I autori tih tekstova imaju podosta toga zajedničkog, barem kad je riječ o generacijskoj i regionalnoj pripadnosti, školovanju i načinu ulaska u profesionalno kazalište.

Rođeni su u Zagrebu, Vidić u srpnju 1966, Marinković u lipnju 1967, te u rodnom gradu diplomirali dramaturgiju na Akademiji dramske umjetnosti. Književnoj i kazališnoj kritici i publici predstavili su se - i to razmjerno uspješno - već svojim studentskim radovima, koje pak povezuje podosta čvrsto oslanjanje o svjetsku dramsku baštinu i pokatkad prenaglašeno studentsko demonstriranje »dobro svladana gradiva« i visokog stupnja umještosti u intelektualno-književno-kazališnim poslovima.

Vidiću je dramski tekst *Škrtica* (poslije prenaslovljen u *Harpu*) tiskao jubilarni broj časopisa *Prolog* 88/89,[3] a praisvelo ga je Zagrebačko kazalište mladih 13. prosinca 1991. u režiji Božidara Viočića.

»*Harpa* je posljedica novog čitanja dramske klasike, nastala kao »posljedica promatranja karte dramske topografije u koju su upisana sva bitna mjesta«. Moguće je upozoriti na Molièreova *Škrtica*, ili Weissovu *Noć gostiju*, ali sigurno i brojne druge materijale«, napisao je nakon praisvedbe drame Ivica Buljan.[4]

Marinkoviću je »povijesna drama u više slika« *Filip Oktet i čarobna truba* objavljena u Dramskoj biblioteci Teatra ITD godine 1990, a praisvelo ju je to kazalište 6. ožujka 1991. u režiji Snježane Banović.

»Od razine igre s imenima (...) do omekšavanja neugodne tragičnosti Filokteta prepoznavanjem *umjetnika u vojniku*, Marinković uspješno ostvaruje paralelizam fabule i jezičnoga sloja. Filoktetov luk postao je *truba*, u šum mora upleću se zvukovi jazza. Sofoklov *Filoktet* neprestano je prisutan u razvoju radnje kao *podtekst*, ali je *intonacija* drugačija, Marinkovićeva«, komentirala je pak taj tekst Andrea Zlatar.[5]

Koliko su tada bili nalik jedan drugome - dakako ne kao osobe nego kao izvrsni studenti Škole koja se trudila (i još se trudi) na isti način obrazovati i odgojiti što više glumaca, redatelja, dramatičara i kritičara te preko njih »proizvoditi«, zapravo »održavati u pogonu« i kazalište po mjeri akademske elite - toliko su danas različiti. Miljenik redatelja, dramaturga i kritičara, dakle dobrim dijelom spomenutih svojih kolega i nastavnika te istomišljenika u bitnim pitanjima drame i kazališta, Vidić, koji je ostao neovisan književnik i neprilagodljiv »slobodnjak«, razmjerno lako i često dolazi do niza pozornica, od Hrvatskih narodnih kazališta u Zagrebu i Rijeci ili Dramskog kazališta Gavella do Teatra ITD i Zagrebačkoga kazališta mladih. Nešto teže dolazi do publike, kao i pretežit dio novijih hrvatskih dramatičara, koji za kazalište nisu uspjeli pridobiti ni zamjetan broj svojih vršnjaka izvan kazališne profesije. (O starijima, koji barem u nas nikad nisu cijenili da mladi imaju nešto reći, da ih vrijedi poslušati, ne treba ni govoriti.) Miljenik drugih i drukčijih profesionalnih krugova, Marinković se zapravo odalečio od kazališta, koje ga je na početku prihvatilo kao i Vidića, te se izgubio u mnoštvu ne baš produktivnih urednika i dramaturga na Hrvatskoj televiziji. Što više toga potpisuje to manje piše. Ipak, *Domu od kiše* i *Velikom bijelom zecu*, tim dvjema različitim - po mnogo čemu, kako ćemo vidjeti, i dijametralno oprečnim - obiteljskim dramama nešto jest zajedničko. Obje su objavljene u istom časopisu, koji je u vrijeme *Doma od kiše* još bio *Glumište*, sa Sanjom Nikčević kao glavnom urednicom, a u vrijeme *Velikoga bijelog zeca* već *Kazalište*, s Anom Lederer i Željkom Turčinović kao vodećim uredničkim dvojcem.[6] Obje su praisvedbu doživjele u Zagrebačkom kazalištu mladih: *Dom od kiše* 16. ožujka 1999. u režiji Marina Carića; *Veliki bijeli zec* 28. ožujka 2004. u režiji Ivice Kunčevića.[7] Marinkovićevu je dramu na repertoar uvrstio ravnatelj Leo Katunarić, u posljednjoj godini desetljeća obilježenoga tranzicijom i privatizacijom (koju mediji danas glasno nazivaju pljačkom stoljeća), ratom, izbjeglicama, prognanicima i povratnicima, jednostranačkim hadezeovskim vladama (uz iznimku ratne Vlade nacionalnoga jedinstva) i predsjednikovanjem Franje Tuđmana, a Vidićevu Katunarićev nasljednik na mjestu ravnatelja ZeKaeMa Slobodan Šnajder,

u posljednjoj godini kratkotrajne, nestabilne i neučinkovite koalicijske vlade sa esdepeovskom čvrstom jezgrom.

Zavirimo ponajprije u *Dom od kiše*, tekst koji je autor žanrovski odredio kao »građansku dramu«, dodajući još oznaku što je, čini se, trebala biti znak nekonvencionalnosti ili ludizma: »s kućne adrese« (G, 150).[8] U kući kojoj krov prokišnjava, jednako iritantno kao i krov u Pinterovu *Pazikući*, obitavaju Tata Kraljević (ne saznajemo mu ime), njegova tri sina (Lucijan, Ivan i Tonko), dvije snahe (Ana i Slavica) i jedan unuk (Miro, Anin i Ivanov sin). »Radnja se zbiva«, čitamo u uobičajenoj napomeni na početku teksta, »u stanu Kraljevićevih«, kako je već rečeno, »negdje u središtu Zagreba (u) jesen 1992« (G, 150). A što se to zbiva? I tko su akteri tih zbivanja?

Riječ je o dobro znanoj dramskoj situaciji. Lucijan Kraljević, pjesnik iz dijaspore, politički emigrant koji je niz godina proveo u Argentini, vraća se u domovinu i dom. Nije teško prepoznati u tom povratniku posrednoga potomka Eshilova, Sofoklova i Euripidova Oresta, Shakespeareova Hamleta i Ibsenova Osvalda, primjerice, ili podosta izravnoga potomka Kamovljeva Vladoja i Krležina Leonea Glembaja, a mlađega suvremenika Pinterova Teddyja i Shepardova Vincea, da spomenem samo najpoznatije. Nije nimalo slučajno ni to da svi ti povratnici, od Oresta do Lucijana, dijele zapravo isto iskustvo. Svi su oni, naime, ostali stranci u sredini za koju su naivno vjerovali da im je i nakon duga izbjivanja ostala dom koji će im pružiti ono što se od doma i očekuje: prepoznavanje, priznanje određenih prava, sigurnost i ljubav. Umjesto toga, ulazak u rodni grad i rodnu kuću ni jednom od njih nije donio ništa dobra; ništa dobra nisu donijeli ni oni domu kojem su se vratili. Njihovim povratkom, da dodamo još jednu važnu sličnost, obitelj nije dokraja obnovljena jer na životu više nije barem jedan njezin član. Lucijanu je tako mrtva majka - kao i Vlodoju, kao i Leoneu - ali čini se da ta žena, podrijetlom iz nižega staleža, u patrijarhalnoj zagrebačkoj obitelji Kraljević ni za života nije imala važnu ulogu, izuzmemo li kuhanje za Tatu i rađanje Tatinih sinova. Uostalom, vlast, politika, književnost i karijera, o kojima se u ovoj drami vode dugi razgovori, imenice su ženskoga roda te su stoga bile i ostale muške stvari.

Nego, tko su Pave Marinkovića Zagrepčani i Hrvati iz sumorne ratne jeseni? Što bismo o njima rekli, kako ih odredili da su zbilja živjeli s nama, u izvankazališnoj zbilji? A upravo to da su pred nama na pozornici naši »stvarni« sugrađani pokušali su nam na razne načine sugerirati i drama, i njezina izvedba, i dramatičarov kratki proslav.

»... »Dosta eskapizma!« gotovo je manifestna rečenica kojom sentimentalizirani luzerski pjesnik iz dijaspore najavljuje kako je došlo političko vrijeme da promijeni estetsku ploču: od sada pa na dalje pisat će o stvarnosti. Ironijom sudbine ovo je i moj (Marinkovićev, op. B. S) prvi kazališni komad koji sam smjestio na kućnu adresu, u jesen 1992. godine. Estetska oštrica uz koju sam poželio prolaziti, a nikad je ne prijeći, jest napisati suvremeni komad, s aktualnom temom koju osjećam za blisku, a istodobno je lišiti prostota i banalnosti, na koje upravo oni koji oslanjajući se na eskapizam, frkću nosom, kad se spomene nešto »što je ovdje i sada«.

Ono što sam želio postići kod čitatelja, ali još bitnije kod gledatelja, jest ući u svijet jednog takvog lica, vjerovati cijelom svijetu neobičnih odnosa ove lude familije, ali istodobno, smijući se, osjetiti i tragiku i komiku njegove boli.«[9]

Tako Pavo Marinković.

Središnji je lik njegove drame »s kućne adrese«, dakle, Lucijan Kraljević, pjesnik i povratnik iz emigracije, utjelovljenje jedne od »hrvatskih sudbina« od petoga desetljeća dvadesetoga stoljeća naovamo, s godinama 1941, 1945, 1971. i 1990/91. kao »sudbonosnim« ili, barem, »povijesnim«. Prije nego što se pozabavimo njim kao dramskim likom, pogledajmo samo letimično koje druge

»hrvatske sudbine« ili, nešto primjerenije rečeno, »političke opcije« i »životne izbore« utjelovljuju drugi članovi obitelji Kraljević, ujedno i jedini likovi ove u najužem smislu obiteljske drame.

Tata Kraljević, umirovljeni predsjednik suda, obiteljski tiranin - kao i Kamovljevi, i Krležini, i mnogi drugi dramski očevi, uostalom - hedonist i egocentrik, bio je jedan od onih koji su, kako sam sebe predstavlja i doživljava, iznutra i s (malo)građanskoga stajališta podrivali nekadašnju vlast: »A znam ja vas sve. Znam vas ja kad sam vas spašavao od komunističke ruke, misleć da se time borim za Hrvatsku« (G, 164) izdire se on na Lucijanovu ženu Slavicu, također emigranticu. Prije je pak kroz anegdotu o jednom sporu, u kojem je tužitelja zapamtio samo stoga što je »smrdio kao tvor«, posredno pokazao kako je (zlo)rabio svoju razmjerno neovisnu sudačku moć:

»Pičulin se zvao, riješio sam spor u njegovu korist. Ne sjećam se sada, ali mislim da je bio u pravu. U svakom slučaju riješio sam u njegovu korist, da ne bi opet dolazio sa žalbama i širio smrad. Sve je bilo brzo gotovo. Osim toga, dobar je Hrvat bio Pičulin, tako mi se činilo, a vlasnik birtije (tuženi u tom sporu, op. B. S) bio je Srbin« (G, 156).

U obitelji je strog, konzervativan, patrijarhalan. Sudi svima i svemu. Prezire sinove jer su slabiji od njega. Prezire žene jer ih drži nižim bićima. Prezire puk jer je neobrazovan i prljav. Prezire novu vlast, premda se deklarira kao »pravi Hrvat« (G, 164), jer će i u njoj, kao i u onoj bivšoj, naići na »neku imenicu osrednjeg roda čije ime završava na o (...) Škoko, Kreko, Sprečo« (G, 163). Ne dopušta da mu bilo tko proturječi. Ne tolerira preljub u obitelji, ali znanje o njemu zadržava za sebe jer, kao utjelovljeni konzervativac, malograđanin i buntovnik samo iza dobro zatvorenih vrata vlastitoga doma, kompromis, neistinu i nekažnjen grijeh mrzi manje od skandala, čak i obiteljskoga.

Ivan, njegov prvi sin, bio je u starom režimu »gospon inženjer« (G, 151), ali je krajem osamdesetih posve pogrešno procijenio situaciju. Pogrešno sa stajališta njegove supruge Ane, uskogrudne braniteljice osobnih interesa:

»Da si bio pametan, ne bi ti sad trebao Lucijan. Lijepo sam ti govorila, bježi sad iz partije, sad je trenutak, a ti, ne, krenuo praviti karijeru s Markovićem. Eto ti sad karijere. Lijepo ti je bilo u privredi, putovali smo, provodili se, ali ne, politika, moj Ivane, i kakva politika. Tko zna što će biti sa stanom? Ni za vlasništvo se nisi izborio« (G, 154).

Ukratko, u Marinkovićevoj je dramskoj obitelji kao hrvatskom društvu na mijeni osamdesetih i devedesetih godina on zastupnik promašenih i nesposobnih karijerista, one nekoć poželjne i povlaštene »tehničke inteligencije« koja u jednom trenutku nije odoljela »sirenskom pjevu« politike u kojoj je vidjela kraći i lakši put do neke pozicije moći.

Drugi Kraljevićev sin, Tomo, trebao je pak u ovoj drami biti scenski zastupnik rezignirane humanističke inteligencije, utjelovljenje »hrvatske šutnje« iz sedamdesetih i osamdesetih godina. Filozof koji je odustao od mišljenja i (raz)govora, zapustio se intelektualno i tjelesno, osamio i postao automehaničar jer mu je to zajamčilo kakvu-takvu egzistenciju, bez obzira na političke promjene i bez sklapanja kompromisa na koje su morali pristajati Ivan i njemu slični. Tonkov je lik, međutim, u drami ostao tek nabačena skica skromna intelektualnog volumena - njegovo je zgodimično »filozofiranje«, naime, nepodnošljivo plitko. Osim toga, u drugom djelu drame, u dva-tri prizora sa Slavicom, sjetni zaljubljenik osuđen na neuspjeh zasjenjuje rezigniranoga intelektualca.

Kao što je Tata jedini predstavnik prvoga naraštaja obitelji Kraljević, onoga naraštaja što se formirao u građanskom miljeu prije Drugoga svjetskog rata, tako je Ivanov sin Miro jedini predstavnik trećega naraštaja, onoga što je stasao u osamdesetim godinama. Vrijeme je to, cijeni Marinković, kad se ljudi nisu formirali nego deformirali. Stoga je ta sitna figura za igru na scenskoj

ploči odlivena u krajnje pojednostavljenom kalupu amoralne, parazitske mladeži: Miro je sveden na nekoliko glupih šatrovačkih fraza, krevljenje, boksanje, posuđivanje novca i automobila, provod s vršnjacima, neodgovornost, nezainteresiranost...

Žene se u ovoj obitelji najlošije prošle. Slavica je intelektualno nadasve ograničena kućanica, vjerna mužu, skromna, strpljiva i nekritična. I dobra kuharica, a to je, prema Tati, uz rađanje sinova jedino polje ženske afirmacije. Ana je, naprotiv, sebična, rastrošna, prohtjevna i nezadovoljna preljubnica, koja je Ivana prevarila s Lucijanom malo prije njegova davnog odlaska u Argentinu, a past će mu ponovno u zagrljaj čim se vrati.[10] Ruralna, neobrazovana, konzervativna supruga i (potencijalna) majka, kao pozitivan pol, nasuprot urbanoj, obrazovanoj, neoliberalnoj bludnici, kao negativan pol - eto, to je skućeno polje unutar kojega se, prema našem razmjerno mladom autoru, i dalje razvrstavaju ženski dramski likovi. Ako nam je možda htio pokazati kako bi u devedesetim godinama dvadesetoga stoljeća izgledale Krležine sestra Angelika i barunica Castelli-Glembay, nije baš bio ni sretne ni spretne ruke.

I, napokon, Lucijan, »razmetni sin« koji se vratio domu. Po godinama što ih je proveo u Argentini reklo bi se da je izbjegao nakon sloma »hrvatskoga proljeća«, ali po želji da se približi, zapravo dodvori hladnom autoritarnom ocu, da bude ponovno priznat za člana obitelji, za sina i brata, te stekne barem poštovanje, ako već ne i ljubav, kao i po onom što nam događaji i riječi likova u drami sugeriraju, postaje bjelodano da su razlozi mnogo osobniji i trivijalniji. Tata Kraljević zatekao je, naime, Lucijana i Anu u onom prvom preljubu, i ovako na to podsjeća Anu:

»Da je moja pokojna to meni napravila, ja bih je već nekako poslao u zatvor. Lucijana nisam htio poslati u zatvor, bilo mi je bolje dok je bio u Argentini. Da ga ne vidim. I da ga ti ne vidiš« (G, 167).

Lucijan, međutim, želi biti (i) politička žrtva, mučenik, ali njegovo je mučeništvo uloga u koju se uživljava s premalo dobrih razloga, a previše patetike. Premda bismo o njemu mogli reći da je kompleksan i proturječan lik, ne bismo mogli reći i to da je kompleksan na način na koji ga je dramatičar takvim zamislio te svoj zamišljaj pokušao provesti. Trebao je, vidjeli smo, biti tragičan i komičan u svojoj boli, a tu komičnost i tragičnost njegove osobe trebalo je proizvesti ono - i za tragediju, i za komediju - tipično samoprecenjivanje junaka, što će reći njegov pokušaj djelovanja i/li podnošenja patnje onkraj granica vlastite moći te verbalno samoodređivanje kojemu vlastita djela, a jednako tako djela i riječi drugih, neprekidno poništavanju valjanost. Euforični i posve nesabrani Lucijan sebe vidi kao novoga Matoša:

»... da, pa Matoš, kako se nisam sjetio, katolik i mason u jednoj osobi, ne Supilo, Matoš, i Hrvat je bio, pravi Hrvat, a pisao je kritike, kazališne kritike je pisao Matoš, da, Matoš, kritike ili kolumnu, kolumnu pisati, analizirati stanja u narodu, od svega, intelektualni prikaz društva, sliku objektivnu naroda našeg, i to s distance, umjetničke naravno, ali i geografske, i to Lucijan Kraljević, um koji se izliječio komunizma, a fašizam nikad nije priznavao, tata će biti sretan. Slobodoumni Hrvat, nije ga bilo dvadeset i dvije godine. Da. Kolumna, kulturna, politička« (G, 162).

Nakon što mu je Tata, premda krajnje hladno, ipak priznao pravo na mjesto za obiteljskim stolom, nakon što ga je Ana ponovno prigrlila kao ljubavnika, nakon što Tonkov pokušaj udvaranja Slavici tiho propada, Lucijanov ego raste preko svih granica. On se vidi u Matici hrvatskoj, u Predsjednikovu kabinetu, naziva se klasikom, a završava u gipsu i na štakama nakon nespretnoga pentranja na krov, dakako i to »za Hrvatsku« (G, 171). Svaka tragika, ako je tragike bilo i u najmanjim natruhama, u posljednjim prizorima nestaje; nestaje i komike, a pred nama se nemoćno koprcu neka jadna, smiješna, nedefinirana spodoba. Da nesporezumi s tekstom budu još veći, središnji lik drame, koji ipak ima dramatičarovu podršku u preuzimanju funkcije »pharmako-

sa«, [11] nekoliko se puta deklarira i kao izraziti antisemit. On je, saznajemo, novac za povratak posudio od stanovitoga »doktora Grossa«, uz opravdanje da može »nešto i taj ćifutski prevarant uložiti u stvaranje hrvatske države« (G, 165). Njemu je, nažalost, zajedno s više nego blijedom suprugom Slavicom, povjereno to da bude dramski zastupnik jednoga novog, neprijeporno zanimljivog i nimalo homogenog nego, naprotiv, heterogenog, pa i konfliktnog skupa ljudi. Riječ je, razumije se, o povratnicima iz dugogodišnje emigracije, koji su itekako utjecali na društveni, politički, kulturni i gospodarski život u Hrvatskoj poslije 1990.

Ne čudi stoga što je pretežit dio kritike više nego škrtim riječima popratio praizvedbu *Doma od kiše*. Lidija Zozoli napisala je, primjerice, kako je predstava »istaknula slabosti linearne i jednostavne strukture Marinkovićeve teksta (te) zaobišla njegov tanak simbolički sloj«, [12] a Anatolij Kudrjavcev spočitnuo autoru to što mu razvojem radnje »junaci (...) postaju neuvjerljivijima, a motivi (...) se pretvaraju u gotovo neprobavljive zalogaje«. [13] Marin Blažević bio je najstroži ocijenivši da se »*Dom od kiše* kao tekst i predstava *lake kategorije*« smrvio »pod težinom motiva s kojima kao da se htjelo jednostavno, neobavezno poigrati« pa se dramatičaru i redatelju u tom poigravanju - u kojem su, uzgred rečeno, proigrali prigodu da naprave dobru dramu o novom valu (razočaranih, neprilagođenih i neprihvaćenih) povratnika u domovinu - »iz nehata« omanuo i »antisemitizam«. [14] Koliko god pretjerano, čak i nekorektno bilo to pripisivanje Lucijanova antisemitizma Marinkoviću i Cariću, nitko ne može zanijekati točnost kritičarova dojma o površnosti ovog pokušaja da se kroz spolne, generacijske i svjetonazorske konflikte u jednoj zagrebačkoj obitelji prikažu društvene i političke tenzije u Hrvatskoj početkom devedesetih godina prošloga stoljeća.

U posve drukčiju ispletenu mrežu »hrvatskih sudbina«, odnosno »političkih opcija« i »životnih izbora« - ili, ako hoćete, suglasnih i nesuglasnih diskursa karakterističnih za hrvatsku javnu pozornicu u devedesetim godinama - hvata nas Vidićev *Veliki bijeli zec*. Prvi dio te slojevite drame »otvorene forme«, [15] ujedno i njezin »Prvi dan«, »događa se na dan mimohoda na Jarunu, 30. svibnja 1995., od ranog jutra do podneva«, a drugi dio, ujedno i »Posljednji dan«, »događa se pet godina poslije, od jutra do mraka« (K, 156). Prva rečenica »Uputa autora«, (auto)ironičnih u njihovoj hinjenoj ozbiljnosti, zahtjevnosti i nepopustljivosti, glasi:

»Ovaj tekst napisan je s namjerom da bude obiteljska drama, u prepoznatljivom vremenskom i prostornom okolišu« (K, 157). [16]

Svi prvi čitatelji i ocjenjivači nisu poslušali Vidićeve »Upute«, koje predlažu i način razumijevanja teksta, pa se već u najavama, intervjuima s autorom i redateljem, konferencijama za tisak i novinskim recenzijama praizvedbe - a svega toga bilo je u izobilju, kao za malo koju suvremenu hrvatsku dramu - javio niz proturječja i polemičkih iskrica. Jedni su u drami htjeli vidjeti prije svega i ponad svega politiku. Prednjačili su u tom ravnatelj kazališta Slobodan Šnajder i kritičar Bojan Munjin.

»Hrvatska drama Vidićevim *Velikim bijelim zecom* napokon poravnava svoje satove sa zbiljskim vremenom: ona postaje su-vremena. Vidić je onaj mladi suvremenik koji na najozbiljniji način podmeće toj suvremenosti ogledalo«, napisao je Šnajder, otpisujući u zagradama za sva vremena Marinkovićev *Dom od kiše* i slične drame koje su se prije deklarirale kao »su-vremene«, i nastavio: »*Veliki bijeli zec* prva je drama o pustoši tuđmanizma, kako se ona zrcali kroz tzv. »malog čovjeka«, koji se u jednom trenutku na »falšan« način osjetio pozvanim za tzv. velike stvari, da bi ga onda, upravo te velike stvari, koje su pospremili drugi u javne ili tajne pretince svojih velikih biografija, izdale, i kao smiješnog gubitnika čak ismijale svojom ravnodušnošću.« [17]

Velike stvari o kojima Šnajder govori u nas su, znamo već dosta dugo, samo i jedino političke stvari. Ljudski život kao da za našu krležijansku i postkrležijansku dramu - ali ne i Krležinu, da ne bude zabune - nema drugih dimenzija. Tu, političku i, manjim dijelom, etičku dimenziju Vidićeva dramskog teksta želio je na pozornici vidjeti i Bojan Munjin. Ogorčen što redateljsko-glumačka interpretacija teksta nije sve drugo, napose osobno, obiteljsko i osjećajno, potisnula u zakulisje, a na svjetlo pozornice iznijela autorovo (zapravo ne toliko Vidićevo koliko Munjinovo viđenje) hrvatske poratne zbilje, okomio se ne samo na predstavu i na hrvatsko kazalište u kojem se takve predstave stvaraju, nego i na neku kolektivnu svijest i invalidnu etiku što ih, prema njegovu sudu, stvaraju:

»Kako sada stvari stoje s nacionalnom samokritičnošću, drame Ivana Vidića u pravilu su za jedno do dva koplja bolje od kazališnih predstava koje nastaju na temelju njegovih tekstova. Vidićevi komadi obrađuju tamne strane *državotvorne* povijesti s kojima se i danas bave samo *izdajice naše stvari* i jednostavno nema svatko tri čiste uhvatiti se s takvim temama u koštac.« I dalje: »Zašto su mirni hrvatski građani pljeskali rušenju Starog mosta u Mostaru i s osmjehom od uha do uha ispraćali iz Hrvatske kolone staraca u kolovozu '95-te? Zbog Škabrnje, Vukovara i Dubrovnika? U nekoj novoj predstavi ti *nečim izazvani* ljudi morat će se suočiti s dilemom mogu li s ovom vrstom alibija i dalje mirno živjeti. Iako već gotovo polovica odraslog stanovništva smatra da je rat bio preskupa cijena za rezultat-državu koju smo dobili, *Veliki bijeli zec* nije proizveo osjećaj o *rugobi* svijesti kojoj smo pogledali u lice niti je ostavio onaj teški pritisak na želucu s kojim problijedjela publika obično izlazi nakon ovakvih predstava.«[18]

Dramaturg predstave Vjeran Zuppa bio je, čitamo u izvješćima s najave (odgođene) praizvedbe, »skloniji reći da je posrijedi obiteljska drama s političkim »okidačima«[19] te tako dopunio, ako ne i odbacio Šnajderovo predstavljanje novoga dramskog djela javnosti.

Redatelj Ivica Kunčević u intervjuima se još više udaljio od političkog čitanja drame. Evo primjera njegova odgovora na sugovorničino parafraziranje udarne teze iz Šnajderova »preliminarnog eseja« u programskoj knjižici:

»Može se reći da je to predstava o dobu tuđmanizma već i zato što drama obrađuje razdoblje između 1995. i 2000. godine. Ali, to je tek treća interpretacija koja vam pada na pamet kada pročitate tekst: to je, prije svega, obiteljska drama. Preciznije, riječ je o drami mladog čovjeka u nekoj obitelji i nekom društvu. Negdje daleko na horizontu, u trećem planu, vidi se da je to tuđmanovsko društvo. No, apsolutni prioritetni interes i autora i ove predstave jest mlado biće, i to mlado žensko biće. Koje su posljedice svijeta, života i politike na »mlado žensko« u ovom vremenu, pokazuje Vidić u svojoj drami.«[20]

Te posljedice i to mlado biće nisu htjeli vidjeti ni Šnajder, ni Munjin, ni neki drugi najavljiivači i recenzenti predstave. Vidjele su ih, međutim, dvije kazališne kritičarke.

Ovako, primjerice, Gordana Ostović:

»Riječ je o obiteljskoj i generacijskoj drami s jasnim društvenim konotacijama u koju su upisani čak i konkretni datumi novije povijesti. (...) u središte drame Vidić postavlja lik djevojke Jele, na kojoj će se prelomiti sve društvene i obiteljske frustracije.«[21]

Ovako pak Nataša Govedić:

»Ivan Vidić hrvatsku obiteljsku i nacionalnu tragediju (jer to je isto) obrađuje s istinskim razumijevanjem patnje svakoga od sudionika, utoliko demonstrirajući da se iz mladenačkog ironiste razvio u empatičnog i emocionalno i filozofski dubokog dramatičara. Otac je

(u drami, op. B. S) primitivni koljač životinja, životno poraženi alkoholičar, ali u isti mah i osoba koja najnježnije voli svoju kćer, što znači da u njegov lik možemo povjerovati: kontradiktoran je onoliko koliko smo to i mi sami. U liku Jele (njegove kćeri, op. B. S), Vidić je prvi puta stvorio ženski lik koji daleko nadilazi šovinističke stereotipe diljem domaće literature. Jela je onaj dio koji nije do kraja obeščašćen, već čuva i vlastito i tuđe dostojanstvo. Indikativno je da nije u stanju preživjeti.«[22]

Morao sam posegnuti za ovolikom količinom citata ne bih li u ovaj tekst prenio barem slabše odjeke višeglasja i nesuglasja u veoma živoj recepciji Vidićeve drame, neuobičajenoj u hrvatskom kazalištu posljednjih godina.[23]

Otkud tako različita čitanja i tako različite ocjene?

Dio odgovora nude i netom citirani fragmenti. Šnajdera i Munjina u kazalištu zanimaju »velike stvari«, što će reći državna politika i ideologija kojom dotična politika prekriva svoju nelijepu golotinju. Munjin, vidjeli smo, želi u novim dramama i predstavama čuti hrabre odgovore na pitanja o rušenju mostova, o kolonama prognanika, o ratnicima koji su razočarani jer su prevareni u diobi plijena. (Tako on tumači oca.) Prigovora na taj zahtjev nema. Sluti se, međutim, u njega sud da su u rat polazili samo ubojice i pljačkaši, a kao da zaboravlja na to da je i Ivan Vidić bio dragovoljac 1991. i 1992. te da dobrim dijelom i zato piše onako kako piše - iznutra, iz svoje i tuđe traume, a ne s »objektivne« distance svojstvene službenim i neslužbenim »europskim promatračima«. Sluti se, nadalje, teza da su i svi prognani starci, bez obzira na to bili oni »naši« ili »njihovi«, koje spominje u recenziji predstave kao još glasno i jasno nepriznat i neplaćen hrvatski skupni zločin - ne i starice, jer rat je samo muška stvar, kao i politika, kao i kazalište, kao i kritika - nedužne žrtve nečijega (državotvornog, nacionalističkog, vjerskog i/li koljačko-pljačkaškog) mahnitanja, a ne otvara jednako neugodno pitanje, kad nas već suočava s tom sramnom slikom nedavnih dana, o suodgovornosti tih staraca za rat. Ne postavlja, naime, pitanje o tom koliko su ti starci, u tom trenutku i toj situaciji zaista jadni i nemoćni, svojim dugogodišnjim podgrijavaњem starih nacionalnih, ratničkih i rodnih mitova, svojim zalijevanjem starih mržnji na sve drugo i drukčije, svojim neprekidnim knjiženjem svih dugova sa zelenaškim kamatama, koliko su oni i sami pridonijeli eruptivnom, nekontroliranom oslobađanju negativne energije što se akumulirala u danas nekritički, nostalgично idealiziranoj jugoslavenskoj zajednici navodno ravnopravnih konfesija, nacija, profesija, generacija i spolova. A ta je godinama akumulirana negativna energija, koju je totalitarni režim pet desetljeća poticao u uvjerenju da će je uspjeti držati pod nadzorom, te time održati i sebe kao njezina jedinoga mogućeg »nadzornika«, razorila i te starce i njihov svijet.

Dvije spomenute kritičarke - i ne samo one, jer ipak nije riječ o isključivo muškim i isključivo ženskim čitanjima Vidićeva teksta - vide jaču stranu te iznimnu vrijednost *Velikoga bijelog zeca* u našoj suvremenoj drami i kazalištu upravo u onom što autori/ce drukčijih osvrta i postavljači/ce pitanja o Vidićevu političkom angažmanu vide kao slabost kazališne izvedbe njegova teksta i iznevjerena očekivanja. Riječ je, rekao bih, o različitim sustavima vrijednosti, o različitim »hijerarhijama« i »prioritetima«, o bitnim razlikama u razumijevanju javnoga i osobnog, muškoga i ženskoga, velikoga i maloga, važnoga i nevažnoga, pa i o razlikama u shvaćanju odnosa između »velikoga svjetskog kazališta« i »dnevne sobe«. Ovoj drugoj strani, strani na kojoj ćemo zateći i Vidića, i Kunčevića, pa i Želimira Ciglara,[24] ni u primisao ne dolazi ona teza, zastrašna u svojem zanemarivanju ljudskog, da su razoreni mostovi (koji se mogu obnoviti i koji se, napokon, uz veliku političku graju obnavljaju i puštaju u promet kao »simboli« ponovnoga spajanja bliskih ali razdvojenih obala) i kolone prognanih staraca (od kojih su mnogi s glazbom, barjacima i blagoslovima slali svoju djecu i unučad na nož onima što ih sad izgone iz doma), da je sve to mnogo veća tragedija od razorenih mladih života, da su razoreni mladi životi nekakva »kolateralna

šteta«, nešto poput smrti Rosencrantza i Guildensterna, koji su za zatekli na krivom mjestu i u krivo vrijeme, tamo gdje se i onda kad se razračunavaju moćnici. Tragedije, ni one kazališne, ni one životne, ne moraju se svagda odigravati na velikoj svjetskoj pozornici, s moćnicima u svim važnim ulogama, a cijelim nacijama kao korom.[25]

Između tih dviju krajnosti našao se Hrvoje Ivanković svojom zanimljivom, ali gotovo na margini pribilježenom i, nažalost, jedva argumentiranom ocjenom kako se Vidić »u *Bijelom zecu* najviše približio tzv. dramaturgiji sperme i krvi (In-Yer-Face Theatre, op. B. S) i onim mayenburgovskim urbanim pustopoljinama, lišenim humanosti, milosrđa i nade«. I Vidićeva je drama - kao i drama Ostermeierova »osobnog dramatičara« Mariusa von Mayenburga, a jednako tako i njegovih britanskih uzora, valja ovdje dodati - »u suštini komorno mišljena«.[26]

Razlika među tumačima Vidićeva teksta razvidna je i u izboru glavnog lika. Za jedne je to otac, razvojačeni, umirovljeni, odbačeni i prezreni satnik gosparskoga imena Lukša, veliki ratni i životni gubitnik, nekadašnji lovac, a sadašnji alkoholičar, koji će o sebi reći:

»Meni je lov bio više od hobija. Meni je lov... ja ne znam. Vele, život. I priznajem - ja volim ubit. Da nije ovakva situacija, ja bih i opet išao (...) Je, je, u Afriku bih ja najradije otišao, išao bih u Afriku, samo što dalje odavde, što dalje. Zbog svega ovog jada i poniženja, da to više ne gledam očima svojim. I zbog njih (majke i Jele, op. B. S), i zbog sebe, i zbog krokodila, a i da crnca nekog sredim, prije nego što ga je, onakvog jadnog, glad dokurčila« (K, 187).

Za druge je pak protagonistica tragičnih zbivanja i najveća žrtva u drami Lukšina kći Jela, kojoj će na kraju otac zabunom uliti u usta otrovanu rakiju što ju je njegova žena i Jelina majka Ljerka, iscrpljeno i uništeno tijelo bez duše, bez identiteta, namijenila njemu, Lukši, da oboma skрати muke i oslobodi se patnje. Formalno, Jela će umrijeti od tog otrova, od mišomora za očeve delirične »bijele miševe«. U biti, Jelu, krhku, nježnu i osjećajnu djevojku - da su druga vremena, rekli bismo tipičnu *femme fragile* - od početka polako ubijaju. Svi. Prvo mladić Jurica, kojega ona iskreno i dokraja voli, a on je ostavlja radi druge, sebi sličnije djevojke. (Uzgred rečeno, i Jurica i njegova »nova« pripadaju istom tipu amoralne mladeži kojem pripada i Marinkovićev Miro, ali se ta njihova amoralnost mnogo bolje i bolnije manifestira.) Ubijaju je potom Profesor, kojega cijeni, a on je seksualno zlostavlja, pa nepoznati Prolaznik, kojemu povjeruje u priču i osjeti sućut za njegovu samoću, a on je pljačka. Ubija je, napokon, otac, i to lovački krvavo, ne čašom otrovane rakije nego klanjem za ručak naslovnoga ljubimca, bijeloga zeca, koji je, otkad ga je dobila na dar od Jurice, bio i utjelovljenje neokaljane čistoće, i njezin voditelj u svijet ljepote, snova i nada, u njezinu »zemlju čudesa«. Tu »zemlju«, u koju će Jela ući nakon smrti, ali ne da nađe smirenje nego kratko ponavljanje nasilja i ponovnu smrt, Vidić, kao alternativu zbilji, neprekidno gradi paralelnim usporednim radnjama, oslobađanjem prigušenih glasova i otkrivanjem tajnih misli čestim replikama *a parte*, oživljavanjem predmeta i pojavom fantastičnih bića, od gibanja očevih lovačkih trofeja što »krase« dnevnu sobu pretvorenu u svojevršno groblje pobijene divljači do mitskoga bijelog jednoroga ili jednako tako mitskoga bijelog labuda.

Jedni su tumači, dakle, u središte slojevitoga i konfliktnoga dramskog svijeta postavili satnika Lukšu, drugi pak učenicu pa studenticu Jelu. Netko im je pridružio i nesretnu majku, netko spomenuo »demonsku« susjedu Sirku, navodnu trovačicu svojega muža, netko malo više pozornosti posvetio mladiću Jurici, ponajviše zbog njegove priče o simuliranju ludila na regrutaciji, koja počinje naoko pacifističkom izjavom, iza koje zapravo stoji samoživost nimalo nježnija od Lukšine lovačke okrutnosti: »Ja nikad ne bih išao u rat. Ni u vojsku« (K, 159).

U pravu je, međutim, Ivanković kad u već citiranom prikazu predstave govori o »svim glavnim likovima« drame kao žrtvama »kaosa što je vladao ispod samozadovoljstva i pompoznosti jed-

nog tragično zatvorenog i isključivog svijeta«. Jer glavni lik Vidićeve drame ipak je jedna uništena obitelj, obitelj uništena ne u društvu, pa ni društvom, nego obitelj uništena kao (i) društvo koje scenski uvjerljivo i kompetentno zastupa. Nevolja je s dijelom prvih i, ako se tako smije reći, »ovlaštenih« tumača, odnosno komentatora *Velikoga bijelog zeca* u tom što su priželjkivali da im se drama nekako rastvori, da se ti mali, neznatni likovi maknu i razmaknu, ne bi li onda kroz prozirnju obitelj satnika Lukše, njegove žene Ljerke i njihove kćeri Jelene jasnije sagledali »bespuća hrvatske (tuđmanovske) zbiljnosti« na kraju milenija. To je, krajnje pojednostavljeno, ali u tom pojednostavljenju i točno, kao da netko poželi posjeći sva stabla ne bi li mu se otkrio bolji pogled na šumu.

Bilješke

[1] Pod podosta nespretnom sintagmom »dramsko iskorištavanje« razumije se raspoređivanje osnovnih dramaturških funkcija po »bitnim (dramskim) likovima«.

[2] Janko Polić Kamov umro je u 1910. u Barceloni, u dvadesetčetvrtoj godini života. Usp. Tomislav Sabljak, *Teatar Janka Polića Kamova*, Zagreb 1995.

[3] Izdanje stavlja bibliografe na muke. Riječ je, naime, o prigodnom spajanju dvaju izdanaka časopisa *Prolog*, od kojih je jedan izlazio kao revija *Novi Prolog*, a drugi kao časopis *Prolog/teorija/tekstovi*, pa su se ponovno našli u istom ovitku, s tri (spomenuta) naslova, dva broja (*Novi Prolog* 11; *Prolog/teorija/tekstovi* 5), dvoje urednika (Darko Gašparović i Mani Gotovac), dvjema kalendarskim godinama (1988/89) i dvama zajedničkim godištim (III, od razdvajanja; odnosno XX, od prvoga broja starog i neprežaljenog *Prologa*). Ako ova bilješka ne djeluje suvislo, moram dodatno napomenuti da ona samo vjerno i švejkovski doslovno preslikava imprimatur *Prologa* 88/89...

[4] Ivica Buljan, »O slugama i gospodarima«, *Slobodna Dalmacija* od 23. prosinca 1991.

[5] Andrea Zlatar, »Antičke teme u mladoj hrvatskoj drami«, *Krležini dani u Osijeku* 1995, knj. 1, Osijek-Zagreb 1996.

[6] *Dom od kiše* objavljen je u dvobroju 3/4 (1999) *Glumišta*; *Veliki bijeli zec* u dvobroju 11/12 (2002) *Kazališta*. Pavo Marinković bio je i ostao član uredništva *Glumišta/Kazališta* od njegova prvog do, zasad, posljednjeg broja.

[7] Na programskoj knjižici (Zagrebačko kazalište mladih, veljača 2004) može se pročitati da je prai-zvedba *Zeca* bila 3. i 4. veljače, kako su i najavile sve novine, ali je zbog teže ozljede glumice Biserke Ipše na zaleđenim zagrebačkim ulicama u posljednji trenutak morala biti odgođena.

[8] Marinkovićevu dramu citiram prema navedenom dvobroju časopisa *Glumište* (G), a Vidićevu prema dvobroju *Kazališta* (K).

[9] Nav. prema programskoj knjižici *ZeKaeMa*, veljača 1999.

[10] Marinković nije ni pokušao iole uvjerljivo opravdati njezin postupak. Ana voli uspješne muškarce i u muža je najviše smeta, dovodi do bijesa, njegova neuspješnost, njegovi »mlitavi refleksi« (G, 154), a nakon dvadeset i dvije godine obnavlja ljubavničku vezu s Lucijanom, koji je zapravo još veći »luzer« od Ivana.

[11] »Pharmakos« je, prema *Anatomiji kritike* Northropa Fryea, lik koji u »ironijskom modusu« figurira kao »žrtveno janje« ili »proizvoljno izabrana žrtva«.

[12] Lidija Zozoli, »U očekivanju prai-zvedbi«, *Vijenac* od 6. svibnja 1999.

[13] Anatolij Kudrjavcev, »Dodvoravanje estradi«, *Slobodna Dalmacija* od 27. travnja 1999.

[14] Marin Blažević, »Omaška vizije«, *Zarez* od 2. travnja 1999.

[15] Termin »otvorena forma« dramaturgija duguje Volkeru Klotzu i njegovoj knjizi *Zatvorena i otvorena forma u drami* iz 1960. U »otvorenoj formi«, kako kaže, »cjelina se javlja u dijelovima«, a u »zatvorenoj«, kojoj neprijeporno pripada Marinkovićev *Dom od kiše*, »dio predstavlja cjelinu«.

[16] Obitelj, valja odmah reći, jednako kao i udruge, rod, pleme ili nacija, za Vidića nisu svetinje. Naprotiv. O svojem je individualizmu jedanput rekao: »(...) to je pitanje mog životnog odabira, ja volim biti sam. Što ne znači da sam nedruštven, ali ne volim biti na hrpi ili u društvu, pa makar ono bilo i dobro. Mislim na udruženja, udruge, zadruge.« (Ivan Vidić, »Vraćam se na scenu s HDZ-om«. Razgovarala Jelena Jindra, *Globus* od 28. studenog 2003.

[17] Slobodan Šnajder, »Zašto Vidićev bijeli zec neće izvući sreću iz šešira«, obj. u programskoj knjižici predstave, str. 9 i 11.

[18] Bojan Munjin, »Eci-peci-zec«, *Feral Tribune* od 2. travnja 2004.

[19] Irena Frlan, »Prva drama o pustoši tuđmanizma«, *Novi list* od 29. siječnja 2004.

[20] Ivica Kunčević, »To je drama o mladom čovjeku u obitelji i društvu, ali i krimić«. Razgovor s Branimirom Lazarin, *Jutarnji list* od 2. veljače 2004.

[21] Gordana Ostović, »Vrtovi u nama«, *Vijenac* od 1. travnja 2004.

[22] Nataša Govedić, »Ljudi u loncu ili državotvorna bajka o zecu«, *Novi list* od 1. travnja 2004.

[23] Jednak je odjek - istina mnogo manji u medijima, ali, ravnoteže radi, mnogo veći u publici - ove sezone imala samo praizvedba drame *Prije sna* Lade Kaštelan. Budući da se pita o rađanju i umiranju bez izravnog uplitanja političke moći, i sa stajališta skupine pacijentica na »ženskom odjelu«, dobrom je (muškom) dijelu kritičara ostala nezanimljiva.

[24] Usp. njegov prikaz »Naprava nije eksplodirala autorima u rukama«, *Večernji list* od 29. ožujka 2004, gdje ustvrđuje kako su svi Vidićevi likovi »premise koje se susreću u jednoj točki, a to je sudbina i budućnost djevojke rođene u osvit osamdesetih, odrasle za vrijeme zračnih uzbuna, sazrele u vrijeme kad je država bila bitnija od pojedinca«.

[25] Pokazuje to i knjiga *Slatko nasilje. Pojam tragičnoga* Terryja Eagletona iz 2003.

[26] Hrvoje Ivanković, »Predstava koja će prodrmati publiku naviklu na nježnost«, *Jutarnji list* 29. ožujka 2004.