

Martina Petranović, Zagreb

GROTESKNO I CRNOHUMORNO U SUVREMENOJ HRVATSKOJ DRAMI

U novijoj povijesti hrvatske dramske književnosti groteska kao žanr, odnosno groteskno kao fenomen (1), nisu nepoznate pojave te bi se već i letimičnim pogledom unatrag moglo utvrditi upravo suprotno. Ipak, na razmatranje u naslovu navedene teme ponukala me sasvim recentna dramska produkcija, kao i nekoliko uzastopnih praizvedbi suvremenih hrvatskih komada u kojima zamjetnu, ako ne i dominantnu ulogu igra karikaturalno-fantastično, alogično i racionalno neprihvatljivo izobličavanje slike stvarnosti te problematiziranje ozbiljnih i složenih sadržaja s komičnim ili ravnodušnim i uslijed toga nerijetko depatetizirajućim i začudnim odmakom. (2) Dana 11. siječnja 2003. u vinkovačkome su kazalištu "Joza Ivakić" praizvedene *Svinje* Tomislava Zajeca, 28. siječnja iste godine u riječkome je HKD-u izveden *Komšiluk naglavačke* Nine Nuić (3), 21. veljače u osječkom je HNK-u prikazan *Jug 2* Davora Špišića (4), na početku sezone 2003/2004. u zagrebačkoj je Komediji postavljen *Motel Mrak* Dore Delbianco (5), u HNK-u *Octopussy* (6) Ivana Vidića, a u ITD-u Zajecov *Novi Nosferatu* (7) i Lukićeva crna komedija *Važno je biti pozitivan?* (8) Na istom su mjestu dvije godine prije praizvedeni i Zajecovi *Atentatori* (9)... Broj uprizorenih, rukopisnih ili publiciranih dramskih tekstova, naravno, opsegom premašuje navedeni popis, a budući da je riječ o piscima osebujnih poetika i senzibiliteta, razumljivo je da će se u njihovom djelima groteskni i crnohumorni elementi materijalizirati u različitim oblicima i omjerima, gdjekad si pronalazeći uporište u ustroju situacije ili lika, gdjekad u neskladu teme i tona ili intertekstulanim reminiscencijama, no gotovo uvijek s ciljem subverzivnoga razobličavanja zbilje. Sklonost suvremenih dramskih pisaca kako mlađeg tako i srednjeg, afirmiranoga naraštaja, prema uvijek privlačnome carstvu grotesknog i crnohumornog, a potom i odgovarajuće kazališno prevođenje istog u režiju i glumu, prepoznala je uostalom i kritika i struka, govoreći o začudnom i pomaknutom, otkvačenom i crnokomedijskom, monthypaytonovskom i apsurdističkom oblikovanju dramske zbilje, te nalažući usporedbe sa šarolikim dijapazonom dramsko-kazališnih, televizijskih i filmskih, pa čak i stripovskih ostvarenja. "Jezik kojim govore Zajecovi junaci preuzet je s ulice ili iz naših stanova, dramski pak govor *Atentatora* sklon je poigravanju klišejima i žanrovima, služi se citatima, montažom, kolažiranjem... Uključuje, dakako, ironiju izvedenu iz trivijalnosti i kiča kao legitimni postupak što ga prepoznamo u književnim djelima nastalim 80-ih i 90-ih godina prošloga stoljeća. Koristi se parodijom kako bi 'što vjernije' oslikao svakodnevicu, blizak mu je monthypaytonovski stil i sve ono što je nakon njega slijedilo" (10), riječi su Dubravke Vrgoč nakon praizvedbe *Atentatora*, dok će o likovima iste predstave Ljubica Anđelković napisati da su "u svojoj neobičnosti i bizarnosti pomaknuti do samog ruba prepoznatljivosti" te kao temeljno obilježje drame istaknuti "pomaknuti, crni humor". (11) U Ružičevoj kritici predstave *Motel Mrak* stoji: "Između realistične komedije i groteske predugo plutaju likovi, njihovi iskazi i postupci, pa je predstava loš spoj dobrih komedijskih zapleta i na trenutke duhovitih dijaloga" (12), dok Tajana Gašparović piše kako je redateljica *Motela Mrak* Marica Grgurinović sve "dramske likove dovela do krajnje groteske koja se približava onoj iz *Obitelji Adams*". (13) Nadalje, teatrologinja Ana Lederer u programskoj knjižici *Juga 2* napominje da bi Špišićevoj drami "pristajao i podnaslov 'tragigroteska', jer Špišić je ipak neorealističku impostaciju pomaknuo u tragigroteskno ležište" (14), a povodom premijere *Svinja redatelj* Ozren Prohić govori o "crnoj groteski" i o "alanfordovskim" likovima i dramskim situacijama te dodaje kako Zajecova drama "ima sve elemente groteske kao i njegovi prethodni komadi". (15) Naprotiv, sami autori svoje drame rijetko kad izravno potpisuju žanrovskim označnicama groteske ili crne komedije. *Komšiluk naglavačke* jesu "isječci iz života", *Jug 2* "epska igra s brijanjem i dilanjem", a *Svinje* "mjuzikl u deset prizora, iz života na farmi". Prijemčivost pak aktualnoga društvenoga trenutka za ovakvu vrstu tekstova, pored nadasve promptne kazališne provjere većine navedenih i srodnih im djela, potvrđuje i podatak da Zajecove *Atentatore* te Špišićevu i Vidićevu dramu resi nagrada "Marin Držić" (16), Lukićeva broji nekoliko zavidnih svjetskih premijera (17), a *Komšiluk* Nine Nuić žanje priznanja i pohvale gdje god se predstava izvodi (18).

Tomislav Zajec, autor razvedenog i dobro primljenoga pjesničkog i proznog opusa (19), dosada nije imao

problema ni s recepcijom svojih dramskih djela, kao ni njegovi stariji kolege Vidić i Šovagović, barem ne onda kada je riječ o interesu kazališnih redatelja i kuća za njegove tekstove. Za našu je temu stoga neobično važno što se u Zajecove četiri izvedene drame - *John Smith, princeza od Walesa* (20), *Atentatori* (21), *Svinje* (22) i *Novi Nosferatu* (23) - groteskizacija dramskoga svijeta, zapleta i likova, koja svoj ekvivalent nalazi i u jezičnome sloju teksta, nadaje zajedničkim obilježjem njegovoga dramskoga rukopisa. Prikazom galerije čudovišnih junaka, podvojenih ličnosti, (samo)ubojica i luđaka, izobličavanjem i očuđenjem normalnoga poretka stvari, pribjegavanjem izvrnutoj logici i humoru koji ekvilibrira na granici ludila, te povremeno i primjenom stereotipnog, ako tako možemo reći, groteskno-scenskoga rekvizitarija, ovaj si je dramatičar priskrbio i pridjevak "tipičnoga" Zajeca, kako se o njemu već uvriježilo pisati i govoriti. (24) U *Atentatorima*, primjerice, likovi slijede monstruožnu i zdravorazumskome promišljanju dispartatnu logiku ponašanja, rasuđivanja i izražavanja, a predočene se prilike javljaju kao prirodni modus bivanja junaka. Naslov drame odnosi se na članove jedne disfunkcionalne obitelji s društvene margine na čelu s osamdesetjednogodišnjom Bakom, koja svojom malicioznom naravi podsjeća i na Kulundžićevu Bakicu i na Vidićevu Baku. Sva tri dramska lika izigravaju pretpostavke sadržane u zajedničkom im nazivniku i bivaju ishodištem obiteljskoga razdora. Zajecove materijalno i duhovno posrnule ukućane triju generacija - tu su još i Bakina djeca Listonoša i Vera, te maloumni unuk piromanskih sklonosti - osuđene na zajednički prostor skućenoga stana, kroz život vodi tek misao da će starica čiju su skrb preuzeli na sebe uskoro preminuti, a njezin stan pripasti njima. Stoga ih u uvodnome prizoru i zatječemo kako prislonjeni na zid koji graniči sa staričinim stanom pomno oslušuju što se ondje zbiva. Navedene likove Zajec gradi kao karikirane figure uhvaćene u mrežu vlastitih proturječja i opsesija, zbog kojih je, na koncu, svaki od njih već bio institucionaliziran i podvrgnut nekoj vrsti terapije. Svoje vjerske osjećaje Baka iskazuje krađom molitvenika iz Kršćanske sadašnjosti, po jednog za svaki dan, ali je oni ne priječe da aktivno sudjeluje u ubrzavanju smrti susjede ili da se o njoj i o ukućanima izražava s hiperboliziranom jezičnom i misaonom surovošću. U Bakinoj interpretaciji susjeda, na primjer, postaje "ispijena hijena" i "besmrtna avet". (25) I ostali likovi kao da sami sebe opovrgavaju već imenima: Vera je prostitutka, a Listonoša, definiran svojom profesijom, cijeli radni vijek posvećuje uništavanju i pljačkanju tuđe pošte. Tome svijetu poremećenih vrijednosti i naravi, Zajec, međutim, ne suprotstavlja neki drukčiji model ponašanja ili moralni korektiv u liku pozitivnih osobina, nego ga dodatno usložnjava uvođenjem dviju časnih sestara koje svojim ophođenjem iznevjeravaju uvriježeni, a potvrđuju izokrenuti horizont očekivanja, ne pokazujući ni suosjećanja ni razumijevanja za ljudske patnje. Dapače, ni žrtva s kojom bi se kazališni recipijent potencijalno trebao poistovjetiti ili se nad njome sažaliti nije prikazana sa simpatijama. Susjeda je Stara, a ne starica, i njezino je neprirodno "odbijanje" da umre jednako predimenzionirano kao i Bakin religiozni zanos i zla čud. Kad u samoj konačnici prvi i posljednji put stupi na scenu, pojava će Stare biti demonizirana ne samo mnoštvom medicinskih pomagala što je održavaju na životu i ujedno oneljuđuju nego i neugodnim nastupom, tako da se njezino ubojstvo doima gotovo opravdanim. Usporedo s razaranjem idilične slike obitelji kao temeljne jedinice ljudskoga društva te kršćanskog ideala o ljubavi prema bližnjemu, razumnost i središnje topose "normalnoga" svijeta Zajec negira i grubošću govora likova, raskrinkavanjem tipičnih crnohumornih motiva i klišeja, alogizmima i pretjerivanjima, maštovitim i neobičnim usporedbama pa i okrnjenim filmskim paralelizmima. Zajec će se katkada poslužiti i grotesknom gestualnom doslovnošću, zbog čega će odmahivanje glavom u stranu duplicirati i izrečene aluzije na onostrano, dok će, tragom tradicije, potencijalni samoubojica šetati s omčom oko vrata. U *Svinjama* će se, štoviše, pozornicom koturati lubanja, mlađa će se sestra igrati i hraniti uginuloga kućnoga ljubimca, a jedan od "likova" bit će i kostur u invalidskim kolicima. Osim što se koristi vanjskim sredstvima navedenoga tipa, velik dio efekata Zajec postiže disharmoniziranjem sadržaja i forme, odnosno iskazivanjem emotivno zahtjevnih sadržaja trezvenim i racionalnim tonom, upravo tipičnim crnohumornim postupkom. Naravi tema koje razrađuje, poput duhovne bijede, samoobmane, rasapa ličnosti, usamljenosti i nesnalazjenja u svijetu, prostitucije, samoubojstva, ubojstva... suprotstavljen je hladan i distanciran izričaj. Sličan nesklad bilježimo u *Svinjama* gdje se ljude tretira kao životinje, a životinjama pripisuju ljudski osjećaji depresije i asocijalnosti. Nadalje, stvarnosti su *Atentatora* kontrapunktiram moteti Albe Vidakovića pa je disonantnost prikazanoga svijeta dodatno naglašena sudarom glazbenog i vizualnog, dok se u *Svinjama* Zajecova naklonost grotesknome potvrđuje već u činjenici da je priču o dvjema sestrama kojima se, kako i same kazuju, put kriminala i nasilja pokazao isplativim, prezentirao u formi mjuzikla. Iako će Ibru uskliknuti kako nije riječ o mjuziklu, a u potvrdu

njezinih riječi sa stropa će se spustiti natpis istovjetnoga sadržaja, Zajecove ironične nakane kao da ipak bolje predstavlja replika Male Ibru koja poručuje: "Uz pjesmu, čovjek zaboravlja brige."

Rastvaranje stvarnosti unošenjem fantastičnih, karikaturalnih i začudnih elemenata, još je od prvijenca *Škrtica*, odnosno *Harpe*, prvi put izvedene u Zagre-bačkome kazalištu mladih 13. prosinca 1991. u režiji Božidara Violaća, činilo nezaobilaznu odrednicu dramskoga pisma Ivana Vidića. Sedam kazališnih djela i petnaestak godina poslije (26), nastala je drama *Octopussy*, naslovljena tako i prema mjestu odvijanja radnje, za Vidića donekle neuobičajenome ruralnome miljeu ribljega restorana smještenog u neposrednoj blizini groblja i udaljenog dvadeset kilometara od mora. No, ako se uzme u obzir da će se među djelatnim agensima zapleta naći i jedna u rimski pozdrav podignuta medvjeda šapa, čitatelj Vidićeva teksta ne bi se trebao začuditi ni što u gastronomskoj ponudi navedenog ugostiteljskog objekta riba nije prioritarna stavka. Preparirana šapa vidljivom biva tek odabranome krugu dramskih likova, svakako i kazališnome gledatelju, a njezin položaj iznad šanka, sukladno brojnim intertekstualnim udicama, kao da svjesno asocira na pušku koja kad-tad mora opaliti te je samo pitanje vremena ili čina kada će njezina dramaturška funkcija biti opravdana. I doista, čekanje se nije pokazalo odveć dugim.

Prikazujući propast lokalnoga nasilnika Andrije nakon što igrom slučaja usmrati Strica i spava s Tetkom, svoju priču Vidić nadograđuje grotesknim intertekstualnim povezivanjem balkanskoga mentaliteta i obrasca ponašanja s predloškom antičke tragedije, točnije, drame o kralju Edipu. Groteskni ugođaj prouzročen srazom dvaju sustava oprečnoga semantičkoga naboja, dodatno je produbljen travestiranjem legende o Faustu, kako likom i djelom Mladića koji uzalud pokušava prodati dušu đavlu, tako i dijaloškim predočavanjem vruga kao lakrdijaša, donekle nalik Marlovveovu Mefistu, koji gostima naslovne krčme, doduše, isključivo kao tematski lik, udvorno pripaljuje cigarete, redovito ispija čašicu djed-Tomina encijana, ugovore potpisuje kemijskom olovkom, a ne više krvlju, te dramske junake plaši neobičnim telefonskim pozivima. Sličnoj vrsti učinaka pridonosi i pojava dviju zavađenih prikaza koje veći dio vremena provedenoga na pozornici provode u prepirci a Vidić ponovno koristi djelo slavnoga prethodnika, ovaj puta Shakespeareovo, kao odskočnu dasku za iscereni grohot. Parodira se uzvišeno i deformira tragično, a dojam grotesknoga produbljen je i autorskim izobličavanjem prikazane stvarnosti putem sučeljavanja zbiljskih i onostranih segmenata radnje, gotovo kao što je kirurškim zahvatima izobličeno lice Strica čija je smrt pokrenula lavinu nesretnih događaja. Premda je uniženo sveukupno dramsko osoblje, a od grčkoga su kora ostale tek tri nesretne Bećarice, najizraženijom biva degradacija junaka od kralja Edipova kova do siledžije koji se iz kriznih situacija izvlači mantrom: "Sve je moje. Moje. Moje." (27) Opet, Andrija neće uspjeti u nakani da poput predloška samome sebi oduzme vid uz pomoć, u usporedbi s Jokastinom kopčom ne toliko poetične vilice, nego će ga dograbiti najmrskiji neprijatelj. Locus zbivanja premješten je s dvora u krčmu kao paradigmu svijeta u malom - uloga koju je, podsjetimo, u *Velikoj Tildi* imala javna kuća do neizostavnoga tragijskoga prepoznavanja dolazi zahvaljujući mobitelu. U jednom od svojih proročkih zanosa zloguki će Notar potonji uređaj već na samome početku drugoga čina - mnogo prije nego što ostatak dramskoga personala postane svjestan njegova sudbonosna značenja - definirati kao "strašnu napravu iz koje glas izlazi... bez žice..." (28) Običan "Mo... Mo... Mobitel...", kao što je, zamuckujući od preneraženosti, izgovorio općinski pisar, postao je oruđe sudbine, "ubilački malj" (29), a kvaziproročkim ritmiziranim govorom starac-Ivana groteska se potvrdila i na izričajnome tekstualnome planu. Premda izvodeći na scenu Duhove ubijenoga Strica i Tetke, karađorđevićevskih Žandara i Trgovca, Vidić dovodi još i utvare individualne savjesti i sablasti kolektivne prošlosti, ključnim likom njegove pretposljednje drame doima se ipak parnjak Sofoklova Tiresije, dijabolični slijepi Notar koji podjednakom nepogrešivošću toči rakiju i ubija, bilježi povijest roda i nagoviješta što će se dogoditi, da bi u završnoj sceni pohotno prigrabio nemoćnu i prestravlenu Guščaricu. Dramu *Octopussy*, naime, zaključuje Notarovo oštro dozivanje mlade djevojke i didaskalijska napomena prema kojoj mu se Guščarica "prestrašeno približava dok se slijepi pisar pohotljivo i zlobno smije". (30) Za razliku od Zajecove metaforične svinjogojske farme, Vidićeve krčme ne bez vruga prozване imenom krakatoga grabežljivca ili motela simboličnog imena Dore Delbianco, naslovni toponim Špišićeve drame *Jug 2* (31) realni je prostor zapuštenoga osječškoga periferijskoga naselja koji u ovom slučaju nastanjuju mafijaški bossovi i njihovi službenici, muške i ženske prostitutke, dileri i doušnici te siromašni umirovljeni kapetan bivše jugoslavenske vojske. Riječju, ljudi sa samoga dna društvene ljestvice. No, svoju igru, a tako stoji u njezinu podnaslovu, Špišić ne uprizoruje u realističkome

stilu, nego likove i događaje očučuje i izmješta iz svakodnevnog očišta, posluživši se kompozicijskim kontrastiranjem tragičnog i smiješnog te iznenadnim izmjenjivanjem elemenata realistične i fantastične provenijencije. Potonje se daje naslutiti već u popisu likova, gdje je među govornim i djelatnim dramskim licima navedena i jedna pokojnica. U kutu kuhinje umirovljenoga kapetana Lazara, punih dvadeset godina stoji stup karameliziranoga šećera u kojemu obitava njegova preminula supruga Ruta. Nije dakle uskrsnuo Lazar, nego Ruta, u čijem imenu tek odjekuje spomen na *vjernu*, doduše, s nekim drugim konotacijama, starozavjetnu ženu. Rutin stup katkad zasvjetluca očaravajućim sjajem te ona, navlastito kao otjelotvorenje Lazarove grižnje savjesti, izlazi iz svoga utočišta kako bi razgovarala sa suprugom, provocirala ga ili čak gađala krumpirima, ostajući ipak nevidljivom ostalim sudionicima radnje, baš kao i cijela jedna dimenzija Vidićeve *Octopussy*. Prostor Lazarova stana povremeno se otvara kako bi u sebe primio predjele prošlosti i sjećanja te ostale tvorevine grozničava uma, a zbog svoje će beskompromisnosti u kutku Lazarove kuhinje na poslijetku završiti i njegova kći Korina, istina, kao betonski stup s kojega ubogi Lazar neće moći posuditi malo šećera kada shvati da nema čime zasladiti kavu ili život, ali će u njoj dobiti još jednu sugovornicu s onu stranu zbilje.

Iskošenost stvarnosti upotpunjava i svojevrsno dvostruko kodiranje likova te nesklad između slike koju likovi gaje o sebi i onoga kakvima se doista pokazuju. Premda se dvije starije sestre prema mlađoj drže kao žene od karijere u nazočnosti kojih Korina mora osjećati tek žaljenje što im se nije pridružila u inozemstvu, vrlo se brzo pokazuje da njihov uspjeh i nije toliko blistav. Gaga radi kao prodavačica cipela u Njemačkoj i umjesto novčane naknade i opipljivoga priznanja biva nagrađena tek ispraznim titulama prodavačice mjeseca, dok je Renata zaposlena kao mesarica koja roštilj-kobasicama opslužuje njemačke turiste na Ibizi pa je sukladno tome i odjevena u groteskni spoj tirolskih hlačica i majice s natpisom IBIZA MEINE HEIMAT. Štoviše, njihov će se veliki plan o bogaćenju vrlo brzo izjaloviti u rukama lokalnoga moćnika, mešetara i svodnika indikativnog imena - King. S druge strane, gazda King je upravo nakazno komičan u svojoj opsjednutosti likom i djelom Ala Pacina i ovisnosti svoga ponašanja i odijevanja o tome s kojim se karakterom iz šarolike Pacinove karijere - onim iz *Carlitova načina* ili iz *Kuma* - u dotičnome trenutku poistovjećuje. Ipak, Kingova je riječ zakon, a zakon nerijetko propisuje i smrt. Dodatna semantizacija imena očituje se i u liku produžene Kingove ruke, Gusanoga, slijepo odanog i pokornog, iako pomalo trapavog i tupavog izvršitelja Kingovih naloga. Neprirodna pak zagledanost u prošlost i opčinjenost vrijednosnim sustavom jugoarmije, koja svoj groteskni simbol pronalazi u petokraki otisnutoj na kćerkinoj majici, nasilnoga Lazara čini i žalosnim i smiješnim u isti mah. Srodan spoj tragičnog i komičnog razvidan je i u interakciji dramskih prizora s jedne i ironičnih i sarkastičnih podnaslova i scenskih uputa slične intonacije s druge strane, kojom Špišić dodatno podcrtava svoj stav. Funkcija se potonjih ne iscrpljuje u pukom izvještavanju o izgledu prostora ili međudnosima likova koji će se realizirati na pozornici, nego oni poprimaju značenje podrugljivoga i ciničnoga pripovjednog komentara distanciranoga autorskoga glasa. K tomu, razigranoj je grotesknoj impostaciji dramskoga svijeta kontrapunktirana uvjerljivost i oporost govornog idioma te ogoljeli realizam onoga što se dramom razotkriva - od dilanja droge školarcima do socijalne i duhovne bijede. Ispraznost i manipulativnost medija, odjeke čega nalazimo i u rečenoj Kingovoj opsesiji hollywoodskom filmskom zvijezdom, proteklih je godina sve češća tema hrvatskih dramskih tekstova. Kada govorimo o dosad spominjanim autorima, valja istaknuti da se njome dosta bavio Tomislav Zajec, i u dramama (osobito u tekstovima *John Smith, princeza od Walesa* i *Novi Nosferatu*) i u romanu *Ulaz u Crnu kutiju*, komadom *Slučaj Hamlet* Ane Prolić na pozornicu se uspela i kroatizirana verzija Jerryja Springera, a odnedavna smo u Teatru ITD u prilici gledati i predstavu *Važno je biti pozitivan*, crnu komediju u kojoj Darko Lukić tematizira agresivnu, senzacionalističku i obmanjujuću narav televizije, a pritom ujedno ismijava i metode prijatvornih dobročinitelja i humanitarnih organizacija, ali i pisaca, kritičara, nakladnika... I sam Lukić, štoviše, višestruko manevrira značenjima kako bi zavarao gledatelja. U onoga tko se prethodno nije uputio u radnju Lukićeva komada, naslov bi svojom polisemantičnošću mogao izazvati zablude. *Važno je biti pozitivan* nije komedija u kojoj se dramatizira, recimo, načelo optimističnoga stava prema životu niti se u njoj dublje propituje intertekstualna veza s wildeovsko-ernestovskim humorom, donekle implicirana naslovom. Središnji dio Lukićeva teksta, koji se metateatarskim zaokretom i postupkom nekoverznog teatra u teatru u samoj konačnici radnje raotkriva kao sadržaj TV serije, govori o čovjeku koji za hvaljujući izmišljotini da boluje od AIDS-a postaje medijskom zvijezdom. Zbog toga je važno biti pozitivan. Aludirajući na rezultate liječničkog nalaza, naslov u sebi sažima cmohumornu intoniranost

radnje koja slijedi. Junak je pretvoren u vješto vođen projekt sudionicima kojega, čini se, ništa nije strano i sablažnjivo, niti promicanje vlastite osobnosti na račun tuđe nevolje niti ubacivanje glazbenih i plesnih točaka u emisiju posvećenu teško oboljeloj osobi niti, napokon, groteskno lažiranje bolesničkoga sarkoma ružem za usne. Potaknut supruginom primjedbom kako bi joj bilo draže živjeti s oboljelim 'od AIDS-a nego s alkoholičarom poput njega, Ronald postaje zatvorenik vlastite nepromišljene i izvorno bezazlene laži. Istodobno, njegove replike bivaju sve kraće te se Ronald jedva uspijeva izboriti za riječ, jer ga ostali likovi prigušuju na brzinu usvojenim vokabularom i mudrim savjetima prikupljenima iz jeftinih psiholoških priručnika na temu života s AIDS-om, sve to nauštrb iskreno iskazane emocije. A promotrimo li zaključne dijelove drame, teško da bi kojem čitatelju mogla promaknuti ironijska težina rečenica koje dobrotvorka Klara izgovara u oba svršetka - i Ronaldovu i Lukićevu "Alkohol, draga! Alkohol. Potpuno mu je pomračio razum. Pa zar bi takvo što monstruozno mogao napraviti čovjek pri zdravoj pameti? Znaš što, njemu treba naša skrb... Treba ga smjestiti na liječenje. On je ozbiljno psihički poremećena osoba." Svršetak je tek privid, a projekt dobiva novi poticaj.

Za razliku od Lukićeve drame u kojoj prevladava iscereni, a neki bi rekli i "abortirani" (32) smijeh, u crnoj komediji *Motel Mrak* Dore Delbianco "mrak" će izgubiti bitku u borbi s ipak nadmoćnijim komičnim elementima. Konačno, i sama činjenica da je uvršten na repertoar kazališta koje nosi naziv Komedija kao da to potvrđuje U *Motelu Mrak* (33) autorica Dora Delbianco poigrala se gradbenim elementima i općim mjestima krimi-priča i trilera, a temi agresivnog ukalupljivanja pojedinca u zadane društvene strukture - u ovom slučaju brak - pristupila je s komičnoga stanovišta. Na putu za Njemačku i udaju kćeri, tročlana je obitelj Bobinac zbog vremenskih neprilika prisiljena potražiti utočište u motelu sablasnoga koliko i parodičnog imena. U skladu s naslov nim predispozicijama, navedeni je motel kao *locus horridus*, a ubrzo i *locus delicti*, smješten na usamljen i izoliran položaj, odsječen od civilizacije i zameten snijegom. Gostiju gotovo da i nema, a putovi su i do njega i od njega neprohodni. Štoviše, okružen je šumom koju neki smatraju i ukletom, a vlakovi voze samo u jednom smjeru - daleko od njega, unatoč adresi koja glasi "Cvjetna cesta u šumi". U ovako naglašeno konstruiran milje, koji nam valja čitati i kao znak obamrlosti i paraliziranosti suvremenoga društva, što je potpomognuto nizom u tekstu razasutih ironijskih komentara na račun (hrvatske) zbilje, Delbianco dovodi niz osobenjaka, počevši od gazde Henrika. Sumorni i šepavi vlasnik motela opsjednut je crnim mislima i smrću, posebice vlastitom, a za njega i u didaskaliji stoji naputak kako "djeluje strašno" pa ga se obitelj pri prvome susretu mora malo preplašiti. Slijedom rečenoga, logično je što ga popis lica navodi kao čovjeka "pred samoubojstvom", no i ostali su junaci svedeni na tragikomične kreature поближе određene prišivkom "pred". Glava obitelji i uzorni primjerak balkanoidnog humora, Ratko Bobinac, koji suprugu tretira kao roblje, a kćer kao robu koju hitno treba unovčiti udajom, vječito zbog nečega protestira te je stoga lik "pred živčanim slomom". Pokorna i ne odveć inteligentna majka Anđela, nadalje, "predodređena je da pati". Svijet koji je zamislila Delbianco ne može, međutim, funkcionirati bez tipa misteriozno ga gosta pa u radnju ulazi Victor Ball, zagonetni lovac i samotnjak kojemu preostali posjetitelji hotela više smetaju nego što im se raduje, ukoliko nije riječ o mladim djevojkama poput Ruže. Zločin počinjen nad njom prijelomni je trenutak radnje nakon kojega se provode lakrdijaška istraga i suđenje, a opis zločina zanimljiv je primjer istodobnog recikliranja i travestiranja tradicije. Zamišljajući neznanca u mraku i irealnu popratnu svjetlost, autorica se poslužila baštinom ekspresionizma, što će i izrijekom verbalizirati: "Slijeva grom, sdesna grom! U sredini plavo - munja. Kad odjednom srebreno - čudna svjetlost ko da si kistom sve zamrljo, ono ekspresionizam." Napokon, sklonost ekspresionizmom inspiriranim dramskim iskoracima Delbianco je pokazala i u dramskome prvijencu *Dirigent*. Tragikomično intoniranu radnju Delbianco upotpunjava mnoštvom verbalnih dosjetki, seksualnih aluzija i *qui pro quoa*, dok posebna vrsta komike proizlazi iz majčinih jezičnih zabuna, izvrtanja riječi ili spajanja dviju uzrečica u jednu. Premda se za humor Dore Delbianco ne bi moglo kazati da ima snagu *smrtonosnog uboda*, kako se o crnome humoru jednom prigodom izrazio Conrad Knickerbocker (34), svršetak dramske radnje kao i kod Lukića ostavlja prilično gorak dojam. U odnosu na matrimonijalizacijska finala tradicionalnih komedija koji donose smirenje i veselje, završni objed sudionika *Motela Mrak*, dvostrukim zarukama unatoč, oponira uobičajenom svršetku uvodeći tek obnavljanje obrazaca u kojima žena ima podčinjenu ulogu. Kada se dramski vrtuljak odvrti do kraja, Ruža će se naći u dogovorenom braku i njezin će novopečeni ženik nevjerojatnom brzinom prihvatiti matricu ponašanja njezina oca pa i ne iznenađuje što autorica nalaže da svršetak treba nalikovati tužnoj svadbi. Tim više što šestodijelnu radnju *Motela Mrak* zaokružuje

odsječkom naslovljenim "Kazna". Osim stereotipizirane radnje i likova, za gradiranje i usporedno ismijavanje atmosfere neizvjesnosti, napetosti i straha, Delbianco upošljava općepoznatu komparseriju žanra strave i užasa i njegovih parodijskih varijanti, posebice svjetlosne i zvučne efekte poput nestanka struje i svjetlosti svijeća, sablasnoga zelenoga svjetla koje rasipa nenadano "probuđeni" neonski natpis na motelu, fijukanja vjetra i udaraca gromova te lupanja i vriskova iz *offa*, a na tragu uloge songa u djelima *Svinje* i *Važno je biti pozitivan*, i D. Delbianco će se potpomoći glazbenim brojevima kao razblažujućim sredstvom te "predahom od seksualne strave". Parafrazirajući Poeovu izjavu kako strava u njegovim djelima ne dolazi iz Njemačke nego iz duše, za *Motel Mrak* mogli bismo reći upravo suprotno - njegova "strava" kao da ne proizlazi toliko iz duše koliko iz dramske i filmske lektire.

Mozaička dramaturgija, kako ju je prozvala kritika, Nine Nuić također mnogo duguje filmskome mediju, što autorica dramskih tekstova *Krivac*, *Komšiluk nagla vačke*, *Ahiret*, *Strah od odmora...* nerijetko i sama ističe. "A i glupo je ne iskoristiti tak dobru priliku. Ipak živimo na, kaj, dvadesetom katu?" (35) reći će jedan od likova *Komšiluka naglavačke* prije nego što počini samoubojstvo skokom kroz prozor, obasežući tom rečenicom tragikomične sudbine svih dramskih junaka. Kao i u *Komšiluku*, tako se i u drami novijega datuma *Ahiret ili ajde da se mi mrtvi koljemo* (36) realistički ulomci dnevnoga života smjenjuju s fantastičnim prizorima. U oba djela Nuić izobličava stvarni poredak i fizikalne zakone svijeta te spajajući "naturalizam s nadrealizmom" (37) nudi začudnu perspektivu na suvremenu zbilju, kako bi je učinila istinitijom, točnijom i probojnijom. Glavnina se radnje *Ahireta* odvija pod zemljom, na groblju, a veći dio likova sačinjavaju mrtvaci. No, s dolaskom kakvog novoga pokojnika, priča se obično vraća u prošlost i zbilju te se prikazuju događaji koji su prethodili njegovoj nasilnoj smrti. Poremećenoj stvarnosti pridružena je i poremećena događajna kauzalnost. U *Komšiluku* likovi različitih nacionalnosti, profesija, staleža, dobi i spola bivaju bačeni ili sami skaču kroz prozore nebodera Babel, u *Ahiret* su stigli ili tuđom odlukom zato što su svojevrijem digli ruku na sebe. Suprotno znatnijem broju drama u kojima pokojnici iz kojekakvih razloga uznemiruju žive - a kao moto drame otisnuti su stihovi iz Shakespeareova *Hamleta-u Ahiretu* je situacija izokrenuta te živi ne daju mira mrtvima. Otac se ne može odvojiti od sina stradalog u ratu. Kao i u *Komšiluku*, preminule smrt nije bitno izmijenila. Kukavica ostaje kukavicom. Žena koja je radila kao čistačica svoje se navike ne uspijeva osloboditi ni nakon smrti, a suprug je u oba svijeta tretira podjednako okrutno. "Zbiljske" replike "Već si u kući. U kući si, Jasmina" (38) tek su neznatno modificirane i prilagođene novome mjestu radnje. Budući da je narav njihova odnosa ostala nepromijenjena, Fazo sada govori: "U grobu si, Jasmina. U grobu si." Većinu Nuićkinih mrtvaca ipak ne bismo mogli prozvati grotesknima koliko neizmerno tragičnim, dovedenim u groteskne situacije iz kojih se nisu ni znali ni mogli izvući. Doznajemo tako da je Jasmina spasila jednu ženu od samoubojstva tek da bi prepoznavši najednom ispraznost vlastitoga života zauzela njezino mjesto. U zagrobnome svijetu mrtvi se i dalje dijele po nacionalnoj, vjerskoj i regionalnoj pripadnosti. Prepiru se i tuku, jedu, pjevaju i spavaju, vole se i mrze, raspravljaju o politici i otimaju za grobove a žene i za muškarce - te se onostrani svijet ravna prema sličnim pravilima kao i stvarni, samo kao njegov ponešto iskrivljeni zrcalni odraz. Tragični životni trenuci likova iskazani su ili jukstaponirani s jetkim doskočicama, duhovitim igrama riječi, paradoksima, parodiranim floskulama i pokojom realiziranom metaforom.

Nuićkina je rečenica pronicava i britka, natopljena psovkom, crnim humorom i ironijom. Prema vlastitome priznanju, obilje materijala za kreiranje svoga razglobljenoga svijeta N. Nuić bez poteškoća pronalazi u "crnoj" rubrici dnevnoga tiska, a crnilo njezina dramskoga svijeta nosi satiričan prizvuk i sondira sva osjetljiva mjesta hrvatske svakodnevice, no ujedno biva tek jednom dimenzijom njezina dramskoga djela.

Često se može čuti tvrdnja kako se uvođenjem grotesknih i crnohumornih elemenata u dramska djela stvarnost dovodi na pozornicu u lakše podnošljivoj formi, i to je zacijelo točno, premda bi bilo jednako ispravno poticaje pribjegavanju hrvatskih dramatičara začudnome prikazu zbilje tražiti i u činjenici da groteska ponekad ima snažniji učinak na recipijenta, bilo onog u samotnome miru dnevnoga boravka, bilo onog u gledalištu, nego što ga ima realističniji i neposredniji prikaz zbilje. A opet, Bošnjakov nas dramski tekst *Nosi nas rijeka* u netom rečenom opovrgava na najbolji mogući način.

Kako se propulzivnost dramskih tekstova u konačnici ipak ovjerava na kazališnoj pozornici, nužno se

postavlja i pitanje redateljskog i glumačkog uprizorivanja groteske. Režirajući *Atentatore* Ferenčina je nakaznost Bakina lika podcrtao time što je njezinu ulogu dodijelio muškarcu izrazito komičnoga prosedea (39), dok je, naprotiv, interpretkinjama *Svinja* Ozren Prohić nametnuo realističku glumačku impostaciju. (40) S druge strane, prečesto smo u prilici gledati predstave koje u iznalaženju scenskog adekvata grotesci i crnome humoru dramskoga djela prelaze granice dobrog ukusa, ili još gore, u kojima je subverzivni naboj groteske (pr)očišćen, a njezina oštrica otupljena - grotesknost dramskoga djela nekad, naime, traži i redateljske odvažnosti. No, ako je suditi prema afinitetima mlađih dramskih pisaca, hrvatski se kazališni gledatelj još dugo neće moći otresti nervoznoga i gorkoga cereka.

1. Darko Novaković terminološki razdvaja fenomen grotesknog od groteske, književnog teksta "u kojem se fenomen očituje kao presudna kvaliteta". Usp. Darko Novaković, "Suvremena teorija grotesknog: rezultati i perspektive", *Umjetnost riječi*, XXVI(1982)3-4, str. 183.

2. O tumačenjima i interpretacijama grotesknog i crnohumornoga te problematici koja se pritom otvara vidi: G. R. Tama-rin, *Teorija groteske*, Sarajevo: Svjetlost, 1962; Philip Thomson, *The Grotesque*, London: Methuen, 1972; Zvonimir Mrkonjić, "Jedna nova tradicija: groteska", *Prolog*, XIII(1981)50; Dunja Detoni Dujmić, "Začinjavci grotesknog", *Forum*, knjiga XLVI, XXII(1983)10-12; Mira Muhoberac, "Teorija groteske i suvremena hrvatska drama", *Prolog*, XV(1983)57; Magdalena Medarić Kovačić, "Crni humor", *Pojmovnik ruske avangarde*, svezak 2, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1984; Višnja Rister, "Groteska/roman", *Pojmovnik ruske avangarde*, svezak 1, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1984; *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit, 1985; Darko Gašparović, *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*, Zagreb: CeKaDe, 1988; Lovorka Zergollern Miletić, "Crni humor", *Književna smotra*, XXIII(1991)83; Ana Lederer, "Groteske Ivana Raosa", *Republika*, XLVIII(1992)7-8; Višnja Machiedo, "Nadrealizam i crni humor", *Forum*, knjiga LXXIII, XXXX(2001)1-3.

3. *Komšiluk naglavačke* izveden je u HKD-u na Sušaku, "Zajc off" maloj pozornici riječkoga Hrvatskoga narodnoga kazališta Ivana pl. Zajca, a istu je večer izveden i *Asfodel* Borislava Vujčića. *Komšiluk naglavačke* režirao je Šaša Anočić. Kako do objavljivanja ovoga rada drama nije tiskana, služila sam se rukopisnim tekstom.

4. Režiju *Juga 2* potpisuje Aida Bukvić.

5. *Motel Mrak* je u Komediji premijerno izveden 5. prosinca 2003. godine u režiji Marice Grgurinović, no praižveden je iste godine na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti u klasi profesorice Helene Buljan i Doris Šarić-Kukuljica, a igrali su ga studenti treće i četvrte godine glume.

6. Drama *Octopussy* praižvedena je 22. prosinca 2003. godine u zagrebačkome Hrvatskome narodnome kazalištu, u režiji Ivice Boban.

7. *Novi Nosferatu* praižveden je 24. listopada 2003. godine. Režija i dramaturgija: K. R. "Gusti".

8. Drama *Važno je biti pozitivan* u Hrvatskoj je premijerno izvedena 11. siječnja 2004. godine u Teatru ITD, u režiji Borne Armaninija.

9. *Atentatori* su praižvedeni u Teatru ITD 25. studenoga 2001. godine, u režiji Dražena Ferenčine. Tekst je nagrađen nagradom "Marin Držić" za 2000. godinu.

10. Dubravka Vrgoč, "Nečastivi iz susjedstva", *Vjesnik*, LXII(2001)19409, 27. studenoga, str. 13.

11. Ljubica Anđelković, "Djelomičan uspjeh", *Vijenac*, IX(2001)203, 13. prosinca, str. 27.

12. Igor Ružić, "Komedijica iz mračnog motela", *Vijenac*, XI(2003)255, 11. prosinca, str. 22.

13. Tajana Gašparović, "Poigravanje žanrovima", *Slobodna Dalmacija*, LXI(2003)18977, 8. prosinca, str.

41.

14. Ana Lederer, "Rugalica duhovnoj obnovi", *Jug 2* (programska knjižica), Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 2003, str. 7.

15. Usp. razgovor s Ozrenom Prohićem: "Bit vinkovačke scene je provokacija!", Glas Slavonije, LXXXIV(2003)26133, 8. siječnja, str. 18. Razgovor je vodila Narcisa Bošnjak.

16. Godine 2001. Vidiću je dodijeljena prva nagrada za dramsko djelo "Marin Držić" za dramu *Octopussy*, a iste je godine Špišićevoj drami *Jug 2* dodijeljena treća nagrada.

17. Drama *Važno je biti pozitivan* napisana je 1998. pod naslovom *Cijena slobode* te je već sljedeće godine izvedena u Dramskome programu Hrvatskoga radija. Iste je godine izvedena i na Međunarodnome kazališnome festivalu u rumunjskome gradu Sibiju, godine 2000. uprizorena je u sklopu Međunarodnog festivala dramskih pisaca u New Yorku, a 2001. godine Lukićeva je drama igrana u Venezueli, u režiji uglednoga redatelja Vincenta Albarracina.

18. Primjerice, na prošlogodišnjim Danima satire u Zagrebu *Komšiluk naglavačke* osvojio je čak šest nagrada - za najbolju predstavu u cjelini, za najbolju režiju (Šaša Anočić), za mušku ulogu (Dražen Mikulić) i za još dvije glumačke kreacije (Zrinka Kolak Fabijan, Alen Liverić) te na posljeticu, a što je za ovu prigodu bitno istaknuti, za najbolji tekst (Nina Nuić).

19. Tomislav Zajec objavio je tri zbirke poezije - *Natanijelov dnevnik* u zborniku *U trenutku kao u divljini* s dvojicom koautora (1996), *Sjever - zlatni šut* (1996) i *Rupa njegova imena* (2000) - te dva kod kritike i kod publike uspješno ocijenjena romana, *Soba za razbijanje* (1998) i *Ulaz u Crnu kutiju* (2001), a dobitnik je i više nagrada za pjesnički i dramski rad.

20. Drama *John Smith, princeza od Walesa* praiizvedena je u Zagrebačkome kazalištu mladih 1. travnja 2000. u režiji Dražena Ferenčine, a objavljena je u časopisu *T&T*, Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, IV(1998)10.

21. Drama *Atentatori* objavljena je u časopisu *Plima*, Zagreb: AGM, knjiga 17, VII(1999)2.

22. Kako drama *Svinje* do datuma pisanja ove studije nije tiskana, u analizi sam se koristila rukopisnim tekstom.

23. Drama *Novi Nosferatu* objavljena je u časopisu *Književna revija*, Osijek: Ogranak Matice hrvatske u Osijeku, XLIII(2003)4-6.

24. Navest ću samo nekoliko primjera. Redatelj Zajecovih *Svinja* Ozren Prohić kaže: "Drama *Svinje* su vrsta metaforičnog tek sta na današnjicu, uz karakterističnu Zajecovu *groteskizaciju*." Usp. "Do travnja bit će poznat cjelogodišnji repertoar!", *Glas Slavonije*, LXXXIV(2003)26135, 10. siječnja, str. 18; Igor Ružić pak povodom *Novoga Nosferatua* piše: "Dramski razvoj Tomislava Zajeca također je vrhunac imao prije nekoliko godina s tekstom *John Smith ili Princeza od Walesa*, pa dok poezijom i prozom plijeni pozornost, u međuvremenu su mu groteskne komedije postajale sve više bizarne a sve manje komedije. Ovaj put Zajec je za Gusti pokušao vlastitu poetiku nakalemiti na takozvani europski neorealizam žestokih slika i radikalno sluđenih karaktera. Hibridni tekst, koji je na trenutke tipičan Zajec, a između njih pokušaj imitiranja grubosti Ravenhillova tipa, u izvođačima Kristijanu Ugrini i Damiru Šabanu nije našao dovoljno sabrane interprete." Usp. Igor Ružić, "Autodestruktivna želja", *Vijenac*, XI (2003)254, 27. studenoga, str. 24.

25. T. Zajec, *Atentatori*, 1999, str. 5.

26. Prvobitna verzija drame *Harpa*, tada još pod naslovom *Škrtica*, objavljena je 1988. godine u 68. broju časopisa *Prolog*.

27. Ivan Vidić, *Octopussy, Drame*, Zagreb: Hrvatski centar IT1-UNESCO, 2002., str. 293.
28. I. Vidić, *Isto*, 2002, str. 303.
29. I. Vidić, *Isto*, 2002, str. 303.
30. I. Vidić, *Isto*, 2002, str. 357. (Kurzivom istaknula M. P.)
31. Drama *Jug 2* objavljena je u časopisu *Kolo*, Zagreb: Naklada Matice hrvatske, XI(2001)4.
32. G. R. Tamarin, *Teorija groteske*, 1962, str. 33.
33. Kako drama *Motel Mrak* zasada nije tiskana, analizu sam provodila na temelju rukopisnoga teksta koji mi je ljubazno ustupila autorica, na čemu joj se ovom prigodom zahvaljujem.
34. Usp. L. Zergollern Miletić, "Crni humor", str. 69.
35. *Komšiluk naglavačke* nije tiskan pa sam se pri analizi koristila rukopisnim tekstom.
36. *Ahired ili ajde da se mi mrtvi koljemo* kazališno je predstavljeno 2003. godine u koncertnoj izvedbi, u sklopu međunarodne motovunske dramske kolonije *Od teksta do predstave*. Režija: Želimir Mesarić. U trenutku pisanja ovoga teksta najavljena je praizvedba toga komada u Satiričkome kazalištu "Kerempuh" u režiji Šaše Anočića, a pod naslovom *Kad se mi mrtvi pokoljemo*, 9. svibnja 2004.
37. Usp. Tajana Gašparović, "Naturalizam s nadrealizmom", *Vijenac*, XI(2003)233, 6. veljače, str. 22.
38. Drama *Ahired ili ajde da se mi mrtvi koljemo* nije tiskana pa sam se pri analizi koristila rukopisnim tekstom.
39. Ulogu Bake tumačio je Predrag Vušović.
40. U već spomenutom intervjuu "Bit vinkovačke scene je provokacija!" (vidi bilješku 15) Ozren Prohić kaže: "No, mi nismo u gotovo laboratorijskom radu (...) išli na 'groteskizaciju' glume, nego na realnost. Tražili smo ono najrealnije, da bi se u tom otkrivanju svijeta otkrivalo i ono groteskno, drukčiji žanrovi i stilovi, načini igranja i viđenja svijeta. (...) Trebalo je prepoznati i napustiti tu zavodljivost groteske, 'alanfordovske' situacije i likove. Vrlo je zavodljivo bilo atraktivno napraviti komad. Mi smo pokušali pronaći ono o čemu taj komad govori - iznutra!" Usp. *Glas Slavonije*, LXXXIV(2003)26133, 8. siječnja, str. 18.