

Suvremena hrvatska komedija

Matticchio, Lea

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:656901>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-29**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Filozofski fakultet

LEA MATTICCHIO

SUVREMENA HRVATSKA KOMEDIJA

Diplomski rad

Pula, 2016.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Filozofski fakultet

LEA MATTICCHIO

SUVREMENA HRVATSKA KOMEDIJA

Diplomski rad

JMBAG: 0303011901, redoviti student

Studijski smjer: Hrvatski jezik i književnost

Predmet: Moderna i suvremena hrvatska drama

Znanstveno područje: Humanističke znanosti

Znanstveno polje: Filologija

Znanstvena grana: Kroatistika

Mentor: Doc. dr. sc. Daniel Mikulaco

Pula, rujan, 2016.

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana Lea Matticchio, kandidatkinja za magistru Hrvatskoga jezika i književnosti ovime izjavljujem da je ovaj Diplomski rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i literatura. Izjavljujem da niti jedan dio Diplomskoga rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Studentica

U Puli, _____, _____ godine

IZJAVA O KORIŠTENJU AUTORSKOG DJELA

Ja, Lea Matticchio dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj završni rad pod nazivom *Suvremena hrvatska komedija* koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu sa Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskoga djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, _____

Potpis

SADRŽAJ

1. UVOD.....	6
2. TEORIJSKI OPIS KOMEDIJE.....	8
2.1. Komika, satira, humor i groteska	11
3. SUVREMENA KOMEDIJA I/ILI POSTMODERNA KOMEDIJA?.....	15
4. KRATKI PREGLED POVIJESTI SVJETSKE KOMEDIJE	19
5. PRVE HRVATSKE KOMEDIJE.....	24
5.2. S prijelaza iz 19. u 20. stoljeće	29
6. STILSKI PLURALIZAM DVADESETOGA STOLJEĆA.....	30
7. HUMOR POLITIČKOG KAZALIŠTA I KOMEDIJE DO KASNIH 80-IH.....	38
8. BREŠAN KAO ZAČETNIK SUVREMENE HRVATSKE KOMEDIJE.....	42
8.1. Groteskno i tragično dodvoravanje <i>maloga čovjeka</i> političkim vlastima.....	47
9. SMIJEH FADILA HADŽIĆA.....	54
10. RAĐANJE KOMIKE DJEČJIM PLAČEM I NJEN TRAGIČNI (PRED)ZNAK ...	63
11. GAVRANOVI ŠALJIVI KOMADI	70
11.2. <i>Deložacija</i> (po)ratnih vremena.....	96
12. ZAKLJUČAK.....	99
13. LITERATURA	102
14. SAŽETAK	106
15. <i>Summary</i>	107

1. UVOD

Ovaj diplomski rad, naslovljen *Suvremena hrvatska komedija*, bavi se komedijom kao dramskom vrstom u razdoblju *suvremene hrvatske književnosti*¹. Najveća pozornost usmjerena je na komediografske ostvaraje i autore komediografe započevši s 1971. godinom.

Na samome početku, komedija se opisuje kao dramska vrsta šaljiva sadržaja koja prikazuje događaje oprečne očekivanjima, takve koji u svojoj srži sadrže ozbiljnost, a putem dovode do zbrke, bespotrebnoga natezanja koje izaziva niz smiješnih situacija prilikom čega se smijeh javlja kao jedino i najvažnije oružje protiv ništavnosti i ispraznosti svakodnevnice, života općenito.

Nadalje, prva dva poglavlja obuhvaćaju onaj prvotni razvoj komedije i prve svjetske komedije i komediografe koji postavljaju temelj cjelokupnoj komediografiji, a govori se i o definiciji komike, humora, satire i groteske. Treće poglavlje govori o tome jesu li suvremena i postmoderna komedija jedno, ili je riječ o dva različita pojma.

Prikazan je i povijesni kontinuitet hrvatske komedije počevši s prvim hrvatskim komedijama i Marinom Držićem kao uzorom, koji je ostavio značajan trag i pripremio teren svim daljnjim komediografskim ostvarajima. Dotaknulo se ukratko i

¹Do 1995. godine pod pojmom *suvremena književnost* najčešće se podrazumijevalo poslijeratno književno razdoblje. (Pavao Pavličić: *Drama u stihu i suvremena hrvatska književnost*, u: *Krležini dani u Osijeku 1993*, Osijek – Zagreb, 1995., str. 74.) Kao i Pavličić, Branko Hećimović pojmom suvremenosti obuhvaća poslijeratno razdoblje te govori o tome kako je *usvajanje 1945. godine kao početka najnovijeg, suvremenog toka hrvatske književnosti opravdano barem toliko, ako ne i više, koliko i uvjetno tretiranje dvadeset i dvije godine i nešto između dva svjetska rata kao zasebnog razdoblja u povijesti nacionalne književnosti. Jer, kao što je međuratno razdoblje omeđeno s dva rata i dvije revolucije...tako i ovo suvremeno, rađano u prijelomnim danima, dapače mnogo prelomnijima, kad se ne okončava samo rat već dolazi i korjenitih društvenih promjena što su temelj današnjeg života i međuljudskih odnosa.* (Branko Hećimović: *Dramaturški triptihon*, Zagreb, 1979., str. 173.) O suvremenoj drami kao periodizacijskom terminu pisao je B. Hećimović u *Povijest i suvremenost hrvatske dramske književnosti i kazališta*, u: *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*, Novi Sad – Rijeka, 1987., str. 16. Termin *suvremena drama* Ana Lederer definira govoreći da bi *gornja granica u označavanju pojma 'suvremenosti' ovdje bila predratna godina 1990., kao prva u nizu velikih promjena na svim razinama društvenog i kulturnog života: preciznije kazano, iako je suvremena hrvatska drama određena i zbivanjima i svijetom stvarnosti s jedne, i svijetom kazališta – također 'prisutnim' tom istom zbiljom! – s druge strane, godina 1990. izdvaja se kao granična godina u označavanju dramskih i kazališnih mijena upravo iz književnih razloga, zbog pojavljivanja niza novih tekstova i autora, kao i profiliranja novog dramskog modela* (Ana Lederer: *Hrvatska drama na kraju ovog stoljeća*, u: *Prvi hrvatski slavistički kongres – Zbornik radova III*, Zagreb, 1999., str. 21.)

nezaobilaznoga kontinentalnog kajkavskog komediografa Tituša Brezovačkog, da bi se književna produkcija nastavila na dramaturške ostvaraje s prijelaza iz 18. u 19. stoljeće.

U nekoliko riječi spominje se i plodonosno razdoblje stilskoga pluralizma hrvatske moderne koje sa sobom donosi značajne pomake u domeni komediografije na način da potiče razvoj komedije u različitim pravcima, a po prvi put javlja se i društveno humorističko-satirička komedija, i erotska komedija situacije.

Pojavom političkoga kazališta i ostvaraja unutar ovoga tipa dramske prakse već su lagano zagrebani početni okviri suvremene komedije, a Brešanova *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* imenuje se prvim suvremenim komediografskim ostvarajem.

Prvih šest poglavlja obuhvaća uvodni, teorijski dio koji je neizostavan u sastavljanju ovoga rada, zbog njegove važnosti za razumijevanje i uočavanje karakteristika suvremene hrvatske komedije s obzirom na kontinuitet razvoja komedije općenito.

Započevši s Ivom Brešanom kao začetnikom suvremene hrvatske komedije cilj je prikazati određen broj komedija kao kontinuiranu dramsku konstantu, ali i dokazati kako komedija danas proizlazi iz žanrovske kombinacije miješanja s dramom i tragedijom uz neizostavan dio satiričkih, crnohumornih, ironičnih i apsurdnih elemenata. Iako broj tekstova suvremene hrvatske komediografije premašuje navedene, dohvaćeni su samo najplodonosniji i najznačajniji autori čijim dramama prikazujemo kako suvremena hrvatska komedija ne mora postojati u svome čistom obliku, kao komedija u užem smislu. Tako se uz Ivu Brešana spominju Fadil Hadžić, Mate Matišić i Miro Gavran te načini na koje ovi autori doživljavaju humor ovisno o stvarnosti, vremenu i publici.

O tome kakva je suvremena hrvatska komedija, ima li je uopće, na koji način egzistira te kakve su sličnosti i različitosti među navedenim komediografskim praksama govori se na daljnjim stranicama ovoga rada.

2. TEORIJSKI OPIS KOMEDIJE

Komedija se može okarakterizirati i definirati kao pojava koja pokazuje kako biti ozbiljan na zabavan način, kao svojevrsna proturječnost, gotovo oksimoron. Humor je jedan od načina čovjekova suočavanja sa svijetom, samim sobom, svakodnevicom. Usmjerimo li se na one početne, povijesne, korijene komedije, pogledamo li unatrag, jasno je da se smijehu i smiješnome uvijek prilazilo s određenim odmakom – vrlo oprezno i nadasve ozbiljno. Kada bismo komediju sagledali uklopljenu u svakodnevni život, zaključili bismo da komedijom danas nazivamo štošta. I kazališne predstave, i filmove, raznorazne komične situacije, pa čak i osobe. Ukoliko se okrenemo počecima, utoliko je jasno da pojam komedije sadržava određeno, vrlo jasno značenje. Uz dramu i tragediju, komedija je osnovni oblik djela namijenjen izvođenju na pozornici. Jednostavno, laički rečeno, komedija je djelo koje pišu komediografi, a funkcija joj je ismijavanje ljudskih mana i negativnih društvenih pojava na način da se svojom razumnošću i praktičnošću usmjeri poučavanju. Komedija je, uz tragediju, okarakterizirana kao najstarija dramska vrsta za koju Aristotel kaže kako je *oponašanje ljudi manje vrijednoga karaktera, ali ne loših u svakom pogledu, nego je ono što je smiješno dio ružnoga*, navodeći da, kao svrhu komedije, smijeh može izazvati *neka pogreška ili ružnoća koja ne izaziva bol niti vodi u propast*².

Teorija književnosti s druge strane komediju *cjepka* koristeći termine *komedija intrige, situacije, karaktera, naravi i običaja te sentimentalna, poučna, konverzacijska i crna komedija*, dijeleći je na žanrove koji vrstom likova, tematikom te svim izražajnim sredstvima upućuju na smijeh i veselo raspoloženje, uglavnom sa sretnim završetkom. Suvremena teatrologija izvedbe komedija dovodi u vezu s problematizacijom identiteta, društvenih i rodnih uloga, kao i mehanizama društvene represije nad konfliktnim pojedincima i skupinama, čije će javno ismijavanje na kazališnim daskama biti upozorenje na moguće društveno izopćenje.³ Komedijom nazivamo vrstu ili oblik drame u kojoj se likovi svojim ponašanjem i djelovanjem, a u neočekivanim izmjenama dramskih situacija, pokazuju u suprotnom svijetlu od onoga

²Leksikon Marina Držića: *Komedija*, na: <http://leksikon.muzej-marindrzic.eu/komedija/>, preuzeto 28.3.2016.

³Prema: *Hrvatska književna enciklopedija*, ur. Velimir Visković, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, god. 2010 – 2012, 4 sv., str. 353.

koje žele postići i za koje se zalažu. Smisao komičnoga sadržan je u neskladu između pojedinca, njegova djelovanja i njihovih težnji te ustaljenih i ideal(izira)nih društveno-moralnih normi života. U razvoju radnje negiraju se kvalitete i očitovanja koja iskazuju likovi komedije da bi se potom izvrgli kritici i smijehu kao nezgrapnosti, mane i poroci. Svrha joj je obrada i analiza značajnih društvenih, psiholoških i moralnih problema, postupaka i težnji. Bila je, dapače, aktualna u svim vremenima, a zahvaljujući svom osnovnom karakteru vjerojatno i najprivlačnija od svih dramskih oblika. Solar kaže kako je književni oblik komedije elastičniji od oblika tragedije. Komedija u raznim epohama književnosti i u ostvarenjima pojedinih autora dobiva raznolike osobine te je teško govoriti o nekim zajedničkim osobinama komedije bez obzira na njen povijesni razvoj pa je tako možda jedina bitna karakteristika svih komedija sceni prilagođeno književno oblikovanje svih varijanata i svih nijansi smiješnoga.⁴ Kao što je već spomenuto, komedija se tijekom stoljeća mijenja i prolazi kroz različite faze, što dakako ovisi o strukturi društva i povijesnim zbivanjima. Kvalitetna komediografska djela utvrđuju gdje su skrivene prave životne vrijednosti pa je upravo u tome sadržana iznimna umjetnička vrijednost komičnoga i komike, koja je trajala i traje u svim vremenima, bez obzira na nužnu i neizbježnu promjenu povijesnih uvjeta i društvenih oblika.

Prema Pavisu razlikuje se, uz tradicionalne podvrste komedije, *komedija intrige* od *komedije karaktera*. Likovi *komedije intrige* naznačeni su samo u glavnim crtama dok brojni uzleti radnje samo stvaraju privid njezina neprekidna kretanja. Likovi s jasno ocrtanim psihološkim i moralnim odlikama prikazani su *komedijom karaktera*. Iz nje proizlazi određena statičnost budući da donosi galeriju portreta za čiju materijalizaciju više nisu potrebni zaplet, radnja ili stalni razvoj. *Komedija situacije*, kao i *komedija intrige*, prelazi iz jedne u drugu situaciju, a karakterizira je brzi ritam radnje i zbrka, prevara, zapletenost zapleta u većoj mjeri nego karakterizacija likova. Slična *komediji karaktera*, *komedija naravi* varira kriterije ponašanja na način da njima obuhvati socijalne, ekonomske i moralne karakteristike.⁵ Solar spominje još i *komediju konverzacije* koja gradi dojmove na duhovitim razgovorima, na ironiji i dosjetkama koje dolaze do izražaja u monolozima i dijalozima, nadovezujući se kako je ovakav tip razvrstavanja uvjetan budući da

⁴Milivoj Solar: *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, god. 2005., str. 241.

⁵Patrice Pavis: *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb, god. 2004., str. 193.

većina uspješnih komedija koristi ili neke ili sve ove mogućnosti pa se mnoge komedije svrstavaju u više takvih tipova, ili gotovo u sve tipove.⁶ Pavis pod podvrste komedije obuhvaća i ubraja i *komediju-balet*, *komediju nizanih prizora*, *komediju plašta i mača* i sl. (Pavis, 2004, str. 192.–194.). Komedija se ne može porijeklom ograničiti na jedno mjesto, u jedno doba i u jednu kulturu. Komedije nastaju, kao i ostala književna djela, u različitim kulturama, ali je sigurno da su na području komediografije utjecaji mnogo izravniji nego kod drugih književnih oblika.

⁶Milivoj Solar: *Rječnik književnog nazivlja*, Zagreb, god. 2006., str. 160.

2.1. Komika, satira, humor i groteska

Riječ *komika*, najjednostavnije rečeno, definira se kao ono što budi smijeh i veselost. Kao specifična estetska kategorija zasniva se na nekom proturječju. To jest, usporedba je koja pokazuje jasne razlike između onoga što osoba, stvar, stanje ili događaj zapravo je, i načina kakvim se on predstavlja ili čini. Kao sukobljavanje i prepletanje značajnoga s besmislenim i beznačajnim, uzvišenoga s malim i banalnim, otmjenoga i dostojanstvenoga s prostim i nezgrapnim, duhovnoga i materijalnoga, pa tako u nedogled. To je protuslovlje između slobode i ograničenosti, ideje i pojave.

Prema Aristotelu, komika je uvijek pogreška, zabluda ili izobličenost, ali bezbolna i neškodljiva. Javlja se onda kada se nešto značajno pokaže potpuno bezvrijednim.⁷ Laički objašnjeno, može se reći da je komika specifičan odnos naspram svijeta, doživljaj života ili pak životni doživljaj u kojem se isprepliću smiješni nesporazumi (primjerice između misli i djela). Točnije, između zamišljenoga i ostvarenoga. Zato pojam komike pod sobom ograđuje, tj. obuhvaća i humor i ironiju, ali i ostale uže pojmove. Pojava je komike u svoj svojoj srži neograničena jer se zapravo može javiti uvijek i svugdje, u svim oblicima, kao što se i javlja. U pojedinim dijelovima, prizorima ili poglavljima, ali i u svim književnim i ostalim umjetničkim vrstama i žanrovima poput pjesme, kratke priče, novele, romana i sl. Obzirom da je komika usmjerena na svakojake nesporazume, nemoći i izopačenosti društva, najuže je vezana uz životna komešanja čitave ljudske povijesti.

Zavirimo li u Solarovu *Teoriju književnosti*, nailazimo na odlomak u kojem on govori o smiješnome kao o onome što izaziva smijeh, kao ono što se pojavljuje u životu na širokoj ljestvici mogućnosti. Potom navodi da je komično samo jedan od tipova ostvarenja smiješnoga u dimenziji tzv. umjetničkoga doživljaja. Po njemu se smiješno u životu i drami ne mora uvijek poklapati, jer komično u dramskoj književnosti ne mora nužno neposredno izazivati smijeh, a ono što izaziva neposredno smijeh ne mora biti prikladno za prikazivanje u dramskoj književnosti. Ipak, naglašava kako se komedija nesumnjivo uvelike koristi neskladom, izobličavanjem, nerazmjerom i odstupanjem od uobičajenoga kao elementima na kojima obično nastaje smiješno u stvarnosti, ali ona te elemente podređuje

⁷Leksikografski zavod Miroslav Krleža: *Aristotel*, na: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=32571>, preuzeto 12.11.2015.

umjetničkim svrhama. Komedija prenosi takve poruke kojima se napetost, izazvana smiješnim, razrješava u općem ironičnom stavu prema nekim ljudskim osobinama ili težnjama, prema tzv. prividnim idealima ili velikim strastima, ili prema životu i svijetu u cjelini (Solar, 2005, str. 242.).

Kritiku neke pojave ili karaktera koju komedija zajedljivo ismijava i oštro osuđuje nazivamo *satirom*. S druge strane, kada se komedija prema ljudskim manama i slabostima odnosi s razumijevanjem, a bez želje za osudom, riječ je o humoru kao izravnom književnom odnosno umjetničkom prikazivanju smiješnoga bez drugih težnja (Solar, 2005, str. 242.). Nasko Frndić *satiru* (uz *grotesku*) definira kao korak prema izoštravanju komedije, prema njenom aktiviranju u vremenu i prostoru, navodeći Molierea, Gogolja i Nušića kao klasične uzore našim komediografima i satiričarima. *Satirom* se naziva vrsta umjetničke literature koja jetko ismijava negativne pojave stvarnosti. Kod nas se njeguje u književnosti kao epigram, a najčešće kao usmena anegdota, dosjetka ili vic, tek ponekad kao kratka priča ili dijalogizirani skeč (osobito u međuraću na estradnim scenama zagrebačkog kabarea). Nakon rata *satira* postaje repertoarnim sustanarom ostalih žanrova, s promjenjivim uspjehom od *Prsta pred nosom* Jože Horvata do *Hamleta u Mrduši donjoj* Ive Brešana, i do brojnih komedija Fadila Hadžića, i do Ivica Ivanca i njegove šaljive igre *Radnički musicale*. Kod nas *satira egzistira u simbiozi s komedijom kao njen peckavi izdanak u ismijavanju pojava što ih producira naše specifično koračanje kroz suvremeni splet suprotnosti između riječi i djela*.⁸

Kako je naznačeno u *Pojmovniku teatra*, oblik kojega je teško razlikovati od drugih oblika komike i koji odbija moralizatorski ili politički diskurz *satire* naziva se *burleskom*. Kao oblik pretjerane komike *burleska* govori o plemenitim i uzvišenim događajima služeći se trivijalnim izrazima na način da izvrće smisao neke ozbiljne vrste, da *pomoću posve zabavnih i šaljivih izraza objašnjava najozbiljnije stvari*. *Burleskom komedijom* nazvana je ona komedija koja prikazuje niz komičnih zapleta i burlesknih šala u čijem se središtu nalazi neobični i smiješni lik (Pavis, 2004, str. 38.).

Uz komediju se nerijetko veže i pojam *groteske*. *Groteska* se prikazuje u izrazitom i naglašenom načinu isticanja svega ekscentričnoga i pretjeranoga. Bilo u govoru, kretnjama, izgledu, bilo u ponašanju, a sve s krajnjim ciljem kako bi se

⁸Nasko Frndić: Novi akcenti u suvremenoj hrvatskoj komediji, *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 12, No. 1, god. 1986., str. 289.

iznijela određena misao ili stav. Također, valja napomenuti kako se groteskan način javlja u svim umjetničkim oblicima u trenutku kada se želimo nečemu narugati. Zato je u književnim oblicima grotesknost primjerice očitovana neprirodnim govorom lika, neobičnom odijevanju, nekoj neobičnoj tjelesnoj osobitosti, ali i mnogočemu drugome.

U novije vrijeme i komedija i satira u fakturi nekih autora dobivaju izrazitu dimenziju *groteske* koja prikazuje ljude i događaje u nakazno-komičnoj dimenziji. *Groteska* je plod fantazije udružene s crnim humorom. U hrvatskoj drami, komediji i satiri, stilski je pojava politizacije povijesti i suvremenoga života (Frndić, 1986, str. 291.). Sam naziv *groteska* ima značenje čudesnoga, prekomjernoga i iskrivljenoga. Kao temeljno obilježje navodi se spoj odbojnih (jezovitih, ružnih) i komičnih sastavnica. *Groteska* spreže nespojivo ili logički disparentno, relativizirajući u isti mah vrijednosne sustave. Obilno se koristi postupcima tzv. niskih vrsta u znaku komičnosti, protežući stilski repertoar i na *travestiju* i *persiflažu*, na modus *začuđavanja* općenito, ali svoj autentičan izraz postiže tek u srazu s motivima tabuirane ili numinozne naravi. Znakovito je svakako da je jedno od povijesnih uporišta groteske *karnevalska kultura*, u kojoj se brišu granice moralnih normi. Također, valja napomenuti kako je naziv *crni humor* jedna od opisnih oznaka groteske (*Hrvatska književna enciklopedija*, 2010. – 2012., str. 45.). *Crnom komedijom* nazivamo vrstu blisku tragikomediji, a od komedije preuzima samo ime budući da u njoj prevladavaju razočaranost i pesimizam dok je ironični prevrat najbliže moguće rješenje sretnom kraju komada. Sam naziv *tragikomedije* u sebi sadrži, kako i sam naslov kaže, ponešto od komedije i ponešto od tragedije, a izraz je prvi put upotrijebio Plaut u prologu *Amfitriona*. Razvitak *tragikomedije*, u kojoj je moguće nazrijeti obrise pustolovnoga i viteškoga romana, započinje u renesansi prvotno kao preteča klasicističkoj tragediji. Kasnije taj mješoviti oblik počinje zanimati i građansku i romantičku dramu, preko razdoblja realizma pa sve do našeg razdoblja koje se u njoj potpuno prepoznaje (Pavis, 2004, str. 43. i 393.). *Farsom* se imenuje prosti i primitivan oblik koji se ne može uzdignuti na razinu komedije, a bila je zamišljena kao nešto što će začiniti i upotpuniti kulturnu i ozbiljnu duhovnu hranu visoke književnosti. Za nju se veže *groteska* i vulgarna komika, prostački smijeh i neprofinjen stil. Nasuprot nje, *parodijom* je nazvan *dramski komad ili fragment teksta koji ironično transformira neki postojeći tekst, rugajući mu se putem svakovrsnih komičnih efekata* (Pavis, 2004, str. 99. i 256.). Satiričko izrugivanje ozbiljnoga

umjetničkog djela izvrtanjem njegovog sadržaja u podrugljivom obliku naziva se *travestijom*, a cilj joj je ismijati određeno djelo i na taj način stvoriti ugođaj poruge i smijeha. Nadalje, *jedan je od postupaka parodiranja u kojem se mijenja izraz drugoga djela, uporabom jezičnih registara koji nisu prikladni ni sukladni odabranom predlošku. Također, žanrovski je naziv za djela koja su nastala kao rezultat takvoga književnog postupka pa se u tom smislu travestija razlikuje od parodije kao žanra. Dok ova intervenira u sadržaj, travestija djeluje u području izraza. Stoga je za travestiju karakterističan inverzan odnos sadržaja i izraza, što znači da ona ima snižavajući odnos prema uzvišenom sadržaju, ali isto tako visokim stilom predočava trivijalne predmete, obične ljude, ili njihove vulgarne radnje. Kroz taj rascjep između stila i sadržaja travestija zapravo pomiče i relativizira granicu između jezika i svijeta, fikcije i zbilje.*⁹

⁹Leksikografski zavod Miroslav Krleža: *Travestija*, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=62112>, preuzeto 23.7.2016.

3. SUVREMENA KOMEDIJA I/ILI POSTMODERNA KOMEDIJA?

I postmodernizam i postmoderna od samih početaka proučavanja sudaraju se i nailaze na različite načine tumačenja i definiranja. Pri pokušajima osvjetljavanja oba pojma nailazi se na važne pretpostavke i poteškoće prilikom sužavanja pojmovi zbog čega i dolazi do mnogih kontradiktornosti. Zato prvotno treba govoriti o razlici između pojma postmodernizma i pojma postmoderne. Boris Senker navodi 4 modela dramskog rukopisa, a pod četvrti stavlja pojavu postmoderne u 70-ima te spominje reinterpetaciju tradicije i hibridne žanrove kao najvažnije obilježje (Senker, 2001, str. 6.). Milivoj Solar razgraničava oba naziva na način da postmodernu naziva epohom, a postmodernizam užim pojmom izvedenim iz termina postmoderne. Nadovezujući se na Lyotarda, Solar iznosi sukus njegovih zaključaka koji govore kako postmoderna više ne vjeruje metapričama što se reflektira na to da suvremenost (naše doba) na neki način odustaje od potrebe za većim, konačnim sintezama. Tako se njegova analiza svodi na jedan način analize jezika koji istovremeno pokazuje, ali i pretpostavlja da su svi tipovi iskaza načelno ravnopravni (Solar, 1995, str. 41.).

Pojednostavljeno, Solar govori kako *postmodernizam ne treba reprezentativne autore, ne treba čak ni strogi 'rez' kojim bismo ga odijelili od modernizma, jer se sam fenomen izvodi iz određenog duhovnog stanja, iz odnosa prema onome što važi kao znanje, pa ni velike narativne strukture u književnosti ne mogu imati onaj smisao koji su imale još u modernizmu. Književnost je na taj način s jedne strane u biti izjednačena s filozofijom* (Solar, 1995, str. 43.). Suzimo li još i više definiciju, modernizmu pripisujemo potragu, traganje za mitom, dok postmodernizam oblik mita uvelike koristiti bez ikakve želje da mu pridoda mitski smisao (Solar, 1995, str. 43.).

Dalje spominje kako definiciju postmodernizma želi ograničiti isključivo na razinu govora o književnosti pa na taj način utvrđuje književne postupke koji se dovoljno često pojavljuju u tekstovima pa se uzimaju kao neka vrsta uvjetne pomoći (u razdiobi). To su protuslovlje, permutacija, prekinut slijed, slučajnost, prekomjernost i kratak spoj. Nabrojani se postupci također vrlo lako mogu pripisati modernizmu, pa je razlikovno moć tih pojmova u određenju postmodernizma gotovo zanemariva. Upravo zato postmodernizam poseže za *kontekstom*, tj. uvodi metafizičke ili kulturno-povijesne kategorije, pomoću kojih određuje da određena književna djela ili neki postupci svjedoče o nekom novom stanju duha (Solar, 1995, str. 48.).

Dva su ključna pitanja: postoji li postmodernizam uopće kao književna epoha, ili on označava samo završni dio modernističkoga razdoblja? Zaključak je da se o postmodernoj književnosti ne može govoriti na način, terminima i pojmovima koji su rezultat tradicionalne dijakronijske klasifikacije književnosti, a smisleno se o postmodernizmu može govoriti na tri načina: tako da se odredi kraj modernizma, tako da se postmodernizam izvede iz interpretacije postmoderne epohe, i da se postupkom karakterizacije pokuša odrediti neke osobine arbitrarno izabranih književnih tekstova. Nadovezujući se na to, autor iznosi mišljenje kako nijedan od tih načina ne može izdržati kritiku jer se u sva tri javljaju aporije početno neodređenog pojma postmodernizma (Solar, 1995, str. 49). *Postmodernizam se kao klasifikatorski pojam ne može održati ako mu ne prethode određeni vrijednosni sudovi, a vrijednosni sudovi toliko su vezani za različita shvaćanja i interpretacije kako moderne epohe tako i modernizma, da se ono što se smatra fenomenima nove epohe svodi na naslućivanje, a govor o tome na nagađanje* (Solar, 1995, str. 49.).

Kada pokušavamo objasniti razliku među dvama pojmovima, distinkcija između moderne i postmoderne može se prvenstveno objasniti strukturalnim razlikama. Dok moderna stremlje k formi, pravilima i jasnoj strukturi, postmoderna sve to odbacuje i eksperimentira, pruža takozvanu slobodu izričaja, miješa elemente, žanrove, neograničeno se igra. Nadalje, na neki se način ruše granice među visokom i trivijalnom književnosti. Javljaju se razne mogućnosti iščitavanja trivijalnih i netrivialnih postupaka, a upravo osobit odnos prema književnoj tradiciji upućuje na to da je riječ o postmodernizmu. Trivijalno je okarakterizirano kao nešto jednostavno, usmjereno na čitljivija djela koja su samim time potencijalno dijaloškija. Što ne znači uvijek da se ozbiljne teme ne obrađuju na ozbiljan način.

Još jedna definicija govori o tome kako postmodernizam *odlikuje distanciranje generacije umjetnika od estetske osnove moderne. Postmoderna odbija inovacijske težnje moderne, smatrajući ih automatiziranim i etabliranim. S druge strane, ona se ugleda na modernističko zahtijevanje otvorenosti umjetničkog djela. Karakteristična odlika postmoderne jest ekstremni stilski pluralizam koji najčešće završava u miksturi detalja iz različitih perioda. Osnovno polazište da se u književnosti ništa novo ne može stvoriti odvelo je umjetnike u igru s različitim materijalima. Osvrt na povijest i tradiciju ispostavio se kao pokušaj da se stvaralački postupci kolažiraju u jedno.*

*Pritom se svjesno brišu granice između kiča i umjetnosti, masovne i visoke kulture.*¹⁰
No, nije svaka trivijalizacija karakterizacija postmodernizma.

Tako neki početak postmoderne vide 70-ih, preko 1990. godine kao godine nastanka tzv. suvremene drame, pa do 2000. kada je neka opet nova drama (Car-Mihec, 2004, str. 33.). Solar u svojem djelu *Nakon smrti Sancha Panze* donosi još jedan zaključak u kojem kaže kako se postmoderna može razumjeti jedino ako shvatimo njezinu potrebu dvostrukog razgraničenja, takvog razgraničenja kakvo je podjednako paradoksalno kao i osporavanje osporavanja ili ironizacija ironije. Postmoderna je epoha *između* nečega što je bilo i nečega što još ne postoji, pa njezina sklonost prema nihilizmu i paradoksu ne može biti opisana drugačije nego kao pokušaj oslanjanja na novu retoriku (Solar, 2009, str. 193.). Adriana Car-Mihec u svojem članku *Postmoderna drama (terminološki aspekti)* navodi kako, od osamdesetih godina naovamo, *ipak na kraju možemo zaključiti da je pojam 'postmoderna', tj. 'postmodernizam' u većini korišten kao periodizacijski termin koji upućuje na činjenicu pripadnosti (manje ili više svjesne) kulturnoj sadašnjosti, kao različitoj od nedavne kulturne prošlosti kojoj je osnovno obilježje modernizam* (Car-Mihec, 1999, str. 69.). Književni postupci poput *citatnosti, metatekstualnosti, žanrovske nečistoće, nemogućnost jednoznačnog definiranja radnje, prevladavanje granica trivijalne i visoke literature, miješanje stilova i oblika, igrivost oblika i smisla, karnevaliziranost, parodičnost, grotesknost, socijalni eskapizam, osobit odnos prema tradiciji, ukinuće polemičnog odnosa prema društvenoj stvarnosti* i dr., javljaju se u dramskim ostvarajima u moderni, postmoderni, ali i avangardi, pa prema riječima autorice ne predstavljaju određenu vrstu razdiobne pomoći i njihova je *distinktivna moć upitna* (Car-Mihec, 1999, str. 71.). Nadalje, kao jedno od najosjetljivijih pitanja autorica navodi nedosljednost prilikom tumačenja *postmodernizma* naspram *suvremene književnosti* govoreći kako je područje suvremene književnosti poprilično relativizirano posljednjih godina, pa dolazi do nejasnoća prilikom odnosa suvremene naspram postmoderne književnosti. U svojem tekstu spominje Donata koji o *'suvremenoj dramaturgiji'* govori u znaku *'postmoderne umjetnosti'*, Pavličića koji *'postmodernima'* naziva određene književne osobine (npr. zanimanje pisaca za književnu povijest) koje posjeduju dramska djela u stihu unutar *'suvremena'* razdoblja, Šicel će *'postmodernizam'* nazvati *'tendencijom'* unutar *'suvremene'*

¹⁰<http://www.oocities.org/gimn1gradacac/moderna/postmoderna.htm>, preuzeto 25.7.2016.

književnosti i sl., pa nam je na trenutke nejasno je li termin 'postmoderna' drama zapravo istoznačnica pojmu 'suvremene' drame ili je njemu subordiniran pojam (Car-Mihec, 1999, str. 70.). Nije nemoguće suvremenu komediju promatrati kao potpuno odvojenu i jedinstvenu, ali nesporno je da se uz nju vežu i da će se vezati pojmovi poput postmodernizma i postmoderne koji su očigledno nedjeljivi.

4. KRATKI PREGLED POVIJESTI SVJETSKE KOMEDIJE

Kao dramsku vrstu, komediju poznaju antičko, helenističko i rimsko kazalište, a u srednjem vijeku dobiva značenje *priče sa sretnim završetkom* (*Hrvatska književna enciklopedija*, 2010. – 2012., str. 353.). Poput tragedije, razvila se iz pučkih obreda, na što nam ukazuje i sam grčki naziv *kōmōdía*, nastao od *kōmos* (*κῶμος*) – *veseli ophod i òdè* (*ὠδὴ ὀιδῆ*) – pjesma, a u Grčkoj ima obredni smisao, izvodeći se prilikom svečanosti, a do najvećeg procvata dolazi u demokratskoj Ateni uz Aristofana (Solar, 2005, str. 241.). Upravo u Grčkoj najuže je vezana za dionizijske svečanosti (za kult Dioniza, boga radosti i vina). Tada se uz ozbiljne ditirambe pjevaju i pjesme koje imaju komičan i satiričan karakter, a koje se vjerojatno uzimaju kao praizvor grčke komedije.

Najveći je autor takvoga smjera, već spomenuti, Aristofan (oko 445. pr. Kr. – oko 385. pr. Kr.), grčki komediograf iz Atene (od 44 komedije sačuvano 11 i neki odlomci). Ističu se djela *Aharnjani*, *Vitezovi*, *Mir*, *Kukumaglaj-grad*, *Lizistrat*, *Žabe*, *Žene u narodnoj skupštini*.¹¹ Grčka komedija ima u mnogo čemu presudan utjecaj na razvoj drame u svim europskim književnostima. Uz prvake tragedije Eshila, Sofokla i Euripida te klasika komedije Aristofana, na rimsku dramsku književnost osobito djeluje tzv. novija grčka komedija, s najznačajnijim predstavnikom Menandarom (342. pr. Kr. – 291. pr. Kr.) (Solar, 2005, str. 244.). Od 105 komedija atenskoga komediografa, danas poznajemo samo odlomke i preradbe rimskih komediografa Plauta i Terencija. Takvu komediju, koja se veže uz Menandra, u kojoj nestaje *kora* (prema grč. *choros* i lat. *chorus*, plesačka i pjevačka družina, vjerska svetkovina), a tematika se orijentira isključivo prema privatnom životu, oponaša i rimska komedija, koja osobito preko Plauta djeluje na razvoj komedije sve do naših dana. Takav tip komedije stvara niz tipičnih karaktera i tipičnih odnosa koji se uvijek razrješavaju na tipične načine. Tu tradiciju vjerodostojno slijedi renesansna komedija u Italiji, na koju se oslanja i nastavlja dio naše hrvatske komediografije (Solar, 2005, str. 244.). Titu Makciju Plautu (255. pr. Kr. – 185. pr. Kr.), najsnažnijem rimskom komediografu prepisuje se oko 130 komedija, od kojih su nam poznate: *Menaechmi* (braća blizanci), *Hvalisavi vojnik*, *Tvrđica* (*Aulularija*, ili doslovno: *Komedija o ćupu*),

¹¹Leksikografski zavod Miroslav Krleža: Aristofan, na: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=3828>, preuzeto 12.11.2015.

Amfitrion, i dr.¹² Plaut osobito njeguje komediju intrige, koja je bogata komičnim situacijama i komičnom igrom riječi, a vrijednošću se izdvaja *Tvrđica* (oko 200. pr. Kr.), komedija karaktera, s likom škrtice Eukliona koji ljubomorno čuva ćup s novcem. Plautovski likovi i duhovita scenska rješenja neiscrpno su vrelo nadahnuća svim kasnijim komediografskim nastojanjima pa njegovih tragova možemo naći u renesansnoj talijanskoj komediji, kao i kod našega Marina Držića koji za svoju komediju *Skup* kaže da je *sva ukradena iz neke knjige starije od starosti* – iz Plauta. *Plaut je mnogo prilagodljivije ukusu publike pisao svoje brojne komedije (od 120 djela sačuvano je dvadesetak). Njegovi tipovi, zaljubljeni mladići, zavodljive hetere, svodnici, hvalisavi vojnici, svadljivci – kukavice i škrci mnogo su više privlačili publiku od antičkih bogova i heroja. Plaut je osim toga bio majstor situacione komike tečnih dijaloga i dobro poantirane dosjetke*, prema riječima Batušića i Švacova (Batušić, Švacov, 1998, str. 448.).

Još jedan istaknuti rimski komediograf, Publije Terencije Afer (195. pr. Kr. – 159. pr. Kr.), porijeklom iz Kartage u Africi, znatno obogaćuje repertoar komičnih likova i tema svojim djelima: *Svekrva, Čovjek koji sam sebe muči, Eunuh, Formio, Braća*.¹³

Puno razdoblje renesanse u Italiji, i još u nekim europskim zemljama, njeguje naročito dramsku književnost po uzoru na antičko, grčko-latinsko kazalište. Komedija ima naročite preduvjete za razvoj i procvat, a obzirom na slobodnije društvene prilike i veće osobne slobode. *Tu se na latinskom jeziku izvode Plautove i Terencijeve komedije, a iz plautističke dramaturgijske i tematske strukture razvija se tijekom 16. st. u Italiji tzv. učena komedija ('commedia erudita'), koju stvaraju Machiavelli, Ariosto, Aretino i dr. Naročitu vrstu komičnoga teatra predstavlja opora, a često i drastična farsa o seljaku u gradskim životnim prilikama, kojoj je glavni zastupnik glumac, redatelj i pisac Angelo Beolco zvani Ruzzante* (Batušić, Švacov, 1998, str. 452.). Prema Batušiću i Švacovu, krajem 16. stoljeća, u Italiji počinje jačati '*commedia dell' arte*' koja je nastala iz *mima, atelane, pučkih pokladnih igara i ophoda te ishitrenih dijaloga u primarnim uličnim teatarskim manifestacijama, ona se s vremenom razvila do samostalna i evropski značajna glumišnoga pokreta, koji je*

¹²Leksikografski zavod Miroslav Krleža: *Tit Makcije Plaut*, na: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=48648>, preuzeto 12.11.2015.

¹³Leksikografski zavod Miroslav Krleža: *Publije Terencije Afer*, na: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=60925>, preuzeto 12.11.2015.

presudno utjecao na niz dramskih pisaca (Moliere, Goldoni) i čitavih kazališnih sredina (Francuska, Austrija, slavenske zemlje i dr.). Komedije su pisali prvi umovi vremena: Ariosto ('Škrinja', 'Negromant', 'Svodilja'...), Machiavelli ('Mandragola'), Aretino ('Kurtizana', 'Licemjer', 'Filozof'), pa čak i Giordano Bruno, čija se komedija 'Svijećnjak' još i danas može naći na programima evropskih kazališta (Batušić, Švacov, 1998, str. 453.). Nadalje, izvan dometa talijanske glumišne sfere ostaje englesko kazalište 16. i prve polovine 17. st., kako u tematskom tako i u arhitektonsko-dekorativnom smislu. Putujuće su družine predstave pučkih komedija održavale po dvorištima gostionica i gradskim plemićkim palačama (Batušić, Švacov, 1998, str. 455.). Kada govorimo o vrhuncu dramske umjetnosti gotovo u cjelokupnoj dramaturgiji europskih književnosti, vežemo ga uz stvaralaštvo Williama Shakespearea. Njegove tragedije i komedije razlikuju se i temom i oblikom od antičkih uzora. *Može mu se predbaciti da, osobito u komedijama, nije razrješavao zaplet na najuvjerljiviji način, ali njemu i nije bilo odviše stalo do toga. Taj nadmoćni nemar vidljiv je i iz samih naslova: 'Kako vam drago', 'Na Tri kralja ili kako hoćete', 'Zimska bajka' i dr.* (Batušić, Švacov, 1998, str. 456.). U 17. se stoljeću (zlatni vijek) u Španjolskoj scenskim djelima umeću i dodaju međuigre i kraće, zabavne predigre, a viteška je tematika našla svoju kazališnu varijantu u tzv. *komediji mača i plašta*. Obzirom da se ne mari za jedinstvo mjesta i vremena, Lope de Vega priznaje kako su mu njegove 'šepRTLjave komedije' donijele mnogo više slave i novaca nego komadi pisani po 'pravilima' (Batušić, Švacov, 1998, str. 458.). S druge strane, Jean Baptiste Moliere (1622. – 1673.), francuski komediograf, najveće je ime na području komedije, a uspjelo mu je ostati uvijek nenadmašnim, izvornim i autonomnim komediografom. On je i danas najizvođeniji komediografski pisac. *S dijapazonom vrsta od farse, lakrdije i komedije-baleta do društvene drame i do fantastičke tragedije daleko premošćuje granice vremena, zadirući u često zabranjene teme licemjerstva i lažne učenosti* (Batušić, Švacov, 1998, str. 459.). Stoga su njegova djela, npr. *Kaćiperke, Tartuffe, Don Juan, Mizantrop, Građanin-plemić, Georges Dandin, Škrtac, Scapinove spletke, Umišljeni bolesnik*¹⁴, postala svojinom cijeloga čovječanstva.

I nakon Molierea javljaju se značajna komediografska ostvarenja i značajni autori u pojedinim narodima. Ali komedija kao dramski oblik s ranije utvrđenim obilježjima ustupa u mnogočemu mjesto suvremenoj drami koja na kompleksnim

¹⁴Leksikografski zavod Miroslav Krleža: Moliere, na: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=41600>, preuzeto 12.11.2015.

temama izgrađuje nove strukture, drugačije od ranijega, povijesno utvrđenoga oblika komedije.

Primjerice, u 18. stoljeću u Italiji Carlo Goldoni prezasićenu komediju *dell' arte* kanalizira u literarne okvire, zadržavajući njenu temeljnu tipologiju u svojim venecijanskim karakterima. Goldoni, majstor komedije naravi, razvija tradiciju komedije *dell' arte* na način da stvara od njenih tipiziranih lica žive, prepoznatljive ljude iz puka. Uz Goldonija, drugi je značajni pisac komedija Carlo Gozzi (1720. – 1806.), koji ostaje u tradiciji stare mletačke komedije koju zaodijeva u ruho bajke, egzotike i fantastike (Batušić, Švacov, 1998, str. 460–461.). Francusko kazalište 18. stoljeća obilježavaju četvorica autora: Pierre Marivaux, Francois Marie Arouet Voltaire, Denis Diderot i Pierre Caron de Beaumarchais. Marivaux (1688. – 1763.) u francusku i evropsku tradiciju unosi suptilnu, psihološki iznijansiranu komediju s motivima ljubavi, a Beaumarchais (1732. – 1799.) se nakon neuspjeha s ozbiljnom dramom posvećuje komediji djelima *Seviljski brijač* (1775) i *Figarova svadba* (1784) (Batušić, Švacov, 1998, str. 460–461.). Usporedo s tragedijama Victora Hugoa, u Francuskoj se u 19. stoljeću izvode brojne komedije iz radionice Eugenea Scribea, pod čijim mentorstvom i potpisom nastaje 400 dramskih djela i šezdesetak opernih libreta. Victor Hugo (1802. – 1885.) proklamira estetiku grotesknoga, prevladavajuću sintezu uzvišenoga, komičnoga i ružnoga. Ugledajući se na Shakespearea, on izmjenjuje tragične i komične trenutke u drami, zastupajući kontaminaciju žanrova (Batušić, Švacov, 1998, str. 464–465.). *Usporedno s realizmom i naturalizmom nastavlja se tradicija zabavljačkog teatra, dobro skrojene, duhovito pisane komedije bez pretenzija da mijenja i popravljaju svijet. Od Scribea do naših dana u bezbroj oblika živi nasljednik mima udružen s 'učenom komedijom' da puku ponudi sat ili dva bijega od zbilje svakodnevice* (Batušić, Švacov, 1998, str. 468.).

5. PRVE HRVATSKE KOMEDIJE

Renesansna je komedija u Italiji u velikoj mjeri začeta na temeljima rimske komedije na koju se naslanja ili započinje, i nastavlja, naša hrvatska renesansna komediografija. Tako istovremeno s obnovom u Italiji, u sklopu kulturne razmjene između hrvatskih gradova na jadranskoj obali i talijanskih gradova, nastaju prve hrvatske komedije kojima su autori Nikola Nalješković (oko 1500. – 1587.) i Marin Držić (1508. – 1567.) (*Hrvatska književna enciklopedija*, 2010. – 2012., str. 353.).

Točnije, komedija u Dubrovniku nastaje s Nalješkovićevim farsama koje utiru put Držićevom *Dundu Maroju* (1551) koji se smatra najvećim dosegom hrvatske renesansne književnosti pa čak i vrhuncem jedne takve književne vrste u cjelokupnoj europskoj književnosti toga vremena. Nastanak Nalješkovićevih dramskih scena, točnije sedam *komedija*, nastavio se na Vetranovićev rad, a Marinu Držiću pripremio podlogu.

U *komedijama* na scenu iznosi pojedinosti dubrovačkoga svakodnevnog života čime ne isključuje vlastiti kritički odnos prema negativnim stranama života u Dubrovniku. Iznošenje nakaradnosti i prljavoga rublja za Nalješkovića nema obilježje nekog općeg negodovanja i težeg nezadovoljstva već pojedinosti mogu prvenstveno poslužiti kao vesela i duhovita zabava, prikladna za izazivanje smijeha. U *Komediji sedmoj* pokušao je složenijom organizacijom radnje, podjelom na činove i približavanjem svog materijala ustaljenim motivima udovoljiti i zahtjevima novije, *učene komedije*. Sva njegova djela zasićena su dubrovačkim odnosima, dubrovačkom logikom i dubrovačkim simboliziranim slikama. Obično se smatra da je Nalješković preteča Držića, ne samo zbog toga što njegove drame svojim nastankom i izvedbom prethode Držićevima, nego i zbog dramaturškog i tematskog smisla, a *oboju su se, dakle, nalazila u istoj poetičkoj situaciji, samo što su je izrazili na različite načine, svaki po mjeri svojega talenta i svojega društvenoga trenutka.*¹⁵

Komedijom se smatra ono što piše Držić, i autori poslije njega – razvijeni prozni scenski tekst, a Nalješković svojom raznovrsnošću sumira mnoga dotadašnja iskustva i na neki način preduhitruje buduća te time predviđa pravce kojima kreće Držić.

¹⁵*Pučka krv, plemstvo duha: zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*, ur. Davor Dukić, Disput, Zagreb, god. 2005., str. 187–204.

Neizostavna i nezaobilazna je komedija talijanskoga komediografa N. Machiavellija (1469. – 1527.) čiji je tekst *Vladar* (1513) bitno utjecao na hrvatskoga komediografa Marina Držića.

Daleke, 1508. god. izvedbom Ariostove (1474. – 1533.) *Cassarie* na dvoru Alfonsa Borgie u Ferrari, započinje učena komedija, *commedia erudita*, svoj scenski život koji u mnogome postaje odlučnim za mnogobrojna europska glumišna kretanja, ne samo u 16. st., nego djelomice i u kasnijim stoljećima. Držić se u Dubrovniku na početku svoje kazališne djelatnosti, i u praktičnom i u iskustvenom pogledu može osloniti isključivo na dva uporišta: na domaće dramsko, scensko i prikazivačko nasljeđe te na vlastito scensko iskustvo crpljeno u proučavanju svih aspekata *eruditne* komedije, s osobnim poniranjem u kazališnu praksu kao provjerom trenutnih mogućnosti, što se kasnije pretvara u uzbudljive korake prema vlastitome glumištu. Svoje dramsko stvaralaštvo Držić u Dubrovniku može nastaviti na neveliki, ali ipak nezaobilazni dotadašnji korpus hrvatske dramatičke 16. stoljeća. Renesansno kazalište, tako često lišeno improvizatorskoga, ali vedroga i stvaralačkoga nesklada, on je do temelja uznemirio atipičnošću svojih junaka, unoseći u svako svoje djelo dubinsko promatranje vlastita svakodnevlja.¹⁶ Nalješković crta jedan odvojeni put komedije, započevši s farsom prema složenijoj komediji, a već je prije spomenuto kako je autorova posljednja komedija jedina prava, koja stremlji k eruditnome komediografskom modelu, ponajviše strukturalno.

S druge strane, ako se vratimo na Držića i njegova *Dunda*, zaključujemo kako ne može biti govora o samo jednoj od komedija stereotipne strukture nego o djelu koje se nikako ne može odcijepiti od autorovih pogleda na život i čovjeka, a prema Senkeru Držić se *nadahnjivao dubrovačkom zbiljom, crpio je teme i motive, likove i događaje iz života što ga je okruživao, u kojemu je sudjelovao kao dubrovački građanin, umjetnik, intelektualac, duhovnik i politički urotnik.*¹⁷ Čovjekova naravnalazi se u središtu ove renesansne komedije u kojoj pisac vrlo agresivno pokazuje svoj smisao za groteskno i karnevalsko, za dijalog i ludizam, za privremenost i ofenzivnost. Držić u *Dundu Maroju* secira društvo Dubrovnika na svim njegovim neuralgičnim mjestima, odvajajući tkivo svoje komedije jednoj od najplodonosnijih asimilacija, aktualnih filozofskih pogleda, ali i životnih istina i poetičkih iskustava.

¹⁶v. Nikola Batušić: *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb, god. 1978.

¹⁷Boris Senker: *Kazališne razmjene*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, god. 2002., str. 11.

Uznemiren u svakoj svojoj molekuli Držićev *Dundo Maroje* uzburkava svoju sredinu.¹⁸

Držićeva komedija napušta raniju urednost komičkoga teatra. *Njoj je zato jezik ulice progutao urednost trga, a radnja joj je sve u žurbi. Dubrovčani koji se nađu na rimskim ulicama jedva da imaju vremena saslušati jedan drugoga. Zato je 'Dundo Maroje' velika komedija o neslušanju i nesporazumima* (Prosperov Novak, 2004a, str. 82.). Držićevi likovi su, neprijeporno, izraz talenta, vrsnoga promatračkog oka, životnoga iskustva i dobra poznavanja ljudske prirode, ali isto tako i refleks autorove književne kulture i oslonca na suvremenu komediografsku produkciju susjedne Italije. Njegovi likovi nastaju u ozračju humanizmom proširenog interesa za čovjeka, njegovu psihologiju, njegovu unutrašnjost te su, barem neki, obilježeni ranovjekovnom sviješću o individualitetu svakoga pojedinog ljudskog bića, renesansnim antropocentrizmom, rođenim u Italiji.¹⁹ Tako se u renesansnom komičnom svijetu koji nas ovdje ponajviše zanima, svijetu što se temelji na nizu opozicija kakve su, primjerice, muško-žensko, starost-mladost, moć-nemoć (tjelesna, gospodarska, društvena, politička), nadređenost-podređenost (seksualna, obiteljska, društvena, politička, rasna), blagost-silovitost, razmetljivost-skromnost, uljudba-divljaštvo, naše-tuđe, razum-ludost, inteligencija-glupost, hrabrost-plašljivost, samoživost-društvenost, škrti gospodar ili otac mora naći u paru sa svagda gladnim slugom, odnosno rasipnim sinom i kćerkom za udaju, lukavi prevarant s naivnom žrtvom, neotesani seljak s prefriganim građaninom, a stari muž ili zaljubljenik s mladom ženom ili djevojkom i mladim zaljubljenikom (Senker, 2002, str. 17.).

Obzirom da su ukratko opisani počeci naše hrvatske komedije i sažet prikaz najznačajnijih ostvarenja, ne preostaje ništa drugo nego još jednom utvrditi, tj. zaključiti neizostavno i značajno razdoblje hrvatske renesansne komediografije čiji se repovi protežu još i nakon Držića.

U podosta kratkome vremenskom razdoblju Marin Držić piše spomenute komedije, i još nekoliko navedenih, koje stječu zasluženi status tekstova-utemeljitelja hrvatske komediografije, ali ujedno i dramatike. Upravo na tragu njegovih komedija i farsi nastaje u posljednjim godinama 16. stoljeća *Komedija od*

¹⁸Slobodan Prosperov Novak: *Povijest hrvatske književnosti: Raspeta domovina*, Marjan tisak, Split, god. 2004a., str. 82.

¹⁹Dunja Fališevac: Iz Držićeve radionice: oblikovanje karaktera, *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 35, No. 1, god. 2009., str. 83–111.

Raskota, farsa koja se pripisuje M. Benetoviću (1550. – 1607.), i *Hvarkinja* (1600), komedija koja je u hvarskom književno-kazališnom krugu najveći dramaturgijsko-scenski domet, a zasigurno je djelo M. Benetovića, koji dobro poznaje Ruzzanteove rustikalne komedije i u Mlecima ima priliku pratiti predstave komičara *dell'arte*. Vrelima talijanske baštine služe se mnogi, pa tako i nepoznati autori niza dubrovačkih smješnica (*Jerko Škripalo*, *Pijero Muzuvijer*, *Šimun Dundurilo*, *Ljubovnici* i dr.) koje nasmijavaju dubrovačku publiku standardnim komičnim fabulama i stereotipnim likovima preuzetima od susjeda. Nakon smješnica, u dubrovačkom teatru započinje izvedba *frančezarija*, tj. lokalizacija Moliereovih komedija koje su ujedno i svjedočanstvo o jačoj europeizaciji kulturnoga dubrovačkog života početkom 17. st. (*Hrvatska književna enciklopedija*, 2010. – 2012., str. 354.). Kako piše Nikola Batušić u svojoj studiji o drami i kazalištu, kraj 18. stoljeća u dubrovačkom je kazalištu obilježen komedijom. Marko Bruerović, pohrvaćeni Francuz, s djelom *Vjera iznenada* donosi zanimljive prikaze ondašnjih običaja. *Pir od djece* i *Šarlatan u pokretu*, djela Ferdinanda Putice pokušavaju naslijediti tadašnju domaću komediografsku tradiciju, ali gotovo bez većega uspjeha. Izvodi se adaptacija francuske srednjovjekovne farse pod naslovom *Pokrinokat* kojoj je autor Miho Sorgo. Neizvedenom zacijelo ostaje crna komedija *Kate Kapuralica* (ili *Kate Sukurica*) Vlaha Stullija Stulića.²⁰

²⁰Nikola Batušić: *Drama i kazalište*, na: http://dzs.ffzg.unizg.hr/text/Batusic_drama_i_kazaliste.pdf, preuzeto 7.12.2015., str. 4.

5.1. Kajkavski (ne)poznati komediografi

Dolaskom isusovaca u sjeverne krajeve Hrvatske, krajem 17. stoljeća aktivno počinje biti školsko kazalište za koje se s prijelaza 18. st. u 19. st. počinju pripremati igrokazi za izvođenje u pokladno vrijeme. Od svih silnih preradbi i lokalizacija raznoraznih dramskih komada, kazališno najzanimljivijom satiričkom komedijom *ocijenjena* je *Mislibolesnik* iliti *Hipokondrijakuš* anonimnoga autora, što u likovima dvojice braće, umišljenoga bolesnika i lijenčine te njihova nećaka obrazovanoga u inozemstvu, na pozornici podvrgava kritici *mentalitet* i *stereotipe* u sjevernohrvatskoj feudalnoj sredini. Bliskom joj se može nazvati i *klasicistička komedija s prosvjetiteljskim pomakom 'Baron Tamburlanovič ili pelda nerazumnoga potrošivca'* (*Hrvatska književna enciklopedija*, 2010. – 2012., str. 354.).

Krajem 18. stoljeća neosporan vrhunac doseže hrvatska drama na čelu s kajkavskim prosvjetiteljskim komediografom Titušom Brezovačkim (1757. – 1805.). Uz nekolicinu njegovih djela, dotičemo se dva komediografska ostvaraja, dvije komedije *Matijaš grabancijaš dijak* (1804) i *Diogeneš* (1823). Iako ga se upravo zbog prevlasti pouke nad komikom gdje gdje doživljava više kao satiričara i prosvjetitelja nego komediografa, zasigurno je jedan od najznačajnijih i najvažnijih kajkavskih pisaca, a svojim djelima ima osigurano mjesto u povijesti drame i kazališta. Izuzev toga, Batušić članak zaključuje pišući kako je *u spoju sentimentalnoga i komičnoga Brezovački sentencioznom poučljivošću i bogatim katalogom scenski efektivnih komediografskih sredstava stvorio djelo koje na najbolji način ujedinjuje europsku tradiciju dviju vrsta: komediju plautističko-molijereovskih obilježja i prosvjetiteljsku dramu, usredotočenu na oslikavanje različitih međuobiteljskih odnosa. U duhu poznate Horacijeve izreke kako ništa ne priječi čovjeka da smijući se govori istinu, Brezovački je stvorio djelo koje na razvojnoj crti od Držića do hrvatskih komediografa sredine 19. st. (Nemčić, Šenoa, Tomić) znači bitnu i neprijepornu prijelomnicu, ostajući sve do danas i nacionalnom repertoarnom konstantom* (Batušić, [Drama i kazalište.pdf](#), str. 9.).

5.2. S prijelaza iz 19. u 20. stoljeće

Premda su se cijenile manje od povijesnih tragedija, a uspjehom kod publike nisu se ni približile pučkim igrokazima, šalama i lakrdijama, malobrojne komedije u drugoj polovini 19. st. ostale su scenski najotporniji dio dramske produkcije (Hrvatska književna enciklopedija, 2010. – 2012., str. 355.). Kao značajan primjer realistične salonske komedije navodi se *Ljubica* (1986) Augusta Šenoa (1838. – 1881.). Prosperov Novak u *Povijesti hrvatske književnosti* spominje kako ta komedija, koja počiva na podlozi francuskih uzora, doživljava propast, kako kod publike, tako i kod kritike. Kao glavni razlog navodi se prepoznavanje stvarnih osoba u likovima, koji su bili ismijani groteskom (Novak, 2004b, str. 80.).

Potom, neizostavan je *Kvas bez kruha* (1973) A. Nemčića, tekst kojemu je *bliska bečka komedija bidermajera*. Trinaest godina prije *Ljubice*, u njemu autor *pokušava oživiti malograđansku sredinu u predvečerje skandaloznih političkih izbora*. *Novi red* (1881) J. E. Tomića, satira je na Bachov apsolutizam, ali i sve policijske režime, s izvrsno pogođenim likovima tajnoga redara te *odnarođenih* poltrona i malograđanki, kojima se suprotstavlja vlastelin i *narodnjak* Tomo Plentaj, praizvedbu ima tek 1918. godine. Danas je posve zaboravljeno nekoliko Tomićevih konvencionalnih veselih igara, jednako kao i pretenciozna *kozmpolitska* komedija *Psyche* (1889), prvijenac I. Vojnovića. Nešto boljom od skromnoga prosjeka drže se *Ladanjska opozicija* (1896) M. Derenčina, koja ismijava *ustajalost hrvatskog parlamentarizma*, i *Tri prosca* I. Vončine mlađeg (Hrvatska književna enciklopedija, 2010. – 2012., str. 355.).

6. STILSKI PLURALIZAM DVADESETOGA STOLJEĆA

Razdoblje stilske pluralizma koje u kazalištu obuhvaća posljednjih deset godina 19. stoljeća i prvih dvadesetak godina 20. stoljeća, donosi sa sobom pomake u domeni komediografije. Možemo reći kako razdoblje pluralizma pruža različita odvijanja, razvitak komedije u raznoraznim smjerovima te kako je riječ o plodonosnome razdoblju. Započevši s A. G. Matošem (1873. – 1914.) u *Malo pa ništa* (nedorađena drama) i M. Jurić Zagorkom (1873. – 1957.) u *Jalnuševčanima*, njihova djela nasljeđuju obrasce realistične društvene komedije i izlažu javnoj poruzi mentalitet hrvatskih malograđana, skorojevića i politikanata. Drugi, među kojima se ističe M. Begović (1876. – 1948.) , autor *malih komedija Venus victrix*, o ljubavnom trokutu što ga čine renesansni pedant, njegova žena i kondotijer, *Biskupova sinovica*, s libertinskim biskupom kao zaštitnikom mladenačkih strasti i preljuba te *Pred ispitom zrelosti* i *Cvjetna cesta*, o prvim erotskim iskustvima u koja mlade uvode stariji *tutori*, teme za komedije traže uglavnom na polju erotike i spolnosti. Nakon popriličnoga komediografskog prekida, Begović se komediji vraća 1930. godine *Amerikanskom jahtom u splitskoj luci* (1930), a svoju komiku gradi na suprotnosti između osiromašene nekadašnje aristokracije i novih bogataša, povratnika iz ekonomske emigracije. Zatim, moramo spomenuti i P. Petrovića Peciju (1877. – 1955.) kao najvažnijega predstavnika koji publiku privlači folklornim motivima i regionalnim idiomom kojim se pišu njegove *komedije situacije zasnovane na tehnički vješto postavljenim i razrađenim zapletima*. Nakon svojega komediografskog prvijenca *Pljusak* iz 1918., za međuratno kazalište piše niz popularnih komedija i lakrdija. Salonske komedije, u kojima se komične situacije stvaraju uglavnom oko ljubavnih i bračnih nesporazum, pišu M. Cihlar Nehajev (*Klupa na mjeseci*), T. Strozzi (*Komedija na stubištu, Kako se osvajaju žene*) i P. Preradović mlađi (*Komedije oko braka, Najbolja ideja tete Olge*), pa M. Krleža (*Leda*) (*Hrvatska književna enciklopedija*, 2010. – 2012., str. 355.).

U literaturi se nadalje navodi kako se najuspješnijom međuratnom komedijom smatra *Gospodsko dijete* K. Mesarića u kojemu autor potvrđuje, *suprotstavljanjem govora*, socijalni kontrast i društveni sukob između sela i grada. Istovremeno, G. Senečić uvodi komične likove u svoje popularne pučke igrokaze (*Ferdinand, Slučaj s ulice, Radnički dol, Neobičan čovjek*). Tek krajem 2. sv. rata piše dvije komedije,

Logaritmi i ljubav te *Glumački dom*, ali gotovo neuspješno jer ne uspijevaju ostvariti autorovu zamisao, parirati s njegovim prethodnim radom niti zauzeti željeno mjesto snažnih komediografskih ostvaraja kako je to polazi za rukom komedijama drugih autora iz 50-ih godina 20. st. (primjerice, *Karolina Riječka* D. Gervaisa).

Prvim našim poratnim djelom sa suvremenom tematikom smatra se *Prst pred nosom* (1947) J. Horvata. Potom, dramatizacija smiješne pripovijesti *Svoga tela gospodar* (1931) S. Kolara, jedna od rijetkih crnih komedija u hrvatskoj drami, a ponajprije komediografski prvijenac P. Budaka *Klupko* (1955), komedija iz ličkoga života *priprosta u shematizmu jedne od vajkada oprobane dramaturgije, ali oslonjena i na prokušane i stoga sigurne efekte uspješne komike zanatski dobrog vodvilja*. Sljedeće Budakove komedije, primjerice *Na trnu i kamenu*, *Tišina! Snimamo!* i *Teštamenat*, ostaju u sjeni često izvođenoga *Klupka* (*Hrvatska književna enciklopedija*, 2010. – 2012., str. 356.).

Na neki način, nastavljajući se na termin društvene komedije koju u godinama nakon rata uvode već spomenuti Joža Horvat i Drago Gervais s *Reakcionarima* (1949) i stvarajući svoj vlastiti tip suvremene angažirane satire, Fadil Hadžić je i u novijem razdoblju pokazao uspon i nove kvalitete satiričnosti (nazvan *dežurnim satiričarem*), a potom sve do hrabrijega zahvaćanja ključnih tema i devijacija u našem društvu (Frndić, 1986, str. 299.). U opsegom iznimnom opusu od šezdesetak komedija F. Hadžića, ne ističe se samo jedan naslov, već od *Dosadne komedije* (1952) pa sve do *Afere* (2005) uspijeva ostati scenski i društveno aktualan, a ujedno i dosljedan svojem (pojednostavljenom, ali teorijski utemeljenom) shvaćanju dvaju *glavnih zadataka* humora – jedan je svakako *higijenski*, on čisti našu dušu, a drugi je *obrambeni*, jer nas štiti od životnih nevolja i društvene slike (*Hrvatska književna enciklopedija*, 2010. – 2012., str. 356.).

Pozovemo li se na Vidu Flaker i njezin osvrt u tekstu *Naslijeđeni modeli u hrvatskoj suvremenoj komediografiji*, zaranjamo dublje u problematiku i novine poslijeratne hrvatske komediografije. Već na samome početku, Flaker spominje kako prvo poratno vrijeme jasno ističe sveopći zahtjev za novostima u dramskom i kazališnom stvaralaštvu, ali ne oblikuje nove estetske programe. Taj poslijeratni problem kako i čime započeti jedno novo razdoblje zapravo se formulira u pitanje gdje i kako nastaviti. Komedija se pojavljuje na mjestu prvijenca u poslijeratnoj dramskoj književnosti i ta se pojava imenuje fenomenom koji kritika pokušava teorijski obrazložiti. Kao što smo već spomenuli, pojava komedije *Prst pred nosom*

Jože Horvata godine 1947. dobiva oznaku prve poratne domaće, duboke i realistične drame. Uz nju se istovremeno javlja *Večera* (1947) Skendera Kulenovića, komedija koja se nalazi u sličnom povijesno-dramskom stjecaju okolnosti. Iako nagrađene, obje komedije na neki način razočaravaju očekivanja zbog toga što se iz tadašnjih kritičarskih osvrta na komediju kao na žanr gleda podcjenjivački. Marijan Matković problematizira položaj poratnoga komediografa ističući kako *nije laka literarna situacija suvremenog hrvatskog komediografa. Mi nismo imali ni Steriju Popovića ni Nušića. Kroz sto je godina kod nas napisano stotinu komediografskih tekstova, koji današnjem piscu ne pomažu ništa ili pomažu vrlo malo. Kad se ocjenjuje literarna vrijednost Horvatova teksta, mora se uvažiti činjenica: mi nemamo kontinuiranu komediografsku tradiciju, koja bi iole mogla pomoći suvremenom komediografu i satiričaru. Imamo li na umu, koliko je Nušić učio od Sterije Popovića, Gogolja od Fonvizina i Gribojedova, Moliere od renesansne komedije, a čitava sovjetska komediografija od ruske klasične komedije devetnaestog stoljeća, tek onda možemo ispravno shvatiti ulogu tradicije u komediografskom stvaranju. Naravno, ne mislim na oponašanje, nego na onaj dramski kvalitet, koji se baštini i stalno razrađuje u novim djelima, što ukupno predstavljaju specifičnu komediografiju jedne nacije.*²¹ Ova Matkovićeva izjava dovodi do zaključka da razvitak hrvatske komediografije izgleda atipičan, a kontinuitet je više mehanički negoli organski (upravo zato jer nije izgrađen na neposrednom individualnom nasljeđu). Bez obzira na to, naravno da autori poslijeratnih hrvatskih komedija nasljeđuju svoje nacionalne prethodnike. Mogućnosti se počinju otvarati pogledom u naslijeđene modele koji uključuju teorijsku tipologiju komedije, koja obuhvaća i povijesnu konkretizaciju – u ovom slučaju i prijeratne i poslijeratne komediografije.

Povijesna je činjenica da hrvatski međuratni komediografi Begović, Mesarić, Senečić, Petrović Pecija ostvaruju svoje dostignuće u oblicima društvene humorističko-satiričke komedije i erotske komedije situacije, u kojima je osim tadašnjih tekućih dramskih tendencija uključen i fond univerzalne komediografske baštine, a zatim i činjenica da ta dva modela nastavljaju razvijati i naši poslijeratni komediografi (Flaker, 1984, str. 71.).

Nadalje, prema Hećimovićevom definiranju, naši autori koji pišu komedije sve od moderne pa do prvih nekoliko godina nakon drugog svjetskog rata nerijetko se

²¹Vida Flaker: Naslijeđeni modeli u hrvatskoj suvremenoj komediografiji, *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 11, No. 1, god. 1984., str. 70.

oslanjaju na dijalektalne idiome i regionalnu obilježenost tematike. Onaj drugi, manji, dio autora opredjeljuje se za mondene, periferne i malograđanske teme podložne tijeku vremena, ili se javlja tek usput svojim komediografskim ostvarajima (bez uroda približnoga komediografskog modela ili uzora). U spomenutom vremenu, iako nastaju brojne komedije s trajnijom vrijednošću, ne postoji plodniji i utjecajniji autor koji je stvara, kako temom tako i strukturom, održivija i kvalitetnija djela.²²

²²Branko Hećimović: *Komediografija Fadila Hadžića*, u: *Državni lopov i druge komedije*, V. B. Z., Zagreb, god. 2004., str. 234.

6.1. O društvenoj humorističko-satiričkoj komediji i erotskoj komediji situacije

Kada govorimo o društvenoj humorističko-satiričkoj komediji možemo izdvojiti dvije važne osobine: *u fabuli preteže njezin publicistički dio koji je ovisan o problematici sinkrone, konkretne socijalne i političke zbilje, u dramskom oblikovanju suvremene tematike dominiraju humoristički i satirički postupci, a groteska ne služi univerzalizaciji društvenih pojava* (Flaker, 1984, str. 71.). Vida Flaker, nadalje, govori kako međuratni komediografi klasni konflikt uzimaju za radnju svojih komedija. Takve se društvene opreke prikazuju sukobom između ostataka starog društva, tj. propale aristokracije i skorojevića, a s druge strane radišnog sloja što je vidljivo u Begovićevoj *Amerikanskoj jahti u splitskoj luci*. Isto se događa i kod Mesarićevih i Senčićevih satiričkih komedija u kojima se s jedne strane nalaze statusno-novčani moćnici, a s druge strane predstavnici nižih socijalnih slojeva. *U dramaturšku razradu aktualne tematike oni su utkali segmente tradicionalne tzv. velike komedije. Njihova brojna lica nose karakterološke oznake ustaljenih tipova, premda su primarno determinirani suvremenim položajem u društvu i grupirani u kolektive suprotstavljenih socijalnih načela* (Flaker, 1984, str. 72.). Valja napomenuti da *radnju takvih komedija pokreću situacije koje kontaminiraju zgode tematskog podrijetla i tradicionalne komediografske topose, kao što su komični nesporazumi zbog naivnosti lica, obrati uslijed zamjena poruka, pisama i sl., dok je prostor događanja bio u pravilu urban, uz jednu jedinu iznimku: satiričkog konflikta selo-grad (Gospodsko dijete)* (Flaker, 1984, str. 72.). Horvat i Gervais, kojima pridodajemo titulu prvih poslijeratnih komediografa, smijeh izazivaju izrugivanjem ostataka starog društva premještajući naglasak sa socijalnih na političke opreke na način da pozitivni pol političke opreke ostaje najvećim djelom izvan scenske radnje. Kod međuratnoga klasnog sukoba u *Prstu pred nosom* i *Reakcionerima* komika se javlja prilikom prastarog sučeljavanja starih i mladih. Jedan od Horvatovih karaktera tradicionalni je *senex*, molijerovski strogi otac, škrtac koji priječi sreću kćerke. Navodi se i kako su svi glavni i popratni likovi *starih* oblikovani satirički i s primjesama groteske, a mlada lica na rubu komične radnje, tek humoristički. Joža Horvat koristi dvostruku ironiju i sarkazam, u *Prstu pred nosom* riskira satirički bumerang jer, kako piše, ne smijemo se samo njegovim komičnim antijunacima, već se smijemo zajedno s njima. Horvat se kritički ruga, ali hvata i smiješne strane jedne zbilje, smije se i poslijeratnoj hipertrofiji u jednakoj mjeri kao

što se smijemo običnoj gluposti. Flaker također spominje kako su u naših komediografija *prepoznatljivi molijerovsko-gogoljevski postupci samo zato jer ih smatramo općim nasljeđem, kojemu su dužni i oni predstavnici modela društvene komedije, što pripadaju priznato kontinuiranim nacionalnim tradicijama, kao na primjer Nušić, a ne zaboravljamo pritom da takva tehnička rješenja imaju samosvojnu funkciju u Horvatovoj i Gervaisovoj poetici komičnog. Kao podlogu njihove satire čine ideje političko-edukativnog aktivizma, za komičku katarzu nije im bilo dovoljno razotkrivanje poročnog naličja društva, pa su u obrat ili finale komedija ugradili situacije u kojima negativci svoj poraz priznaju* (Flaker, 1984, str. 74.).

Nakon što se Horvat priklanja filmskoj, a Gervais historijskoj i erotskoj komediji, pedesetih godina oblike društvene komedije obnavlja Fadil Hadžić s *Dosadnom komedijom* (1952) u kojoj poseže za mješavinom tradicionalnih komediografskih postupaka kao što je obraćanje glavnog lika publici i kazališna igra u igri. U toj komediji opreka stari-mladi uključuje samo oblike ponašanja, što je kasnije vidljivo i u *Političkom vjenčanju* (1968), a ne političko-etičku podjelu. U tekstu se govori o tome kako Hadžić konflikt temeljnih društvenih vrijednosti i devijantnih pojava zbilje ostavlja na razini fabularne pretpostavke koju ne prenosi u komedijske radnje ili u lica kao na sukobljene zastupnike ideja. Karakter njegovih brojnih glavnih lica određen je profesijom, hijerarhijskim položajem u društvu i moralnim manama, a u svoju poetiku komičnoga uvodi pozitiviranje društvenih pojava, a jedina je *kazna* smijeh gledalaca (Flaker, 1984, str. 76.). Vida Flaker u svojem radu kao zaključak iznosi da je vrijeme zbivanja u društvenim komedijama trojice spomenutih poslijeratnih pisaca isključivo suvremeno nastanku djela, a prostor je radnji bez iznimke urban. Poslijeratni autori nastoje lokalna obilježja prostora na neki način podrediti uopćavanju društvenih pojava, a manje isticanju tipičnosti lokalne sredine. Također, rijetko se koje lice izražava dijalektom jer u tematski prostor poslijeratnih društvenih komedija iz suvremene zbilje ne dopiru ni problemi sela ni seljaci dijalektalnog govornog izraza.

Pedesetih se godina u suvremenoj hrvatskoj komediografiji javlja obnova drugoga modela iz nasljeđa međuratnih pisaca komedije, a razvitku poslijeratne erotske komedije na ruku idu promjene u kazališnom i receptivnom odnosu prema dramskoj književnosti. Kao primjer koji ilustrira takve promjene navodi se Gervaisova historijsko-društvena komedija *Karolina Riječka* (1952). Usporedno komediografskom programu kojim Hadžić obnavlja društvenu komediju, Gervais obnavlja erotsku

komediju iskazujući shvaćanje njezine suvremene funkcije iz dijela svog čakavštinom napisanoga djela *Duhi* (1953): *Prikazat ćemo vam danaska jednu kumediju, ka nima veleh pretencijoni, ni nekakoveh tendencijoni, ni veleh besed, ni jako pametneh misli; vakoj se ne gre ni za ten, da se kega ča navadi, ni da se kega popravi; ni da se naruga onemu ča ne vaja, ni da se zveliča ono ča je dobro. Jedina naša žeja je da se nasmejete, onako, od srca, da van se sve trbuhi tresu, i oni tanki, i oni debeli, i oni ki imaju liniju i oni ki je nimaju, i oni vakeh su gamazini od sala i oni ki sala nisu nikad ni videli* (Flaker, 1984, str. 79.).

Pedesetih se godina komičnim radnjama na sceni pridružuju smiješni zapleti i događaji kojima je svrha erotskim peripetijama izazvati smijeh na oduvijek aktualnu temu ljubavi. Ljubavna tematika modela pruža komediografima postojani fabularni oslonac na topose klasične i tradicionalne komedije situacije. Tu se ubraja svladavanje prepreka koje stoje na putu do sreće mladih zaljubljenika, ljubavne spletke, prisilni brak, tajne ljubavne avanture, bračni nesporazumi zbog ljubomore i sl., koji određuju tipizaciju lika i prvi plan u konstrukciji radnje. Jednako se tako ovdje nalaze i prostorne i vremenske karakteristike, lokalna obilježja sredine (norme seksualnog ponašanja, specifika govora) i lokalno-individualne osobine tipova. U model erotske komedije u velikoj je mjeri uključen i žanrovski sinkretizam, mješavina postupaka *velike* komedije s postupcima pučkog igrokaza, vesele igre, burleske pa s te strane i potječu primjese idealizacije, sentimentalnosti, lakrdijanja, koje prate komiku početnog komedijskog plana (Flaker, 1984, str. 79.).

Uz Gervaisove *Duhe*, iste godine prvi put se izvodi *Klupko* Pere Budaka. Budak se nadovezuje na komediografsko djelo Petra Preradovića Pecije i nastavlja neposrednu nacionalnu tradiciju. Za obojicu vrijede jednake modelske paradigme erotske komedije. Branko Hećimović utvrđuje kako je *karakteristično, naime, da Budak preuzima i koristi u svojim komedijama baš ono što je višestoljetnom primjenom postalo obrascem za komično i komediografsko. Dakle, ono što zapravo tvori pojednostavljeni pojam klasične komedije* (Flaker, 1984, str. 80.). Zatim, u članku se spominje Budakov lički idiom kojim se, u dijalozima, njeguje tipični pučki humor s brojnim seksualnim aluzijama. Uz Budakov lički idiom i Gervaiseovu čakavštinu, Slavko Kolar uvodi kajkavski dijalekt u erotsku komediju *Svoga tela gospodar*, i upravo je tipičnost kajkavskoga pučkog humora izvor cjelokupne komike. Ovaj trojac poslijeratnih hrvatskih komediografa, pretpostavljajući idiomatsko-dijalektalni izraz štokavštini istodobne društvene komedije, birajući nasuprot njezina

suvremenog gradskog prostora – tipične seoske ili malomještanske sredine, naglašavajući izvanvremensku univerzalnost čovjekove ljubavne problematike, obnavlja u poslijeratnom periodu usporednost dvaju dominantnih komediografskih modela iz međuratnog razdoblja. Uz to, suvremeni oblici vodvilja, lakrdije, burleske i ostale žanrovske travestije bivših komedijskih podvrsta udaljuju erotsku tematiku od naslijeđena modela erotske komedije situacije (Flaker, 1984, str. 82.).

7. HUMOR POLITIČKOG KAZALIŠTA I KOMEDIJE DO KASNIH 80-IH

Politika oduvijek čini sastavni dio ljudskoga života, vrlo važna i u svako doba neodloživa kazališna tema pojavljuje se kao nešto konkretno, a povijest političkoga kazališta pokazuje da ono ishodište svojih tema uvijek nalazi upravo u aktualnostima. Političko kazalište tako postaje sinonim za kritičko kazalište, a trenutak suočavanja s istinom prerasta u trenutak suočavanja s društvenom stvarnošću, tj. javnom istinom, prema riječima Ane Penjak. Zato se i u ovome poglavlju na neki način govori o političkome kazalištu *kao o nekom povijesnom fenomenu (koje ne pripada samo prošlosti, već naprotiv) čija je budućnost osigurana.*²³

Tijekom dominacije političkoga kazališta od druge polovice 60-ih do početka 90-ih godina 20. st., u tekstovima niza dramatičara, tradicionalni elementi komike prožimaju se s jače ili slabije naglašenim elementima groteske i farse, koje autori preuzimaju dijelom iz *antidrama* S. Becketta, E. Ionesca i njihovih malobrojnih sljedbenika u nas, a dijelom iz Brechtova *epškoga tetara*. Za žanr političke farse, koji se ponajčešće bavi stereotipnim likovima nasilnih političkih uzurpatora, dvoličnih konformista, podlih doušnika i spletkara, priglupih birokrata i dogmatičara, prestrašenih intelektualaca, buntovnih umjetnika, s rijetkim ženskim likovima koji se uglavnom svode na proračunate ili dominantne žene u seksualnoj vezi s moćnicima i zanesene obožavateljice buntovnika, reprezentativna je nekolicina tekstova među kojima se nalazi i *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana (Hrvatska književna enciklopedija, 2010. – 2012., str. 356.)*. Nikola Batušić navodi kako *Brešan svoj izraz gradi na žanrovskoj oznaci političke groteske (ne zaboravimo, uzgred, u tom kontekstu neke rane pokušaje Radovana Ivšića), jednako kao i na temelju motivičkih posuđenica niza europskih arhetipnih struktura kao što su 'Hamlet', potom 'Faust', a u vrijeme nakon i 'Revizor'. Premda su međusobna prožimanja među autorima najnovije generacije još uvijek jasno zamjetljiva i ne mogu se u smislu nekih stilsko-dramaturških preciziranja smatrati okončanima, Brešanova pojava koja svoju antejsku svezu s nacionalnim uspostavlja preko povijesti, suvremene političke zbilje i*

²³Ana Penjak: Povijest političkog kazališta – *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana* kao primjer političkog kazališta u novijoj povijesti, u: *Adrias*, No. 17, god. 2011., str. 104. i 119. (Autorica objašnjava kako od prvoga sačuvanog kazališnog komada, koji je kao temu obradio upravo politiku, pa do najnovije povijesti, ništa ne upućuje na pad i nezainteresiranost kazališta za bavljenjem politikom, i teško da će do toga ikada i doći dokle god se s jedne strane nalazi politika, a s druge strane kazalište)

europske tematske poticajnosti, tvori samosvojnu poetiku što se uklapa u kontekst iz kojeg se sredinom sedamdesetih godina račvaju najnoviji odvojeci suvremene hrvatske drame.²⁴

Nasko Frndić spominje kako se Fadil Hadžić također opredjeljuje za politički teatar, i to u razdoblju između 1954. i 1974., u njegovih petnaest djela. Neke od komedija jesu: *Revolucija u dvorcu*, *Političko vjenčanje*, *Ugledni gost*, *Čovjek na položaju*, *Naručena komedija*, *Dobro jutro*, *Iopovi*, *Hitler u partizanima* i dr. Važno je reći kako Hadžić nije autor koji servira pretjerane količine politike izazivajući mučninu kod čitatelja i gledatelja, već je humorista koji u svojim komedijama izaziva smijeh koji oslobađa i kada je obavijen velom satire.²⁵ Kako piše i Lada Čale Feldman, satirični komediografski opus Hadžića, njegove komedije uistinu mogu biti proglašene konzervativnim obdržavateljicama sustava, jer ono na čemu sve ideologije nastoje jest upravo naturalizacija, nametanje ideje vlastite verzije života kao tzv. prirodnog stanja stvari. *Pravovjernost socijalističke ideologije nikad se tu zapravo nije dovodila u pitanje, a komedije su vrvile ljudskim manama i slabostima koje su navodno snosile jedinu krivnju za promašaje u punoj provedbi načelno neosporivih ideoloških načela, moralnih zasada i propisa. Ideologija je dakle kao takva ostala netaknuta, a smijati smo se morali, prema navodnom starom komičkom estetičkom naputku, 'ljudskim manama i porocima'.*²⁶

Sedamdesete godine prošloga stoljeća na scenu donose i imena (uz Ivu Brešana) kao što su Ivan Bakmaz, Ivan Kušan (*Vodvilj*), Dubravko Jelačić-Bužimski, trolist Senker-Mujičić-Škrabe (*Novela od Stranza ili Firenze stanotte sei gala*) ili Luko Paljetak. Zanimljivost spomenutih autora i njihovih komada usko je vezana upravo za stilsko-žanrovsku sliku hrvatske drame sedamdesetih. Odluka naših dramatičara za niskomimetni modus komedije, u rasponu od vodvilja do farse, nadaje se što zanimljivijom jer su sedamdesete u svakom pogledu godine hrvatskih olovnih vremena, godine u kojima se priklon komediografskim žanrovima može doimati jednim takozvanim eskapističkim potezom. Otuda je jasno kako u ovome razdoblju

²⁴Nikola Batušić: *Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955–1975)*, u: *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru*, ur. Marin Franičević, Književni krug, Split, god. 1984., str. 158–164.

²⁵Komediografija Fadila Hadžića, str. 167., u: *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru*, ur. Marin Franičević, Književni krug, Split, god. 1984.

²⁶Lada Čale Feldman: *Humor, ironija, parodija i travestija u hrvatskoj dramati sedamdesetih*, na: <http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1748&naslov=humor-ironija-parodija-i-travestija-u-hrvatskoj-drami-sedamdesetih>, preuzeto 21.12.2015., str. 8.

nema susreta s nekim *čistim*, esencijalno definiranim i apovijesnim pojmom komedije, jer su svi dramski komadi s kojima se susrećemo nekakve hibridne tvorevine. Tvorevine ne baš uvijek voljne da se samodefiniraju isključivo kao komedije, ponajprije stoga što se time sugerira već spomenuta eskapistička lakoća i vedrina: time se može protumačiti ne samo šarolikost žanrovskih odrednica, među kojima se nalazi čak i žanrovski antipod tragedije, kada je u pitanju Brešan, nego i opetovani signali da se sama pripadnost žanru čita u nekom posebnom stilskom – ironijskom, travestijskom ili parodijskom – ključu (Čale Feldman, [Humor, ironija, parodija i travestija u hrvatskoj drami sedamdesetih](#), str. 3.).

Lada Čale Feldman u svojem članku postavlja izvrsno pitanje općenito o humoru u dramatici sedamdesetih: *... tko tu s kime i na račun koga šalu zbija?* Nadalje, odgovarajući, govori o tome kako se na humoru inzistira kao čimbeniku održanja i konstrukcije identiteta u kojemu iščitavamo znak reaktivnog obrambenog mehanizma ugrožena identiteta hrvatske intelektualne i kulturne zajednice. *Humorist tako vlastitoj publici pruža mogućnost dosluha na račun trećeg, gradeći u njoj istodobno iluziju i njezine vlastite diskurzivne moći nad onim tko je meta šale, i tko se pokazuje nesposobnim da se simboličkim poretkom šeće u svim njegovim mogućim registrima, tko je dakle zarobljen isključivo u jednom, tek naizgled premoćnom značenjskom sustavu* (Čale Feldman, [Humor, ironija, parodija i travestija u hrvatskoj drami sedamdesetih](#), str. 5.).

Autori koji nastupaju krajem 80-ih godina 20. st. nastavljaju se više na tradiciju poetskih drama i drama situacija iz 50-ih i 60-ih godina negoli na tradiciju komedije i političke farse. Model konverzacijske komedije, i dalje iznimno popularne na američkim, engleskim i francuskim pozornicama, prihvaća i Miro Gavran, koji u nizu *šaljivih komada*, pisanih jednostavnim jezikom i malim brojem likova, komične situacije gradi uglavnom na muško-ženskim odnosima. S druge strane, *crnohumorne elemente i pretjerivanja*, zbog kojih mu žanrovski hibridni dramski tekstovi nerijetko *poprimaju značajke groteskne pučke tragikomedije*, za kazališta piše Mate Matišić. Bliskost Matišićevu shvaćanju *crnohumorne* drame, u kojoj se prepleću tradicija kazališta apsurdna, političke farse i novoga pučkog igrokaza, pokazuje i N. Mitrović (Nuić) tekstovima *Komšiluk naglavačke* i *Kad se mi mrtvi pokoljemo* koji, kao i Matišićevi, na pozornici problematiziraju ratne i tranzicijske traume, groteskno spajajući tragiku na razini teme i dramske situacije s komikom na razini jezičnog izraza i tjelesnih radnji (*Hrvatska književna enciklopedija*, 2010. – 2012., str. 356.).

8. BREŠAN KAO ZAČETNIK SUVREMENE HRVATSKE KOMEDIJE

Brešanova *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* nastaje 1971. godine, kada već i naše krajeve zahvaćaju ideje studentske revolucije diljem svijeta. Brešanov komad pripada tzv. političkom kazalištu koje, prema Senkerovim riječima, *sučeljava gledatelja s istinom, koja je javna i ne mora biti ugodna, te ne služi propagandi vlasti, nego njezinoj kritici. (...) U toj i takvoj drami, u tom i takvom kazalištu radi se ponad svega o 'angažmanu' na crti osobnih uvjerenja, uvjerenja što ih, razumije se, ljudi mogu dijeliti, ali ih ne nameću jedni drugima ni ne prihvaćaju od drugih iz straha ili koristoljublja.*²⁷ Slobodan Prosperov Novak piše kako *Brešan izvodi groteskno tijelo društva na scenu. U poratnim je desetljećima svjetsko kazalište u svojim najboljim tekstualnim predlošcima bilo komično, a svoju je postmodernu bit najjasnije iskazivalo farsičnim i grotesknim oblicima. Upravo se tako u središtu tog kazališta našlo groteskno tijelo društva, zaobilazeći naturalističke istine i alegoričnost. U takvom teatru riječi postaju važnije od ideja, i u takvome teatru na scenu stupa najvažniji pisac tog novog farsičnog i grotesknoga kazališnog smjera, Ivo Brešan.*²⁸ Brešanov *Hamlet* sadrži u sebi mrežu sastavljenu od triju razina, splet takozvane patrijarhalne i ideološke razine, i izvornog *Hamleta*. Dakako, i govorom se iskazuje još nekoliko jezičnih razina, a intertekstualnost Brešan maskira političkom problematikom, spojem vlasti i ideologije. Intertekstualnost je prikazana kroz odnos ideologije socijalizma spram umjetnosti i kulture. Općenito je postmodernizam taj koji sebi pripaja kreativan i šarolik pogled na tradiciju koja preuzima ulogu motivacijske podloge, plodno tlo za rast intermedijalnosti i intertekstualnosti. Intertekstualnost se na taj način ne promatra samo kao utjecaj prvoga djela na drugo već kao najvažniji postupak.

Za Brešanov je dramski iskaz, koji je, iako uklopljen u suvremeno književni kontekst, tipična vjera u *vječne* književne kanone (i žanrovske i tematske i dramaturške) na način uspostavljanja dijakronijskih intertekstualnih veza s tekstovima klasicizma i renesanse. Slijedom događaja na taj se način utiskivanje komike u preuzeti uzorak ponajviše ostvaruje na stilskoj razini (manje dramskoj situaciji).

²⁷Boris Senker: *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio, 1941–1995*, Disput, Zagreb, god. 2001., str. 29.

²⁸S. P. Novak: *Povijest hrvatske književnosti: Sjećanje na dobro i zlo*, Marjan tisak, god. 2004., str. 261.

Preuzeta matrica (gotovo uvijek je riječ o tragediji) mora posjedovati obilježje kanonskoga teksta, a čitatelj obavezno mora prepoznati predložak. To je tako jer *suvremenome autoru nije stalo do detroniziranja predloška, niti njegov teatar ostvaruje svoju komiku ismijavanjem starih dramskih modela. Upravo suprotno, Brešanu-komediografu važno je da se može osloniti na snagu, uvjerljivost i autoritet književnoga 'mita' s kojim je publika već unaprijed upoznata*, kako kaže Dubravka Crnojević-Carić.²⁹ Zato kada govorimo o *Predstavi Hamleta u Mrduši Donjoj* ne govorimo o folklornoj drami niti pučkom igrokazu, govorimo o *drami travestiji Shakespearena Hamleta, čija lica umjesto u Elsinoreu žive u zatucanoj Mrduši Donjoj i nisu uopće parodirani, vrlo su realni pa i Hamlet što su ga oni pripremali, kao i onaj Hamlet koji im se u stvarnom životu događao, nije za njih bio ni najmanje neozbiljna stvar. Brešanov je lokaliziran u prostor u kojemu se teatar stoljećima kao model ljudskog ponašanja potpuno isključivao, u Mrduši je prostor gdje svaka teatralnost postaje kontraindicirana i brisana, a na sceni se ne prikazuje kritika aktualnih političkih stavova. Neizravno se, jezikom pokazuje da je vladajući mentalitet u komunističkoj Jugoslaviji i u Hrvatskoj primitivan* (Crnojević-Carić, 2012, str. 262.).

Predstavu *Hamleta u selu Mrduša Donja* njezin autor određuje kao grotesknu tragediju. Groteska upućuje na komično, a tragedija je suprotnost komičnomu. Glavni predložak vidljiv je iz naslova, a Brešan ga lokalizira, parodira, vulgarizira i spušta na iskrivljeni jezik ideologije marksizma. No, autor je *poticaje za takvo 'dvostruko uprizorenje', kazalište u kazalištu, (...) mogao dobiti iz tada popularnih varijanata vica o Cigi, koji prepričava fabulu Hamleta, zatim Shakespearena Sna Ivanjske noći, u kojem se travestira i parodira tragedija o PIRAMU i TIZBI, iz politički intonirane drame Progon i ubojstvo Jeana Paula Marata P. Weissa, koja parodira 'revolucionarno' uprizorenje u okružju institucije za mentalne bolesnike*.³⁰ Iz toga možemo zaključiti da *Hamlet* služi kao intertekst, ali da utjecaji mogu biti raznovrsni. Drama se odvija u društvenim prostorijama, na karakterističnomu okupljalačkom mjestu iz narodnofrontovskih vremena, izlijepljenim plakatima i parolama, što nam već otkriva i sam potpuni naslov: *Nezapamćena predstava 'Hamleta' u selu Mrduša Donja općine Blatnik, održana u organizaciji Mjesnog aktiva Narodnog fronta, Poljoprivredne*

²⁹Dubravka Crnojević-Carić: *Melankonija i smijeh na hrvatskoj pozornici: hrvatsko dramsko pismo danas i jučer*, Alfa, god. 2012., str. 164.

³⁰*Leksikon hrvatske književnosti djela*, ur. Detoni-Dujmić, Školska knjiga, Zagreb, god. 2008., str. 690.

zadruga i Mjesnog aktiva Partije, uz samoprijeporan rad i nesebično zalaganje ovih drugova.

I u Brešanovoj drami, kao i u *Hamletu*, provlači se ideja osвете kao pokretač radnje, ali nije glavna ideja – a ta je – kritika vlasti, njihove moći i nemoći pojedinca da išta promjeni čak i kada razum i dokazi govore da je u pravu. Vidimo, stoga, kako je *Hamlet*, u kojem se također dijelom kritizira vlast, dobra podloga ovome tekstu. *Fabula, srž Shakespeareove radnje, ponavlja se, i to na dvije razine, u drami koja nije samo smještena u našu morlačku krajinu, nego je i iskaz i uprizorenje naravi i čudi te povijesno obilježene i deprivilegirane pokrajine u najsurovijoj i opsceno raskrivenoj praksi javne sile. Zaplet je spram onomu u 'Hamletu', sveden na najprizemnije.*³¹ Brešan se izvornikom igra i provlači ga kroz dramu na više načina: citira ga kada ga učitelj Škunca izgovara (naročito neke Hamletove monologe, kako bi naglasio svojevrsnu paralelu među njima), također i seljaci-glumci čitaju prijevod izvornika, dok ne zaključe kako im je to ipak prezahtjevno. Zato učitelj, nevoljko, piše novog *Hamleta* u narodnoj metrici s tipičnim pučkim formulama i klišejima. *Učitelj Škunca izgovara dijelove nekih monologa kako bi sebi samom – i publici – naglasio paralelnost vlastita i Hamletova dvojstva. Još ranije, seljaci-glumci pokušavaju čitati svoje uloge prema prijevodu izvornika. Muka i manjkavost njihove artikulacije podvlače neprimjerenost Shakespeareova teksta kulturnoj sredini u koju ga neupućeni iz inata žele domesticizirati. Zato Škunca prerađuje Shakespearea, zapravo piše novog 'Hamleta' stihovima u narodnoj metrici i stereotipijom pučkih formula i klišeja s kojima njegov glumački sastav lako izlazi na kraj: 'Oj Amlete, moja muška snago, / Ti si meni i milo i drago.' Ili: 'Aoj kralju, masna ti je brada, / Čupat će je udarna brigada.'* (Vidan, 1986, str. 160.). Predstava koja se uvježbava gruba je izvedba tako adaptiranoga Shakespeareovog djela (doduše, kroz probe isjeckanoga). Zatim, i sama okvirna radnja jest *Hamlet*, što znači da se događaji iz drame, gotovo paralelno s probama, ponavljaju u glavnoj fabularnoj liniji. No, Brešanova igra sa stranim tekstom tu ne prestaje jer se *Hamlet* čak dvaput prepričava, i to kroz Šimurininu priču o gledanju predstave *Omleta* u Zagrebu te kritikom kazališne interpretacije opet istoga djela, danom preko jedne radio stanice. Tako Brešanu polazi za rukom da zanose i muke klasičnih junaka okuje socrealističkim kontekstom. Također, Brešanovi likovi preuzimaju uloge

³¹Ivo Vidan: Intertekstualnost u dramama Ive Brešana, u: *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 12, No. 1, god. 1986., str. 159.

Shakespeareovih likova ovisno o tome koja im je sudbina namijenjena. Tako Škoko postaje Hamlet, Anđa Ofelija, Bukara Klaudije, Puljo Polonije, a Mačak Laert. Likovi su zapravo tipovi – odnosno, predstavnici likova iz predloška, iako nose, više ili manje slična, druga imena, ali oni također imaju i neke svoje osobine obilježene vremenom. *Brešanovi likovi uhvaćeni su u mrežu iskrivljenih zrcala, u kojima se odražavaju aluzije na 'Hamleta', ali nam o 'Hamletu' govore manje nego o sprezi aspiracije, iluzija i zabluda unutar kojih žive naši junaci. Tenzija, koja dominira dramom nije tek podcrtana spominjanjem i imenovanjem – pozajmica iz Shakespearea, nego je rezultat njegova trajnog prisustva* (Vidan, 1986, str. 160.). Što se forme tiče, Brešan replike svojih likova piše u prozi (osim stihova koji su prevedeni citati Hamleta ili oni prerađeni učitelja Škunce).

Pronašavši svoj predložak u Shakespeareovom *Hamletu*, Brešan se njime poigrava na način da preuzima radnju i likove, i to ne doslovno, a namjera mu nije ni bila preuzeti ideju (što bi bilo i pomalo apsurdno obzirom da znamo koliko je vremenski odmak među dvama djelima). Brešan se niti ne pokušava upustiti u neku svoju interpretaciju predloška, ili možda odgovoriti na vječno pitanje *Biti ili ne biti?*. On u svojem vremenu pronalazi neke svoje, aktualnije, društvene probleme. Njegova radnja samo je njegova, baš poput likova, i to mu nitko ne može osporiti. Pronalazi način kako aktualizirati *Hamleta*, ali ne na način da ga ismije, parodizira ili mu uskrati vrijednost koju ima. Drama nazvana kultnom grotesknom tragedijom, *Hamlet u Mrduši Donjoj*, u sebi objedinjuje i spaja dva oprečna pojma, na način da istovremeno supostoji i tragično i komično. Na neki bi način to bio i suodnos simbolično mitskoga s banalnošću i ograničenošću Mrduše Donje. U predgovoru djela, Branko Hećimović objašnjava kako Brešanovoj grotesknoj tragediji prethodi Šoljanova *Dioklecijanova palača* godine 1969. kojom, prema Zvonimiru Mrkonjiću, započinje i prijelaz iz zatvorene dramaturške strukture u otvorenu, farsičnu, odnosno kojom započinje preobrazba farse u suvremenoj hrvatskoj dramskoj književnosti. Hećimović opisuje kako *groteskno u Brešanovoj žanrovskoj odrednici egzistira u takvom suodnosu s tragedijom da bi se ta odrednica mogla presložiti i u tragičnu grotesku, a da se ono što samo djelo kazuje i jest ne iznevjeri, tako i groteskno i tragično korelativno opstojе i u samom djelu. Jer ono je, kao što je zamijećeno i u kritici, isto toliko groteskno koliko i tragično te se za neke osobe ili situacije u njemu, pa čak i za njegovu temeljnu ideju i sadržaj, može također reći da su groteskni ali i*

tragični.³² Na Hećimovića se izvrsno može nadovezati Frndić sa zaključkom kako ni groteska ni satira nisu pravo određenje Brešanova dramskog izraza koji je puno širi i obuhvatniji. Brešanov dramski jezik sadrži elemente klasične tragedije i tradicionalne drame s pretapanjem u komediji i groteski (Frndić, 1986, str. 292.). Slijedimo li misao Dubravke Crnojević-Carić, na neki način možemo reći kako je Brešanu od transponirana teksta važniji gledatelj. Ali važnost je sadržana u gledateljevima reakcijama na tekst, na koje autor već unaprijed računa, a gledatelj je zapravo predstavnik određena vremena i određene sredine. No, mora biti sposoban prepoznati komediografske aluzije i prilijepiti ih na svoju zbilju pa se usput nasmiјati kulturološkim kontrastima uzorka i preradbe i podijeliti s piscem staru misao po kojoj je život *tragedija za one koji osjećaju, a komedija za one koji misle* (Crnojević-Carić, 2012, str. 164.).

³²Branko Hećimović: *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* i druga književna djela Ive Brešana, u: Ivo Brešan: *Predstava Hamleta u Selu Mrduša Donja*, Sysprint, Zagreb, god. 2000., str. 9.

8.1. Groteskno i tragično dodvoravanje *maloga čovjeka* političkim vlastima

U Brešanovom se *Hamletu* odnos grotesknoga i tragičnoga najbolje objašnjava i razumije uvidom u potpuni sadržaj djela. Na vrlo zanimljiv način sažima ga Igor Mrduljaš: *Na sastanku Mjesnog aktiva Narodnog fronta u selu Mrduša Donja raspravlja se o 'kulturno-prosvjetnoj aktivnosti'. Seljaci se isprva posprudno odnose spram prijedloga Mačka, predsjednika Upravnog odbora Zadruge, da Mrdušani izvedu kazališnu predstavu, ali će ih utišati autoritativni istup sekretara Partije Mate Bukarice zvanog Bukara. Mjesni učitelj Škunca kušat će se ukloniti obvezi režiranja predstave, no i njega će Bukara upozoriti da 'mora izvršavati obaveze koje narod prid tebeka postavlja'. Zadrugar Šimurina gledao je u Zagrebu izvedbu 'Hamleta' i potanko je prepričava: 'naprednog, socijalistički orijentiranog kralja' ubio je njegov brat, 'neprijatelj naroda, ljuta reakcija', koji je potom 'priokrenuo' kraljicu-udovu. Kraljev sin 'Amlet' koji od 'puste žalosti đisa po kući gorika-dolika' nagovori neku 'kulturno-umjetničku sekciju' da napravi 'demonstraciju' pred novim kraljem i 'ukažu mu na njegove slabosti' na što se ovaj 'pripa, pobiga i sakriva se nigdi...' Potom 'Amlet' ubije 'Omelijinog čaću', a nju pokušava otjerati 'fratrima'. 'Napredna cura' ga ne poslušati i radije 'skoči u niku lokvetinu i udavi se'. Usred priče upadne Škoko, sin zadružnog blagajnika i napadne Bukaru da mu je dao zatvoriti oca. Bukara arogantno odbije objedu tvrdeći kako mu je otac pronevjerio zadružni novac. Po odlasku mladog Škoke koji je zaprijetio osvetom, seljaci odlučuju da postave 'Hamleta'. Učitelj je očajan, ali nema izlaza. A prizori iz Shakespeareove tragedije počinju se opetovati u stvarnom životu Mrdušana (Hećimović, 2000, str. 10–11.).*

Upravo na taj način vidljiva je istovremeno i tragična, a i groteskna ideja, kao i njezina provedba, u kojoj se jasno očituje duh socijalističkog društva nedugo nakon Drugoga svjetskog rata i ondašnje ideologije, da se neuki seljaci u zabitnom selu Dalmatinske zagore odlučuju da kao frontovski zadatak uvježbaju poznatu i uvaženu tragediju Williama Shakespearea. Pritom je jedini intelektualac među njima učitelj Škunca koji mora protiv svih svojih uvjerenja i shvaćanja preinačavati prema njihovoj priprostoj mjeri, kako bi donekle sačuvao svoj ionako nikakav egzistencijalni status (Hećimović, 2000, str. 10–11.). *Stihovi što ih Škunca piše za predstavu spajaju sadržaj zadatak Shakespeareovim predloškom s formom koja odgovara domaćem shvaćanju estetskog izdvajanja na pozadini svakodnevice. Tu je i sočni, slikoviti,*

grubi govor Dalmatinske zagore – ali i taj ukazuje na dvojstvo: protkan je izopačenom frazeologijom svakodnevne političke djelatnosti. U stravično-obijesnom kolu na kraju komada poprima taj diskurs obilježja silno sugestivne, opake poezije (Vidan, 1986, str. 161.). Uz velik broj komičnih scena, možda je najsmješnije od svega upravo Šimurino pučko-komunističko prepričavanje teksta. U istoj mjeri tragičan je, a i groteskan lik upravitelja Mate Bukarice kao pandan Klaudiju. Hedonistički nastrojen, smijeh izaziva svojim jedenjem i pijenjem, sa svim osobinama seljačke primitivne sredine, a koji je ujedno *Brešanov prenositelj psovke* (Hećimović, 2000, str. 13.).

U svojem se znanstvenom članku, *Povijest političkog kazališta – predstava 'Hamleta u selu Mrduša Donja' Ive Brešana kao primjer političkog kazališta u novijoj povijesti*, profesorica Ana Penjak osvrće na groteskno u djelu govoreći kako ono *ne ukazuje na pojedinca i njegovu moguću tragediju, već na nekakav oblik društvenog sporazuma koji sve gledatelje i sudionike predstave čini sudionicima 'groteskne stvarnosti' u kojoj žive*. Groteskna je zapravo cjelina, svaki pojedinac sustava, tj. *temelji toga društva koji proživljavaju evidentnu tragediju čitavog jednog razdoblja*. Nitko tko zaslužuje kaznu ne biva kažnjen, *negativci* su vješto izbjegli posljedice, a svi koji idu suprotnim putokazom od onog koji se od njih očekuje (vodećega, političkoga), već su unaprijed osuđeni na propast. *Naime, dolazi se do zaključka kako istoimena drama zapravo i nije više toliko obračun s politikom, koliko s mentalitetom koji može doći na vlast za vrijeme bilo koje vladajuće politike* (Penjak, 2011, str. 119.). Jasno je da je stanje zajednice Mrdušana kritično – nema povratka ispravnim vrijednostima, niti uspostavljene ravnoteže.

Možda ponajprije u Brešanovom djelu smijeh izazivaju i na smijeh potiču oblici prizemnijega humora u vidu karnevaliziranih scena, raspojasanosti, jezika puka i psovki i pijančevanja. Anja Penjak piše kako se *dva Hamleta, danski i mrduški, isprepleću do te mjere, da srž prvog skoro prerasta u realnost drugog. Jedina je razlika što u Mrduši nema Hamletove osvete, nema kažnjenih krivaca i nema Fortinbrasa, nego se sve završava prizorom svetkovine, orgije, derneka na kojemu se, uz pjesmu i kolo, slave jelo i piće, seks, kocka, nasilje, nered i sebičnost, tj. slave se tjelesni užitak i nihilizam* (Penjak, 2011, str. 110.). Lada Čale-Feldman u svojoj knjizi *Brešanov teatar* (1983) osvrće se detaljnije na Brešanova Hamleta opisujući kako se unutar djela pronalazi parodija (a Genett je definira kao plemeniti stil za vulgarnu temu – što bi kod Brešana bio jedan od efekata autentičnih Shakespeareovih stihova u Škuncinoj izvedbi), i burleskna travestija (vulgarni stil za

plemenitu temu – Šimurin izvještaj o odlasku u kazalište i Škuncina adaptacija). Škuncina adaptacija postaje tako, silom prilika, groteskna travestija, koja ima biti implicitnom kritikom samoga Shakespearea:

MAČAK: Drugovi, ja bi se ništa nadoveza na diskusiju druga sekretara... Ja mislim da bi taj Amlet triba biti jedan pozitivan drug i rukovodilac, koji se bori za prava radnog naroda. Ne može on tute da bude niki princ, pristolonaslidnik, šta ti ga ja znam, ki šta je bija, rečemo kazti, drug...ovaj...kralj Petar. To nije na liniji naše Partije. Trebalo bi to prominiti.

BUKARA: (...) Dobro govori drug Mačak. Nije kralj Petar bija za radni narod, nego je radija protivu njega. Taj drug iz Amleta nepravilno postavlja stvari.

ŠKUNCA: Ali molim vas! Kralj Petar je jedno, a Hamlet drugo! Otkud nama pravo da zbog kralja Petra mijenjamo sadržaj 'Hamleta'?

BUKARA: Ako taj Amlet, družo, širi niku reakcionarnu propagandu, onda mi to možemo i moramo... Amlet triba da bude prestavnik radnika i seljaka. Ti to ima da popraviš!

MAČAK: Ja mislim, drugovi, da je taj šta je napisa toga Amleta surađiva za vrime rata s četnicima!

(Čale-Feldman, 1989, str. 14. i 42.)

Genette *burlesknom travestijom* naziva uzvišen tekst čija je radnja, njegov temeljni sadržaj sačuvan, ali mu nameće drugu vještinu izlaganja i izražavanja, neki potpuno drugi stil. Pojednostavljeno rečeno, možemo govoriti o pismu, tj. žanrovskom stilu. Dakle, kada se uzvišeni stil teksta prebacuje u svakodnevni govor, pomalo vulgaran, kao što je Škunca *Hamleta* prebacio u pučki deseterac pa se i u njegovoj travestiji izvorni detalji istovremeno zamjenjuju s vulgarnijim i modernijim detaljima (Čale-Feldman, 1989, str. 43.):

PULJO: Ne valja, ne valja, družo učitelju! Šta će joj kog belaja knjiga? Omelija je naša prava narodna korenika, a ne niko osušeno gospodsko strašilo u očalima. Daj ti njoj da radi niki narodni posal!

ŠKUNCA: *Gledaj, bogati, kako se toga odmah nisam sjetio! Pa naravno! Knjiga se čita u onoj nazadnoj verziji... Imate pravo! Mogla bi, recimo, da krpi ocu hlače!*

BUKARA: *Aja! ne valja ni to! To je razumiš li me, privatni sektor. Nek se ona bavi nikim poslom kolektivnog značaja! Daj joj, brte, da prede vunu. To rade naše cure.*

(Čale-Feldman, 1989, str. 43–44.)

Narodni interesi su vino, jelo i pjesma, a problematika ljudskih odnosa svedena je na alternativu *u duhu naše svijetle tradicije: Ili ću ga ja njemu, ili će ga on meni*. Tako se i kompleksni problem Hamletova odnosa prema Ofeliji svodi na to kako je Hamlet njoj *uzeja poštenje*, pa se djevojka od očaja udavila *u nikoj baretini* (Čale-Feldman, 1989, str. 48.). Nadalje, kod Brešana ostvaraj i pojava interteksta imaju kvalitetu groteske što je vidljivo u sljedećem stihu:

*Poloči, popišaj, požderi, poseri,
izvuci, navuci, natakni, oderi,
obrni, navrni, potari, pomuzi,
posrči, uteci, zataji, naguzi.*

(Vidan, 2000, str. 164.)

Dakako, u preuzimanju strukture Brešan izbacuje sklop odnosa sin-otac i sin-majka, koji čine temelj tragedije danskoga princa, i na taj način svodi mrdušansku dramu isključivo na pitanje trulosti zajednice i osipanje ljudskoga političkim principom. Stoga, drama o društvu kojem su prvenstveni ideali tijelo, novac i vlast nije obiteljska tragedija, dok Brešan zadržava neke motive u obliku ironičnih aluzija. Na primjer, nadimak Mare Miš je Majkača, koja je udovica i dugogodišnja ljubavnica Bukarina, a na Šimurinu priču o brznoj Gertrudinoj preudaji reagira ona zdravo mrdušanski:

TREĆI SELJAK: *Vidi kurve, sriću joj vrag odnija! Ženo, sve ste iste, majku vam božju!*

MAJKAČA: *Neg šta si tija! Misliš da će ti se žena ubiti za tobom kad te
vrag odnese!*

(Čale-Feldman, 1989, str. 50.)

Upravo takvih ironičnih parafraza situacija ima nemalo, i ne sastoje se samo u paralelizmu između pojedinih prizora iz Shakespeareovoga *Hamleta* i prizora *Predstave Hamleta* (Čale-Feldman, 1989, str. 50.).

No, treba napomenuti kako je već u početnoj autorovoj ideji radnje predodređena i zamišljena grotesknost koja izbija iz same autorove zamisli da vrhunac svjetske književnosti *ugura* pod okvire dalmatinskog zaselka, negdje *Bogu iza nogu*, kojim vladaju karikature. Smijeh tragičnosti nesretnika miješa se s takozvanim gorkim smijehom kojeg izaziva upravo jezik, ali i spoj crnohumornih i apsurdnih situacija. Čitava je *'Predstava Hamleta'* ironični pandan sceni *'Mišolovke'*³³, jer Brešan baš kao da je postavio zrcalo nasuprot zrcalu *'mišolovke'* i umnogostručio odraze. Kao što Hamlet nadopisuje tekst, Škunca izobličuje i mijenja tekst *'Hamleta'* što je istovremeno samoironični autorov odbljesak činjenice da i on sam koristi Shakespearea kao predložak. Zatim, Škunca *'Mišolovcu'* u *'Hamletu'* pretvara u svojoj adaptaciji u demonstraciju naroda protiv Klaudijeve monarhije, što je gorko ironična paralela uzaludnosti i ideološkoj jednodimenzionalnosti njegove vlastite podmetnute *mišolovke*. Ruga li se to Brešan sam sebi i svojoj potrebi da progovori o svijetu koji je ionako gluh? Slijedi usporedba Hamletovih i Škuncinih savjeta glumcima:

HAMLET: I nemojte odviše rukama piliti zrak – ovako, nego budite u svemu čedni jer i u samoj bujici, oluji i – kako da kažem – u vihoru svoje strasti morate gledati da steknete i pokažete neku umjerenost koja će je ugladiti. O, vrijeđa me do dna duše, kad čujem nekog nezgrapnog klipana s vlasuljom na tikvi, kako razdire strast u krpe, u prave dronjke, da rascijepi uši gledaocima u parteri, jer većina od njih ne shvaća ništa do nerazjašnjivih pantomima i galame.

³³U Shakespeareovom *'Hamletu'*, međutim, postoji i tzv. scena *'mišolovke'*, koja – dvaput: najprije pantomimom, a zatim u prizoru s recitacijom – ponavlja ishodišni, u glavnoj radnji samo prepričavani događaj: bratoubojstvo. Takav funkcionalni odnos između unutrašnje predstave i tematski identične okvirne radnje postoji i u Brešanovom tekstu između tobožnje *'predstave'* i događaja u samom selu. U: *Intertekstualnost u dramama Ive Brešana*, str. 160.

(...)

Kretnje neka vam odgovaraju riječima, a riječi kretnjama, no najviše morate paziti, da ne prekoračite granice prirodne umjerenosti, jer sve, što se pretjeruje, protivi se svrsi glume. Njezin je cilj bio uvijek, a jest i sada, da u neku ruku drži prirodi ogledalo, tako da pokaže vrlini njezine prave crte, ludosti njezinu vlastitu sliku, a samom vijeku i ljudskom društvu njegov lik i otisak.

— — —

ŠKUNCA: Eto tako bi to nekako trebalo... Malo prijeteće gestikulacije, malo škripanja zubima, malo kolutanja očima, da sve kraljeve ovog svijeta od straha oblije smrtni znoj.

(Čale-Feldman, 2000, 51–53.)

Ovako Škunca daje potpuno drugačije, krive upute, *jer gluma treba 'ludosti pokazati njezinu pravu sliku, a vijeku i ljudskom društvu njegov lik i otisak'. Pa ukoliko je lik i otisak društva groteskan, a groteskna treba biti i gluma. Tako i Škunca i Hamlet prate teatar u teatru sarkastičnim komentarima, s time što Hamletovi pogađaju cilj* (Čale-Feldman, 2000, str. 53.). Škunca upozorava svoje glumce na istu pogrešku koja smeta Hamleta kod njegove *gostujuće družine*. Samo, on svoj sud cinički izokreće i preporuča *malo prijeteće gestikulacije, malo škripanja zubima, malo kolutanja očima. Inače, moglo bi se protumačiti da ti je žao monarhije*. Gledatelj cijelo vrijeme zna da uz svu duhovitost i ingenioznost kojom se stvaraju paralele s poznatim predloškom, prati komad koji je i autonoman i drugačiji od onoga prema kojemu ga mjerimo. Paralela nipošto nije mehanička, iako i Shakespeareov Hamlet i Brešanov Hamlet (neidentičan s onim starijim) žive u okružju licemjerja, paravana, nevjere i zloupotrijebljene iskrenosti (Vidan, 1986, str. 162.).

Mate Bukarica kao Škuncin prvi glumac, takozvani *uništavatelj teksta*, koji se ako nitko drugi neće prvi pojavljuje na pozornici, kako i sam kaže. Nesposoban i nedorastao svojom primitivnom logikom još jednom iskazuje ironiju i grotesknu pojavu gestikulacijama i replikama:

BUKARA: Ja sam, ljudi, jedan strašan kralj,

Moja šaka udara ki malj.

Sve poda mnom kuka, pišti, stenje,

Ljudi, stoka, drvlje i... i... i kamenje.

(Čale-Feldman, 1989, str. 54.)

Iako je uvriježeno mišljenje da svaka prava komedija završava ženidbom, na kraju mrduškoga *Hamleta* zagledavamo se u blatnu parodiju popraćenu Škuncinim rimovanim stihovima: *pršut, kapula i paški sir, neka se znade da nam je pir!* Također, kao i kod raznih drugih Brešanovih tekstova, *djelo se uspješno opire konačnim klasifikacijama i ne možemo ga do kraja odrediti navedenim elementima iz žanra komedije.*³⁴

³⁴Dean Slavić: *Peljar za tumače: književnost u nastavi*, Profil, Zagreb, god. 2011., str. 476.

9. SMIJEH FADILA HADŽIĆA

Od svoga briljantnog starta godine 1952. izvedbom *Dosadne komedije*, Ivo Hergešić još 1975. godine govori o Hadžićevom (1922. – 2011.) opusu od dvadeset kazališnih tekstova (danas autoru više od pedesetak komedija i stotinjak jednočinki³⁵), od kojih je sedamnaest prikazano u tri zagrebačka kazališta i brojnim kazalištima izvan Zagreba, a sve to za nepunih četvrt stoljeća. Afirmiran kao najplodniji autor nakon 2. sv. rata, njegove su satire, lakrdije, groteske, skečevi, ili naprosto komedije, u potpunosti komediografski zamišljene, prikazivane i prihvaćene. Naime, spominje se kako tada postoji zasićenost crnim bezveznjaštvom, grotesknim apsurdima i apsurdnim groteskama, dramaturzijama i parodijama, koliko hotimičnih toliko i nehotimičnih, ali komediografskih tekstova, u najužem smislu, ima najmanje.³⁶ *Fadil Hadžić je, ipak, danas, a i svih godina unatrag, prvenstveno komediograf. Pisac koji je u službu smijeha stavio i svoj nesumnjivi talent, ali i lucidiju vrhunskog intelektualca. Uostalom, tiskajući brojne novinske koserije, humoreske i feljtone, priče i druge prozne iskaze humornog intonativa Hadžić kao da stalno iznova biva na tragu Molijera, Držića, Sterije, Čopića..., jer u njegovoj proznoj literi osjeća se splin i dramatski ritam komedijskog. Onaj specifični zamajac dijaloškog. Ona neminovna vezanost za prijesan život i aktualitet, sad, ovdje i upravo u ovom trenutku (...).*³⁷

Godine 2003. Hadžić piše *Ljubavni ultimatum starijega gospodina*, u kojem fluidno, tijekom dijaloga, kroz ili putem gesta suparnika, iskazuje i daje pečat radnji i temi pripovijedanja. Među licima imamo starog gospodina Vilima Kokota, dobrodržeću, lijepu i njegovanu gospođu Melitu Kralj srednjih godina, i Tonija, prpošno iskričavog predstavnika mlade nadolazeće generacije. U ritmičnim izmjenama gesta u dijalozima, autor potencira radnju, jer geste su to za uprizorenje komedije, pa i kroz koje može analizirati sukus stvarnosti, bolje rečeno, majstorske poteze pera. *U tom svom nastojanju on zna naći prihvatljivu i tolerantnu mjeru, ali zna i dobrono ošinuti. Često je dobrodušan, ali nerijetko i gorak. Katkad se zadovoljava da na neke negativne društvene pojave samo usputno ukaže, ali kad je uvjeren da su one kobne za zajednicu, jer imaju dalekosežne, korozivne posljedice,*

³⁵Povijest hrvatske književnosti: Sjećanje na dobro i zlo, str. 107.

³⁶Ivo Hergešić: Fadil Hadžić komediograf, u: *Državni lopov i druge komedije*, god. 2004., str. 227.

³⁷Gradimir Gojer: Svijet istine Fadila Hadžića, u: *Državni lopov i druge komedije*, god. 2004., str. 250.

on im se učestalo vraća, kao što se, primjerice, stalno vraća privremenom kriminalu, posebice nerealnim, megalomanskim pothvatima i špekulantskim trgovačkim vezama s inozemstvom (Hećimović, 2004, str. 235.). Tako u ugledan svijet Melite Kralj, bankarove supruge, i dnevni boravak, suvremeno namješten uz pokoji komad stilskog namještaja, jednoga, rekli bismo, običnoga dana, upada (ali, naime, najavljuje se telefonski) stariji gospodin otmjenih kretnji, bolje odjeven, a u ruci ima štap s drškom od kosti. I počinje priča o ljubavi staroj više od dvadeset godina. Dakako, ljubavnoj sklonosti starog gospodina (ima više od 70 godina), visokoobrazovanoga i dobro, dobro informiranoga magistra ekonomije o Melitinom životu i pojedinostima iz njega. Mora da Melita ima puno slobodnog vremena, ali i povjerenja da u kuću pusti onako samo putem telefona najavljenoga školovanog gospodina, zbog produženja ugovora za osiguranje kuće. Fini gospodin, malo laže, nije on iz osiguranja, pa se pravda da je *legalist, njegove namjere su dobronamjerne, čak i romantične*. Pun je znanja o arhitekturi grada Zagreba, nije on skorojević, a ne, on je iz stare purgerske, poduzetničke obitelji, ne poput ovih danas butikata s *bafl* robom, imao on sve u glavi posložene osjećajne rečenice, ali onako konačno, oči u oči s Melitom, on je *tabula rasa* na latinskom, a na hrvatskom *prazan k'o tikva*. Obuzet silinom emocija sve mu se izbriše iz glave. Njegova Melita, vila iz snova, u mladosti ljepotica duge plave kose, u zelenom bikiniju. Njemu je ona lijepa i danas pa joj izjavljuje ljubav i bori se kao lav. Ali, Melita je udana i ima sina. Mada to zna, on zna i da njezin suprug ima puno briga, jada i nevolja. Puno više on zna o njemu nego Melita, zna i o Meliti, pa je razgolićuje poput *nekakvog žbira* i uporno hofira ističući sve svoje vrline, spreman još malo, ako zatreba pričekati. Čeka on dvadeset godina, a i prije deset služi se opačinom, anonimnim pismom da bi otjerao ljubavnika Melitinog. Kakav karakter – šaljivčina jedna. A situaciju dobro koristi. Zbunjuje jednu ionako zbunjenu Melitu. Gradi Fadil tekst vrsno, čas turbulentno, čas smiješno, spletkarski. Melita je zgrožena, ali stari gospodin kazuje:

*KOKOT: Ja sam samo zaljubljen čovjek, a ljubomorni ljudi ne mogu kontrolirati svoje postupke. Ruku na srce, dobro je da sam vas riješio tog jogunastog doktorčića, jer nema medicinske sestre sa kojom on nije spavao i u bolnici ga zovu doktor jebožder...vulgarno, ali istinito!*³⁸

³⁸Fadil Hadžić: *Državni lopov i druge komedije*, V. B. Z., Zagreb, str. 149.

Kaže se da je u ljubavi i ratu sve dozvoljeno, a fin je gospodin zadovoljan:

KOKOT (ostaje sam, glasno meditira): Malo je omekšala, dobar znak! Apsurdno, ali žene su najsumnjičavije prema onima koji im prilaze iskreno i otvore dušu, a kojekakvi bleferi ih obrlate na brzinu (popravlja kravatu) Vidim da me pozorno odmjerava, dobro je da sam kupio nove cipele. Po cipelama se najbolje vidi da li si pravi gospodin... (...)

(Hadžić, 2004, str. 149.)

I gospodin Kokot bio je u braku, nezadovoljan, tretiran kao dijete (bit će da nije shvaćao *pažnju* supruge), a sin mu je daleko. Pa sada, baš u trenutku kada se ruši svijet Meliti i njenom sinu, on je tu postojan u ljubavi, nesklon delikvenciji, iako su ljudi njegove struke manje-više lopovi na znanstvenoj osnovi. Dakako, on ne. Jer on postojano brine o Meliti i već ima svu dokumentaciju kojom će je spasiti od vlastitoga muža, skupljajući pomno sve o tajnama suprug, jer *uvijek postoji rupica kroz koju iscuri informacija kao voda kroz krov*. Prema onoj narodnoj *zaklela se zemlja raj*u da se sve tajne doznaju.

Zatim stiže sin, sumnjičav prema *fosilu, gospodinu iz posmrtnog osiguranja, šul kolegi Ljudevita Gaja*. I on ima *rupicu kroz koju procuri tajna informacija* i obznanjuje mami da ima oca lopova – bankara lopova. Govori mami kako više neće biti *friza za četristotke*, ali ni *ormar bidermajer, komada jedan, ogrlice zlatne i biserne, komada deset, narukvice, komada dvadeset, pijanino, komada jedan, cipela, pari šezdeset, bundice tri...i tak dalje, a kad gospoda* (ovršitelji) *odu – ostaje gola kao Venera Milska, ona baba kojoj su odrezali ruku* (Hadžić, 2004, str. 153.). Situacija je gadna, da gora ne može biti, sve će na bubanj, a pisat će i novine, objavljivat će i televizija, i bruku i sramotu. Gura, kao i stalno, gospodin Kokot ideje i rješenja, pa i plan. Gospodin Kralj, bankar, poslovni metež zapetljao je oko banke, imovine, bankovnog računa u Švicarskoj, ali tu je fin gospon Kokot koji je već dvadeset godina, iz dana u dan, iz sata u sat svom dušom uz njihovu obitelj, uz Melitu. I spašava, spašava, a sin ošamućen svim spoznajama i metodama, prijedlozima i planovima finog gospodina koji ih želi spasiti od propadanja, dakako imovinskog, progovara (kada dođe k sebi):

SIN: Kužim, znači on nas spašava u ulozi čovjeka koji već dvadeset leta obožava moju mamu i koji je u stvari sretan što će moj tata sutra u kavez! To bi bilo nekaj kao ljubavna drama, kao Romeo i Julija... samo je Romeo bio malo mlađi od vas, dragi gospon!

Ili:

SIN: Kopčam, kak ne, bil sam beba za izložbu! I sad kad tata odjuri toj Gertrudi, koja mu čuva lovu... vi bute moj novi tata? Je li to taj film?

(...)

SIN: Od čega ćete i vi sebi uzeti neki zalogaj kao pravni savjetnik i budući muž moje mame... (mrmlja za sebe) Jebote, kaj se sve ljudi ne sjete, upadneš u kuću, odglumiš vruću ljubav podgrijavanu dvadeset godina kao gulaš i hapaš lovu! ... Mama, ti buš zaista progutala ovu prosidbenu udicu?

(Hadžić, 2004, str. 156–157.)

Imovinu treba, dakako, spasiti, a on, fini gospodin, kada Melita niti nije sanjala pa sin niti pomislio da im prijeti kolaps, dva mjeseca prije nego li je *proradila cureća rupica* on predaje svu dokumentaciju odvjetniku, i to sve u ime ljubavi koja traje, naravno platonske, već dva desetljeća, praćena iz svih prikrajaka. Sve Kokot zna, i da *bankari sami sebi organiziraju bankrot, igraju na sve ili ništa, pa se u tom sudbonosnom trenutku sjete familije, na koju nikada nisu previše mislili, cijeli život su samo vrtili svoj poslovni rulet* (Hadžić, 2004, str. 159.).

Fadil Hadžić ismijava, izruguje te komično pojednostavljuje konvencionalne *norme* življenja (u braku), groteskno pojednostavljuje stvari što čine život lagodnim, duh odnosa žena-muškarac. Finim, kratkim i jednostavnim rečenicama, ali naoštrenim puninom razgolićavanja – razodijeva narav, sve ono što, više ili manje, u gotovo svakom pojedincu čuči, a kada se pojavi okidač ispliva na površinu. Hadžić se podsmjehuje, bolje rečeno, ismijava život, komponente bračnog, roditeljskog i poslovnog svijeta. Gotovo na realistično oskudan način oslikava uspavanu, dobrostojeću gospođu – kojih u životu ima i puno, ali i među nedobrostojećim ženama, pa i Kokot podrugljivo govori da *sedamdeset posto žena u suvremenoj civilizaciji su slične sudbine, žena je hladnjak u kojem muža čeka večera!* (Hadžić,

2004, str. 150.). Ili u prijevodu, ženi bitna *kruna na glavi*, ostalo kako Bog da, a muškarcu siguran krevet u kojem spava, prostrta trpeza i nužnik za fiziološke potrebe. Realistično i/ili komedijski, stvar je za raspravu. A djeca, zapravo sin koji kazuje: ... *mama, znao sam da si se udala iz računa, ali si ipak mogla malo bolje birat, gdje su ti bile oči?*, da pukneš od smijeha. Jer do danas mu ništa nije falilo, tata bankar osiguravao je lagodan život. Onda *puknuo* tata, pa puca i sin, a majka kriva. Puca i ona, ali srećom tu je oslonac i sve će on popraviti, jer mladi bi sve na brzinu, a reći će on kako se veličina čovjeka ne mjeri količinom novca, nego ponašanjem u presudnim moralnim trenucima. Njegove su namjere *čiste kao izvorska voda*. I uvijek iz prikrajka motri sve padove i uspone u kući nesretnog bankara, i zna sve tajne, koje ni ukućani ne znaju – i bankovni račun u Švicarskoj, i kćer s drugom ženom, i laži, i pronevjere – ali je i dalje na usluzi, iz ljubavi, što je moto i geslo njegova života. No, Melita, ovoga puta ne misli brzati ni padati na *ljubavne štosove*, ima uvjet i prisjeća se:

MELITA: (...) Znete, ja sam napravila jednu veliku glupost u mom prvom i jedinom braku. Bila sam preveliki idealist... Onako zacopana i mlada, živjela sam u oblacima, brak mi je bio svetinja.. A muž svetac...

(Hadžić, 2004, str. 171.)

Melita je svjesna da *dobar izgled nije trajni kapital* i da se *čovjek mora osigurati, imati jamstvo da neće u starosti prositi*. Slomljena najnovijom spoznajom, da pokojni suprug (koji je u međuvremenu počinio samoubojstvo) ima vanbračnu kćer, sluša meditativne Kokotove riječi o *dva vrapca koji kad si saviju gnijezdo ljubavi, uvijek imaju više nego jedan...* a Melita mu odgovara: *Vi tako lijepo pričate, nastavite, Vilime...* (Hadžić, 2004, str. 173.). A što dalje, ne zna sin, uvjet Melita ne uspijeva postaviti finom gospodinu, ali dva su vrapca uvijek dva. I nastavlja se komedija života, a u njemu smo svi sudionici, katkad dobitnici, ponekad gubitnici, ali svi mu se radujemo, nerijetko ga njegujemo, ali počešće smo mu i maćehe. Dok pera poput Fadila Hadžića uvijek znaju, pravu gestu, riječ, misao pridodati nekome od nas.

Gotovo u svakom tekstu, već u prvim dijalozima, autor će uvjeriti čitaoca ili gledaoca da se sve to događa danas i ovdje, u neposrednom životu kojem fabulom i jezikom Hadžić daje svoje humorističko-satiričko obasjanje. U Hadžića nije teatar okoštala stvarnost nego je to scenska projekcija koja iskazuje vid realnosti obojen

humorističkim pristupom, a u svom podtekstu zrači i prema smijehu samom po sebi, vedrini koja razblažuje dušu, i prema satiri koja humorom razotkriva mane i slabosti pojedinca i društva (Frndić, 1986, str. 166.). Branko Hećimović kaže kako Hadžićev korak s društvom i vremenom u kojemu živi ostaje utisnut u njegovim komedijama, jer skup svih tema, motiva i lica koji se nalaze u njegovoj komediografiji nepoznati su zapravo u nas sve od renesansnih komediografa (Držića i Benetovića), ali i pokojeg anonimnog nastavljača iz 17. i 18. stoljeća. Dobri renesansni komediografi teže karakterološkim uopćavanjima lica i sustavnoj i dosljednoj organiziranosti utemeljenoj na već prožvakanoj stoljetnoj komediografskoj tradiciji i nasljeđu. *Hadžić se ne zaustavlja samo na nekim tipološkim označnicama i ne izdvaja glavne osobe već posredstvom nekoliko ili više jedinki nastoji predočiti suvremeno društvo u funkciji glavnog lica. Kompozicija pak njegovih komedija redovito ovisi o njihovoj tematici i suodnosima osoba, odnosno o situacijama što proistječu iz tih odnosa*, dok sam kraj komedije ne donosi baš uvijek, kao kod klasičnih komedijskih komada, sretan, veseli rasplet, već puno češće smijeh ostaje zaglavljen u grlu, a poanta donosi neizvjesnost, blagi strah ili nespokojsvo (Hećimović, 2004, str. 236.).

I *Državni lopov*, napisan 1977. godine, ulazi u krug komedija u kojima se govori o mutnim transakcijama, ali na drugačiji način, jer su u pitanju i drugačije transakcije (Hećimović, 2004, str. 237.) U komediji koja se prema autorovim uvodnim napomenama *dogaća danas*, u zatvorskoj ćeliji s dva kreveta nalazi se ženidbeni varalica Srećko Puškar zvan Kiki, kojemu zatvorski čuvar, *gazda*, Jozo najavljuje dolazak *finog čovjeka* Marka Komadine, državnog lopova, *gospodina čovjeka, obrazovanog, oko pedeset godina*. Kiki treba očistiti kompletnu ćeliju i shvatiti da između njega i *novog kompanjona* ipak *ima tu neke razlike*, jer *nije državni lopov svatko tko provali državnu kasu kao što je on provalio u onu seosku poštu* (Hadžić, 2004, str. 10.). Marko Komadina oslikan je upravo kao Kikijev kontrast, kako u životu, tako i u zatvorskoj ćeliji koju zajednički dijele, a na tom kontrastu zapravo i sve počiva pa i komika većine dijaloga i situacija, kao i djela u cjelini, postavljen je bivši savjetnik ministarstva, državni lopov osuđen zbog zlouporabe položaja prema kojem se svi u zatvoru odnose s nemalim uvažavanjem (Hećimović, 2004, str. 237.). A kako je Jozo čuo, *on ima više škole od našeg upravitelja*.

Politika općenito po svojoj naravi, supstanci, nastoji sve kontrolirati i u korijenu sasjeci, a upravo se tome autor izruguje pokazujući da ni unutar zatvorske ćelije, i još k tome što su sudska nadležna tijela odlučila i dokazala krivnju, pristup osuđeniku iza

rešetaka je različit (ovisno o osobi). Krivnja ima prednost ili nema – ovisno o statusu osuđenika, što nam govori o umjetnosti uzurpiranja demokratske jednakosti u životu *van* i *unutar* zidina.

Iako je dospio u pravi zatvor, prema savjetniku se čuvar Jozo odnosi kao prema uvaženom članu društvene zajednice koji je, eto, samo za određeno vrijeme smješten pod ključ. Ceremonijalnim ponašanjem prema iznimnom uhićeniku autor nas direktno podsjeća da hijerarhija postoji i u zatvoru. Dva se osuđenika tako potpuno drugačije tretiraju, iako su zajedno u ćeliji, različita po godinama, životnom iskustvu i statusu (Frndić, 1986, str. 170.):

D. LOPOV (sjedne na krevet, isprobava madrace): Gdje je kupaonica?

ČUVAR: Tuševi su dolje i koriste se dva puta tjedno!

KIKI: Kolektivno kupanje! Nije dosadno, jer ste okruženi golim guzicama sa svih strana.

ČUVAR (strogo pogleda Kikija i opravdavajućim glasom): On je još mlad i kulturno neizgrađen...

(...)

ČUVAR (vidi mobitel na stolu): Čije je ovo?

KIKI: Moje!

ČUVAR: Otkud ti to?

KIKI: Palo s neba kao meteor!

ČUVAR (uzme mobitel): Ne zajebaji se!

D. LOPOV: To je moj mobitel!

ČUVAR: Vaš? (vraća mu mobitel) Oprostite.

KIKI: Zar mi koji ovdje sjedimo nismo ravnopravni, gospodine čuvaru državne vlasti...

ČUVAR (strogo): Šuti! Reći ću ja upravitelju kako ti gledaš na državu!

KIKI: Može li se znati gdje će raditi gospodin, ako to nije vojna tajna?

ČUVAR: Tajna je... makar za tebe! Bolje jedi i ne troši jezik, trebat će ti kad izađeš... (D. Lopovu) Ako vas bude gnjavio – vi samo meni recite...

(...)

ČUVAR: Čuo sam neku svađu? (Kikiju) Sigurno si ti nešto vrijeđao gospodina?

KIKI: Ne petljaj se ti u naše privatne stvari!

ČUVAR: Nisi ti ovdje u hotelu da imaš neke privatne stvari, ako još jednom naljutiš gospodina – ideš na tavan!

KIKI: A ako je gospodin savjetnik naljutio mene – ide li on na tavan?

ČUVAR (D. lopovu): Jeste li ga čuli? Najgore su ove ženidbene varalice, žene ih razmaze pa im udari u glavu.

(Hadžić, 2004, str. 13., 19., i 30.)

Pojednostavljeno rečeno, što je lopov veći to je zaštićeniji. I upravitelj zatvora politički je čovjek. Malog se lopova može jače kazniti, čak iako za takvo što ne postoji propisan zakon. Tako autor bogatstvom zgusnutijega izričaja gradi javni, ali i privatni amoral oko triju lica, ali i kompletnog društva. Jer ovakav zaplet moguć je u svakidašnjem vremenu i prostoru. *U želji da ismije ove apsurdne razlike u odnosu prema povlaštenom državnom lopovu i Kikiju, Hadžić završava komediju paradoksalnim obratom. Krutog savjetnika – a i krutost očito, pogotovo kad graniči s mehaničnošću, može biti izvor komike – nadmudrila je i ostavila ljubavnica zbog koje se i našao u zatvoru, a ženidbeni varalica Kiki, koji se usrdno divio svom učenom sudrugu, postaje njegov životni savjetnik* (Hećimović, 2004, str. 237.). Uz to što sitni varalica vara *državnog* varalicu, usput mu i obznanjuje da je varalica i Markova ljubavnica Veronika (žena zbog koje namjerava ostaviti suprugu) koja je ljubovala s Kikijem te da ista ima i supruga koji je smješten nekoliko ćelija od njih.

Uz prevarantski dvojac, simpatičnoga mangupa premazanoga svim mastima i njegov pandan, bivšega savjetnika nekog ministarstva (osuđenoga zbog zloupotrebe položaja), nalazi se i Čuvar sa svojim ambivalentnim odnosom: važnost i nadmenost prema *malom lopovu*, a strah i poltronstvo prema *državnom*. Susret sve trojice sam je po sebi i više nego dovoljan za vrlo duhovita dijaloška nadmetanja i

nadigravanja.³⁹ Iako je prije spomenuto kako Hadžićeve završnice nisu uvijek u grohotno humorističnom tonu, on dakako ni nije jedan od onih čiji je smijeh prošaran i pomiješan s plačem. Njegov smijeh vezan uz zabavu nerijetko poprima ton opomene i ulogu šibe. *On jednostavno ne može biti ravnodušan prema onom što komediografski predočava, o čemu misli pišući i čemu se smije i izruguje. Nije svadljiva napržica, mrgud, ali nije ni bezazleni i samozadovoljni zabavljač, proizvođač smijeha na veliko i bez obveza. On polemizira, kudi i kritizira, potiče smijeh, ali i postavlja pitanja, i izriče optužbe, sudi i osuđuje* (Lešić, 1985, str. 239.).

³⁹Josip Lešić: Komični ljetopis Fadila Hadžića, u: Fadil Hadžić: *Gospoda i drugovi: komedije*, Znanje, Zagreb, god. 1985., str. 204.

10. RAĐANJE KOMIKE DJEČJIM PLAČEM I NJEN TRAGIČNI (PRED)ZNAK

Prema riječima Slobodana P. Novaka napominje se kako teatarski tekstovi Mate Matišića podosta slijede iskustva Brešanova grotesknog realizma⁴⁰ (Novak, 2004d, str. 242.).

Upravo kao što Brešan svojega *Hamleta* imenuje grotesknom tragedijom, tako su i *Svećenikova djeca* (1997), u podnaslovu imenovana *Ispovjednom tajnom u tri čina*, smještena pod kalup tragikomične, crnohumorne drame. Dubravka Crnojević-Carić ističe kako je dijalogiziranje s različitim tipovima književnih i kulturnih kodova obilježje jednog odvojka hrvatske suvremene komedije čiji su predstavnici Mate Matišić i Ivo Brešan, uz dakako neprijeporne razlike dramskog pisma i generacijski obilježenih političkih afiniteta te dvojice autora (Crnojević-Carić, 2012, str. 163.). Ova suvremena tragikomična groteska, nalazi se negdje na prijelazu iz komedije u čistu dramu, da bi se potom u određenim trenucima na trenutke vratila u komičan ton svojim gorko-slatkim humorom. Lica koja čine radnju jesu: svećenik don Fabijan,

⁴⁰(...) Rabelaisovo groteskno stvaralaštvo Bahtin definira kao realističko, a izvorište mu pronalazi u nar. kulturi smijeha, u tradiciji srednjovjekovnih pučko-folklornih žanrova, u kolokvijalnom uličnom diskursu i u to doba popularnim ulično-predstavljачkim oblicima. Konačno, ključno je obilježje Bahtinova grotesknoga realizma 'prevođenje' duhovnih, idealnih i apstraktnih vrijednosti na tjelesno-materijalni plan, snižavanje kojim se narušavaju moralni, politički i religijski autoriteti. U tome se smislu njezin kritičko-polemički potencijal približava satiričnome modusu prikazivanja stvarnosti, zbog čega se groteska često povezivala sa subverzivnim ili transgresivnim strujanjima u književnosti i kulturi, ponajprije s kulturom karnevala, odn. s različitim strategijama karnevalizacije stvarnosti. O tome govore amer. teoretičari Peter Stallybrass i Allon White u knjizi *Politika i poetika prijestupa* (*The Politics and Poetics of Transgression*, 1986), osobito u zadnjem poglavlju 'Buržoaska histerija i karnevaleskno', u kojem groteskne i bestijalne prikaze ljudske spolnosti i tjelesnosti, inače karakteristične za karnevalske povorke, koje Bahtin smatra izvorištima rabelaisovske grotesknosti, uspoređuju s Freudovim opisima simptomatologije histeričnih bolesnica. Groteskni im je realizam, baš kao i Bahtinu, poslužio kao sredstvo za detekciju nametnutoga jaza između 'visoke' i 'niske' kulture, između elitne i popularne kulture, koji se, primjerice, karnevalom nastoji dokinuti. Smijeh koji izazivaju groteskni prikazi zbilje u karnevalskim povorkama ipak posjeduje katarzička svojstva, iako doista proizlazi iz prizora čiji se semantički potencijal uvelike iscrpljuje u užasu. Nakon Kayserovih i Bahtinovih istraživanja, neke će se potonje interpretacije groteske usmjeriti i prema psihoanalitičkim teorijama, pri čemu će se, primjerice, njezin *modus operandi* nerijetko dovoditi u vezu s Freudovim nesvjesnim, osobito s topikom ida. Nadalje, analize će se toga fenomena, rijetko kada kao knjiž. žanra, najčešće primjenjivati na korpus suvremene književnosti, posebice na korpus ekspresionističke i nadrealističke književnosti i kazalište apsurdna. U analizama se ranonovovjekovne književnosti, isključe li se pritom opusi Rabelaisa, Boccaccia i Cervantesa, rijetko kad upotrebljava teorijsko-kritički potencijal pojmova groteske i grotesknosti. Kada se primijeni, ponajprije na korpusu antičke i srednjovj. književnosti, najčešće znači oznaku za gorko komični i, mnogo češće, crnohumorni prikaz ljudske (osakaćene) tjelesnosti, za krutost, statiku, plastičnost i mehanicizam ljudskih pokreta, kao i za disproporcionalnost ili disharmoničnost između dijelova tijela, za materijalnost i organicizam, koji stoje nasuprot duhovnosti i pritom sugeriraju kako se čovjek može u potpunosti svesti na fiziološko-biološku narav. Groteskni prikazi čovjekove prirode najčešće se povezuju sa žanrom farse, no oni se mogu pronaći i u razvijenim modelima komičke dramaturgije, posebice u žanru renesansne eruditne komedije. (Leksikon Marina Držića: *Groteska*, <http://leksikon.muzej-marindrzcic.eu/groteska/>, preuzeto 23.7.2016.)

trafikanat Petar i njegova supruga Marta koja je spremačica u župnom dvoru, susjed Luka, don Šimun, pacijentica (žena koja kleči), djevojčica-anđeo s freske (spontano pobačena u 16. tjednu), dječak-anđeo s freske (abortiran u 9. tjednu), violinistica i Ferdo (duševni bolesnik – van scene).

U prvome činu u radnoj sobi župnog dvora vidimo svećenika koji za stolom obavlja tajanstveni posao, *To-nešto*. Ulazi Marta koja želi dati otkaz pogođena pronalaskom prezervativa u džepu svećenikovih hlača (misli da don Fabijan ima odnose s udovicom Klarom). Ucijenjen, don Fabijan priznaje da *u kompi* s Martinim suprugom buši prezervative koje kasnije Petar prodaje. A sve u svrhu povećanja otočkog nataliteta. Nedugo zatim Petar objašnjava Marti kako su njih dvojica uopće došli do takve ideje:

PETAR: Ne bi mi to radili da nije bilo onog sina susjede Veronike... onog koji je u ratu ostao bez obje noge...

MARTA: Malog Davora?

PETAR: Zbog njega smo došli na tu ideju... Prije otprilike dvije godine, nedugo nakon što je došao iz toplica s liječenja, svratio je k meni na kiosk kupiti prezervative – a oči su mu bile pune suza. S obzirom da ih on prije rata nikad nije kupovao, zaključio sam da ta njegova cura očito više ne želi voditi ljubav s njim bez zaštite, jer ne želi ostati u drugom stanju s invalidom... Shvaćaš? A prije rata su se čak planirali vjenčati. Njemu nije bilo teško za Hrvatsku dati noge, a njoj je bilo teško njemu roditi dijete... Tako sam počeo probušene prodavati najprije njemu, a onda i ostalima...⁴¹

Marta je preneražena. Ona sama nikada nije mogla zanijeti, a ima i problema s alkoholom. Dolaskom susjeda Luke saznajemo da mu je sin Stjepan (pirotehničar) poginuo pa nesretni otac želi dogovoriti sprovod i misu. Nakon Lukina odlaska pretpostavlja se moguća trudnoća Stjepanove *prijateljice* violinistice, koja će zasigurno zbog tragičnog saznanja odlučiti pobačiti. Kako bi to spriječili, Petar i don Fabijan odluče obavijestiti Stjepanove roditelje. Za neko vrijeme, Marta ulazi natrag u

⁴¹Mate Matišić: *Svećenikova djeca: drama, scenarij, film Vinka Brešana*, Hrvatski filmski savez: Interfilm, Zagreb, god. 2013., str. 28.

ured noseći kutiju s napuštenim, tek rođenim, djetetom. Don Fabijan ne uspijeva odgovoriti Martu od njezina nauma da zadrži dijete, jer Marta svećenika drži u šaci. Otkrivamo da je ona u mladosti ostala trudna s don Fabijanom i da je, ne želeći naštetiti njegovom *pozivu*, pobacila njihovo dijete.

U drugom se činu Petar i Marta u zvučno izoliranom stanu brinu o pronađenom djetetu kao da je njihovo. Marta odlučuje lažirati cijelu trudnoću, iako je već u poodmaklim godinama, ne bi li za nekoliko mjeseci podvalila tuđe dijete pod vlastito. Dolaskom, don Fabijan obavještava Petra o nestanku violinistice da bi potom u stan upao Luka i priznao obojici da on i njegova supruga drže jednu djevojku zatvorenu u podrumu kuće želeći spriječiti abortus. S obzirom na to da je djevojka prestala svirati, Luka je zabrinut i moli ih da joj zajednički pomognu. Komična situacija nastaje kada Marta, nesvjesna Lukine pojave, uđe na trenutak u prostoriju bez lažnog trudničkog trbuha:

LUKA: (znatiželjno) Oprostite što pitam, ali... zar gospođa, mislim, više nije trudna?

PETAR: (rastreseno) Molim...? (pribranije) A, ne, ne... Pobacila je...

(Petar pogleda don Fabijana tražeći pogledom pomoć u pokušaju spašavanja od potpune katastrofe.)

LUKA: (iznenađeno) Pobacila?

PETAR: Da, da... Pobacila...

LUKA: (zbunjeno) Bože? Pa, malo prije sam je na ulici vidio s trbuhom... Kako je samo tako brzo uspjela pobaciti...?

PETAR: (tone sve dublje) Pobacila je za vrijeme dok ste vi pred vratima zvonili... Zato vam i nismo mogli odmah otvoriti...

LUKA: (kao – shvaća) Aha...

(Neugodna tišina. Luka je šokiran tim neočekivanim slučajem pobačaja.)

LUKA: Nadam se da nije zbog toga...

PETAR: Zbog čega?

LUKA: Pa, zbog toga jer sam ja zvonio...

PETAR: A, ne, ne... Ona je već počela pobacivati kad ste vi zvonili...

(Matišić, 2013, str. 55.)

Nakon kratkog vremena, Marta ponovno ulazi u prostoriju, ali ovaj put s trudničkim trbuhom:

MARTA: (ulazeći, hineći opuštenost) Oooo, dobar dan susjed... Otkud vi...?

(Petar, Luka i don Fabijan su zatečeni tim novim i neočekivanim obratom.)

LUKA: (rukuje se s Martom) Dobar dan... (nesigurno) Pa, vi... ste ponovno trudni?!

MARTA: Kako to mislite ponovo? Koliko znam stalno sam trudna već četiri mjeseca...

LUKA: (pokazuje na Petra) Susjed mi je upravo rekao da ste pobacili...

MARTA: (iznenađeno) Pobacila? Ja? I vi ste mu povjerovali? (usiljeno se smije) Ha, ha, ha...

PETAR: (prihvata Martinu verziju 'istine') Ha, ha, ha...

(...)

LUKA: (zastane) Čujete li?

(Svi napeto oslušuju.)

DIJETE: (off) Aaaaaaaaaa...

PETAR: Ja ne čujem ništa...

LUKA: Kako ne čujete? Plače neko dijete...

PETAR: Možda su mačke... Tako se one glasaju kad se pare...

LUKA: Mačke? Pa, mačke se ne pare u ovo vrijeme...

DIJETE: (off) Aaaaaaaaaa...

MARTA: (zadivljeno) Pa, vi susjed imate apsolutan sluh... Upravo je nevjerojatno da čujete dijete koje plače u trbuhu...

LUKA: U trbuhu?

PETAR: (zadivljeno) Vas bi mogli koristiti u bolnicama umjesto ultrazvuka.

(Matišić, 2013, str. 56–57.)

Nakon odlaska Luke i don Fabijana, Marti pozli jer je glumeći vjerodostojno trudnoću prestala uzimati lijekove za srce. Ona premine s djetetom u naručju pred suprugovim očima.

Treći nam čin donosi don Fabijana smještenoga na bolničkom krevetu, s Biblijom u rukama. U posjet mu dolazi Petar. Klupko zamršenih spletki odmotava se raznoraznim saznanjima i priznanjima. Petar mu govori kako violinistica koja je spontano abortirala u podrumu Stjepanovih roditelja sada održava koncerte upravo zbog don Fabijanove pomoći. Također, Petar, želeći se ispovjediti, priznaje da je on kriv za Martinu smrt. Saznavši za njezinu trudnoću u mladosti, i zbog nepriznanja oca djeteta, ženi pozli, a on iz bijesa i inata ne želi pozvati hitnu pomoć. Jednako tako, i Marta i Petar su u novinama prikazani luđacima, jer on svoju suprugu pokapa skupa s lažnim trudničkim trbuhom (zbog njezine velike želje za majčinstvom). Dijete koje im je oduzeto posvajaju Stjepanovi roditelji, što im dolaskom u bolničku sobu obznanjuje upravo Luka. Iako oslobođeni svih optužbi za zatvaranje violinistice, zbog dobrih veza i pokojnog sina branitelja, postaju roditelji. Daljnji zaplet nastaje dolaskom pacijentice Marije, koja priznaje kako je posvojeno dijete zapravo njezin biološki sin Jose kojega je dobila s duševnim bolesnikom Ferdom (čije se pjevanje čuje među bolničkim zidovima). Marija je sina ostavila pred crkvom da joj ga ne uzmu, ali i zato što je svjesna da bi se dijete dvoje psihičkih bolesnika teško udomilo.

U epilogu, don Šimun (svećenik nasljednik) ispovijeda don Fabijana koji priznaje sve svoje grijeha i objašnjava razloge hospitalizacije. Zbog tumora u mozgu, u obliku violine, odbija liječenje kojim bi zapravo *abortirao dokaz Božjeg postojanja*. Bolest smatra svojom kaznom. Uza sve to, Petar se objesio, a don Fabijan počinje imati priviđenja kako njega, tako i Marte, ali i pobačene djece. Saznajemo i da je don

Šimun probljeđuje tijekom razgovora, jer kako kaže don Fabijan – *u onoj kutiji s prezervativima koju mi je iz mog radnog stola donio Petar, nedostajalo je pet komada... Oni u bojama...* (Matišić, 2013, str. 84.) U zajedničkoj molitvi, uz Fabijanov odar stoje don Šimun, Luka, Marija i mlada violinistica.

Koncept dramske groteske devedesetih je godina dobro prihvaćen i prepoznat kao reprezentativan Matišićev rukopis, bez obzira na neveliku produkciju takvih njegovih tekstova. Takozvani *pomak u žanru* kreće se započevši s groteskom, donekle i burleskom, ka komediji, iako *Matišić ne doživljava svoje tekstove komedijama*. Jer kako zaključuje Crnojević-Carić, zbog nepriznavanja komediji da je komedija, njegovi tekstovi podvlače se pod raznorazne generičke nazive, a specifičan su ispis dijaloga s jezičnim i kulturnim kodovima vremena i sredine (Crnojević-Carić, 2012, str. 167.). Naočigled je jasno kako je *Svećenikovu djecu* nemoguće jednostavno žanrovski odrediti i smjestiti. Na jednom finom, kršćanskom otoku, gdje crkvenjaci imaju intimne odnose koje dakako ne bi smjeli imati, komična se radnja pleće oko svećenika kojemu prvom nisu strane svakodnevne, banalne radosti. Upravo u toj kombinaciji uzvišenoga sa svakodnevnim rađa se početni smijeh. Smijeh usmjeren na lica, ali i na situacije u koje se sva ta lica svjesno upuštaju. Dakako, pozicija moći fokusirana je na utjecaj crkve jer svećenik je samo zrcalna slika onoga što bi svećenik zapravo trebao biti. Ali bez obzira na to, eto nam šašavo simpatičnog, grješnog svećenika koji manipulacijama u ime višeg dobra izaziva niz tragičnih događaja. Izuzev kritike katoličke crkve, grublja je kritika usmjerena na ismijavanje ljudskih mana u jednoj patrijarhalnoj zajednici čija je vjera važna oznaka pojedinčeva identiteta. Riječ je zapravo o priči skrenutoj prema unutra, prema mikrokozmosu određenom mediteranizmom i inzularizmom. Zato je naglasak na karakternosti otočne skupine određene morem i kopnom, orijentirane jedne na druge. Svi znaju sve o svima, obitelj je centar svijeta, život je zdrav i lijep, ali težak. Upravo u ovome procjepu moguće je iščitati postmoderne vrednote koje karakterizira bogatstvo i blizina mora, čist zrak, mir i tišina, kvaliteta slike jednog zdravog odrastanja i života općenito. No, upravo na jednom takvom mikrosocijalnom području javlja se strah od socijalne izolacije i mogućnost depresivnoga i mučnoga ozračja. Star(ij)a populacija koja je jasan pokazatelj sve veće depopulacije dovodi do činjenice da rođenje samo po sebi poprima veće i značajnije dimenzije ne bi li se spriječilo izumiranje. Na otoku je uvijek samo jedna crkva, samo jedno groblje, moguće samo jedan trg, jedan kiosk... I nemoguće je osigurati sve egzistencijalne

potrebe. Upravo iz toga izrasta takozvana kolektivna svijest koja će neizbježno potaknuti empatiju i solidarnost, a sve u svrhu prihvaćanja i usvajanja tradicije i nepisanih zakonitosti. Zakočena je sloboda izbora, obrazovni, građanski odgoj pada u drugi plan, postaje sekundaran. Je li za to kriv sustav ili pojedinac? Suvremeni politički sustav u nekim je tumačenjima u sukobu, javlja se dvojni moral, jednu stranu politike vodi pop, a ideološka nota vezuje se uz konzervativne priče. Crkva se buni, pa stvari poput pobačaja i kontracepcije više ne ulaze pod domenu tijela, duha, individualnosti, točnije osobne slobode.

Nadalje, spominje se kako u *Matišićevu dramskome svijetu liku nije potreban psihološki nego isključivo socijalni identitet* (Crnojević-Carić, 2012, str. 164.). Načinom dosjetke kako povećati natalitet, ali i licemjerjem, prvi je čin izrazito komičan jer se svi mi njima rugamo. U drugom činu, još uvijek komičnom, smijeh biva gorak, a na kraju mu je pridodan tragični predznak. Istovremeno koegzistira igra različitih smjehova, a od početnog rujanja i podsmijeha, pojave ironije, smijeh više nije ni najmanje bezazlen. Započinje igra cjelokupnim sustavom, igra s vjerom koja se zalaže za odricanje od tjelesnosti, pa smiješan početak završi grubo, slikom grube stvarnosti. Drame, tragedije sa sretnim krajem nema, ali tko kaže da u komediji sve mora biti okupano suzama radosnicama ili da sve uvijek mora biti baš prizemno. Sama bit satire leži u kritici i pojedinaca, i sustava, i raznih organizacija. Već i u samome naslovu sadržana je osnovna duhovita nit, jer dobro je poznato da svećenici obvezani celibatom ne smiju praviti djecu, ali *naš* svećenik napravio je već cijeli dječji vrtić.

11. GAVRANOVI ŠALJIVI KOMADI

Knjiga *Šaljivi komadi* Mire Gavrana, objavljena 1996. godine, knjiga koja je na neki način zaokružila njegovo bavljenje dramom i potvrdila ga kao komediografa⁴², sadrži devet tekstova. Uz dva skeča i dvije monodrame nalazi se i pet komedija: *Muž moje žene*, *Povratak muža moje žene*, *Deložacija*, *Traži se novi suprug* i *Veseli četverokut*. Upravo nabrojene komedije pripadaju modelu komičnog propitivanja intime koji se realizira s manje ili više prodora u podlogu društvene zbilje.⁴³ Sve njih karakterizira jednaka nit vodilja, u središtu su pažnje muško-ženski ljubavni(čki) odnosi i koji se prepliću popraćeni mnoštvom smijeha a među kojima ne nalazimo nikakvih tragičnih posljedica. *Već poznatim odlikama Gavranova pisanja (tečni dijalog, neočekivani obrati, izgrađeni živi karakteri) u ovim se djelima dodaju i duhoviti zapleti i komične situacije* (Muzaferija, 2005, str. 94.). Svi se Gavranovi pojedinci odlično uklapaju u mnoštvo svakodnevnih elemenata, a izrazita dinamika pripovijedanja obavijena je plaštem razigrane i duhovite atmosfere, krećući od blagog i opuštenog humora pa sve do teškog ismijavanja. Pišući o odnosima, vremenu i mjestima na kojima se nalaze njegova lica, progovorio je suvremenim jezikom kakav se govorio i kakvim se i dalje govori na ulici, u autobusu, iza četiri zida.

Upravo se na razdjelnici između prve i druge faze Gavranova stvaralaštva (prva je čisto dramska započeta tijekom osamdesetih, a druga tijekom devedesetih kada istovremenu nastaju i drame i komedije) pojavljuje komedija *Muž moje žene* (1991) koja označava autorov inicijalni poetički korak prema komičnom žanru, a s time i pomak na suvremene događaje i pojave (Muzaferija, 2005, str. 91.).

Prva komedija, *Muž moje žene*, govori o dvojici muškaraca koji su u braku s istom ženom. Hrvat Kreše i Slovenac Žarkec već su pet godina oženjeni za Dragicu koja, obzirom da je domaćica u vlaku, može uspješno voditi dvostruki život, živeći dva dana sa Splitsaninom, pa dva dana s Ljubljancinim. Prevaru otkriva Kreše koji u postavi kaputa otkriva vjenčani list, nedugo nakon što ga Dragica usred noći nazove drugim imenom, pa se nakon par mjeseci odvaži na put u Dalmaciju i pronalazi drugog jadnička u čijoj kuhinji i započinje njihovo komično, na trenutke lukavo

⁴²Miro Gavran: *Šaljivi komadi: komedije, skečevi, monodrame*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, god. 1996., preuzeto sa stražnje korice knjige

⁴³Gordana Muzaferija: *Kazališne igre Mire Gavrana*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, god. 2005., str. 94.

nadmetanje u kojem odlučuju što napraviti i kako, kome Dragica treba pripasti, i tko je zapravo muž vlastite žene. *Već je samim naslovom intonirao smjehovne mogućnosti koje nudi semantika apsurdna, a onda ih dosljedno razotkrivao kroz izvanredno maštovit verbalni humor duetne komedije* (Muzaferija, 2005, str. 96.). Početnom izvoru komike svakako pripomaže i jezična barijera, *slovenski jezik*⁴⁴ naspram čakavskog dijalekta.

ŽARKEC: Ali vi se kličete Kreše?

KREŠE: Je li se kličem?

ŽARKEC: Da.

KREŠE: Ne, ja se ne kličem, ja se zovem Kreše.

(Gavran, 1996, str. 10.)

I tako u centru pažnje imamo dva supruga, nasamarena od strane jedne dominantne žene, lukave prevarantice, i rekli bismo muškarače, koja vješto već godinama igra svoju podlu, dvostruku igru, čineći od svojih muževa rogonje i papučare. Kreše je prikazan kao stereotip dalmatinca, on je mornar, u gaćama, mornarskoj maji, u sandalama sa zavezanom maramom oko čela, koji je pomalo lijen i ne održava kuću čistom i urednom. Ali zato dobro kuha. S druge strane, Žarkec je fin i pristojan gospodin, zaposlen kao portir u poduzeću koje proizvodi vijke. Osim što čisti, pere, posprema i pegla, također brine o Dragičinoj sedmogodišnjoj kćeri, za koju Kreše također saznaje od Žarkeca, koju je dobila s izvjesnim Nikolom, a koji je umro dva mjeseca nakon rođenja male Matilde. S druge strane, Kreše *nema mrže stvari od dičije dreke i ricinusova uja*. Komika je sadržana ponajprije u raznim nesporazumima, primjerice kada na početku Kreše pomisli za Žarkeca da je tržišni inspektor ili policajac u civilu koji ga je došao baciti u *pržun* jer je *odnija na karte tri buteje vina*, a nedugo potom pomisli kako je Žarkec došao po Dragicu zbog njene preprodaje bakalara. Smijeh upravo izazivaju Kreševe prebrze pretpostavke, pogrešno shvaćanje i pokušaji opravdanja i izvlačenja kojima se sam bespotrebno izdaje:

⁴⁴Autor navodi kako Žarkecov govor ne treba nametati kao slovenski jezik s obzirom na to da je i sam Žarkec uvjeren da dobro govori hrvatski. Njegov je jezik hrvatski na slovenski način i s obaveznim naglascima i melodijom slovenskog jezika, u: *Šaljivi komadi: komedije, skečevi, monodrame*, str. 75.

KREŠE (klekne naglo na pod i počne poslušno): (...) To da san vara na kartama, to je laž, ja ne varan nikad, to moji neprijateji, ja nikada nikoga nisam privarija, skoro nikoga, skoro nikad (...). Nemojte me u pržun, šjor inspektor, samo nemojte u pržun (...). (...) Ja s njezinin bakalaron neman ništa. Sto puta san joj reka: taj bakalar će te u pržun odvest, nemoj se baviti priprodajon, nije to za tebe. Ali me nije tila slušat. Znae kake su žene, kad ništa infišaju u glavu, ni macon jon čovik ne bi izbija iz tintare. Ali nemojte je apsit, šta ću ja bez nje (...).

(Gavran, 1996, str. 11–12.)

Čim sazna da je došlo do zabune i da Žarkec nije ni inspektor ni policajac, priča se mijenja i Kreše uzvraća ohrabren:

KREŠE: Ajte lipo kvragu! Koji đavo tu klečin prid vami ako niste inspektor!? (Krešo se ljutito diže.) Ča odma ne rećete da pojma nemate o kartanju i o meni i mojoj ženi.

(Gavran, 1996, str. 11–12.)

Nakon saznanja da je Žarkec muž njegove žene, Kreše prolazi različite faze nevjerice, razočaranja, ljutnje i bijesa, odbijanja pa prihvaćanja, a sve to kroz duhovit ton začinjjen dalmatinskom psovkom:

KREŠE: (...) Aaa nesritna li, kukavna mene. Aaa, kurbo nevirna! A ja san ti sve ove godine bija dobar i poslušan ka pas! Aaa, kurbo dvolična! Osramoti me i unizi me! Di je moja čast! Di mi je srića! Ubit ću se, ubit ću je. (...) Rastrgat ću je zubin. Noge ću jon polomit, zube ću jon, zub po zub, iz just izbit... (...) Privari me moja virna juba, privari me sunce moga neba, privari me kuja jedna.

(Gavran, 1996, str. 16.)

Obzirom da Žarkec već neko vrijeme sve zna, odnosi se smireno spram cijele situacije. U pojedinim je trenucima tajnovit, a ponekad se postavlja nadmoćno spram Kreše, ali ga jednako tako smiruje u trenucima u kojima Kreše poludi uvjeravajući ga da od svoje žene neće odustati te da će je još i više htjeti nakon svega, pa je zapravo i došao kako bi se dogovorili tko će zapravo Dragicu zadržati. Kako su prijedlozi za

obaranje ruku i kartanje odbijeni, dvojica nesretnih muževa odlučuju sve zaliti pokojom čašicom rakije ne bi li prije došli do zajedničkog rješenja, dok se među njima putem razvija određeni vid prijateljstva. Iako saznaju da ih je na isti način zavela i navukla prevarom u brak, Žarkecu je uvalila i dijete, uselila samovoljno i vodila glavnu riječ, nijedan od njih zapravo neće odustati od vlastite žene. Iako postoje duhoviti monolozi i dijalozi u kojima je se na trenutke obojica odriču, ostavljaju i više ne žele i ne trebaju, a na trenutke jedan drugoga uvjeravaju kako je bolje da se ovaj drugi odmakne i prepusti je:

ŽARKEC: Mislim da bi bilo najbolje za nas troje da se vi, gospodine Kreše, odmaknete od Dragice. (...) Jednostavno da poništite taj vaš brak, da joj kažete da ste saznali da ima drugoga moža i da ne želite s njom više imati poslova.

KREŠE: A vi?

ŽARKEC: Ja bi ostao i dalje s njom u braku. (...) Oprostiti bi joj, ali joj nigdar ne bi zaboraviu. Što reče jedan naš nadbiskup: 'Mi Slovenci praštamo, ali ne pozabavljamo'.

KREŠE: I vi očekujete od mene da prekinem s Dragicom i da je potiran od kuće.

ŽARKEC: Pa naravno. Kako da živite sa ženo koja je svoje telo umazala u grehu sa drugim, za koju znate da od vas već godinama pravi majmuna? (...) Kaj tu ima da se razmišlja?! Vse je jasno kao jasan dan. Je li ona vas varala – je. Jeste li vi moški ki preko tako nečega ne može preči – ste. Je li najnormalnije da je pošaljete kvragu – je. Ako je tako, čemu onda besede?!

KREŠE: Čekajte, a vi?

ŽARKEC: Kaj ja?

KREŠE: Zar ćete jon oprostīt?

ŽARKEC: Hoću.

KREŠE: Ali kako, poslin svega?

ŽARKEC: Pa ja nisem Dalmatinec.

KREŠE: Ali ste muškarac.

ŽARKEC: Samo povremeno. (...)

(Gavran, 1996, str. 22.)

Nadalje, svaki navodi neke svoje zanimljive i duhovite doskočice, razloge zbog kojih ne želi odustati. Žarkec tako nabroja da je već u izvjesnim godinama, da ima problema s probavom, niskim krvnim tlakom, čirom na želucu i reumom te da se u ovim svojim godinama ne može upustiti u osvajanje druge žene, kupovati cvijeće, pisati ljubavna pisma i recitirati Franca Prešerna, jer to jednostavno ne paše čovjeku njegovih godina koji se više ne bi mogao ni zaljubiti. Tako i dolazi do rješenja: *kakva je – takva je, ne menjaj je, jer dvaput je lakše podnositi poznato zlo od nepoznatoga* (Gavran, 1996, str. 23.). Jednako tako, Kreše dolazi do gotovo identičnog zaključka:

KREŠE: (...) Znaš, u potpunosti se slažen s tebon. U našin godinama izigravati zajubjenu šimiju i počimat sve ispočetka, nema smisla. Taka je – kaka je. Daj ča daš. Boje išta nego ništa. Sam Bog zna kake su ostale žene, možda boje, a možda i puno gore. (...) ...nije za jedneg stareg tovara ka ča san ja da se sad zajubjuje, kupuje cviče, recitira pismice i da se, s oprostjenjem, navikava na niku novu ženu. (...) Jednostavno, reci jon da se jutiš na nju ča ima drugega muža i da ti slovenski ponos ne dopušća da i daje živeš s jednon takvon kurbon.

(Gavran, 1996, str. 26.)

Ironičnim, duhovitim i jednostavnim diskurzom nastavlja se njihovo daljnje podbadanje i jezični nesporazumi, pogotovo kada razgovor skrene na intimne teme:

KREŠE: Kako često ste se vas dvoje?

Šutnja.

ŽARKEC: Kaj kako često?

KREŠE: Kako često ste radili ono?

ŽARKEC: A, ono.

KREŠE: Je, ono, kako često?

ŽARKEC: Enkrat.

KREŠE: Jedanput?

ŽARKEC: Da, jedanpot.

KREŠE: Nedijno?

ŽARKEC: Ne. Mesečno.

KREŠE: Jedanput mesečno?

ŽARKEC: Ja.

KREŠE: Pa niste se baš pritrgli.

ŽARKEC: Pa sad... (Šutnja.) To je bilo uvek na početku meseca, nakon plaće. Enkrat mesečno smo delali ono, a dvakrat mesečno ono drugo.

KREŠE: Koje drugo?

ŽARKEC: Pa ono drugo. Znaš?

KREŠE (ništa mu nije jasno): A, da ono drugo. (Šutnja.) Znači, vi ste triput mesečno?

ŽARKEC: Šta triput? (...)

(Gavran, 1996, str. 29–30.)

Ili kada dođu na razgovor o tome tko je kada i kako izgubio nevinost:

ŽARKEC: Bilo je to na proslavi desete obletnice mature. (...) Majda je imala preko sto kili i vedel sam da je to žena na koju čovek može da se osloni... u trenucima pijanstva. Ona me je uzela pod pazuh i ponela u vrt, ali je hodeći stazicom koja vodi iz tog vrta u sadovnjak, hodeći tom stazicom, nagazila u mraku na nekakšn kamen i pala na travu, a kako me

je držala ispod pazuha, ja sam pau na njo – i tako sam ja izgubio nedolžnost. (...) Kamen je bio kriv.

(...)

KREŠE: Bilo je to davno – na moj dvanesti rođendan. (...) Pa, dobro – nije bio dvanesti. (...) Bilo je to na moj dvadesetčetvrti rođendan, godinu dana prije nego san pošao navigat. (...) ... pa san s jednin prijatejen odluči otić na nediju dana u Pariz na izlet. (...) I, onda, u prinoćištu, di san bija s prijatejen, upozna san već drugi dan jednu predivnu studenticu iz Engleske. (...) I onda san ja nju i u sridu gleda i nasmija jon se, a ona je mene gledala i nasmijala mi se. (...) Onda je doša petak, i za doručkon smo se gledali nas dvoje, čuteći ništo divje u zraku. Nikakav elektricitet, ništo neobično i uzbudljivo. (...) I onda je počela pričati s mojin prijatejen, a on s njon. Onda su mene poslali da in kupin španjulete, priko puta, u trgovini, pa su me poslin toga poslali da in kupin šibice. (...) Te večeri, poslin što su se vratili iz disko-kluba, moj prijatej i ta Inglezica, zamolili su me da izađen iz sobe, da bi se njih dvoje mogli... ti me kapiši?

ŽARKEC: Razumem.

KREŠE: Ja san izaša iz kamere i otiša u najbližu javnu kuću – i tako san izgubija nevinost.

ŽARKEC: Žalostno, zelo žalostno.

KREŠE: A ne: čist račun duga jubav, jer moj prijatej još i dan-danas plaća alimentaciju onoj Inglezici.

(Gavran, 1996, str. 34–35.)

Taloženjem i slaganjem svih tih silnih dijaloških slojeva, cjelokupna se povijest lica na sceni zgusnula i bit je prokuljala izravno na površinu. Rečenice kao da same odjednom izađu van, i budu zaista duhovite jer su izjave karaktera izbrušene, govor je jednostavan i direktan, a igra riječi ne nedostaje. Tako pri kraju komedije jedan

drugome priznaju kako je život sa ženom poput Dragice zapravo nezadovoljavajuć i težak:

KREŠE: (...) Nije lako živiti s Dragicom. Puno ružnog – malo lipega. A uz to, sve mora biti po njenom.

(...)

ŽARKEC: Dosta mi je njenih prigovora, njene čvrste roke. Te ne možeš ovo, te ne možeš ono. Hoću da ko človek mogu otići u gostilno na šah-partiju s prijateljima, hoću ići na košarku, ne želim ostatak života preživeti kuhajući jela katera ne znam kuhati. (...)

(Gavran, 1996, str. 37.)

Kratke se slike izmjenjuju jedna za drugom, glumci se dobacuju i razbacuju brzim replikama, a iako su se povezali i postali si podnošljivi jer su zaglavili u jednakim pozicijama, dublja povezanost među njima zapravo ne postoji, samo je prividna na trenutke, a zajedničko nezadovoljstvo Dragicom jedino je što ih spaja, ali i razdvaja. *Zaoštravajući agon između dvaju likova – Kreše i Žarkeca – koji su istodobno i protagonisti i antagonisti jedan prema drugome, uspio je ostvariti jaku dinamiku uslojavanja psihološkog potencijala sukobljenih strana, i to na način odsutnosti trećega, ženskog lika, koji je, iako pripada 'backstage' karakterima, uzročnik svih situacijskih smutnji i razjašnjenja* (Muzaferija, 2005, str. 96.). S vremenom, razotkriva se pozadina njihovih brakova, mreža intimnih odnosa, odrastanja, zaljublivanja, zaludnosti i hirova, svakodnevnica je ovdje na djelu neprestano. Iako su svi oni zapravo duboko u sebi nesretni i izgubljeni, svatko od njih egoističan je na svoj način. Snažne su i pauze, tišina čija je funkcija pojačavanje duhovitih nelagoda, koja nas potiče da se zamislimo i da razmišljamo. Karakteri se rugaju jedni drugima, rugaju se sami sebi, ali smo i mi kao publika jednim dijelom podvrgnuti ismijavanju. Bez obzira na to, postoje trenuci u kojima suosjećamo s njima, dok ih na trenutke žalimo, sudjelujemo u (ne)komunikaciji i svom tom silnom nesnalaženju, ponovno im se smijemo, ili im se pridružujemo u zajedničkom smijehu. Smijati ćemo se i konačnoj odluci, ne toliko blesavoj i ovlaš donesenoj kako možda izgleda na prvi pogled, već dobro promišljenoj. Pa tako idući linijom manjeg otpora, donesena je zajednička odluka da Dragica ostaje zajednička. Što zbog osobnog

egoizma, ali i straha od samoće, što zbog male Matilde i sramote od susjeda. Jer poanta je jasna, a razloga je dovoljno – jedino zajedno, njih dvojica, čine savršenoga supruga.

Autorov pokušaj centriranja pažnje na individuum u samo središte gotovo uvijek dovodi temu ljubavi i u svim njegovim komedijama otvara dominantno polje Erosa koje će pratiti nit humornoga, vickastoga, nekada čak i ludičkoga zapletanja muško-ženskih odnosa od tandema, preko trokuta do četverokuta, prateći pri tome najčešće nekakvu bizarnu početnu situaciju k još bizarnijem preokretu i zato uvijek iznenađujućem raspletu. Takozvani *ljubavni mikrokozmos izrasta iz laganih vodviljskih motiva bračnih i izvanbračnih odnosa vjernosti i preljuba, žudnje i nedostižnosti, što ponekad eskaliraju u žestoki pučko-komedijski hedonizam i bujnu erotsku želju do pomame, ali je u njima uvijek prepoznatljiva i čovjekova potreba za blizinom drugog bića, makar se zasnivala i na oprečnim osjećajima. Upravo na toj razini komičnih situacija detektira se i sklonost Mire Gavrana k ironijskom odmaku od događaja, kad autor kao subjekt proizvodnje smijeha nudi i dozu gorčine zbog nemogućnosti dosezanja pune i prave sreće* (Muzaferija, 2005, str. 95.).

Povratak muža moje žene, samo je nastavak priče o dvojici preveslanih muževa koja započinjem ponovnim dolaskom Žarkeca nakon dvije godine i četiri mjeseca. Iako je dogovor bio da se više nikada neće sresti i otkriti da znaju jedan za drugoga, Žarkec i Kreše ponovno se susreću u dalmatinskoj kuhinji, a nastavljenim ironičnim diskurzom, kroz lapidarne se rečenice klupko odnosa sve više petlja. Pogotovo onda kada Žarkec obznani razlog svoga ponovnog dolaska. Naime, Dragica ih vara obojicu već šest mjeseci s *pokojskim* Nikolom, a *već poznati ljubavni trokut prerastao je u četverokut* (Muzaferija, 2005, str. 98.). Na sve to Kreše tipično reagira, u svojem stilu, bijesom i sočnim psovkama:

*KREŠE: O, mliko joj se majčino zgrudalo dabogda! Zgazit ću je! Ubit ću je!
(...) O, kurbetino jedna! Drob ću jon prosuti po podu. Kvasinu ću joj u oči baciti. Zgazit ću je! Ubit ću je!*

(Gavran, 1996, str. 49.)

A Krešu je svaki put jednako teško kada sazna da ga žena vara i prema njegovim riječima tu iskustvo ne pomaže. Dok ga Žarkec kao Žarkec, uvijek flegmatičan pokušava umiriti:

ŽARKEC: Smiri se Kreše, smiri. (...) I ja sam bio jezan kakor i ti, pa sem se zmiriu. Rekao sam samome sebi: počakaj Žarkec, človek je razumsko biće, nemoj učiniti nešto krivo danas, zbog čega ćeš žaliti celi život. Budi odgovoran, misli na sebe, na Dragicu, na malu Matildu, a i na Krešu – ipak je on mož tvoje žene, i tvoj prijatelj. Ovo se ne tiče samo tebe nego i njega. To se tiče i tebe i njega.

(Gavran, 1996, str. 49.)

Kreše reagira preburno i odluči se ubiti skokom kroz prozor, a situacija je komična upravo zato jer ga Žarkec podsjeća da su u prizemlju, pola metra od zemlje, pa s te visine ne može ni nogu slomiti. Onda mu na pamet padaju još poneke kreativne ideje, da bi nedugo potom svu svoju ljutnju opet preusmjerio na Dragicu:

KREŠE: (...) Nju treba bacit s tavana, treba njoj vene pririzat, treba njenu ručicu s brokvon u utikač ugurati. Ona treba bit kažnjena, a ne ja. Ubit, zgazit – to je naša zadaća.

(Gavran, 1996, str. 52.)

Uskoro smisle zajednički plan, dogovore se otkriti joj da znaju jedan za drugoga s naglaskom na to da su i jedan drugoga spremni tolerirati. Također, odluče joj otkriti i da znaju za Nikolu s kojim treba odmah prekinuti, a ako odbije prijaviti će je policiji zbog bigamije. Zatim se Žarkec sakriva. Čim zakorači u kuću, Dragica kreće sa svojim monologom, jednostavnošću izraza grdi i vrijeđa muža svaljujući sav teret na njega:

DRAGICA: A tebi treba pola sata da dignesh guzicu i otvoriš vrata. Glavom sam morala pritiskati zvono – a ti ništa. Praviš se lud, lijenčino dalmatinska. Dosta mi je više i vlakova i putovanja. Radim za troje da bi nam bilo bolje, a on mi ni vrata ne može otvoriti. (Dragica sjedne na stolicu i duboko uzdahne. Ugleda bocu s rakijom.) Što je ovo – opet si pio?! (...) Čim mene nema, odmah se gostiš i razmjenjuješ posjete sa susjedima. Dok ja radim i krvaram, ti se častiš.

(Gavran, 1996, str. 55.)

Odmah je jasno da je Dragica ta koja je nadmoćna, koja se uzdiže, ali i radi od sebe paćenicu, prikazuje se vrijednom ženom, dobrom radnicom. Vodi monologe i neda Krešu da dođe do riječi, već ga licemjerno i nepravedno optužuje za moguću prevaru. Ona kuka i kuka, nad svojom sudbinom i životom, kudi ga i ponižava zbog njegovih mana koje su zapravo njezine vlastite:

DRAGICA: Možda si i kakve žene dovodio. Možda si se uželio tvojih kurvi. Možda ti tvoja rođena žena više nije dobra. Ne bih se iznenadila da jednoga dana otvorim vrata i ugledam orgije. (...) Ali, da znaš, lijenčino dalmatinska, zateknem li ja tu neku ženu, ili saznam da si imao goste ženskog spola – noge ću ti polomiti. Uzvратиš li na moju vjernost i ljubav izdajom, zažalit ćeš do groba.

(...)

DRAGICA: Evo opet! Opet on ima nešto reći, pridodati i dodati! Jesam li te uopće nešto pitala? Mogu li ja bar ponekad doći do riječi u ovoj kući? Reći nešto o svojim mukama, o svojim problemima, o svojim osjećajima? Druge žene imaju masere, tenis, satove jahanja... A ja imam tebe. Zgoditak na lutriji! Bože, Bože, zašto me udade za mornarčinu? Za bivšeg mornara! Zašto uvijek nježne i suptilne žene poput mene moraju završiti u šapama primitivnih neandertalaca? Otkud ta Božja kazna, otkud taj križ na nevinim plećima, na poštenim ženama?

(Gavran, 1996, str. 55.)

Verbalna zlostavljačica nastavlja paljbu na jadnog Krešu neprimjerenim izrazima, sve dok je on ne uspije zaustaviti pitanjima vezanim za put, pa kada napokon uspije doći do riječi započinje s propitivanjem i interesom prema Dragičinom poslu, što ga nikada prije nije zanimalo. Ona vješto izbjegava odgovor, izvlači se i pokušava ga odgovoriti od pratnje na sljedećem putovanju. Spretno navodi vodu na svoj mlin mijenjajući temu. Jer ona ne želi miješati ljubav i posao, a pokazuje i dokazuje kako je napad zapravo najbolja obrana. Tek kada Dragica zaustavi razgovor, koji je za nju krenuo u pogrešnom smjeru, Kreše prvi put pokazuje zube i izravno joj se suprotstavlja:

DRAGICA: A što mi je danas moj mužić skuhao za ručak?

KREŠE: Pogodi.

DRAGICA: Tikvice?

KREŠE: Promašaj.

DRAGICA: Brudet?

KREŠE: Promašaj.

DRAGICA: Prženi oslič?

KREŠE: Promašaj.

DRAGICA: Daj već jednom reci što si napravio za ručak.

KREŠE: Napravio sam ti ono što nikada nisam. Najveće iznenađenje do sada.

DRAGICA: Je li kuhano ili pečeno?

KREŠE: I kuhano i pečeno.

DRAGICA: Oho! Neki novi specijalitet? Znaš, stara mrcino, osvojio si me svojim kuhanjem. Nema mi ljepšeg trenutka u životu od onoga kad dođem doma, a ti me dočekaš s ukusnim jelom. Dakle, što će danas moja ženica dobiti za jelo?

KREŠE: Danas će moja ženica dobiti jedno veliko, pečeno, pohano i kuhano NIŠTA.

(Gavran, 1996, str. 58.)

U trenutku kada Žarkec izađe pred njih, Dragica padne u nesvijest, a slovenski muž inzistira popričati s njom i uzeti stvar u svoje ruke. Tada i započinje njegov prvi izravni verbalni napad:

ŽARKEC: Moralna nakaza, nimfomanka, lažlivka, prevarantica, otpad ženskega roda...

KREŠE: Droljo!

ŽARKEC: Ne trebaš nikaj dolagati, Kreše, jer vse kaj govorim, govorim za obadva.

KREŠE: Onda nastavi i u moje ime.

ŽARKEC: Zmijo, jadnice, ništarijo!

(Gavran, 1996, str. 62.)

Sve do sada, stereotip muškaraca koji bježi od problema, ignoranata koji u potpunosti ignorira i zatvara oči pred problemima, pojedinca koji se cijelo vrijeme nalazi na granici između sarkazma i rezignacije, u totalnoj je suprotnosti liku histerične, dominantne žene. Sada su uloge zamijenjene i Dragica je u podređenom položaju. Ona sada moli, kumi, mulja, koristi svakojake izlike ne bi li se što spretnije izvukla, a sve na način da priznaje svoju pogrešku dajući vrlo uvjerljive, ali lažne izlike koje vješto manipulativno i lukavo dozira:

DRAGICA: Vi sigurno znate, sjećate se, kako je moje djetinjstvo bilo nesretno. Bez oca, bez majke, samo tetka. To ostavlja traga na psihi, na duši. Meni je cijelo djetinjstvo nedostajao oslonac. (...) Mene nitko nije volio, ja sam bila tako sama i sirota. To su sve olakotne okolnosti, to su sve psihičke traume. Da čitate 'Beattu' i 'Milu' – sve bi vam bilo jasno. Žene su jako složena bića. Pogotovo žene koje u djetinjstvu nisu imale obitelj, oslonac, jasnu budućnost. (...) Ja sam žena odgojena u klasičnom patrijarhalnom gledanju na svijet, mene je uvijek užasavala svaka pomisao o nevjeri, o preljubu... o... o... o ponašanju suprotnom od onoga što propisuje Biblija i deset Božjih zapovijedi. Ja sam uvijek polazila od toga, od poštenja, od ljubavi, ja sam uvijek nastojala biti dosljedna, biti moralno čista, ali život nije tako jednostavan i riječi su nemoćne kazati sve što vam moram reći da biste shvatili ono što morate shvatiti. (...)

(Gavran, 1996, str. 63–64.)

Slikovitost i duhovitost konstantno je prisutna, a pogotovo prilikom objašnjavanja vlastitih postupaka i analiza. Nadalje, *dovođenjem na scenu nevjerne supruge pred 'sud' dvojice prevarenih muževa Gavran je otvorio široke mogućnosti*

za ulančavanje komičnih efekata, čija je tvorba proizvela i pozitivan pomak u autorovu dodatnom radu na modeliranju karaktera, tako da je isključivo verbalni humor iz prvog dijela komične duologije vješto obogaćen situacijskim poticajima smijeha, naročito u fazama postupnog odvijanja smišljene akcije Kreše i Žarkeca na demaskiranju njihove nepopravljive, ali slijepo voljene supruge Dragice bez koje ni jedan ni drugi ne mogu zamisliti ostatak života, unatoč prijetećoj geometriji novih muško-ženskih konstelacija i iznenađenja (Muzaferija, 2005, str. 99.).

Dragica ih nastavlja zavaravati spretno se služeći uvjerljivim izlikama i ispričama, sve do trenutka kada joj otkriju da znaju i za Nikolu, nakon čega opet padne u nesvijest. Za to vrijeme Kreše i Žarkec raspravljaju što učiniti s njom i skrenuti dijalog na njezine kvalitete:

ŽARKEC: Ajde, nabroji te kvalitete.

KREŠE: Pa... ma ne mogu se vako na licu mista sititi.

ŽARKEC: Hajde, kaži samo jednu.

KREŠE: Samo jednu?

ŽARKEC: Ja, reci mi samo eno njezino vrlino, ako moreš.

KREŠE: Pa... eto...

ŽARKEC: Reci... reci.

KREŠE: Žensko je.

ŽARKEC: In to je tebi vrlina? To je njezina najveća mana. Lašnejše bi z njo izišli na kraj da ni žensko.

(Gavran, 1996, str. 68.)

Njezino opravdanje za Nikolu glasi ovako:

DRAGICA: To s Nikolom nije prava veza – to je samo onako, fizički. Slučajno smo se sreli u Zagrebu prije šest mjeseci. Ipak je on otac moje kćeri... pozvao me na piće, nisam ga mogla odbiti. I onda, on je polagao neko pravo na mene. S njim sam izgubila nevinost, s njim sam rodila

dijete, shvaćate... on je polagao pravo na mene, on je mislio da može opet sa mnom kao nekad... (...) Čujte, ja sam ipak samo žena, popustila sam.

(Gavran, 1996, str. 72.)

Nadalje, kao izlike navodi i preporuke američkih seksologa koji preporučaju kratkim izletima razbijanje bračne monotonije, ulazak u klimakterij i slično. Priznaje da je jako pogriješila i moli ih obojicu za oprost kunući se da više nikad neće napraviti ništa slično i da će im do kraja života obojici biti vjerna. Kreše pokazuje čvrstu mušku ruku i zaključuje situaciju pokazujući kako je on od sada na dalje taj koji vodi glavnu riječ i donosi konačne odluke:

KREŠE: ... Slušaj me dobro, Dragice! Ovo zapamti za cili život! Ka prvo, imaš sriće da su ti oba muža staloženi i dobri ljudi. Ka drugo, mučki si nas privarila i za to ćeš se morat iskupit. Ka treće, ako se još jednom dogodi da na ulici samo pogledaš nikog muškarca, uši ćemo ti iščupat s korijenom iz glave i predati te policiji. Kao četvrto, nastavit ćemo živit ka šta smo do sada; niko od susida u Splitu i Ljubljani ne smi saznat da imaš dva muža. Ka peto, sve san ti reka šta san ti ima reć. (...) Imaš četrdeset minuta da središ kužinu i skuvaš obid, da se barem malo iskupiš za sve ono šta si nan napravila u životu. (...) A mi idemo priko u Antinu konobu, na jedno piće.

(Gavran, 1996, str. 74–75.)

I tako je žena lažljivica uhvaćena u zamku, uz svoje višekratne nesvjestice, pa iako su sve njene laži razotkrivene, još uvijek ima prostora za nadodavanje novih. Na taj način Gavran je Dragicu postavio kao nadmoćni subjekt u odnosu na njezine muškarce te upravo okrenutost ustaljene slike s muškarcem u centru svijeta izaziva salve grohotnoga smijeha (Muzaferija, 2005, str. 99.).

11.1. Izazov održavanja ljubavni(čki)h odnosa

Uz *Muža moje žene* i *Povratak muža moje žene* Gavran u *Šaljive komade* svrstava još tri komedije. Sve one u sebi sadrže istovremeno ozbiljne, ali i trivijalne teme prikazane kroz humor u prostoru izravne suvremenosti, vremena u kojem živimo. Zajednički su energetske potencijal komedija zapravo muškarci i žene, jedni nadmoćni drugima, ali uvijek kao ljubavni suparnici, pa suputnici koji ne mogu jedni bez drugih. Prosperov Novak Mira Gavrana definira kao *pisca koji eksperimentira jedino sa strukturom zapleta i dok konstruira likove, dok ih uvodi u neobične ali zamislive situacije, dok im podaruje nevjerojatna ali ipak moguća svojstva. Među komedijama najbolje je sastavljena ona s naslovom 'Traži se novi suprug', u kojoj se nizom prerusavanja i vrlo dobrih obrata prikazuje pet pokušaja zagrebačke udovice Zdenke da se ponovno uda* (Novak, 2004d, str. 203–204.).

Iako je *Traži se novi suprug* napisana 1989. godine, u ovom se radu govori o prvoj verziji objavljenoj 1996. godine (druga verzija objavljena je 2000. god.). Naime, riječ je o gospođi Zdenki Smočilović, *dobro očuvanoj pedesetogodišnjakinji s desetogodišnjim udovičkim stažom željnoj muškog osjećajnog bića, ali ipak muškog, s brojem cipela 39* (Gavran, 1996, str. 106.), koja kreće u potragu za novim suprugom dajući oglas u novine, a tarot kojega prethodno baca govori joj da sasluša samo prvih pet ponuda. Komični nesporazumi nastaju kada njen prvi susjed gospodin Brkić, *pedesetogodišnji neženja željan bračnog života, po funkciji drugi pomoćnik šefa za klasifikaciju prirodnog stajskog gnojiva, br. cipela 43* (Gavran, 1996, str. 106.), već godinama potajno zaljubljen u nju pogrešno shvati kako gospođa želi uploviti u bračnu luku s njim. Naime, ona samo traži savjet od njega, kao i čašicu razgovora u kojem objašnjava da joj je pokojni suprug Božidar došao u san s komadićem bijele svile u rukama (što po njenim riječima predstavlja simbol vjenčanice). Pa tako gospođa Zdenka ponosno pročita oglas za *Večernjak* gospodinu Brkiću:

ZDENKA: 'Gospođa srednjih godina, udovica već jedno desetljeće, ljubiteljica klasične glazbe i lijepe umjetnosti, česta posjetiteljica kazališnih predstava i kineskih izložaba, ovim putem traži radi braka muškarca ne

mного starijeg od sebe, s jednakim obrazovnim i moralnim kvalitetama, avanturisti isključeni.'

(Gavran, 1996, str. 114.)

Gospodin Jurić odlučuje potražiti pomoć svojega školskog prijatelja gospodina Jurića, *pedesetpetogodišnjaka, razvedenog dvaput, po profesiji često mijenja profesije, sklonom kocki i dobrom, lagodnom i ugodnom životu, s br. cipela 42* (Gavran, 1996, str. 106.), kojemu nudi da odglumi pet prosaca, na što ovaj pristaje za tri tisuće maraka. Svoje prve tri uloge, gospodina Kraljića kao pijanca, zadržtog bosanca u predratnoj bosanskoj nošnji i potpukovnika Panića gospodin Jurić odigrava prema dogovoru. Kod sljedeće uloge saznajemo da se Jurić ozbiljno zainteresirao za Zdenku, pa je četvrti lik diplomata Karla Brodskog s buketom bijelih ruža, predstavnika Hrvatske u Ujedinjenim narodima, doveo do savršenstva kako bi je uspješno zaveo. Brkić od Zdenke slučajno saznaje za prijateljevu prevaru pa ga odlučuje preduhitriti i pojavljuje se na vratima kao peti prosac Donald Brauning, *doktor medicine i plastične kirurgije iz Oksforda i personaliti liječnik kraljica Elizabeta end princ Čarls* (Gavran, 1996, str. 143.). Nakon niza komičnih dijaloga i situacija, priča završava na najbolji mogući način za svo troje. Gospođa Zdenka se ne može odlučiti između dvojice najboljih, a oni nijedan ne žele odustati od nje pa sklope dogovor da će Zdenka parnim danima biti Jurićeva, a neparnim Brkićeva.

*Gavran nas uvodi u svijet likova čije će ponašanje i kretanje biti osjenčano komičnom krutošću i karikaturnim, pomalo rastresenim, automatizmom obilježenim prenaglašavanjem određenih karakternih osobina (ili, bolje rečeno, opsesija) i profesionalnih (socioloških) okorjelosti.*⁴⁵ Ugrubo, možemo reći kako je upravo između stvarnosti i pretvaranja izgrađena kompletna komika. Na samome početku, iskazujući potrebu za samouzdanjem kroz vlastitu profesiju, Brkić je dominantan sugovornik koji najčešće inicira razgovor, a njegove su replike u kojima iznosi vlastita iskustva češće i puno dulje, vrlo nametljive, u odnosu na replike njegove sugovornice koja se koristi kratkim i jednostavnim rečenicama. Upravo zato jer želi iskazati naklonost prema Zdenki, impresionirati je i pridobiti, misleći da pokazuje mnoštvo vrlina, on radi sasvim suprotno. Na taj način nesvjesno pokazuje kompletan komičan

⁴⁵Adriana Čar-Mihec: *Traži se novi suprug Mira Gavrana*, na: https://bib.irb.hr/datoteka/285265.Trai_se_novi_suprugMire_Gavrana.pdf, preuzeto 13.1.2016., str. 2.

vid svoga karaktera (Car-Mihec, [Traži se novi suprug.pdf](#), str. 4–5.) što se jasno očituje u njegovu monologiziranju kada, na primjer, govori o svojem poslu:

BRKIĆ: (...) Eto, na primjer, ja već godinama radim na funkciji koja se zove: drugi pomoćnik šefa za klasifikaciju stajskog gnojiva, ja koji stajsko gnojivo poznajem u dušu, ja koji sam cijeli život posvetio proučavanju stajskog gnojiva radim kao drugi pomoćnik šefa za klasifikaciju. Ja koji od jutarnjeg buđenja, pa do lijeganja nosim u glavi stajsko gnojivo kao fiks-ideju, ja, čija spavaća soba... moja spavaća soba je ispunjena s 267 teglica različitih vrsta stajskog gnojiva, ja koji bih mogao napisati doktorsku radnju o različitosti djelovanja kravlje i konjske mokraće na truljenje prožvakano sijena, samo da mi oprostite što nemam diplomu i magisterij, ja sa svim tim kvalitetama... (...) Istina je da me stajsko gnojivo ispunjava, ali čovjek je društveno biće i osjeća potrebu da i okolina potvrdi njegovu vrijednost. Moje nesebično zalaganje i želju da se znanost unaprijedi. Ja svoje misli i mentalnu energiju poklanjam svima, cijelom čovječanstvu, jer želim dobrobit cijelom svijetu.

(Gavran, 1996, str. 109.)

Kako Car-Mihec napominje, komika ne proizlazi isključivo iz karakternih osobina izdvojenih protagonista, već iz osobitih situacija u koje ih Gavran postavlja. I dok u početnoj situaciji komedija proizlazi iz načina konstituiranja Brkićeve osobe kao lika opsjednuta svojom ćudi, u drugoj je dramskoj situaciji smijeh vezan za nesporazum u koji su uključena oba muška lika, pa upravo prema tom nesporazumu oni određuju svoje riječi i postupke. Pritom svaki od njih razvija replike neovisno jedan o drugome, ali se one u određenom trenutku toliko poklapaju da riječi koje pripadaju jednome mogu odgovarati i drugome. Takva povreda, ismijavanje konverzacijskih monološko-dijaloških formi, upravo je temelj na kojem je građen *Traži se novi suprug* (Car-Mihec, [Traži se novi suprug.pdf](#), str. 6–7.).

Do toga dolazi u više navrata, na početku kada između nje i Brkića dolazi do nesporazuma, ali i prilikom iznošenja prvih triju lažnih uloga gospodina Jurića. *U svim se tim prizorima gospođa Zdenka pojavljuje kao lik koji se koristi nizom pozitivnih strategija uljudnosti kako bi, naravno, kod potencijalnog supruga izazvala divljenje i poštovanje, dok Jurić kao prerušeni prosac nastoji više ili manje agresivnom*

neuljudnošću izazvati otpor i osjećaj odbojnosti (Car-Mihec, [Traži se novi suprug.pdf](#), str. 12.). Takav primjer vidi se kod dijaloga između Zdenke i Jurića *gastarbajtera*:

(...)

ZDENKA: Oprostite, ali mislim da se radi o nesporazumu.

JURIĆ: Bolan, kaki nesporazum...

ZDENKA: Morala bih vam sve objasniti...

JURIĆ: Nema ti sad šta da se tu sad preganjaš sa mnom i da se objašnjavamo. (...) Zato nemoj da me prekidaš. Ako ćeš kafom i pivom da me nudiš, odma da ti kažem: nemam ti ja vremena za te gosposke kerefeke. Sutra imam vršidbu, drugi tjedan rakiju pečem – meni treba žena pod hitno.

ZDENKA: Nisam vam ja za te stvari, ja sam...

JURIĆ: Nemoj ti sad meni nisam ja za ovo – jesam za ono. Tu sam ti ja da procijenim koja je žena najbolja za mene. Al počekaj da obiđem i oni ostali osam udovica. Da smo načisto: meni treba žena koja može dobro radit – odmarat ćemo se preko zime. Ti mi vako djeluješ, reko bi, neizrađena, što ti upisujem u pozitivne karakteristike.

ZDENKA: Da ne bi bilo nesporazuma...

JURIĆ: Bolan nemoj da me prekidaš. Žensko čeljade ima da divani kad joj čojek turi riječ u usta. (...)

(...)

ZDENKA: Ja više volim klasičnu glazbu – obožavam Mozarta i mrzim Bacha, a imam i prijateljicu koja poznaje Pogoreliće.

JURIĆ: Kaki Mrcat, kaki Graham – nikad nisam čuo za te muzikaše – to mora da su neki lokalni. Što se mene tiče, ima da znaš, ja ti obožavam trio fantastiko, a to je Miroslav Ilić, Lepa Brena i Mica Troftraljka. Kad oni pjevaju, ima na prstima da hodaš po kući i ni da pisneš, inače ću ti radio o

*glavu rasconjati. To mi je slabost, ima da znaš. (Jurić pokaže na kolače.)
Šta je ovo?*

ZDENKA: Kolači.

JURIĆ: Ko brabonjci izgledaju. Znaš li mjesit pite?

ZDENKA: Ne znam.

JURIĆ: Ne znaš?!

ZDENKA: Ne.

JURIĆ: Ne zna mjesit pite, a oće se udat. E ima nas svakaki, a ima vas i nikaki. Pite su ti veliki minus, tako da znaš. A sad što se tiče onih stvari, htio bi da popričamo.

ZDENKA: Kojih stvari?

JURIĆ: Ma onih.

ZDENKA: Na što mislite?

JURIĆ: Pa na one stvari, bolan, kako da ti kažem, shvaćaš?

ZDENKA: Ne.

JURIĆ: Ma šta me dovodiš u neprilike, pa znaš na šta mislim?

ZDENKA: Stvarno ne znam.

(...)

JURIĆ: Oću da znaš, ja sam ti u tim stvarima još uvijek ispravan. Još uvijek, hvala Bogu, gura se. Al da se razumijemo – može samo u zimi kad nema posla i ponekad neđeljom, jel dogovoreno?

ZDENKA: Ne znam kako da vam kažem...

JURIĆ: Dobro, to smo dogovorili. (...)

ZDENKA: Do viđenja.

JURIĆ: Bog te čuvo.

(Gavran, 1996, str. 127–128.)

Upravo ovakvim prerušavanjima Gavran postiže izrazito komične efekte svojom namjerno simuliranom agresijom, diskriminirajućom i provokativnom strategijom izbjegavanja *vi-forme*, te namjerno nameće isključivo obraćanje prema gospođi na *ti*. U nastojanju da bude što nepristojniji on svoju osobnost i dominantnost iskazuje nametanjem tema razgovora, stalno prekida i ne reagira na njene replike, govori mnogo duže, a govor mu je ruralno, žargonski obojan. Tek kasnije, uvidjevši da je gospođa Zdenka *dobro situirana*, a nije loša ni kao žena, Jurić napušta uloge Brkićeva pomagača te postaje njegovim protivnikom, da bi se u zadnjem prizoru drugoga čina komika svela na samo nadmetanje dvaju protagonista (Car-Miheć, [Traži se novi suprug.pdf](#), str. 12.):

(...)

JURIĆ: Ja vam predlažem da se udate za mene, i ljubav i sreća su vam zajamčeni za cijeli život.

BRKIĆ: A ja vama pružiti big obećanje da sa mnom biti sreća kao u rajski vrt.

JURIĆ: A ja vam obećajem da ćete sa mnom proživjeti najljepše dane svoga života, čim dođemo u SAD, povest ću vas na krstarenje kopnom od brodvejskih mjuzik hola do San Francisca, od Hollywooda do Bijele kuće...

BRKIĆ: A ja ću vas provesti kroz našim republikama: Škotska, Vels, Irska. London budem za vas okrenuti na glavu, vjenčat se budemo u kraljevska crkva Vestminster Ebi, a na kraju ću vas zategnuti bolje nego što sam Elizabet Tejlor.

(Gavran, 1996, str. 150.)

Obzirom da je Zdenka romantična, ali naivna malograđanka, a još k tome i neodlučna, obojica su muškarci o kojima mašta i koji bi je mogli učiniti sretnom vodeći je na skupa putovanja i sve ostalo što dolazi uz to. Dobrodušna i iskrena, ali zanesena, svojom odlukom potvrđuje predrasudu da smisao ženske egzistencije, ugone i zadovoljstva potječe (i) od materijalnoga. Iako gdjegdje djeluje pomalo isprazno i lakomisleno, ona govori vrlo promišljeno i inteligentno, posebice kada im daje do znanja da bi željela vidjeti i New York i London.

Gavran uranja u društveni kaos i eksperimentiranje s etičkim konstantama našeg vremena te majstorskim vođenim dijalogom prožetim različitim govornim izričajima, frazama i modelima govornog jezika, stvara atmosferu podsmjeha koja vrlo često ima oštricu socijalne satire – stvarajući situacije čiji je primarni cilj ismijavanje shvaćanja, običaja, navika, ali i stereotip(ov)a određenih socijalnih slojeva društva (Car-Miheć, [Traži se novi suprug.pdf](#), str. 10.). Ova je komedija (poput *Deložacije*) strukturno uronjena u svijet ljubavne igre, u njoj je 'background' društvene zbilje otvorenije, čak i agresivnije prisutan nego u prethodnim komedijama. Motiv ljubavi dovodi se u komični fokus iz ugla zapletenog kretanja k osvajanju bračnoga partnera pa likovi prolaze humorne situacije od nacionalnoga 'qui pro quo' do prerusavanja i lažnoga predstavljanja. Komedija je u prvoj verziji, gdje laž ostaje nerazotkrivena, bliska satiri i zasniva se na zajedništvu s publikom, a u drugoj verziji, ona pripada više tipu Fryeove 'romantičke' nego 'ironijske komedije' (Muzaferija, 2005, str. 110.).

U *Veselom četverokutu* radnja se prepliće oko dva bračna para, Đure i Lucije i Mladena i Karmele, koji su prijatelji, druže se i zajednički provode vrijeme u stanu prvog para. Mladen i Karmela su gotovo deset godina u braku, kao i Đuro i Lucija koji će desetgodišnjicu proslaviti sljedećeg tjedna:

LUCIJA: Misliš da imamo što slaviti?

ĐURO: Ti u svakom slučaju imaš – ostvarila si san svake djevojke, san da postane udana žena.

LUCIJA: Uspio si i samo vjenčanje uprskati. Koliko se sjećam, s vjenčanja si otrčao na Veterinarski fakultet jer je divlja svinja počela krepavati.

ĐURO: To je bila posebna divlja svinja. Ja sam na toj svinji diplomirao.

LUCIJA: S dvojkom.

ĐURO: Da je poživjela još tjedan dana, dobio bih peticu i postao asistent.

LUCIJA: I tako sam ja, prvog dana braka, shvatila da je naša sudbina u šapama jedne svinje, uz to divlje.

(Gavran, 1996, str. 157–158.)

Iako je njihov dijalog komičan, zapravo je riječ o gorkoj istini iz koje se vidi nezadovoljstvo već samim početkom braka, a i sam Đuro kaže kako nije jedina koja se zapravo zaljubila u *liječnika*, a udala za veterinara. Mladen uskoro skrene na razgovor o moralnom propadanju zajednice, ali i pojedinaca, kao i braka kao institucije pa predloži zajednički osnutak *Udruge za promaknuće hrvatskog ćudoređa*:

MLADEN: (...) Uspijemo li spasiti samo jedan brak od rastave i preljuba – puno ćemo učiniti. A mi ćemo učiniti mnogo više, nego što je pojedinačno gašenje požara. (...)

(Gavran, 1996, str. 159.)

Već u sljedećoj sceni odigrava se telefonski razgovor između Lucije i Mladena iz kojeg saznajemo kako su se njih dvoje poljubili i kako Mladen planira zajednički odlazak u hotel. Đuro se upravo vratio iz kupovine i krene prepričavati Luciji koga je sreo na placu:

(...)

ĐURO: Sreo sam Marijana. Prošli tjedan razveo se od Anite.

LUCIJA: Što – ona ga je ostavila?

ĐURO: Ne. On nju. Saznao da ga vara i opalio joj nogu u dupe.

LUCIJA: Možda nije kriva.

ĐURO: Ma šta nije- zatekao ih doma na škrinji za zamrzavanje, gole.

LUCIJA: E, kad je glupa – pa doma.

(Gavran, 1996, str. 161.)

Lucijine duhovite doskočice pokazuju njezin stav prema prevari, ali su i u funkciji samoopravdanja i prikaza njezinih budućih stavova, namjera, jer ona je isto postala preljubnica koja ispipava supruga o njegovom stavu prema bračnoj prevari i mogućnosti oprosta. Nedugo potom Lucija se sastaje s Mladenom u gostionici i otkrivaju kako još od pretprošloga ljeta jedno drugo privlače pa je Mladen spretnim nagovaranjem uspije nagovoriti da se sastanu u hotelskoj sobi *samo na petnaest minuta*. Za Luciju je Mladen *ipak nešto drugo, jer inženjeri elektrotehnike ipak nisu obični muškarci*, pod uvjetom da im je *ovo prvi i zadnji i jedini put*. Nekoliko dana kasnije, u toj istoj gostionici vidimo Karmelu kako sjedi i čeka, a zatim dolazi Đuro i saznajemo da i oni imaju aferu, i to već dva mjeseca, i da također odlaze *prijeko u hotel*. Iako žele prekinuti sa susretima i viđanjem, razgovor skrene na to kada su počeli privlačiti jedno drugo, a to se upravo dogodilo isto kao i kod Lucije i Mladena, pretprošlo ljetu, na izletu na Sljeme. Karmela predloži da *još jednom skoknu preko puta, na pola sata, samo da se malo pomaze i još jednom se podsjetite na sve lijepe zajedničke trenutke*. Zatim se zavrzlama seli na dijalog između dvije prijateljice, gdje Karmela Luciji povjerava da misli kako je Mladen vara, a Lucija je uvjerava kako je u krivu i kako joj vjerojatno kupuje poklon za godišnjicu u vrijeme kada s posla potajno odlazi u grad. Pri Karmelinom odlasku, Lucija nazove Mladena i govori mu kako mora još danas kupiti poklon supruzi za godišnjicu. Opet ih nakon nekoliko mjeseci vidimo u istoj gostionici gdje se oboje interesiraju kakav im je intimni život sa supružnicima (Đurom i Karmelom) i ima li ga još uopće otkad se njih dvoje viđaju, pa na kraju opet odlaze zajedno u hotel. Sljedeći susret u gostionici izgledao je ovako: Karmela sjedi i čita novine, zatim ulazi Mladen, nakon njega Đuro, a posljednja se pojavi Lucija. Godinu dana kasnije vidimo kako Lucija i Mladen namjeravaju proslaviti prvu godišnjicu braka, a na proslavu su pozvali Karmelu i Đuru koji i njih pozivaju na njihovu prvu godišnjicu za mjesec dana. Nakon obnove prijateljstva i zajedničkog razgovora, prisjećanja na prošlost i čestitke, nedugo potom u onoj istoj gostionici ponovno za stolom vidimo Luciju i Đuru, a zatim Mladena i Karmelu koji čitavu poantu komedije iznose zadnjim riječima:

MLADEN: Baš mi je drago da mi nisi žena.

KARMELA: I meni je drago što mi ti nisi muž.

(Gavran, 1996, str. 188.)

Ni kod ove komedije Gavran ne uspijeva odoljeti stogodišnjem, uvijek recentnom zaplet(aj)u bračnih nevjera. Muci sladostrasnih života, napisan 1995. godine, *Veseli četverokut* predvodnik je niza prisnih, šarmantnih piščevih tiranija. Gavran ironično sluša, gleda i svjedoči, pušta ljubavnicima da se koprcaju u izmjenama partnerstva. Njegovi muževi i žene u traganju za veselom geometrijom sreće, koriste neočekivane, zamršene konstrukcije koje im zadaju jednako tjeskobe koliko i užitka, u njihovoj potrazi za ljubavlju – koliko duše toliko tijela (Gavran, 1996, str. 271.). Nijedno od njih zapravo nema razloga za stvarno nezadovoljstvo, nijedno od njih nije pretjerano dramatično, niti svoje potrebe i nedostatke izražava ekspresivno kao što je to bilo primjerice u *Mužu moje žene*. Manje se tuže, manje problematiziraju, a time gotovo uopće ne izražavaju ozbiljno nezadovoljstvo, stapajući se odlično s funkcijom koja im je namijenjena. S ulogom varalica. Naprotiv, izgovoreni problema zapravo niti nema, ali svi oni (ne)izravno ekspliciraju svoju potrebu za ljubavlju, svi govore o ljubavi i žele biti voljeni. Seks je ono čemu se sva lica najintenzivnije predaju: kroz pokrete i reakcije. Njihovi dijalozi nabijeni su opipljivim seksualnim nabojem kojeg ublažavaju duhovite, šaljive laži, dijalozi za gostioničkim stolom. Poanta je možda baš u tome da se svi oni pomalo dosađuju u rutinskim, desetogodišnjim odnosima i misle kako je *trava u susjedovom dvorištu zelenija*, jer središte interesa postaje ono daleko, na prvi pogled nedostižno i zabranjeno. I kada to dobiju, opet se nađu u istim situacijama u kojima se promijenio samo sugovornik. Dakle, po njima, nema moralnih i nemoralnih postupaka, postoje samo oni *hrabriji* koji žele pronaći najbolji način da vlastiti život slobodno žive.

Posebice su kod Gavrana vidljivi postupci o kojima Solar govori napominjući kako se *temeljna manipulacija postmoderne može svesti, zapravo, na uvjeravanje gubitnika kako mu svjetonazori, ideologije, filozofije i bilo kakva sustavna znanja nisu ni potrebni; dovoljno je da pokušava stalno 'igrati' i vjerovati u uspjeh, jer sve to na kraju govori da život sam i nije ništa drugo do igra*⁴⁶, kao što je vidljivo u *Mužu moje žene*, *Povratku muža moje žene*, *Veselom četverokutu* i *Traži se novi suprug*. Postmodernistički postupci kod Gavrana možda su najlakše uočljivi u njegovim dramama poput *Čehov je Tolstoju rekao zbogom* i *Kreontova Antigona*. Već je spomenuto kako je za postmodernizam tipična pojava hibridnih žanrova, reinterpretacije tradicije, pojava intertekstualnosti, intermedijalnosti,

⁴⁶Solar, Milivoj: *Nakon smrti Sancha Panze, eseji i predavanja o postmodernizmu*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2009., str. 125.

autoreferencijalnosti i poigravanje pripovjednim razlikama. Ako govorimo o Gavranovim komedijama, usporedo s duhom postmodernizma, u njima se iščitava potreba za slobodom. To jest, naglasak je na slobodi pojedinca, na njegovom pravu da slobodno odlučuje o vlastitom životu i postupcima. Zato je naglasak pomaknut s institucija na jedinku, točnije na kritiku ljudskih mana i nedostataka, ali u pojedinim trenucima i na neosviještenost pojedinca o vlastitoj moći. Nije strano niti uvođenje motiva tijela i erotizma. I premda se granice između trivijalne i visoke književnosti *brišu*, a u centru su smještene borbe s temama iz stvarnosti, na nama je odluka hoćemo li djelo promatrati površno, samo kao proizvodnju pisca koji više nije umjetnik.

11.2. Deložacija (po)ratnih vremena

U hrvatskoj suvremenoj dramaturgiji dramski se tekstovi s ratnom tematikom pojavljuju gotovo odmah na početku agresije na Republiku Hrvatsku koja kod dramskih pisaca izazvala spontanu reakciju na ratnu zbilju. Ograničivši se na tekstove nastale u razdoblju 1991. – 1996. godine, izvedene na radiju ili u kazalištu, tiskane u časopisima, možemo govoriti o tridesetak tekstova⁴⁷ koji se posredno ili neposredno dotiču teme Domovinskoga rata. Nama su posebno zanimljivi oni tekstovi koji parodiraju ili na groteskno-komičan način uzimaju rat kao povod i poticaj za neku zapravo neratnu komičnu priču. Također, svojstveno je i parodiranje konkretnih osoba iz političkog *establishmenta* koje su uključene u rat kao pokretači agresije ili njezini pomagači. Ovdje se nalaze i socijalne promjene prouzročene ratom, kriminalom i ratnim profiterstvom gdje će rat opet samo biti posredno povod za stvaranje priče.⁴⁸ Ovoj se skupini tekstova priključuje Gavranova komedija *Deložacija* napisana 1955. godine, koja na *komičan način, posredno o ratu, točnije o ratnim posljedicama, govori o tipičnom urbanom ratnom problemu nastalom ulaskom izbjeglica i prognanika u gradske stanove koje su napustili srpski oficiri početkom rata* (Lukić, <http://www.hciti.hr/arhiva/kazaliste/darluk.html>, str. 3.).

I upravo se na melodramskome ozračju ponajviše temelji *Deložacija*, komedija koja osnovne motive nalazi u ratnom vrtloženju životnoga prostora. S jedne strane zakukuljeno potresni i bolni, ali s druge strane smiješni do groteske, tisućama puta umnoženi slučajevi izbjeglištva i traženja privremenih zidova, ovdje postaju vještim pokretačem komedije zabune. No, odmaknemo li se dalje, otkrivamo čitavu ljestvicu

⁴⁷Popis svih drama napisanih u Hrvatskoj na temu Domovinskog rata od 1990. do 2011. objavila je Sanja Nikčević u: *Drame o Domovinskom ratu ili stotinu naslova od kabareta do alegorije – Popis hrvatske ratne drame 1991.-2011.*, *Republika* 7-8/2012., str. 67.-91.: Milica Lukšić: *Lov na medvjeda Tepišara*; Pavao Marinković: *Filip Oktet i čarobna truba*; Tahir Mujičić/Boris Senker: *Bratorazvodna parnica i Cabaret sklonište*; Hrvoje Hitrec: *Jedna noć u skloništu*; Matko Sršen: *Farsa od Gvere*; Milan Grgić: *Sv. Roko na brdu*; Zvonimir Zoričić: *Tatarski biftek*; Borivoj Radaković: *Dobrodošli u plavi pakao*; Nenad Stazić: *Ratni profiteri u Hrvata*; Ivan Kušan: *Tko je Sveti Stefan?*; Slobodan Šembera: *Sjećanja jednog lorda*; Ivo Brešan: *Utvare*; Ljubomir Kerekeš: *Povratak ratnika*; Lydia Scheuermann Hodak: *Žurim, dolazi mi moja maserka*; Filip Šovagović: *Cigla*; Renato Orlić: *Između dva neba*; Vanča Kljaković: *Branitelji*; Robert Perišić: *Kultura u predgrađu*; Ante Tomić i Ivica Ivanišević: *Krovna udruha*; Damir Šodan: *Zaštićena zona*; Nina Mitrović: *Komšiluk naglavačke*; Nina Mitrović: *Kad se mi mrtvi pokoljemo (Raja bez raja)*; Mate Matišić: *Sinovi umiru prvi*; Damir Šodan: *Noć dugih svjetala*; Nina Mitrović: *Familija u prahu*; Predrag Lucić: *Aziz, svadba koja je spasila zapad*; Boris Dežulović/Goran Ferčec/Borut Šeparović: *Generacija 91-95*; Ivana Sajko: *Prizori s jabukom*; Milica Lukšić: *Ovčari*; Lydia Scheuermann Hodak: *Kosturi u ormaru*

⁴⁸Darko Lukić: *Suvremena hrvatska ratna drama*, na: <http://www.hciti.hr/arhiva/kazaliste/darluk.html>, preuzeto 23.1.2016., str. 1–2.

nježno-grubih znakova iz kojih izranjaju bića Zore i Petra (Gavran, 1996, str. 270.). Naime, u prazan zagrebački stan (vojni je kamion odveo sve stvari) provaljuje hrvatska prognanica Zora, a Petar, vlasnik stana čini sve ne bi li je deložirao iz svoga stambenog prostora. Ona isto pokušava sve ne bi li njega nasilno iselila, nakon čega nastaje niz smiješnih situacija. Radnja je zanimljiva upravo zbog toga jer dolazi do nerazumijevanja, pogrešnih pretpostavki i obostrane nepopustljivosti. Obzirom da je radnja komedije smještena u studeni i prosinac godine 1991., isprepliću se ratni i poratni osjećaji dvaju lica. Zbog prezimena Petrović na vratima (koje je napisano većim slovima nego prezime Glavina), Zora je mišljenja kako stan više ne pripada *okupatoru* Petru. Petar, koji je Hrvat, i koji je ne može uvjeriti da je on Glavina (a Petrović je prezime njegove supruge), odbija iseliti iz svog doma. Igrom slučaja oboje nastavljaju prisilno živjeti kao sustanari, da bi njihova netrpeljivost na kraju prerasla u ljubav i zajedničku odluku o životu u dvoje. *U rasponu od blagog humora što prati sukob između čovjeka i žene, koji postaju neprijatelji jer se bore za isti životni prostor, i satiričkih invektiva upućenih u same vrhove vlasti, zaplet se ipak, u gavranovskom stilu poštivanja emocije, premješta na polje Erosa i tu, nakon dvostrukog obrata, klasičnom strategijom 'sentimentalnog teksta' koja se utemeljuje na 'prizorima rastajanja i ponovnog sastajanja' biva razriješen u trenutku kada se sva aktanta-Protivnika preobražavaju u uzajamne Objekte žudnje. Tu prestaje ironija i počinje patos božićnoga 'happyenda' kada se do kraja vrše poetički nazori romantičke komedije, ali i pobjeda moralnih nazora individue usprkos kaosu društvenoga okruženja* (Muzaferija, 2005, str. 110.).

Sanja Nikčević govori o ozbiljnosti i realnosti problema o kojima ratne komedije govore, a njima se smatraju upravo prazni vojni stanovi, nasilna iseljenja iz stambenih prostorija, prijavljivanje u dragovoljce, lažni branitelji i ratni profiteri te međunarodna zajednica i njezino nerazumijevanje. Dakako, svim će se tim problemima komedije smijati bez prikrivene pakosti i zlobe, gotovo miroljubivo prihvatiti da je svijet katkad nepravedan i loš, a ponekad uronjen u doista velike probleme. No, u konačnici, poanta je da je problem rješiv, a da je nepravdu moguće ispraviti. Smijeh u ovakvim situacijama služi razotkrivanju drugih kao slabijih od nas, a po Aristotelu se prema ljudskim manama odnosi s razumijevanjem bez želje da ih osuđuje. Zato se u ovakvim komedijama ne prikazuje mržnja prema neprijatelju, veličanja nas u odnosu na protivnika, ratna se propaganda zaobilazi. Pozitivan

osjećaj smisla života, neka vrsta optimizma i nade postaje zajednička ideologija koje se u njima može iščitati.⁴⁹

Sve do godine 1998., neposredno nakon rata, ali i za vrijeme, nastaje 19 komedija u užem smislu. Zastupljeni su i svi komični podžanrovi poput kabareta, političke i društvene satire i parodije, ali i komedija situacije koje potvrđuju svijet oko sebe. Općenito prevladavaju realističke komedije pa su one upravo zanimljivi dokazi jednog vremena jer kroz njih pratimo što se događalo u zemlji i kako smo se osjećali zbog toga. Ratne su komedije svojom temom podijeljene na dva djela, kao političke satire i kao (po)ratne komedije situacije. Te se komedije ismijavaju apsolutno svima – i protivnicima i promatračima i nama samima, našim manama i brigama, mnoštvu duhovitih situacija i likova (Nikčević, 2014, str. 378.).

⁴⁹Sanja Nikčević: Komedija u domovinskom ratu ili borba humorom za tjelesno i duševno zdravlje, *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 40, No. 1, god. 2014., str. 386.

12. ZAKLJUČAK

Tijekom pisanja ovoga rada pokušalo se uspostaviti određene, dijakronijske i sinkronijske, veze među autorima i tekstovima hrvatske komediografije i potvrditi da kontinuirana komediografska tradicija ipak postoji.

Kao što je već spomenuto, u svakojake se književne teme, od samih početaka, uvodi komika koja se u određenim razdobljima doživljava i prihvaća na različite načine. No, prevlast humora početkom 18. stoljeća pa nadalje odmiče se od antičkog poimanja komike kako bi se malo po malo vezivao uz zbilju. Dakako, tendencije današnjega stanja hrvatske komediografije očituju se kao nove jedino u odnosu pojedinca prema stvarnosti.

Suvremena komediografska produkcija propituje odnos postmodernizma za čiji je početak važna pojava Brešanova *Hamleta* kao uvod u dramsku postmodernu komediju. Javlja se pitanje može li se termin postmoderne komedije izjednačiti s terminom suvremene komedije, jesu li oni ravnopravni? Ili je pak postmoderna komedija podređena terminu suvremene komedije? Iako na prvu možda i izgleda da je riječ o istovjetnim pojmovima, suvremena komedija nije ni ne mora biti uvijek i u svemu postmodernistička. Postmodernizam, unatoč svim tim silnim definicijama i pokušajima uskog i detaljnog određenja, i dalje ostaje donekle nedefiniran, paradoksalan i na trenutke zbunjujući pojam. Postmodernizam je taj *koji kao da nas uvodi u područje znanstvene fantastike: ako je moderno ono što upućuje na suvremenost i, prema tome, na 'ono sada', 'poslije moderne' znači nešto 'poslije sada', što postoji jedino u budućnosti* (Solar, 1995, str. 51.).

Fadil Hadžić i Miro Gavran stvaraju paralelno s vremenom u kojem žive, uzimajući građu iz svakidašnjice. Isto to rade i Ivo Brešan i Mate Matišić, ali na način da u centar pažnje stavljaju građanski mentalitet i nazadnosti sustava koji ih okružuje. Svi oni oslikavaju sve ono što ne valja i što treba promijeniti. Gavran se opredjeljuje za s(a)krivene i manje spominjane neugodne strane ljubavi, i gura svoje parove, trokute i četverokute u zamršene situacije.

Kod svih je autora, naravno kod nekih u većoj mjeri, riječ o rješivim sukobima, iako nije uvijek smiješno *da pukneš od smijeha*. Primjerice, kao kod Brešana i Matišića gdje s današnjeg gledišta ne ismijavamo toliko sustav i ideologiju, koja je bila aktualna za vrijeme pisanja tekstova, koliko ono nakaradno i nazadno – što

ostaje uvijek u pojedincu neovisno o (političkom) vremenu. Tako kod Gavrana i Hadžića dolazi do jedne vrste reza s razvitkom hrvatske poslijeratne dramske produkcije koja je, dakako, bila u raspravljačkom odnosu s društvenom zbiljom svoga vremena. Kolektivna politička opsesija više nije na sceni u prvom planu, a iako o modelu političkog teatra više nema govora, i dalje je moguće osjetiti prikrivenu ideološku vertikalnu. Svi navedeni pisci okarakterizirani su kao pisci osebnih i prepoznatljivih poetika čija se komika realizira u različitim omjerima. Fadil Hadžić ismijava političku vlast kroz svoje lopove i prevarante koje obuhvaća prizmom pozadinskih ljubavnih odnosa, a rijetko je u prvome planu ljubav sama po sebi dovoljna, kao što je to karakteristično za Gavrana koji krajem 90-ih godina prošloga stoljeća donosi vlastitu duhovitu poetiku nastavljajući se na Hadžićevu i Brešanovu tradiciju. Njegove sitne prevare uvijek su usko vezane za ljubavne zavrzlake likova čija će prividna stabilnost biti zasnovana na lažima, ali njegov smijeh uvijek donosi olakšanje. Brešan prepun ironije ismijavanje ideologije naglašava skokom u ruralno, a njegov smijeh nije toliko zabavljajući koliko podrugljiv, jer Brešan je uvijek usmjeren ka tradiciji kako bi je ponovno, na njemu svojstven način, stavio pod navodnike. Tako njegov netipičan komedijski smijeh, uguran pod tijesne okvire, na trenutke gubi tipološke značajke komedijskoga. Jednako je tako i kod Matišića koji sam za svoje komedije naglašava kako zapravo nisu komedije. Njegovo *smiješno* ne kreće se neprekidnom linijom već gradira u rasponu od tvorbe likova, njihovih dijaloga i situacija u kojima su se zatekli.

Vratimo li se malo unatrag i usmjerimo li se na komediju kao dramsku vrstu, u današnje vrijeme najtežim je zadatkom postalo nasmijati čitatelja (i publiku), ali četvorici autora, njihovim tematskim interesima i poetičkim zajedništvom, polazi za rukom izazvati smijeh, ili gdjegdje samo izmamiti osmijeh. Iako je u našoj svakodnevnici već neko vrijeme normalno rugati se svemu, svačemu i svakome bez ikakvog straha ili nelagode, Brešan dobro zaključuje kako smijeh treba imati onaj oslobađajući element da bi komedija bila definirana komedijom. No, ne treba zanemariti činjenicu da suvremena komedija može biti poimana upravo kao hibridni žanr koji sadrži naše krivnje i grijeh. Komedija kao cjelina ne mora postojati u svom čistom obliku, kao komedija u *užem smislu*. Dio nje postaje satira, parodija, groteska kao neodvojivi element. Suvremeno razdoblje daje prostora nadmoći komediografskih podvrsta i pojavi raznolikosti žanrovskih određenja na način da gotovo uvijek dolazi do preklapanja i pretapanja kako komičnog u tragično, tako i

tragičnog u komično, jer puko izrugivanje negativnim pojavama i grohotan, isprazan smijeh za komediju je pomalo i uvredljiv.

Tko kaže da komedija mora biti smiješna? Naprotiv, ona ocrtava komedijski pristup životu, gledanja oko sebe i u sebe, reagiranja na stvarnost – a upravo je to ono komedij(an)ski smiješno. Obzirom da granice suvremene komedije možda još uvijek nisu jasno postavljene, smijati se ponekad možemo i kroz plač, bez da itko umanju snagu našega smijeha.

13. LITERATURA

KNJIGE:

- Anić, Vladimir: *Veliki rječnik hrvatskoga jezika*, Novi Liber, Zagreb, 2003.
- Anić, Vladimir. Goldstein, Ivo: *Rječnik stranih riječi*, Novi Liber, Zagreb, 2004.
- Babić, Stjepan. Finka, Božidar. Moguš, Milan: *Hrvatski pravopis*, Školska knjiga, Zagreb, 2004.
- Batušić, Nikola. Švacov, Vladan: *Drama, dramaturgija, kazalište*, u: Zdenko Škreb, Ante Stamać: *Uvod u književnost – teorija, metodologija*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998.
- Batušić, Nikola: *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb, 1978.
- Brešan, Ivo: *Predstava Hamleta u Selu Mrduša Donja*, Sysprint, Zagreb, 2000.
- Crnojević-Carić, Dubravka: *Melankonija i smijeh na hrvatskoj pozornici: hrvatsko dramsko pismo danas i jučer*, Alfa, Zagreb, 2012.
- Čale-Feldman, Lada: *Brešanov teatar: aspekti Brešanove dramaturgije*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1989.
- *Detoni-Dujmić, Dunja. Fališevac, Dunja. Lederer, Ana. Benčić-Rimay, Tea (ur.): Leksikon hrvatske književnosti djela*, Školska knjiga, Zagreb, 2008.
- Franičević, Marin (ur.): *Suvremena hrvatska drama i kazalište: (1955–1975)*, Književni krug, Split, 1984.
- Gavran, Miro: *Šaljivi komadi: komedije, skečevi, monodrame*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1996.
- Hadžić, Fadil: *Anatomija smijeha: studije o fenomenu komičnoga*, V. B. Z., Zagreb, 1998.
- Hadžić, Fadil: *Državni lopov i druge komedije*, V. B. Z., Zagreb, 2004.
- Hadžić, Fadil: *Gospoda i drugovi: komedije*, Znanje, Zagreb, 1985.
- Hećimović, Branko: *Dramaturški triptihon*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1979.
- Hećimović, Branko: *Komediografija Fadila Hadžića*, u: *Državni lopov i druge komedije*, V.B.Z., Zagreb, god. 2004.
- Hećimović, Branko: *Povijest i suvremenost hrvatske dramske književnosti i kazališta*, u: *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*, Novi Sad – Rijeka, 1987.
- Matišić, Mate: *Svećenikova djeca: drama, scenarij, film Vinka Brešana*, Hrvatski filmski savez: Interfilm, Zagreb, 2013.
- Muzaferija, Gordana: *Kazališne igre Mire Gavrana*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2005.

- Nikčević, Sanja: *Što je nama hrvatska drama danas?*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2008.
- Novak, Slobodan Prosperov: *Povijest hrvatske književnosti: Raspeta domovina*, Marjan tisak, Split, 2004a.
- Novak, S. P.: *Povijest hrvatske književnosti: Između Pešte, Beča i Beograda*, Marjan tisak, Split, 2004b.
- Novak, S. P.: *Povijest hrvatske književnosti: Sjećanje na dobro i zlo*, Marjan tisak, 2004c.
- Novak, S. P.: *Povijest hrvatske književnosti: Suvremena književna republika*, Marjan tisak, Split, 2004d.
- Pavis, Patrice: *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb, 2004.
- Pavličić, Pavao: *Drama u stihu i suvremena hrvatska književnost*, u: *Krležini dani u Osijeku 1993*, Osijek – Zagreb, 1995.
- Senker, Boris: *Hrestomatija novije hrvatske drame, I. dio (1895–1940)*, Disput, Zagreb, 2000.
- Senker, Boris: *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio (1941–1995)*, Disput, Zagreb, 2001.
- Senker, Boris: *Kazališne razmjene*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 2002.
- Senker, Boris: *Teatrološki fragmenti: o suvremenoj hrvatskoj dramati i kazalištu*, Disput, Zagreb, 2011.
- Slavić, Dean: *Peljar za tumače: književnost u nastavi*, Profil, Zagreb, 2011.
- Solar, Milivoj: *Laka i teška književnost*, Matica hrvatska, Zagreb, 1995.
- Solar, Milivoj: *Nakon smrti Sancha Panze, eseji i predavanja o postmodernizmu*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2009.
- Solar, Milivoj: *Rječnik književnoga nazivlja*, Golden marketing, Zagreb, 2006.
- Solar, Milivoj: *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2005.
- Tatarin, Milovan. Novak, S. P. Mataija, Mirjana. Rafolt, Leo: *Leksikon Marina Držića*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2009.
- Tomaševski, Boris: *Teorija književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1998
- Visković, Velimir (ur.): *Hrvatska književna enciklopedija*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2010 – 2012.

ČLANCI U ČASOPISIMA I ZBORNICIMA:

- Car-Miheć, Adriana: Na putu od mlade do nove hrvatske drame ili što je to suvremnost, *Riječ, časopis za slavensku filologiju*, Vol. 10, No. 1, 2004.

- Car-Mihec, Adriana: Postmoderna drama (terminološki aspekti), *Fluminensia*, god. 11, br. 1–2, 1999.
- Dukić, Davor (ur.): *Pučka krv, plemstvo duha: zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*, Disput, Zagreb, 2005.
- Fališevac, Dunja: Iz Držićeve radionice: oblikovanje karaktera, *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 35, No. 1, 2009.
- Flaker, Vida: Naslijeđeni modeli u hrvatskoj suvremenoj komediografiji, *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 11, No. 1, 1984.
- Frndić, Nasko: Novi akcenti u suvremenoj hrvatskoj komediji, *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 12, No. 1, 1986.
- Lederer, Ana: *Hrvatska drama na kraju ovog stoljeća*, u: *Prvi hrvatski slavistički kongres – Zbornik radova III*, Zagreb, 1999.
- Nikčević, Sanja: Drame o Domovinskom ratu ili stotinu naslova od kabareta do alegorije - Popis hrvatske ratne drame 1991–2011, *Republika*, No. 7-8, 2012.
- Nikčević, Sanja: Komedijska u domovinskom ratu ili borba humorom za tjelesno i duševno zdravlje, *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 40, No. 1, 2014.
- Penjak, Ana: Povijest političkog kazališta – *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana* kao primjer političkog kazališta u novijoj povijesti, *Adrias*, No. 17, 2011.
- Vidan, Ivo: Intertekstualnost u dramama Ive Brešana, *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 12, No. 1, 1986.

MATERIJALI S MREŽNIH STRANICA:

- Batušić, Nikola: *Drama i kazalište*, http://dzs.ffzg.unizg.hr/text/Batusic_drama_i_kazaliste.pdf, preuzeto: 7.12.2015.

- Car-Mihec, Adriana: *Traži se novi suprug Mira Gavrana*,
https://bib.irb.hr/datoteka/285265.Trai_se_novi_suprugMire_Gavrana.pdf,
preuzeto: 13.1.2016.
- Čale-Feldman, Lada: *Humor, ironija, parodija i travestija u hrvatskoj drami sedamdesetih*,
<http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1748&naslov=humor-ironija-parodija-i-travestija-u-hrvatskoj-drami-sedamdesetih>, preuzeto: 21.12.2015.
- Leksikografski zavod Miroslav Krleža: *Aristofan*,
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=3828>, preuzeto: 12.11.2015.
- Leksikografski zavod Miroslav Krleža: *Aristotel*,
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=32571>, preuzeto: 12.11.2015.
- Leksikografski zavod Miroslav Krleža: *Moliere*,
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=41600>, preuzeto: 12.11.2015.
- Leksikografski zavod Miroslav Krleža: *Publije Ternecije Afer*,
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=60925>, preuzeto: 12.11.2015.
- Leksikografski zavod Miroslav Krleža: *Tit Makcije Plaut*,
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=48648>, preuzeto: 12.11.2015.
- Leksikografski zavod Miroslav Krleža: *Travestija*,
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=62112>, preuzeto: 23.7.2016.
- Leksikon Marina Držića: *Groteska*, <http://leksikon.muzej-marindržic.eu/groteska/>, preuzeto: 23.7.2016.
- Lukić, Darko: *Suvremena hrvatska ratna drama*,
<http://www.hciti.hr/arhiva/kazaliste/darluk.html>, preuzeto: 23.1.2016.
- <http://www.oocities.org/gimn1gradacac/moderna/postmoderna.htm>, preuzeto: 25.7.2016.

14. SAŽETAK

U diplomskome radu *Suvremena hrvatska komedija* govori se o komediji kao dramskoj vrsti, započevši s 1971. godinom kao godinom pojave drame *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* Ivo Brešana. Djelo se općenito smatra prvim suvremenim komediografskim ostvarajem. Prvi dio rada donosi teorijski pregled komedije, komedijskih podvrsta, kratak pregled povijesti svjetske komedije te komediografe, djela i razdoblja hrvatske književnosti koja prethode pojavi suvremene komedije. U drugom djelu naglasak je na izabranim autorima Fadilu Hadžiću, Mati Matišiću i Miru Gavranu te nekim njihovim komediografskim ostvarajima kao konkretnim primjerima kontinuirane suvremene komediografske tradicije. Posljednji dio rada posvećen je odnosu suvremene i postmoderne književnosti kao dvama pojmovima nedjeljivima jednim od drugoga.

Ključne riječi: suvremena komedija, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, Ivo Brešan, komedijske podvrste, povijest komedije, Fadil Hadžić, Mate Matišić, Miro Gavran, postmoderna književnost

15. Summary

This thesis titled *The Cotemporary Croatian comedy* deals with comedy as a dramatic genre, starting with the year of 1971 when Ivo Brešan published *Hamlet in the village of Mrduša Donja*. This play is considered to be the first contemporary comedy. The first part of the thesis will be dealing with theoretical aspects of comedy genre as well as with short history of the genre and the most famous authors. It will also comprise the works and authors that precede the appearance of the contemporary comedy. The second part will be dealing with the work of chosen authors such as Fadil Hadžić, Mato Matišić and Miro Gavran since their literary work is a concrete example of continuous contemporary comedigraphic tradition. The final chapters will be dedicated to the mutual influences of contemporary and postmodern literature.

Key words: cotemporary comedy, *Hamlet in the village of Mrduša Donja*, Ivo Brešan, comedy genre, history of comedy, Fadil Hadžić, Mate Matišić, Miro Gavran, postmodern literature