

BAKMAZOV DRAMSKI ŽANROVI

Prihvaćajući se propitivanja dramskih žanrova u opusu nekog pisca, nužno moramo upozoriti na složenost takve zadaće. Ako bismo navedenom problemu htjeli pristupiti temeljito, značilo bi to ponajprije iscrpno izložiti postavke o značenju, podjeli i povijesnom razvoju dramskih žanrova uopće, pa potom identificirati žanrovske konkretizacije u pojedinim dramskim djelima određenog pisca, u ovom slučaju - Ivana Bakmaza. Takvo bi izučavanje zahtijevalo daleko više prostora no što ga ovom prilikom imam, te stoga moram odustati od tako ambicioznog plana. Stoga ću iz bogata i nadasve raznorodnog opusa suvremenog hrvatskog dramatičara Ivana Bakmaza izdvojiti samo nekoliko dramskih radova u kojima autor, slijedeći žanrovske osobitosti crkvenih prikazanja i pastorage, gradi osebujan, naglašeno metaforičan dramski svijet.

Osvrnimo se, dakle, na jedan od autorovih prvih radova - dramu *Kupido* objavljenju 1971. godine. Popis lica na početku tog dramskog teksta, iz kojeg već možemo iščitati kojim se uzorom autor služio pri stvaranju svog teksta, upućuje na činjenicu da ona nisu izabrana slučajno, već čine okosnicu čvrsto ironijski strukturirane mitske drame. Nije, naime, teško zaključiti da su Skup, Kupido, Gruba, Radat, Vila, Vučeta i Dragić likovi preuzeti iz drama Marina Držića. Pri tome moramo upozoriti i na drugu činjenicu. S jedne strane, naime, imamo likove preuzete iz dviju poznatih Držićevih pastorage: *Tirene* i *Grižule* (Kupido, Radat, Gruba, Dragić, Vila i Vučeta). Oni umnogome odgovaraju svojim prototipovima (osim Vučete), mada su im značenjske funkcije podređene dramskoj funkciji u kontekstu djela u kome se nalaze. Nasuprot, pak, nabrojenim likovima s druge strane stoji jedinstven i potpuno izoliran Skup - jedini od Držićevih likova koji ne pripada svijetu pastorage, već jetke komedije istoimena naslova. Baš kao i njegov prototip i on posjeduje svoje "tezoro" - ovoga puta svoju janjad koju štiti od sveg neprijateljskog svijeta oko sebe. Bakmaz, dakle, zadržava temeljnu osobinu Držićeva lika - naglašenu škrtost, ali mu oduzima značenje proisteklo iz vlastitog uzora te mu, u skladu s dramskom ulogom, pridaje drugu - potpuno oprečnu značenjsku funkciju.

Bakmazov Skup antipod je Držićeva Skupa, on jest škrtac, ali u nadasve pozitivnu smislu. Uz njegov je lik usko povezan motiv izgubljena janjeta preuzet iz *Biblije* (ne zaboravimo da je Bakmazu *Biblija* uvijek jedina i najveća istina) kao simbola vjere i Krista, te se stoga kao Skupova družica neminovno mora naći biblijska Marija. I lik Tome, Skupova sina (kao, uostalom, i malog Ive) ima svoj predložak u *Bibliji*. Vidimo, dakle, da autor rabi imena snažne konotativne vrijednosti, čime čitatelja upozorava na mogući, odnosno poznati slijed dramskih zbivanja, ali u isto vrijeme on svojim licima izobličuje obrise te ostvaruje pomake u odnosu na njihove uzore. Upravo su imena - maske, pomoću kojih predodređuje način ponašanja i sudbinu svojih aktera, poslužile Bakmazu kao izvrstan instrument kojim preoblikuje arhetipski prostor zbivanja i gradi razarajuću metamorfozu suprotna predznaka.

Sve protagoniste svoje drame Bakmaz ne smješta, poput Držića, u neku idealnu dubravu prepunjenu pastirima, satirima i vilama, koji kao utjelovljenje mekoputne i treperave strastvenosti jedno za drugim trče po livadama i šumicama, lijepo počešljani i opijeni cvrkutom ptica, zaboravom i ljubavlju. On stvara svoj mikrokozmos koji je, doduše, zadržao obilježja Držićeve dramaturgije i pastoralnog, vilinskog svijeta, ali ga potom potpuno izvrće, provlači kroz stoljeća preoblikujući simbole pastoralnog svijeta u njihove suvremene antipode. Prostor njegove drame realan je lokalitet, negdje u okolini Krke, jer autorova namjera nije stvaranje pastiša, nego inverzija pastorage - kao što ističe Foretić¹. Upravo sučeljavanjem fantastičnog i realističnog, tj. unošenjem arkadijskih likova u realni svijet Bakmaz, još snažnije od Držića, postiže suprotnost simboličnog i zbiljskog, uzvišenih alegorijskih ideja i trivijalne stvarnosti. Koristeći se paravanom mitoloških bića (Vile - simbol Ljubavi i Kupida - simbol Žudnje) Bakmaz satirički oslikava navike i običaje sredine u kojoj se radnja odigrava.

Bakmazovi su mitološki likovi prebačeni, dakle, u realni svijet i njihova metamorfoza počinje u trenutku kada se Kupido počinje pitati što u ljudima proizvode njegove strjelice, što znači griješiti. U susretu s

¹ Dalibor, Foretić, *Bakmazov theatrum mundi*, u: Ivan, Bakmaz, *Vjerodostojni prizori*, Prolog, 1980, Zagreb, str. 315 - 335.

"prvim ljudima" - Skupom i Marijom - vrlo se brzo Kupidu nameće i drugo pitanje - što je smrt. Za razliku od Držića, u čijim se pastoralama radnje odigravaju paralelno i sve su motivirane jednako, naime pokreće ih jedino ljubav, u *Kupidu* se sučeljavaju dva potpuno oprečna pokretačka momenta: Ljubav i Smrt, na kojima Bakmaz temelji sadržaj te drame. Uz njih je vezana Ideja kao slijepa sila koja razara ne samo konzervativni, vjekovima nepromijenjen život kojim žive ljudi poput Skupa, Marije i Radata, već svijet uopće. Upravo likom Vučete autor upozorava na sudbinsku povezanost Ideje i Smrti koje su superiorne Kupidovoj Ljubavi, Tomovoj vjeri u slobodna čovjeka i Skupovoj strepnji nad vlastitim porodom.

Dramska radnja uspostavljena je ovdje na značenjskoj opoziciji: artefakt / realnost. Tijekom radnje nezbiljska lica postupno potiskuju realna - Kupido osuđen da ne doživi ljubav koju nosi u sebi mora u okrutnu svijetu spoznati smrt kako ne bi ostao sam i kako bi se približio drugima, kako bi uopće mogao razumjeti bića oko sebe te tako umjesto strjelicama ljubavi počinje ubijati pištoljem. Zbog Ideje Kupido putem Smrti spoznaje svijet i preobražava se iz lica artefakta u realni ljudski lik, ali u isto vrijeme oduzima smisao vlastitom bivanju. Ubivši svoje postojanje kao mitske ličnosti on zauzima prostor pozornice sa svojom Vilom te - shvativši da je za ljubav i iskupljenje prekasno - biva ukočen nad apsurdnošću svijeta u koji je igrom slučaja ubačen.

Iz naznačenog možemo vidjeti da Ivan Bakmaz u ovoj svojoj drami svjesno zadržava žanrovske osobitosti pastorage, ali se njima ne zadovoljava, već istodobno na pozornicu dovodi angažirani teatar svoga vremena. U tom spoju pastoralnog i realnog, uz simboliku preuzetu iz kršćanske ikonografije, autor stvara svijet tragične farse u kojem čovjek nemoćno vrluda između dileme rata i mira, ljubavi i mržnje, neumitne sudbine i mogućnosti spasenja. To je svijet u kome lica - pretvorena u simbole - mehanički slijede svoje uloge i bezglavo vrludaju u tragediji obesmišljena čovječanstva. Pri tome pastorage predstavlja samo osebujnu žanrovsku stupicu iz koje slijedi iznaneđenje - *Kupido* ne završava općim izmirenjem i pobjedom svemoćne ljubavi, već scenom u kojoj Kupido oduzima sebi život shvativši da u svijetu kojim vlada slijepa i razarajuća Ideja ne može više nikome podariti ljubav.

Vezano uz tekstove koji slijede - *Šimun Cirenac*, *Jahači apokalipse* i *Glas u pustinji* - moramo se osvrnuti na termin *crkveno prikazanje* koji po sudu Nikole Kolumbića² prelazi okvire srednjovjekovne crkvene drame te pripada svim onim oblicima religiozne drame koji su bilo strukturalnim elementima, bilo tematikom vezani za određeni tip srednjovjekovne drame, tj. strogo određeni žanr. Ta književna vrsta koja najbolje odgovara tipu koji se u talijanskoj književnosti naziva *sacra rappresentazione*, čuva čvrstu tipološku, tematsku i strukturalnu vezu s matičnim razdobljem. U navedenim dramama Ivan Bakmaz poseže upravo za tim književnim žanrom i prilagođava ga suvremenim kazališnim uvjetima.

Ponajprije ću se osvrnuti na *Šimuna Cirenaca* u kojem pisac gradi specifičan model uskršnjeg srednjovjekovnog prikazanja Isusova Križnog puta. I u tom tekstu, slično kao u *Kupidu*, autor svjesno zadržava neke žanrovske osobitosti svoga izbora, ali se njima ne zadovoljava, već ih svjesno izokreće, preoblikuje i nadopunjava. Uporište pisac nalazi u jednoj sitnoj epizodi iz Lukina evanđelja: "Dok su ga vodili, uhvatiše nekog Šimuna, Cirenca, koji je došao iz polja, te na njega staviše križ da ga nosi s Isusom."³ Izborom teme Bakmaz, dakle, već unaprijed određuje karakter i ponašanje likova drame, ali ne i njezinu svrhu koja bi trebala biti (kad bi se autor pridržavao predložka) demonstriranje vjerske dogme putem priče o Kristu. Vidimo, naime, da, iako autor poseže za jednom od najvažnijih epizoda iz Kristova života - Križnim putem, Krist u ovom tekstu preuzima samo aktancijalnu ulogu pomagača, dok slučajni prolaznik - Šimun postaje subjektom radnje.

Zahvaljujući korištenu prototipu u Bakmazovu je svijetu gotovo sve unaprijed poznato - ponašanje prokuratora i njegovih vojnika, Isusova sudbina, simbolika Veronikina rupca, značenje Lazara i

² Nikola Kolumbić, *Hrvatska srednjovjekovna drama u vremenu i prostoru*, u: *Dani hvarskog kazališta*, Književni krug, 1985, Split, str. 5 - 15.

³ *Biblija*, Stvarnost, 1969, Zagreb, str. 1010. Slične opise možemo naći i u evanđelju po Matiji i Marku.

mladoženje - osim lika Šimuna i, naravno, kraja drame. Što se pak tiče vremena odvijanja radnje, Bakmaz izokreće biblijsko vrijeme i daje mu obilježja suvremenosti. U takvu kontekstu linearnom radnjom, bez drastičnih zapleta dočaran je Šimunov put osvješćavanja, zrenja od ništavila, apsurdna i bezličnosti do smisla, vjere i osobnosti.

Upravo se putem Šimunova lika Bakmaz poigrava sa žanrovskim osobitostima srednjovjekovnog prikazanja. Pri njegovu formiranju autor se služi postupcima tipičnim za suvremeni teatar apsurdna. Šimun je lice koje je u svakodnevnoj rutini postojanja gotovo zaboravilo zašto postoji te stoga može postati bilo tko. Između "slobode" da se podčini ništavilu ili vjeri, on ipak prepoznaje i preuzima lice vjere. Stoga možemo zaključiti da Bakmazov junak postaje djelotvoran upravo u žanrovskim obilježjima srednjovjekovnog prikazanja - mehanička bezdušnost teatarapsurdna njima je prevladana; shvativši monstruozi mehanizam svijeta Šimun se nije podao ništavilu apsurdna, već je skinuo svoju masku otuđena, depersonalizirana čovjeka i preuzeo Isusovu, a s njome i vjeru i odgovornost. Paradoks vjerskog teatra ovdje je ostvaren - jedina je čovjekova sloboda u podčinjavanju, u preuzimanju maske vjere.

U sljedećoj svojoj drami temeljenoj na biblijskom predlošku Bakmaz se vraća prostorima svojih prvih, političkih drama - *Neprijatelj i Akcija i čistilište* - u kojima tematizira odnos pobjednika i pobijeđenog kao i tragične posljedice tog odnosa na generaciju sinova. Mjesto odvijanja radnje trošna je seljačka kuća u Zagori. Prostor je, dakle, realan, vrijeme poslijeratno. U takav ambijent, kroz sjetu Badnje večeri, autor smješta osobe koje se ne oglašavaju govorom, već samo "podsviješću svojih prasuacija u kojima naziremo univerzalni kontekst"⁴. Realni je život, dakle, interpretiran spiritualnim metodama, a karakteri postaju simbolična bića (Apostoli Petar i Ivan, Čista Suzana...). Sukob oca i sina ovdje je samo paravan iza kojeg u duhu srednjovjekovnog moraliteta autor izriče sadašnjost i vječnost, borbu grijeha i vrline, čovjekov put kroz život, njegov susret s kušnjom,

⁴ Anatolij Kudrjavcev, *Metafizički mrak*, u: *Slobodna Dalmacija*, 17. prosinca 1986, str.9.

patnjom i smrću. U patrijarhalnoj atmosferi poniženoj političkom nečovječnošću svoga doba, baratajući biblijskim simbolima (jaganjac Božji, križ, srce Isusovo i sl.), autor gradi ponore mržnje, bezdušja i smrti. Drama dostiže vrhunac u posljednjoj sceni kada kroz Ivanovu proročku viziju o dolasku Jahača tekst dostiže snagu apokaliptičkog spisa.

U posljednjoj drami temeljenoj na uzoru srednjovjekovnog prikazanja Bakmaz, gotovo epskim stilom, pažljivo promatra karizmatičnu ličnost Stepinčeve osobe. U mnogim svojim elementima taj je tekst, u odnosu na prethodna dva, najtipičniji dramski misterij: u njemu se prikazuju otprije poznat događaji, dramske napetosti gotovo da i nema, nijedan se lik ne suprotstavlja sudbini, a napetost se gradi na razini pojedinih epizoda. Likovi drame nisu precizno razrađene ličnosti, već tipovi čije su replike i dijalozi pokretači i registratori aktualnih zbivanja, oni su samo sredstvo kojim se u sadašnjost dozivaju protekli događaji. U tekstu dominira narativna komponenta, ritam je pomalo usporen, progresija postupna. Pouka komada prilagođena je etičkim i društvenim idealima vremena u kome je djelo nastalo te stoga u Stepincu možemo prepoznati moralni simbol hrvatskog naroda, kojeg kao Isusa vode na Križni put i razapinju.

U prikazu Stepinčeve osobe Bakmaz se služi logikom sna, čime se postiže diskontinuiranost zbivanja. Zanimljivo je da autor ne bira prijelomne događaje u Stepinčevu životu, već upravo one trenutke u kojima se iskazuje kardinalova osjetljivost na određene fenomene. Služeći se dijalogom kao dominantnim postupkom, autor odnos Stepinca i njegovih protivnika (Časnika i Kapelana) iskazuje neprestanim sučeljavanjem dvaju antagonističkih diskursa: diskursa zanosa, vjere, osjećanja i duha nasuprot diskursu izdaje, cinizma, okrutnosti i tijela. Iz takva konteksta izrasta lik Stepinca kao inkarnacija ustrajne žrtve koja, suprotstavivši se zastrašujućem povijesnom mehanizmu, trpi događaje. Bakmazov junak umnogome nas podsjeća na srednjovjekovnog sveca koji je slučajno zalutao u naše vrijeme i koji u "pustinji duha" vapi glasom vjere i nadanja. Iako sam i tek naoko napušten, on nije tragična

ličnost stoga što njegova drama nije besciljna, ni beskorisna, već slijedi putove Gospodnje.

Drama o Stepincu posljednji je primjer kojim sam htjela pokazati da Ivan Bakmaz, noseći u sebi bezgraničnu vjeru u čovjeka, poseže za žanrovima kao što su pastorala i srednjovjekovno prikazanje, kako bi njima prevladao bezdušnost i bezizlaznost suvremenog političkog kazališta, kao i teatra apsurda. Stoga dražim da je značenje i vrijednost njegovih djela moguće spoznati tek pažljivim i aktivnim čitanjem koje podrazumijeva razumijevanje žanrovskih obilježja koja su njihovu tvorcu poslužila kao poticaj. Rezultat takva preispitivanja suvremena svijeta jest iznenađenje i bolna, blaga ironija u pogledu na narušenu harmoniju udaljenih kazališnih konvencija.