

Grgićev Mali trg

Promatrajući dramski opus vrlo plodnog hrvatskog suvremenog dramatičara Milana Grgića uvidjet ćemo da je jedna od njegovih temeljnih osobitosti izrazita tematska i žanrovska raznorodnost. U velikoj većini svojih najboljih televizijskih emisija, kao i dramskih komedija (*Mali raj*, *Džimi odlazi*, *Probudi se Kato*, *Velika trka* i sl.) Grgić se najčešće javlja kao aktualni promatrač nekih aspekata našega vremena, ironičan demonstrator malograđanskog društva ili pak postupaka nekog izdvojenog skorojevića. Osim komedija, u Grgićevu ćemo opusu naići i na dva dramsko-scenska djela - *Sv. Roko na brdu* i *Mali trg* - u kojima autor poseže za žanrovskim osobitostima crkvenih prikazanja, a koja će biti predmetom našega interesa.

Raspravu o žanrovskim odrednicama Grgićevih dramskih tekstova moguće je započeti autorovom klasifikacijom koja se može, ali i ne treba suglasiti s književno-znanstvenim načelima. Držimo, naime, da je žanrovske odrednice njegovih tekstova potrebno u izvjesnoj mjeri objasniti, te klasifikacijski proširiti dodatnim atribucijama koje bi možda mogle bitno promijeniti ili barem razjasniti njihovu narav.

Prije no što se osvrnemo na Grgićeva dramska prikazanja, moramo napomenuti da svako pojedino književno djelo možemo razmatrati s aspekta njegova vlastite individualne vrijednosti ali i s aspekta u kojem se ono ukazuje kao proizvod opće književno-stvaralačke aktivnosti, u kojoj je shvaćanje književnih rodova, vrsta i žanrova od presudne važnosti.¹ Korištenje precizne terminologije u tome je kontekstu od presudne važnosti. Izbor preciznih termina za pojedine skupine književnih djela vrlo je osjetljivo teorijsko područje, te ćemo se mi ovom prilikom nastojati opredijeliti za neke, možda, "sretnije" termine od onih "manje sretnih" kako bi u definiranju značenjske komponente Grgićevih djela mogli biti što određeniji i jasniji.

Termin *crkveno prikazanje* naslijeđen je iz razdoblja srednjega vijeka. Njime možemo definirati specifičnu skupinu djela koja čine podvrstu književnih djela unutar skupine *crkvene drame*². *Crkvena drama* je, dakle, najopćenitija i

¹ Problemom klasifikacije književnih formi u našoj se je teoriji književnosti iscrpno bavio Pavao Pavličić u dvama svojim studijama: *Književna genealogija*, SNL, 1983, Zagreb i *Metodološki problemi izučavanja književne genealogije*, u: *Umjetnost riječi*, XXIII, 1979, 3, str. 143-171.

² Navedenom nazivu smo se priklonili stoga što on u sebi obuhvaća i pojam drama (u značenju pjesničke vrste unutar dramskog roda suprostavljenog pojmovima lirika, epika; te drama kao dramska umjetnost u smislu neposrednog prikazivanja pred publikom) i pojam crkva (kao termin koji "predstavlja zbiljsko zajedništvo kršćana s Kristom i međusobno").

najveća skupina književnih djela - *književna vrsta* - koju, slijedeći Pavličićeve teorijske postavke, možemo definirati kao fikcionalno djelo specifična sadržaja u kojem nema autorskih komentara, a pisano je u obliku dijaloga. Aspekti kojima možemo definirati ovu vrstu takvi su da ih ona dijeli s drugim vrstama: fikcionalnost ona dijeli s liturgijskim tekstovima, crkveno-pripovjednom prozom, poučnom prozom i sl.; sadržaj dijeli s gotovo većinom srednjovjekovnih proznih i poetskim vrstama, dijaloški oblik npr. dijaloškim pjesništvom i sl. Ne smijemo zanemariti ni odnos crkvene drame prema folklornim dramskim (ali i pjesničkim) oblicima, jer su u srednjem vijeku folklor i kazalište imali mnogo više dodirnih točaka nego u novo doba.³ Činjenica da su svi ti elementi spojeni zajedno i da stoje u specifičnom odnosu karakterizira, kao što tvrdi i Pavličić, posebnost te književne vrste. Na taj se način crkvena drama kao vrsta razlikuje i od komedije, tj. tragedije - dramskih vrsta nastalih u doba antike. Bitan razlikovni moment pri njihovu diferenciranju je sadržajni - temeljnim obilježjem crkvene drame, u odnosu na druge dramske vrste nastale u okviru drugih žanrovskih sistema, jest njena vezanost uz osnovne elemente kršćanskog pogleda na svijet, tj. uz obrazac dat u Bibliji kao temeljnoj knjizi kršćanstva. Uz pojam sadržaja ovdje, naravno, valja uključiti i njegovu obradu kako u smislu konvencionaliziranog odnosa prema sadržaju koji je zajednički većem broju djela, tako i u formalnom smislu.

Važno je pri tome napomenuti da crkvenu dramu kao književnu vrstu nigdje ne možemo sresti u čistome obliku, jer se svaka književna forma u nju uključuje tako da nedvojbeno pripada nižoj skupini unutar nje.

Unutar crkvene drame možemo razlučiti dvije podskupine - *podvrste* - književnih djela nazvavši ih terminima: *liturgijska drama* i *crkveno prikazanje*. Termin *liturgijska drama* ⁴ činio nam se prikladnim za definiranje jedne od podvrsta crkvene drame čije je porijeklo vezano uz određene dijelove kršćanske crkvene liturgije. Dominantni postupak na temelju kojeg možemo podvrstu liturgijskih drama odvojiti od vrste crkvena drama jest usko povezan s njenom uporabnom funkcijom.⁵ Na taj je način dominantni postupak utjecao na

³ Vidi: Bošković-Stulli, Maja - Zečević, Divna, *Povijest hrvatske književnosti 1 - Usmena i pučka književnost*, Liber - Mladost, 1978, Zagreb; Lozica, Ivan, *Izvan teatra*, Teatralogijska biblioteka, 1990, Zagreb; Novak, Slobodan Prosperov, *Dramski rad Marka Marulića*, u: Marulić, Marko, *Drame*, Teatralogijska biblioteka, 1986, Zagreb, str. 9 - 80.

⁴ Vidi: Batušić, Nikola, *Scenska slika liturgijske drame iz obrednika zagrebačke stolne crkve*, u: *Dani hvarskog kazališta - Uvod*, Čakavski sabor, Split, 1975, str. 57-72; Fancev, Franjo, *Liturgijsko-obredne igre u zagrebačkoj stolnoj crkvi*, u: *Narodne starine*, IV, 1925, str. 1-15; Morović, Hrvoje, *Trogirska liturgijska igra*, u: *Mogućnosti*, XXVII, 10-11, Split, 1980, str. 1115-1124

⁵ Valja nam svakako napomenuti da je za srednjovjekovni žanrovski sistem od presudne važnosti bila svrha određenog djela. Vidi: Lihačov, Dimitrije Sergejevič, *Poetika stare ruske književnosti*, Književna misao, 1972, Beograd.

karakterističan način njene obrade: nastala s ciljem propagiranja crkvenih istina, obilježena kršćanskom dogmom i učenjem o moralu liturgijska drama je pisana liturgijskim jezikom (latinskim ili crkvenoslavenskim) i izvođena od strane svećenika - glumca u crkvenom prostoru za vrijeme bogoslužja. Najtočnijom nam se čini definicija Alfreda Simona koji ističe: "Liturgijska drama, to je epifanija pozorišta unutar bogoslužjenja, počev od teatrogenskog elementa mise. Misa rađa pozorište koje u sebi nosi. Znači, igra znakova, obredno ali ne i svetotajno, ubacuje se u bogoslužjenje, ne prekidajući ga. (...) Ona počiva na četiri oslonca: liturgijskom (glumac je sveštenik), dramskom (sveštenik je glumac), didaktičkom (ona tumači dogmu predočujući činjenice), lirskom (muzika i horsko pevanje)." ⁶

Iako u Pavličićevoj tzv. vertikalnoj klasifikaciji književnih formi liturgijsku dramu doživljavamo kao podvrstu, u vrijeme u kome je nastala ona je zapravo bila shvaćena kao žanr, dakle kao oblik kome je konvencionalno bio određen sadržaj i način njegove obrade. Iako taj žanr ostaje svojinom srednjovjekovnog žanrovskog sistema i ne pojavljuje se u kasnijim razdobljima (bez obzira na to koliko je kasnije utjecao na druge književne forme) moramo ga imati na umu kao posebnu formu u općoj klasifikaciji.

Slijedeća je, nama zanimljiva, podvrsta *crkveno prikazanje* ⁷ nastala za potrebe pučkih pobožnosti, uslovljena je novom primjenom i praktičkim životom. Ta je njena dominantna funkcija uvjetovala niz njenih osobina na osnovu kojih se je ona mogla odvojiti od vrste crkvene drame, ali i po kojima se razlikuje od liturgijske drame. Tematika, iako bitno proširena, u toj podvrsti ostaje ista kao i u njoj nadređenoj vrsti, ali i suprostavljenoj podvrsti. Namjenjenost novom krugu gledalaca uvjetovala je prelazak na narodni jezik, izlazak iz crkvenog prostora na trg ispred crkve, spuštanje stila na razinu slušatelja, izravno obraćanje gledaocima s ciljem snažnog poticanja emocija i religiozno-didaktičnom poučavanja. Te su pak osobitosti uvjetovale strukturu prikazanja koje ne poznaje podjelu na činove, a najčešće obuhvaćaju prolog, komentare unutar teksta i epilog. Tijekom jednolinijski, pravocrtno vođene radnje bez izraženih dramskih napetosti likovi poprimaju osobine "uloga", nisu psihološki razrađeni i njihovi su postupci podređeni strogo kodiranom predlošku iz kojeg su potekli. Iz takove kompozicije proizlazi i simultana pozornica na kojoj su se u vrijeme vjerskih praznika izvodile predstave. Većina je prikazanja u srednjem vijeku djelo anonimnih autora, a pisana

⁶ Simon, Alfred, *Misterija i liturgijska drama*, u: Klaić, Dragan, *Pozorište i drame srednjeg veka*, Književna zajednica Novog Sada, 1988, Novi Sad, str. 441-453, str. 453.

⁷ Bez obzira što u nazivima naših starih prikazanja nije vidljivo razlikovanje prema njihovom sadržaju, već su ona mahom obilježena jedinstvenim terminom prikazanje, tj. skazanje, držimo da među njima postoje određene sadržajne (a time i formalne) razlike. Stoga smo se za definiranje tih međusobno različitih tematsko-formalnih podskupina poslužili terminima koje crkvena drama dobija u engleskom srednjovjekovnom kazalištu. Vidi: D'Amico, *Povijest dramskog teatra*, NZMH, 1972, Zagreb.

su ona osmeračkim distisima koji je ponajbolje odgovarao misaonim dometima tadašnjeg pučkog čovjeka.⁸

Unutar podvrste crkveno prikazanje javile su se tijekom srednjega vijeka tri podskupine djela koje posjeduju više posebnih, samo za njih specifičnih osobina. Te podskupine nazivamo *žanrovima*, oni predstavljaju specifičnu "interpretaciju vrste" te neminovno smjeraju nekim ciljevima koji se takvom interpretacijom žele postići. Tradicionalne teme i motivi po kojima se oni međusobno razlikuju služili su u njima kao signal za stvaranje specifičnog raspoloženja među gledaocima. Svi ti žanrovi, dakle, posjeduju sve one osobine karakteristične za podvrstu iz koje su potekle, ali i neke karakteristike na osnovu kojih ih možemo razlikovati. Unutar njih je strogo utvrđen tipičan sadržaj: *misteriji* obrađuju teme iz starozavjetnog ili novozavjetnog materijala, prije svega one o Kristovom rođenju, mucu i uskrsnuću; *mirakuli* su posvećeni temama iz svetačkog života; *moraliteti* moralnim pitanjima vezanim uz teme posljednjeg suda. Tako utvrđen sadržaj utjecao je i na specifičan način obrade svakog žanra ponaosob, uvjetovao je osobit raspored i ulogu protagonista unutar radnje, kao i način strukturiranja pozornice.

Navedeni su žanrovi nastali interpretacijom podvrste crkveno prikazanje unutar žanrovskog sistema srednjeg vijeka. Utjecaj tog sistema na navedene žanrove je trajan, tj. njihova je osnovna osobina da se prenose iz sistema u sistem, te tako i sami postaju predmetom interpretacije.

Tijekom stoljeća razvoja hrvatske dramske književnosti stvoren je čitav niz djela koja posjeduju osobine misterija, mirakula i moraliteta, tj. žanrova nastalih u srednjem vijeku. Držimo da je njihovo značenje moguće procjenjivati upravo s obzirom na njihovu pripadnost datom žanru. Čak i odstupanje od žanrovske pripadnosti pri interpretaciji književnog djela ima neko značenje. Pavličić ističe: "...da se i cjelovito umjetničko značenje teksta procjenjuje uz pomoć žanra. Ako su se, naime, svi elementi na koje će se ta procjena oslanjati skupljali uz pomoć pojma žanra, razumljivo je da će opis toga značenja uslijediti kao neka vrsta zaključka. Moglo bi se, zapravo, reći da se o postojanju toga umjetničkog značenja i o elementima u kojima je ono sadržano zaključuje na dva načina: afirmativno i koncesivno. U oba je slučaja veoma vidljivo oslanjanje kritike na pojam žanra na jednoj, a na hijerarhiju među raznim žanrovima na drugoj strani. Afirmativni će

⁸ Vidi: Batušić, Nikola, *Struktura srednjovjekovne pozornice*, u: *DHK - Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, Književni krug, 1985, Split, str. 415-425; Fancev, Franjo, *Hrvatska crkvena prikazanja*, Posebni otisak iz XI: knj. "Narodne starine", 1932, Zagreb; Kolumbić, Nikola, *Hrvatska srednjovjekovna drama u vremenu i prostoru*, u: *DHK*, Književni krug, 1985, Split, p.5-15; Kolumbić, Nikica, *Neka pitanja postanka i razvoja hrvatske srednjovjekovne drame*, u: *Dani hvarskog kazališta - Uvod*, Čakavski sabor, Split, 1975, str. 36-56; Kolumbić, Nikola, *Postanak i razvoj hrvatske srednjovjekovne pasionske poezije i drame*, neobjavljena doktorska disertacija, 1964, Zadar; Moskatelo, Kuzma, *Cresko prikazanje*, u: Vodarić, Franić, Muka, Katedra Čakavskog sabora Cres-Lošinj 1993, Mali Lošinj, str. 3-72; Novak, Slobodan S./Lisac, Josip, *Hrvatska drama do narodnog preporoda I. i II. dio*, Logos, 1984, Split.

zaključak otprilike tvrditi da umjetničko značenje konkretnog djela postoji *zato* što to djelo pripada nekom žanru (...) Drugi put će polazište biti tvrdnja da djelo ima takvo i takvo umjetničko značenje *premda* pripada nekome žanru."⁹ Stoga držimo nam je određenje žanra od presudne važnosti za određivanje značenjske komponente književnog djela.

Tijekom vremena, već od 16. stoljeća nadalje javljaju se znatnije promjene unutar dramskih vrsta uopće, posebno unutar žanra misterija, moraliteta i mirakula. Uvjetovane su one prodorom nove, renesansne poetike koja je u stare žanrove, tj. u njihove temeljne modele unijela mnoštvo dodatnih eksplicitnih i implicitnih informacija.¹⁰ Za razliku od srednjeg vijeka u kojem je žanrovska pripadnost djela bila uvjetovana prije svega njegovom uporabnom svrhom, u razdoblju renesanse, a potom i u svim kasnijim razdobljima, srednjovjekovni su žanrovi doživjeli mnogobrojne i raznolike transformacije. Uvjetovane su one, naravno, promjenom žanrovskih sistema unutar kojih su navedeni žanrovi zauzimali neka nova mjesta na hijerarhijskoj ljestvici književnih vrsta. Nove su poetike tako srednjovjekovne žanrove uvelike približile praktičnom životu, unijele u nju nove tematsko-motivacijske elemente i značajne kompozicijske novosti.

Glede promjena do kojih je tijekom stoljeća dolazilo unutar žanrova nastalih u okviru podskupine crkvenih prikazanja valja nam spomenuti da je tijekom 18. stoljeća došlo do znatnih promjena unutar njihovih žanrovskih struktura koje su rezultirale pojavom dvaju smjerova njihova razvoja. Unutar prvog smjera odlučujuću je ulogu odigrala praktična usmjerenost crkvenih prikazanja k odgojnim, moralnodidaktičkim ciljevima, kao i njihova vezanost uz određene crkvene praznike. Stoga navedeni pravac, koji je crkvena prikazanja odveo u sferu folkora, možemo nazvati pučkim. Drugi će, pak, pravac - možemo ga nazvati artistskim¹¹ - biti obilježen transformacijama započetim u Vetranovićevim, Gleđevićevim i, napose, Nenadićevim dramama u kojima će autori težiti hipertrofiranju samo određenog sadržajnog dijela predloška koji će se postupno pretvarati u posebnu dramu. Te nove forme proizvedene na osnovi razrade jednog detalja biti će strukturirane, bez obzira na svoj biblijski okvir, po načelima svjetovne dramatike. Misterije, mirakuli i moraliteti pretvorit će se, dakle, u suvremene dramske oblike.

U razdoblju suvremene hrvatske književnosti, koju karakterizira izraziti pluralizam stilova i žanrova, sumnja u održivost različitih klasifikacija navodi nas na selektivno tumačenje književnih pojava. Unutar pak korpusa suvremenih dramskih djela obilježenih korištenjem srednjovjekovnih žanrovskih komponenti interpretacijski pristup koji bi težio jednoznačnom definiranju značenjskih

⁹ Pavličić, P., *Književna...*, str. 114-115.

¹⁰ Vidi: Pavličić, P., *Metodološki...*

¹¹ Termin smo preuzeli od Slobodana P. Novaka. Vidi: Novak, S./ Lisac, J, nav.dj., str. 258.

vrijednosti otežan je prisustvom izrazitog pluralizma idejnih težnji i htijenja u djelima suvremenih hrvatskih dramatičara.

Na *Krležinim danima* 1993. godine Sanja Nikčević je u radu pod naslovom *Prikazanja danas ili zašto se u Hrvatskoj na kraju dvadesetog stoljeća igra kazališna forma iz srednjeg vijeka*¹² pokušala pronaći moguće razloge procvata crkvenih prikazanja na hrvatskim scenama nakon 1990. godine. Autorica pokušava odgovoriti i na pitanje što našem vremenu prikazanja znače, te dolazi do zaključka da nas je današnja ratna hrvatska stvarnost prisilila na njegovanje kolektivnih rituala kao sredstva osnaženja zajednice. "Ukratko, prikazanja su očito afirmativno političko kazalište napisano iz potrebe širenja određene ideologije, ali mogu funkcionirati u nekom vremenu samo ako je i njihova ritualna strana zadovoljena, ako su zajedničko prisjećanje na trenutke kada zajednica vraća snagu. Dakle, osim širenja vjere, vrijeme u kojem prikazanja nešto znače mora imati i vjeru kao označitelj zajednice."¹³

Vidimo, dakle, da Sanja Nikčević analizu značenjske komponente hrvatskih prikazanja temelji na njihovoj scenskoj afirmaciji, tj. na izučavanju činjenice zbog kojih su određeni tekstovi, bez obzira na vrijeme njihova nastanka, svoju kazališnu afirmaciju doživjeli u razdoblju nakon 1990. godine. Nas ovom prilikom zanima autoričina analize suvremenih hrvatskih dramskih tekstova, točnije djela Milana Grgića poznatog pod naslovom *Sv. Roko na brdu*. To Grgićevo dramsko djelo, po njenu sudu, posjeduje niz žanrovskih osobitosti tipičnih za žanrovski model mirakula. Napominjući da se u njemu umetnute i osobine melodramatskog žanra Sanja Nikčević ističe: "Autor je naznačio ljudsku motivaciju poziva i svećenika i njegove domaćice (neispunjena ljubav), kao i njihovu nesavršenost (svećenik psuje, Luce ima dug jezik), nezamislivu za srednjovjekovne svece. Isto tako tu više nema Boga koji progovara kroz posrednike, nego samo crkva kao njegov simbol, a i don Ante ne brani cijelu Hrvatsku, nego samo svoju crkvu. Simboli su spuštene (svijećnjaci koje Luce zamata stavljaju se u kovčeg sa slamom kao prefiguracija Kristovih jaslca). Đavo se ovdje ne naziva pravim imenom nego *lupeži, divljaci ili bradonje*, a tek po jednom *rogati*, odnosno *vrazi*."¹⁴ Izvjesne transformacije u odnosu na srednjovjekovne scenske oblike u toj su drami vidljive i na formalnom planu. Radnja je, naime, skoncentrirana na samo jednu - posljednju postaju don Antina puta. Organizacija pak lika tog glavnog protagoniste usmjerena je na dočaravanje njegove osobe kao odabranika božjeg čije je neshvaćanje

¹² Rad je objavljen u: *Krležini dani u Osijeku*, HNKO Sijek, PF Osijek, ZZPHKKG HAZU, 1995, Zagreb - Osijek, str. 56-72.

¹³ Nikčević, nav. dj., str. 70.

¹⁴ Nikčević, S., nav.dj., str. 66.

vlastite odabranosti rezultatom snažnog utjecaja "ironijskog modusa u kojem likovi znaju manje od publike."¹⁵

U drugom Grgićevom tekstu *Mali trg*, koji vremenom svoga nastanka prethodi *Sv. Roku na brdu*, lica su strukturirana na poprilično drugačiji način. Pokušamo li ovaj tekst tumačiti s obzirom na njegovu pripadnost žanru mirakula doći ćemo do zanimljivih rezultata. Taj tekst, naime, posjeduje niz značajki spomenutog srednjovjekovnog žanrovskog modela. U njegovu je središtu lik sveca mučenika koji prolazi svoj križni put pokušavajući spasiti čovječanstvo. Pri prikazu njegova puta autor se koristi nizom tipičnih mirakulskih postupaka: elementima čuda, simbolikom smrti (čovjek u crnom), slikanjem protagonista radnje kao plošnih figura strogo podređenih funkciji u tekstu, unošenjem grotesknih likova kljastih, bolesnih, jadnih, gubavaca koji okružuju izdvojen, svetačkom svjetlošću obasjan središnji lik sveca.

Radnja *Malog trga* započinje na prostoru zaprljanog i zapuštenog Malog trga, dakle na svojevrsnoj minimaliziranoj slici svijeta naseljenoj protuhama i skitnicama. Na tom ključnom prostoru iskušava se vjerska postojanost suvremenog sveca i mučenika. Kao i u slučaju *Sv. Roka na brdu* radnja je, dakle, skoncentrirana na samo jednu postaju mučenikova - Ivanova puta. Središnje mjesto tog prostora zauzima maleni plato ispred Jurine gostionice. Na njemu su smješteni protagonisti kojima pisac pridaje uloge pokretača radnje, ali i gospodara (prije svega - Viktor, zatim Čangija, Jura i Agnus) koji upravljaju ljudskim sudbinama malog gradića. Oni su u isto vrijeme i svemoćni "mali bogovi" i suci i iskupitelji narodni, oni su idejni tvorci Ivanova križnoga puta. Na središnjem mjestu Maloga trga, dakle, započinje strašno Ivanovo mučenje koje završava njegovom smrću, ali ne i, kao što bismo mogli očekivali, ulaskom u kraljevstvo nebesko.

Ivanov je, pak, lik po mnogo čemu antipod Najvećeg mučenika - Krista. Njegova će spasiteljska uloga biti pomalo mistično, proročki najavljena Čižekovim riječima: *Bog je čovjek, čovjek je Bog. Bog uzima i daje, čovjek uzima i daje.*¹⁶

On je središnji akter koji se potpuno izdvaja iz okružja ostalih protagonista - što možemo i vidjeti iz slijedećih Agnusovih replika:

Bože moj, tko li je tebe k nama poslao? Koji te je vjetar donio u naš Mali trg?... Ovako, kad te čovjek gleda, pomisli da nisi ni za što. Odrpanac. Crkveni miš. I bolečiv si. Bez snage. Nikakav... A mutiš. Stalno nešto snuješ i razmišljaš tom svojom glavom. Filozof... I ti bi htio od nas ovdje učiniti popove i svece, a? Da se

¹⁵ Isto.

¹⁶ Grgić, Milan, *Mali trg* (rukopis), str. 15.

*svi među sobom prijateljski tapšemo, grlimo i ližemo?... Kud guraš tu svoju prokletu dobrotu, kad su u pitanju lopovi i gadovi poput Viktora? Valjda znaš razlikovati dobro od zla? Što si ti? Duhovni čovjek? Apostol?*¹⁷

Ivanu pisac u početku drame pridaje ulogu po kojoj je on, zadobivši božji blagoslov, nadmoćan drugim ljudima i svojoj okolini. Iako je on obično ljudsko biće, njegovi su postupci čudesni, on je izabranik božji kojemu je podarena iscjeliteljska moć. U početnoj aktancijalnoj shemi drame zauzima on stoga ulogu subjekta koji se na poticaj Krista, vjere (dakle, adresanta) želi žrtvovati za svoj narod (objekt svoga djelovanja), u svrhu iskupljenja i spasenja s Kristom (adresat). Vjera - Bog - Krist u početku ove drame zauzimaju, kao što smo i rekli, ulogu adresanta, tj. nosioci su ideološke uloge teksta. Takav aktancijalni model, koji, naravno, na mjestu protivnika ima obično židovske suce (ovdje Viktor i dr.), vojnike (Hrušt), a na mjestu pomoćnika neku preobraćenu ženu ili sl. (u našem je to primjeru Jelena), tipičan je za većinu srednjovjekovnih mirakula.

Početan, dakle - tipično mirakulski žanrovski model, Grgić tijekom razvoja svoje dramske radnje bitno mijenja. Cilj njegovog *Malog trga* nije demonstriranje vječne kršćanske dogme putem priče o Kristu (tj. njegove prefiguracije u liku nekog sveca), već prikaz suvremena, okrutna svijeta u kojem je pojava sveca dovedena u okružje potpune ravnodušnosti, obezduhovljenosti i potrošačkog mentaliteta. Pridodajući na taj način tradicionalnom modelu suvremene značajke Grgić je umnogome izmijenio značenjsku strukturu svoje drame. Tijekom radnje *Malog trga*, naime, aktancijana se shema mijenja: ulogu subjekta radnje preuzimaju Ivanovi protivnici, članovi "ureda" na čijem je čelu Viktor - inkarnacija zla, pravi suvremeni Satana. Ivan pak prelazi na mjesto objekta. Vođeni adresantom koji više nije nikakva metafizička iscjeliteljska sila, već potrošački i lopovski mentalitet, Viktor i njegovi prijatelji izazivaju Ivanovu postupnu tjelesnu propast, iniciraju njegov križni put - ne, naravno, u svrhu duhovnog iskupljenja, već prosto radi postizanja materijalnog profita. Usmjerujući na taj način Ivanovu "božju obdarenost", dajući mu potpuno novu, ironijski preosmišljenu funkciju oni potpuno izmjenjuju ideološko značenje drame. Ivan se, pak, sa svog uzvišenog, nadmoćnog položaja spušta na sužničku ulogu, potpuno se prepušta zlim silama koje, pod parolom društvenog prosperiteta, iskorištavaju njegovu svetačku ulogu i iscjeliteljsku moć.

Valja nam, osim toga istaći da je Ivanov put tijekom drame, omeđen dvama polovima: na desnoj strani nalazi se prostor Cvjetne ulice. U srednjovjekovnim mirakulima on nosi obilježja pakla. Kod Grgića njegovo je značenje donekle transformirano. Cvjetna ulica, doduše, nosi sve atribucije paklenskoga prostora, ona je "kaljuža" puna "otrova i zla", ali je interesantno da se upravo u njenoj sjeni, skriveno od očiju gledalaca, dešava prvo Ivanovu čudo - Petrovo ozdravljenje,

¹⁷ Grgić, nav.dj., str. 22.

koje će potaknuti sve kasnije događaje u Grgićevoj drami. Ironijskim preosmišljavanjem žanrovskih struktura mirakula Grgić Ivanovom "čudu" pridaje značenje ishodišne točke kojom započinje, ne iskupljenje, već ponovna reinkarnacija zla, njegovo osnaženje, oživotvorenje i konačna pobjeda. Ona, naravno, kulminira Ivanovim ubojstvom - i to ponovno u istom prostoru Cvjetne ulice - prostoru pakla.

Lijevi pak prostor u Grgićevu theatrumu nema jasnih rajskih konotacija. On je tek blijedo mjesto na koje se trpaju svi siromašni bogalji, nakazni protagonisti koji bezuspješno čekaju ozdravljenje, ne gubeći pri tome iskrenu vjeru u istinitost Ivanova božjeg poslanja.

U sredini prostora, dodajmo, nalazi se presušena i pokvarena česta - mjesto koje će tijekom razvoja radnje poprimiti izvesne simboličke konotacije. Iz te će česme, naime, tek na kraju drame poteći čista voda. Poznato nam je da je voda nosilac simbolike pranja i čišćenja, te da se u kršćanskoj ikonografiji najčešće koristi kao sakrament krista. I putem tog simbola Grgić ironično preosmišljava mitsku strukturu svoga prikazanja. Čista voda nije u Grgićevu svijetu označitelj nevinosti, ispiranja griješnosti, već ulaska u novi monstruozan svijet u kojem je Ivanova muka i nevolja tek potvrda ništavilosti apurdna i pokvarena svijeta. Doveden do grotesknog finala Grgićev se svetac na kraju ove drame u kojem, uviđajući svu besmislenost svoga žrtvovanja, odlučuje - naravno bezuspješno - na svoj posljednji korak koji izriče svojom posljednjom replikom: *Božji sine... Ti, koji si me napustio... Molim te samo još jedno... Daj mi toliko snage, sa sve ove ovdje mogu sobom povesti u pakao... Molim te!... Preklinjem te...*¹⁸

Ovom posljednjom replikom, kao i kasnijim Ivanovim ubojstvom, te posljednjom potvrdom paklenskoga finala drame putem simbola vode Grgić je u svome *Malome trgu* jasno iskazao istovremeno djelovanje mita i njegove parodije, utopije i destrukcije utopije. U svijetu dvadesetog stoljeća njegov svetac otkriva bolnu istinu da se u njemu novac i interes otkrivaju kao jedine "moralne" paradigme. Srazom Ivanove opraštajuće ljubavi s beskrupuloznošću današnjeg svijeta Grgić postiže učinkovitost groteske. Parodirajući, dakle, žanrovske osobitosti moraliteta pisac groteskno izvrće temeljne vrijednosti njenih struktura-sudbina, njen moral. Ivanova smrt pri tom je potvrda tek jednog potpuno besmislenog pokušaja podavanja novog smisla življenju koja, spoznavši svoju uzaludnost, i sama ponire u svome bijesu u isti kolopet paklenskoga kola.

Iako Grgićevom *Malom trgu* možemo zamjeriti određenu književnu nedorađenost (posebno pri oblikovanju pojedinih protagonista, kao što je npr. Jelena i sl.), možemo na kraju zaključiti da taj dramski tekst, zahvaljujući upravo snažnom prisustvu moralitetnih žanrovskih osobitosti, posjeduje općeljudske i sivevremene attribute. Taj je tekst još jedan u nizu suvremenih scenskih prikazanja

¹⁸ Grgić, nav. dj., str. 110.

(Raosov *Kako je New York dočeka*o Krista, *Bijeli brijeg*, Fabrijev *Meštar*, Brešanov, *Nečastivi na filozofskom fakultetu*, te drugi tekstovi) u kojem je modernom Kristu (odnosno njegovoj zemaljskoj kopiji) uskraćeno uskrsnuće, odnosno u kojem posljednju pobjedu ipak odnosi svemoćni Nečastivi.