

Kim CUCULIĆ

## Dvije riječke *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* u kontekstu suvremenosti

UDK: 821.163.42.09 Brešan, I. \* 821.163.42'25=131.1  
Prethodno priopćenje

Nakon brojnih kazališnih inscenacija *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja*, redatelj Lary Zappia ponudio je u predstavi HKD teatra iz Rijeke, 2005. godine, drukčiji „ključ“ interpretacije ove groteskne tragedije Ive Brešana. Radikalni pomak u interpretaciji dogodio se time što su se u predstavi HKD teatra usnuli Mrdušani nakon skoro šezdeset godina probudili iz povijesnog sna, prekriveni paučinom i zaliveni vapnom, čime je Zappia postavio pitanje što nam ovaj Brešanov komad govori u kontekstu suvremenosti. Do novog uprizorenja *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* u nekom riječkom kazalištu trebalo je pričekati čak dvanaest godina. U Talijanskoj drami Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci 2017. režirao ju je Luca Cortina. Ova groteskna tragedija tada je prvi put izvedena na talijanskom jeziku, odnosno u prijevodu na istromletački dijalekt koji su napravili glumica Rosanna Bubola i ansambl Talijanske drame. Društveno-politički kontekst je osuvremenjen, mentalitet Mrdušana ostao je isti, a predstava je sugerirala da i današnjim demokratskim društvom vladaju nepoštenje, kriminal i korupcija – naročito u redovima političke elite, u uvijek aktualnom srazu politike i kulture. Na koje načine su dvije riječke predstave situirale i transponirale Brešanov komad u kontekst suvremenosti, tema je ovog rada.

**KLJUČNE RIJEČI:** Ivo Brešan, groteskna tragedija, hrvatska i talijanska verzija, suvremene interpretacije

### Uvod

Groteskna tragedija *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* Ive Brešana napisana je 1965. godine, a stjecajem političkih okolnosti objavljena je tek 1971. u časopisu *Kolo*. Praizvedba je bila iste godine u Teatru &TD u Zagrebu. U

njoj je Brešan posegao za konceptom „predstave u predstavi“, koji je prisutan i u samom Shakespeareovu *Hamletu*. Brešanova „predstava u predstavi“, kako navodi Lada Čale Feldman, ima sljedeća obilježja:

- 1) sudionici „predstave u predstavi“ su istovremeno i sudionici okvirnih zbivanja
- 2) tekst koji se igra prerađena je verzija već otprije poznatog literarnog remek-djela, koje je poslužilo kao predložak i okvirnoj igri
- 3) do razdiobe prostora „teatra“ i prostora „zbilje“ dolazi samo na trenutke, jer se „nezapamćena predstava“ tek priprema, što Brešanu omogućuje neprestano kontrapunktiranje „odglumljenog“ i „stvarnog“ unutar scena „pokusa“, a zatim suprotstavljanje scena „pokusa“ scenama života. (Čale Feldman 1989: 44)

Možda najbolji uvod u ovu dramu predstavlja Brešanov esej „Osnovna načela mog kazališnog sustava“ objavljen u časopisu *Republika* (1997) u kojemu objašnjava kako se pod utjecajem Hegelove *Logike* i *Fenomenologije duha* u gradnji strukture drame poslužio filozofskom trijadom: Teza – Antiteza – Sinteza. Tezu, odnosno „čistu ideju“, pronašao je u velikoj temi svjetske klasike koja je izvanvremenska i univerzalna; kao antiteza Shakespeareovu *Hamletu* poslužio je konkretni, banalni svijet Mrduše Donje, a suprotnost između *Hamleta* kao teze i Mrduše kao antiteze prevladana je sintezom: Elsinor i Mrduša Donja stapaju se u jedno, postajući tako novom kvalitetom koja više nije ni jedno ni drugo.

Prema riječima Ive Brešana: „I sam je Shakespeare u mojoj drami postao tragično lice, jer se cijela stvar gradi na tome što se on kao fenomen kulture u jednoj primitivnoj sredini unižava i dovodi do apsurd (...)“ (Brešan 1989: 171).

*Predstavom Hamleta u selu Mrduša Donja* na hrvatske je pozornice unesen novi kazališni senzibilitet. Umjesto književno stilizirane zbilje na koju su gledatelji i čitatelji bili navikli, Brešan im je ponudio „grubi komad jezične stvarnosti jednog sela u Dalmatinskoj zagori“ (Mrkonjić 1993: 228).

U svojem eseju *Preobrazba farse* Zvonimir Mrkonjić (1987: 197–214) navodi da u Brešanovu farsičnom konceptu doživljavaju sintezu tri značajna elementa farse: jezična stilizacija, periodičnost i antiautoritarnost – „Eksploziv psovke presađen iz *Kralja Ubuja*, nadrealistički stilizirano folklorno zaklinjanje *Kralja Gordogana*, izbija u *Predstavi Hamleta* u kontekstu izobličenog žargona vlasti. Psovka je u Brešana istodobno sredstvo represije i riječ pobune

(...)“ (Mrkonjić 1987: 209). Na psovku upućuje i teatrolog Nikola Batušić: „(...) To je izvoran, svjež i nepatvoren jezik, govor opor i grub hrvatskih gorštaka iz Zagore, gdje se Bog i Isus rjeđe zazivaju kao spasitelji, a mnogo se češće njihovo ime spominje kao općepoznata poštapalica – kolokvijalna psovka (...)“ (Batušić 1973: 199).

Pišući o *Predstavi Hamleta u selu Donja općina Blatuša/Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja*, Grozdana Cvitan u svojoj knjizi *Trajni sukob s Nečastivim: Ivo Brešan* spominje četiri vala *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja*:

Prvi od njih trajao je dvije godine: od travnja 1971. (Teatar ITD) do početka 1973. godine (kad su svi čuli ono što vlast nije izričito rekla, ali je izričito prešutjela – kako je to opisao Zuppa). Drugi repertoarni val ili razdoblje počinje skidanjem s repertoara *Mrduše* u ITD-u 1981., jer je ponovo mogu igrati drugi pa svi oni koji su je 1973. poskidali s repertoara (ili je nisu stigli ni postaviti) rade to osamdesetih godina. To razdoblje prekinuto je ratom, da bi se u trećem valu 1994. konačno pojavila i na repertoaru Satiričkog kazališta Kerempuh! U trećem (ili s obzirom na zbivanja prvom poslijeratnom) razdoblju pojavljuju se *Mrduše* koje imaju potrebu propitati novo vrijeme na tekstu koji je kroz tri protekla desetljeća postao određeni simbol hrvatskog (i ne samo hrvatskog) kazališta i kazališnog otpora. U tom razdoblju javljaju se i potrebe za svojevrsnim dramaturško-redateljskim zahvatima u Brešanov tekst. Međutim, u četvrtom valu/razdoblju koje pripada 21. stoljeću sve više redatelja uviđa da zahvati nisu potrebni jer nema ni bitnih promjena. Zlo i prostakluk ostali su isti, ili ih bolje poznamo pa nam se čine i gorim, a potvrđuju ono u što je Brešan pokušavao od početka uvjeriti sve koji su ga napadali: ideologije su samo oruđe koje pomaže da se zlo u čovjeku pokaže u svim svojim oblicima i mogućnostima (...) (Cvitan 2022: 61)

Tema ovog rada dvije su riječke *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* u kojima je došlo do dramaturško-redateljskih zahvata u Brešanov tekst, čime ga se pokušalo približiti suvremenosti. Istražujući ovu temu, naišli smo na tekst kazališnog kritičara Dalibora Foretića objavljen u njegovoj knjizi *Nova drama – dramaturški spisi*, u kojemu analizira *Predstavu Hamleta u selu Mrduša Donja* koju je Hrvatska drama tada Narodnog kazališta „Ivan Zajc“ iz Rijeke



**SLIKA 1.** Predstava *Hamleta u selu Mrduša Donja*, redatelj Lary Zappia, HKD teatar, 2005. (fotoarhiva Novog lista, snimio Petar Fabijan)

postavila 1987. godine u režiji Branislava Mićunovića. U toj predstavi, kako piše Foretić, „Mrduša, odnosno Mrdušani, danas su zaposjeli gradove.“

Oni se nisu mnogo promijenili, ali su zato stubokom izmijenili svoj novi životni okoliš, prilagodili ga sebi. Trebalo je samo vremena da se netko dosjeti da malo preinači repere Brešanove gorke satire i da je doživimo u jednom sasvim novom društvenom kontekstu, mnogo, nažalost, podobnijem ovom vremenu. Upravo od te premise krenuo je u svojem čitanju Brešanove *Mrduše* redatelj Branislav Mićunović. Mićunoviću nije za to trebalo mnogo dramaturških preinaka. Dovoljno je bilo da se nigdje ne spomenu „selo“ i „seljaci“, da se seoska radna zadruga pretvori u poduzeće i da se donedavni seljaci presvuku u novokomponirane građane, pa da čitava dramska struktura profunkcionira čitavim nizom novih, i te kako aktualnih i gorkih asocijacija... Scenska slika pokazuje tu novu, urbanu situaciju (...) (Foretić 1989: 175)

U toj je predstavi, zaključuje Foretić, društvena situacija *Mrduše* stubokom izmijenjena, a u njoj su se pojavili prepoznatljiviji signali suvremenosti.

### *Mrduša* HKD teatra

Nakon Mićunovićeve predstave, upravo u Rijeci dogodila su se dva primjera pokušaja drukčijih kazališnih „čitanja“ Brešanove *Mrduše*. Nakon brojnih kazališnih inscenacija *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja*, redatelj Lary Zappia ponudio je u predstavi HKD teatra iz Rijeke, 2005. godine, drukčiji „ključ“ interpretacije.

U nekoliko prijašnjih verzija *Mrduše* koje smo imali prilike gledati, u scenografskom i kostimografskom smislu nastojalo se prizvati atmosferu narodnih seoskih domova, s neizostavnom ideološkom ikonografijom. Zappia je učinio otklon od takve, realistične vrste uprizorenja, zadržavši tek na Puljinoj kapi partizansku petokraku i puštajući iz zvučnika ideološko-propagandne poruke karakteristične za vrijeme drugog poraća te glazbene obrade etno-motiva skladatelja Duška Rapoteca-Utea.

Radikalan pomak od dotadašnjih kazališnih interpretacija dogodio se time što se u predstavi HKD teatra usnuli Mrdušani nakon skoro šezdeset godina bude iz povijesnog sna, prekriveni paučinom i zaliveni vapnom. Na prvi pogled oni su djelovali poput živih mrtvacu, koji su odjeveni u pogrebna odijela ustali iz groba i nastavljaju neku svoju davno započetu igru. U tim sjedokosim glavama i mrtvački bijelim licima, u čemu nisu bili izuzetak ni likovi mladih – Anđe i Škoke – mogli smo prepoznati aluziju na današnje vrijeme u kojemu se duhovi prošlosti uvijek iznova bude i lebde nad suvremenošću.

Prema mišljenju teatrologa Darka Gašparovića, „Zappia je, u dvostrukoj ulozi redatelja i dramaturga, iznašao rješenje kojim je *Predstavu Hamleta* 2005. postavio pred gledatelja kao sliku njegova prošlog, ali u mentalnome smislu i sadašnjega vremena“ (Gašparović 2009: 39).

Ovo je bila i vjerojatno najkomornija izvedba *Mrduše* dotad. U posve minimalističkoj inscenaciji, glumci i publika zajednički su „dijelili“ scenski prostor, čime su gledatelji stavljeni u poziciju naroda, odnosno aktivnih sudionika zbivanja koji se na neki način pretvaraju u sudionike zločina nad Škokinim ocem. U prvom prizoru, kad Mačak u svom ruralno-simplicističkom stilu prepričava *Hamleta* kojega je gledao u Zagrebu, glumci su bili razmješteni među publikom i polako su izranjali iz mase. Kako je u povodu ove predstave pisao kazališni kritičar Hrvoje Ivanković, Zappia se, s određenom dozom ironije, poslužio publikom kao „dekorom“:

Tako je, na primjer, amblematsko djelo Ive Brešana, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, pretvorio u neku vrstu *reality showa*, u kojem publika „glumi“ nevoljne mrduške „odbornike“, koji nijemo i pokorno sudjeluju u Bukarinom prangijanju. (Ivanković 2009: 50)

Uvođenjem lika učiteljice umjesto učitelja Škunce, redatelj Zappia nije pogriješio, jer je Edita Karadžole svojom krhkom pojavom i suptilnom igrom, doduše obilato začinjenom ironijom, još više podcrtala nepomirljiv sraz između primitivizma i kulture. Kako navodi Darko Gašparović, zamisao da Brešanova učitelja pretvori u učiteljicu pokazala se izvanrednom:

Sva sramotna poniženost intelektualca u primitivnoj sredini koja se bahati dočepavši se apsolutne vlasti nad ljudima, moćno je umnožena kad se kao taj poniženi intelektualac pojavila krhka žena. Naravno, jer je i u svome ženstvu dodatno ponižena u sklopu patrijarhalnoga muškarčkog čopora. (Gašparović 2009: 39)

Uz nekoliko stolica i stup električne rasvjete, scenografkinja Ljerka Hribar kao glavni scenografski element iskoristila je rasklimana seoska kola, koja se pretvaraju u minijaturnu pozornicu, na kojoj se u formi „kazališta u kazalištu“ preklapaju situacije iz života sa scenama pokusa *Hamleta*. Uzimajući Shakespeareov predložak kao univerzalni okvir za propitivanje provjerenih moralnih vrijednosti i njihova rasapa u životnoj zbilji, Brešan je posegnuo za oblikom travestije, za koji je karakterističan raskorak između sadržaja i forme. Uz sjajno „prepjevanje“ jampskog pentametra u junački deseterac, komički efekti proizlaze i iz unošenja neodgovarajućih, šaljivih i nepristojnih riječi u ozbiljan sadržaj travestiranoga djela, čime se visokosofisticirani *Hamlet* svodi na mjeru priprostih i neukih seljaka.

U scenama pripreme predstave najviše se i osjećao komički potencijal Brešanova teksta, dok dramatična situacija oko zatvaranja Škokina oca zbog navodne pronevjere združnoga novca naprosto nije bila „plodan teren“ da se *Mrduša* sukladno Zappijinoj zamisli posve postavi u žanru komedije. Upravo suprotno toj nakani, Lary Zappia možda je bio više od svojih prethodnika na tragu žanrovskog određenja ove drame kao groteskne tragedije, što su djelomično diktirali već i stilski neutralni kostimi Danice Dedijer te ne do kraja realistična scenografija, prekrivena patinom prošlosti. I mrtvački bijela lica



**SLIKA 2.** *La rappresentazione dell' Amleto nel villaggio di Merduscia di Sotto*, redatelj Luca Corina, Talijanska drama Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca Rijeka, 2017. (HNK Ivana pl. Zajca, snimio Dražen Šokčević)

protagonista djelovala su više groteskno nego komično.

Uz već spomenutu Editu Karadžole, koja je kreirala još jednu upečatljivu ulogu, ovoga puta u ulozi Pulje/Polonija briljirao je Nenad Šegvić, koji je već počevši od svog izgleda – s partizanskim kačketom natučenim skoro do nosa, golemim staračkim naočalama i hitlerovskim brčićima, slikovito utjelovio senilnu gerontokraciju i partijski mentalitet.

Za ulogu seoskog moćnika Bukare/Klaudija prikladno je odabran Davor Jureško, koji je stavom i ponašanjem karakterističnim za primitivnu grabežljivu svijest dojmljivo glumački sažeo svu onu bahatost, neznanje i prepotenciju vlastodržaca s kojom se, nažalost, susrećemo i danas. Primitivni mentalitet, koji se svodi na „u se, na se i pada se“ zorno je ilustrirala i Zrinka Kolak Fabijan u ulozi Majkače/Gertrude, a nekog drukčijeg Mačka/Laerta, pomalo grotesknog, kreirao je Denis Brižić.

Najdramskije lice u predstavi je bio Damir Orlić u ulozi Joce Škokića-Škoke/Hamleta, koji se sukladno ozbiljnosti situacije svoga lika nije mogao prepustiti komičkim efektima. Andreja Blagojević odigrala je naivnu djevojku Anđu/Ofeliju koja će postati žrtvom u rukama vješta manipulatora

Bukare i njegovih podanika.

Završavajući predstavu zahuktalim narodnim kolom, Zappia je izostavio čuvenu Škuncinu rečenicu – zgrožen amoralnošću sredine, a nemoćan da bilo što poduzme, na kraju će drame očajnički zavapiti u mrak: „Svjetlo... Upalite svjetlo... Svjetlo...“ (Brešan 1979: 83).

Umjesto toga, u Zappijinoj predstavi na rasvjetnom stupu nastao je „kratki spoj“, a pozornicom su frcale iskre. Ovom ironičnom poantom završila je riječka *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* koja nam je pokazala da se na ovim prostorima zapravo ništa nije promijenilo i da su Mrdušani o koje se „kultura samo očesala“ zapravo vječni.

### ***Mrduša* Talijanske drame**

Nakon predstave HKD teatra, do novog uprizorenja *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* u nekom riječkom kazalištu trebalo je pričekati čak dvanaest godina. U Talijanskoj drami Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci 2017. režirao ju je talijanski redatelj Luca Cortina. Ova groteskna tragedija tada je prvi put izvedena na talijanskom jeziku, odnosno u prijevodu na istromletački dijalekt koji su napravili glumica Rosanna Bubola i ansambl Talijanske drame. Naslov istromletačke inačice drame je *La rappresentazione dell' Amleto nel villaggio di Merduscia di Sotto*, koju u izvornom znanstvenom radu pod naslovom „Strategije intenzifikacije u Brešanovoj drami *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* i njezinu prijevodu na istromletački dijalekt“ iscrpno analiziraju Magdalena Nigoević i Josip Galić:

Jezik u drami također pojačava cijeli doživljaj teksta jer je potpuno nepodudaran s tako visokim umjetničkim stilom kakvim je napisan Shakespeareov *Hamlet* (...) Prijevod na standardni talijanski ne bi ni približno dočarao sve jezične nepodudarnosti pa je odabir istromletačkoga dijalekta vrlo prikladan jer je to idiom manjih seoskih sredina koji nikada nije zaživio u nekom većem, urbanom prostoru. Bilo bi potpuno promašeno prevoditi ovu dramu ne poštujući njezinu dijalektalnu komponentu jer je ona svojim jezikom ukorijenjena u kontekst iz kojega nastaje i u kojemu se ostvaruje. (Nigoević i Galić 2020: 146)

Grozdana Cvitan (2022: 42) navodi da je riječka Talijanska drama već 1973. tražila od autorske agencije uvjete za izvedbu drame *La rappresentazione dell' Amleto nell' villaggio di Donja Mrduša*, bez navođenja prevoditelja, ali zbog svega što je uskoro uslijedilo djelo nije izvedeno. Tako se istromletački tekst pojavio 46 godina nakon prve izvedbe Brešanova djela na pozornici, odnosno čak 52 godine nakon njegova nastanka.

Društveno-političke su se okolnosti, naravno, u tome razdoblju uvelike promijenile... Svjesni toga, autori istromletačkoga prijevoda Brešanovim društveno-političkim aluzijama pronalaze pragmatičke ekvivalente koji kao takvi sami po sebi u prevedenom tekstu djeluju kao pojačivači. (Nigoević i Galić 2020: 157)

U predstavi Talijanske drame, postavljenoj u povodu Brešanove smrti (2017.), društveno-politički kontekst je osuvremenjen, mentalitet Mrdušana ostao je isti, a predstava je sugerirala da i današnjim demokratskim društvom vladaju nepoštenje, kriminal i korupcija – naročito u redovima političke elite, u uvijek aktualnom srazu politike i kulture.

U talijanskoj verziji *Mrduše* redatelj Luca Cortina i autorica adaptacije Željka Udovičić Pleština pristupili su Brešanovu predlošku iz vizure današnjeg vremena, zamjenjujući ideološki predznak socijalizma demokracijom i globalizacijom. U vizualnom smislu predstava je smještena u okvir „televizijskog ekrana“ ili kakvog internetskog portala koji donosi najnovije vijesti i prognozu vremena. U predstavi je bilo i drugih aluzija na suvremenost i digitalno doba u kojem živimo, a Cortina je koristio i medij filma.

Premda je kontekst osuvremenjen, mentalitet Mrdušana ostao je isti. U adaptaciji Željke Udovičić Pleština hrvatska imena likova su zadržana, s time da je Šimurinu tumačila glumica Ilaria Genatiempo. Jezična prilagodba na istromletački dijalekt ipak nema sva ona obilježja sočne dalmatinske ikavice, a nije bilo lako ni specifičan mentalitet Dalmatinske zagore transponirati u talijanski milje i njegov kulturalni kontekst.

Ako *Predstavu Hamleta* promatramo kao kritički prikaz jednog mentaliteta, onda je Ivo Brešan u svom pristupu mnogo oštrij i trpkiji, dok je talijanska verzija *La rappresentazione dell' Amleto nel villaggio di Merduscia di Sotto* nešto blaža i sofisticiranija, premda je pred kraj skrenula u neku vrstu parodije. U tom smi-

slu i glazba koju potpisuje Bruno Nacinovich bila je bliskija talijanskom melosu nego gangi. Dok su Brešanovi likovi grubi i primitivni, u Cortininom scenskom „čitanju“ oni su postali više agresivni i anksiozni – iskazujući bijes pojačanom gestom i fizičkom nasilnošću, a i njihova je seksualnost otvorenija i grublja.

U talijanskoj varijanti *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* Matu Bukaricu (Klaudije) utjelovio je Mirko Soldano, Milu Puljiza (Polonije) tumačio je Lucio Slama, Mačka (Laert) je igrao Bruno Nacinovich, a Majkaču (Gertruda) – Elvia Nacinovich. Djevojku Anđu (Ofelija) utjelovila je Ivna Bruck, a ulogu Joce Škokića Škoke (Hamlet) tumačio je Valter Roša. U ulozi seoskog učitelja i „redatelja predstave“ komički potencijal pokazao je Giuseppe Nicodemo, a pripadnike naroda igrali su Leonora Surian Popov, Anton Plešić i Denis Brižić.

Luca Cortina nije se bavio nekom određenom sredinom, već njegova Mrduša Donja postaje univerzalno mjesto koje može postojati bilo gdje u svijetu. Takvoj koncepciji odgovarala je i scenografija Liberte Mišan, koja je scenski prostor naznačila s nekoliko stolica, dugačkim drvenim stolom i nizom „švedskih ljestava“. Kreacijom kostima Marita Čopo dočarala je ruralnu sredinu, dok su likovi mladih – Anđe i Škoke – prikazani poput kakvih današnjih buntovnika. U amaterskoj predstavi *Hamleta* koristila se stilizacija renesansnih kostima, a jedan od njih će Škoki – nakon što je ovaj prokazao sumještane – biti navučen poput luđačke košulje.

Predstava je bila podijeljena u dva dijela, a drugi je počeo čuvenim prizorom *Mišolovke*. U trenutku kad su pokvarenjaci dovedeni u klopku i raskrinkani, žrtva izmanipuliranog Škoke dodatno je naglašena. Završni dio predstave bio je izuzetno parodičan, prizivajući televizijske šou programe i kičaste izborne kampanje. I u ovoj verziji *Mrduše* trijumfirao je pokvareni Bukara, koji postaje političar s izborne liste. Ono što je nekad bila Brešanova kritika komunističko-socijalističkog sustava, danas je to Cortinina kritika demokratskog sistema koji to zapravo nije. Bukare, naime, žive vječno. Zaključimo riječima Ive Rosande Žigo:

U talijanskoj izvedbi politiku možemo sagledati tek kao stanoviti podtekst koji isprepleće i povezuje vječne teme književnosti – s jedne strane primitivizam, laž, pokvarenjaštvo, sebičnost, nihilizam, a s druge težnju za ostvarenjem idealne slike svijeta u kojem postoji samo istinska ljubav, pravda i istina. U sukobu tih dviju sila upravo po-

sljednja dobiva utopijski status i nerijetko biva poražena. Politika je neizbježna samo zato što služi kao oslonac tim vječnim i uvijek iznova aktualnim ljudskim pitanjima i problemima. Sukladno navedenom, možemo zaključiti kako se predstava gradi oko jedne, i sasvim skladne, režijsko-dramaturške niti kojom se nastoji podcrtati, postaviti u prvi plan i jasno naglasiti kako su ideološki stavovi, tj. ideološki i represivni državni aparati, gotovo uvijek korumpirani, lažni i kako u takvu svijetu za pojedince koji odstupaju od uobičajenih svjetonazorskih paradigmi i koji su protiv establišmenta nema mjesta. (Žigo 2017)

## Zaključak

Odabrani primjeri riječkih uprizorenja antologijske Brešanove *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* pokazali su da je u 21. stoljeću ovaj tekst u kazalištu moguće postaviti na drukčiji način, bliži senzibilitetu suvremenosti, što otvara i neke nove smjerove interpretacije Brešanove drame i u budućnosti. Premda su obje riječke predstave pokušale pristupiti ovoj Brešanovoj grotesknoj tragediji iz vizure suvremenosti, to su učinile na drukčije načine. U svojem režijskom pristupu Lary Zappia krenuo je od pretpostavke što bi se dogodilo da se već odavno umrli Mrdušani „probude“ u današnjem vremenu i „ustanu“ iz svog povijesnog i društvenog sna. Time je Zappia učinio odmak od dotadašnjih uglavnom realističnih uprizorenja ovog komada, no u konačnici zaključak ostaje isti – mentalitet Mrdušana, unatoč promjeni povijesno-političkih okolnosti, ostao je isti.

U talijanskoj verziji *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* redatelj Luca Cortina i autorica adaptacije Željka Udovičić Pleština pristupili su Brešanovu predlošku također iz vizure današnjeg vremena, zamjenjujući ideološki predznak socijalizma demokracijom i globalizacijom. Relacija prema suvremenosti pojačana je scenografskim motivom ekrana na kojemu se nižu aktualne vijesti. U predstavi je bilo i drugih aluzija na suvremenost i digitalno doba u kojem živimo. Unatoč nastojanju da se *Mrduša* i Mrdušani transponiraju i situiraju u suvremeni kontekst, kao i kod Zappijine predstave možemo zaključiti da se bez obzira na promjenu društveno-povijesnih okolnosti njihov mentalitet nije promijenio, ostajući trajna konstanta ovih prostora.

## LITERATURA

- BATUŠIĆ, Nikola (1973). *Drama i pozornica*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- BREŠAN, Ivo (1979). *Groteskne tragedije*. Zagreb: Biblioteka Prolog, CEKADE.
- BREŠAN, Ivo (1989). „Dramaturgija groteske“. *Život* 3/4: 171.
- BREŠAN, Ivo (1997). „Osnovna načela moga kazališnog sustava“. *Republika* 51 (1-2): 3–16.
- CVITAN, Grozdana (2022). *Trajni sukob s Nečastivim: Ivo Brešan*. Šibenik: Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku.
- ČALE FELDMAN, Lada (1989). *Brešanov teatar. Aspekti Brešanove dramaturgije*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- GAŠPAROVIĆ, Darko (2009). „Od rođenja do prve zrelosti – 15 godina HKD teatra“. U: *HKD teatar/Međunarodni festival malih scena Rijeka – 15 godina*, Rijeka: HKD teatar – Međunarodni festival malih scena Rijeka, 37–39.
- IVANKOVIĆ, Hrvoje (2009). „Lary Zappia ili ljubav prema geometriji – skica za umjetnički portret kazališnog letača“. Rijeka: HKD teatar – Međunarodni festival malih scena Rijeka.
- MRKONJIĆ, Zvonimir (1987). „Preobrazba farse“. U: *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*. Ur. Branko Hećimović. Novi Sad – Rijeka: Sterijino pozorje – Izdavački centar Rijeka, 197–214.
- MRKONJIĆ, Zvonimir (1993). „Pogovor“. U: Brešan, Ivo. *Tri drame*. Zagreb: Znanje.
- NIGOEVIĆ, Magdalena i Josip GALIĆ (2020). „Strategije intenzifikacije u Brešanovoj drami *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* i njezinu prijevodu na istromletački dijalekt“. U: *Prvi Brešanov svibanj. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa o djelu Ive Brešana održanog od 18. do 19. svibnja 2018. godine na Sveučilištu u Zadru*. Ur. Miranda Levanat-Peričić i Ana Gospić Županović. Zadar: Sveučilište u Zadru, 139–162.
- ROSANDA ŽIGO, Iva (2017). „Mrduša kao interkulturalna inspiracija“. Dostupno na: <https://www.matica.hr/vijenac/616/mrdusa-kao-interkulturalna-inspiracija-27143/> (12. listopada 2017.).

## Two Rijeka Plays of *The Performance of Hamlet in the Village of Mrduša Donja* in a Contemporary Context

After numerous theater productions of Ivo Brešan's grotesque tragedy *The Performance of Hamlet in the Village of Mrduša Donja*, director Lary Zappia offered a different „key“ to interpretation in the performance of the HKD theater from Rijeka in 2005. A radical shift in interpretation occurred when, in the HKD theater play, the sleeping villagers of Mrduša woke up from their historical sleep after almost sixty years, covered in cobwebs and covered in lime, which made Zappia question what this piece by Brešan tells us in the context of modernity. It took as long as twelve years for a new production of *The Performance of Hamlet in the Village of Mrduša Donja* to be staged in a theatre in Rijeka. It was directed in 2017. by Luca Cortina in the Italian drama of the Croatian National Theater Ivan pl. Zajec in Rijeka. Then it was the first time this grotesque tragedy was performed in Italian, or rather in a translation into the Istrian-Venetian dialect made by actress Rosanna Bubbola and the Italian Drama ensemble. The socio-political context has been modernized, but the mentality of Mrduša villagers has remained the same, and the play suggests that even today's democratic society is ruled by dishonesty, crime and corruption – especially in the ranks of the political elite, in the ever-present clash of politics and culture. The topic of this paper is the way in which two plays from Rijeka situated and transposed Brešan's play into the context of modernity.

**KEYWORDS:** contemporary interpretations, grotesque tragedy, Croatian and Italian versions, Ivo Brešan