

Dramska trilogija "Zero" Milka Valenta

Josipović, Marijana

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:460613>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2022-12-09**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Studij Filozofije i hrvatskog jezika i književnosti

Marijana Josipović

Dramska trilogija Zero Milka Valenta

Diplomski rad

Znanstveno područje Humanističke znanosti, znanstveno polje Filologija,
znanstvena grana kroatistika

Mentor: izv. prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2018.

Sažetak

Dramska trilogija Zero sastoji se od triju tekstova napisanih u različitim vremenskim razmacima. Najstariji je Plaidoyer po pički, posljednji dio trilogije Zero. Ground Zero Aleksandra najmlađi je tekst i središnji dio trilogije, a Gola Europa prvi je tekst trilogije. Naknadnim postavljanjem triju tekstova u zajedničku trilogiju ostavlja se prostor za istraživanje opravdanosti zajedništva ovih tekstova na temelju njihovih formalnih i sadržajnih obilježja. Tekstovi imaju otvorenu formu te da nisu u skladu s klasičnom dramskom fabularnom strukturom. Zajednička obilježja tekstova proizlaze iz njihove strukture prostora koji je semantiziran prostornim odnosom likova, rekvizitima na sceni i videozidom koji tijekom sva tri teksta prikazuje iste slike. Zero 2 obilježen je izmjenom dvaju prostora čime se pojačava fiktivnost scenskog prostora, dok je u druga dva teksta trilogije naglasak na scenu stavljen približavanjem fiktivne i relane razine prostora. Sukcesivno nizanje scena može se naći u sva tri teksta, no prevlada simultanost. Ciklička koncepcija vremena vidljiva je u svim dijelovima trilogije. Likovi su u većini slučajeva imenovani na temelju svoje uloge ili zanimanja, a ne vlastitog imena (Predsjednik, Autor, Psihotik, Punker...). Autorski komentari omogućuju čitatelju uvid u psihička i emocionalna stanja lika triju drama. Samokomentarom likovi nude mnoštvo informacija o sebi, svojim željama, potrebama i stavovima. Zero 3 manjka navedene vrste karakterizacije u odnosu na prethodna dva dijela trilogije, no ima mnoštvo tuđih komentara koji su u sva tri teksta izrečena pred onim koje se komentira. Zaključci istraživanja upućuju na to da među analiziranim obilježjima tekstova postoji više sličnosti nego razlika te se opravdava pripadanost tekstova trilogiji.

Ključne riječi: *trilogija, Zero, prostor, vrijeme, likovi*

Sadržaj

1. Uvod.....	4
2. Kompozicija, prostor i vrijeme u trilogiji <i>Zero</i>	6
2.1 Kompozicija u trilogiji <i>Zero</i>	6
2.2 Struktura prostora u trilogiji <i>Zero</i>	10
2.3 Struktura vremena u trilogiji <i>Zero</i>	20
3. Analiza likova u trilogiji <i>Zero</i>	27
3.1 'Dramatis personae'.....	28
3.2 Autorska karakterizacija likova.....	33
3.3 Samokomentar likova.....	37
3.4 Tuđi komentar	44
4. Zaključak.....	48
5. Literatura.....	50

1. Uvod

Dramski opus Milka Valenta¹ određen je gotovo četrdesetogodišnjim pisanjem (ne samo) dramskih tekstova koji u konačnici čine brojku iznad dvadeset.² Dio navedenih drama namijenjene su radijskom izvođenju, a jedna od njih u prerađenom izdanju nalazi se u dramskoj trilogiji *Zero*. *Plaidoyer po pički*, najstarija drama trilogije *Zero*, emitirana je na Radiju Novi sad 1988. godine.³ Unatoč tomu što je kronološki prva, smještena je na kraj trilogije pod mjesnim nazivom *Zero 3*. Prvi dio trilogije, *Gola Europa* iz 2000. godine, praižvedena je 2003. u Zagrebu, a središnji i najmlađi dio trilogije, *Ground Zero Aleksandra* iz 2002. godine javno je pročitana u Splitu 2003.⁴ S obzirom na to da su drame nastale u različitim razdobljima te su kasnije složene u trilogiju, postavlja se pitanje o opravdanosti *Zero* kao trilogije. Boris Senker pretpostavlja da je ideja o trilogiji nastala »naknadno, možda čak i uočavanjem stanovitih tematskih i formalnih preklapanja *Gole Europe* s jednočinkom '*Allons enfants...!*' i s dramom *Gospoda Glembajevi*, a *Plaidoyera po pički* s jednočinkom *Na taraci* i komedijom *Leda* (...)«.⁵ Senker vidi *Zero 2* kao središnji i povezujući dio trilogije koju uspoređuje s Vojnovićevom i Krležinom trilogijom. U kratkoj usporedbi Senker upozorava na sličnosti prikazivanja klasnih odnosa, seksualnih motiva, likova te odnosa kazališta i zbilje triju trilogija čime približava Valentovu trilogiju drugim, hrvatskoj drami općeprihvaćenim, trilogijama.⁶ U ovom radu bit će analizirane odrednice na temelju kojih će drame trilogije *Zero* biti uspoređene. U svakom potpoglavlju diplomskog rada, pojedinačne

¹ Milko Valent, »prozaik, pjesnik, dramatičar, esejist i kritičar, rođen je 6. srpnja 1948. u Zagrebu. Na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu diplomirao je filozofiju i komparativnu književnost. Suradnik je stotinjak časopisa, listova, magazina, novina i mnogih radijskih programa. Sudjelovao je na dvadesetak izložbi te u publikacijama konkretne i vizualne poezije. Nastupa diljem zemlje i u inozemstvu (do sada oko dvjesto nastupa) njegujući forme kao što su recital, happening, provokativni razgovor, predavanje. (Od zapaženijih predavanja je ono na Amsterdamskom sveučilištu u svibnju 2003.) (...) Njegova bibliografija dosad obuhvaća otprilike tisuću bibliografskih jedinica, uključujući dvanaest objavljenih drama, sedam izvedenih radiodrama, jednu izvedenu dramu i dvadeset i osam objavljenih knjiga, te ponovljena, druga izdanja, u elektroničkom izdanju (knjiga proze *Al-Gubbah*, knjiga poezije *Jazz, afrička vuna* i roman *Clown*). (...) Dvije njegove drame, dijelovi dramske trilogije *Zero* (*Ground Zero Aleksandra* i *Gola Europa*), nagrađene su 2002. i 2000. prvom i trećom nagradom "Marin Držić". « više na: <http://dhk.hr/clanovi-drustva/detaljnije/milko-valent>, 24. kolovoza 2018.

² Trojan, Ivan: »Dramska trilogija "Zero" Milka Valenta. Triptih dekadencije zapadne civilizacije«, u: Zbornik radova I. međunarodnog interdisciplinarnog znanstvenog skupa Kultura, identitet, društvo – europski realiteti, Brekalo, M., Banović-Markovska, A. etc. (ur.), 2014., str. 692-699, na str. 693.

³ Senker, Boris: »Uz trilogiju Zero Milka Valenta ili Oštra igra na terenu morbidnog estetičkog užitka«, u: Valent, Milko: *Zero*, Profil, Zagreb, 2006., str. 21.

⁴ Isto.

⁵ Isto.

⁶ Isto, str. 23.

drame će biti prikazane zasebno na temelju određenog obilježja, a nakon prikaza svake od drame slijedi usporedba tog obilježja za tekstove. Zaključno će biti prikazani svi rezultati koji će na temelju broja razlika i sličnosti drama te semantičke vrijednosti tih razlika ili sličnosti opravdati ili opovrgnuti trilogiju *Zero* kao trilogiju. Rad je podijeljen na više dijelova, a prva usporedba triju drama bit će na temelju kompozicije teksta iz koje će se moći zaključiti radi li se o otvorenoj ili zatvorenoj formi svakog od triju tekstova. Nakon prikaza kompozicije, koja omogućuje vizualan i metodološki ulazak u tekst, drame će biti prikazane i uspoređene na temelju strukture prostora i strukture vremena. Vrijeme i prostor uvjeti su događanja teksta te se njihovom semantizacijom utječe na recepciju čitatelja ili gledatelja. Poglavlja posvećena prostoru i vremenu sadrže opis odnosa fiktivnog i realnog, položaj likova na sceni, ulogu rekvizita te navode događaja iz realnog vremena i prostora koji se spominju u tekstu.

Središnji dio diplomskog rada posvećen je analizi likova, a koja je podijeljena na nekoliko dijelova. Poglavlje koje naslovno donosi sintagmu 'dramatis personae' sadrži popis likova te objašnjava važnost i razliku u dominaciji (ako postoji) likova u tekstovima. U navedenom poglavlju će biti priloženi i popisi likova kao važna i prva informacija o likovima s kojom se čitatelj susreće. Česta je pojava autorskog komentara u tekstovima, a usporedba autorskog komentara u trima tekstovima će pokazati pojavljuje li se on na istim mjestima i utjecaj na recepciju lika. EskPLICITNO-figuralnom tehnikom karakterizacije likova, u samokomentaru, lik predstavlja samog sebe kakvim se on vidi ili kakvim želi da ga drugi vide. Zastupljenost samokomentara u monolozima ili dijalozima pokazatelj je koliko su likovi značajni u tekstu, a u stavovima i karakterima likova ujedno se nalaze i naznake tematske podloge svakog pojedinog djela. U posljednjem poglavlju rada će biti prikazani komentari likova u kojima oni komentiraju druge likove. Na temelju toga jesu li komentari izrečeni u prisustvu komentiranih likova te jesu li komentari pozitivni ili negativni, moći će se zaključiti o komunikaciji u tekstovima. Zaključno će biti prikazana konačna usporedba triju tekstova na temelju njihovih obilježja te potvrda ili odbacivanje teze o opravdanosti *Zero* kao trilogije.

2. Kompozicija, prostor i vrijeme u trilogiji *Zero*

Kompozicija teksta kao njegova metodološka, vizualna i formalna posloženost omogućuje čitatelju uvid u okvir teksta te često ima značejske implikacije. Nakon prikaza kompozicijske podjele svake od triju drama pokušat će se doći do zaključak u kojoj je mjeri ona u skladu s tradicionalnom dramskom strukturom. Pozornica kao prostor izvođenja predstave ima snažan utjecaj na tekst jer uvjetuje kretanja likova i scenografiju, a u tekstualnom dijelu drame se navedeno primjećuje. Odnos fiktivnog i realnog prostora i vremena će također biti dio analize. Na kraju svakog potpoglavlja sve tri drame će biti uspoređene na temelju kompozicije, strukture prostora i strukture vremena.

2.1 Kompozicija u trilogiji *Zero*

Određujući dramsku kompoziciju, Patrice Pavis čini analogiju dramske kompozicije sa slikarstvom pri kojoj je ista »nadahnuti (...) problematikom slikarske i arhitektonske kompozicije« te su boje ili plohe istovjetne »raspodjeli prikazanih događaja i sekvencijalnom nizanju radnji« u drami.⁷ U ovom poglavlju bit će prikazana raspodjela činova, prizora i dijelova trilogije te svakog dramskog teksta u trilogiji pojedinačno. Raspored i nizanje scena su »jedan od središnjih aspekata teorije dramske kompozicije«.⁸ Uz to, bit će prikazano radi li se o otvorenoj ili zatvorenoj formi svake od triju drama.

Dramska trilogija *Zero* Milka Valenta sastoji se od tekstova *Gola Europa*, *Ground Zero Aleksandra* te *Plaidoyer po pički (piknuti piknjicu pisaljkom po piknji)*. Ispred svakog od triju tekstova nalazi se oznaka mjesta u trilogiji: *Zero 1*, *Zero 2* ili *Zero 3* koje označavaju redosljed tekstova u trilogiji, ali nisu podudarne s vremenom nastanka tekstova. Vremenski je, kao što je napisano u uvodu rada, prvo nastao tekst označen kao *Zero 3*, zatim tekst s predzankom *Zero 1* te posljednji tekst, *Ground Zero Aleksandra*, označen kao *Zero 2*. Tri teksta u trilogiji označeni su brojevima 1, 2 i 3, no kriteriji za postavljanje tekstova nisu utemeljeni na vremenskom slijedu nastanka tekstova. U uvodu je teksta naznačeno da redosljed izvođenja tekstova može biti

⁷ Pavis, Patrice: *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb, 2004., str. 72.

⁸ Pfister, Manfred: *Drama. Teorija i analiza*, Targa, Zagreb, 1998., str 342.

drugačiji: »Na primjer, zašto ne, predstava može započeti sa *Zero 3*, a završiti sa *Zero 1*. Na razini redoslijeda doista su sve opcije otvorene, jer nije moguće narušiti ili iznevjeriti strukturu ove dramske trilogije, elastičnu u svim dijelovima (...)«. ⁹ U trilogiji se nakon triju tekstova nalaze dodaci od kojih je prvi *Plaidoyer per pussy* (kompatibilni dodaci na engleskom, francuskom, njemačkom i talijanskom jeziku) koji u ovom radu neće biti detaljno prikazan. Drugi dodatak, *Radni Zero* podnaslova *Uvod u trilogiju, infrastruktura* niz je uputa redatelju koje su posvećene scenografiji, rekvizitima i videozidu na sceni.

Drama *Gola Europa* sastoji se od dva glavna dijela, naziva *Gola Europa* i *Mjesečina*, koja je dodatni izvor, ali »integralni dio *Gole Europe* i izvor korisnih mogućnosti«. ¹⁰ Prvi dio teksta nema činova, a može se prepoznati da se radi o drami zbog prostora u kojem su likovi smješteni (pozornica), didaskalija u tekstu i navođenja imena likova prije njihovih rečenica. Drugi dio drame, *Mjesečina*, sastavljen je od dijelova: *REDATELJICA I. (S AUTOROM) uz scenu režiranja karmina*, *REDATELJICA II: (S AUTOROM) ova scena prethodi onoj u kojoj Redateljica kaže Urbanoj djevojci da krene ističući da su „sve priče istinite“*, *AUTOR (scenu je moguće staviti bilo gdje, možda na početak predstave)*, *ČETVRTA MAŽORETKINJA moguće je uvesti i Četvrtu Mažoretkinju, u tom slučaju ova scena ide iza Treće Mažoretkinje kada Velika mama obavlja „prozivanje“*, *ČETVRTKA MAŽORETKINJA ubaciti iza Treće Mažoretkinje u sceni s jelom i pićem*, *MAŽORETKINJA – RAP VERZIJA ČUDNOG ANTIČKOG KORA ova scena ide nakon pjevanja himni, a prije izvođenja američke himne*, *PROSTOR blistave banalnosti, život kao takav (ova scena može biti na početku predstave, al i u sredini, sve ovisi o režiji)*, *RATNI VETERAN ovaj monolog moguće je staviti prije prve replike Ratnog veterana*, *ROBERT prvi dio pisma Elizabeti (Urbanoj djevojci)*, *VELIKA MAMA (SUKOB S AUTOROM) staviti u već postojeći monolog na početku. Monolog je uvijek dijalog, VELIKA MAMA dijalog s Autorom, nakon njegovog nabiranja raznih imena autora s početnim slovom h u „prozivci“ Velike Mame.* ¹¹

Svaki od navedenih naslova moguće je promatrati kao čin u drami zbog njegove naslovne odvojenosti, ali također zbog njegove semantičke vrijednosti (svaki čin donosi nove informacije o drami). Oba dijela *Gole Europe* obilježena su iznimno gustim tekstom koji djeluje gotovo prozno,

⁹ Valent, Milko: *RADNI ZERO. Uvod u trilogiju, infrastruktura*, str. 277-299, u: Valent, Milko: *Zero*, Profil, Zagreb, 2006., na str 280.

¹⁰ Valent, Milko: *Gola Europa*, str. 27-96, u: Valent, Milko: *Zero*, Profil, Zagreb, 2006., str 62.

¹¹ Isto.

na primjer u monozimima (poput onog Ratnog veterana) u kojima se tekst proteže na gotovo dvije stranice. Tekst je bogat intertekstualnim uplivima koji utječu na kompoziciju drame, smanjujući njenu gustoću i fragmentiranost. Odmak od klasične dramske kompozicije vidljiv je u nekoliko slučajeva epistolarnih forme, a pisma u djelu sadržajna su poveznica Roberta i Elze. Veliku važnost za vizualno i formalno razbijanje teksta imaju stihovni dijelovi drame. Pojavljuju se desetak puta u drami, neki od stihovanih dijelova su umetnuti postojeći tekstovi (tekst himne, molitva), no neki su izvorna lirski djela (*Autobusi su nesigurni, Pomrčina tikvice*).¹²

Ground Zero Aleksandru moguće je promatrati kao tekst sastavljen od dvaju dijelova, a naslovna i kompozicijska razina su kompatibilne. Svaki od činova sadržajno se referira na jedan dio naslova – ili na *Ground Zero* ili na *Aleksandru*. 1. FRAGMENTI APOKALIPSE, 2. ZONA PEPELA I PRAŠINE, sadržajno i naslovno se odnose na *Ground Zero*, a nekoliko puta u tekstu sintagma Zona pepela i prašine zamjenjuje sintagmu *Ground Zero*. 3. RUŽIČASTA ZONA OBITELJI (*Oklijevanje*) se odnosi na dio drugi dio naslova, a ima pet prizora brojčano označenih. 4. GRANIČNA SITUACIJA: NEUROTICNI OBROCI 5. ponovno se odnosi na prvi dio naslova, a VJEŽBANJE HIPOKRIZIJE: VEČERNJE INOTACIJE – 1. 2. 3., 4., 6. na *Aleksandru*. GRANIČNA SITUACIJA: RASPORED TIJELA U SVEMIRU i 7. PLESNE VARIJACIJE, SLOBODA JE UŽAS, LIJEPA JE NOĆ (1. 2. 3. 4. 5.) posljednji su dijelovi drame.

Svaki pojedinačni naslov može se promatrati kao čin u drami jer završetak jednog čina podrazumijeva promjenu u »prostorno-vremenskom kontinuitetu« što se događa prelaskom iz *Zone pepela* u *Kućnu oazu*.¹³ Svaki čin se razlikuje svojom unutarnjom kompozicijskom strukturom u odnosu na idući jer dijelovi koji se sadržajno odnose na *Aleksandru* imaju odvojene cjeline unutar pojedinačnog čina koji imaju funkciju prizora, a dijelovi teksta koji se sadržajno odnose na *Ground Zero* nemaju unutarnju brojčano naslovljenu podjelu. Unatoč tomu što su *Ground Zero* i *Aleksandra* naslovno i kompozicijski naizgled odvojeni jedno od drugog, djelo je potrebno sagledavati kao cjelinu, a nekoliko potvrda za to može se pronaći u tekstu, na primjer kada za sam tekst u napomeni piše da je »kompatibilna dvodijelna struktura« ili na sadržajnoj razini, kada likovi iz dijela koji se sadržajno oslanja na *Aleksandru*, spominju prostor *Ground Zero*.¹⁴ Tekst je iznimno gust zahvaljujući dužim monozimima likova (neki po četiri stranice) te je time

¹² Valent, Milko: *Gola Europa*.

¹³ Pavis, Patrice: *Pojmovnik teatra*, str. 44.

¹⁴ Valent, Milko: *Ground Zero Aleksandra*, str. 97-200, u: Valent, Milko: *Zero*, Profil, Zagreb, 2006.

struktura teksta slična onoj iz *Zero 1*. Također, u ovom tekstu vidljivi su više puta intertekstualni dijelovi, od kojih su neki tekstovi postojećih pjesama, ali i izvorna autorova djela.¹⁵

Plaidoyer po pički (piknuti piknicu pisaljkom po piknji) tekst je u kojem već podnaslov upućuje na vrstu djela: »popularna paraspektakularna psihodrama«. ¹⁶ U predgovoru je teksta najavljena kompozicija, a koja je sastavljena od: »*Početka, Personala, Pomoćnog personala, Prologa, Prizora prvog, Profanog priopćenja i Prizora posljednjeg*«. ¹⁷ Kompozicija drame nije u skladu s tradicionalnom kompozicijom dramskog teksta jer prizor naslovljen kao *Prizor prvi* počinje tek nakon nekoliko drugih dijelova teksta. *Zero 3*, poput prethodnih dviju drama, ima više monologa koji doprinose gustoći teksta. Djelo je vizualno slično prethodnim dijelovima trilogije *Zero* po autorskim poetskim umecima koji imaju utjecaj na tempo u tekstu. Na strukturnoj razini *Plaidoyer* se vizualno razlikuje od ostala dva teksta svojim dijelovima ispisanim samo velikim slovima. Čitanjem se može zaključiti da su velikim slovima ispisani dijelovi koji upućuju na sam tekst: *PLEDOAJE* kao naslov teksta je pri spomenuta napisan velikim slovima te *PIKNUTI PIKNJICU PENKALOM PO PIKNJI* kao varijacija podnaslova djela. Uz sintagme koje upućuju na nazive, a koje su ispisane velikim slovima, u tekstu se nalazi monolog, tj. piščevo priopćenje dužine jedne stranice koje je ispisano velikim slovima. Tekst se razlikuje u odnosu na druga dva i upotrebom interpunkcijskih znakova. U *Plaidoyeru* ih je mnogo, a često su ekspresivni, poput uskličnika. Uz mnoštvo uskličnika, u tekstu se često nalazi i trotočje, osobito u dijelovima koji na fonetskoj razini podsjećaju na lirski tekst: ... *pne ... pne ... pne ... pne ...* .¹⁸

Na temelju nabiranja dijelova ovih triju dramskih tekstova moguće je zaključiti da se u sva tri teksta poseže za fleksibilnim nizanem scena, tj. suprotstavljanju »normiranog vezanja činova«. ¹⁹ Ponovljenim čitanjem tekstova dolazi se do informacija da tekstovi nisu u skladu s viđenjem tijekom radnje Gustava Freytaga: niti jedan od triju tekstova se ne razvija na suprotstavljenosti antagonističkog i protagonističkog, niti se uklapa u peteročlani strukturni Freytagov model. ²⁰ Daljnjim *ex negativo* određenjima dolazi se do spoznaje da su sve tri drame otvorene forme. Zatvorena dramska forma pretpostavlja definitivni završetak, a njega nema niti u

¹⁵ Valent, Milko: *Ground Zero Aleksandra*.

¹⁶ Valent, Milko: *Plaidoyer po pički*, str. 201-276, u: Valent, Milko: *Zero*, Profil, Zagreb, 2006., str. 201.

¹⁷ Isto, str. 204.

¹⁸ Isto, str. 220.

¹⁹ Pfister, Manfred: *Drama. Teorija i analiza*, str. 342.

²⁰ Isto.

jednoj od triju drama. Tekst *Gola Europa* završava upitnom rečenicom što upućuje na nedovršenost drame, (ili ostavljanje prostora za daljnju razradu dramskog pitanja), *Ground Zero Aleksandra* već upućuje na novo («*Do nove predstave. Do novog plesa.*«).²¹ U dramama ne postoji hijerarhijska struktura, a svi dijelovi teksta su jednako važni. Otvorenost svih triju drama dokazuje se i time što se priča prezentira kao »ukupnost pojedinih sekvenca koje su između sebe relativno neovisne i izolirane«. ²²

Nekoliko puta spomenuti monolozi koji se pojavljuju u sva tri teksta mogu opstajati i neovisno o samom tekstu, intertekstualni dijelovi također mogu funkcionirati izolirano, ali navedeno se također uklapa u kontekst djela. Sva tri teksta obilježava gustoća nalik na prozni tekst, ali zbog izvornih i citatnih intertekstualnih dijelova tempo radnje se ne usporava. Dvodijelnost unutarnje strukture zajednička je tekstu *Gola Europa* koja je u sadržajnom dijelu teksta podijeljena na *Veliku* i *Malu*, a *Ground Zero Aleksandra* strukturno je podijeljena na dva dijela. Naslovno oba teksta upućuju na prostor (*Ground Zero Aleksandra* i *Gola Europa*). Sva tri teksta pokazuju odmak od klasične dramske strukture redosljedom činova i njihovim naslovljavanjem. U tekstovima se također naznačuju važni dijelovi različitim tehnikama, na primjer u *Goloj Europi* su dijelovi teksta označeni boldom ili podcrtani, a u *Plaidoyeru po pički* vizualno su istaknuti određeni dijelovi mnoštvom interpunkcijskih znakova, boldom i tekstom napisanim velikim slovima čime se dolazi do zaključka da su načini vizualnog označavanja u tekstovima slični.

2.2 Struktura prostora u trilogiji *Zero*

²¹ Valent, Milko: *Ground Zero Aleksandra*, str. 199.

²² Pfister, Manfred: *Drama. Teorija i analiza*, str. 347.

Kant u *Kritici čistog uma* za prostor piše da je: »nužna predodžba a priori koja je osnovom svim vanjskim zorovima« te da je prostor »uvjet mogućnosti pojava«. ²³ Dakle, prostor omogućava, tj. preduvjet je događanja. Prostor u drami preduvjet je spoznajnog i događajnog te otkriva informacije o samom sebi, ali i sudionicima tog prostora. Uz Kanta, za shvaćanje prostora iznimno je važna fenomenologija koja »reflektira prostor u dinamičnom odnosu spram živog i opažajućeg tijela koje se neprekidno kreće i time ga permanentno stvara i rastvara«, a što se po Mirčevu najbolje vidi u kazalištu. ²⁴

Pišući o pokušaju ukidanja napetosti dokidanjem fiktivnog, Pfister piše o načinu dokidanja u kojem se predstava prikazuje na fiktivnom (i realnom) prostoru kazališne pozornice. ²⁵ U prvom dijelu dramske trilogije *Zero* dolazi do prividnog podudaranja realnog i fiktivnog prostora, a ovakvo podudaranje se »posebno obilježava kao odstupanje od norme ne-identiteta«. ²⁶ U *Goloj Europi* fiktivni prostor događanja je pozornica na kojoj glumci održavaju probu predstave. Smještaj drame na pozornicu omogućuje ostvarivanje norme jedinstva prostora jer se tijekom cijele drame događa na navedenom prostoru. Unatoč navedenom slaganju, potrebno je razlikovati unutrašnju, fiktionalnu razinu drame i njenog prostora od vanjske, realne razine.

U *Goloj Europi* međusobni prostorni položaji likova donose informacije o tekstu, tj. njihova smještenost u prostoru semantizira prostor. U didaskalijama se uočava se važnost smještenosti lika u prostoru: na nekoliko mjesta u tekstu položaj Redateljice je u prvom redu, a njen prostorni položaj naglašen je ponavljanjima, na primjer: *U prvom redu gledališta sjedi Redateljica* ili u daljnjem tekstu: *diže se sa stolice u prvom redu*. ²⁷ Smještenost drugih likova u prostoru također je važna pa Redateljica ljutito viče kada se Mažoretkinje ne nalaze na ispravnoj poziciji: *Stanite točno iza Urbane Djevojke! To sam vam već stoput rekla na probama*. ²⁸ Dok je Redateljica u prvom redu zbivanja, *Autor je smješten u lijevom kutu pozornice, više prema prosceniju, za malim pisačim stolom*. ²⁹ Lik Autora koji ulazi i izlazi sa scene semantizira prostor svojom pojavnošću ili njenom odsutnošću. Navedene prostorne pozicije ukazuju na hijerarhiju

²³ Kant, Immanuel, *Kritika čistog uma*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1984., str. 35-36.

²⁴ Mirčev, Andrej: *Iskušavanja prostora*, Leykam international; UAOS, Osijek/Zagreb, 2009., str. 8.

²⁵ Pfister, Manfred: *Drama. Teorija i analiza*, str. 352.

²⁶ Isto, str. 53.

²⁷ Valent, *Gola Europa*, str. 30-31.

²⁸ Isto, str. 39.

²⁹ Valent, Milko: *Gola Europa*, str. 30.

među likovima u konkretnoj situaciji stvaranja kazališne predstave u kojoj Redateljica vodi proces dok Autor iz kuta daje upute te se ovom prostornom hijerarhijom implicitno upućuje kritika hijerarhije u procesu stvaranja kazališne predstave.

Središnju prostornu točnu *Gole Europe* obilježava lijes koji se nalazi na sredini pozornice. Lijes snažno pridonosi semantizaciji prostora jer su svi likovi okupljeni oko njega te upućuju na njegovo simboličko značenje. U uputama Redateljice vidljivo je navedeno značenje: *A sada, djeco ... **pokazuje rukom na glumce okupljene oko lijesa** . . . a sada idemo spržiti ovaj užas od nesretne Gole Europe.*³⁰ Moguće je iz navedenog zaključiti da lijes predstavlja geografski i kulturni prostor Europe (mrtve ili u procesu umiranja), a potvrda za to nalazi se u nastavku teksta: *Nakon svakog stiha molitve svi gledate u lijes i zadržite pogled na njemu tri sekunde. Gledatelji moraju misliti da su karmine u počast Roberta iako mi znamo da su karmine i za Europu koja je praktički već u komi iako se pravi živa. A, naravno, karmine su pomalo i za Ameriku, mlađu sestru koja je na intenzivnoj njezi s puno nafte i zapravo je već pokojna iako živahno vodi ratove i proizvodi smrt.*³¹ Na prostor Europe upućuje i naslov: *Gola Europa*. U tekstu se potvrđuje ovaj prostorni kontekst, a likovi nabrajaju europske gradove: Rim, Atenu, Pariz, Split..³²

Osim rekvizitima, semantizacija prostora u *Goloj Europi* postiže se verbalnim kulisama i neverbalnim tehnikama lokaliziranja. Reflektori i svjetlost u djelu imaju ulogu dodatnog semantiziranja situacije, na primjer kada redateljica inzistira na tome da se vidi *ženska ruka* u djelu, zatraži da se na Urbanu Djevojku baci ružičasto svjetlo. U istom trenutku Redateljica traži da se na Autora baci *malo plavog svjetla*.³³ Osim reflektora, videozid je tehnika koja utječe na prostor i nudi mnoštvo informacija tijekom predstave. Videozid u *Goloj Europi* često prati replike likova. Velika Mama govori o rađanju, a videozid pokazuje ginekološki odjel, Velika Mama govori kako je djeci pripremala doručak, a videozid pokazuje scene doručka.³⁴ Videozid kao kulisa u djelu ima nekoliko uloga, a kada prati govor likova potvrđuje se da tematizira prostorni »kontekst u replikama likova«.³⁵ Videozid u tekstu također služi kao nositelj poruka, a na početku djela na

³⁰ Isto, str. 66.

³¹ Isto, str. 67.

³² Isto, str. 90

³³ Isto, str. 31.

³⁴ Isto, str. 92.

³⁵ Pfister, Manfred: *Drama. Teorija i analiza*, str. 377.

videozidu se nalazi veliki natpis: *SVE PRIČE SU ISTINITE*.³⁶ Na početku teksta su čak ponuđene upute za videozid: *Isto tako ostavljeno je dovoljno prostora za dodatni raspored te izbor filmskog i videomaterijala na velikom videozidu (video screen) ili velikom bijelom platnu koje može poslužiti za projekcije, a koje je prozirno pa se radnja može vidjeti kroz njega*.³⁷ Videozid dakle vizualno (po želji redatelja auditivno) prati replike likova u *Goloj Europi*, ali donosi i vlastite poruke.

Semantizacija prostora događa se u djelu zbog približavanja fiktivnog i realnog mjesta radnje i događanja. Likovi u tekstu imaju svijest o prostoru oko sebe, a pokazuju na njega i poistovjećuju ga s drugim prostorima: *AUTOR zaokruži mirnim pogledom pozornicu, svijet općenito, i svjestan velike odgovornosti prođe rukom kroz kosu*.³⁸ Prostor pozornice i svijeta ovim se činom značejski približavaju. Osim fiktivnog i realnog prostora u tekstu, moguće je razlikovati fiktivni i realni prostor unutar same drame. U dijelu *PROSTOR BLISTAVE BANALNOSTI, ŽIVOT KAO TAKAV*, razlikuju se dva svijeta nazivljem *Velika Gola Europa* i *Mala Gola Europa*, pri čemu je *Mala Gola Europa* generalna proba koja je zapravo najveći dio predstave, a *Velika gola Europa* cijela predstava.³⁹ Postupkom postavljanja dvaju fiktivnih prostora, od kojih jedan prikazuje pripremu za izvođenje predstave može se »pokazati da su produkcija i recepcija predstave dubinski povezani procesi, premda se u potpunosti ne preklapaju s obzirom na to da su relativno neovisni jedan o drugome«. ⁴⁰ Na realnoj razini su sva tri prostora: onaj gdje se izvodi cijela predstava (realni), prostor predstave u kojoj se prikazuje izvođenje predstave te prostor na kojem se izvodi proba identični jer se svi odvijaju na istim kazališnim daskama, tj. na istoj sceni. Unatoč tomu, dva su fiktivna prostora koja se međusobno razlikuju pozicijom likova, radnjom i značejskim implikacijama vezanim uz svaki pojedini prostor.

Zero 2, kao što je navedeno u opisu kompozicijskih dijelova drame, određen je dvama prostorima: *Ground Zero*, na kojeg i naslov upućuje, a koji je u tekstu na nekoliko mjesta,

³⁶ Valent, Milko: *Gola Europa*, str. 30.

³⁷ Isto, str. 29.

³⁸ Isto, str. 74.

³⁹ Isto, str. 81.

⁴⁰ De Marinis, Marco: *Razumijevanje kazališta. Obris nove teatrologije*, AGM, 2006, str. 25.

uključujući jednog od podnaslova imenovan i kao *Zona pepela i prašine*.⁴¹ Na početku drame čitatelj dobiva informaciju o *mjestima zločina: Zagreb, grad u plavoj boji. Ili bilo koji od europskih glavnih gradova*.⁴² U nastavku se prvi put u drami spominje sintagma *Ground Zero*, a povezana je s prostorom postojećeg grada: *New York, igra privida i zbilje, akcijski spektakl, raznobojni reality show u osnovnoj boji smrti. Tiha, nijema, posmrtna drama pepela: Ground Zero*.⁴³ U nastavku su marginalno spomenuti i drugi prostori: Moskva, Bagdad, Rim i sl.⁴⁴ *Ground Zero* je opisan na početku drame: *Građevinski materijal, žbuka i šuta, svinute čelične grede s kojih vise betonski odlomci, ali i napola izgorjela američka zastava. Dim zgarišta, pepeo, prašina, sprženi beton, staklo i željezo, a ispod te gomile leže zatrpani poginuli ljudi*.⁴⁵ *Ground Zero* je u tekstu također često imenovan različitim sintagmama i imenicama: *kazalište noćne more, ovaj užas, pakao, ruševine. Ground Zero* je vanjski, veliki, otvoren prostor, ali podsjeća na građevinski prostor.⁴⁶ Prostor je opisan, osim vizualno i olfaktivno, a na kraju trilogije u uputama se čak preporuča pečenje mesa tijekom izvođenja određenih scena kako bi se pojačao olfaktivni ugođaj.⁴⁷

Drugi dramski prostor označen je dijelom naslova *Aleksandra*, koji upućuje na lika u djelu, ali podnaslovi daju dodatno pojašnjenje: 3. dio dramskog teksta nazvan je *RUŽIČASTA ZONA OBITELJI*.⁴⁸ Na početku drame, *Aleksandra* je imenovana *oazom malog obiteljskog kaosa*.⁴⁹ Za razliku od *Zone pepela i prašine*, obiteljska oaza zatvoren je kućni prostor, a na početku prvog dijela teksta koji tematizira spomenutu oazu nalazi se opis interijera: *Život je na svoj način svagdje težak pa tako i u ovoj kombinaciji dnevne sobe i blagovaonice. Jedan trosjed, dvije fotelje, niski stolić na kojemu su bežični telefon, novine, nekoliko knjiga i hrpa ilustriranih časopisa; veliki regal s malim barom (kroz staklo vide se boce raznih pića), knjigama, televizorom, (dijagonala 72cm), DVD-om, videorekorderom i muzičkom linijom. Na sredini tog prostora nalazi se stol prekriven stolnjakom i četiri stolice s tapeciranim naslonima. Na stolu je samo pepeljara*.⁵⁰ Iz

⁴¹ Valent, Milko: *Ground Zero Aleksandra*, str. 103.

⁴² Isto, str. 100.

⁴³ Isto, str. 100.

⁴⁴ Isto, str. 114.

⁴⁵ Isto, str. 102.

⁴⁶ Isto, str. 103-109.

⁴⁷ Valent, Milko: *RADNI ZERO. Uvod u trilogiju, infrastruktura*, str. 289.

⁴⁸ Valent, Milko: *Ground Zero Aleksandra*, str. 117.

⁴⁹ Isto, str. 162.

⁵⁰ Isto, str. 117.

navedenog opisa uočava se razlika u odnosu na otvoreni, prašnjavi *Ground Zero* u kojem ne postoji udobnost, zatvorenost i prividna sigurnost kao u prostoru kućne Aleksandrine oaze.

Strukturu prostora u djelu *Ground Zero Aleksandra*, osim dvaju navedenih prostora, obilježava stalna izmjena tih prostora. Ova izmjena uočena je već na kompozicijskoj i naslovnoj razini, no na prostornoj razini ona se materijalizira. Premještanjem mjesta radnje »narušava (se) apsolutnost i neposrednost prezentirane fikcije jer se ono ne može povezati s nekim subjektom iskaza koji je imanentan fikciji«. ⁵¹ Svakom izmjenom prostora čitatelja ili gledatelja se podsjeća na to da je događaj na pozornici fiktivan. Postavljanje odnosa između dvaju prostora drame, kakvo je, prema Pfisteru moguće samo u dramama čija je struktura prostora otvorena, snažno postavljaju kontraste. ⁵² Prostornost u ovom tekstu moguće je, dakle, sagledavati iz dviju pozicija: višestrukost prostora koji dijele jedan zajednički, scenski prostor, ili kao dva odvojena prostora koja je potrebno zasebno analizirati. Događaji na sceni, didaskalije te neverbalne tehnike lokaliziranja upućuju na to da tekstu, ali i događajima na sceni treba pristupati hermeneutički. Potrebno je analizirati oba prostora odvojeno, no važno je primijetiti da oba fiktivna dramska prostora dijele jedan zajednički makro scenski prostor.

Najava dvaju fiktivnih prostora koji se nalaze na istom realnom prostoru – sceni, može se naći već na početku teksta: *Osvjetljene su ruševine pakla zvanog Ground Zero dok je „oaza“ za sada u mraku ili polumraku.* ⁵³ U ovom slučaju osvjetljenje omogućava određenom prostoru da bude prikazan, tj. osvjetljenjem se kontrolira koji dio drame će biti vidljiv publici. Prostorno supostojanje dvaju prostora na sceni najčešće je izraženo na kraju ili početku scena. U trenutku kada se Aleksandra javlja na telefon i time završava jedna scena, reflektori puštaju *istovremeno snop svjetla na desnu stranu pozornice usred ruševina* stavljajući time vizualni naglasak na drugi prostor. ⁵⁴ Na početku 4. *GRANIČNA SITUACIJA: NEUROTICNI OBROCI*, likovi Medicinska sestra, Predsjednik i drugi vezani uz prostor ruševina pojavljuju se na sceni, ali u pozadini se još uvijek može čuti Traviata koju je puštao Gaspar u oazi, tj. dolazi do auditivnog povezivanja dvaju prostora. Osim svjetlom i glazbom, svijest o postojanju još jednog prostora razvija se zahvaljujući kretnjama likova. Dok reflektori osvjetljuju oazu, a Gaspar stavlja CD u CD-player, na sceni su

⁵¹ Pfister, Manfred: *Drama. Teorija i analiza*, str. 360-361.

⁵² Isto, str. 367.

⁵³ Valent, Milko: *Ground Zero Aleksandra*, str. 104.

⁵⁴ Isto, str. 128.

vidljivi Predsjednik i Prva dama koji pregledavaju ruševine.⁵⁵ Kontrast dvaju prostora naglašen je i povremenim premještanjem likova u njima semantički nepripadajući prostor. Vera, Aleksandrina majka koja je od početka teksta u sigurnoj oazi u jednom trenutku je osvijetljena reflektorom dok se nalazi u ruševinama.⁵⁶ Moguće je zaključiti da su prostorni prijelazi s jednog na drugi povezani vizualnim (svjetlo, likovi), auditivnim medijem (glazba) te prostornim pozicioniranjem likova. Vizualni, auditivni i drugi načini podsjećanja na postojanje drugih prostora u tekstu osim onog koji se prikazuje utječe na smanjenje realnog, tj. pojačavanje fiktivnog u drami. Za razliku od *Gole Europe*, u kojoj gledatelj gotovo poistovjećuje fiktivni i realni prostor pozornice, u *Ground Zero Aleksandri* događa se suprotno (unatoč tomu, moguće je da oba postupka imaju isti učinak na gledatelja, a to je pojačavanje svijesti o fiktivnosti prostora te time uvođenje događaja s prostora pozornice u realni svijet). Dakle, čitatelji i gledatelji mogu primijetiti odmak od realnosti zbog stalnog upozoravanja na prošli ili budući prostor krajem ili početkom scena. Unatoč supostojanju različitih prostora, povezujuće materijalno i sadržajno sredstvo je videozid.

Videozid kao sredstvo dodatnog semantiziranja prostora u *Goloj Europi* ima ulogu podupiranja replika likova te vizualnog prenošenja dodatnih značenja. Videozid je također prisutan u *Ground Zero Aleksandri*, a njegova je uloga iskazivanje kontrasta do kojeg dolazi uvođenjem novog prostora u postojeći te uvođenje novih značenja. Kao u *Goloj Europi*, na videozidu se pojavljuje tekst uz slike. Značenje slika koje odašilje zid dodatno je pojačano preslikavanjem tih slika na TV koji se nalazi u oazi, dakle u scenama *Ground Zero Aleksandre* gledatelj dvostruko dobiva isti vizualni prijenos čime se njegovo značenje naglašava.⁵⁷ U prvoj sceni na videozidu *Ground Zero Aleksandre*, vidljiv je tekstualni dio: *CNN, UJEDINJENI NARODI – SVJETSKI DAN MIRA*, a uz tekst koji upućuje na mir nalaze se slike rušenja Blizanaca, očajnih ljudi i vatre.⁵⁸ Već ovom igrom kontrasta tekstualnog mira i slikovnog kaosa videozid u *Ground Zero Aleksandri* najavljuje svoju ulogu onog koji upućuje na paradokse. Videozid u *Ground Zero Aleksandri* često upozorava na opću situaciju u svijetu koju suprotstavlja privatnoj situaciji obitelji ili grupe ljudi: *Piju Coca Colu i živo gestikuliraju usred ruševina. Na videozidu užas. Kontrasti i nevjerica na sve strane.*⁵⁹ Navedeno dovodi do zaključka da videozid, osim što dovodi u vezu dva prostora (užas na

⁵⁵ Valent, Milko: *Ground Zero Aleksandra*, str. 124.

⁵⁶ Isto, str. 168.

⁵⁷ Isto, str. 117.

⁵⁸ Isto, str. 103.

⁵⁹ Isto, str. 140.

videozidu je konstantan na oba prostora), videozid snažno upozorava na sadržajnu razinu teksta, prikazujući kontraste svijeta kao užasa i onih koji ga žive bez svijesti o stvarnom stanju.

Plaidoyer po pički tekst je čija je radnja smještena, kao u *Goloj Europi*, na pozornicu. Razlika u strukturi prostora dvaju tekstova nedostatak je jednog fiktivnog prostora u odnosu na *Golu Europu* (fiktivni prostor na kojem se izvodi proba). Radnja *Plaidoyera* smještena je u jednom prostoru, na pozornici, tj. nema prostornog premještanja radnje kao u *Ground Zero Aleksandra*. Smještaj drame na jedan prostor tijekom cijele drame označava ostvarivanje jedinstva mjesta. Prividno podudaranje fiktivnog i realnog pojačano je u odnosu na *Golu Europu* jer je u mjesto radnje uključeno šire područje osim prostora na kojem se izvodi predstava. U tekstu je opisan prostor u koji publika ulazi, kako sjeda na svoja mjesta. Ova publika označena je sintagmom *prava publika* u tekstu, a nju je potrebno razlikovati od lika Publike.⁶⁰ Odnos fiktivnog i realnog kakav je u *Goloj Europi*, u *Plaidoyeru* je dodatno naglašen. Tekst je anihilacionistički nastrojen jer na pitanje treba li pozornica ostati pozornicom potvrdno odgovara.⁶¹ U tekstu *Gola Europa* postoje načini popunjavanja pozornice, na primjer, lijesom, a u *Plaidoyeru po pički* to nije slučaj. Popis rekvizita u tekstu vidljiv je na kraju djela, a sastoji se od deset stvari, od kojih je većina teže vidljiva publici (gušćje pero, tintarnica..). Manji broj rekvizita omogućava da vizualno polje gledatelja bude usmjereno prema glumcima. Praznina prostora, ispunjenog samo likova ostavlja mogućnost za stavljanje jačeg naglaska na verbalne dijelove drame te značenja koja iz njih proizlaze.

U *Plaidoyeru* su za strukturu prostora značajni likovi i način na koji popunjavaju prostor. Prostor sjedećih mjesta na početku se teksta ispunjava publikom koja je opisana kao prava publika, no s obzirom na to da se radi o publici u tekstu koji je izveden kao radio drama, ova publika je također lik u drami. Svojom predmetnošću publika uvodi prostornu dimenzionalnost u dramu, ali također semantizira prostor verbalnim i neverbalnim reakcijama kao lik Publike koji se pojavljuje u tekstu (izražavanjem stavova i recepcijom).⁶² Na tragu De Certeauove interpretacije šetnje gradom u kojoj šetnju promatra kao performativnu gestu, moguće je na sličan način promatrati ulazak publike u prostor kazališta.⁶³ Šetač gradom destabilizira granice između privatnog i javnog prostora i svojim performansom iskazuje negativan stav prema »normativnom ustroju

⁶⁰ Valent, Milko: *Plaidoyer po pički*, str. 204.

⁶¹ Pfister, Manfred: *Drama. Teorija i analiza*, str. 52.

⁶² Isto, str. 381.

⁶³ Mirčev, Andrej: *Iskušavanja prostora*, str 11.

arhitekture«⁶⁴. Publika u *Plaidoyeru* ruši prostorne granice kazališta, ulazeći u prostor kao fiktivna Publika dok realna publika u realnom prostoru kazališta promatra (ili u slučaju ovog teksta sluša) čin te time izražava stav prema kazališnom prostoru. Recepcija Publike koja verbalnim i neverbalnim gestama izražava stav i time postaje subjekt za Mirčeva je prostorna praksa, tj. pokazatelj događajnog karaktera prostora.⁶⁵ Ulazak u kazališni prostor i lik Publike u drami čine su kojima se dodatno smanjuje granica fiktivnog i realnog prostora u tekstu. Smještenost likova u prostoru također ima semantičke implikacije. U tekstu često središnje prostorno mjesto zauzima Psihotik koji stoji na sredini pozornice, a tijekom nekih monologa stoji na postolju i time je dodatno povišen u odnosu na druge likove. Svojim pokretima Psihotik ukazuje na isto, na primjer prije jedne replike zauzima *preuzvišenu pozu*.⁶⁶ Publika je smještena dolje, što upućuje na hijerarhijski nižu poziciju, no ima alat (rajčice) kojima utječe na događaje oko sebe i svoje poziciju. Dakle, unatoč nižoj poziciji, Publika ima mogućnost utjecati na one koji su prostorno iznad nje. Likovi utječu na značenja i prostornim kretanjima, pomicanjem i gestama. Lik Pisca na primjer pokazuje rukama na likove na koje želi ukazati, pokazuje prstima dok čita **PRIZOR PRVI** ili Psihotik pucketa prstima preusmjeravajući tako auditivno na pažnju na samog sebe.

Fiktivnom prostoru pozornice moguće je odrediti topografsko značenje u realnom svijetu. Dva prostora u tekstu se češće spominju: pozornica i planet. Na pozornici se nalazi transparent s porukom: **PRIJE ODLASKA POJEBITE SE NA PLAVOM PLANETU**.⁶⁷ Planet kao široko prostorno određenje mjesta događanja potvrđuje se više puta u tekstu. U početnom dijelu teksta navodi se mjesto radnje: *vrlo duševna bolnica u bilo kojem planetarnom gradu, gradiću, selu... Zemlja kao vrlo duševna bolnica na otvorenom, manje klinika, a više poliklinika...*⁶⁸ Unatoč tomu što mjesto radnje uz sebe nosi konotacije kao duševne bolnice te nije konkretno mjesno određeno, iz navedenog proizlaze semantičke implikacije (Zemlja kao psihijatrija). Pozornica ima prostornu ulogu prikazivanja na mikro razini onoga što se događa na makro razini – planetu. *Po pozornici padaju prokrijumčareni Punkerovi propagandni psihedelični papiri. Podsvuda podsmijeh, polusmijeh promašene planete, podsvuda podsmješljiva poruka profućkanog, poraženog,*

⁶⁴ Mirčev, Andrej: *Iskušavanja prostora*, str. 14.

⁶⁵ Isto.

⁶⁶ Valent, Milko: *Plaidoyer po pički*, str. 210.

⁶⁷ Isto, str. 205.

⁶⁸ Isto, str. 204.

propalog, porfukanog planeta.⁶⁹ Dakle, cijela Zemlja je moguće mjesto radnje zbog njenih karakteristika („polikliničkih“), a upućivanje na Zemlju i pozornicu vidljivo je također u prethodim tekstovima trilogije *Zero*.

Sva tri prostora triju tekstova dijele jedan zajednički element u prostoru: videozid. Do navedene činjenice može se doći čak u uvodu trilogije *Zero*: »Videozid je osnovni scenografski element i služi za sva tri dijela dramske trilogije *Zero*«. ⁷⁰ Njegova uloga nije samo prostorna, već i semantička, a u sva tri teksta on prenosi tekstualne poruke. Videozid također prati replike likova vizualno, prikazuje kontraste i služi kao stalni podsjetnik na ono isto u trima dramama. Oflaktivna svojstva prostora također su zajednička svim trima prostorima. Miris tamjana prema uputama autora ispunjava kazalište tijekom svih triju predstava, dok se kasnije u *Ground Zero Aleksandra* javlja i miris roštilja koji povezani skupa imaju semantičku vrijednost, označavajući »sferu duhovnosti i sferu tjelesnosti, te dvije, već neumjerno dugo, tragično razdvojene sfere u zapadnoj kršćanskoj civilizaciji kojom se ova dramska trilogija bavi«. ⁷¹ Sve tri drame mogu se na temelju autorovih uputa odvijati na realnom prostoru pozornice, ali dvjema dramama je zajednički fiktivni prostor pozornice. *Gola Europa* i *Plaidoyer po pički* tekstovi su u kojima se na sadržajnoj razini izvodi predstava na fiktivnoj pozornici te time obje drame obilježava prividno podudaranje fiktivnog i realnog prostora. *Gola Europa* i *Plaidoyer* se održavaju na jednom fiktivnom prostoru, dok se u *Ground Zero Aleksandra* radnje premješta s jednog mjesta na drugo (pojedinačno gledano svaki od dva dijela *Ground Zero Aleksandra* održava se na jednom prostoru, no navedeni tekst je potrebno promatrati kao cjelinu). Sva tri teksta prostorno obilježavaju likovi, njihova smještenost u prostoru i geste. U sve tri drame postoje likovi koji zadržavaju prostorno višu poziciju, na primjer Predsjednik, Psihotik i Redateljica. U određenim situacijama ova prostorna smještenost označava kritiku određene hijerarhijske strukture, na primjer u prostornom odnosu Autora i Redateljice u *Goloj Europi*, odnosu Publike i Psihotika u *Plaidoyeru* ili odnosu Predsjednika i Medicinske sestre u *Ground Zero Aleksandra*. U svim trima dramama likovi koriste gestu kao preusmjeravanje pažnje publike na ono što žele naglasiti (likove, rekvizit i sl.). Gesta se pri tome često koristi kako bi se pažnja preusmjerila na samu pozornicu, a pozornica je prostor koji se spominje u sva tri teksta. Likovi u tekstovima prostor pozornice poistovjećuju s planetom, a to je još jedna zajednička

⁶⁹ Valent, Milko: *Plaidoyer po pički*, str. 244.

⁷⁰ Valent, Milko: *RADNI ZERO. Uvod u trilogiju, infrastruktura*, str. 284.

⁷¹ Isto, str. 289.

značajka tekstovima na razini strukture prostora. U *Goljoj Europi* svijet je uspoređen s pozornicom, u *Ground Zero Aleksandri* kazališna poistovjećena dvorana sa svijetom, a u *Plaidoyeru po pički planet* s pozornicom. Tekstovima *Gola Europa* i *Ground Zero Aleksandra* zajedničko je spominjanje realnih mjesta, od kojih se neka ponavljaju: Zagreb, Rim, New York i dr.

Uz navedene sličnosti, potrebno je navesti glavne razlike u strukturi prostora triju tekstova. Dok u druga dva teksta postoji jedinstvo mjesta, zbog premještanja prostora to nije slučaj u *Ground Zero Aleksandri*. Zbog navedenog, najveća je razina fikcije u *Zero 2*, dok je u *Zero 1* i *Zero 3* fikcionalno i realno na razini prostora blisko. *Ground Zero Aleksandra* i *Gola Europa* rekvizitima popunjavaju i semantiziraju prostor, dok u *Plaidoyeru* rekviziti nemaju toliko važnu ulogu. Na primjer, u *Goljoj Europi* lijes ima središnje mjesta na pozornici, označava prostor oko koje se likovi okupljaju, dok su u *Plaidoyeru* rekviziti manje primjetni. Unatoč navedenim razlikama, moguće je zaključiti da tekstovi na razini strukture prostora sadrže više sličnosti nego razlika jer sva tri teksta upućuju na prostor pozornice (podudaranjem realnog i fiktivnom ili snažnim ukazivanjem na njenu fiktivnost premještanjem prostora).

2.3 Struktura vremena u trilogiji *Zero*

Koncepcija vremena uvjetovana je višestrukim čimbenicima: filozofskim, kulturnim, socijalnim i dr. Određenje vremena zbog navedenog često se razlikuje, pa na primjer Hans-Thies Lehman razlikuje čak pet slojeva kazališnog vremena: vrijeme teksta, vrijeme drame, vrijeme fikcionalne radnje, vremensku dimenziju inscenacije te vrijeme teksta izvedbe.⁷² Iz analize strukture vremena implicitno će proizlaziti neke odrednice koje su u skladu s Lehmanovim viđenjem kazališnog vremena. Metodologija u analizi će biti najviše uvjetovana Pfisterovim shvaćanjem vremena, pa će se razlikovati fiktivno shvaćanje vremena od realnog, bit će prikazano najčešće korišteno glagolsko vrijeme u dramama te koncepcija vremena predstavljena u trima tekstovima.

⁷² Lehman, Hans - Thies: *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2004.

Prvi mogući način otkrivanja dramskog vremena proučavanje je glagolskog vremena. U tekstu *Gola Europa* većina likova u svojim replikama govori u prezentu: Redateljica na primjer: *ja sam / pitam se*, Velika Mama: *ja sam / ja volim / pričam ti*, Zvezdana: *ja inzistiram / promatram / nosim / ja sam*, a didaskalije su također napisane u prezentu: *zabaci glavu / popravi kosu / govori mirno rastapa se od zadovoljstva*.⁷³ Prezent kao glavno glagolsko vrijeme u tekstu *Gola Europa* potvrđuje tezu da je prezent najčešće glagolsko vrijeme u dramama.⁷⁴ Uz prezent, likovi povremeno govore u perfektu. Likovi se služe perfektom kada govore o prošlim događajima iz vlastitog života, na primjer kada Autor prepričava svoje djetinjstvo.⁷⁵ U tekstu se često pojavljuje imperativ u replikama Redateljice koja daje upute glumcima. Na temelju česte upotrebe prezenta moguće je zaključiti da je fiktivno vrijeme u *Goloj Europi* blisko realnom vremenu te da upozorava na suvremena događanja. Navedeno ne potvrđuje samo korištenje prezenta već vremenske naznake u tekstu koje dokazuju da je vrijeme prikazivanja predstave blisko trenutnom vremenu, na primjer u spominjanju konkretnih događaja i likova iz bliske prošlosti, poput Hitlera, ruženje Blizanaca, trenutne američke politike ili reference iz pop kulture bliske prošlosti ili suvremenosti. Određivanje fiktivnog vremena u tekstu otkriva stav prema realnom vremenu, tj. implicira odnos teksta spram zbilje koji je u ovom slučaju negativan. Sadržajna razina teksta upozorava na suvremena politička događanja i zajednice (EU na primjer) čime se također fiktivno dramsko vrijeme smješta blizu realnom vremenu. Tehnike prijenosa temporalnih informacija u tekstu su različite, a jedna od njih (spominjanje prošlih događaja u replikama likova) je navedena. U replikama likova moguće je naći konkretna vremenska određenja, na primjer kada Urbana djevojka kaže da neće novog dečka imati tri mjeseca ili kada Robert tvrdi da dvije i pol tisuće godina ne može odlučiti o sudbini svoje ljubavi.⁷⁶ Vremenske odrednice nalaze se u pomoćnom tekstu i scenografiji, a mogu imati metaforičko značenje, na primjer: *Na videozidu veliko srce otkucava vrijeme. Na njemu su kazaljke. Sada je pet minuta do dvanaest*.⁷⁷

Unutrašnji sustav dramskih tekstova čine dvije osi: horizontalna, tj. os sukcesije na kojoj jedan trenutak ide za drugim te istovremenost, tj. os simultanosti na kojoj se istovremeno posreduju

⁷³ Valent, Milko: *Gola Europa*, str. 31-91.

⁷⁴ Pfister, Manfred: *Drama. Teorija i analiza*, str. 387.

⁷⁵ Valent, Milko: *Gola Europa*, str. 42.

⁷⁶ Isto, str. 35-91.

⁷⁷ Isto, str. 41.

radnje na pozornici.⁷⁸ U tekstu su primjetna događanja na osi sukcesivnog slijeda u izmjeni replika likova koje su česte i na prvi pogled imaju neki cilj (odgovoranje na pitanje, samopredstavljanje i sl.). Unatoč tomu, radnja u tekstu nije usmjerena prema budućnosti što je jedna od karakteristika sukcesivnog slijeda, već je usmjerena na trenutna događanja što se očitava u spomenutom glagolskom vremenu (prezent), radnja nema konačan kraj, a vremenski tijek nije linearan.⁷⁹ Dokidanje sukcesije u tekstu pojavljuje se zahvaljujući dugačkim monolozima spomenutim u poglavlju posvećenom kompoziciji. Dokidanje sukcesije u monolozima događa se zbog fiksiranja jednog trenutka, produbljiivanja tog trenutka u kojem okolna radnja prestaje jer je vidno i auditivno polje slušatelja i gledatelja usredotočeno na onog koji drži monolog.⁸⁰ »Os simultanosti se konstituira već informacijama koje se istovremeno prenose preko različitih kodova (...)«⁸¹ Ćosić za ovakvo shvaćanje vremena tvrdi: »Pfisterovo tumačenje simultanosti pokazuje da se simultanost, tj. istovremenost, ne događa samo na pozornici (kao dihotomijski par sukcesivnosti) nego i izvan nje (bio to prostor iza pozornice ili gledalište) te je zbog toga ukazivanje na postojanje dviju razina gledanja, odnosno na ukazivanje dvostrukosti gledatelja bitno.«⁸² Primjere istovremenog prijenosa informacija različitim kodovima moguće je naći na više mjesta u *Goloj Europi*, najčešće se replike likova slažu s prikazanim na videozidu, na primjer: (...) *sve vas ja sam rodila u teškim trudovima. (Na videozidu scene s ginekološkog odjela), othranila i na noge postavila. Svako jutro za doručak jeli ste kroasan i pili bijelu kavu. (Slike doručka).*⁸³ Zbog prevladavanja situacija u kojima se sukcesivnost dokida (monolozima), a istovremeno se dio informacija dvostruko prenosi, u tekstu prevladava simultanost.

Tekst je statičan jer se situacija koja je u početku prezentirana ne razlikuje u velikoj mjeri od situacije na kraju teksta, tj. pitanja koja Velika Mama postavlja tijekom cijelog teksta ne dovode do konačnog odgovora. U *Goloj Europi* ne postoji stalno napredovanje radnje, a ovakvoj statičkoj koncepciji teksta »odgovara durativno i iterativno događanje«⁸⁴ Navedeno je u skladu s nelineranim tijekom radnje, tj. »statičnosti trajanja bliska je koncepcija vremena kao cikličkog

⁷⁸ Pfister, Manfred: *Drama. Teorija i analiza*, str. 388.

⁷⁹ Isto, str. 398.

⁸⁰ Isto, str. 391.

⁸¹ Isto.

⁸² Ćosić, Martina: »Između Hrvatskoga Fausta Slobodana Šnajdera i Ženskoga Fausta Vuka Vuče«, *Jat : časopis studenata kroatistike*, 1 (1), 2013., str. 184-194, na str. 186.

⁸³ Valent, Milko: *Gola Europa*, str. 40.

⁸⁴ Pfister, Manfred: *Drama. Teorija i analiza*, str. 404.

ponavljanja istoga ili sličnoga«. ⁸⁵ Ponavljanja se mogu primijetiti na formalnoj i vizualnoj razini, ali i na sadržajnoj, u sadržajno sličnim ili istim pitanjima Velike Mame koja često označavaju početak dijaloga. Osim toga, u tekstu se ponavljaju himne (na različitim jezicima), a stavovi i karakteri likova bitno se ne mijenjaju od početka do kraja djela. Potrebno je nagasiti da se obje koncepcije prožimaju, ali ciklička koncepcija vremena je dominantna u tekstu. ⁸⁶

Vrijeme nije objektivno prikazano u tekstu, a povremeno je semantizirano, prikazom doba dana (noći) »Imam osjećaj da je stalno noć i da samnom bdije cijeli kontinent« kao emocionalnog stanja tuge. ⁸⁷ U analizi strukture prostora prikazano je da se prividno i fiktivno u *Goloj Europi* prividno podudaraju u nekim slučajevima u dijelu kada realna pozornica na kojoj se održava predstava postane fiktivno mjesto održavanja predstave na kojoj je fiktivan prostor održavanja kazališne probe unutar te iste predstave. Navedeno utječe na multipliciranje vremena. Realno vrijeme predstave održavanje je predstave od početka do kraja, a uz njega se mogu razaznati dva vremenska okvira unutar predstave. Prvo određenje vremena odnosi se na fiktivno vrijeme prikazano u predstavi od početka do kraja njezina trajanja, a drugo fiktivno vrijeme izvođenja probe unutar same predstave.

U drami *Ground Zero Aleksandra* (u didaskalijama, opisu scena i replikama likova) kao najčešće glagolsko vrijeme pojavljuje se prezent: *rukom pokaže na ruševine / vadi iz džepa / popravi kravatu / nakloni se prema svijetu / ja sam Afrika*. ⁸⁸ Kao u *Goloj Europi*, ovim se potvrđuje tekst kao dramski jer je prezent najčešće dramsko vrijeme.

U *Zero 2* os sukcesije je primjetnija nego u *Goloj Europi*, osobito zbog Aleksandre, koja na kraju teksta odluči odbaciti dosadašnje navike življenja, uvjerenja i stavove. Unatoč verbalnoj najavi promjene, ona ostaje na istom prostoru, u istom vremenu te se osim nagovještaja promjene ista ne događa u tekstu činidbeno, a čitatelji i gledatelji mogu samo pretpostavljati nadolazeći tijek radnje. Simultanost kao način kretanja vremena dominira u tekstu, kao u *Goloj Europi*. Videozid tijekom cijele drame prikazuje zapise užasa, dok je prostor pozornice koji prikazuje *Ground Zero* na kojem se nalaze Vatrogasci, Medicinska sestra i drugi upravo taj prizor užasa. Simultanost ovih dviju istih slika ovdje ne prestaje, nego se slika s videozida replicira na TV koji se nalazi u

⁸⁵ Isto, str. 405.

⁸⁶ Isto.

⁸⁷ Valent, Milko: *Gola Europa*, str. 32.

⁸⁸ Valent, Milko: *Ground Zero Aleksandra*, str. 111- 133.

Aleksandrinom dnevnom boravku, čime se užas i kao trostruko simultano prikazuju na pozornici (ovisno o osvjetljenju, tj. ako TV nije vidljiv dvostruk je prikaz užasa).

Os simultanosti implicira kategoriju prostora, u ovom slučaju dvaju mikro prostora na makro prostoru o čijem je supostojanju bila riječ u poglavlju posvećenom strukturi prostora.⁸⁹ *Ground Zero Aleksandra* predstavlja dva supostojeća vremena, koja se odvijaju na dvaju različitim fiktivnim prostorima. Svaki dio teksta ima pripadajući prostor, ali također svaki dio ima pripadajuće vrijeme. Postoje trenuci u tekstu kada oba dijela drame dijele jedno vrijeme. To su, prema Pfisteru, vrlo naglašena odstupanja, a moraju se najaviti jasnim signalima.⁹⁰ Primjeri za navedeno u djelu su počeci ili krajevi scena u kojem oba čina (koji završava i koji počinje) dijele zvučnu kulisu, na primjer Traviatu. U ovakvim slučajevima može se govoriti o istovremenosti dvaju različitih dramskih dijelova.

U tekstu postoje naznake progresivnosti, u već spomenutim Aleksandrinim spoznajnim promjenama u odnosu na početak teksta, no dominira statičnost. Ne postoji stalno napredovanje prema jednom cilju niti svrhovitost, radnja i tekst su najčešće usredotočeni na sadašnje. U skladu sa statičnošću teksta, ciklička je koncepcija vremena snažno vidljiva u tekstu. Ona se najprije očitava u kompoziciji teksta koja utječe na sadržajnu razinu. Premještanje radnje s jedne radnje na drugu, tj. izmjena dviju radnji pri čemu se tekst stalno vraća na nastavak prethodne radnje oznaka je cikličkog kretanja vremena u tekstu. Ovakvo shvaćanje vremena u skladu je s filozofskim shvaćanjem cikličkog vremena, a čiji je najpopularniji predstavnik Friedrich Nietzsche: »Jer, sve na svijetu što može trčati: i po ovoj dugoj stazi - mora još trčati! I onaj lagani pauk što puze na mjesečini, i sama ta mjesečina, i ja i ti na vratima, šapućući jedan s drugim, šapućući o vječnim stvarima, - zar nismo svi mi već jednom bili? I zar nećemo opet doći, i trčati ovom drugom stazom ispred nas, tom jezovitom ulicom - zar nećemo vječno opet dolaziti?«⁹¹ Vraćanje na ono prethodno, koje je u bitnom isto u tekstu vraćanje je na istu radnju i likove, dijalozi se mijenjaju, no tema i motivi dijaloga te likovi većinski ostaju isti.

Do prijenosa temporalnih informacija dolazi u replikama likova. Likovi podsjećaju na neke povijesne događaje, poput paljenja Aleksandrijske knjižnice ili rušenja Berlinskog zida.⁹² U tekstu

⁸⁹ Pfister, Manfred: *Drama. Teorija i analiza*, str. 388.

⁹⁰ Isto, str. 390.

⁹¹ Friedrich Nietzsche, *Tako je govorio Zaratustra*, Grafos, Beograd, 1982., str. 161.

⁹² Valent, Milko: *Ground Zero Aleksandra*, str. 106.

se pojavljuju vremenske informacije o prošlosti, na primjer ona da su Gaspar i Aleksandra tri godine u braku.⁹³ Vrijeme je semantizirano jer je povezano uz određena značenja, poput kontrole nadređenih ili novca. Na primjer, Vatrogasci mogu otići jest za točno dvadeset dvije i minute, a ne ranije jer nadređeni prate što rade.⁹⁴ Na vrijeme u tekstu ukazuje videozid na sceni kao moderni medij i slike koje prikazuje (Blizanci, CNN.), TV kao medij, spominjanje događaja iz prošlosti te glazba, poput Janis Joplin ili Elvisa. Navedeno upućuje čitatelja ili gledatelja da je riječ o suvremenosti ili nemu bliskoj prošlosti.

Plaidoyer po pički tekst je kojeg obilježava upotreba imperativa, a najčešće ga koriste lik Psihotika ili Pacijenti: *počnite / pustite / pokušaj / prekini / ponovi / poštedi / pazi / počujte*.⁹⁵ Korištenje imperativa omogućuje ekspresivne interpunkcijske znakove (uskličnike). Iz imperativa proizlaze i značajne konotacije, osobito u replikama Psihotika koji se najčešće služi zapovjednim načinom da bi drugima rekao što da naprave. Kao u dvama tekstovima prije ovog, često se koristi prezent: *pripravlja / pokreće / pišam / počinjemo / prezirem*.⁹⁶ Prezent kao sadašnje glagolsko vrijeme upućuje na fiktivno sadašnje vrijeme u predstavi. Fiktivno dramsko vrijeme blisko je realnom vremena izvođenja predstave jer ne postoji komprimiranja vremena pa je trajanje fiktivnog vremena u drami prividno u skladu s realnim trajanjem izvedbe.

Tekst u određenim ima trenucima linearan slijed te je vidljiva sukcesivna linija zahvaljujući teleološkom seksualnom činu Prijapa i Penelope. Završetak seksualnog čina označava kraj sukcesivnih sljedova koji opisuju taj seksualni čin te su dokaz da je riječ o linearnoj radnji (u slučaju cikličke, radnja bi se ponavljala te ne bi imala konačan kraj): *Penelopina pulpa pravi preobilne popise postignutih prihoda. Procuri Prijapova plaha plazma. Poplavi prilaze, prednjicu, pozadinu, prohodne podrume punašne pice prepile. Perfektnim pražnjenjem purpurni penis procjeđuje prebrze patrolne poduzetnike potencijalne plodnosti, plodno pridonosi postotku prirasta polisa*.⁹⁷ Kao što je napisano u prethodnim poglavljima, moguće je supostojanje sukcesivnog slijeda i simultanosti. Simultanost se u *Zero 3* postiže prvenstveno dokidanjem sukcesije. Sukcesivni sljedovi praćeni linearnom koncepcijom vremena tijekom seksualnog čina stalno su prisutni na pozornici, ali često je seksualni čin pozadinski proces dok dominira Piščev

⁹³ Valent, Milko: *Ground Zero Aleksandra*, str. 161.

⁹⁴ Isto, str. 116.

⁹⁵ Valent, Milko: *Plaidoyer po pički*, str. 210-235.

⁹⁶ Isto, str. 217-236.

⁹⁷ Valent, Milko: *Plaidoyer po pički*, 243.

prolog, Psihotikove naredbe ili stavovi Publike. U svemu navedenom dokida se sukcesivnost, tj. postiže simultanost dužinom teksta te usmjeravanjem pažnje na onoga koji govori. U skladu s navedenim, u pozadinskom seksualnom činu koji je središte predstave prepoznaje se progresivnost dok se u duljim dramskim monolozima prepoznaje statičnost.

Stupanj konkretizacije u tekstu je vrlo nizak. Rijetko se spominju konkretna vremenska događanja te nije moguće odrediti jedno, konkretno vrijeme radnje u tekstu. Na samom početku teksta nalazi se naznaka kojem dramskom vremenu radnja pripada: *Vrijeme radnje: kraj XX. stoljeća, početak trećeg tisućljeća.*⁹⁸ Navedeno vrijeme radnje ipak je moguće na sadržajnoj razini zamijeniti neki drugim (na primjer 19. ili 21. stoljećem) jer u svakom stoljeću se ponavlja ista scena s Psihotikom, Psihijatrom i Pacijentima.

Svim trima tekstovima dramske trilogije *Zero* zajednička su glagolska vremena koja koriste, od kojih je najčešći prezent. Prezent kao glagolsko vrijeme omogućuje razumijevanje drame u sadašnjem trenutku i pomaže u postavljanju dramskog vremena u sadašnjost. Uz prezent, u *Golj Europi* i *Plaidoyeru* likovi često koriste imperativ iz kojeg proizlaze značejske implikacije, osobito kada Redateljica govori glumcima na sceni što trebaju činiti. Iz analize sukcesivnih i simultanih scena može se zaključiti da je u dramskom tekstu moguće supostojanje ovih dvaju načina koncipiranja scena. Navedeni načini nizanja scena odgovaraju cikličkom (simultano nizanje scena) ili linearnom (sukcesivno) konceptu vremena. U tekstovima je moguće pronaći sukcesivan slijed, na primjer u *Ground Zero Aleksandra* kada Aleksandra verbalno izrazi nove stavove i najavljuje promjenu ili u seksualnom činu Prijapa i Penelope. U tekstovima je snažnije izražena simultanost. Ona se prvenstveno očitava u sva tri teksta dokidanjem sukcesivnosti, a koje se postiže dugačkim monolozima u kojima je pažnja čitatelja ili gledatelja usmjerena prema jednom trenutku trenutno prikazanog.

Na pozornici je smješten videozid koji prenosi informacije izvan scene, ali i informacije o onomu što se događa na sceni. U *Golj Europi* videozid prati radnju na sceni te se gledatelj ili čitatelj simultano dobiva dvostruku informaciju iste radnje. U *Ground Zero Aleksandra* informacije se trostruko prenose na pozornici, videozidom i televizorom koji prenosi sliku s videozida u Aleksandrinom dnevnom boravku. Simultano su vremenski smještene dvije radnje na scenu jedna

⁹⁸ Isto, str. 204.

pokraj druge. Ciklična koncepcija vremena prevladava u trima tekstova, a očitava se na različite načine. U *Goljoj Europi* do ponavljanja dolazi na sadržajnoj razini, pitanje Velike Mame u tekstu o životu i stavovima svakog pojedinog sina ili kćeri ponavlja se u tekstu, a drama završava pitanjem na koje čitatelj ne dobije odgovor. U tekstu se također radnja premješta s predstave na probu. Cikličnost zahvaljujući stalnoj izmjeni radnje između dviju prostornih i vremenskih radnji u *Ground Zero Aleksandri* postiže se kompozicijski, naslovno i sadržajno. Unatoč razvoju radnje, obilježnost vraćanjem na istu radnju, likove i prostor označava cikličnost. Sadržajno također postoje stalnosti, poput vraćanja na iste motive, poput motiva Coca-Cole.

Videozid kao moderan medij u sva tri teksta upozorava na moderno ili suvremeno vrijeme. Intertekstualni i intermedijalni dijelovi poput Janis Joplin, Elvisa i sl. te odjeća koju likovi nose (karirane košulje npr.) također su znakovi da je fiktivna radnja smještena u vrijeme blisko realnom vremenu. U sva tri teksta spominju se objektivne vremenske cjeline (dva mjeseca, jedna godina..), no uz pomoć njih se ne može odrediti konkretno vrijeme događanja u tekstu, već samo pojedini vremenski odnosi. *Plaidoyer po pički* tekst je u kojem se vrijeme radnje izravno navodi na samom početku teksta zahvaljujući čemu je u tom tekstu razina konkretizacije veća nego u ostalim tekstovima.

3. Analiza likova u trilogiji Zero

Vrijeme i prostor preduvjet su analize likova jer svaki lik postoji u, fiktivnom, ali vremenski i prostorno uvjetovanom kontekstu. Prvo potpoglavlje prikazat će koji likovi se nalaze u tekstovima te važnost likova na temelju njihove pojavnosti u tekstu. Drugo potpoglavlje, u kojem se nalazi analiza autorskih komentara u tekstu, otkriva svrhu navedenih komentara te usporedbu komentara i opisa u pomoćnom tekstu triju drama. Potpoglavlje u kojem su prikazani monolozi i dijalozi likova u kojima sami sebe predstavljaju donosi važne informacije o tome na koji način likovi sebe vide te njihove stavove o svijetu, životu i trenutnim događanjima. Zahvaljujući tomu, moguće je uočiti stalne motive i tematske poveznice djela. Posljednje potpoglavlje označeno sintagmom 'tuđi komentar' još je jedna perspektivna likova: ona prikazana od strane drugih likova.

Na temelju analize tuđih komentara moći će se doći do zaključka u kojoj mjeri su viđenja likova od strane samih sebe i od strane drugih likova kompatibilna.

3.1 'Dramatis personae' u trilogiji *Zero*

Patrice Pavis navodi da je u »starijim izdanjima kazališnih tekstova na početku komada bio (je) popis na kojem su se nalazili *dramatis personae*«, tj. popis osoba.⁹⁹ *Dramatis personae* označava likove koji se pojavljuju u drami, uz izuzetak likova koji se pojavljuju samo u replikama, tj. koji se ne pojavljuju na prostoru pozornice.¹⁰⁰

Kriterij učestalosti pojavljivanja nekog lika na pozornici može se primijeniti u dva dijela trilogije *Zero* da bi se odredili odnosi unutar *dramatis personae*. U *Goljoj Europi* Velika Mama, Redateljica i Pisac zauzimaju veći dio govornog prostora što ih postavlja na dominantnu poziciju, dok likovima koji imaju samo nekoliko replika, poput Tomislava, pripada manje važna pozicija u tekstu. Osim kriterija pojavnosti u tekstu, sadržajna razina također je bitna za određivanje popisa likova. Velika Mama vodi većinu dijaloga jer ispituje svakog pojedinog lika o njegovom ili njezinom životu, Redateljica „upravlja“ predstavom te određuje prostornu poziciju drugih likova, a Pisac nudi savjete i komentira radnju. *Dramatis personae* u *Goljoj Europi* odupire se definiciji navedenoj na početku jer nisu navedeni svi likovi koji se pojavljuju na pozornici te su čak izostavljeni likovi koji imaju nekoliko replika. Likovi iz *Mjesečine* (Kristina, Branko..), koja je dio *Gole Europe* nisu navedeni u popisu likova. Na kraju trilogije, u popisu likova za lika Autora se navodi »vidi Pisca iz *Plaidoyera po pički*« čime se uz pomoć ovog lika čini poveznica dvaju tekstova.

Strukturiranje *dramatis personae* koje se često temelji na suprotnostima ovdje nije slučaj, štoviše, događa se suprotno. U prvom dijelu trilogije *Zero* opozicija muško-žensko razbija se feminiziranim muškim likom (Tomislav) ili muškobanjastim ženskim likom (Nikolina), a klasični muško-ženski odnosi utemeljeni na ljubavnoj ili seksualnoj napetosti u tekstu nisu naglašeni zbog

⁹⁹ Pavis, Patrice, *Pojmovnik teatra*, str. 66.

¹⁰⁰ Pfister, Manfred: *Drama. Teorija i analiza*, str. 245.

utjecaja ženskih likova dječaćkih pokreta, lezbijskih sklonosti pojedinih likova ili homoseksualnim ljubavnim odnosima (Tomislav i njegov partner).

Popis likova prvi je susret čitatelja s mogućim značenjima koje proizlazi iz imenovanja lika. Ime lika može nositi važne značajke za određenje karaktera toga lika.¹⁰¹ U eksplicitno-autorskoj karakterizaciji lika primjena imena sa značenjem određuje lika prije njegovog pojavljivanja na sceni ili u tekstu.¹⁰² Važnost imenovanja prepoznao je još Aristotel, a u *Poetici* razlikuje imenovanje likova nakon osmišljavanja radnje u komediji od povijesnih imena koja imaju likovi u tragedijama.¹⁰³ Pogledom na popis likova u *Goloj Europi* dolazi se do zaključka da likovi nemaju osobna imena, već ih obilježavaju druge značajke: Urbana djevojka, Velika Mama, Ratni Veteran, Redateljica, Autor, Prva Mažoretkinja, Druga Mažoretkinja, Treća Mažoretkinja.¹⁰⁴ U popisu likova na kraju trilogije nalazi se uputa u kojem se naglašava da je moguće uvesti i Četvrtu Mažoretkinju.¹⁰⁵ Tomislav, Danijela, Kristina, Bernarda, Blanka, Zvezdana, Nikolina, Četvrta Mažoretkinja, Branko, Robert imena su koja se pojavljuju u tekstu i navedeni likovi sudjeluju u dijalozima, no ne nalaze se u popisu likova. Neki od njih nalaze se pod drugim imenima, na primjer Tomislav je u predstavi Ratni Veteran, čije ime se nalazi na popisu likova.

Na temelju popisa može se zaključiti da je Urbana Djevojka mlađa, Velika Mama ima prostorno ili semantički veliku ulogu, za Ratnog Veterana da je bio u ratu, a Mažoretkinje su određene svojim zanimanjem (ili hobijem) i brojem ispred istog što oduzima od njihove individualne identitetske odrednice, tj čini ih sličnima. Uz to, određenje Mažoretkinja upućuje na kolektivni identitet, a njihove daljnje određenje bit će prikazano u daljnjim poglavljima rada.

Popis osoba na početku *Ground Zero Aleksandra* donosi višestruke informacije o likovima. Likovi su navedeni na način da su prvo određeni ulogom, društvenom ili rodbinskom ili zanimanjem te nakon toga vlastitim imenom. Izuzetak su Predsjednik i Prva Dama koji su određeni samo svojim zanimanjem i društvenom ulogom. Popis likova u tekstu sastoji se od navedenih likova:

Predsjednik

¹⁰¹ Pfister, Manfred: *Drama. Teorija i analiza*, str. 241.

¹⁰² Isto, str. 284.

¹⁰³ Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, August Cesarec, Zagreb, 1983., str. 24.

¹⁰⁴ Valent, Milko: *Gola Europa*, str 29.

¹⁰⁵ Valent, Milko: *Ground Zero Aleksandra*, str. 293.

Prva dama
Prvi Vatrogasac, Charlie
Njegova Žena, Betty
Drugi Vatrogasac, Karlo
Njegova Zaručnica, Anica
Treći Vatrogasac, Drago
Njegova Djevojka, Lidija
Medicinska Sestra, Tereza
Žena, Supruga, Aleksandra
Muškarac, Muž, Gaspar
Zavodnik, Mihael
Baka, Vera ¹⁰⁶

Važna razlika u odnosu na *Golu Europu* jest popis likova koji se sastoji od svih likova koji imaju repliku, dok u *Mjesečini* neki likovi koji imaju replike nisu navedeni na popisu. Predsjednik i Prva Dama određeni su svojim zanimanjem koje je ujedno društvena uloga jer uz sebe nosi poziciju društvene moći. Svi ostali likovi određeni su prvo svojom ulogom ili zanimanjem, a nakon toga vlastitim imenom iz čega proizlaze konotacije da je njihova uloga važnija odrednica za dramu (ili njihov identitet) od imenske odrednice. U *Goloj Europi* Mažoretkinje su određene brojem (Prva, Druga, Treća, potencijalno Četvrta), a isti je slučaj u *Zero 2* s likovima Vatrogasaca što ima utjecaj na njihovu identitetsku odrednicu u djelu. Prvi, Drugi i Treći Vatrogasac uz sebe imaju pratnju koja je u popisu likova prati društvenu hijerarhiju značenja funkcije, od Žene, Zaručnice pa do Djevojke. Likovi iz dijela djela koji tematski prati Aleksandru popisani su nakon likova koji su prostorno smješteni u *zonu pepela i prašine*. Aleksandra i Gaspar prvenstveno su određeni spolom, kao žena i muškarac, a nakon toga svojom ulogom u odnosu jedno na drugo (muž i žena). Pfister navodi da je opozicija žensko-muško važna za strukturiranje *dramatis personae* te da može imati središnje značenje u tekstu.¹⁰⁷ Čitanjem teksta može se zaključiti da odnos Aleksandre i Gaspara čini važan dio teksta jer pokreće njihov dijalog, no navedeni odnos nije uvjetovan samo opozicijom

¹⁰⁶ Valent, Milko: *Ground Zero Aleksandra*, str. 99.

¹⁰⁷ Pfister, Manfred: *Drama. Teorija i analiza*, str. 247-248.

na temelju spola, već i drugim osobinama likova (karakterom, unutrašnjom motivacijom, željama, pogledom na svijet, zanimanjem...).

Redosljed kojim su likovi navedeni u popisu u skladu je s količinom teksta dodijeljenog pojedinom liku i učestalosti pojavljivanja likova u drami. Predsjednik svojim dugačkim monolozima dominira u tekstu, a Aleksandra ekspresivnim načinom izražavanja koji uključuje poeziju, povišene tonove i vulgarizme također zauzima sadržajno i kvantitativno značajan položaj u tekstu. Likovi koji se nalaze na kraju popisa, Lidija ili Vera manje se pojavljuju u tekstu.

Dramatis personae važan je dio *Plaidoyeru po pički*, a razlikuje se u odnosu na prethodna dva dijela trilogije jer nije samo tekstualni popis dostupan isključivo čitatelju, već su likovi navedeni u samom tekstu te je time popis dostupan gledateljima i slušateljima drame. U dijelu teksta naziva *Početak*, koji slijedi iza *Predgovora*, a nalazi se ispred *Prologa*, Pisac predstavlja publici sve likove, tj. Personal i Pomoćni Personal.¹⁰⁸ Popis likova u *Plaidoyeru* također se razlikuje u odnosu na druge popise likova u trilogiji time što iza svakog lika stoji kratki opis tog lika. Popis likova naveden u tekstu je:

PISAC, protivnik pritiskivajuće politizirane psihijatrije.

PRIJAP, plodni proizvođač potoaka.

PUNKER, pripadnik promuzičkog punk pokreta.

PJESNIK, pastir pjesama; primjerak primarnog proleterijata planeta; pjevajuća patnja povijesti; predstavnik paupera.

PARKE, pluridimenzionalne potezače psina ponad pukog puka.

PENELOPA, priopćeno popularno: proslavljena, pametna, potajna panhelenska prostitutka; priopćeno privatno: pahuljasto pičkino pletivopoznatog poglavice putnika; pravovjerna pazilica pokušva.

PSIHOTIK, pristalica pravog putovanja.¹⁰⁹

Pomoćni Personal sastoji se od likova:

¹⁰⁸ Valent, Milko: *Plaidoyer po pički*, str. 206.

¹⁰⁹ Valent, Milko: *Plaidoyer po pički*, str. 206.

PACIJENTI, *prvenstveno paranoici prosvijećene pameti; pasionoirani poklonici postavljanja pitanja; pustahije paranoičnih proganjanja.*

PUBLIKA, *poludjeli psihijatri.*¹¹⁰

Iz navedenog je vidljivo da su imena i opisi likova jezično usklađeni, tj. početno slovo svake riječi je p. Pomoćni Personal (Pacijenti i Publika) su pojedinci u grupi koje predstavljaju istu ulogu i donose zajedničke stavove i replike u djelu što upućuje na kolektivni identitet. Popis likova u *Plaidoyeru* je također naveden u Programskom prikazu.¹¹¹ Popis likova u Programskom prikazu razlikuje se od najave likova u tekstu. U Programskom prikazu Pisac je označen sintagmom Tvorac projekta, a opisi likova se razlikuju, pa je na primjer Penelopa ovdje prikazana kao *pasionirana, pompozna, fenotipska kurvica*, a Pacijenti kao *periodični pišači planete*.¹¹² Jezično obilježje početnog slova p zadržava se u programskom prikazu, kao u cijelom djelu.

Pisac, Pjesnik, Penelopa i Prijap kvantitativno, tj. količinom teksta i trajanjem monologa dominiraju. Ukoliko se u obzir uzmu i semantički kriteriji uz kvantitativne dolazi se do zaključka da ne postoji snažna hijerarhija među likovima. Svaki od likova ima značajnu ulogu, Prijap i Penelopa su od sredine teksta stalno uočljivi na sceni zbog seksualnog čina kojeg obilježava trajanje, a Psihotik se izražava ekspresivno, što je u tekstu dodatno naglašeno uskliknicima. Publika kao lik snažno upućuje na publiku izvan teksta, a često izražava svoje stavove o likovima i radnji: »Kazališna relacija uključuje istodobno i aktivni udio gledatelja, kojega se s punim pravom može nazvati 'suradnikom' na predstavi: on je uistinu djelomično neovisan stvaratelj njezinih značenja, i ponad svega, onaj kojemu pripada zadnja, odlučujuća riječ«. ¹¹³ Ovim stavom može se objasniti i potencijalni utjecaj teksta *Zero 3* na publiku.

Za razliku od *Gole Europe* i *Ground Zero Aleksandre*, tekstova u kojima je moguće primijeniti snažnu kvantitativnu dominaciju zbog količine teksta koji je dodijeljen određenim likovima, u *Plaidoyeru po pički* je navedena razlika manja jer se ne osjeti snažna dominacija pojedinih likova te svi likovi imaju snažne stavove, a njihove replike utječu na daljnji dijalog. Ovu

¹¹⁰ Isto.

¹¹¹ Isto, str. 270.

¹¹² Valent, Milko: *Ground Zero Aleksandra*, str. 271- 272.

¹¹³ De Marinis, Marco: *Razumijevanje kazališta. Obris nove teatrologije*, str. 23.

razliku moguće je pripisati i tempu koji je u *Plaidoyeru*, zbog toga što je najkraći od triju tekstova, najbrži te se time razlika važnosti likova umanjuje.

Popisi likova svih triju drama obilježen je prvotnim navođenjem društvenih uloga, zanimanja ili pozicije moći, dakle vlastito ime nije prvi kontakt čitatelja s likom. Najveća sličnost *dramatis personae* triju tekstova je upravo u navođenju uloga likova, a ne (samo) vlastitog imena. U popisu likova u *Goljoj Europi* vlastita imena nisu navedena, dok u *Ground Zero Aleksandra* vlastita imena slijede iza zanimanja ili uloge. Izuzetak od pravila čine Prijap i Penelopa u *Plaidoyeru po pički* čija se imena navode, no ostali likovi obilježeni su supkulturom (Punker), zanimanjem (Pjesnik) i sl. *Plaidoyer po pički* tekst je koji, za razliku od prva dva, u sam tekst postavlja popis likova, a likovi su detaljnije opisani sintagmama ili rečenicama. U *Programskom prikazu* također su navedeni likovi iz *Plaidoyera* uz minimalne promjene. U sva tri teksta već imenovanje likova upućuje na njihovu višedimenzionalnost jer iz uloga i zanimanja čitatelj može pretpostaviti stavove likova te veći broj obilježja lika.¹¹⁴ U *Plaidoyeru po pički* najsnažnije je izraženo da se radi o višedimenzionalnim likovima zbog opisa koji slijedi nakon navođenja imena lika. Nakon pogleda na popis likova svih triju tekstova može se doći do zaključka da svaki od tekstova donosi kombinaciju individua i tipa. Tip se može prepoznati po brojčanoj oznaci (Mažoretkinje, Vatrogasci) ili imenici u množini (Publika, Pacijenti), a individuum po specifičnim značajkama lika.

3.2 Autorska karakterizacija likova

U ovom poglavlju bit će prikazani opisi likova u pomoćnom tekstu. Prve informacije koje čitatelj dobije o liku nakon imena autorove su upute i opis u pomoćnom tekstu zahvaljujući kojem se može karakterizirati lik. U *Goljoj Europi* nema klasičnog fizičkog opisa likova kao u nekim proznim tekstovima, već informacije o likovima čitatelj dobiva u sintagmama ili rečenicama koje prethode replikama, a iz kojih je moguće zaključiti o emocionalnom i psihičkom stanju pojedinog lika. Opis ponašanja lika glavni je izvor interpretacije lika. U *Goljoj Europi* se saznaje da je

¹¹⁴ Pfister, Manfred: *Drama. Teorija i analiza*, str. 264.

Redateljica *ponosna, sugestivna, uznosita, ohola i bahata* te se ponekad obraća ostalima *dostojanstveno, nadmoćno i energično*.¹¹⁵ Unatoč tomu što se njen cjelokupan autorski opis može staviti u nekoliko rečenica, iz njega je moguće potvrditi prostorni kontekst u kojem je smještena Redateljica, a koji označava hijerarhijsku nadređenost (ili želju za istom) Redateljice u odnosu na ostale likove. Negiranje opozicije muško-žensko iz koje proizlazi implicitna kritika stereotipno uvaženih načina ponašanja ovisno o spolu, najvidljivija je kod lika Tomislava. On *afektira nevjerovatno feminizirano*, a njegove kretnje obilježava *zaokret i njihanje bokovima*.¹¹⁶ Naglašavanje apsurdna spolnih i rodni opozicija još više dolazi do izražaja ukoliko se uzme u obzir da Tomislav glumi Ratnog Veterana. On je suprotnost Tomislavu jer stoji u *vojničkoj uniformi (...)* *u stavu mirno* te govori *čvrstim iskusnim glasom*.¹¹⁷ Lik Tomislava se ne pojavljuje u popisu likova, a lik kojeg on glumi, Ratni Veteran se pojavljuje. Osim Tomislava, postoje likovi koji su autorski karakterizirani, a koji se također ne pojavljuju u popisu osoba. Nikolinino djelovanje u tekstu je opisano kao *veselo i jednostavno*, Kristinini pokreti su *elegantni*, a Blanka je *anksiozna, hipohondrična, tobože nehajna, dakle, kolokvijalno rečeno, sva sjebana*.¹¹⁸ Na temelju autorskog opisa koji prethodi samokarakterizaciji i tuđoj karakterizaciji moguće je uspoređivati i razlikovati likove, na primjer, opisanu Blanku od Bernarde koja je *mirna, bogojazna, čedna, altruistična, brižna*.¹¹⁹ Informacije koje čitatelj dobiva u *Goljoj Europi* u pomoćnom tekstu ključne su za razumijevanje lika, njegovih replika, emocija i psihološkog stanja.

U središnjem tekstu trilogije *Zero* autorska karakterizacija slična je onoj u *Goljoj Europi*: nudi važne informacije o stanju lika, a u nekim slučajevima *Zero 2* sadrži više informacija zbog opisa fizičkog izgleda lika ili detaljnijeg opisa reakcije lika na određenu situaciju. Predsjednik, za kojeg se došlo do zaključka da zauzima veći dio *Zero 2*, višedimenzionalni je lik o kojem čitatelj dobiva dojam već samo na temelju opisa u pomoćnom tekstu. U trenutku užasa Predsjednik jedva prikriva *mutno diluvijalno zadovoljstvo zbog razvoja situacije, to jest on je živ i dobro se osjeća, a povrh svega on voli svoj posao, istinski uživa u moći koju emitira (...)*.¹²⁰ Karakteristika

¹¹⁵ Valent, Milko: *Gola Europa*, str. 63-71.

¹¹⁶ Isto, str. 71-85.

¹¹⁷ Isto, str. 33-34.

¹¹⁸ Isto, str. 73-83.

¹¹⁹ Isto, str. 85.

¹²⁰ Valent, Milko: *Ground Zero Aleksandra*, str. 104.

odlučnosti stalno prati Predsjednika u autorskom opisu, u trenucima kada popravlja kravatu ili kada jede.¹²¹ Autorska karakterizacija Prve Dame snažno je usredotočena na fizičko: geste, kretnje, odjeću. Prva Dama: *u elegantnom kostimu boje vedrog neba probija se kroz ruševine i stane uz muža te zabaci kosu na onaj neodoljivi način djevojke koja je studirala prezentaciju tijela u Hollywoodu.*¹²² Dok su autorski komentari koji se odnose na Predsjednika usredotočeni na njegove reakcije, komentari Prve Dame uvijek upozoravaju na njenu pažnju spram fizičkog, na primjer kada *popravlja pramen kose.*¹²³ Iz tih opisa može se zaključiti koji su životni prioriteti Prve Dame te neke njene estetske sklonosti iz implicitno-figuralne tehnike karakterizacije (odjeća). U poglavlju posvećenom popisu likova naglašeno je da brojčano označavanje Vatrogasaca može utjecati na njihovo usklađeno ponašanje u djelu te gubljenje individualne identitetske odrednice. U autorskoj karakterizaciji to se potvrđuje: Prvi Vatrogasac često viče u megafon, kao Drugi i Treći te ih također obilježava zajednička radnja brisanja znoja.¹²⁴ U jednom autorskom komentaru sva tri Vatrogasca obilježena su istom radnjom: *Vatrogasci se skupljaju, udaraju dlanovima „gimmi five“ pozdrav. Odlazu megafone, trljaju ruke, pričaju, pale vatru u praznoj limenoj bačvi od katrana.*¹²⁵ Poveznica između triju navedenih likova nalazi se u imenu, radnji i komentaru u pomoćnom tekstu, a navedeno proizlazi iz njihovog zajedničkog zanimanja kojim su određeni u tekstu. Lik kojeg također značajno određuje zanimanje Medicinska je sestra koja na svoje zanima upućuje *popravljanjem kapice s crvenim križem* ili u trenucima užasa kada se *baca na posao.*¹²⁶ Komentari u pomoćnom testu često su usredotočeni na individualnog lika, no radnja završava komentarom koji opisuje odnose svih likova skupa. Unatoč razlikama opisanih u njihovom djelovanju i stanju, likovi završavaju zajedno i prevladavaju statusne, klasne i druge razlike zahvaljujući seksualnih odnosima: *Svi se ljube. (...) Prva Dama i Betty nježno se ljube sjećajući se svojih stidljivih, a strasnih lezbijskih iskustava iz osnovne i srednje škole.*¹²⁷ Na ovom mjestu se potvrđuje slavljenje tijela i seksualnosti te odmicanje od povijesno uvjetovanih negativnih konotacija spram istome. Kontrast život – smrt i dalje postoji u odnosu na užas koji je popraćen

¹²¹ Isto, str. 136-137.

¹²² Isto, str. 108.

¹²³ Isto, str. 110.

¹²⁴ Isto, str. 112-135.

¹²⁵ Isto, str. 135.

¹²⁶ Isto, str. 110-112.

¹²⁷ Valent, Milko: *Ground Zero Aleksandra*, str. 178.

slikama na videozidu: *Koreografija nesputane sreće živih ljudi nasuprot sudbinskoj dramaturgiji nesreće*.¹²⁸

Aleksandra i Gaspar određeni su vlastitim odnosom, tj. njihov dijalog snažno uvjetuje međusobno ponašanje. Gaspar Aleksandru *gleda prijetećim pogledom*, često je *prekida* i obraća joj se *ironično*, a *grli* ju u trenucima ljubomore, dok ona priča s Mihaelom na telefon.¹²⁹ Gaspar često *viče* i govori povišenim tonom kada se obraća Aleksandri.¹³⁰ Ovakvo ponašanje je uzajamno jer Aleksandra često *prekida* Gaspara tijekom razgovora, *podize ton* ili ga *ne sluša*.¹³¹ Mihaelov dolazak utječe na Gaspara koji je zbog toga često *nervozan* i *nemiran*.¹³² Smještajem u istu prostoriju moguće je usporediti Gasparove, Aleksandrine i Mihaelove radnje: ono što ih povezuje je alkohol, pa često njih troje pije u isti trenutak, nazdravlja i toče konjak ili vino.¹³³ Njihove odnose određuju i druge hedonističke situacije, poput jedenja, a tijekom kojeg se vidi razlika u pristupu triju likova: *Počinju jesti. Aleksandra jede elegantno, uzima male zalogaje i polagano žvače. Gaspar uzima velike zalogaje i žvače snažno, ali opušteno. Mihael se isprva trudi jesti pristojno, a zatim neusiljeno jede*.¹³⁴ Mihaelove stečene konvencije i pravila ponašanja pokazuju se kao naučene tijekom opuštenije atmosfere. Kućna oaza također završava osjećajem zajedništva, iako je Aleksandra otišla: *Opći ples ih ujedinjuje. Gaspar i Mihael su u centru plesnog vijorenja*.¹³⁵ Većinu likova u djelu na kraju povezuje zajedništvo u užasu, a ono je označeno seksualnim, alkoholom, hranom ili plesom kao načinom povezivanja što ponovno potvrđuje stalni kontrast život-smrt u tekstu.

Plaidoyer po pički najsiromašniji je komentarima u pomoćnom tekstu od triju tekstova, a autorski komentari najčešće su upute za geste ili ton glasa u djelu. Najviše komentara u pomoćnom tekstu odnosi se na upute vezane uz lik Pisca. Opisane su njegove geste: *pokazuje, podize prst* i način djelovanja: *polako, pomalo pompozno* te način ponašanja: *pompozno, prijazno, pažljivo*.¹³⁶ Opis ostalih likova u pomoćnom tekstu odnosi se na nadolazeću repliku: *Psihotik staje u preuzvišenu pozu, Publika govori posprdno, Pacijenti poluglasno, Penelopa plaho...*¹³⁷ Moguće je

¹²⁸ Isto, str. 178.

¹²⁹ Isto, str. 119-129.

¹³⁰ Isto, str. 130.

¹³¹ Isto str. 127-131.

¹³² Isto, str. 141.

¹³³ Isto, str. 119-154.

¹³⁴ isto, str. 153.

¹³⁵ Isto, str. 199.

¹³⁶ Valent, Milko: *Plaidoyer po pički*, str. 209-218.

¹³⁷ Isto, str. 210- 229.

da nedostatak informacija u pomoćnom tekstu *Plaidoyer* označava važnost verbalnog dijela teksta, ali ujedno ostavlja veću slobodu glumcima tijekom izvođenja teksta. Uz to, kao najkraći tekst, *Plaidoyer* ujedno ima najmanje prostora za autorske komentare.

Sva tri teksta nude informacije u pomoćnom tekstu, no *Plaidoyer po pički* donosi najmanje informacija o stanju lika. *Gola Europa* i *Ground Zero Aleksandra* autorskim komentarom čitatelju nude informacije o liku na temelju kojih je moguće dobiti uvid u višedimenzionalnost pojedinog lika. Razlika se uočava u tomu što su komentari u *Goloj Europi* usredotočeni više na individualnog lika kao što je prikaz Redateljice kao ponosne i bahate ili feminiziranog Tomislava. *Ground Zero Aleksandra* osim individualnog opisa posvećenog jednom liku (Predsjednik koji voli svoj posao ili Prva Dama u kostimu) ima i pomoćni tekst koji služi jasnijem opisu dijaloga, odnosa i reakcija na repliku prošlog lika. Ovo je izraženo u odnosu Aleksandre i Gaspara koji često viču jedno na drugo i prekidaju međusobne replike. Komentari u *Zero 3* usredotočeni su na nadolazeće replike te se ujedno mogu shvatiti kao upute glumcima za ton glasa i pozu koju trebaju zauzeti. Osim što nude mnoštvo informacija o liku, autorski komentari u *Zero 1* i *Zero 2* također mogu biti i pomoć glumcu i redatelju za izvođenje navedenih tekstova.

3.3 Samokomentar likova u trilogiji *Zero*

Svaka replika koju lik izgovori način je predstavljanje samog sebe, činio on to svjesno, samokomentarom ili nesvjesno, kroz različite geste, ton glasa ili u dijalogu. U samokomentarju je lik istovremeno »subjekt i objekt prijenosa informacija«, a može biti monološki i dijaloški.¹³⁸

Gola Europa bogata je samokomentarima likova koji u njima pokazuju svijest o samima sebi, svojim željama, potrebama, stavovima i ciljevima. Najčešće dolazi do samokarakterizacije u odgovorima Velikoj Mami zahvaljujući kojoj čitatelj dolazi do spoznaje o većini likova. Lik Autora u samokomentarju otkriva da je uvjetovan djetinjstvom, koje je bilo lijepo, a govoreći o snovima spominje čitatelju poznata imena koja se pojavljuju u Autorovim snovima, poput Hegela,

¹³⁸ Pfister, Manfred: *Drama. Teorija i analiza*, str. 272.

Hessea i Haška.¹³⁹ U najdužem Autorovom monologu, onom koji zauzima tri stranice teksta, otkriva se najviše informacija o Autoru te o samom tekstu kroz Autorove stavove. Lik Autora poistovjećuje se s konkretnim imenom i prezimenom koje upućuje na autora teksta: *Ja sam autor. Zovem se Valent. Milko Valent.*¹⁴⁰ Iz daljnjeg samokomentara saznaje se da je lik Autora arhetip autora: u daljnjem tekstu poistovjećuje se sa Sofoklom i govori o svojoj povijesnoj ulozi slanja poruke čovječanstvu.¹⁴¹ Zaključnom rečenicom Autor se dokazuje i kao onaj koji promatra i prikazuje društvo: *Ja sam autor i žao mi je što moram reći da je gola Europa u veselom i teškom položaju.*¹⁴² Osim u dužim monolozima, Autor se predstavlja u dijalozima, a primatelj njegovih replika najčešće je Redateljica. U dijalozima s Redateljicom Autor ističe važnost kazališta za pojedinca: *Čujte, ja sam osjećajan čovjek. Pišem za kazalište kako bih shvatio svijet u sebi.*¹⁴³ Autorov identitet snažno određuje njegovo stvaralaštvo i želja za realizacijom kazališne predstave u skladu s onim kako ju je on napisao: *U redu, OK. Pitam se samo, bogamu, hoće li itko ikada napraviti predstavu onako kako sam je napisao? Htio bih vidjeti sao jednu svoju viziju, Zar stvarno moram postati još i redatelj? Pa zar puno tražim od života ako želim vidjeti svoju viziju?.*¹⁴⁴ U većini slučajeva samokarakterizacije Autor je određen upravo onim na što i njegovo ime upućuje, autorskim djelovanjem, stvaralaštvom i brigom za vlastito djelo. U dijalozima je Autor individua koja reagira na njemu specifičan način, no u monolozima i duljim samopredstavljanjima Autora se može promatrati i kao tip jer se »apstrahira iz individualnog kako bi mogao predstavljati ono nadindividualno-općenito«. ¹⁴⁵ Njegovim likom snažno se tematizira pozicija književnosti.

Redateljica, koja je u stalnoj komunikaciji s Autorom, također je određena svojim zanimanjem, a na početku djela rodno je određena: *Ja sam žena, ja sam Sloboda i želim da se u ovoj kući konačno vidi ženska ruka.*¹⁴⁶ Povremeno se postavlja u suparnički položaj u odnosu na autora, obilježavajući kazališne daske kao svoj prostor: *Gospodine autore, ja sam redateljica i ovo je redateljsko kazalište, a ne autorsko. OK?!*¹⁴⁷ Za razliku od Autora, Redateljica nema dugačke monologe i

¹³⁹ Valent, Milko: *Gola Europa*, str. 42.

¹⁴⁰ Isto, str. 74.

¹⁴¹ Isto, str. 76.

¹⁴² Isto, str. 77.

¹⁴³ Isto, str 31.

¹⁴⁴ Isto, str 33.

¹⁴⁵ Pfister, Manfred: *Drama. Teorija i analiza*, str. 266.

¹⁴⁶ Valent, Milko: *Gola Europa*, str. 31.

¹⁴⁷ Isto, str. 33.

njena samokarakterizacija proizlazi iz dijaloga s drugim likovima, ali u dijalozima rijetko mijenja svoje stavove.

Velika Mama predstavlja se u više monologa iz kojih se saznaje da je ona *sve othranila i noge postavila*, a navedeno naglašava u odnosu s drugim likovima, na primjer kada Autoru tvrdi da bez nje njega ne bi bilo.¹⁴⁸ *Rađam sve živo i mrtvo, sve od idiota do genija, od obične djece i filozofa do klonova, hobita patuljaka i gnomova.*¹⁴⁹ Velika Mama u tekstu je živi, djelatni *arhe* koji omogućuje biti svakome. Uz stvaranje, njena uloga je također brigujuća u Heideggerovom smislu brige (*Sorge*) koje obilježavaju upiti spram drugih i zanimanje za svijet oko sebe, a završavaju vlastitim komentarima.¹⁵⁰

Urbana Djevojka sjedi na lijesu svog mrtvog zaručnika, a u monolozima lako prihvaća navedeni događaj: *Sutra ću ga pokopati, a prekosutra krenuti na posao.*¹⁵¹ Čitatelj saznaje da je Urbana djevojka bankovna službenica i da voli New Age, no ono što ju razlikuje u odnosu na druge likove njena je sposobnost pisanja poezije, koju u tekstu recitira. Dok je ona određena individualnim obilježjima, Ratni Veteran snažnije je određen kao tip jer voli ratove, sudjelovao je u mnogim bitkama i *znalački ubija ljude.*¹⁵² Ratni Veteran se nalazi u sličnoj poziciji kao Autor: imaju povijesni pregled situacije (Autor književne, Ratni Veteran ratne) i na temelju tog pregleda izražavaju nezadovoljstvo trenutnom situacijom. Ratni Veteran utvrđuje za današnje ratove u odnosu na prijašnje: *To su bili ratovi, a ne ovi moderni ratovi s konzervama i McDonald's proizvodima bez identiteta, bez vlastitog ja. Hrana bez egoizma je bljutava.*¹⁵³

Svaka Mažoretkinja sebe određuje pojedinačno, no njihovo najjasnije samoodređenje i identitetsko otkrivanje se pronalazi u okviru mi:

Mi smo mažoretkinje, veselo uredno meso. Mi smo živa drhtava ku-

¹⁴⁸ Isto, str. 40-94.

¹⁴⁹ Isto, str. 91.

¹⁵⁰ Određenje pojmova briga i brigovanje u: Heidegger, Martin: »41. Bitak tubitka kao briga«, str. 217. - 223., u: *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1985.

¹⁵¹ Valent, Milko: *Gola Europa*, str. 32.

¹⁵² Isto, str. 88.

¹⁵³ Isto, str. 89.

*lisa, raznobojne ptice, u nama su jake jestive klice.
Mi smo politička estrada, ekstaza masti koja je na vlasti,
U slobodno vrijeme mi smo seksualna balada
koja bez prestanka vlada. Po asfaltu curi naša vruća sluz kao dobar
blues. Ona je od ovoga svijeta, ona je iscjedak probisvijeta.
Mi smo meso, mi smo politički senzualni znoj, mi smo raj na zemlji
toj.¹⁵⁴*

Mažoretkinje ne bježe od vlastite tjelesnosti, govoreći za sebe više puta da su meso. Identificiranje sebe s materijalnim, tj. tjelesnim dijelom sebe važno je za samoodređenje i za razumijevanje subjekta. Navedeni čin semantički je značajniji ukoliko se u obzir uzme povijesni odnos postavljanja tjelesnosti kao važnog dijela čovjekova identiteta, osobito u filozofiji koja je »obilježena marginaliziranjem i potiskivanjem tjelesnosti, od antike i srednjega vijeka, preko novovjekovne epohe, do suvremenosti.«¹⁵⁵ Zuppa piše da značenje riječi tijelo ima jezičnu poveznicu s riječima odbačeno, poniženo i ušutkano što je također potvrda negativnih konotacija spram tjelesnog na imenskoj razini.¹⁵⁶ Mažoretkinje prikazuju suprotno, one su ponosne na činjenicu da su, između ostalog meso te ono što proizlazi iz te činjenice (npr. seksualnost). Postupak spajanja nekoliko Ja može se dvostruko analizirati: sjedinjenjem više likova (Mažoretkinja) dolazi do stvaranja novog identiteta Mi, ali Pfister s druge strane ovakav postupak spajanja više likova u jednog označava kao gubitak identiteta zbog nemogućnosti razlikovanja pojedinačnih likova.¹⁵⁷

U *Zero 2* Vatrogasci u nekoliko trenutaka predstavljaju također ovaj gubitak pojedinačnog identiteta do te mjere da zajedno (*uglas*) izgovaraju rečenice.¹⁵⁸ U ovoj situaciji može se govoriti

¹⁵⁴ Valent, Milko: *Gola Europa*, str. 80.

¹⁵⁵ Jurić, Hrvoje: »Tjelesnost: filozofija, religija, umjetnost«, u: *Filozofska istraživanja*, 35 (3), 2015., str. 391–393, na str. 391

¹⁵⁶ Zuppa, Vjeran: *Subjekt kao gost: Mala hermeneutika dramskog lika*, Durieux, Zagreb, 2014., str. 15.

¹⁵⁷ Pfister, Manfred: *Drama. Teorija i analiza*, str. 270.

¹⁵⁸ Valent, Milko: *Ground Zero Aleksandra*, str. 107.

o nastanku kolektivnog identiteta jer dolazi do pozitivne identifikacije likova jednih s drugim, a koja se razlikuje od savezništva.¹⁵⁹

Lik koji se često predstavlja u duljim monolozima, od kojih je jedan čak nekoliko stranice je Predsjednik. Zahvaljujući tomu čitatelj dobiva mnoštvo informacija o njemu: *Ja volim svoj posao još od antičkih vremena i radim ga prokleta dobro.*¹⁶⁰ Iz njegovog zanimanja proizlazi kontrast odnosu na one koji ga okružuju (na primjer Vatrogasci), a koji zarađuju manje i imaju manju društvenu moć: *Sada, nakon crnog utorka, ja sam spektakularni junak, jer sam odmah došao na mjesto zločina i družim se posve normalno s ljudima koji zarađuju tek četrdeset tisuća godišnje, a možda i manje.*¹⁶¹ Njegova supruga, Prva Dama sebe često postavlja u Mi poziciju, gubeći tako dio ja: *Mi smo savršeni par.*¹⁶² Svakodnevni život Prve Dame obilježen je ulogom njenog muža pa je njen zadatak biranje kravate i pomoć pri pisanju predsjedničkih govora. Prva Dama gotovo postiže status stereotipne karikature u trenucima kada govori o oprezu pri biranju vlastitih odjevnih kombinacija, kuhanju ili kritizira Judith Butler.¹⁶³ Svaka njena radnja ima funkcionalnu svrhu i obavlja ju bez dubinskog promišljanja: *Također moram biti jako obrazovana. Znam sve o bračkom mramoru, amsterdamskim tulipanima, kineskoj svili i o egipatskim piramidama. Moj je mozak ispunjen podacima kao najsnažniji i najobliji tvrdi disk Pentagona. Usput svakodnevno između brojnih zadataka čitam poeziju iako je rečeno onda to uzaludna stvar.*¹⁶⁴ Oba lika povremeno manjkaju individualnih karakteristika te su više prikazani kao tip. Skup karakteristika Prve Dame može imati bilo koja supruga političara, a karakteristike koje Predsjednik posjeduje oznaka su stereotipno shvaćenog političara.

Nasuprot predstavnicima moćnijih pozicija na ruševinama se nalaze i predstavnici „običnog“ puka, poput Medicinske Sestre. Tri značajnije stvari obilježavaju njen identitet od kojih je prva zanimanje: *Nikada mi nije bilo lako. I sada, nakon svega što sam doživjela na neurokirurgiji, ja još moram raditi i u ovom paklu. Ground Zero je definitivno vrhunac moje karijere. Nakon ovog*

¹⁵⁹ Alexander Wendt, »Collective Identity Formation and the International State«, *The American Political Science Review*, 88 (2), 1994, str. 384-396, na str. 384.

¹⁶⁰ Valent, Milko: *Ground Zero Aleksandra*, str. 105.

¹⁶¹ Isto.

¹⁶² Isto, str. 108.

¹⁶³ Isto, str. 109.

¹⁶⁴ Isto.

*posla idem u mirovinu.*¹⁶⁵ Njeno djelovanje je, poput djelovanja Prve Dame, uvjetovano pojavom Predsjednika: *Sviđa mi se taj čovjek, taj njegov hod prvih doseljenika, čvrst i okretan kao zvrk, stamen kao Kip slobode (...), a najsnažniju prisnost i spremnost na djelovanje za Predsjednika iskazuje kada na njegov poziv dolazi do njega i spremno pristaje na fellatio.*¹⁶⁶ Uz navedeno, Medicinsku Sestru obilježava njena seksualnost koja je vidljiva u prethodnom primjeru, a ona ju također spominje u privatnom kontekstu: *U tom svijetu gotovo 30% žena ne doživi orgazam. Sve one žive nesretno i bez pravih uspomena, i na kraju dočekaju smrt, a da nisu oćutjele orgazam. Kakva je to svemirska pravda? Nikakva. I ja sam donedavno bila jedna od tih jadnica i sirotica, bila sam dio tih famoznih 30% sve dok nisam srela vlastitog policajca, sveameričkog dečka...*¹⁶⁷ Medicinska Sestra ima individualne karakteristike, poput dugoročnih želja i planova, no također ima karakteristike određene grupe ljudi (žene ili običnog čovjeka iz puka koji „pada“ pred Predsjednikom).

Najsnažnije Ja u tekstu izraženo je kod Aleksandre. Ona jasno izražava svoje mišljenje o svijetu, a za nesreće ne mari ukoliko se ne tiču nje. U djelu stalno izražava svoje želje, a kada shvati da tuđe želje nisu u skladu s njenima, mijenja mišljenje na način da ona bude zadovoljna. Njena samokarakterizacija stalno je prisutna u dijalozima, monolozima te čak u poetskim dijelovima teksta. Aleksandra se u duljoj replici pred kraj djela izjašnjava o svojim daljnjim planovima i identitetu: *Mama, ja ću se posvetiti samo svojoj djevojčici i poeziji i plesu. (...) ja više nikada neću staviti vaš kurac u svoju pičku, gospodo.*, a istu odluku izražava u poeziji:

Jer ja sam urbana Saloma.

Da sam barem afrička vuna.

*Opet ću plesati sama
u crnoj prozirnoj spavaćici.*

*Odavno su pali svi velovi
s mojih očiju.*

*Bože, to je zato jer sam morala (Prezrivo odmjeri muškarce)
plesati s mravima.*

¹⁶⁵ Valent, Milko: *Ground Zero Aleksandra*, str. 111.

¹⁶⁶ Isto, str. 111- 175.

¹⁶⁷ Isto, str. 111.

Da, opet ću staviti srebro na kapke.

Opet ću plesati sama.¹⁶⁸

Aleksandrin razvoj obilježava vraćanje samoj sebe nakon shvaćanja da sebe ne može pronaći u onome drugome (Gasparu, Ivanu, Mihaelu..). Aleksandri je potrebno stalno pronalaženje sebe, ona želi sebe odrediti i jasno izraziti tko je. Gaspar s druge strane nema problem s mijenjanjem sebe zbog drugih, a o samom sebi govori skromno. Nema potrebu isticati se, biti drugačiji niti snažno određen nekim specifičnim karakteristikama: *Čuj, ja sam liječnik, a ne umjetnik. Ja sam humanist. Liječim ljude, katkada i suosjećam s njima. Umjereno zarađujem. Politički sam korektan, glasam za demokraciju i brinem se za ženu i dijete.*¹⁶⁹ Gaspar je primjer uzornog građanina koji je vjeran svojoj ženi, dobar je otac i poštuje društvene norme, a što ga u konačnici čini dosadnim. Aleksandra je suprotnost onomu što on predstavlja, tj. ona želi biti suprotnost.

Likovi iz teksta *Plaidoyer po pički* nisu skloni samokarakterizaciji. Njima nije važno eksplicitno se predstaviti, a njihove replike tiču se ili drugih likova ili situacije. Rijetku su trenuci u kojima se može saznati nešto o liku od strane samom lika, kao na primjer kada Pisac govori što je htio postići predstavom: *Prirodnim pravom pisanja potaknut, pokušavam postići proboj psihodramski prestrukturiranim pretapanjem pledoajea po pički protiv papazjanije petrificirane psihijatrije (...).*¹⁷⁰ Psihotik također nudi uvid u svoje trenutno stanje kada tvrdi da *piša pokunjeno i posramljeno.*¹⁷¹ O željama likova (Penelopinim na primjer) saznajemo iz njihovog obraćanja drugim likovima (Pričaju), dakle u dijalogu.

U *Zero 1* i *Zero 2* likovi su snažno određeni samokarakterizacijom i ona je značajan dio teksta. O svojim željama, ciljevima i osobnosti likovi najčešće progovaraju kroz dugačke monologe. Većina likova snažno predstavlja Ja, a postoje slučajevi (Vatrogasci i Mažoretkinje) kada Ja postaje Mi. Također je vidljiv empirijski subjekt. Samokarakterizacija u *Goljoj Europi* često je potaknuta od strane nekoga (Velika Mama), kao u *Ground Zero Aleksandra* (Aleksandra odgovara na Gasparove upite ili Predsjednik na kritike). Likovi u oba teksta imaju individualne karakteristike, reakcije specifične samo za njih, no neki kod nekih likova prevladavaju opća

¹⁶⁸ Valent, Milko: *Ground Zero Aleksandra*, str. 195.

¹⁶⁹ Isto, str. 120.

¹⁷⁰ Valent, Milko: *Plaidoyer po pički*, str. 207

¹⁷¹ Isto, str. 219.

obilježja te ostaju tip (Ratni Veteran, Predsjednik). *Zero 3* se razlikuje od prethodna dva teksta trilogije jer ne postoje dugački monolozi, a informacije koje likovi daju o sebi su kratke i sažete. Čitatelj dobiva informacije o trenutnom stanju nekih likova ili njihovim skorašnjim planovima (Pisac, Psihotik). Mnoštvo informacija o likovima ne proizlazi iz verbalnog samopredstavljanja, već radnje. Unatoč razlikama u odnosu na ostala dva teksta, u *Zero 3* često je prisutan Ja što ga približava ostalim tekstovima iz trilogije.

3.4 Tuđi komentar u trilogiji *Zero*

Za razliku od samokomentara, tuđi komentar daje dvostruku informaciju: o liku koji komentira i kojeg se komentira. Važnost drugog u komunikaciji prikazuje i Jaspars kada u *Uvodu u filozofiju* tvrdi da »ali ja sam samo s drugima, sam nisam ništa«. ¹⁷² U ovom poglavlju bit će prikazani likovi iz perspektive drugoga, ali i on sam zbog uvjetovanosti vlastitim komentarom. Ovi komentari često nastaju u okviru komunikacije, procesu u kojem dolazi do samospoznaje. ¹⁷³

U tekstu *Gola Europa* većina likova je zajedno na pozornici tako da nije moguće komentirati lika u njegovoj odsutnosti. Robert je preminuo pa je jedino o njemu moguće govoriti bez njegove prisutnosti, a komentira ga Urbana Djevojka: *Prije dolaska u rat rekao mi je da će me voljeti pa čak i onda ako pogine. To se obistinilo. On je poginuo i evo ga ovdje u lijesu i znam da me voli.* ¹⁷⁴ Roberta komentira i Velika Mama kada kaže da je on sada mrtvac kao i mnoštvo drugih. ¹⁷⁵

Lik Autora najčešće je komentiran od strane drugih likova, posebno Velika Mame i Redateljice. Velika Mama za Autora tvrdi da je idiot, a njegovo zanimanje je također često napadnuto: *Nije ni čudo što si postao to što si postao. Pih, pisci i pjesnici. Bolje da si postao poštenu političar, što je nemoguće, ali možda dostižno u lijepim snovima kojima se toliko hvališ.* ¹⁷⁶ Unatoč tomu što se replika odnosi na pojedinačnog lika, iz nje proizlaze implikacije opće naravi, da je Velikoj Mami

¹⁷² Jaspers, Karl: *Uvod u filozofiju*, Breza, Zagreb, 2012., str. 20.

¹⁷³ Šadić, Rusmir: »Komunikacija kao izvor egzistencije«, u: *Logos*, 1 (1), 2013. str. 45-53, na str 46.

¹⁷⁴ Valent, Milko: *Gola Europa*, str. 32.

¹⁷⁵ Isto, str. 40.

¹⁷⁶ Isto, str. 43.

(onoj koja rađa sve) zanimanje političara značajnije od zanimanja autora. Cijeli dio teksta naslovljen je *VELIKA MAMA (SUKOB S AUTOROM)* u kojem Velika Mama tvrdi da bez nje Autor ne bi postojao, dok Autor tvrdi suprotno.¹⁷⁷ Velika Mama ne mijenja svoje stavove, a isto vrijedi za većinu drugih likova: »Dramska lica u konverzaciji, osobito Velika mama, Redateljica i Autor, bez izuzetka se poistovjećuju sa svojim mišljenjem. Svakome je stalo da nađe što razložnije argumente za obranu vlastitog mišljenja, svoje vizije predstave, a da ni jedno ne očekuje promjenu mišljenja sugovornika.«¹⁷⁸

Odnos Redateljice i Autora u nekim je trenucima određen suparništvom, ali kasnije postaje gotovo prijateljski. Kada se Autor očajno pita hoće li itko ikada napraviti predstavu u skladu s onim kako je on zapisao, Redateljica se ne obazire na njegove upite.¹⁷⁹ Postoje mnogi trenuci slaganja između njih dvoje, a kada Redateljica shvati da ipak nije trebala izbaciti jedan dio teksta obraća se Autoru: *No, sada vidim da to ipak dobro funkcionira. Odličan posao, gospodine, priznajem.*¹⁸⁰ U daljnjem dijelu teksta ponovno dolazi do uzajamnog slaganja Redateljice i Autora u kojem ona govori da se slaže s Autorom, a Autor joj zahvaljuje na komplimentima.¹⁸¹ Odnos koji proizlazi iz međusobnih pohvala nakon prvotnog neslaganja moguće je iščitati kao istinsko slaganje, ali također kao kurtoazno slaganje od kojeg obje strane imaju koristi (Redateljica ima Autorove pohvale, a Autor predstavu kakvu je htio/zamišljao).

Velika Mama najčešće komentira druge likove nakon njihovih odgovora na pitanje kako su pa zaključuje za Prvu Mažoretkinju da je u redu, za Drugu Mažoretkinju da je donijela ispravne odluke, a za Treću Mažoretkinju da će biti najbolja inženjerka strojarstva u Europi.¹⁸² Važno je naglasiti da su, osim za Roberta, komentari izgovoreni u prisutnosti lika kojeg se komentira, na primjer Blanka komentira da je Nikolina bila mekana kao pamuk ili Bernarda sve prisutne naziva

¹⁷⁷ Valent, Milko: *Ground Zero Aleksandra*, str. 91-95.

¹⁷⁸ Trojan, Ivan: »Dramska trilogija "Zero" Milka Valenta. Triptih dekadencije zapadne civilizacije«, u: *Zbornik radova I. međunarodnog interdisciplinarnog znanstvenog skupa Kultura, identitet, društvo – europski realiteti*, Brekalo, M., Banović-Markovska, A. etc. (ur.), Odjel za kulturologiju Sveučilišta J. J. Strossmayera; Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, Osijek/Zagreb, 2014., str. 692-699

¹⁷⁹ Valent, Milko: *Gola Europa*, str. 33.

¹⁸⁰ Isto, str. 35.

¹⁸¹ Isto, str. 66.

¹⁸² Isto, str. 43-45.

banalnima.¹⁸³ Ovakva vrsta komunikacije upućuje na otvorenost likova jednih prema drugima jer su čak i negativni komentari izgovoreni pred onim koga se komentira.

U *Ground Zero Aleksandra* česta je Ti-Instanca što također upućuje na izravnu komunikaciju. Predsjednik je obilježen dugačkim monolozima i zato rijetko komentira druge (značajna je za prikaz njegovog ega količina teksta posvećena komentiranju samog sebe u usporedbi količine teksta u kojem komentira druge). Kada komentira druge vidljiv je kontrast u odnosu na njegovu poziciju Predsjednika, pa tako Medicinsku Sestru zove običnom osobom ili osobom iz puka.¹⁸⁴ Vidljivo je već iz autorskog komentara i samokarakterizacije da Aleksandra i Gaspar međusobno uvjetuju replike. Aleksandra Gaspara suprotstavlja Mihaelu kojem se može oprostiti sve, koji je *genij, divljak i umjetnik*.¹⁸⁵ Aleksandra zamjera Gasparu njegovu nepodnošljivu banalnost, naziva ga *idiotom*, a njegovo lice je sivo.¹⁸⁶ Na početku Gaspar pokušava opravdati svoje postupke, no nakon Aleksandrinog samoodređenja (*Ja sam afrička vuna*) Gaspar izriče svoje mišljenje: *Ti si glupa ko kurac. I to je realnost*.¹⁸⁷ Suprotnost koja se ističe u odnosu ovih dvaju likova Aleksandrina je sanjarska sklonost, povremeno izražavanje u stihovima, spremnost na promjenu i stalna težnja nečemu dalje, nasuprot Gasparu koji je realan, strogo određen i nema želju za promjenom. U tekstu se nalaze i opće odredbe, tj. komentari koji se odnose na svijet uopće poput Gasparove tvrdnje da je cijeli svijet bolestan, koju iznosi kao psihijatar.¹⁸⁸

Plaidoyer po pički nema mnogo samoodređenja likova, no njihovo djelovanje i dijalozi upućeni su često drugima te je na tim mjestima eksplicitno sadržan i stav o drugome. Punker često vrijeđa druge likove u tekstu pa u obraćanju Publici kaže: *Pasji prasinovi, poltroni, ponekad pobunjena pastvo!*¹⁸⁹ Osim Publike, vrijeđa Psihotika jer nije zadovoljan njegovim pristupom *Plaidoyeru: Potjerajte Psihotika, preuzvišenog paskvilanta! Psihotik pravi probleme, prelako, prelagano provodi pledoaje po pički*.¹⁹⁰ iz komentara se može očitati i Punkerova briga za pledoaje. Publika snažno izražava svoje mišljenje o svima pa za Pisca naziva *prikazom* i

¹⁸³ Valent, Milko: *Gola Europa*, str. 83-85.

¹⁸⁴ Valent, Milko: *Ground Zero Aleksandra*, str. 174. str.

¹⁸⁵ Isto, str. 126.

¹⁸⁶ Isto, str. 121-126.

¹⁸⁷ Isto, str. 132.

¹⁸⁸ Isto, str. 145.

¹⁸⁹ Valent, Milko, *Plaidoyer po pički*, str. 212.

¹⁹⁰ Isto, str. 212.

pijandurum, Punkera *psom*, a Psihotika *prijetvornom pristalicom pravog putovanja*.¹⁹¹ Publika kao promatrač i komentator najčešće komentira druge likove. Odnos Pacijenata i Psihotika dinamičan je i složan. Psihotik pohvaljuje Pacijente, oni žele da ostali šute kako bi mogli čuti što Psihotik priča, Psihotik na to šalje puse Pacijentima.¹⁹² *Plaidoyer* prikazuje i namjerno lažne privremene utilitarističke odnose kao privremeno prijateljstvo Psihotika i Pjesnika: *Predlažem, postanimo privremeni pajdaši prilikom praiзвоđenja PLEDAJEA po prizemnoj pozornici(...)*.¹⁹³ Tuđim komentarima u *Plaidoyeru* prikazan je širok spektar odnosa na jednoj pozornici: prijateljstva, svrhovito sklopljenja prijateljstva, vrijeđanje ili seksualno uvjetovani odnosi.

Sva tri teksta obilježena su čestim komentari likova u prisutnosti likova koje se komentira. Navedeno upućuje na otvorenu komunikaciju među likovima, koja stvara mogućnost za daljnji dijalog i reakcije (vidljivo u odnosu Aleksandre i Gaspara). Međusobnim komentarima u tekstovima naglašava se važnost odnosa likova: odnos Redateljica i Autora, Redateljice i glumaca, Autora i glumaca, Publike i glumaca i sl. odnosi koji upućuju na stvarnu publiku i njenu recepciju teksta. U sva tri teksta tuđi komentari često su ekspresivno izražavanje stava o nekome popraćeno vulgarizmima ili uvredama (na primjer Velika Mama vrijeđa Autora, Aleksandra Gaspara, a Punker Publiku). Osim sukoba, pozitivno uvjetovani odnosi također su popraćeni međusobnim komentarima likova. Urbana Djevojka priča o Robertovoj ljubavi, Aleksandra hvali Mihaela, a Pacijenti štite Psihotika. Komentari nude informacije i o liku koji komentira te se dolazi do zaključka da je većina likova u sva tri djela voljna izreći vlastite stavove te nema strah od sugovornikove reakcije. Komentari djeluju iskreno te niti u jednom od triju djela ne postoji skrivena komunikacijska mreža između nekih likova.

¹⁹¹ Valent, Milko: *Plaidoyer po pički*, str. 211-213.

¹⁹² Isto, str. 210-211.

¹⁹³ Isto, str. 221.

4. Zaključak

Sva tri teksta trilogije kompozicijski su slična jer dva od triju tekstova imaju dvodijelnu strukturu, tekstovi imaju brojčanu i naslovnu podjelu te niti jedan od triju tekstova ne slijedi zakone klasičnog dramskog fabuliranja. Vizualno se snažno ističu poetski prekidi dugih monologa u svim trima tekstovima, a također su jasno označeni dijelovi teksta podebljanim slovima ili slovima u kurzivu. Tekstovi imaju otvorenu formu: sadržajni dio svakog teksta ostava mogućnost novog početka ili nastavka teksta. Videozid je povezujuće prostorno sredstvo svih triju tekstova jer je sveprisutan te stalno prikazuje iste slike koje se i sadržajno tiču svakog teksta. Osim videozida, na pozornici se nalaze rekviziti koji semantiziraju prostor, poput lijesa u *Goloj Europi* koji upućuje na pogreb (mrtvu Europu). Iznimka od ovog je *Plaidoyer po pički* u kojem nema mnogo rekvizita čime je pažnja gledatelja preusmjerena na prostorne odnose među likovima, na primjer na Publiku koja se nalazi prostorno niže, ali i dalje snažno izražava svoje mišljenje. *Ground Zero Aleksandra* predstavlja dva fiktivna prostora koja se često premještaju i upućuju jedan na drugog krajem ili početkom čina čime pojačava fiktivnost prostora, a *Gola Europa* također ima dva fiktivna prostora zahvaljujući pirandellovskoj igri. U *Zero 1* i *Zero 3* se realni i fiktivni prostori pozornice prividno podudaraju, a do podudaranja dolazi i na vremenskoj razini. U sva tri teksta postoje argumenti za linearno i cikličko kretanje vremena, no dominira cikličko kretanje vremena. Simultanost je još jedno zajedničko vremensko obilježje triju tekstova, a otkriva se u vremenskoj istovremenosti događanja u sva tri teksta. Navođenje konkretnog vremena događanja radnje u tekstu izuzetak je koji se nalazi samo u *Zero 3*, u *Zero 1* i *Zero 2* postoje naznake vremena događanja.

Pogledom na popis likova svih triju drama uviđa se sličnost: u dramama su likovi rijetko imenovani vlastitim imenom, a češće ulogom ili zanimanjem. Razlika se uočava dodatnim čitanjem teksta: likovi iz *Plaidoyera po pički* imenovani su unutar same predstave, a uz navođenja imena također su navedene karakteristike likova što nije slučaj u ostalim dramama. Informacije o liku čitatelj dobiva već iz autorovog opisa koji u sve tri drame prethodi replikama likova, a služi pojašnjenju stanja lika i detaljnijem opisu njihovim reakcijama. Uz to, tekstove povezuje i lik Autora koji se pojavljuje u *Zero 1* i *Zero 3*, a u popisu likova je jedan upućen na drugog. Samokomentar kao način prikazivanja lika pojavljuje se u sva tri tekstu, ali dominira u *Goloj Europi* i *Ground Zero Aleksandra*. Posljedično, često se u navedena dva testa pojavljuju dugački monolozi, a likovi u sva tri teksta rijetko mijenjaju stavove i karakter. U sva tri teksta pojavljuje

se Ja subjekta pozicija, ali također Mi pozicija u kojoj je vidljiv kolektivni identitet. Tuđi komentari prisutni su u sva tri teksta, a pokazuju da su likovi direktni u komunikaciji, iskreni te se u obraćanju drugima često služe vulgarizmima i uvredama. Jezično je obilježen *Plaidoyer po pički* zbog početnog slova p svake riječi te zbog većeg broja vulgarizama u odnosu na druge tekstove. Komentari u sva tri teksta su izrečeni su u prisutnosti likova koje se komentira, a poticaj su za daljnji dijalog.

Na temelju odrednica proučavanih u tekstu može se zaključiti da postoje snažni argumenti za to da tri analizirana teksta pripadaju jednoj trilogiji te time potvrditi teza postavljena u uvodu rada. Broj sličnosti na temelju promatranih odrednica mnogo je veći nego broj razlika koje postoje u tekstovima. Uz to, sva tri teksta povezuju zajedničke tematsko-motivske implikacije koje proizlaze iz replika likova, prostora i vremena radnje. Unatoč tomu što u radu ne postoji poglavlje posvećeno samo tematsko-motivskom dijelu, moguće je na temelju promatranih odrednica zaključiti da postoje zajednički motivi poput kazališta, statusa književnosti, politike, kapitalizma, konzumerizma, kritičnog odnosa spram svijetu, i dr.. Snažna tematska poveznica svih triju djela odnos je spomenutih pojedinaca teško promjenjivog, identiteta (ali često s visokom razinom svijesti o Ja) spram života u kritički opisanom svijetu. Banalnost smrti i užas prikazani na videozidu koji prati sva tri teksta popraćeni su spoznajom o prolaznosti života. Likovi u sva tri djela pokazuju da je način za prevladavanje užasa slavljenje života. Seksom, vinom, maslinama, plesom te sličnim djelatnostima i motima likovi iz trilogije prevladavaju međusobne razlike, zaboravljaju na užas koji ih prati u pozadini te ostavljaju poruku onima kojima je trilogija posvećena, a *koji pate od svakodnevnih grčeva banalnosti*.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Valent, Milko: *Zero*, Profil, Zagreb, 2006., str. 5.

5. Literatura

Aristotel: *O pjesničkom umijeću*, August Cesarec, Zagreb, 1983.

Ćosić, Martina: »Između Hrvatskoga Fausta Slobodana Šnajdera i Ženskoga Fausta Vuka Vuče«, *Jat : časopis studenata kroatistike*, 1 (1), 2013., str. 184-194.

De Marinis, Marco: *Razumijevanje kazališta. Obris nove teatrologije*, AGM, Zagreb, 2006.

Društvo hrvatskih književnika, Članovi duštva: Milko Valent: <http://dhk.hr/clanovi-drustva/detaljnije/milko-valent> (24. kolovoza 2018.)

Heidegger, Martin: *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1985.

Jaspers, Karl: *Uvod u filozofiju*, Breza, Zagreb, 2012.

Jurić, Hrvoje: »Tjelesnost: filozofija, religija, umjetnost«, u: *Filozofska istraživanja*, 35 (3), 2015., str. 391–393.

Kant, Immanuel, *Kritika čistog uma*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1984.

Lehman, Hans - Thies: *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2004.

Mirčev, Andrej: *Iskušavanja prostora*, Leykam international; UAOS, Osijek/Zagreb, 2009.

Friedrich Nietzsche, *Tako je govorio Zaratustra*, Grafos, Beograd, 1982.

Pavis, Patrice: *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb, 2004.

Pfister, Manfred: *Drama. Teorija i analiza*, Targa, Zagreb, 1998.

Senker, Boris: »Uz trilogiju Zero Milka Valenta ili Oštra igra na terenu morbidnog estetičkog užitka«, u: Valent, Milko: *Zero*, Profil, Zagreb, 2006.

Šadić, Rusmir: »Komunikacija kao izvor egzistencije«, u: *Logos*, 1 (1), 2013., str. 45-53.

Trojan, Ivan: »Dramska trilogija "Zero" Milka Valenta. Triptih dekadencije zapadne civilizacije«, u: *Zbornik radova I. međunarodnog interdisciplinarnog znanstvenog skupa Kultura, identitet, društvo – europski realiteti*, Brekalo, M., Banović-Markovska, A. etc. (ur.), Odjel za kulturologiju

Sveučilišta J. J. Strossmayera; Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, Osijek/Zagreb, 2014., str. 692-699.

Valent, Milko: *Gola Europa*, str. 27-96, u: Valent, Milko: *Zero*, Profil, Zagreb, 2006

Valent, Milko: *Ground Zero Aleksandra*, str 97-200, u: Valent, Milko: *Zero*, Profil, Zagreb, 2006.

Valent, Milko: *Plaidoyer po pički*, str. 201-276, u: Valent, Milko: *Zero*, Profil, Zagreb, 2006.

Valent, Milko: *RADNI ZERO. Uvod u trilogiju, infrastruktura*, str. 277-299, u: Valent, Milko: *Zero*, Profil, Zagreb, 2006.

Valent, Milko: *Zero*, Profil, Zagreb, 2006., str. 5.

Wendt, Alexander, »Collective Identity Formation and the International State«, u: *The American Political Science Review*, 88 br.2(1994), str. 384-396

Zuppa, Vjeran: *Subjekt kao gost: Mala hermeneutika dramskog lika*, Durieux, Zagreb, 2014.