

UDK 821.163.4.09-2

Pregledni rad

Jasminka BRALA-MUDROVČIĆ (Zadar)

Sveučilište u Zadru

jmudrovcic@unizd.hr

DRAMSKO STVARALAŠTVO PERE BUDAKA

U bogatom opusu Pere Budaka moguće je prepoznati pjesnika, dramatičara i romanopisca. Dramsko stvaralaštvo je najzapaženije. Budak je dramatičar koji se izražava realističkim stilskim postupkom, autentičnim govorom junaka, a odlika mu je i dobro poznavanje scenske tehnike i poetičnost. Pokrivajući tematski sva područja života od ljubavi, mržnje, ljubomore, nasljedstva i želje za njim, utjecaja politike na ljude, problema ekonomske emigracije do psihičke analize junaka, od umjetnosti do suparništva... zavirio je u svaki kutak ljudskoga srca i osvojio čitatelje svojim jezikom i stilom pisanja. Drame se u radu analiziraju tematski, strukturno, jezično i stilski, uočava se dramski prostor, vrijeme i likovi, izdvajaju se pučki i komediografski elementi. Budak je poklonik dužih oblika drama i komedija, a likovi su mu dojmljivi i nezaboravni te predstavljaju os oko koje se vrti čitav pišćev dramski svijet. Stvarao ih je vodeći računa o kulturi, moralu i ideologiji društva i vremena u koje ih je smještio. Na taj je način dao galeriju likova koji su nezaobilazni pri predavljanju hrvatske dramske književnosti.

Ključne riječi: *Budak, drama, komedija, pučko kazalište, dramaturgija*

Pero Budak, jedan od najplodonosnijih i nauspješnijih hrvatskih pisaca dvadesetog stoljeća, rodio se 1917. godine u Trebinju. Ubrzo po njegovu rođenju obitelj mu se preselila u Nikšić, gdje je krenuo u prvi razred pučke škole i prvi se put u životu poslikao.¹ Nakon očeva umirovljenja sele se u roditeljski rodni kraj, u Lovinac, gdje Pero nastavlja daljnje školovanje. Zbog

¹ *To slikanje bijaše u tipičnoj nošnji; bos, u bijeloj košuljici, koja je od pranja postala crna, u kratkim šarenim hlačicama, koje su sezale do pod pazuhu i sa slamnatim šeširom, koji je imao samo obod. Kose, koje su postale od čestog češljanja, frčkave, jasno su se isticale na slici. Dok sam se slikao, morao sam se umiriti jer me je bilo strah slikara, koga sam držao vračarom velike moći.* („Autobiografija hrvatskih pisaca“, AGM, Zagreb, 1997.)

teškoga života još su nekoliko puta mijenjali boravište dok konačno nisu došli u Zagreb gdje je Budak živio i radio do smrti 2008. godine. U bogatom Budakovom opusu moguće je prepoznati pjesnika, dramatičara i romanopisca. Dramsko stvaralaštvo je najzapaženije što je i logično jer je Budakov život bio vezan uz teatar, ali i na području pjesništva i proze dao je ovaj umjetnik vrijedne i originalne stvari. Budak pjesnik je *i moderan i nemoderan, i strastven i blag, i Ličanin i građanin, i nacionalan i internacionalan, i prost i fin, i presmion i presustezljiv, i hrabar i bojažljiv, i bahat i sentimentaln, jednom riječju – čovjek*.² Brojne objavljene pjesme svjedoče o kontinuitetu pjesničkog stvaranja i bogatom pjesničkom opusu.³ Razumijevanju impozantnog opusa Pere Budaka pridonosi i pogled na njegovo prozno stvaralaštvo. U svojim se poznim godinama Budak uvrstio među romansijere i to među one najproduktivnije, jer je nakon prvog romana uslijedila cijela serija romana različite tematike.⁴ On je pisac koji je znao iznenaditi i nadmašiti očekivanja čitatelja na razne načine, bilo stvaranjem nekog izuzetnog lika, opisom specifične sredine, obradom zanimljive teme ili pretvaranjem vrsta iz dramskog roda u prozni oblik i obratno što je zahtjevan i neobičan zadatak, kojega je on uspješno obavljao. No, dramski tekstovi čine posebnu vrijednost njegova književnog opusa, a priskrbili su mu uočljivu europsku pa i svjetsku recepciju.⁵ Osim toga svojim je radom utjecao na oblikovanje hrvatskog dramskog

² Podaci pronađeni u pismima Bratoljuba Klaića od 4. i 13. XI. 1967. godine, koji su sačuvani u Budakovoj vlastitoj pismohrani.

³ Zbirke pjesama: *Lipe su procvale*, 1953., *Svilen konjic*, 1968., *Komarac Zuzuka*, 1968., *Kolo*, 1969., *Dosta je i čemu*, 1969., *Ignac klinac*, 1969., *Jajac jaje*, 1969., *Koza Zoza*, 1969., *Moreplovac Janko*, 1970., *Dječja kolica*, 1970., *Đačić oblačić*, 1970., *Sanci u bezdanci*, 1972., *Za svakoga*, 1972., *Visoko gore*, 1973., *Luda priča*, 1975., *Lovac Mile*, 1977., *Igrali se konji vrani*, 1978., *Neznana rijeka*, 1986., *Posljednji valcer*, 1987., *Kajkavije*, 1987., *Prag doma moga*, 1992., *Molitva*, 1993., *Moja domovina*, 1994., *Stare slave djedovino*, 1994., *Pjesničko četveroknjižje*, 2002.

⁴ Romani: *Karanova sofa*, 1990., *Sonata u d-molu*, 1994., *Atelje*, 1994., *I norija je meštija*, 1994., *Nailaze vode*, 1996., *Kobna mržnja*, 1997., *Uzvitlane strasti*, 1998., *Izludeno selo*, 2000., *Mirisnica*, 2000., *Dokumentarac*, 2001., *Zabrđe*, 2002., *Nevrijeme*, 2005., *Tri romana: Hugo, Doktor Raif, Kočija*, 2005., *Močvara*, 2008., *Nasljednica* (u tisku), *Karanova sofa – 2. dio* (traži se izdavač).

⁵ Pero Budak je po broju izvedenih predstava i po broju lokacija na kojima su izvedene najpopularniji hrvatski dramski pisac. Neke njegove drame od svog nastanka pa do dana današnjeg žive punim životom na hrvatskim pozornicama, ali su izvedene i na pozornicama diljem svijeta. Prevođene su i izvođene i na stranim jezicima. Njegove najpopularnije komedije doživjele su i po nekoliko stotina izvedbi, npr. *Klupko* je od praizvedbe 1953. u Komediji do danas na toj pozornici nanizalo oko 300 izvedbi, kao malo koja domaća ili strana komedija, a prikazivala su ga i gotovo sva hrvatska profesionalna kazališta i nebrojene amaterske družine. Gotovo sva hrvatska kazališta igrala su *Mečavu* s rekordnim bro-

dijaloga pa ga se već i stoga s pravom treba smatrati jednim od najznačajnijih dramatičara u hrvatskoj književnosti. Nezaboravna galerija likova susreće se u njegovim dramskim ostvarenjima: *Mečava* 1954., *Klupko* 1955., *Na trnu i kamenu*, 1959., *Svjetionik*, 1960., *Tišina! Snimamo!*, 1961., *Proljeća bez ljeta*, 1963., *Zaboravljeni*, 1965., *Dlanom o dlan*, 1965., *Žedan izvor*, 1968., *Potez kistom*, 1969., *Nakot Balabana*, 1970., *Povratnik*, 1976., *Teštamenat*, 1976., *Slom*, 2000., *Kaj je, je!*, 2002.

Budak je kao dramatičar u *Leksikonu hrvatskih pisaca* predstavljen ovako: *Budakov dramski korpus najvećim se dijelom nastavlja na tradiciju hrvatskih dramskih tekstova s ruralnom, regionalnom ličkom tematikom (A. Starčević, P. Pecija Petrović, M. Ogrizović), odnosno na njezino naturalističko dramsko iskustvo. U njegovim komedijama često ima elemenata folklora, glavni nositelji radnje obično su ličke šaljivčine, a komično se ostvaruje vještima zapletima te jezičnim kontrastiranjem. Osim 'vesele igre' Povratnika, sve su komedije napisane ličkim dijalektom, dok su drame, izuzev Mečave, napisane književnim štokavskim jezikom. Iznimno plodan i uspješan u svim žanrovima, B. je u novijoj hrv. književnosti najznačajni kao vrstan komediograf (Klupko, Tišina! Snimamo!). (Leksikon hrvatskih pisaca 2000: 114)* U Hrvatskom biografskom leksikonu idu korak dalje kad pišu: *Njegove komedije, vesele igre, lakrdije i pučka operna libreta s ličkom tematikom obilježava regionalna autentičnost, narativnost, oslobođeni komediografski izraz, jezični kontrasti, aktualizirana frazeologija te nerijetko nasljeđe P. Petrovića Pecije. Budak piše i dramske tekstove u kojima je problemsko, idejno ili stilsko polazište pretpostavljeno topografskom. Privlači ga ponašanje pojedinca u apsurdnim situacijama (Zaboravljeni), poetsko-simbolistički izraz protkan unutrašnjim monologom i retrospekcijama (Svjetionik) te stilizirani realizam, arhetipske opsesije i poetičnosti (Žedan izvor, Nakot Balabana). (Hrvatski biografski leksikon 2, Bj – C 1989: 424)*

O samom stvaralačkom postupku Budak je govorio u više navrata pa je opće poznata stvar da on dramu ne piše, već je napiše u jednom dahu i danu, a ako se prekine onda je nikada ni ne završi. Naglas izgovara svoje dijaloge i sluša kako će se likovi ponašati na daskama. Budak nikad nije dotjerivao svoj tekst, nije ga brusio, nije precrtavao, nije izbacivao i to mu je bila velika mana, koje je i sam bio svjestan⁶. Kroz cijelo dramsko stvaralaštvo protežu

jem repriza. Repertoarni pregled scenskih uprizorenja dramskih djela govori o Budakovoj kontinuiranoj prisutnosti na hrvatskim kazališnim pozornicama.

⁶ *Ne volim raditi na napisanom tekstu i radije bih napisao tri nove drame nego jednu prerađivao. Mislim da je to ipak moj veliki nedostatak jer trebalo bi svaku stvar poslije malo promozgati, razmišljati, dotjerati, ali ja to jednostavno ne mogu, ne mogu se više vra-*

se glavne niti vodio ovog pisca: narativnost, folklorna obilježja, sklonost za smiješno, ali i sveprisutan optimizam i duboki humanizam. Primjerice u *Mečavi* se susrećemo s direktnim crtanjem rasta humanih osobina pojedinih karaktera, u *Zaboravljenima* s naknadnim spoznavanjem pojedinih ličnosti o učinjenim nehumanim djelima, *Potez kistom* nam raskrinkava malograđansku mondanu blaziranost i blefiranje...

Mečava je ogledalo svih navedenih osobina. To Budakovo reprezentativno djelo puno je naturalističkih tonova (pripovijeda se o potrebi odlaska ljudi u prekooceanske zemlje i o problemima ljudi koji čekaju povratnike), nadovezuje se na nacionalno dramsko stvaranje sa seoskom tematikom, regionalno je obojeno, a poetski finale u kojem dolazi do prijelomnog obrata u Joli (glavnom liku povratniku iz Amerike) iskazuje upravo pobjedu optimizma i slavlje čovjeka i čovječnosti.

Slijedi Budakova najuzornija i nasustavnije organizirana komedija *Klupko*, koja za razliku od *Mečave*, iznosi drugi isječak ličkoga života u komičnoj formi. To je vedra komedija, puna pučkog humora, bogata originalnim izrazima i shvaćanjima. Događaj se koncentrira oko seoske krčme, gdje se već pomalo osjeća utjecaj grada. Bogatstvo jezičnih izraza i dosjetki, posebno Josinine zdravice, reflektiraju život Like na komičan način.

Na trnu i kamenu Budak označava kao „smijeh i suze u pet slika“ kojima predstavlja nekoliko lokalnih, ličkih obitelji, prikazuje njihov život, male svađe, surovost ambijenta, temperamenat, nadu i ljepotu karaktera. Djelo ima satiričnih elemenata, a tragični momenti se isprepleću s komičnim situacijama punim pučkog humora.

Svjetionikom se Budak maknuo od ličke sredine i ličkog govora pa je radnju smjestio na jedan otočić na kojem likovi govore standardnim književnim jezikom. Prikazan je svijet četvero osoba razjedinjenih preljubom, pokušajem silovanja, fizičkim obračunima i uzajamnim razočaranjima.

Komedijom *Tišina! Snimamo!* ponovno se Budak vraća u svoju ličku sredinu. Humor je prisutan i ovdje gdje je osnovna tema boravak jedne filmske ekipe u nekom ličkom selu i njezin utjecaj na trenutnu i prolaznu promjenu u životu seljaka.

Potom piše reportažnu dramu *Proljeća bez ljeta*, u kojoj na jednostavan način govori o podvizima, entuzijazmu i žrtvovanju mladih u doba okupacije i narodnooslobodilačke borbe.

titi u onu spontanu atmosferu u kojoj pišem. Mnogi likovi u meni žive prije nego počinjem s pisanjem i poslije lako izlaze iz mene i zato lako pišem, brzo. Dijalog me vodi iako najčešće ne znam što će biti u sljedećem činu i kako će uopće završiti komad. Postoji tu neka kontrola kod pisanja ali ona je emocionalna a ne racionalna. (Zdravec 1981: 8)

O grupi njemačkih vojnika što je četiri godine ostala zatočena i zaboravljena u nekom podzemnom prehrambenom opskrbnom skladištu Wehrmachta u Poljskoj piše u drami *Zaboravljeni*. Snažno i zbito dramski oblikuje ovu vrlo tešku i delikatnu temu. Pročitavši vijest u novinama pisac je bio toliko impresioniran da je odmah odlučio napisati dramu, a o svojim daljnjim spisateljskim namjerama piše: *Prije svega, ja sam, pišući ovu tužnu povijest četvorice fašističkih vojnika želio prikazati vojnike svih nasilničkih vojski – od Džingiskana do naših dana. Fizionomija je kod svih ista. Stavljene u ovakav položaj, mi ih ne možemo i ne smijemo gledati drugačije, nego kao ljude, izolirane od vremena u kom žive, sa uopćenjem svega onoga, što bi imali, da su pripadali Džingiskanu, Tamerlanu, Bajazitu ili kom drugom nasilniku. Mi ih moramo požaliti, što su postali takvima, jer ćemo samo tako moći osuditi inkarnaciju zla, koja se rodila u bolesnim glavama nasilnika i u uvjetima, koji su stvorili te nasilnike i omogućili im zločinačku rabotu. To ćemo upravo tako jače žigosati i teže osuđivati, kad vidimo, kakve su karikature i nakaze stvorili od ljudi. No učinjeno zlo djelo treba se ocijeniti objektivno i treba kazniti zločince. Moramo biti strogi upravo zbog želje za dobrim. Erich je sam spoznao svoj zločin, i svijestan je, da mora biti za nj kažnjen. Sasvim je svejedno, tko će izvršiti tu kaznu. Radi onog budućeg života i ljudskih odnosa, koji se nazrijevaju u budućnosti, on sam izvršava kaznu nad zlikovcem, koji je sprečavao taj razvoj. Prema tome razvoj njegova lika u drami vodi pravednom i logičnom završetku.* (Šoltić 1947: 15)

Vesela igra u dva dijela *Dlanom o dlan* sadržajno je istovjetna libretu *Pun pogodak*, kao i još neka djela (*Mećava*, *Klupko*, *Na trnu i kamenu*, *Povratnik*) obiluje stihovima koji se često javljaju i imaju znatan udjel u tekstu (→ poetska drama).

Poetičnost je prisutna i u *Žednom izvoru* i to u prizorima u kojima se pjevaju ili kazuju stihovi ili u dijalogu dvojice čobana na početku drame, ali i u elementarnoj opsesiji gazde Marka za sinom te u njegovoj strasti i nemoći, kao i u samozatajnom podmetanju vlastite žene drugom čovjeku.

Sličan problem susreće se i u *Nakotu Balabana*. Susrećemo se s nemoći da se ostvari očinstvo, ljubomorom i strašću, samozatajivanjem i vladavinom nagona, mržnjom i osvetom, ukletošću i ubojstvom...

„*Potez kistom* je uspjela drama snobovske mondene sredine. Razgolićuje slikara Paula i druge likove u njihovoj blaziranosti i blefiranju okoline. Mary Foire i Irene dobro su crtani ženski likovi, dok su kipar George i glumac Jean pomalo nepotpuni. Freddy je malograđanska mješavina s akademskom titulom. Realan utisak daju Lucijeta i pazikuća. Zaplet je odlično izveden. Drama je osuda blazirane mondeno-snobovske sredine i hohštapliranja s umjetnošću. Dešava se negdje u Francuskoj, a

može se primjeniti i na prilike u drugim zemljama. Možda bi dobro poslužila kao scenarij za film.“ (Šoltić 1947: 16)

Budak nije sklon preuzimanju tuđih tema. To radi svega jednom kada je pronašao izvor u humorističnoj prozi Valentina Katajeva *Noževi* za svoje djelo *Povratnik*, čija se radnja odvija u nekom primorskom gradiću u dva usporedna tematska toka od kojih jedan govori o povratniku iz Amerike, a drugi o ljubavi siromašnog ribara Paška i kćeri vlasnika vašarskog šatora Ljudmile. Branko Hećimović (Hećimović 1977: 22) ističe dvije posebnosti ove vesele igre. Prva je ta što je djelo pisano u stihovima i više nalikuje operetnom libretu nego komediografskom tekstu, a druga se posebnost ogleda u tome što je to prvo Budakovo komediografsko ostvarenje u kojem se on služi književnim jezikom.

Za predstavljanje drame *Teštamenat* najbolje će poslužiti razgovor s redateljem osječkog uprizorenja ove drame iz 2003. godine. Redatelj Robert Raponja oduševljen je duhovitim i neprevidivim situacijama koje je ponudio autor, ličkim govorom koji je osnovna maska svakog glumca, kao i toplim humorom kojim je djelo prožeto. Redatelj izjavljuje sljedeće: *Redateljsku koncepciju temeljim na bizarnoj priči o dovitljivom šaljivcu Ljudanu. On se proglasi mrtvim zbog ugovora s televizijom koja snima narodne običaje, a jedan od tih običaja su i karmine. Ljudan je htio pomoći TV redatelju da snimi što bolji dokumentarac te se proglasio mrtvim kako bi njegovi bližnji što lakše i bolje odigrali tugu za pokojnikom, ali uloga mrtvaca toliko mu se dopala da je poželio saznati što njegovi bližnji misle o njemu te nastavlja igrati započetu igru. TV redatelj, pak, ne mari toliko da emisija bude autentična, njega zanimaju efekti. Prisutnost TV ekipe i snimanje u ne baš veselim okolnostima stanovnicima malog, zabitog ličkog sela znači i izlazak iz anonimnosti...(...)* Sve u svemu riječ je o jednoj ‘velikoj igri’ oko smrti, a sve u slavu života. (Budak 2003: 18–19)

Drama *Slom* smještena je u godine drugog svjetskog rata i poraća i donosi sliku svijeta u obiteljskim i ljubavnim odnosima u ozračju onodobna Zagreba. „Minucioznim psiholološkim crtanjem i dramatskim naponom fatalne erotske veze između senzibilna umjetnika i pohotne i površne ženke, uz izvrsno detaljizirane dramatis personae iz njihova životnog kruga, Pero Budak stvorio je snažnu dramu na vječnu temu erosa i thanatosa, unutar tipično agramerskog, malogradanskog, tona i ugođaja.“ (Gašparović 2000: 1)

„Veselo spelavanje vu četiri čina“ *Kaj je, je!* napisao je Budak 2002. godine smjestivši radnju u Zagreb u prostorije sudnice pred oko 200 godina. To je komedija prštavog humora u kojoj se sudi jednoj djevojci pod optužbom da je vještica. Djelo uz slikovito karakteriziranje pojedinih likova donosi i bogatstvo kajkavskog jezika koje prosto zadivljuje.

Promatrajući dramsko stvaralaštvo Pere Budaka u kontekstu hrvatske povijesti književnosti vidljivo je da je on svojim dramskim djelima pronašao mjesto na ljestvici dramatičara i komediografa u pluralizmu „stilova i htijenja, koji je jedan od naizrazitijih značajki umjetničkog stvaranja ovog stoljeća (*dvadesetog*), i koji je (...) nakon prvih poratnih godina (*misli se na Drugi svjetski rat*) u kojima prevladava tematska i izražajna jednosmjernost, ponovno prisutan i u hrvatskoj književnosti, otežava i stavlja pod sumnju sve klasifikacije i sistematizacije koje se javljaju kao pokušaj da se sintetski sagleda suvremena nacionalna dramska književnost. Svijest o postojanju tog pluralizma kao i sumnja o održivosti različitih mogućih klasifikacija i sistematizacija, navode se selektivno tumačenje pojedinih pojava te interpretacijski pristup na osnovu karakteristika samih drama ili zajedničkih tematskih, idejnih ili dramaturških obilježja nekoliko dramskih tekstova a u odnosu na vlastitu dramsku nacionalnu tradiciju kao i bitna iskustva i strujanja u europskoj dramaturgiji.“ (Hećimović 1973: 10–11) Takav pristup uvažava niz okolnosti i specifičnosti i teži za uočavanjem onog što je dominantno, a ujedno omogućava i razmatranje prividno sporednih no često itekako značajnih osobina. Taj pluralizam vidljiv je i u samo poratno doba kad u dramskom stvaralaštvu prevladava tematika borbe ili malo kasnije kada se pokušavaju dramski uobličiti suvremena zbivanja i previranja. Tada se pojavljuju i djela koja govore o prošlosti oslanjajući se na tradicionalna iskustva dramskog stvaranja. Tri su takva djela najzapaženija: *Teške sjene* Mirjane Matić-Halle, *Mećava* Pere Budaka i *Karolina Riječka* Drage Gervaisa. Bitna razlika među njima je odnos prema prošlosti. „Dok Mirjana Matić-Halle i Pero Budak realistički oživljavaju sudbine ljudi i događaje s razmeđa devetnaestog i dvadesetog stoljeća odnosno iz međuratnih godina, te preko osude nekadašnjih društvenih i gospodarskih prilika uspostavljaju doticaj sa svojim vremenom, Drago Gervais se upušta, služeći se intelektualnom ironijom i aluzivnošću što ukida težinu vremen-
skih određenja, u riječku inačicu legendarne priče o lijepoj heroini koja se žrtvuje za spas i slobodu svojega grada. Posrijedi su očito dva jasno iskazana pristupa oživljavanju prošlosti koji će se tokom razvoja nacionalne dramske književnosti i dalje primjenjivati, iako se prvi od njih nikada više neće javiti u tako skladnoj sprezi s tradicionalnim osobinama dramskog stvaranja kakva je polučena u Budakovoj *Mećavi*, koja je nadživjela doba svog nastajanja i brojnih premijernih izvođenja te tečajem vremena i obnovljenim odlaženjem našeg življa na rad u inozemstvo stekla gotovo veću sadržajnu aktualnost nego što ju je imala u danima svoje praižvedbe.“ (Hećimović 1977: 7–8) Seoska tematika, regionalno locirana radnja i lokalno obojen govor karakteristike su suvremene hrvatske dramske književnosti. Pa se Budakovo stvaralaštvo može promatrati i na toj razini, a u odnosu na Slavka Kolara (*Svoga tela gospodar*),

Ivu Brešana (*Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*), Dragu Gervaisa⁷ (*Dusi*), Ivana Kušana (*Svrha od slobode*)...

Da se Budak zalagao za pluralizam u književnosti vidljivo je, a da se zalagao i za pluralizam u glumištu, dakle, za nešto drugačije i različito od postojećeg, saznajemo iz činjenice da je zajedno sa Kostom Spaićem, Mladenom Škiljanom, Nelom Eržišnik, Miom Oremović, Vjerom Žagar, Dragom Krčom, Perom Kvrgićem, Svenom Lastom, Josipom Marottijem, Mladenom Šermentom, Dukom Tadićem i Brankom Gavellom kao glavnim autoritetom osnovao novo kazalište (Zagrebačko dramsko kazalište) nezadovoljan stanjem i radom u matičnom nacionalnom teatru, s kojim je osvajao novi prostor i oblikovao svoj identitet. Boris Senker je ustvrdio da poslijeratna hrvatska drama nastaje iz dijaloga koji se rodio na pozornici s koje su se sada smjela postaviti bar neka provokativnija pitanja i tako „uznemiriti“ javnost⁸ u kojem se afirmira individualizam (individuuum nasuprot kolektivu), a s njim i pluralizam. Znaci pluralizma, govori dalje Senker, su i izvođenje na pozornicu mit-skih junaka, povijesnih ličnosti, lociranje radnje u antičke palače, provincijske gostionice ili periferijska dvorišta, uporaba književnog jezika i dijalekta (Senker 2001: 24).

Što se događalo s komedijom? Većina hrvatske dramatike dvadesetog stoljeća bila je opterećena teškim pitanjima, sudbinskim dvojabama, na dramu se gledalo kao na književnu vrstu s pomoću koje se objašnjavaju moralna ili filozofska pitanja (otuđenost, egzistencijalizam, pobuna intelektualaca...). U takvom kulturnom ozračju komedija pedesetih godina nije imala gotovo nikakva poticaja pa je i „normalno“ da je donekle zaostajala u svemu iza ozbiljne dramatike, bila je zapostavljena, usprkos bogatoj tradiciji (spomenimo samo neke poznate komediografe – Marin Držić, Tituš Brezovački, Antun Nemčić, August Šenoa...). No, nekima je ozbiljnost i odgovornost teatra dosadila pa su počeli raditi na osnivanju zabavne pozornice (istaknuto mjesto pri tome pripada Fadilu Hadžiću i Peri Budaku). Osnovano je Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, koje svoju veliku uspješnicu dobiva u komediji *Klupko* Pere Budaka. Kao ni većinu komediografa pedesetih godina ni Budaka nije zanimalo ismijavanje predstavnika političkog života nego se okrenuo

⁷ Budak, Kolar i Gervais su prvi poslijeratni hrvatski rekonstruktori erotske komedije, suprotstavili su štokavštini dijalektalni izraz, suvremenom gradskom prostoru tipične seoske ili malomještanske sredine...

⁸ *Prostor koji su totalitarni režimi prisvojili za sebe – oba puta u ime naroda, razumije se – te u njemu poldrug desetljeća držali svaki svoj monolog, ili nastojali spriječiti da na površinu izbiju potisnuti glasovi, glasovi ušutkanih i zanijekanih, taj se nadzirani prostor postupno preobrazio u mjesto dijaloga umjetnosti sučeljene politici i/ili ideologiji, ćudoređa, osjećaja i uma sučeljenih moći, hereze sučeljene dogmi, individuua sučeljena kolektivu i/ili instituciji.* (Senker 2001 : 23)

tradicionalnim komičnim temama i motivima: ljubavnim zapletima, vragolijama duhovitih spletkara, prepoznavanjima izgubljenih rođaka... Ogromnom uspjehu *Klupka* pridonio je i govor likova, govor kojim se i mi koristimo u svakodnevnom životu pa su nam likovi time odmah prisniji i simpatičniji, a i sentimentalniji kraj, koji je u publici budio nadu u mogućnost ostvarenja sreće koja pobjeđuje nesreću, pridonio je tomu da je ova komedija, bila i ostala, jedna od naših najizvođenijih komedija.

Da bi se dobila što cjelovitija slika Budaka dramatičara mogu se analizirati njegovi likovi, dramski prostor i dramsko vrijeme, prijenos drama u romaneskne oblike i obratno, izdvojiti pučki i komediografski elementi unutar dramskih ostvarenja ili se Budakov dramski rad može sagledati sa sadržajne, tematsko-idejne, strukturne i jezično-stilske strane.

Gotovo svi proučavatelji hrvatske dramske književnosti (Miroslav Šicel, Viktor Žmegač, Branko Hećimović, Nikola Batušić, Boris Senker...) predstavljaju Peru Budaka kao dramatičara koji se izražava realističkim stilskim postupkom, autentičnim govorom junaka, a ima i odliku dobrog poznavanja scenske tehnike. Ništa od ovoga ne začuđuje jer je Budak bio pobornik novog realizma, više od pola stoljeća bio je predan kazalištu (bio je glumac, redatelj, ravnatelj kazališta) stoga je i izvrstan poznavatelj svih zakona scene, a likove je birao iz onih sredina kojima je potpuno intelektualno i emocionalno ovladao. Kada se promotre sve drame vidljivo je da Lika, kao mjesto radnje, dominira. U šest drama Budak je smjestio radnju u Liku (*Mećavi*, *Klupku*, *Na trnu i kamenu*, *Tišini! Snimamo!*, *Dlanom o dlan*, *Teštamenatu*). Na taj je način Budak vratio svojevrstan dug djetinjstvu koje je zaslužno za to da su život ličkog seljaka, njegova tvrdokornost u nedaćama i spremnost da se našali u svim prilikama osnovna literarna preokupacija većine njegovih djela. Drama *Žedan izvor* jedno je od onih djela koje predstavlja udaljavanje od regionalnih motiva uopćavanjem i simboliziranjem, jer joj je tema općeljudska – uporna težnja za produženjem loze i imena. Stoga joj je i mjesto radnje neodređeno – jedno planinsko selo. U tom nizu su i drame *Potez kistom* i *Nakot Balabana*, s mjestima radnje u *nekom velikom gradu Evrope* (Budak 1969: 5) i *kod nas i svuda u svijetu* (Budak 1970: 5). U bilo kojem gradu žive umjetnici koji hohštapliraju s umjetnošću i koji zaslužuju osudu, a i posvuda se mogu pronaći primjeri okrutnog ponašanja sredine prema istaknutim pojedincima. Dva su djela smještena u primorski dio, *Svjetionik* i *Povratnik*. Pretpostavka je da se Budakovo dobro poznavanje ljudi, običaja i cjelokupnog podneblja primorskog kraja može obrazložiti njegovim višemjesečnim boravcima duži niz godina na tim područjima. Ni Bosna kao mjesto radnje drame *Proljeća bez ljeta* ne iznenađuje jer se prateći pišćev životni put saznaje i za njegov boravak u toj zemlji, a da bi napisao dramu s jednom vrlo teškom i delikatnom temom nije

bilo potrebno da odlazi u Poljsku, gdje je mjesto radnje *Zaboravljenih*, nego mu je to poljsko skladište samo poslužilo za prikaz ponašanja različitih pojedina u apsurdnim situacijama. Zagreb, grad u kojem je Budak proveo većinu svojega života, zastupljen je u dvije drame: *Slomu* i *Kaj je, je!*. Ova se djela po poznavanju načina života ljudi, običaja, jezika (posebno se to odnosi na dramu *Kaj je, je!* pisanu izvrsnom kajkavštinom)... mogu ravnopravno usporediti sa djelima s ličkom tematikom. Prvo djelo s ličkom tematikom, *Mećava*, nastalo je 1954. godine i odmah je polučilo uspjeh i privuklo veliku pažnju javnosti zahvaljujući dubokom ljudskom sadržaju, ljubavi prema zavičaju i za grube ljude koji su u suštini osjećajni i plemeniti. „*Mećava* je slika ljudi s krša, koji su nevini, otvoreni i iskreni kao djeca. Oni u svom jednostavnom pričanju i grubom oporom dijalektu daju opsežnu analizu kraja odakle su muškarci, nemajući posla u domovini, odlazili na rad u Ameriku. (...) *Mećava* nije samo jedna epoha iz nedavne prošlosti. Like, ona je naša prva poslijeratna drama iz seljačkog života. Stil djela je jednostavan, a sve je protkano dubokom humanošću, dok su dijalozi snažni kao čvrsti gorštački karakteri nosilaca radnje. Upravo artistska umjerenost u svemu – da ništa nije ni suviše ni premalo dano, te Budakovo odlično poznavanje scene i njezinih zakona čine ovo djelo velikim, tako da ono impresionira. Jednostavnost, iskrenost, vjera u sebe – u čovjeka – u ljude, bitne su oznake junaka djela, čija je sudbina ganutljiva do suza.“ (Budak 1954: 77–79)⁹ Budak je na jednostavan i topao ljudski način uspio prikazati psihologiju naših iseljenika i njihovih obitelji. To je životvorna i slikovita priča o međuratnoj ekonomskoj emigraciji, koja je temeljena na sukobima emotivnih stanja: ljubavi i mržnje, nada i razočaranja, straha i hrabrosti, pohlepe i siromaštva. No, ta emocionalnost potresa još više jer proizlazi iz potpuno dijametralnog odnosa gdje siromaštvo predloženo ambijentom punim oskudice (koliba, ognjište, palenta, vatra) stoji nasuprot ljubavi, sudbini, istini... velikim riječima do kojih se dolazi tijekom dramskog sukoba. Dramska je tehnika ove drame jednostavna, ostvarena po tradicionalnim metodama, lako razumljiva i psihološki motivirana. Premda znatan dio ekspozicije same drame u prvom činu predstavlja pričanje, koje više služi kao objašnjenje gle-

⁹ Sedamnaest godina nakon prve izvedbe nailazimo na ovakav tekst: „(...) kod njega (Budaka) je nekakav prirodni, praiskonski tok, krici patnje, sve je to sirovo, surovo i oskudno, urla od strasti i patnje i ponosa, i psuje, sve je tu zdravo, prirodno, naivno, a možda čudno onima koje je inficirao grad. Budak ne zna što je to pedantna upotreba riječi, on se ne služi civilizacijskim asocijacijama, njegov sirovi razgovor prelazi u dramski govor pod specifičnim pritiskom ličkim. U *Mećavi* navuče čovjek vučju kožu, a ispod nje ima mekano srce kao vosak. Perelja i Jole izdanci su ličke vrleti, sad gorske bujice koje se razbijaju, sad mirni potoci što rominjaju zelenom livadom. Jole podiže svoga novorođenog unučića uvis kao u nekom drevnom obredu, a u toj tišini vjetar zavija. I čuje se vuk. Ljudi u kazalištu plaču.“ (Vnuk 1971)

dateljima nego kao unutrašnja dramska nužnost, kraj prvog čina predstavlja ipak realnu kompoziciju ostalog zbivanja. „Možda će mnogi zamjeriti onom folklornom umetku – prelu – u trećem činu. On ima svojih atraktivnih pučkih boja, ali on inače služi u drami i kao sredstvo stvaranja napetosti na bazi kontrasta štimunga. I Budak je u tome uspio, i postigao je još nešto više. Uspio je da stvori dojam da poslije onog zbunjenog razlaska veselog društva za vrijeme dok se u sobi na sceni dešavaju tužne i uzbudljive stvari, da ona grupa gostiju koja je malo prije veselo pjevala i šalila se, uzbuđeno razgovara i nagađa o čudnim stvarima, koje se dešavaju u kući. A to je uspjeh kad u jednoj drami gledalac ima dojam da se iza scenarije, koju vidi, ne nalaze samo žice, papirne kulise i prašnja zavjesa, nego da se život koji se začeo na sceni, nastavlja i izvan nje. Sličan dojam se dobiva i u četvrtom činu, dojam da selo, možda već u tom času, uzbuđeno bruji o nečovječnom postupku Joletovom, i da su Toma i Jure samo dio tog javnog glasa, koji se ne čuje samo zato jer urla mećava, ali se ipak osjeća i preko scene i radnje sve do gledalaca. A to su sve najbolje indicije da je Budak psihološke niti svoje drame vodio jasno, po zakonima životne logike.“ (Šaula 1952) Neuklopljenost prela u *Mećavi*, koje predstavlja već malu sadržajnu digresiju i djeluje kao zastanak u radnji, nasuprot logično uklopljenih izreka, poslovice i zdravica, koje ne remete postojeći sklad i ritam, uočio je i Branko Hećimović (Hećimović 1977) usput ističući veliku važnost jezika u drami. Naime, Budak zajedno s Pecijom Petrovićem oblikuje regionalni lički govor za scenu, kojim će se oni odvojiti od ostalih pisaca zaokupljenih Likom i unutar hrvatske dramske književnosti stvoriti zaseban dijaloški izraz. Štoviše, Budak će svemu dodati još i individualnu notu opredjeljujući se za ličku varijantu štokavske ikavštine. Taj izvorni lički govor lovinačkog kraja posjeduje puno glasovnih, morfoloških, tvorbenih, ali i leksičkih posebnosti tog štokavskog narječja ikavskoga izgovora¹⁰.

¹⁰ “Glasovne posebnosti

Staroslavenski glas *jat* ostvaruje se kao *i*: *dite, dičačić, vitar, snig, svit, čovik, lip, lipo...*

Glas *h* gubi se ili zamjenjuje glasom *v*: *nji' (njih), gluv (gluh), muva (muha), prâ (prah), fala (hvala)...*

Glas *j* se gubi na početku ili u sredini riječi: *esam (jesam), edan (jedan)...*

U pojedinim riječima dodaje se glas *j* na početku riječi: *jope (opet)*.

Glas *o* zamjenjuje se glasom *u*: *un (on), unaj (onaj), unda (onda), lunac (lonac)...*

Pojedinim riječima dodaju se slogovi: *ovdika (ovdje), dolika (dolje), sadarce (sada), tudarce (tuda)...*

Na kraju riječi dolazi do sažimanja glasova: *kâ (kao)*.

Morfološke posebnosti

Glagolski pridjev radni ima oblike: *tije (htio), bije (bio), vidije (vidio), donije (donio)...*

Izniman uspjeh polučilo je i *Klupko*, po svim osobinama prirodni nastavak prethodne drame. Ovu komediju višestrukih zapleta Budak zapliće s pomoću nekoliko već dobro poznatih i iskušanih motiva: čuvanje tajne očinstva kćerke zamamne krčmarice Rože, neočekivani pokajnički povratak njezina bivšeg muža, tajni noćni ljubavni sastanci, idealizirani par mladih zaljubljenika... Urnebesni zaplet nastaje kada u selo dolazi mladić Radojko, za kojega svi misle da je prijatelj Rožina bivšeg muža, a koji dolazi isprobiti njezinu kćer. Tada lukava Roža režira pravu kazališnu predstavu punu komičnih zabuna, silnih intriga i nerazrješivih situacija. Naime, ona Josini i Antuši predlaže igru prerađivanja i podmetanja. Struktura ove komedije je izuzetno zanimljiva. To je najuzornija i najsustavnije organizirana Budakova komedija. Djelo je pisano brzo, ali se dobiva dojam kao da se na tekstu dugo radilo, odabiralo i pomno oblikovalo. Svaki je dijalog dobro promišljen, a svako je lice pravilno postavljeno. Premda je poneka scena iz prvog čina pomalo površna, odviše govorljiva i s malo akcije, ipak je cjelina živa i pokretna. Može se uočiti i višestruka povezanost ekspozicijskih scena prvog čina sa scenama iz drugog i trećeg čina. Razbludni odnos Mijata i Rože ima svoj pandan u svježoj ljubavi Jeke i Ilije. Josina u prvom činu spletkari, a na kraju drugog čina sam pada u klopku. Ženski su likovi jednako podijeljeni prema muškim, tako da je ravnoteža aktera podjednaka simetriji događaja. „Virtuozno je i to, što nakon prva dva čina, koji su lepršavi, šaljivi, lascivni i puni smijeha, slijedi umjereno ozbiljni treći čin. Zapleti su raspleteni do pojedinosti. Klupko je odmotao Jursan. On na svojim leđima donosi žalosnu sudbinu iseljeničke prošlosti i njegovo prisustvo ublažuje lakomislenost prva dva čina. S njim i oko njega svi ti ljudi postaju najednom dragi. Iz njih propjeva onaj srdačni slavenski duh, koji se među inim odlikuje i blagom čudi. Gledalac nehotice oprašta nevaljalstva. Zavoli te seljake, koje je još maloprije bio spreman osuditi smijehom. Sve je donijeto s mnogo mjere i sa malo sredstva.“ (Stary 1953) Kao i u *Mećavi* tako je i ovdje jezik Budakov bogat i sočan. Razgovori i dosjetke pojedinih lica, a posebno Josin govorni izričaj, zaslužuju pažnju, jer se iz njih vidi ne samo raskoš jezika nego i odnos našega čovjeka prema životu. Josine zdravice uz

Neutralni oblici riječi zamjenjuju se uvećanicama (augmentativima). Česta su augmentativna imena: *Lukeša (Luka)*, *Stipurina (Stipe)*, *Perelja (Pere)*...

Augmentativni oblici pojavljuju se u svakodnevnom rječniku: *vinčina (vino)*, *curetina (cura)*, *vučina (vuk)*...

Rječnik

U govoru se pojavljuju lokalizmi (*ćaća, man, jer(e), bilj(ac), crljenkapa, dota, kijati, ždrak...*), *turcizmi (pendžer, divaniti, kundure...)*, riječi preuzete iz talijanskog jezika u preinačenom obliku (*plovan, plovanija, zera...*), riječi preuzete iz njemačkog jezika u preinačenu obliku (*šifkarta, uncut...*).“ (Rosandić 1998 : 78–79)

životno iskustvo odlikuju se i lascivnošću, a nadasve optimizmom. Jedna od njegovih najdojmljivijih zdravica je ona iz drugog čina, u kojoj se ogledaju sve navedene karakteristike Budakova jezična izričaja¹¹. I ovdje je zastupljen autentični lički jezik, uglavnom svetročki idiom. „Taj je govor grub (voli augmentative), prodoran i apodiktičan; njegova je dikcija razvedena, duboko i sladostrasna. On teče u otvoreni prostor figurativno i kao nesmireni oblik živi u prostoru. A Budak ima ovdje dovoljno poređenja, metafora, prišivki, provincijalizama, rugalica, poslovica, kvalitetnih narodnih neologizama (a tih posljednjih je Lika prepuna), da mu stil bude ličan, lički, reprezentativan, da bude individualan.“ (Tomičić 1955)

Tematski zanimljivo je i djelo koje donosi satiričnu priču o karakterima, beskrupuloznim postupcima pojedinaca, jagmi za osiguranjem nasljedstva... Djelo nosi naslov *Na trnu i kamenu*. Ova komedija nije najbolje kompozicijski realizirana: ima otegnutu, stupnjevasto razvijanu ekspoziciju, ali je zato jezik zaslužio punu pažnju. Karakteristike jedre ličke ikavice mogu se ilustrirati na primjeru govora jednog od glavnih likova Ivande, seoskog mudrijaša. Budak je smišljeno locirao radnju u poslijeratne godine kad i u najzabačenije ličke kutke i zakutke ulazi novi društveno-politički duh i terminologija koja nerijetko nailazi na izvitoperenu primjenu te u Ivandinu izražavanju spojio talog starog i nanos novog doba oblikujući njegovu osobnu i osobenu frazeologiju koja se doživljava kao svjedočanstvo vremena i provokacija smijeha. Tako oblikovanu Ivandinu frazeologiju možda najbolje predočava njegov završni monolog koji sadržava narodnu mudrost, nazdravičarske običaje te konferencijski duh i rječnik¹². Sasvim je drugačiji odlomak u kojem se Budak

¹¹ *U zdravlje kume, i sva braća okolo sideća, koji se očima gledamo a ustima ljubimo. Ljubili se, ne mrzili se, mnogo lita i godina. Iz ove čaše u zdravlje naše! Najprvo gosta, a nama što osta! Zdrav Rade! Ispod kuće ti dugi dolovi, po njima pasli rogati volovi. Čelice ti prikrivale sunce, vrane kože prikrivale strane, a jarčine brda i doline. Prid kućom ti marva rogata, a u kući dičica kurata! Bile ti se iljadile ovce, baci bisni izbucali doce. Zdrav si kumašine! Bog te očuva tisna klanca, mršava prasca, brkate cure i vratničke bure, usrani gaća i veliki daća, čorave planinke i poprdljiva gosta. Zdravo prijatelju! Ko nam je prijatelj, bože daj, da nam i ostane, a ko nije, bože ga okreni. Ko se ne bude tije okrenit, Bože mu daj lojene noge i voštanu glavu. Kad k vatri išâ rastopije se, kad na dvor, psi ga pojeli, a mi svi zdravi i veseli bili! Još ću ednu, ma slagati neću. Zdrav bije i brka se nanosije, lule napušiye, konja najašiye, žena nagazije, vina napije, mesa naije, kola naigra, pisme napiva, svita nagleda! Zdrav si, di čuje i di ne čuje! (Budak 1976 : 43)*

¹² *Ljudi, život je, što kažu, zapetljan i zamršen, i nigda ga, što kažu, do kraja raspetljat, poriktat i u red spravit. Edan čvor raspetljaš, a drugi se, što kažu, spetlja. Edno klupko, što kažu, odmotaš, drugo se namota. Edan, što kažu, gužvalj razmršiš, drugi se smrsi. Edan, što kažu, vez razvežeš, drugi se sveže. Život i nije, što kažu, drugo do veživanje, i što kažu, razveživanje. Samo, što kažu, edan čovik to nije sâm kadar učinit. Oće se tu, što kažu, da svi riktaju i poriktavaju i da svi, što*

duhovitošću i vještom igrom riječi i smisla približava narodnom stilu, što dokazuje da nije jednostran i da je kao i u svojoj poeziji sklon eksperimentiranju i stilističkim izletima, a polazište ovom tumačenju je Ivandina uzrečica „što kažu“, koja u jednom trenutku izaziva podsmijeh i porugu a odmah zatim i Ivandinu blagorječivu obranu¹³.

Budak je najšire otišao u jezičnom nijansiranju i kontrastiranju te u komici dijaloga u komediji *Tišina! Snimamo!* „dovodeći u zabito ličko selo internacionalnu filmsku ekipu u kojoj se uz talijanski i njemački govori i književnom štokavštinom te nekom dalmatinskom varijantom štokavske ikavštine i izvještačenom kajkavštinom. Posebni pak dodatak tom jezičnom, babilonskom koktelu predstavlja nakaradno izgovaranje stranih riječi (asnis-nest i asinsent namjesto asistent) te njihovo zamjenjivanje prema slušnosti (paragraf i paragrafija umjesto pornograf i pornografija).“ (Hećimović 1977: 19) Budak suočava patrijarhalni život ličkog sela s modernim (pomodnim) velegradskim životom, koji dolazi s filmskom ekipom, pri čemu se osjeća piščeva simpatija za tog priprostog ličkog čovjeka, kojemu se istodobno i dobrodušno podsmjehuje. Promatrajući kompozicijsku stranu vidljivo je da ovo nije u potpunosti kompaktna scenska tvorevina, već više djeluje kao neka vedra improvizacija sa satiričnom intonacijom. Od izuzetno uspješnog drugog i trećeg čina, koji su puni života i šala i u kojima se kreću brojni i raznovrsni ljudi, odudara manje zanimljiv prvi čin (svojevrсна ekspozicija), dok posljednji dio utjelovljen u beskrvne likove književnika i Melite djeluje gotovo nestvarno. No, cijelo djelo odiše vedrinom i smijehom duhovitih seljaka koji nas vode kroz niz komičnih i dinamičnih scena.

kažu, razvežuju i raspetljivaju. Nako kolektivno plenarski, i što kažu, ednoglasno! Zato ja nazdravljam, što kažu, kolektivu naše vamilije, koja je ovako, što kažu, lipo i drugarski sve raspetljala i, što kažu, sve spona povezala na ovom našem, što kažu, plenarskom sastanku, i kuverenciji. Živile drugarske kuverencije! Živili plenarski sastanci, kolektivi i sve organizacije! A vi, gospodo, drugovi i građani, koji tu, što kažu, sidite, i gledate i slušate ovu našu, što kažu, točku dnevnoga reda, primajte je, što kažu, ednoglasno, klamacijom, dugotrajnim ovancijama i, što kažu, gromkim plauzom. Živili! (Budak 1959: 97–98)

¹³ IVANDA: ... Kažu, što kažu, što kažu. A kažu, što kažu, da ne valja bit, što kažu, taka kaka si ti. Eto što kažu, ako 'š znat što kažu. Ljudi, što kažu, kažu uno što kažu. Al što kažu, kažu. I kažu, što kažu, da kažu. Tako j' to, što kažu, man, što kažu, što kažu to i kažu. I kažu, što kažu, nako kako kažu.

MANIŠA: Ajme, ajme, Ivanda! Čuste li ovaj divan? Zavrzlame, što kažu!

IVANDA: Što kažu, ja što kažem, što kažu, kažem. Al ima i', što kažu, koji kažu, a, što kažu, ne znaju što kažu. I kažu, što kažu, to što kažu tek da kažu, a što kažu, ništa i ne kažu, jer ti uni, što kažu, lažu... (Budak 1959 : 92–93)

Televizijski ljudi pojavljuju se i u komediji *Teštamenat*, u kojoj je također prisutan kontrast između patrijarhalne ličke sredine i nadolazećeg novog vremena i svjetonazora. Motiv nije nov u literaturi, ali je osmišljen vrlo duhovito. Televizijska ekipa želi snimiti između ostalih običaja i običaje prilikom smrti. Međutim, glavni lik Ljudan želi provesti testiranje karaktera svojih bližnjih glumeći mrtvacu za potrebe televizije, ali i poslije televizijskog snimanja. Komika se temelji na zabludi rođaka i Ljudanovim probavnim smetnjama. Naime, on mora s vremena na vrijeme ići u zahod. Pošto se uz mrtvacu puno jede i pije, Ludonja, koji je primjetio nešto neobično sa svojim „štricem“, ne vjeruje sam sebi. Kulminacija nastaje u trenutcima kada potpuno pijanog Jocu Kika miče s odra (gdje je ovaj legao dok je Ljudan bio na zahodu) i sama liježe na upražnjeno mjesto ne bi li sakrila varku. Usput se uvijek spominje tastament i nagađanje što je kome Ljudan ostavio. Ali kada nisu pogođena očekivanja izazvan je revolt pojedinaca prema pokojniku. No, slijedi veseli i vedri svršetak, kao i u ostalim Budakovim komediografskim ostvarenjima, na zadovoljstvo svih skupa – interpretira pojedinih uloga, čitatelja djela i gledatelja scenskog uprizorenja istog.

U djelu *Dlanom o dlan* Budak se koristi već dobro poznatim motivom u književnosti, motivom pisma s neočekivanom viješću. Druga posebnost djela je pisanje u stihovima, a treća je korištenje književnog jezika. Budak u komedijama namjerno nije koristio književni jezik sve s ciljem da se približi svakodnevnom jeziku gledatelja ili čitatelja i na taj način omogući pravo uživanje u svijet djela, a samim tim se postiže i efekt komičnog čiji je rezultat zdrav, nepatvoren i grohotan smijeh publike.

Takav smijeh izaziva i najnovija komedija *Kaj je, je!* u kojoj se susrećemo s izvornom kajkavštinom. Jurek, „spelavatel komendije“, na krasnom kajkavskom narječju najavljuje temu djela: „*Skor sem zabil i zamudil, / a tak sem se grdo trudil / da štoriju lepo začnem / i da prvi ja ju načnem, / a pozornica, tu pozadi, / kak se šika po navadi. / Onak ajnfah, glume kakti / improvizio i de fakti. / U ovom času, kak grom z neba, / vest je pukla u sred Zagreba. / Vest, da jošće tu pri name / mesta ima vešticami.*“ (Budak 2002: 55) Budak daje jeziku svojstvo karakterizacije likova pa pojedine likove određuje i načinom njihova izričaja, npr. neuklopljenost u sredinu i pokondirenost dva-ju došljaka Tolčanyja i Seigretza pisac ostvaruje njihovim nepravilnim govorom.¹⁴ Jedna od stilskih karakteristika ovoga djela je i sloboda u izražavanju.

¹⁴ O glavnoj temi – „coprnjištvu“ – Seigretz progovara ovako: (...) *Frojlaĳn Frntička su feštica. Virkliĳh feštica! Coprnica! Ja plemenita i bogata gospodin, pak se saljubim u methen ot purger! Je to meglih? Kak to moguće, kad ne bil sačaran od feštica? Unmeglih! Mene ona gledati tako (izbulji oči kao riba na suhom) i ja biti kaput. Kaput! Niš ne videl ot celi svet. Videl samo frojlaĳn Frntička und ih vil šeniti se. Šeniti se s puca od purger. Kakšna*

Naime, da bi okarakterizirao pojedine likove ili dočarao neku situaciju što uvjerljivije Budak se koristio sočnim vulgarnim izrazima kajkavskog narječja. Struktura djela je veoma zanimljiva. Svaki čin ima predigru, koja je ujedno i svršetak prethodnog čina. U tim se dijelovima komentira ono što se dogodilo i najavljuju se budući događaji. Autor je išao tako daleko da je ponudio dva svršetka, a redateljima i glumačkoj ekipi u „Svršetku spelavanja“ daje dozvolu da krata prozni tekst, da izbace stihovane međučinove i neke predgovore, a sve za potrebe scenskog izvođenja ovog djela.

Laskavu titulu najboljih drama sam Budak je dao četirima dramama od kojih su dvije već spominjane: *Mećava* i *Na trnu i kamenu*, a dvije treba tek spomenuti: *Svjetionik* i *Slom*.

Svjetionik je pisan standardnim književnim jezikom. Djelo je puno zanimljivosti između kojih je i odabir svjetioničarskog otočića za glavno mjesto radnje čime se naglašava dramatičnost prostora i situacije u kojoj se nalaze likovi. Naglašen je i udio prirode, posebice mora, elementarni lik snažnog muškarca postavljen je u središte radnje (lik dominantnog muškarca poznat je još iz *Mećave*), a vrlo je važan neodređeni lik Ribara, koji se jednom javlja kao kor ili pripovjedač a drugi put kao drugo ja jednog od četvero stvarnih lica. Budak je tim likom nastojao na moderan način riješiti probleme unutrašnjeg dijaloga i retrospekcije minulih događaja. Jedan od glavnih motiva, koji se spominje već u naslovu, zauzeo je dominantno mjesto u djelu već samim čestim spominjanjem, a i svojom simbolikom. Cijela priča je prožeta tim motivom, ali je njime i uokvirena. Dramu započinje i završava Ribar govoreći o svjetionicima i njihovoj ulozi u životima ljudi, doslovnoj kao putokaz na putu i prenesenoj kao putokaz u srcu i u životu¹⁵. Svakako da je važan mo-

mesaljansa! Ja biti nor! To feštica majn herc zeti. Bi ostal rob od nje da ni barber Svedrič imal trafe čudovite, dal mi piti uvarak od teg, i ja opet videl. Me spasil Svedrič! Al to ni vse. Majn frojnd, sin od grof Tausig, bil majn gast. On samo jeden krat videl Frntička i ... Ot jeden pogled! Ajn pogled i saljubil se! To ne može bit, ak ni Frntička feštica. Moja gost i ja smo ponudili našu ljubav gospodični i dobili košarice. Najpredi nas zaludi, a potem entferrnt, kak da smo mi purgeri a ne gosponi. Z nami se ne sme šale zbijati i od nas norce delati. To mora platiti! Pucera j joj ne bu škodil. (Budak 2002 : 51)

¹⁵ GLAS RIBARA – Putokaz brodovima! Prijatelj u nevolji! Spas u magli i mraku! Nada u oluji! – *Svjetionik!* Okružen morem i nebom. – *Svjetionik!* Svjetlo u mraku. Odgovor na upitne poglede moreplovaca u mračnoj noći. Zagrljen divljinom i ljepotom mora – malen – pedali život, jedan dah, ustreptao kucaj srca. – *Svjetionik!* (...)

RIBAR – Život ide, on ne stoji, i Karadin nastavlja svoju priču, a svjetionici i dalje plamte u noći, rukuju se i pozdravljaju brodove. Pozdrav svjetla ide kao plamena pjesma od sjevera do juga i od istoka do zapada. Tko smije prekinuti tu pjesmu učešljanu u valove mora? Nitko! Eto, sada ste i vi čuli tu pjesmu, i brodovi su je čuli i svjetioničari su je čuli i opet jednom osjetili njezinu čudesnu snagu i moć. I Luce i Mate su je osjetili i njihova su srca drugačije zakucala. Brodovi plove u noći i traže svijetlo svjetionika. Oni ne pitaju kako kucaju srca

tiv i erotika kroz koju se lica gotovo isključivo ispoljavaju i koja je postala pokretač svih akcija i scenske dramatičnosti. Dakle, zahvaljujući originalnim stvaralačkim postupcima, ova već vječna i puno puta iskorištavana tema ljubavnog četverokuta obrađena je na jedinstven i zanimljiv način. Tekst drame, raspoređen u uobičajene dijelove dramske strukture, prate retrospekcije, meditativna asociranja i komentari.

Motiv erotike prisutan je i u drami *Slom*, točnije motiv erotskog naboja, koji upravlja ponašanjem glavne junakinje što se reflektira na živote ostalih likova. Ovdje je sve obavijeno plaštom uglađenosti i finoće jer se radi o krugu umjetnika, poduzetnika... koji znaju prikriti animalne strasti koje vladaju čovjekom. Sva četiri čina drame povezuje, uz ostale elemente, svojevrsan lajt motiv – motiv stvaranja sonate u d-molu. Ta sonata predstavlja život svog tvorca, život ispunjen ljubavlju koja vodi ka samouništenju.

Sa svijetom umjetnosti i umjetnika suočeni smo i u četveročinskoj drami *Potez kistom*. Strasti, osjetljivosti, razočaranja, koristoljublje, povrijeđeno ženstvo... motivi su ove drame uz već poznati motiv iz *Svjetonika* – suparništva majke i kćeri. Radnja se odvija između dva pola. Na jednom se polu nalazi potreba umjetnika za društvenom i materijalnom afirmacijom, a na drugom je strast, ljubav, snaga puti. Kod Budaka se te dvije krajnosti stapaju u pucnju, koji okončava život glavnog nositelja radnje. Tim pucnjem Budak pokazuje svoju žestinu u osudi amoralnog ponašanja pojedinaca, koji unesrećuju druge svojim postupcima lišenim najosnovnijih moralnih kvaliteta. Uz snažnu i impresivnu radnju ističu se i dobro ocrtani likovi: najsloženiji lik je Paul, nedovoljno ekspresivan George, naivna i neiskusna Irena stoji nasuprot snažnoj i impresivnoj Mary, a iskrenost krase Luciettu... Tečni i energični dijalozi, uvjerljive situacije i psihološka ekspresivnost živih i punokrvnih aktera, te sama okosnica drame (*machiavelizam u suvremenijem i stoga crnjem ruhu* (Dobra 1955: 3)) doprinose zanimljivosti ovog dramskog djela.

Od teme ljubavi, strasti, poljubaca, zagrljaja Budak se udaljio u *Zaboravljenima*, u kojima određuje i preispituje smisao ponašanja pojedinaca u zatvorenom prostoru. Na osobito spretan način, na ograničenom prostoru, naznačava osnovne spletove radnje i predložava nam zanimljive likove: slijepo odanog vojničkoj disciplini Fritza, neočekivano preobraženog esesovca Ericha... Svi likovi govore književnim jezikom, a dolaze s različitih strana te se time naglašava univerzalnost tema načetih u skladištu u Poljskoj, gdje je smještena radnja.

svjetioničara ispod kupole svjetionika. Oni samo pitaju za svijetla. Za srca oni ne pitaju. Ipak, važno je kako kucaju njihova srca ispod kupole svjetionika! (Budak 1966 : 7, 52)

No, već je uočeno da se Budakovo dramsko stvaranje odlikuje i poetičnošću (znatan je udio pjesama u dramskim tekstovima, čak se neke tako napisane pjesme smatraju najboljim Budakovim poetskim ostvarenjima poput *Djevojačke kletve*), koja je najizrazitija u dvama dramskim ostvarenjima – *Žednom izvoru* i *Nakotu Balabana*. Obje drame su sadržajno vrlo razgranate i obiluju deskripcijama i digresijama. „Poetičnost, međutim, nije sadržana samo u prizorima u kojima se pjevaju ili kazuju stihovi, a takvih prizora ima dosta, ili prevladava osjećajni i potresni dojam, kao u dijalogu dvojice čobana o diplama i ovčici na početku *Žednog izvora*, nego se u toj istoj drami očituje i u elementarnoj opsesiji gazde Marka za sinom te u njegovoj strasti i nemoći kao i u samozatajnom podmetanju vlastite žene drugom čovjeku. Na temelju toga što se poetičnost u *Žednom izvoru* a i u *Nakotu Balabana* nerijetko ostvaruje i iskazuje zajedno s nemoći da se bude otac, ljubomorom i strašću, samozatajivanjem i vladavinom nagona, mržnjom i osvetom, ukletošću i ubojstvom, tragikom lica i mistikom, ali ne i samo na temelju toga, ove dvije drame uspoređivane su s dramatikom Federica Garcia Lorke.“ (Hećimović 1977: 24) Naravno, takvo je uspoređivanje samo djelomice opravdano. Navedeni motivi su zajednički, ali se različitost očituje u Budakovoj prostornoj i etničkoj neodređenosti za razliku od Lorke, koji je sav utonuo u svijet svoje Andaluzije.

Kompozicijski i strukturno gledano drama *Žedan izvor* ima deset slika, od kojih su prvih pet zapravo ekspozicija u kojoj prevladava naracija pa sve djeluje kao priča. Drugačije dramske motivacije donosi drugi dio pun akcije, koji je ujedno i ekspresivniji. „*Žedan izvor* je nova stranica u Budakovom djelu, daleko iznad svih njegovih dosadašnjih ostvarenja, od kojih je po dometu možemo usporediti jedino s *Mećavom*. Budaku u njoj prvi put uspijeva da piše dovoljno žive dijaloge i na književnom jeziku, da odričući se velikim dijelom atributa lokalnog kolorita sačuva čvrsto tlo pod nogama svojih junaka. A ti junaci, iako podsjećaju na one koje poznamo iz ranijih njegovih djela, gdje često dominira više ili manje uspješno oblikovan lik grube muške snage (Jole u *Mećavi*, Mate u *Svjetioniku*, Erich u *Zaboravljenima*), u *Žednom izvoru* dobivaju veću širinu i dramsku autentičnost. Iako je sam zaplet o imućnom seljaku koji u želji za sinom nemilosrdno uklanja svoje žene ‘nerotkinje’ prilično melodramatičan, autor ima dovoljno snage da izbjegne sentimentalnost i izgradi snažan konflikt između nasilja na koje ljude navodi želja za moći i prestižem i nesavladivog otpora ljubavi, sukob koji po svom značenju nadilazi samu fabulu. To je prva Budakova drama bez završnog pomirenja, prva koja si dozvoljava tragičan završetak, a ženski likovi Anke i Marije, bogatiji su od svih ženskih likova koje je ranije napisao.“ (Grgičević 1969: 9)

Snažne emocije vladaju i u drami *Nakot Balabana*, koje se ogledaju i izviru u punoj snazi u dijalozima punima strasti i osjećaja koji vladaju ljudima. Čak su i priča i opis u službi pozadine za zbivanja među bićima pomahnitim od emocija. Usprkos uopćavanju i odmicanju od vremenske i prostorne lokalizacije iz ovih dijaloga, iz imena likova (Ljuban, Jerkan...) vidljivo je da je opet riječ o dobro poznatoj patrijarhalnoj sredini, koja je već puno puta privukla Budakovu pažnju. On je u opisivanju ove sredine i patrijarhalnih odnosa u njoj iznimno uspješan.

Budak je kao kazališni čovjek upućen u sve tajne kazališta. Poznavao je sve modele u kazališnoj arhitekturi, scenografiji, rasvjeti... No, sva su mu dramska djela pisana za zatvorenu pozornicu pa su determinirana fizičkom realnošću zatvorene pozornice: njezinim oblikom, dimenzijama, odnosom spram gledališta, tehničkim mogućnostima njezina osvjetljavanja, opremanja i unutrašnje prostorne organizacije. Stvarni se kazališni prostor pokatkad nazire iz didaskalija koje govore o brznoj promjeni mjesta radnje, bez spuštanja zastora. Takvi su primjeri didaskalija u *Nakotu Balabana*¹⁶ i *Žednom izvoru*¹⁷. Budak piše svoja djela s namjerom da budu izvodljiva na pozornicama većine kazališta pri čemu sam često nudi detaljna scenografska rješenja, ali puno toga daje na volju redateljima i scenografima kao što je, recimo, slučaj sa *Svje-*

¹⁶ *Najbolje scenografsko rješenje je ono koje jednom univerzalnom slikom rješava svih jedanaest slika. Redatelj će, stavljajući glumce u pojedinim slikama i scenama na razna mjesta pozornice (lijevo, desno, sprijeda, straga, više, niže, ili pak na cijeli prostor pozornice u nekim scenama) postići isti efekt kao da se svaki put mijenjaju (donose ili iznose) veći elementi pojedinih slika. Ta univerzalna slika mora biti riješena u određenoj stilizaciji da bi mogla obuhvatiti svih jedanaest slika (ovčji tor, planinu, kućni trijem, ognjište vračare i dr.). Osvjetljavanjem pojedinih dijelova pozornice, ili pojedinih elemenata na pozornici, a u nekim prilikama i cijele pozornice, moguće je dočarati potpuno različite lokacije. Isto tako dovoljno je da neko lice na sceni prebaci torbu, pled ili ogrtač preko ramena, da uzme štap, košaricu ili neko oruđe u ruku, da stavi kapu ili rubac na glavu i tako naznači da je prošlo neko određeno vrijeme, da upravo odlazi ili dolazi i da se nova scena zbiva na drugom mjestu. To se može potcrtati još i stavljanjem (ili donošenjem ili odnošenjem) na pozornicu raznih predmeta (tronožac, biljac, koža, mješina, grablje, panj, sjekira, koš i dr.). Glavno je da sama promjena slike ne lomi kontinuitet igre i ne usporava ritam predstave. Kratak mrak i kratka muzika dovoljni su za povezivanje slika. Zastor samo nakon I. dijela i na kraju predstave. Prvi dio završava slikom iza koje se redatelju učini da je na tom mjestu najpogodnija pauza publici za predah. (Budak 1970: 5)*

¹⁷ *Scena prikazuje jedinstveni prostor na kom će se odigrati svih deset slika drame. Svjetlom i sitnim detaljima treba dočarati različite prostore: pašnjak, kuću, seoski trg i pretkuće. Prelaz iz slike u sliku mora ići brzo da se zadrži kontinuitet. Scenska muzika nije neophodna, ali može odigrati ulogu povezivanja slika i pridonijeti stvaranju ugođaja. Lica su današnja, te prema tome o nekim folklornim elementima kostima nema ni govora. Jedino ovdje-ondje može se radi šarolikosti pojaviti u rudimentima kakav sitan folklorni detalj. (Budak 1968: 6)*

tionikom. Naime, uz „redovna“ scenografska rješenja dana tijekom odvijanja drame u didaskalijama Budak nudi i alternativna rješenja u posebnom dodatku na kraju drame gdje, npr., zastorima daje važnu ulogu odvajanja prostora na sceni koji se onda lako mogu naizmjenice osvjetljivati. Budakove didaskalije su, uglavnom, ekonomičan opis opremljene kazališne pozornice na kojoj će se dekorom, rekvizitima i svjetlom stvoriti fikcionalni prostor. Pisac je prikazane dijelove dramske fabule smjestio većinom u zatvorene i poluotvorene prostore. Od četrdeset mjesta što se imaju prikazati u njegovim dramskim ostvarenjima, dvadeset i pet su zatvoreni prostori (kuhinje, sobe, predvorje, dvorana za ritmiku i ples, podzemno skladište, slikarski atelje, sudnice, hol obiteljske vile, uredska soba), trinaest je poluotvorenih prostora (pred gostionicom, pred kućom, mala terasa nad morem, pozornica i oko pozornice, trg pred gostionicom, trijem pred ovčjim torom, seoski trg), a samo su dva mjesta posve otvorena (na obali, pašnjak). Dramski prostor čine tri sloja: „stvarni pozorički prostor; dekorom, rekvizitima i svjetlom oblikovan prikazani prostor“ i „verbalno, auditivno i/ili vizualno predloženi prostor“ (Senker 1987: 89). U svakom su prikazanom prostoru sadržane brojne informacije o klasnoj i nacionalnoj pripadnosti ljudi što u njemu borave, o njihovim profesijama i navikama, o godišnjem dobu i dobu dana, a prostor nam daje i detaljne obavijesti o geografskoj i historijskoj situiranosti dramske radnje. Dakle, informacije se prenose svjetlom, glazbom, šumovima, dekorom... Primjerice umjetnički atelje dvojice mladih umjetnika u drami *Potez kistom* ispunjen ženskim aktovima i dominantnim krevetom za poziranje naglašava senzualnost i strast svojih vlasnika. Oni svoje putene osjećaje prenose na svoja umjetnička djela. Prostor dalje utječe na slobodnije seksualno ponašanje ljudi koji se u njemu nalaze. Opis prostora u djelu *Na trnu i kamenu* puno govori o svojim stanovnicima: *Soba u Daninoj kući. Uređena je po seljački uz neke dijelove pokućstva koji daju nazreti da se vlasnici ne osjećaju sasvim seljaci-ma, ali da nisu poprimili ni neki građanski ukus.* (Budak 1976: 69) Stanje nagovješteno didaskalijom nalazi potvrdu u daljnjem ponašanju likova koji žive u tom prostoru. Naime, Zeka i Dane svoj nepristanak na brak svoje kćeri Mandice i Lukice objašnjavaju riječima da je Lukica seljak, a Mandica nije seljanka *baš nako na posve jer da j' tila ić u školu, mogla j' bit što oće* (Budak 1976: 110–111). Na korespondenciju prostora i likova nailazimo još bezbroj puta. Primjerice prostor opisan u komediji *Tišina! Snimamo!:* *Ista slika kao prije, samo opet vidljiva kukuruzana i kokošinjac. Cvijeća nema, ili je uvelo. Pipe poderanih hlača šeće ispred kuće.* (Budak 1976: 191) preslika je propalih Pipinih iluzija o ostvarenju velike filmske karijere: uvelo je cvijeće, ali su „uveli“ i snovi. Opredmećen unutrašnji svijet likova iz *Svjetionika* predstavlja opis životnoga prostora. Opisujući svjetionik Mate opisuju svoje unutrašnje

emocionalno stanje: *MATE (hladno i mračno): (...) Trideset kamenitih stepenica i dvije staze od pedeset koračaja, to je moj prostor, to je moj krug, a meni je bila pretijesna čitava kugla zemaljska. Pretijesni su mi bili oceani. Ja sam zarobljen, zatvoren, svezan.* (Budak 1966: 23) U unutrašnjost likova Budak nas uvodi na fantastičan način pri čemu je uloga svjetla nemjerljiva. Naime, snop svjetla usmjeren je na onaj lik čiji nam se unutrašnji svijet prikazuje, npr. *iza zastora od tila u dubini pozornice pojavi se iz mraka samo lice Mate* (Budak 1966: 8), *iz mraka izroni Luce, vidi joj se samo lice* (Budak 1966: 10) ili *Svi pođu. Mate na vratima zastane. Ostane sam. Svjetlo se suzi samo na njega* (Budak 1966: 16), a potom slijede ispovijesti osvijetljenih likova. U suigri su i stvarna oluja na kraju drame i oluja osjećaja u dušama likova. Simbolično paljenje svjetionika, koje pokazuje pravi put brodovima, označava emocionalno smirenje junaka i početak njihovog životnog putovanja putem na kojem nisu moguća velika nasukavanja jer im je označena misao vodilja, u ovom slučaju ispravna i iskrena ljubav. U *Povratniku* nailazimo na opće veselje, koje je prikazano raspjevanošću i rasplesanošću likova. Ta razdraganost je potencirana prostorom u kojem se nalaze. Zar na vašaru ili u cirkusu možemo očekivati drugačiju atmosferu? Puno se puta susrećemo s prostorima u kojima su istaknuti podaci o povijesnom razdoblju ili podneblju. To su mjesta koja su zamišljena i scenski realizirana kao objektivacije duha neke epohe ili etnosa. Zatvoreni prostor, na primjer, prikazan u drami *Mećava* prožet je ličkim etničkim duhom: *Lička kuhinja. To je prostorija bez stropa jer se u njoj nalazi ognjište s kojeg dim ide po cijelom tavanu i suši meso. Ognjište je u desnom uglu, a seljačka polica u lijevom. Sprijeda u desnom uglu je okrugli niski stol (visok svega 45 cm) i oko stola tri tronošca za sjedenje. U lijevom uglu škrinja od tamnoga drveta. Još su prislone ljestve za penjanje na tavan. Nad ognjištem visi na lancu kotlić ispod koga gori vatra.* (Budak 1998: 15) Na kuhinju s ognjištem nailazimo još nekoliko puta u *Mećavi*, *Na trnu i kamenu, Žednom izvoru: Događa se početkom prosinca u Markovoj kući. – Oveća seljačka soba iz koje se izlazi u kuhinju s ognjištem, kao što imaju i sve ostale seoske kuće.* (Budak 1998: 45), *Scena prikazuje seljačku kuću s ognjištem.* (Budak 1976: 75), *Kod vračare. Iznad ognjišta vise razne trave svezane u snopiće, pocrnjele od dima.* (Budak 1968: 29). U svim primjerima istaknuto je žarište oko kojeg se organizira i prostor i kretanje ljudi u njemu. To je ognjište kao znak obiteljskog zajedništva. Vlasnici i stanari prikazanih prostora godinama su prihvaćali tradicionalne sustave vrijednosti na što upućuje nedostatak bilo kakvih individualnih oznaka. Jedini je izuzetak vračarino ognjište gdje razne biljke upućuju na sumnjivu i čudnu djelatnost svoje vlasnice. Etnički duh naglašavaju i predmeti koji se nalaze u sobama po ličkim kućama, a koji su tradicionalni za taj kraj: biljci, šarenice, škrinje...

Pri studioznu promatranju prostora možemo uočiti i prostore čija je osnovna funkcija okupljanje ljudi. Ti prostori omogućuju nenadane, neželjene ili slučajne susrete što će potaknuti, intenzivirati ili pak ublažiti dramsku napetost. Pri izboru dekoracije tih prostora Budak je vodio računa da oni ipak daju temeljne podatke o vlasnicima, povijesnom razdoblju ili podneblju. To najbolje ilustrira opis sobe u Markovoj kući koja je puna ličkog duha pomiješanog s gradskim ali i prekooceanskim, o čemu govore predmeti koji nisu tipični za taj kraj a koji nam daju informacije o životima svojih vlasnika¹⁸. Većina spomenutih prostora svojom funkcijom omogućava susrete i sučeljavanja dramskih aktera. Kuhinje s ognjištem, sobe, predvorje ili pak hol obiteljske vile mjesta su na kojima se članovi obitelji susreću s posjetiteljima. Međutim, Budak puno puta prikazana zbivanja smješta na mjesta koja već samom svojom funkcijom motiviraju skupljanje mnoštva ljudi. Takva su mjesta prostor pred gostionicom u *Klupku*, dvorana i pozornica u drami *Proljeća bez ljeta*, trg pred gostionicom u djelu *Dlanom o dlan*, seoski trg u *Nakotu Balabana*, sudnice u *Potezu kistom* i komediji *Kaj je, je!...* U opisanim prostorima dramska napetost proizlazi iz akcija dramskih likova motiviranih njihovim nakanama i iz dramatičnog supostojanja nekoliko osoba u istom prostoru. U drami *Zaboravljeni* susrećemo se s drugačijom situacijom. Tu je dramatičnost rezultat prisilnog boravka ljudi u zatvorenom prostoru. Šestero različitih ljudi, različitih po nacionalnosti, svjetonazoru, intelektualnom nivou, uspješnosti u životu, obiteljskom statusu... našli su se na istom prostoru. Naime, proveli su četiri godine zarobljeni u jednom podzemnom skladištu – bunkeru. Dramatičnost proizlazi iz same situacije u kojoj su se likovi našli, ali je potencirana njihovom različitošću. Sukobi su dosizali svoje vrhunce već na samom početku, a rezultirali su smrću neprilagodljivih junaka. No, prostor je utjecao na ljude, koji su se bitno promijenili nalazeći se trideset stopa ispod zemlje, ispod teške betonske armirane ploče od metar debljine u prosjeku koja priječi da do njih dopru bilo kakvi zvuci s vanjskoga svijeta. Maksov govor ilustrira te promjene i smirenje površnih, ali nadasve dramatičnih, sukoba nakon čega dominiraju sukobi unutar svakog pojedinačnog lika¹⁹. „U mimetičkom je kazalištu svako

¹⁸ *Strop od obijeljenih dasaka i dva kreveta pokrivena kićenim biljcima. Na zidu iznad kreveta šareni lički sag. Između prozora visi lovačka puška i pojas s patronama. Stol i stolice, te gradski ormar koji ne spada u ličku seljačku kuću jer se odjeća drži u škrinjama. Na ormaru putni kožni kovčeg, a na njemu i uz njega poslagane jabuke. U jednom uglu velika škrinja i dva velika kožnata kovčega, jedan na drugom. Na stropu visi petroplinka koja daje intenzivno svjetlo. Kad se vrata otvore, vidi se da je druga prostorija, tj. kuhinja, slabije rasvijetljena, premda na ognjištu plamsa oganj.* (Budak 1998: 45)

¹⁹ *MAKS Mi smo u ovu godinu dana otkad živimo u ovoj rupi, istresli sve naše misli pred sebe, iskrenuli se kao prazne vreće i sad se promatramo s druge strane koja je u životu uvijek nevidljiva. Ti (Erich) si mi se gadio kad sam te vidio ovdje. Ubio si Kurta... meni si izbio*

mjesto prikazano u pozoriškom prostoru zamišljeno i oblikovano kao dio neke veće prostorne cjeline, kao dio svijeta. Svaki ulazak u prikazani prostor, koji u predstavi fungira kao 'ovdje' dramskih likova (i 'uživljenih' glumaca i gledalaca), mora stoga biti koncipiran i izveden kao dolazak iz nekog manje-više precizno opisanog i imenovanog 'tamo', a jednako se može reći i o odlasku s prikazanog mjesta. To 'tamo' dramskih likova (glumaca i gledalaca) u kazališnoj se predstavi ne prikazuje, već se predočuje riječima, zvucima, svjetlom, iluzionističkom slikom i na druge načine. Što se pak odnosi spram prikazanog prostora tiče, predočena se mjesta mogu svrstati u dvije skupine. U prvoj su mjesta što s prikazanim prostorom tvore nedjeljivu, počesto i skladnu arhitektonsku ili prirodnu cjelinu; u drugoj udaljena mjesta koja su ponajčešće dio neke posebne prostorne strukture, oprečne prikazanom mjestu i njegovoj okolini.“ (Senker 1987: 67) Budak na nekoliko načina predočuje mjesta, što tvore nedjeljivu cjelinu s prikazanim prostorom. Vizualno je predočavanje naj-sretniji način prividnog širenja prikazanog zamišljenog prostora preko granica stvarnog pozoriškog prostora. Budak poseže za tim ponuđenim rješenjem i više puta zahtijeva da se kroz prozore ili vrata vidi i dio okoline prikazanog prostora. Npr. u *Potezu kistom* uvodna didaskalija glasi ovako: *Scena prikazuje slikarski atelje. U pozadini veliki prozor kroz koji dopire svjetlo i vide se krovovi kuća.* (Budak 1969: 7) Na takve primjere nailazimo i u *Mećavi: U pozadini mali prozorčić zatrpan izvana snijegom. Kad se otvore vrata, vidi se vani dio krova koji štiti prostor pred vratima.* (Budak 1998: 15); *Maša otvori vrata kroz koja zapuhne svjež zrak unoseći pahuljice i zadnje danje svjetlo. Snježnog zida između trupaca i krova pred vratima je nestalo i vidi se kako snijeg pada.* (Budak 1998: 25)... Iz navedenih didaskalija vidljiva je funkcija

zub. Bio si nadut i silovit. Mrzio sam te. Danas te više ne mrzim. Danas te želim. Želim te zato jer trpiš. Uzalud izigravaš i dalje cinika, uzalud i dalje igraš pasijans tim istrošenim kartama na kojima se više i ne vide figure. Sve je uzalud! Grobnica te je izmijenila. Mi nismo više živi ljudi. Mi smo mrtvac, mi smo zaboravljeni. Zaboravljeni! To je prava riječ. Jer i o mrtvacima netko vodi računa, a da o živima i ne govorim. Nas nije nitko osobno poznavao, ali o nama su vodili računa svagdje. I u Wilhelmstrasse, i u Moskvi, i u Washingtonu, i u Parizu. Svuda! Bili smo svaki od nas po jedan sitan kotačić u stroju kojim je upravljao jedan čovjek, ili nekolicina, ako hoćeš, u želji da ostvare svoje lude ciljeve. Svuda su računali s nama, kao sa snagom toga stroja, i svaki od nas bio je vagan, zbrajan i odbijan. Danas više nitko ne vodi o nama računa. Danas smo zaboravljeni! Zaboravili su nas u ovom skladištu duboko ispod zemlje.

PETER Zaboravljeni!

MAKS Da, zaboravljeni! I u toj jedinstvenoj situaciji mi smo kažnjenici s najtežom kaznom. Zato te više ne mrzim, jer kazna već djeluje na tebe i podgriza te iznutra. Postao si kao i mi. Sjeti se kako si malo prije riknuo iz čista mira. Viknuo si: 'Dosta!' isto kao i Fritz, kao i Peter, kao i ja. Postali smo svi jednaki. (Budak 1965: 27)

vanjskog svjetla da odredi doba dana i količinu proteklog vremena, da predoči izgled i mjesto svojega izvora – u ovom slučaju sunca – te na taj način sjedini prikazani i neprikazani prostor. Funkcija zvukova i glasova što dopiru iz neprikazanog prostora je istovjetna funkciji vanjskog svjetla. U Budakovim su djelima zvukovi i glasovi brojni. U već spomenutoj *Mećavi* čuje se vjetar i zavijanje vukova koji nam predočuju okrutnu zimu u ličkim šumama, zoru nam najavljuje pijetao te ujedno naglašava seoski ambijent dok „važarski štimung“ u *Povratniku* određuje šareni vrtuljak, kojega treba muzički dočarati ako se ne može vidjeti – zahtjevi su našega pisca. Zvučna i svjetlosna kulisa u *Svjektioniku* spaja sve navedeno: *U tami dvorane, prije dizanja zastora, čuje se fijuk vjetra, šum valova, zvuk brodskih sirena. Diže se glavni zastor. Pozornica je zastrta zavjesom od tila na kojoj je u bojama naslikano more, ili se projicira nemirna površina mora. Negdje iz gledališta naizmjenično se pali i gasi svjetlo svjestionika.* (Budak 1966: 7), a pucnjava u pozadini dočarava ratnu atmosferu u drami *Proljeća bez ljeta* („čuje se mitraljez“, „mitraljez sasvim blizu“, „pucnjava“...).

Među najzanimljivijim prostorima su i prostori na koje se može doći s dvije ili više strana, to su tzv. „prolazna“ mjesta, a glavna im je funkcija da omoguće neočekivane ili neželjene susrete razdvojenih ili sučeljenih likova. Primjer pronalazimo u *Tešamentu* gdje „nepoželjni“ i „suvišni“ dramski likovi ulaze u predvorje velike kuće i ometaju „mrtvaca“ koji se povremeno iskrada kroz druga vrata da bi zadovoljio svoje fiziološke potrebe. Prostor je Budak opisao ovako: *Kad se digne zavjesa, slika prikazuje, skromno ali dosta prostrano, predvorje velike seljačke ličke kuće starog tipa. Iz predvorja, stubište koje vodi na tavan, te dva ulaza za sobu i za kuhinju. Izvana se ulazi u predvorje kroz vrata koja su na zidu baš nasuprot gledališta.* (Budak 1976: 205) Velikom osvajaču žena Paulu, junaku iz drame *Potez kistom*, pomaže pri osvajanju i sprečavanju neželjenih susreta brojnih ljubavnica atelje s dva ulaza: *(Glavni i sporedni kroz čajnu kuhinju. I dva stubišta. Za stanare i goste sprijeda i za poslugu straga. Dva stubišta!* (Budak 1969: 17)). Bilo bi nadasve neugodno da se u istoj sobi susretnu majka i kći, ljubavnice istog čovjeka.

„Funkcionalni elementi prikazanog prostora nisu dostatni za predočenje prostora s kojim spajaju prikazano mjesto, pa se naznačeni a neprikazani dijelovi fikcionalne prostorne strukture moraju detaljnije odrediti s pomoću još nekog sredstva. Ponajčešće ih dramski likovi verbalno predočuju jedni drugima.“ (Senker 1987: 72) Takav primjer nalazimo u *Zaboravljenima* kada Maks opisuje svoju „malu kućicu s vrtićem punim cvijeća“. *To je bio pravi raj u proljeće.*, kaže Maks, *Obilje šarenila preljevalo se poput vodopada na suncu. A pod krovom su gukali golubovi. Ulica je bila tiha i pusta. Bez prometa. Želio sam da se taj mir nikada ne poremeti. Mir, tišina... Tišina, mir...* (Budak

1965: 24) Maks je dobio mir i tišinu, ali u nezadovoljavajućem okruženju. Ovo je ujedno i postupak širenja dramskog prostora gdje se sučeljuju prikazani i predočeni prostor, a na taj način dolazimo i do druge skupine predočenih mjesta koja s prikazanim prostorom nisu vezana u nedjeljivu cjelinu, nego su odijeljena od njega i dio su neke druge sredine, najčešće dramski sučeljene prikazanom prostoru. Na sličan način sučeljuju se Lika i Amerika u *Mečavi*. Nasuprot zdravom i kršnom ličkom kraju stoje američki rudnici i tvornice u koje muški izdanci ličkoga kraja moraju otići zbog siromaštva, a neprestano teže povratku u prikazani svijet u kojem žive njihove obitelji i gdje se nalazi pravi smisao njihova života. „Opisi neprikazanih prostora koji se izgledom, sadržajem ili na drugi način bitno razlikuju od prikazanih mjesta (...) potenciraju dramatičnost boravaka dramskih likova u prikazanom (...) prostoru. (...) Likovi koji su kao povratnici, uljezi ili zatočenici prodrli u prikazani prostor, ili su u nj silom dovedeni, još intenzivnije nego inače čute da nisu u svojoj životnoj okolini, da pripadaju drugom i drugačijem svijetu. Istodobno, likovi koji pripadaju prikazanom svijetu shvaćaju da to nije jedini svijet, da njihov način života nije i jedini način. Zajedničko im je to što se u trenutku predočenja drugog i drugačijeg prostora svi ‘okreću’ spram njega, porede svoju stvarnu poziciju na prikazanom mjestu s mogućim položajem u predočenom prostoru te tako spoznaju i svoju poziciju u svekolikom fikcionalnom prostoru. Dramski sukob tada počesto dobiva značaj borbe jednog ili više aktera za očuvanje ili promjenu pozicije u fikcionalnom prostoru.“ (Senker 1987: 88) Mate, na primjer, želi otići sa svjetionika u široka svjetska prostranstva koja je obilazio kao mornar, a Marija ne dopušta Ivi da je odvuče od gradske vreve u mirnoću života pod svjetionikom; Pipe želi otići iz ličkog sela u Hollywood, a „zaboravljeni“ iz skladišta žele preći u „cvjetni vrt“...

Budak u dramskim tekstovima nije nijednom napisao koliko bi trebala trajati njihova uprizorenja niti u koje bi se doba dana trebale održavati predstave. No, iz dužine tekstova, njihove razdiobe na činove možemo zaključiti koliko je konkretnog vremena potrebno za izvođenje njihovog uprizorenja i s koliko je stanki pisac računao dok je pisao neko djelo. Poklonik je dužih oblika drama i komedija, koje je dijelio na činove, slike i dijelove. Od osamnaest dramskih djela, što drama što komedija, deset ih je podijeljeno na činove (na četiri čina njih sedam, na tri čina tri djela), četiri na slike (jedno na pet slika, drugo na jedanaest slika, treće na devet slika unutar dva dijela, četvrto na tri slike) i četiri na dijelove (četiri puta po dva dijela). Promatrajući djela nameće se zaključak da je ritam predstava kakvima je težio odraz njegova života i temperamenta. Živost, aktivnost, brzina glavni su postulati gotovo svih dramskih djela. Toj tezi govori u prilog samo jedno mjesto na kojem Budak spominje pauzu ili stanku – u *Žednom izvoru* je dopustio redatelju da sam odredi

mjesto za pauzu koja je potrebna publici za predah i kojom će podijeliti jedan-aest slika na dva dijela. Budakove didaskalije pridružuju se ovoj tezi jer svojim sadržajem sugeriraju munjevit brzinu promjene prikazanog prostora. Ponekad je dovoljno samo spuštanje i dizanje zastora između činova jer su prostori isti: u *Mećavi* između prvog i drugog čina, drugi i treći čin *Klupka* počinju riječima *Ista slika kao u prvom činu*. (Budak 1976: 29) i *Ista scena kao u dva pređašnja čina*. (Budak, 1976a, 52), isto se događa u *Tešamentu* i *Povratniku*. *Proljeća bez ljeta* zahtijevaju samo jednu promjenu scene i to između prvog i drugog čina. Promjene scene u *Zaboravljenima* su „zaboravljene“, a radnja vesele igre *Dlanom o dlan* odvija se uvijek na istom mjestu. Iz ateljea u kojem su čitatelji odnosno gledatelji *Poteza kistom* proveli tri čina sele se u sudnicu na samom kraju dok se u *Slomu* nalaze tijekom sva četiri čina u istom holu jedne vile. Samo su dva prostora opisana u komediji *Kaj je, je!*. Radnja nekih djela može se odvijati kontinuirano bez ikakvog prekida zahvaljujući nekim tehničkim pogodnostima, npr. svjetlu. Takva situacija je, primjerice, u drami *Nakot Balabana* gdje scena prikazuje jedinstveni prostor na kome će se odigrati svih deset slika drame. Svjetlom i sitnim detaljima treba dočarati različite prostore. Budak zahtijeva brzi prijelaz iz slike u sliku da bi se zadržao kontinuitet radnje. Pri svemu ovome poštiva jedinstva „vremena“ i „mjesta“. Unutar jednog čina, dijela ili slike prikazuje zbivanja koja pripadaju neprekinutoj sekvenci fikcionalnog vremena i koja se opet kvantitetom ne razlikuje od konkretnog vremena potrebnog za kazališnu izvedbu tog čina, dijela ili slike. Jednako tako poštiva i „jedinstvo mjesta“ pa zbivanja ne prenosi iz jednog prostora u drugi unutar jednog čina, dijela ili slike. Ova struktura narušava se jedino u *Svjetioniku* gdje se u radnju ubacuju epizode iz prošlosti (Budak 1966: 11) ili se unutar jednog dijela mijenja mjesto radnje što zahtijeva i promjenu scene radi dočaravanja određenih prostora, poprišta zbivanja. Da bi napisana djela djelovala što istinitije mnogi pisci, pa tako i Budak, posežu za oponašanjem prave stvarnosti bilo s aspekta prostora ili vremena. Naime, svi teže prikazati prostor kao dio neke veće prostorne cjeline, a sekvence prikazanog dramskog zbivanja kao sekvence povijesnog ili mitskog vremena. Pri postizanju te iluzije o stvarnosti prikazanog i predodčenog dramskog svijeta služe se raznim rješenjima koje nudi dramska umjetnost. Neka od njih su i točne naznake o dobu dana ili godine kada se zbiva određena radnja. Budak gotovo uvijek određuje vrijeme prikazanih i predodčenih zbivanja. Najdalje u prošlost odlazi u komediji *Kaj je, je!*, čije je zbivanje locirao „pred 200 godina“, u nešto bližu prošlost smješta radnje svojih sedam djela (od 1920. do 1951.) pri čemu nekad navodi i godišnja doba u kojim se valjaju odviti pojedini činovi, npr. u *Mećavi* zahtijeva da se 1. čin odvija u veljači, 2. u svibnju, 3. tijekom prosinca, a 4. koncem mjeseca

siječnja; ljeto i jesen su godišnja doba komedije *Tišina! Snimamo!*; u jesen se odvija radnja drame *Proljeća bez ljeta*, a pet puta nailazimo na oznaku „danas“ pa možemo govoriti da su to djela iz „suvremenog života“ (*Tešamenat, Povratnik, Svjetionik, Dlanom o dlan, Potez kistom*). Samo jednom Budak nije označio vrijeme zbivanja i to u *Žednom izvoru* premda se u djelu više puta nailazi na oznaku godišnjeg doba u kojem se odvija određeno zbivanje, npr. da je riječ o ljetu govori nam razgovor Marka i njegova čobana sa samog početka djela²⁰. Na jednom mjestu iščitavamo Budakovo zanimljivo rješenje vremena i mjesta radnje svoje drame (riječ je o *Nakotu Balabana*): *Događa se danas i jučer, možda i sutra. Kod nas i svuda u svijetu.* (Budak 1970: 5) Dakle, na jednostavan način radnja je proširena na prošlost, sadašnjost i budućnost, a ujedinjena je jedinstvenim mjestom – svuda. No, kada se dublje uđe u pisani tekst ovih djela nailazi se na još elemenata koji imaju službu označavanja vremena prikazanih zbivanja, povijesnog i cikličkog vremena promjena u prirodi, a riječ je o kazališnom potencijalu kojeg predstavlja glumčev govor, glazba i šum a koji se iščitava iz lingvističkoga semiološkog sustava samog teksta. Kostimi određuju spol, socijalni status i ukus lika, a materijalom i kromom radnju vremenski lociraju. Npr. kožuni, kaputi, rupci... odjevni su predmeti likova iz *Mećave* koji svojim materijalom lociraju radnju u zimsko doba, smokinzi muškaraca i večernja toaleta dama iz *Poteza kistom* određuju socijalni status i ukus likova, isto kao što haljina s dubokim dekolteom određuje mladu ženu iz drame *Slom*, koja misli da dubokim dekolteom *iskazuje svoju emancipiranost, slobodoumnost i suvremenost* (Budak 2000: 9), a ustvari naglašava svoju površnost, lakomislenost i bezosjećajnost. Sličnu ulogu ima i glazba koja je više-manje uvijek prisutna u rasponu od ličkih kola (*Mećava, Dlanom o dlan...*) i borbenih pjesama (*Proljeća bez ljeta*) pa do violinskih i klavirskih koncerata (*Slom*). Informaciju o godišnjem dobu ili dobu dana može nam prenijeti i neki element prikazanog prostora. Da se ne navode brojni elementi tipa ognjišta i vatre kao neobična ilustracija može poslužiti muha sa stranica komedije *Kaj je, je!* s kojom se obračunava pisar (Budak 2002: 94), a koja samim svojim postojanjem naglašava da je riječ o toplijem vremenu u kojem se odvija radnja, konkretnije u ovom slučaju riječ je o proljeću. Od

²⁰ MARKO: *A je li stado pilo dosta?*

I ČOBANIN: *Ta kako ne! Pa izvor Bistra još nije presušio. Još ne moramo vodu nositi.*

MARKO: *Suša je. Zemlja već puca. Uskoro će Bistra presušiti. A i drugi izvori. Trebat će u škrape po snijeg.*

I ČOBANIN: *I to ćemo, gazda, kad ustreba. U Vučjanki nigda snijega ne prestane. Eto, lanjsko ljeto, znalo nas se tamo skrasiti po trideset čobana, pa konop, pa u jamu. Znali smo ga izvući po stotine košara. Ovce su toliko žedale, da nisu mogle dočekati da se otopi, nego bi ga lizale kao sol.*

MARKO: *Žed je teška. Zato sam i pitao da li ste dovoljno napojili stado.* (Budak 1968: 12)

akustičkih znakova izbijanje sata označava doba dana (npr. otkucavanje ponoći u *Svjetioniku*), šumovi vjetra i kiše, cvrčanje cvrčka... doba godine, a već spomenuta glazba informira o povijesnom razdoblju uz to što stvara poseban ugođaj (slikovit primjer svega navedenog daju borbene pjesme iz drame *Proljeća bez ljeta*). No, likovi mogu i verbalno odrediti vrijeme radnje. Evo nekoliko takvih replika iz *Mećave*, *Klupka*, *Teštamenta* i *Poteza kistom*: *Eto, tekar je četiri sata* (Budak 1998: 20), *Dobar večer!* (Budak 1998: 59), *Jer ne spavaš? Po cilu noć mi se smućaš ispod pendžera ka vukodlak. Ajde, odlazi spavat! Laku noć!* (Budak 1976: 8), *Dobro jutro, strina Antuša! Što vi tako rano?* (Budak 1976: 53), *Skoro će ponoć.* (Budak 1976: 223), *Koliko je sati? PAUL (pogleda): Šest!* (Budak 1969: 47)... Ove nam riječi govore da dramski likovi osluškiju hod vremena i da žive s njim. Neke implicitne informacije o povijesnom razdoblju, dobu dana ili godišnjem dobu u relaciji između dramskih likova i vremenskih slojeva drame mogu biti izuzetno zanimljivi. Npr. noć je najčešće doba dana kada se odvijaju ljubavni prizori: Maša i Perelja predaju se ljubavi po noći, Roža i Mijat ljubuju pod mjesečinom kao i Jeka i Ilija, Lukica i Mandica su se razdijelili u prvi mrak... Ponekad priroda i duše junaka „dišu“ jednako, npr. u *Mećavi* kapi kiše i suze na Ivanovu licu (Budak 1998: 57) naglašavaju tugu koja je zadesila ovoga muškarca, noć je idealna za razdragano društvo u „prelu“ koje je zaokupljeno seksualnim aluzijama (Budak 1998: 50), ali je i dobar okvir za razvijanje dramatične priče u drami *Žedan izvor* – pakleni plan o djetetu skovao se noću (Budak 1968: 61), a katastrofalno je završio u požaru također noću (Budak 1968: 98).

Ponekad su i prostor i vrijeme u suigri. Naime, određeno vrijeme u kojem se odvija radnja omogućava promjenu prostora, ali ujedno označava i promjenu u životu ljudi koji se u njemu tada nalaze. Najzanimljivije je, recimo, vidjeti koja nam rješenja daje noć. Ona omogućava da se na najdojmljiviji način prikažu velike promjene u životu likova jednostavnim naglim osvjetljenjem prostora bilo paljenjem žarulja ili osvjetljavanjem iz nekog drugog izvora. Takvih promjena je mnogo, a najdojmljiviji su sljedeći: u komediji *Tišina! Snimamo!* paljenje električne žarulje pojačava sentimentalni ugođaj koji je zavladao u trenutku zbliženja Peje i Pipe na samom kraju djela; pobjedu života, ljubavi i opraštanja slavi paljenje svjetla na svjetioniku u istoimenoj drami dok svjetlost prouzročena vatrom koja obasjava cijeli prostor u drami *Žedan izvor* slavi pobjedu smrti i osвете zbog uništenih života; smrt i život u korelaciji su i u dramama *Potez kistom* i *Zaboravljeni* – u prvoj gašenje svjetla omogućuje ubojstvo glavnog lika, a u drugoj prodiranje svjetla u tamu skladišta u kojem su junaci drame boravili simbolično označava prodiranje svjetla u živote istih, tj. buđenje nade u život; gašenje električne žarulje i paljenje svijeće u komediji *Kaj je, je!* ne označava početak neke romantične atmosfere već blaga svjetlost

svijeće umanjuje sram nesretne djevojke, optužene vještice, koja je izvrnuta sramotnom i ponižavajućem pregledu tijela od strane pohotnih muškaraca, a naglašava pohotu i besramnost muškaraca koji su se počeli *znojiti i dahtati zamišljajući kako ona gola izgleda* (Budak 2002: 135). Ako promotrimo uopće odnos dana i noći u Budakovim dramama i komedijama vidjet ćemo da se šezdeset prizora odvija danju, a trideset i dva noću; što u postotcima iznosi 65 naprema 35 u korist dana. Usporedbe radi može se proviriti u Begovićev i Krležin dramski svijet. Kod Begovića su dan i noć podjednako zastupljeni, a Krleža je noć držao „pravim vremenom drame“ (u njegovom dramskom svijetu suvereno vlada noć).

Na određenom prostoru i u određenom vremenu kreću se i djeluju neki likovi, koji zaslužuju svekoliku pozornost. Oni ujedno predstavljaju i treću važnu komponentu dramskog stvaranja, koja je često predmet analize radi što bolje spoznaje svijeta djela. Likovi su kod Budaka dojmiljivi i nezaboravni te predstavljaju os oko koje se vrti čitav piščev dramski svijet. On ih je stvarao vodeći računa o kulturi, moralu, ideologiji... društva i vremena u koje ih je smještao. Na taj način dao je galeriju likova koji su nezaobilazni pri predstavljanju hrvatske dramske književnosti počevši od Jole, Josine, Ivande preko Pipe i Peje do Ljudana... U stvaralačkom aktu važnu ulogu ima i samo ime koje je nadjenuto dramskim akterima. Ono je prva determinanta dramskog lika. „Ono indicira spol i nacionalnu pripadnost, a pokatkad još i životnu dob, regionalnu i stalešku pripadnost. Već popis ‘lica’ na početku dramskog teksta podosta kazuje o njima i o fikcionalnom društvu kojeg su ta ‘lica’ članovi.“ (Senker 1987: 143) Da je riječ o Lici, primjerice, nije teško zaključiti kada se likovi zovu Jole, Manda, Marko, Ivan... (likovi iz *Mećave*) ili Mateša, Maka, Pilja, Dane, Luka, Kata, Mara... (likovi iz vesele igre *Dlanom o dlan*), a da je riječ o mjestu uz jadransku obalu govore imena iz *Svjetionika* Mate, Luce, Marija i Ive. Na anegdotu o imenima nailazimo u komediji *Tišina! Snimamo!* gdje Pipe raspravlja s članovima filmske ekipe Stivom i Šarlom o imenima²¹. Jurek,

²¹ STIV: Ma nemoj mu Šarl, pripovidat po kajkavski, on te ne razumi dobro.
 ŠARL: A kaj misliš da bu tebe bolje razumel, kad mu po dalmatinski povedaš.
 STIV: Kako ne bi, gospe ti blažene! Pa Dalmatinci i Ličani su se navik dobro razumili. Je li tako, šjor Dane?
 PIPE: E li vi mene mislite?
 STIV: A da kog?
 PIPE: Ja nisam Dane, ja sam Pipe. Pilip!
 STIV: Oli nisi Dane!? A ja sam mislije da se svaki Ličan zove Dane oli Mane.
 PIPE: A vi se zovete posigurno il Mate il Vice?
 STIV: Ne!
 PIPE: A ja sam mislije da se svaki Dalmatinac zove jal Mate jal Vice.
 STIV: Ne, ne! Ja se zovem Stipe, al zovu me Stiv. To ti je više ka neko filmsko ime. Stipe ne

Svedrić, Frntička... (likovi iz komedije *Kaj je, je!*) imena su koja obitavaju u mjestu gdje vlada kajkavsko narječje, a imena koja nose likovi iz drame *Zaboravljeni* (Hans, Fritz, Maks, Peter...) tipična su njemačka imena što se poklapa i s njihovom nacionalnom pripadnošću. Imena Paul, George, Mary, Irene, Margarita, Pierre, Betty... (likovi iz drame *Potez kistom*) odaju ljude koji pripadaju modernom kozmopolitskom velegradu... „Odsutnost osobnog imena negativan je postupak karakterizacije i gotovo redovito korespondira s dovođenjem u pitanje identiteta dramskog lika.“ (Senker 1987: 145) To su kod Budaka svi likovi koji su svedeni na jednu funkciju ili u fikcionalnom svijetu ne egzistiraju kao individuumi s identitetom. To su, na primjer, momci i djevojke na prelu u *Mećavi*, momci u *Khupku*, rođaci i maškare u *Teštamentu*, gosti i muzikaši u *Žednom izvoru*, dječak u *Potezu kistom*... Već u samom popisu likova započinje karakterizacija. Ponegdje uz odsutnost imena informacije donose njihove zamjene. Naime, Budak ne nadjeva nekim likovima imena nego se koristi njihovom profesijom, tjelesnim ili duševnim nedostatkom pa tako nailazimo na sljedeće oznake: Agent, Poštar, Obrtnik, Krčmar, Ribar, Prodavač, Seljak, Clown, Boksač, Balerina, Akrobata (*Povratnik*), Babica (*Mećava*), Pisar, Sudec, Župnik... (*Kaj je, je!*), Vračara, Čobanin, Svirač (*Žedan izvor*), Ludonja (*Teštamenat*), Budalina (*Nakot Balabana*), Krčmar (*Dlanom o dlan*)... Neki neimenovani likovi dalje u tekstu dobivaju imena pa iz diskursa drugih likova doznajemo da se Starina zove Straško (*Nakot Balabana*), a nekima je samo ime naznaka glavne crte temperamenta (npr. Divljan iz *Nakota Balabana*). Likovi se mogu odrediti i pomoću rodbinskih odnosa. S takvim se oblikom kod Budaka susrećemo samo jednom i to u djelu *Žedan izvor* gdje nailazimo na oznaku MAJKA. Dramski lik može se osvijetliti s autorova stajališta, stajališta drugog lika ili vlastitog stajališta. Autor lik izravno osvjetljuje samo u didaskalijama. Budak gotovo nikada ne prilazi ovom tipu osvjetljavanja likova. O takvom pristupu možemo govoriti samo u drami *Slom* gdje na samom početku, u popisu lica, nailazimo na neke značajke likova (etičke, socijalne, emocionalne)²². Drugi način karakterizacije je govor

bi mogli ovi strendžeri da izgovore, a ja ti radim sve u koprodukcijama. E, govorim po nešto talijanski, pa me tribaju. Znam se obrnut. Zato sam se prikrstije u Stiv. Vidiš, i drug Šarl zove se inače Drago. On ti govori nešto malo njemački. Mi smo ti učeni ljudi. Da nismo taki, ne bi nas dali u ekipu sa strancima. (Budak 1976: 140–141)

„Stranci“ su određeni već samim imenovanjem pa se nikako ne može roditi sumnja da nije riječ o Talijanima jer se zovu Giuseppe Mariconi, Đanina... dok su nas Šarl i Stiv mogli navesti na pogrešan zaključak.

²² BORIS, student filozofije i glazbene akademije, postojan i pouzdan, ali...; BECI, studentica (mijenja fakultete, opredjeljenja i raspoloženja i još ponešto); DR. ZLATKO FORETLIĆ, Becikin otac, bivši bankovni direktor (staložen i miran, osim...); GIZELA FORETLIĆ, njegova supruga (zanimanjem domaćica koja želi više no što ima i koja...) ... (Budak 2000: 2)

o sebi, autorefleksivni diskurs lika. Ovakav opis nije najpouzdaniji jer je subjektivan pa mora pronaći potvrdu u stajalištu autora ili nekog drugog lika. Na stranicama *Svjetionika* nailazimo relativno često na autorefleksivni diskurs lika. Na samom početku djela Mate nam se predstavlja kao veliki pustolov, obožavatelj pića i žena, ali nam spominje i svoju usamljenost (*Osjećam se kao na jedrenjaku, kojemu je posada pocrkala od zaraze, a orkani polomili jarbole i potrgali i otplavili jedra. Isto tako stoji moj Karadin usred mora nemoćan da se pomakne, a ja sam na njemu sam bez posade, bez veselja, pjesme, plesa i vina. Bez galame i bez tučnjave. Sam. Sasvim sam i napušten od svih.* (Budak 1966: 9)) te opravdava svoju agresivnost nesretnim životom (*Otkud ja znam, što je to ljubav, što je to otac? Moj je umro kad mi je bilo 5 godina, a majka u samom porodu. U tuđoj kući sam othranjen, a s deset godina sam išao u svijet. Na brod. Tukli su me za najmanji propust mokrim brodskim užetima. Kažnjavali na sve moguće načine. Zato sam poslije, kad sam odrastao, dočepao se snage, šakama vraćao svima i svakomu, i tko mi je bio kriv i tko nije.* (Budak 1966: 39)). Zaboravljeni nam nude niz pogleda u svoju dušu pričajući sami o sebi. Jedan od najzanimljivijih primjera dao je Erich objašnjavajući kako se pretvorio u čovjeka bez osjećaja uslijed brzog napredovanja u službi i obavljanja određenih dužnosti²³. Na stranicama drame *Potez kistom* upoznajemo zanimljive muškarce, velikog zavodnika Paula i samozatajnog Georgea. Oni nam i sami otkrivaju svoje misli i osjećaje, a upečatljiviji je Paul koji bez imalo sustezanja ili grižnje savjesti priznaje nekoliko puta da mu je stalo do novca i žena preko kojih može doći do materijalnih dobara. Takav licemjerni postupak prema pripadnicama slabijeg spola doveo ga je do tragičnog završetka. U drami *Slom* upoznajemo jednu „izvanrednu“ ženu, ženu koja se nalazi izvan svakog reda po svojim glupostima, koje otkriva u dosta čestim monolozima. Tako spoznajemo, npr., njezine „zanimljive“ stavove u vezi odnosa muškarac – žena gdje tvrdi da su žene mazo-histice i da uživaju u grubosti i sirovosti muškaraca, tj. da muškarac mora

²³ (...) *Kao dijete bio sam kao i sva ostala djeca: živ, nestašan i ponešto čak sjetan. Možda je to dolazilo otuda što mi je otac mnogo pio, i nisam imao one prave očinske brige, a majka je dosta od toga trpjela. No ne mogu se sjetiti da bih bio nevaljaliji od svojih kolega u školi. Onda je došlo to proketo odgajanje: Blut und Ehre. Mislio sam da je to nešto veliko, jer su nam svi tako govorili. Kad sam prvi put vidio kako tuku nekakva Židova, pobjegao sam da ne vide gdje plačem. Bilo me stid što sam takav mekušac. Onda su nas mobilizirali. Tako je to počelo. Rasli su činovi i plaća. Golicalo me je, primali su me svagdje s respektom, i što da vam pričam dalje ono što ste već sto puta čuli, ali tako je. S dužnosti na dužnost, i ono živinsko u meni, malo-pomalo naraslo je upravo tako veliko kao i ja sam i postao sam rob tog novog ja. Postao sam stvar bez osjećaja, bez časti, bez misli i samo gledao uvis gazeći kroz krv i suze. Kakve sam veze imao ja s čovjekom. Nikakve, osim sličnosti po svojoj odvratnoj njuški.* (Budak 1965 : 44)

imati obavezno sadističku karakternu crtu da bi bio zanimljiv ženama²⁴... Karakterizacija jednog dramskog lika sa stajališta drugog također je nepouzdana, jer sudove izriču likovi koji se nalaze u uzajamnim odnosima privlačenja ili odbijanja. Pouzdani su samo oni sudovi koje izriče neki nepristrani promatrač kao što je, npr., Ribar u *Svjetioniku*. Ipak, na ovaj način saznajemo puno o pojedinim ljudima i dobivamo objašnjenja za neke njihove postupke ili primamo informacije o njihovom izgledu, oblačenju, ukusu... Tako nam, npr., Mijat i Josina iz *Klupka* opisuju Rožin izgled i temperament pa jedan kaže da je uz nju lako poluditi jer je *bila ka skorup, a meka i topla ka vruć krumpir* (Budak 1976: 9), a drugi govori da je ona *žena s kojom bi i arhanđel Gabrijel zgrišije* (Budak 1976: 26) i da je skladna kao da ju je bog za sebe pravio (Budak 1976: 36). Za Lukicu (*Na trnu i kamenu*) saznajemo da je *stasit i naočit te dobar i prikladobar* i premda su ti sudovi izrečeni iz usta majke, oca i kume Lukičine pouzdani su. Pouzdani su, također, i sudovi o Ljudanu iz *Teštamenta* bilo da su izrečeni iz usta rođakinje, roda ili suseljana, a koji govore o njemu kao šaljivcu i cirkusantu. Od čobana iz *Žednog izvora*, kao nepristranih promatrača, doznajemo da su Markove supruge, pokojna i sadašnja, žene lijepe, snažne, jedre i zdrave koje bi rodile samo da ih dotakne ili pogleda pravo muško. U tome i jest bio Markov problem. Bio je pravo muško po izgledu, snazi i ponašanju, ali nije mogao imati djece. On je smatrao da mu to umanjuje muškost i bio je jako nesretan što je rezultiralo bijesom i agresivnošću koju nije mogao obuzdati. Iz usta zaljubljene žene saznajemo sve o ljepoti i šarmu umjetnika Paula (*Slom*), a iz usta prijatelja saznajemo da je riječ o koristoljubivom i površnom mladiću. Divljan, lik iz drame *Nakot Balabana*, osoba je o kojoj su izricali mišljenje drugi likovi više puta nego o

²⁴ Opravdavajući svoje preljube osjećajem usamljenosti Beci daje objašnjenje zašto stupa u brojne intimne ljubavne veze: (...) *Griješila sam, ali... Davao si (govori Borisu) mi novac, oblačio me po najnovijoj modi, okitio si me nakitom kao božićno drveće, slao si me na koncerte i kazališne premijere, u kavane, na izložbe, na primanja, na žureve, svakamo. Svakamo, a najčešće samu. Ti nisi imao vremena za mene! Jurio si za slavom i novcem. Volio si ga imati i trošiti. Ponajvećma na mene, priznajem, ali... ako sam kriva za sve što se dogodilo, kriv si i ti. Čak si ti veći krivac od mene! Ostavljajući me samu i nezaštićenu, a zaštićenu svime što novac može pružiti ženi, prepuštao si me napastima i opasnostima koje vrebaju na takove žene u ovom današnjem izopačenom i bludnom društvu. Na taj si me način direktno gurao muškarcima u naručaj. Ja ih, kao muškarce, ne želim. Nikada ih nisam ni željela. Ali ja sam takva da volim igru, a kad igra predaleko ode, ne znam pobjeći. Ne znam se povući. Ne mogu reći: Ne! Ne mogu! Nitko me tome nije naučio. Kad me netko pogleda, ja uzvraćam pogled. Kad me netko poziva, ja prihvaćam. Kad netko navaljuje, ja se ne branim. Ne shvaćam samu sebe. Zašto sam takva? Zašto ne umijem i ne mogu reći: ne? Zašto!? Ne znam. Tek, tako je. Takva sam! Ubij me ako hoćeš, ali me ostaviti ne smiješ. Ne možeš! Ja sam tvoja žena! (...)* (Budak 2000 : 25–26)

bilo kojem drugom liku u Budakovim dramskim ostvarenjima. Tako na samom početku saznajemo da je Divljan muško, divlji čovjek, ukoliko je uopće čovjek a ne zvijerka, da je najbrži na nožu, a po snazi mu ravna nema (Budak 1970: 8)... To su izricali ljubomorni muškarci ujedno se diveći i zavideći tom tajanstvenom mladiću. Nakon nekoliko desetaka stranica karakter Divljanov se malo pomalo otkriva pa saznajemo da je on osamljen i nesretan, da ga žene obožavaju, a muškarci ga se boje. *On je svoj!* (Budak 1970: 33), kaže Maša. Na kraju nam se otkriva njegovo srce blago i toplo te osvaja sve simpatije kao što je osvojio Dunju, koja o njemu izriče najljepše sudove: (...) *Svi su govorili o tebi da si divlji čovjek. Zle čudi i krvi. Đavolskih očiju. I šta ja znam šta sve ne. A ti, nježniji od bilo kojeg muškarca. I muškiji! (...) Dobar si, drag si i muško si. (...) Nikad boljeg muža ne bih našla. Ti si moj princ! Onaj iz priče. Onaj koji dolazi na bijelom konju po svoju princezu.* (Budak 1970: 48 i 79) Manje romantični su iskazi likova u *Zaboravljenima*. Erich se više puta ruga, ali i divi Fritzovoj tvrdoj ideologiji koja graniči s glupošću. Maks kritizira, ali i opravdava Erichovo ponašanje... Ovi se iskazi mogu smatrati pouzdanim jer su se svi postavili u uloge neutralnih promatrača bez obzira što fizički sudjeluju u svakoj sekundi života ljudi koje analiziraju. Diskurs o drugom ili trećem liku može imati značajke izravnog sučeljavanja dramskih aktera. U Budakovim dramskim djelima postoji čitav niz takvih primjera, a radi ilustracije poslužiti će primjer iz komedije *Kaj je, je!* gdje se sukobljuju Notar i Svedrič oko osvijetljavanja lika mlade djevojke Frntičke. Naime, Notar na Svedričove optužbe da je Frntička vještica odgovara: *Kaj pripovedaš bedastoče? Em je gospodična Frntička najbolša i najlepša puca v celomu varašu. Ni jedan siromah ni zabadav pokucal na njejna vrata. Ak niš drugoga, hleb kruha je dobil. Il pak hrgu kurušnjaka, ili falačec mesa, il krišku sira, il nekaj drobnisha od penez... Gladen od njenega praga ni odišel. I purgera je vsakoga posavetovala, če se našel v nevoli. V dobroti joj ni glihe! I sad bi vi, protivu nje tužbu zdigli! Kolajnu bi trebala dobiti i to z ruk samega našega presvetloga bana. Tak bi bilo da je pravice, a vi, tu... Stali ste mi ze tom tužbom na kurje oko. Svedrič, Svedrič, furt nekaj svedrate! Nomen est omen! Ote v svoju barebernicu i tam tirajte svoju meštiju i druge svedrajte, a mene i coprnice puščajte na miru.* (Budak 2002: 20) Od posrednih načina karakterizacije najupečatljiviji su verbalni diskurs lika, njegov tjelesni izraz (mimika, gesta, scensko kretanje), izgled lika (frizura, kostimi), pozorički prostor (rekviziti, dekor, svjetlo) i zvučni efekti (glazba, šum). Svi oni prenose informacije o karakteru lika, njegovim intelektualnim sposobnostima, etičkim načelima... Neki su više a neki manje ostvareni u Budakovim djelima, ali su svi načini posredne karakterizacije zastupljeni. Govorna karakterizacija je možda najuočljivija. Za razliku od drama koje su locirane u kozmopolitsko okružje, gdje svi likovi govore

jednako pravilnim književnim jezikom (kao što je slučaj u sljedećim dramama: *Slom*, *Žedan izvor*, *Potez kistom*, *Zaboravljeni*, *Nakot Balabana*, *Proljeća bez ljeta*, *Svjetionik*), skupinu drama lociranih na ličko, dalmatinsko i zagrebačko podneblje (*Mećava*, *Klupko*, *Na trnu i kamenu*, *Tišina! Snimamo!*, *Teštamenat*, *Povratnik*, *Kaj je, je!*) karakterizira otvoren jezični sustav u kojemu gotovo svaki lik koristi svoj dijalekt i time se postiže uočljiva karakterizacija. Iz cjeline se izdvajaju samo poneki likovi koji ne pripadaju tom podneblju pa je i jasno da im se i govor razlikuje od većine, npr. govor Ciganke u *Nakotu Balabana* iskazan je u kratkim rečenicama i nepravilno izgovorenim riječima čime se naglašava njena tajnovitost i porijeklo iz neke daleke i nepoznate zemlje, a samim time i vjerovanje u njenu sposobnost proricanja je veće. Svojim pravilnim izgovorom riječi poredanih u pravilne rečenice izdvaja se i isusovac Magius, a time je naznačeno njegovo neslaganje i distanciranje od postupaka koje provode „kajkavci“. *Tišina! Snimamo!* je komedija koja nam donosi zanimljivu govornu karakterizaciju: netko govori po lički, netko po dalmatinski i kajkavski, netko talijanski, a netko se služi standardnim jezikom. Velika raznolikost, a sve u službi potenciranja raznih karakteristika svojih govornika. U *Klupku* nailazimo na jezični kontrast koji Budak polučuje suprotstavljajući književnu štokavštinu pridošlog trgovačkog putnika štokavskoj ikavštini ličkoga kraja. Pri iščitavanju ovih tekstova nailazi se na zanimljive pojedinačne primjere, npr. obilje psovki u vlastitu govoru Jole (*Mećava*) opravdava teškim životom i zlom sudbinom pa na taj način olakšava svojoj duši da nosi težak teret patničkog života. *Tišina! Snimamo!* donosi nam smiješne zgode vezane za govor, koje nam daju informacije o niskom stupnju obrazovanosti pojedinih govornika, npr. neki likovi nikako ne mogu svladati pojedine riječi.²⁵ Mimika, gesta i scensko kretanje također su važni aspekti tjelesnog izražavanja. Njima se pojačava, dopunjuje ili mijenja značenje izgo-

²⁵ ŠARL: (...) Dakle, zovite me, gospon asistent.

JURE: Kako to?

ŠARL: Gospon asistent!

JURE: Gospon asnisnet?

ŠARL: Asistent!

JURE: A – snis – nest! Teške li riči, krst joj ljubim! Gospon asistent! Esam li sad dobro izgovorije?

ŠARL: Tak nekad! Ni baš čisto točno.

JURE: Znači, da ste to vi! Taj A – sin – sent! Asin – sent!

ŠARL: Taj sam!

JURE: Čudna li imena! Odakle ste vi?

ŠARL: Iz Zagreba!

JURE: A ja mislije da ste iz Bosne.

ŠARL: Zakaj baš iz Bosne?

JURE: Pa kad ste Asin. Mislije sam da ste musliman. (Budak 1976: 145–146)

vorenih riječi. Budak rijetko detaljno opisuje geste, mimiku i kretanje lika. Uz neke upadljive likove kao što su Beci (*Slom*) i Budalina (*Nakot Balabana*), koji svojim gestama i scenskim kretanjem naglašavaju svoje karakterne osobine (konkretno je riječ o isticanju maznosti i požude preko čestog naslanjanja i milovanja muškaraca od strane Beci ili skakutanja, pljeskanja i trčanja Budalinog čime se naglašava njegov osiromašeni duh), likovi iz *Mećave* nositelji su svih aspekata tjelesnog izražavanja. Zastajkivanje, često plakanje, tihi hod i govor karakteristike su ponašanja tipične ličke žene, koja je stoljećima ugnjetavana od strane dominantnih mužjaka, koji viču, bjesne, brzo hodaju, naređuju... Tipični primjeri i nositelji navedenih oznaka su Manda i Jole. Daljnje informacije o spolu, životnoj dobi, rasnoj, nacionalnoj i povijesnoj pripadnosti lika, o njegovoj profesiji, društvenom položaju, imovinskom stanju i ukusu daju nam frizura, kostim i šminka. Budak je davao samo osnovne podatke o odjeći, obući i frizuri. Opanci i kožuni tipični su lički odjevni predmeti i neophodni su u djelima s ličkom tematikom. Nasuprot stoje neke situacije gdje Budak izričito zahtijeva otklanjanje bilo kakvih folklornih kostima (npr. u *Nakotu Balabana*). Bijeli ogrtač je radno odijelo Paulovo (*Potez kistom*), a zamjenjuje ga smoking kao oznaka imovinskog stanja, društvenog položaja i ukusa, koji je u skladu s večernjim haljinama dama s kojima se nastoji kretati u istom miljeu. Odijela su neophodna i za otmjeno društvo prikazano u drami *Slom*. Jedan od rijetkih primjera kada se spominje frizura je napomena o Mašinoj raspuštenoj kosi (u drugom činu *Mećave*), koja je znak „nedolična“ ponašanja jer se ona s takvom kosom vraćala s ljubavnih sastanaka s Pereljom. Glazba, ples i šumovi su, kako je već rečeno, važni u posrednoj karakterizaciji. Oni su česti u Budakovim dramskim djelima. U *Mećavi* se pjeva i pleše u trećem činu za vrijeme ličkog prela; u *Klupku* se na kraju pjeva i pleše, a Josina uvijek pomalo pjevucka; u *Tešamentu* se pjevaju pjesme tužbalice i naricaljke; na vašaru sve zveči od glazbe i pjesme (*Povratnik*); *Svjetionik* započinje Matinim sviranjem, a završava glazbom te pjevanjem i plesanjem svih likova; *Proljeća bez ljeta* odjekuju borbenim pjesmama; a radnja vesele igre *Dlanom o dlan* odvija se uz gotovo neprekidno pjevanje, sviranje i plesanje; diplo na početku i na kraju uokviruju tragičnu radnju drame *Žedan izvor*; glazba s radio-aparata u umjetničkom ateljeu ublažava tragične događaje u istom; klavirski i violinski koncerti predstavljaju glazbeni milje drame *Slom*. Budak češće poseže za glazbom i plesom da bi stvorio poseban povijesni, nacionalni i kulturni ugođaj nego da bi označio psihičko stanje lika. No, glazba uvijek djeluje na aktere kao i šumovi koji korespondiraju s osjećajima likova koji ih čuju, npr. zavijanje vjetrova uznemirava Jolu (*Mećava*) podsjećajući ga na nemile događaje te on poseže za pićem, a pjevanje koje slijedi samo je znak velike tjeskobe a ne sreće (Budak 1998: 15–16). U nekim

djelima evidentne su i akcije dramskih likova, koje su funkcionalne sa stajališta karakterizacije lika. Takvih ima dosta, a možda su najkarakterističnije akcije mladih djevojaka koje se suprotstavljaju dominantnim očevima i cijelom društvu, koje je sklono osuđivati sve i svakoga, a sve u obranu ljubavi i za ostvarenje sreće u braku s voljenim muškarcima. Te mlade djevojke svojom hrabrošću i snagom prosto zadivljuju. Kod Budaka taj niz djevojaka počinje s Mašom koja je branila svoju ljubav s Pereljom (*Mećava*), a potom se nižu Mandica (*Na trnu i kamenu*), Milica (*Dlanom o dlan*) i Dunja (*Nakot Balabana*) koja je najhrabrija u obrani svoje ljubavi za Divljana. Prizori gdje se ona suprotstavlja roditeljima su dirljivi (Budak 1970: 61–64). Budak je majstor ženskih likova. On reljefno crta junakinje svojih drama i komedija. Takve su Maša i Manda iz *Mećave*, Marija i Luce iz *Svjetionika*, Marija i Majka iz *Žednog izvora*, Dunja i Smiljka iz *Nakota Balabana*, Zeka i Kaćunka iz komedije *Na trnu i kamenu*, Peja iz *Tišina! Snimamo!* te čitava grupa ženskih likova iz *Khupka*: vedra, zdrava, punokrvna i sladostrasna Roža, Vranjica koja se očejala o školu pa se ne osjeća ni seljankom ni građankom, Anica i Jeka te neponovljiva Antuša. Naime, svi su likovi u Budakovim dramama, muškarci i žene, dovtljivi, dosjetljivi, zajedljivi, topli, široki, duševni... pa su gotovo svi izraziti karakteri, a oformljuju se uslijed brojnih sukoba kojima su izloženi tijekom odvijanja radnje pojedinog dramskog djela.

U hrvatskoj književnosti, koja ima bogatu tradiciju stvaranja pučkih djela²⁶, u poslijeratnom razdoblju posebno mjesto pripada Peri Budaku. Njegova djela, posebno *Khupko* i *Mećava*, predstavljaju obnovu pučkog djela, ali uz naslanjanje na tradicionalnu pučku dramatiku. Oba djela, kao i mnoga druga Budakova dramska djela, pisana su živopisnim jezikom ličkoga kraja u koji je radnja smještena. „Jezik je zasigurno najčešći kriterij pri prosuđivanju o tomu pripada li neki scenski tekst vrsti pučki komad ili ne. Kako je riječ o izrazito regionalno obojenom žanru, to autori u njemu u pravilu posežu za re-

²⁶ Pučko je kazalište ustanovilo velik broj scenskih djela s likovima iz puka, s dijalozima na lokalnom idiomu, s lokalnim mjestima radnje i s određenim političkim i didaktičkim ciljevima. Pučko je kazalište dalo svojim autorima da uvijek reagiraju na događaje u društvu (najčešće su u opoziciji prema društvu) i uspješnije su davali društvenu i socijalnu kritiku nego drame visokog stila koje imaju otežanu recepciju i koje su nedostupne širim masama. Tako da svako pučko djelo ima didaktičko-prosvjetiteljsku namjenu pomiješanu s rodoljubljem ili aktualnim političkim primislama. Pučki igrokaz je uveo (pogotovo 50-ih godina) u hrvatsku književnost i kazalište niz dotada zanemarivanih krajeva, dijalekata i karakteroloških oblića. Kroz život seljaka, uz bogatu uporabu folklornih elemenata, posebnosti dijalektalnih značajka pisci slikajući život naroda nastoje pisati poučna dramska djela za narod, približivši mu se onim najbitnijim – jezikom i izričajem. Kako je komična radnja izuzetno važna, pučko se djelo često poistovjećuje s komedijom. No, to je tipična vrsta u kojoj se tematiziraju isključivo običaji i mentaliteti nekoga određenoga naroda. Pučko djelo karakterizira izvornost građe (izvorne slike iz života).

gionalnim, lokalnim idiomom. (To, dakako, ne znači da je svaka drama u kojoj se pojavljuje lokalni jezik ujedno i pučki komad.) Repertoar jezičnih sredstava seže pritom od radikalnog oponašanja dijalekta na svim razinama jezika, preko umjerena odabira iz ukupnosti nekoga lokalnog narječja i kolokvijalnoga govora, pa sve do krajnje stilizirana koncepta dramskoga jezika u kojem se ono regionalno oslikava malim brojem karakterističnih jezičnih sredstava. Za koju će se jezičnu koncepciju pojedini autor odlučivati, ovisi uglavnom o aktualnim književnim konvencijama: literarna strujanja, koja se zalažu za radikalno mimetičko prikazivanje zbilje, primjerice naturalizam, težit će za što preciznijim registriranjem lokalnoga govora, strujanja pak kojima je to manje važno zadovoljit će se samo nekim njegovim važnim i prepoznatljivim značajkama.“ (Bobinac 2001: 214) Budak je pristaša preciznosti regionalnog govora. Na svim jezičnim razinama, od fonetske do sintaktičke, vrlo vjerno preslikava značajke pučkoga jezika. Frazeologija i leksik preuzeti su iz svakodnevnog govora ličkog seljaka. Štoviše, Budak tom govoru daje i svoju individualnu notu posve se opredjeljujući za ličku varijantu štokavske ikavštine.

Budakovi su likovi autentični, punokrvni, izvorni, uvjerljivi... npr. krčmarica Roža, raspuštenica i majka vanbračnog djeteta, nosati Josina, seoski spletkar i komedijaš, njegova žena Antuša, pričljiva ljubiteljica rakije, udovac Mijat, vjerojatni Aničin otac, koji pri svakom noćnom ulasku i jutarnjem izlasku kroz prozor Rožine sobe zapada u nevolju, dvorkinja Jeka, koja, nakon noći i noći probdjevenih u Ilijinu zagrljaju, hoda i govori u blaženom polusnu, Jursan, još jedan u nizu naših povratnika iz ekonomske emigracije... Govor tih likova osvaja simpatije glumaca, gledatelja i čitatelja, a dvije Josinine zdravice, Škoriću u drugom i Jursanu u trećem činu, mali su biseri folklornog govornog umijeća (Budak – Hadžić 1977: 125–126, 143–144). Zadovoljstvo pruža i sentimentalni treći čin *Klupka*, u kojem dolazi do susreta, prepoznavanja i priznavanja Jursana i Anice te Jursana i Rože, nakon čega, u duhu pučkog igrokaza, slijedi navještenje sretne budućnosti obnovljene obitelji popraćeno završnom pjesmom i kolom. Ljudima se daje vjera da jedan nepredviđeni događaj može za svagda izbrisati dvadesetak i više godina samoće, poniženja i muke. To je bilo jako važno za doba kada je nastala Budakova komedija (početak pedesetih godina). Budak, duboko u hrvatskom kopnu, oživljava jedan svijet, do stanovite mjere sirov i oskudan. Naime, tadašnja regionalna, geografska i ekonomska izdvojenost Like utjecala je na životno oblikovanje ličkog seljaka. Budak je pripadao tom vremenu kad se veliko zanimanje za selo, seljaka i seljački život tek rađalo i to pod utjecajem različitih europskih strujanja (naturalistički elementi). Osim naturalističkih tonova, prisutnih osobito u Jolinom pričanju o stradanjima u Americi te u prizoru kad se kao zvijer okomljuje na Perelju, u *Mećavi* su vidljivi i odjeci

tvorbe naturalističke drame, kao i već tradicionalnih shvaćanja o načelima vođenja i ustrojstva radnje. To se uočava u proračunanom najavljivanju i pripremanju pojedinih ključnih događaja, kao i u sklonosti za detaljiziranje, tipologizaciju i psihološku motivaciju. To je očito, primjerice, u dramskoj određenosti Jole. „On je sirov, snažan, tvrdoglav i naprasit čovjek koji zna što hoće i u ostvarivanju toga što hoće ne poznaje skrupula. Svojom egzistencijalnom vlastitošću nameće se okolini i istodobno se razlikuje od nje. Po takvim svojim značajkama i položaju on podsjeća na srodne likove Ogrizovića, Pecije Petrovića, Kosora... (...) Uz Jolu vezan je još jedan motiv koji svjedoči o Budakovoj ukotvljenosti u tradicionalnu motiviku hrvatske književnosti. To je motiv povratnika s rada u Americi koji je omiljen kako u dramskom tako i u proznom nacionalnom stvaranju.“ (Hećimović 1977: 12) Nošen svojim osjećajem za smiješno Budak oživljava u *Klupku* neusiljenu i vedru sredinu ličkog sela bez pretenzija da se dovine do komediografsko-kritičke sinteze društvenih ili osobnih deformacija i poroka, ali zato s mnogo razumijevanja za ličko stanovništvo i njegovo shvaćanje i doživljavanje čulnosti kojoj i sam pridaje iznimni udio u radnji i dijalogu. Naime, Budak *Klupko* zapliće pomoću nekoliko motiva: čuvanje i javno otkrivanje tajne tko je pravi otac kćerke krčmarice Rože, neočekivani pokajnički povratak njezina izgubljenog bivšeg muža, tajni ljubavnički noćni sastanci, idealizirani par mladih zaljubljenika, bračni dvoboj ljubomorne žene i muža Josine, šaljivdžije što je na kraju premlaćena žrtva središnje intrige podmetanja i prerušavanja. Unatoč erotiziranosti zbivanja i opasnosti od nedopuštenih odnosa, patrijarhalni se moral u svojoj osnovi ipak spašava. Spašava se i autoritet muškarca, koji povremeno biva ozbiljno ugrožen zahvaljujući ženskim spletkama. Ljubav je autora prema zavičaju i običajima vidljiva: *ŠKORIĆ: Lijepo pjevaju. Sviđa mi se ovdje mnogo. Osvojili su me ovi ljudi priprosti i otvoreni. Veseli i oštroumni... pa i sam kraj, tako je privlačan. Želio bih živjeti ovdje.* (Budak – Hadžić 1977: 129) Na svršetku djela dolazi do uspostavljanja patrijarhalnog reda, koji se neko vrijeme bio poremetio. Pjevaju se pjesme, plešu kola, a Josina drži svečani govor povratniku iz Amerike. Pobjeđuje naivni moral, pobjeđuje dobro nad zlim, pravda nad nepravdom. Suočeni smo sa zdravim seljačkim humorom i sa zdravom seljačkom seksualnošću (unatoč slobodnijem načinu izražavanja i ponašanja znaju se granice do kojih se može ići). Glazbeni umetci su jako bitni jer im je funkcija veličanje zajednice „malih ljudi“ pomoću prisnih, osjećajnih, ali i šaljivih te seksualnim aluzijama prožetih pjesama. Budak poseže i za poznatim ličkim pjesmama kao što su *Pivaj mi, pivaj, sokole*. I u *Mećavi* su u pojedine dramske prizore uključene prigodne narodne pjesme, koje otkrivaju narodni duh i običaje. One služe kao predah u razvijanju dramskih sukoba. U njima se izmjenjuju osmerci i deseterci, koji do-

nose izvorne motive iz zavičajne sredine. Osim toga scenski prostor dočarava tipično ličko selo, ličke kuće, lička ognjišta... početkom dvadesetog stoljeća: *Oveća seljačka soba iz koje se izlazi u kuhinju s ognjištem, kao što imaju i sve ostale seoske kuće. Niska, s malim prozorima. Strop od obijeljenih dasaka i dva kreveta pokrivena kićenim biljcima. Na zidu iznad kreveta šareni lički sag. (...) Na stropu visi petroplinka koja daje intenzivno svjetlo. Kad se vrata otvore, vidi se da je druga prostorija, tj. kuhinja slabije rasvijetljena, premda na ognjištu plamsa oganj.* (Budak 1998: 45) Sama imena likova svjedoče o velikoj autorovoj ukorijenjenosti za lički kraj. Uočljiva je Budakova ljubav prema Lici, ličkim poljima, ličkim ljudima, njihovom zdravom humoru, njihovoj dosjetljivoj blagolagoljivosti, krasnim narodnim pjesmama, lijepim običajima (prela), dopadljivoj nošnji, zanimljivim sudbinama...

Vidljivo je, iz dosad rečenog, da se pučko djelo i komedija stavljaju gotovo uvijek pod znak jednakosti samo zbog toga jer je komična radnja izuzetno važna. Pučko djelo i komedija dijele istu sudbinu kroz povijest, sudbinu nepriznavanja umjetničkih vrijednosti. Uvijek su djelima koja su izazivala salve smijeha zanijekane umjetničke kvalitete. Takvu sudbinu nepriznanja (danas su se razmišljanja bitno promijenila) s ostalim komediografima dijeli i Pero Budak, o čijim se komedijama govorilo uglavnom kao o komedijama iz seljačkog ličkog života koje, doduše, mogu razdragati prostodušnog gledatelja. Uvijek se isticao njegov preteča Petar Petrović Pecija, a nije se sagledalo Budakovo komediografsko stvaranje u odnosu na višestoljetne komediografske stečevine i iskustvo²⁷. Naime, Budak u svojim „komediografskim tekstovima preuzima i koristi ono što je višestoljetnom primjenom, od antičke i renesansne komedije do njegova doba, postalo obrascem za komično i komediografsko“. (Hećimović 1977: 16) Njegove komedije su izrasle na erotskoj podlozi²⁸ (moguća je usporedba s Milanom Begovićem) i teže privlačenju pažnje, bilo gledatelja ili čitatelja, na određene trenutke čovjekova života, koji

²⁷ Pogledati tekstove u kojima autori pišu općenito o komediji i njezinu razvoju te o komediografima u hrvatskoj književnosti: Branko Hećimović, *Komedija – bez tradicije i s tradicijom*, *Književnik*, br. 22, godina III, sv. I, Zagreb, travanj 1961, 475–480; B. Hećimović, *Izvori komedije i komediografskog u Budakovim komedijama*, *Pogovor u: P. Budak, Klupko i druge komedije*, NZMH, Zagreb, 1976, 281–284.; Nikola Batušić, *Hrvatsko glumište*, Pero Budak: *Klupko*, *Republika*, br. 4, Zagreb, 1971.

²⁸ O erotskoj komediji piše Vida Flaker u zborniku *Dani hvarskog kazališta 1955–1975* (Književni krug, Split, 1984, 68–98) u tekstu objavljenom pod naslovom *Naslijeđeni modeli u hrvatskoj suvremenoj komediografiji*. Ona analizira djela prve trojice poslijeratnih hrvatskih rekonstruktora erotske komedije Drage Gervaisa, Pere Budaka i Slavka Kolara. Autorica ističe karakteristike erotske komedije: dijalektalni izraz nasuprot štokavštini društvene komedije, seoska ili malomještanska sredina nasuprot gradskoj...

su uvjetovani njegovim osobnim posebnostima, ali i sredinom iz koje poniče. Senzualnost motiva i iskrenost Budakovih junaka izvorna je i nepatvorena, a tu se i krije ona prava književna vrijednost Budakovih djela. Sam je Budak smatrao da komedije moraju biti pisane na nekom živom narodnom govoru, dijalektu ili žargonu. U protivnom one ni ne mogu izazvati pravi smijeh jer djeluju kao umjetna tvorevina (Zadravec 1955: 8–9). Bio je poklonik smijeha i vedroga života pa nije ni čudo što je stvorio tolika djela u kojima je slavio život, smijeh, veselje i ljubav. Budak pravim komedijama, koje udovoljavaju svim tradicionalnim normama, naziva samo *Klupko* i *Tišina! Snimamo!*. *Na trnu i kamenu* određuje kao *smijeh i suze u pet slika*, *Teštamenat* proglašava *lakrdijom*, *Povratnika* i *Dlanom o dlan* veselim igrama, a djelo *Kaj je, je!* označuje kao *veselo spelavanje vu četiri čina*. Ovim je određenjima iskazana povezanost s komediografskom klasikom. Nije slučajno što Budak komedijama naziva upravo *Klupko* i *Tišina! Snimamo!*, jer je po organiziranosti građe i bitnim razvojnim značajkama radnje *Klupko* tipična komedija zapleta, a *Tišina! Snimamo!* je svojim ustrojstvom i obilježjima bliska komediji naravi. Postoje preduvjeti da se to uspoređivanje s ustaljenim vrstama klasične komediografije protegne i na neka druga Budakova komediografska ostvarenja, pa da se tako u tekstu *Na trnu i kamenu* uoče značajke komedije situacije ali i komedije naravi. Kako su, međutim, sve te usporedbe samo uvjetne i kako se ne može govoriti o doslovnoj podudarnosti, uputnije je zadržati se isključivo na neprijepornoj činjenici da se Budak koristi širokim rasponom iskustvenih spoznaja i svojevrstnih obrazaca za ostvarivanje komičnih situacija, dijaloga i lica, koji svoje ishodište imaju u klasičnoj komediografiji ali su i do danas ostali nezaobilazni u komediografskoj stvaralačkoj praksi.“ (Hećimović 1977: 16–17) Već u njegovoj najuzornijoj i najsustavnije organiziranoj komediji *Klupko* dolazi do izražaja Budakova upućenost u tajne komičnog, ali se ističu i značajke osobnog komediografskog stvaranja. „Ostvareujući komično uvriježenim sredstvima i postupcima kao što su dinamika i automatizam zbivanja, karikiranje, paralelizmi i obrati, nevjerojatni zapleti i zamršeni odnosi lica, zamjena osoba, prerušavanje, fizička komika i dvosmislenost situacija, Budak ne zaboravlja ni na jezik kao nepresušni izvor komičnog te se smiono i poletno upušta u raznovrsne igre riječi koje najčešće proistječu iz trenutačnih situacija u kojima se lica nalaze ili pak ishode iz tipoloških karakteristika tih istih lica. Kao poticaj smijehu, poticaj kakvim se u hrvatskoj komediografiji služe brojni pisci od Držića pa sve do naših dana, Kušana i Brešana, Budak koristi i jezični kontrast koji polučuje suprotstavljajući književnu štokavštinu pridošlog trgovačkog putnika štokavskoj ikavštini ličkoga kraja.“ (Hećimović 1977: 17) U tom zavičajnom ličkom idiomu, u njegovim dijalozima, Budak njeguje pučki humor s brojnim seksualnim aluzijama. „Već prva scena, onako

kreпка, gustiozna u sladostrašću, koje kao da Mijat diše u Rožinom zraku, poput alkoholnih para u pecari, uvodi nas u potpuni medium ove farse. Mijat zaista i veli: *‘U! Kad te vidim u toj biloj košulji i pomirišem malo ždrak u sobi, sve mi žmarci po tilu podilaze, ka da sam sije u mravinjak.’* I on *‘silovit ka pivac’* traži nju *‘bilu ka skorup, a meku i toplu ka vruć krumpir’*. A tek dalje!“ (Tomičić 1955) U jednom trenutku Josina se hvali muškošću svoje nosine, usprkos Rožinoj primjedbi: *‘Ima i’ kažu, i s velikom nosinom, koji mnogo obećavaju, a kad gaće svlače u zemlju gledaju.* (Budak 1976: 36) Isti lik se seksualnim argumentom suprotstavlja predrasudi sredine prema vjerski mješanim brakovima, pa kad je u pitanju udaja katolkinje za pravoslavca, on kaže: *Što će joj učinit katolik, more i pravoslavac. Uno za čim cura ide, to je kod obojice isto.* (Budak 1976: 35) Na smijeh poziva i dvosmisleno izražavanje²⁹. Tako to ide do kraja do posljednjeg zastora. „Josina sa svojim panurgijskim krupnim planom glavna je potpora ove linije“ (Tomičić 1955), na kojoj se kasnije nalaze Ivanda iz teksta *Na trnu i kamenu*, Pipa iz *Tišina!* *Snimamo!* te Ljudan iz *Teštamenta*. Da nije divlja samo lička erotika dokazuje i djelo *Kaj je, je!* čija se radnja odvija u drugom dijelu Hrvatske, u Zagrebu. Dijalozi su puni erotskog naboja, čak je poljuljana granica lascivnosti. U područje sablažnjivog i bestidnog ulaze neki likovi svojim govorom ili svojim postupcima. Najslikovitiji prizor takvog ponašanja daju muškarci okupljeni u komisiju na čelu sa sucem, čija je zadaća pregledati tijelo nevine djevojke, uočiti neki znak na tijelu i time je proglasiti vješticom. Opis pregleda proteže se na nekoliko stranica punih erotskog naboja, putenosti, bestidnosti... U stvari, iz svake rečenice ovoga djela izvire erotski humor. Nasumice otvorene stranice i citirane primjerne rečenice to dokazuju: *NOTAR (čita SLIKAREVO pismo, koje opisuje nastanak popularne slike): Na plafonu atrijsa zrikal sem one tri device i v red jih spravil. (...) Rit, oliti zadnjicu, sem im od dreka osnažil, kajti su jeh muhe grdo zagadile bile. (...) Tretjoj devici sem luknju med nogami zakrpal. Nekimi pošćak je uprav na tom mestu tela jejnoga zvrtal zid.* (Budak 2002: 31); *KLAFRİČKA (ljutito govori pisaru o mužu koji gleda sliku golih djevojaka): Bi ga ja heznula, da bi si zapamtil coprnicu i gole riti. Pod rebra bi ga jeknula da bi vse zvezde videl. I bi ga z kolenom med noge v jajca, pa nek si popevle.* (Budak 2002: 38)... U svojim komediografskim tekstovima nakon *Klupka* Budak teži usavršavanju jezika i komično postiže unutar samog dijaloga jezičnim kontrastiranjem kao i uporabom pogrešno

²⁹ *JOSINA: Nisi dobro spavala, kad zivaš ka riba na suvu. A?*

JEKA: Esam, striče, baš dobro, neg sam se prid zoru rano probudila pa više san nikako na me.

JOSINA: Morda nije moga na te, jer je već niko drugi... (Budak 1978: 14)

izgovaranih i shvaćenih riječi. Sam je Budak u jednom intervjuu, odgovarajući na pitanje o specifičnoj vrsti humora prisutnom u komedijama, odgovorio da su njegove komedije najčešće istovremeno komedije situacije i komedije karaktera, što potencira komičnost, kojoj pridonosi i humor koji izbija iz samog teksta dijaloga, djelomično po sadržaju rečenice a djelomično po porijeklu riječi (Popović 1977: 26). Najslikovitiji primjer daje Ivanda svojim govornim sposobnostima, npr. svoj završni monolog Ivanda počinje rečenicom: *...Ljudi, život je, što kažu, zapetljan i zamršen, i nigda ga, što kažu, do kraja raspetljat, poriktat i u red spravit.* (Budak 1976: 134) Budak namjerno pojačava komiku dijaloga naglašavajući pogrešno i nakaradno shvaćanje i izgovaranje pojedinih riječi i izraza. „Zanimljivo je, svakako, da su u većini Budakovih komedija najživlji i najduhovitiji dijalozi u kojima sudjeluju lički šaljičdžije i mudrijaši koji su nerijetko glavni nosioci radnje a koje autor redovito nastoji predočiti kao tipove.“ (Hećimović 1976: 287–288) Ti tipovi su već nekoliko puta spominjani u nizu: Josina – Ivanda – Pipa – Ljudan.

Vremenska je komponenta bitna za Budakovo komediografsko stvaralaštvo. Naime, Budak odmah nakon *Klupka* pomiče radnje svih ostalih komedija u sadašnjost, jer zna da je pravi izvor komike u suvremenosti i općepoznatosti. Suočava sadašnjost i vrijeme koje nadire da bi izazvao komičan efekt. Primjerice u komediji *Tišina! Snimamo!* suočava patrijarhalni život ličkog sela sa životom modernog ali udaljenog svijeta iz kojeg neprestano nadiru i pridolaze vjesnici novog načina života. „Pritom (...) Budak svoje simpatije veže uz ličkog čovjeka stopljenog uz zavičajno podneblje. Jednostrano shvaćanje Budakovih simpatija kao i njegovog podsmijeha odrođavanju od vlastite sredine, moglo bi, štoviše, navesti na pogrešno tumačenje autorovih intencija. Jer time npr. što ismijava Pipu, koji se toliko zanio svojim glumačkim radom na snimanju filma, da je i sam zaboravio tko je i što je, Budak se ne opredjeljuje za prethodni patrijarhalni život tog ostarjelog seljaka, već naprosto pretače u komično njegovo mehaničko prihvaćanje novog, služeći se drevnim iskustvom prema kojem se komično polučuje kad se dopre do spoznaje da ono što je prihvaćano kao da jest nešto nije zapravo ništa. Tim izrođavanjem Pipe kao i komičnim obratom u samom njemu, a on sam inače ne želi da prihvati rasplinjavanje svojih kratkotrajnih ali zanosnih iluzija, Budak se, međutim, ne ograničava isključivo na sudbinu tog ličkog seljaka nego u njegovoj sudbini oživljava karakteristike svog vremena i svojih suvremenika.“ (Hećimović 1976: 287–288) Ističe se još jedna osobina Budaka komediografa, a ta je da on u svojim licima gotovo uvijek uspjeva iskazati nešto njihovo osobno. Ujedno u pojedinim licima utjelovljuje osobine, mane i poroke koje su bliske mnogima pa su zato i smiješne. Ta individualizacija dolazi do izražaja npr. u djelu *Na trnu i kamenu* gdje prikazane seljake

karakteriziraju imovinska stanja ili mjesta življenja te ona nadoknađuje relativnu oskudnost zbivanja. Sretan kraj je još jedan element konstantno prisutan u svim Budakovim komedijama (i tu je očigledna povezanost s klasičnom komedijom kojoj je pravilo sretan završetak), od prvog *Klupka* do posljednje komedije *Kaj je, je!*.

Na kraju ove sadržajne, tematsko-idejne, strukturne i jezično-stilske analize te osvrta na Budakove likove, prostor i vrijeme kao i na pučke i komediografske elemente spoznaje se da se ključ popularnosti Budaka dramatičara krije upravo u raznolikosti, koja se otkriva pri promatranju njegovih dramskih ostvarenja. Pokrivajući tematski sva područja života od ljubavi, mržnje, ljubomore, nasljedstva i želje za njim, utjecaja politike na ljude, želje za potomstvom, stvaranja „kopiladi“ do sreće na lutriji, od problema ekonomske emigracije do psihičke analize junaka, od umjetnosti do „coprništva“, suparništva, rođenja i smrti... Budak je zavirio u svaki kutak ljudskoga srca i osvojivši čitatelje svojim jezikom i stilom pisanja koji je blizak svakodnevnom jeziku većine ljudi, šireći ideju optimizma koja vlada gotovo svim djelima, nudeći pregršt smijeha i životnog veselja postao njihov miljenik, a dramska su mu djela postala trajna svojina kazališnih repertoara kako hrvatskih tako i s drugih područja kazališne recepcije.

Literatura

- Arhivska i bibliotečna građa Zavoda za povijest hrvatske književnosti kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta
- *Autobiografija hrvatskih pisaca*, AGM, Zagreb, 1997.
- Batušić, Nikola: *Hrvatska drama 19. stoljeća*, Logos, Split, 1986.
- Batušić, Nikola: *Hrvatska kazališna kritika*, Matica hrvatska, Zagreb, 1971.
- Batušić, Nikola: „Hrvatsko glumište. Pero Budak: ‘Klupko’“, Republika, br. 4, Zagreb, 1971.
- Batušić, Nikola: *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb, 1978.
- Batušić, Nikola: *Pučki igrokazi XIX. stoljeća*, PSHK 36, MH – Zora, Zagreb, 1973.
- Batušić, Nikola: „Tri knjige hrvatskih dramatičara“ (Pero Budak: „Klupko i druge komedije“, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1976.), Scena, br. 2, Novi Sad, 1977.
- Blažek, Pavle: „Pero Budak: ‘Žedan izvor’“, Glas Slavonije, Osijek, 22.XII.1968.

- Bobinac, Marijan: „Brešan, Ivo i tradicija hrvatskoga pučkog komada“, *Umjetnost riječi*, XXXVII, br. 3–4, Zagreb, srpanj – prosinac 1993.
- Bobinac, Marijan: *Puk na sceni. Studije o hrvatskom pučkom komadu*, Zagreb, 2001.
- Budak, Pero: *Mećava*, 1954.
- Budak, Pero: *Proljeća bez ljeta*, Zagreb, 1963.
- Budak, Pero: *Dlanom o dlan*, Zagreb, 1965.
- Budak, Pero: *Zaboravljeni*, Zagreb, 1965.
- Budak, Pero: *Svjetonik*, Zagreb, 1966.
- Budak, Pero: *Žedan izvor*, Zagreb, 1968.
- Budak, Pero: *Potez kistom*, Zagreb, 1969.
- Budak, Pero: *Nakot Balabana*, Zagreb, 1970.
- Budak, Pero: *Klupko i druge komedije*, NZMH, Zagreb, 1976.
- Budak, Pero: *Povratnik*, Zagreb, 1976.
- Budak, Pero – Hadžić, Fadil: *Izabrana djela*, PSHK, Zagreb, 1977.
- Budak, Pero: *Mećava*, Sysprint, Zagreb, 1998.
- Budak, Pero: *Slom*, Književna Rijeka, br. 6., god. V, Rijeka, 2000.
- Pero Budak, „Teštamenat“, HNK u Osijeku, TYPOART, Osijek, 2003.
- Budak, Pero: *Kaj je, je!*, Varaždinske Toplice, 2002.
- Čale-Feldman, Lada: „Slavonski folklor i pučki igrokaz: jedno moguće (metodološko) susretište“, u: „Krležini dani u Osijeku 1996.“, ur. Branko Hećimović i Boris Senker, Osijek–Zagreb, 1997.
- Dobra, Roko: „Potez kistom’ na sceni šibenskog kazališta“, *Šibenski list*, 9.III.1955.
- Fališevac, Dunja – Nemec, Krešimir – Novaković, Darko: *Leksikon hrvatskih pisaca*, Školska knjiga, Zagreb, 2000.
- Flaker, Vida: „Naslijeđeni modeli u hrvatskoj suvremenoj komediografiji“, u: „Dani hvarskog kazališta. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955–1975.)“, Split, 1984.
- Darko Gašparović, Proslov – „Drame“, Književna Rijeka, Rijeka, srpanj–listopad 2000., god. V., br. 6–9.
- Grgičević, Marija: „Pero Budak. Uz premijeru drame ‘Žedan izvor’ u Narodnom kazalištu Osijek“, *Kazalište*, 1969., siječanj–travanj, godina V, 1–2.
- Hećimović, Branko: „Komedijska – bez tradicije i s tradicijom (Pero Budak: *Tišina! Snimamo!*)“, *Književnik*, br. 22, Zagreb, 1961.
- Hećimović, Branko: „Antologija suvremene hrvatske drame“, *Vidik*, br. 16/17/18, Split, 1973.
- Branko Hećimović, „Uvod u suvremenu hrvatsku dramsku književnost ili u traženju bitnih osobina strujanja“, *Vidik*, god. XX., serija III., br. 16–17–18, listopad–studen–prosinac 1973.

- Hećimović, Branko: Predgovor u: Pero Budak – Fadil Hadžić, *Izabrana djela*, PSHK, Zora – Matica hrvatska, Zagreb, 1977.
- „Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu / Krležini dani u Osijeku“, priredili Nikola Batušić i Boris Senker, Zagreb, 1998.
- „Hrvatska komedija 20. stoljeća“, prir. Ana Lederer, Kazalište, (II)/ 2001.
- *Hrvatski biografski leksikon*, 2, Bj–C, Jugoslavenski leksigrafski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 1989.
- *Hrvatski leksikon (I. svezak, A–K)*, Naklada leksikon d.o.o., Zagreb, 1996.
- Kekez, Josip: „Usmenoknjiževni prilog oblikovanju poslijeratne hrvatske drame“, u: „Dani hvarskog kazališta. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955–1975.)“, Split, 1984.
- „Krležini dani u Osijeku 2002.“, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, Zagreb, 2003.
- *Leksikon hrvatskih pisaca*, Školska knjiga, Zagreb, 2000.
- „Pometova družba. Komediografija od Nalješkovića i Držića do danas“, u: „Antologija hrvatskog humora“, knj. 3, Društvo hrvatskih humorista, Zagreb, 1973.
- *Repertoar hrvatskih kazališta 1, 2 i 3*, HAZU, AGM, Zagreb, 2002.
- Rosandić, Dragutin: Pogovor u: Pero Budak, *Mećava*, Sysprint, Zagreb, 1998.
- Senker, Boris: *Hrestomatija novije hrvatske drame*, I. dio (1895–1940.) i II. dio (1941–1995.), DISPUT, Zagreb, 2000.
- Senker, Boris: „Josip Freudenreich, tvorac pučkog kazališta“, 15 dana, 8/1997.
- Stary, Mladen: „O ‘Klupku’“, Narodni list, 13.II.1953.
- Šaula, Đorđe: „Jedno uspelo domaće dramsko djelo“, Studenski list, Zagreb, 15.III.1952.
- Šicel, Miroslav: *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, Školska knjiga, Zagreb, 1997.
- Škreb, Zdenko – Stamać, Ante: *Uvod u književnost*, Globus, Zagreb, 1986.
- Šolčić, Julije: „Pero Budak kao dramatik“, Revija, 1947., br. 1.
- Tomičić, Zlatko: „Pero Budak: *Klupko*“, Narodni list, br. 3155, Zagreb, 1955.
- Vnuk, Živko: „‘Homo scaenicus’ i dramatičar Pero Budak“, Vjesnik, 22.II.1971.
- Zadavec, Darjan: Intervju sa Perom Budakom: „Smijeh je najveća blagodat“, Svijet, 1981.

Jasminka BRALA-MUDROVČIĆ

PERO BUDAK'S DRAMA WORKS

Pero Budak's rich oeuvre reveals a poet, a playwright and a novelist. However, it is the drama work that is most prominent. Budak is a dramatist who expresses himself through a realistic style procedure, and the authentic speech of a hero, while he is characterized by familiarity with dramatic technique and poetic features. Covering all areas of life, through the themes of love, hatred, jealousy, inheritance and the desire for it, the impact of politics on the people, issues of economic emigration to the psychological analysis of characters, art to rivalry, etc, he looked into every corner of the human heart and won the readers with his language and writing style. The paper analyzes Budak's dramas on the level of theme, structure, language and style; time and characters, as well as popular and comedy elements are described. Budak is a fan of longer forms of drama and comedy, while his characters are memorable, presenting an axis around which the whole drama writer's world is turning. He created them taking into account the culture, morality and ideology of the society and time in which they were placed. In this way, he has provided the gallery of characters that are an essential element in presenting the Croatian drama literature.

Key words: *Budak, drama, comedy, people's theater, dramaturgy*