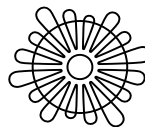


SVEUČILIŠTE U ZADRU
Odjel za kroatistiku

DRUGI BREŠANOV SVIBANJ: **kultura i politika**

Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa održanog
u Zadru i Šibeniku od 26. do 27. svibnja 2023. godine



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

DRUGI BREŠANOV SVIBANJ:
kultura i politika

Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa održanog
u Zadru i Šibeniku od 26. do 27. svibnja 2023. godine

Nakladnik
Sveučilište u Zadru

Za nakladnika
Josip Faričić, rektor

Povjerenstvo za izdavačku djelatnost
Lena Mirošević, predsjednica

Urednice
Ana Gospić Županović
Miranda Levanat-Peričić
Ivana Petešić Šušak

Recenzenti
Lucija Ljubić
Petr Stehlík

Lektura
Ivana Petešić Šušak (hrvatski)
Sandra Mladenović (engleski)

Fotografija naslovnice
Valentino Dražić Celić

Grafičko oblikovanje i prijelom
Sveučilište u Zadru

ISBN 978-953-331-541-6 (tisak)
ISBN 978-953-331-561-4 (online)



Djelo je objavljeno pod uvjetima Creative Commons Autorstvo-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 Međunarodne javne licence (CC-BY-NC-ND) koja dopušta korištenje, dijeljenje i umnažanje djela, ali samo u nekomercijalne svrhe i uz uvjet da se ispravno citira djelo i autora, te uputi na izvor. Dijeljenje djela u prerađenom ili izmijenjenom obliku nije dopušteno.

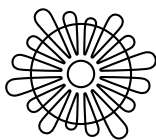
The work is published under the terms of the Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND), which allows for the use, sharing, and reproduction of the work, but only for non-commercial purposes and provided that the work and the author are properly credited, and the source is referenced. Sharing the work in a modified or adapted form is not permitted.

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Znanstvene
knjižnice Sveučilišta u Zadru pod brojem 170701022

Urednice
Ana GOSPIĆ ŽUPANOVIĆ
Miranda LEVANAT-PERIČIĆ
Ivana PETEŠIĆ ŠUŠAK

DRUGI BREŠANOV SVIBANJ: kultura i politika

Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa održanog
u Zadru i Šibeniku od 26. do 27. svibnja 2023. godine



Zadar, 2025.

<i>Uvod u Drugi Brešanov svibanj (urednički proslav)</i>	9
--	---

I. POLITIČKO U PROZI TRANZICIJE

Zrinka BOŽIĆ Što je politika (u) romanu? Čitajući Brešanove <i>Gorgone</i>	23
---	----

Igor GAJIN Brešan u tranziciji: književni klasici pred izazovima postsocijalizma	43
---	----

Boris KOROMAN Vrijeme distopijskih projekcija – Brešanov roman <i>Država Božja 2053.</i>	65
---	----

Andrea MILANKO, Ana TOMLJENVIĆ <i>Glazura i pozlata</i> : ironijske preobrazbe u Brešanovim pikarskim romanima	89
---	----

Zvonimir GLAVAŠ Putovanje historijskim palimpsestom: politika fantastike u Brešanovim <i>Pukotinama & drugim pričama</i>	107
---	-----

II. HAMLET, NEČASTIVI I INKVIZICIJA

Goran PAVLIĆ Aporije Brešanove subverzije: kaže li se Elsinore na hrvatskom Mrduša Donja?	133
--	-----

SADRŽAJ

Kim ČUČULIĆ Dvije riječke <i>Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja</i> – hrvatska i talijanska – u kontekstu suvremenosti	153
Igor TRETINJAK Narodna umjetnost kao neiskorišteni most između <i>Mrduše Donje</i> i lutkarstva	167
Danijela MAROT KIŠ Transgresivni diskurs u <i>Nečastivom na filozofskom fakultetu</i> Ive Brešana	181
Gabrijela PULJIĆ Žudnja se trži, a i kupuje. Od diskursa gospodara do diskursa kapitalista u <i>Nečastivom na filozofskom fakultetu</i>	199
Ana GOSPIĆ ŽUPANOVIĆ <i>Ledeno sjeme</i> i diskursi o vješticama i vještičarenju	217
Leszek MAŁCZAK Slika zapadne civilizacije i prosvjetiteljstva u Brešanovu <i>Ledenom sjemenu</i> i njegovim poljskim prijevodima	237

III. POBUNA, PROVOKACIJA I CENZURA

Marina PROTRKA ŠTIMEC Politika i barbarizacija moderne književnosti: Matošev Petrica Kerempuh	263
---	-----

Dejan AJDAČIĆ
Groteskne komedije Ive Brešana o političkoj moći
i pobunjeniku: uloga ironije u renaraciji 281

Magdalena DYRAS
Politika u kazalištu. Cenzura nekad i sad 299

Aneta GŁOWACKA
Scandalist and provocateur: Oliver Frljić in Poland 313

IV. ARHIV I RUKOPISI

Grozdana CVITAN
Nove spoznaje o *Trajnom sukobu* 341

Miranda LEVANAT-PERIČIĆ
Obitelj kao politička tema Brešanovih romana:
Lokovi i Čulini u distopijskoj tranziciji 367

Martina PETRANOVIĆ
(Ne)poznati Brešan u *Republici Rosamaris* 393

Ivo BREŠAN
Republika Rosamaris 417

PRILOZI

Popis recenzenata i recenzentica pojedinih priloga 451
Imensko kazalo 453

Uvod u *Drugi Brešanov svibanj* (urednički proslov)

Zbornik *Drugi Brešanov svibanj: kultura i politika* sadrži devetnaest znanstvenih radova prethodno izloženih na konferenciji koja se u suorganizaciji Odjela za kroatistiku Sveučilišta u Zadru i Hrvatskog narodnog kazališta u Šibeniku održala 26. i 27. svibnja 2023. godine.

S obzirom na to da je zajedničko obilježje svih Brešanovih tekstova usmjerenost na političke teme i propitivanje utjecaja koji mehanizmi vlasti imaju na individualne sudbine, uz uvijek aktualno pitanje političkih okolnosti izvedbe i recepcije njegovih ranih drama u domaćim i inozemnim kazalištima, poziv na konferenciju usmjerio je sudionike na istraživanje političnosti različitih sastavnica autorova dramskog i proznog pisma. No, budući da problemska čvorišta Brešanova opusa i njegove recepcije otvaraju prostor promišljanju o analognim fenomenima u sjecištu politike i kulture, prije svega onima koji su vezani uz politički provokativne kazališne, filmske i književne pojave, poziv je dodatno sugerirao širenje istraživačkog polja. To je uključilo propitivanje odnosa politike u kazalištu i kazališnih politika, političkih tenzija između kazališnih središta i kazališnih periferija, politiku romana i politički roman te jezik politike u književnosti, političku retoriku i njezino parodiranje. S obzirom na to da je u jezgri njegovih zapleta uvijek prisutna određena politička priča, zanimalo nas je također kako se transformacija političke priče u Brešanovu opusu odnosi prema aktualnoj političkoj zbilji, u kakav dijalog s publikom i kritikom ulazi te na koji način, s druge strane, promjene kritičke recepcije odgovaraju na izazove (promijenjene) političke zbilje, osobito u njihovu (post) tranzicijskom vrtloženju.

Poziv na dodatno produbljanje navedenih tema rezultirao je radovima koji su u zborniku raspoređeni u četiri cjeline. U prvom su poglavlju pod naslovom *Političko u prozi tranzicije* okupljena istraživanja poetoloških obilježja Brešanovih proznih postsocijalističkih tekstova, koja temu političnosti književnosti otvaraju u žanrovskim granicama pikarskog romana, regresivne distopijske fikcije te političkih implikacija književne fantastike. Interpretacije uključuju romane *Gorgone*, *Država Božja 2053.*, *Ispovijesti nekarakternog čovjeka*, *Ništa sveto* i zbirku priča *Pukotine*. U drugom, radovima najbrojnijem poglavlju, iz različitih teorijsko analitičkih perspektiva autori pristupaju di-

menziji političkog u Brešanovim dramama *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Nečastivi na filozofskom fakultetu* i drami *Ledeno sjeme*, ili se pak detaljnije posvećuju analizi različitih izvedbenih i recepcijskih segmenata uprizorenih predstava. Radovi u trećem poglavlju pod naslovom *Pobuna, provokacija i cenzura* koncentrirani su prije svega na propitivanje političkog otpora kroz likove pobunjenika i njihovih ironijskih preobrazbi u književnim tekstovima, no također i na provokaciju kao sastavni dio političkog kazališta, kao i različite aspekte cenzure koji se pod pritiskom reakcija određenih institucija pojavljuju od Brešana do Frljića u hrvatskim i poljskim kazalištima. Zadnje poglavlje donosi nove spoznaje o rukopisima pohranjenima u šibenskom Državnom arhivu, uključujući neobjavljeni roman *Venera i Proleter* i dramu *Republika Rosamaris* koja je uz popratnu studiju Martine Petranović uvrštena na kraju zbornika. Za njezino objavljivanje Vinko Brešan ustupio je autorska prava te nas posebno veseli što je sada ova, vjerojatno posljednja drama koju je Brešan napisao, dostupna i široj javnosti.

U prvom članku zbornika Zrinka Božić odgovara na pitanje postavljeno i na svom plenarnom predavanju kojim je otvorila skup – „Što je politika (u) romanu?“ a pritom raspravu o politici (u) književnosti nadopunjuje naratološkom analizom romana *Gorgone*. S obzirom na to da se dosad ovom romanu kritički pristupalo najčešće iz perspektive odnosa njegova autora prema ideologiji zastupljenoj na razini priče, autorica se polemički osvrće na prethodne interpretacije i odbacuje tumačenja političnosti romana koja argumente nalaze u biografskim podacima ili autorskoj intenciji. Izbjegavajući zamke autorova političkog (ne)svrstavanja u koje se povremeno spoticala interpretacija, posvećuje se pomnom naratološkom čitanju odnosa dijegetičkih razina i pripovjednih instanci te razotkriva kako se u njihovoj međugri ocrtavaju obrisi politike, i to ne kao pozadine ili sastavnice zapleta, nego „kao instance koja zabludjelog Pisca vraća svrsi pisanja i podsjeća na društveno utemeljenje književnosti“, što je ujedno i potvrda sartrovske koncepcije književnog angažmana.

Problemima književnog angažmana, odnosno umjetničke odgovornosti i umjetničke autonomije u kontekstu ratnih devedesetih, posvetio se Igor Gajin raspetljavajući kompleks Brešanova poetičkog identiteta s obzirom na (ne)pripadnost generaciji „književnih klasika“ afirmiranih u vremenu SFRJ, a čijem konformističkom opstanku pomaže upravo duh retradicionalizacije

koji zahvaća hrvatsku postsocijalističku kulturu. Provođenje „osobne autorske tranzicije“ kao prilagodbe u ovakvim prilikama Gajin analizira kroz optiku Améryjeva poimanja kulturnog starenja čije znakove pronalazi u nizu primjera istaknutih autora starijeg naraštaja pisaca poput Aralice, Fabrija, ali i Pavla Pavličića. Premda je i Brešan u prijelomne devedesete ušao kao kanonski dramski pisac, Gajin u njegovim poetološkim prilagodbama i promjenama vidi kontinuitet političke oporbenosti, zadržavanje parodijskog pisma i ironičnog odnosa prema hegemonijskom poretku, podjednako u odnosu prema socijalističkoj ideologiji i (post)tranzicijskom državotvornom nacionalizmu. Oštre ocjene koje je Brešanovoj prozi uputio Krešimir Nemeč u *Prvom Brešanovom svibnju*, autor ovog članka smatra potvrdom njegova stilske uklapanja u poetiku FAK-a, koju je podupirao kao „najstariji FAK-ovac“.

Članak koji slijedi u svom zaključnom osvrtu također se poziva na mišljenje Krešimira Nemeca da Brešan kao pisac „nema ni pravih prethodnika ni pravih nasljednika“, a njegovu posebnost autor ovog članka, Boris Koroman, vidi upravo u tome što on, kao „veliki rekontekstualizator“, iskazujući „volju za pričom“ poziva na čitanje i raspravu. Predmet je Koromanove interpretacije distopijski roman *Država Božja 2053.*, koji smatra primjerom tzv. regresivne distopijske fikcije kakvu je ispisala i Margaret Atwood u romanu *Sluškinjina priča*. Brešanov žanrovski odabir za pripovjedni obračun sa strahovima od fanatizma i fundamentalizma smatra logičnim s obzirom na intencije pisanja proze upozorenja (*cautionary tale*) koja se obično vezuje uz funkciju distopije te autor, u skladu s tim, u središtu Brešanove distopijske priče iščitava upozorenje usmjereno prema društvenoj ulozi Crkve koja kao regresivna politička snaga artikulira institucionaliziranu moć u suvremenosti ugrožavajući zlouporabom te moći i sadašnjost i budućnost. No, u središtu Koromanove interpretacije jest kategorija vremena kao trajna preokupacija Brešanova pripovijedanja, a toj temi pristupa posredstvom teorijskih radova Fredrica Jamesona, Davida Harveya i Marka Currieja. S obzirom na to da se Brešan vremenom učestalo bavi i kao temom i kao strukturnim elementom pripovijedanja, Koroman izdvaja sadržajna, formalna i organizacijska obilježja vezana uz obradu vremena u Brešanovoj prozi – pored problematiziranja odnosa kontinuiteta i diskontinuiteta, cikličnih procesa, paralelnih vremenskih planova, učestale figure simultanosti, tu je i postupak rekontekstualizacije, osobito istaknut u distopijskom romanu. Upravo zato Koroman Brešana naziva „velikim rekontekstualizatorom“.

U svom koautorskom članku Andrea Milanko i Ana Tomljenović naslovnim sintagmom „glazura i pozlata“ prizivaju riječi Fabricija Viskova kojima on ironično sudi o prividu „čvrstog karaktera“ kao maski iza koje se skriva nestabilnost i promjenjivost. Postavljajući tezu o ironijskoj podlozi pikarskog lika kroz njegovu povezanost s glumačkim i umjetničkim identitetom, autorice se fokusiraju na dva Brešanova romana – *Ništa sveto* i *Ispovijesti nekarakternog čovjeka* – te povezuju njihove protagoniste Nenada Pralinu i Fabricija Viskova s protagonistom Musilova romana *Čovjek bez svojstava*. U ovu smionu poredbeni interpretaciju autorice ulaze posredstvom teorijske misli Philippea Lacoue-Labarthea kako bi najprije lik pikara dovele u vezu s „velikim glumcem“ iz Diderotova teksta „Paradoks o glumcu“. No, s obzirom na to da Lacoue-Labarthe evocira Musilov roman definicijom umjetnika kao čovjeka bez svojstava, odnosno nekarakternog čovjeka, autorice nastavljaju pratiti bliskost Musilove i Brešanove koncepcije romanesknog lika pozivajući se i na Nietzscheova razmatranja karaktera u studiji „Radosna znanost“ da bi u zaključku odsutnost karaktera koju Brešan oslikava kroz svoje protagoniste, a koja ostavlja prostor za radikalnu promjenjivost, protumačile kao političku gestu otpora.

U posljednjem članku prvog poglavlja Zvonimir Glavaš bavi se pričama iz zbirke *Pukotine* koja do sada nije bila elaborirana u književnoznanstvenoj literaturi. Otvarajući pitanje politike fantastike autor čitanju pojedinih priča iz zbirke pristupa posredstvom kanonskih teorija Todorova i Suvina, ali prednost daje perspektivi Rosemary Jackson te povezuje njezinu tezu o subverzivnosti fantastike s Rancièreovom definicijom politike književnosti, koju ne traži ni u tematskom sloju teksta ni u političkom angažmanu autora, nego u pripovjednim strategijama i postupcima te u učincima koje ostvaruju u poretku osjetilnoga. U pomnom čitanju Brešanovih priča posebno se zadržava na modelu koji Farah Mendlesohn naziva portalskom fantastikom, sa specifičnom figurom vodiča koja uzurpira ulogu fokalizatora. Pritom navodi niz primjera u kojima perspektivu vodiča nadopunjuje autoritarni glas pripovjedača koji je u Brešanovim pričama često u službi monološke didaktičnosti, a usto posreduje i orijentalističke i balkanističke predodžbe u reprezentiranju likova i tema. Povezujući figuru palimpsesta koju priziva naslovom članka s figurom pukotina iz naslova Brešanove zbirke priča, svoju potragu za paradoksalnim spojevima kontinuiteta i diskontinuiteta autor zaključuje razotkrivanjem ras-

cjepa između različitih slojeva subverzivnosti i autoritarnosti te između monoloških i polifonijskih, prosvjetiteljskih i antiprosvjetiteljskih komponenti na različitim razinama priče i teksta.

Drugo poglavlje u cjelini je fokusirano na tri Brešanove drame, a blok posvećen *Predstavi* otvara članak Gorana Pavlića koji problematizira poetički značaj kontradikcija Brešanovih autopoetičkih iskaza u suodnosu s dramskim opusom, te se detaljnije usredotočuje na moguće ambivalencije njegove kritike socijalističkog društvenog uređenja posredstvom *Predstave Hamleta* posebno i kroz prizmu žanra groteskne tragedije. Propitivanje *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* nastavlja se i kroz istraživanje Kim Cuculić koja uspoređuje dvije riječke predstave: HKD teatra (2005) i Talijanske drame Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca (2017) kroz analizu redateljsko-dramaturških zahvata u predložak i problematike osuvremenjivanja. U kakvoj su vezi folklor i mogućnosti lutkarskog uprizorenja mrdušanskog kolektiva pokazuje članak Igora Tretinjaka nastao povodom zadarskog glumačko-lutkarskog uprizorenja (2022) ovog antologijskog teksta. Iz ukazivanja na pojedine paradoksalne aspekte predstave može se zaključiti kako susret lutke i Brešanovih stremljenja još uvijek čeka svoj s(p)retni spoj.

Brešanov „moralitet u sedam slika“ *Nečastivi na filozofskom fakultetu* nakon objavljivanja 1975. u *Prologu* naišao je na oštre reakcije ideološke kritike te je praizveden tek 1980. u Ljubljani. Premda je proizveo veće političke kontroverze od *Predstave*, u usporedbi s *Predstavom* u stručnoj je literaturi relativno zapostavljen, pa stoga poseban doprinos predstavljaju dva inovativna teorijska čitanja političnosti ovog teksta. U prvoj studiji uobičajene pristupe u ključu političke groteske i socijalne parodije Danijela Marot Kiš preusmjerava na istraživanje političnosti dramskog sukoba u svjetlu koncepta transgresije artikuliranog u opusu Michela Foucaulta i Georgesa Bataillea. U tom teorijskom okviru Fausnerov pakt s Nečastivim autorica tumači kao čin transgresije koji razotkriva dvije proturječne perspektive u temelju dramskog sukoba. S jedne strane, Fausnerova motivacija pristajanja na Zlo određuje transgresiju kao „individualni (bezinteresni) čin afirmacije djelovanja bez granice“, a s druge strane je stav koji dosljedno zastupa Nečastivi time što transgresiju postavlja u tradicionalno određene etičke okvire „koji relativiziraju duhovnu autonomiju u korist jasne podjele između Dobra i Zla, autonomije i koristoljublja“. Time što Fausnera upozorava da je uvjet njegove slobode ujedno i kompromiti-

ranje etičkih načela, Nečastivi produbljuje jaz između autonomije i etike te dovodi u pitanje autentičnost transgresivnog subjekta. U konačnici, posve u skladu s Batailleovim mišljenjem kako transgresija nikada ne dokida zabrane ili tabue, nego ih pokušajem nadilaženja uvijek iznova potvrđuje, autorica pokazuje kako Fausnerova sloboda postaje privilegija koju je nemoguće realizirati „onkraj ćudoređa“ te on na kraju biva prisiljen uzmaknuti, ali ne pred ideološkim aparatom koji uspijeva prekoračiti u svojoj pobuni, nego pred interioriziranim društveno-moralnim normama. U konačnici autorica nas vodi do „sumornog zaključka“ ove groteskne tragedije – transgresija nije moguća bez „krajnje žrtve: gubitka sebe“. Drugim riječima, dok u društvenoj pobuni i želji za autonomijom vanjska transgresija pojedinca uspijeva, unutarnja koja ispituje granicu kao takvu, može uspjeti jedino uz uvjet gubitka osobe.

Novo čitanje *Nečastivog* donosi i Gabrijela Puljić oslanjajući se na spoj Lacanove psihoanalitičke teorije diskursa i Searlove teorije govornih činova. Navedena teorijska simbioza ujedno je i polazište studije Geoffa Bouchera u kojoj on analizira odnos birokratskih govornih činova i diskursa sveučilišta spajajući Searleove formule asertiva i deklarativa s matricama četiriju lakanovskih diskursa. Boucher uočava da se prevlast diskursa sveučilišta nad diskursom gospodara u „novo“ ili „refleksivnoj modernosti“ očituje upravo kroz propagiranje birokratskih govornih činova uz izostanak gospodarskog označitelja. Na tragu tog „izostanka“ autorica interpretira *Nečastivog* najprije kao „fantazmu“ koja određuje smjer Fausnerove žudnje. Situacija u kojoj je *Nečastivi* kao „gospodarski označitelj“ zapravo lebdeći akter koji se stalno presvlači u druge likove te ostaje skriven, otvara prostor uvođenju petog Lacanova diskursa – diskursa kapitalista u kojemu se žudnja tretira kao potražnja, a potrošač razvija stalnu žudnju za žudnjom. U tom smislu autorica *Nečastivog* tumači kao inkarnaciju žudnji različitih društvenih skupina u ovoj sveučilišnoj sredini (od dekana, preko podvornika, vodoinstalatera do redovitog profesora i predstojnika katedre za marksizam), koji „trži, odnosno profitira u svojoj nadmoćnoj poziciji nad tijelima koja upražnjava“ i pritom ispunjava sve uvjete diskursa kapitalista. Završnu dramsku sliku u kojoj se zbiva konačna transformacija *Nečastivog* u Fausnerovo tijelo autorica tako promatra u kontekstu diskurzivnog gubitka koji se pretvara u dobit – gubitak tijela za Fausnera znači dobitak tijela za *Nečastivog* koji kao „lutajući gospodarski označitelj“ u Fausneru postaje „konačna inkarnacija akumuliranog bogatstva u figuri vođe“.

Ana Gospić Županović i Leszek Małczak posvećuju se različitim aspektima Brešanove zanemarene povijesne drame *Ledeno sjeme*. Gospić Županović usredotočuje se na Brešanov prikaz suđenja tzv. vješticama iz perspektive feminističkih tumačenja problematike vještičarenja koja apostrofiraju prikaz tijela i seksualnosti, a Leszek Małczak ispituje odnos poljskih (književnih i intersemiotičkih) prijevoda prema hrvatskom izvorniku, uključujući i verziju koju je Brešan napisao za poljsku publiku, da bi utvrdio kako se i zašto u poljskim prijevodima i izvedbama ublažava kritika zapadne civilizacije. Naime, drama *Ledeno sjeme* koja je objavljena 1993., nikada nije bila praižvedena u Hrvatskoj, dok je u Poljskoj imala dvije produkcije. Dramu je na poljski prevela Dorota Jovanka Ćirić, ali pod promijenjenim naslovom *Vražje sjeme (Diabelskie nasienie)*. Nakon što je prijevod objavljen u časopisu *Dialog* 1999. godine, drama je praižvedena u Teatru Juliusza Osterwe iz Lublina 2000. godine, a zatim i u Teatru televizije 2001. godine. Redatelj lublinske predstave bio je Krzysztof Babicki, a za televizijsku predstavu adaptirala ju je Olga Lipińska, koja je ujedno 1986. godine u Teatru televizije režirala najgledaniju verziju *Predstave*. S obzirom na to da je Brešan pripremio posebnu verziju drame za poljsku publiku, Leszek Małczak u svom prilogu poduzima poredbenu analizu četiriju prijevoda ove drame, od toga dva književna (verziju izvorne drame tiskane na hrvatskom jeziku 1993., naknadno prilagođenu za poljsku izvedbu i poljski književni prijevod iz 1999.) te dva intersemiotička (scenski prijevod iz 2000. i televizijsku interpretaciju iz 2001.). Razlike u načinu predstavljanja Zapada pokazuju da se najviše promjena dogodilo u televizijskoj verziji u kojoj se reduciranje kritike vidi i kroz ublažavanje u izvorniku osobito istaknute demoničnosti lika De Haena koji postaje tek racionalan, proračunati cinik. Razloge ovih promjena Małczak nalazi u političkom trenutku u kojemu poljska publika nije spremna za Brešanovu oštru kritiku zapadne kulture i ogorčenost bešćutnim svijetom prosvijećene Europe, koji on naziva svijetom „leda i hladnoće“.

Treće poglavlje počinje čitanjem Matoševa teksta „Kod kuće“ koji Marina Protrka Štimec u cjelini tumači kao manifest autorova avangardizma, odnosno kao iskaz kojim on revalorizira odnose umjetnosti i politike te objašnjava ključne odrednice vlastitog umjetničkog pisma i identiteta. Rad polazi od definicija figure mudre lude ili morozofa koji u književnim djelima simbolizira subverzivne ideje spram dominantnih sociopolitičkih ili kulturnih koncepata,

a Matoš taj arhetipski profil uvodi posredstvom lika Petrice Kerempuha kojega „susreće“ na svom putovanju kada kao „iskorjenjenik“ tajno posjećuje rodni grad i okolicu. Matoš ovaj tekst dijeli na četiri cjeline koje naslovljuje „plačevima“ i postavlja ih u intertekstualne odnose s Gundulićem, Titušom Brezovačkim, Reljkovićem i Antom Kovačićem, izborom kojih određuje i kriterije vlastitog stvaralaštva. Pritom su pripovjedačevo putovanje, odnosno lutanje i potraga za domom povezani s likom Petrice i njegovim metamorfozama (od žandara preko profesora do satira) koje stupnjevito vode prema afirmaciji dionizijskog načela u Matoševoj viziji umjetnosti. Podsjećajući na Flakerovo čitanje Kovačićeve „barbarizacije“ hrvatske tradicije i ustaljenih struktura europske književnosti autorica u nizu Matoševih postupaka prepoznaje „pred/avangardni“ nastavak Kovačićevih praksi. Odbacujući pritom prethodna tumačenja koja simboličnu sliku Dioniza/Bakha promatraju u ključu autorove osobnosti i kulta nacije, autorica u pretvorbi varalice i lakrdijaša u božanskog pratitelja vidi sintezu pučkog i klasičnog, a kroz opozicijski potencijal Kerempuhova lika u ironijskom odmaku otkriva stvaralaštvo u slobodi i igri kao afirmaciju pobjede umjetničkog nad političkim.

Liku pobunjenika posvećena je i studija Dejana Ajdačića koji toj temi pristupa u kontekstu ironije i ironijskog diskursa u dramskim komadima koje je Brešan nazvao grotesknim tragedijama, a obilježene su naglašenim intertekstualnim vezama s književnim tekstovima klasika svjetske književnosti. Pritom, u značenju dramskog preinačenja određenog predloška (Shakespeareova, Molièreova, Goetheova, Racineova), autor uključuje pojam *renaracija* i iznosi tezu da Brešan kao „tragikomični renarator“ nalazi oslonac u mehanizmima vlasti/vladanja koje opisuju klasici. U tom smislu, za potrebe dramske renaracije Brešan se u svojim grotesknim tragedijama oslanja na tip ironije koji Linda Hutcheon vezuje uz parodiju. No, budući da ironiju parodijskog tipa Brešan ne primjenjuje na likovima pobunjenika poput Škoke u *Hamletu*, autor smatra da je u tom slučaju ironija sudbine ona perspektiva s koje se može promatrati ishod njihove pobune.

Dva posljednja rada u ovom poglavlju bave se pitanjima političke provokacije i cenzure u kazalištu, uz poseban osvrt na suvremena poljska iskustva. Magdalena Dyras polazi od podmuklih mehanizama posredovane političke kontrole koje je Brešan prokazao u svom memoarskom tekstu „Moji ‘slučajevi’“, a pratili su prve izvedbe *Predstave* i *Nečastivog*, kao i kasnije drame

Smrt predsjednika kućnog savjeta i Viđenja Isusa Krista u kasarni V. P. 2507. Iz perspektive Brešanovih „slučajeva“ autorica detektira nove oblike cenzure (ekonomske, afektivne i preventivne), razvijene u suvremenim poljskim kazalištima pod utjecajem pritiska određenih institucija, usprkos tome što je 1990. službeno ukinut Ured za cenzuru. Prateći burne reakcije pojedinaca koji zapravo ne pripadaju kazališnoj publici, koji nisu gledatelji, ali potaknuti aktivnostima konzervativnih krugova traže zabranu gledanja te pritom zaista uspijevaju zaustaviti pojedine izvedbe, autorica zapaža kako poljska „publika“ (javnost u širem smislu) osobito afektivno reagira na nova čitanja kanonskih drama. Pokazuje to na primjeru Mickiewiczzeve drame *Dušni dan* usporedbom razloga zabrane izvedbe 1967. godine (redatelja Kazimierza Dejmeke) i 2021. godine (redateljice Maje Kleczewske).

U svom prilogu Aneta Głowacka nadovezuje se na temu koju je otvorila Magdalena Dyras, sužavajući fokus na poljsku recepciju političkog kazališta Olivera Frljića i razloge zbog kojih je u Poljskoj stekao reputaciju „skandalizatora i provokatora“. Analizira dva „slučaja“ u kojima Frljić otvara pitanja s kojima se poljsko društvo suočava uz kolektivnu nelagodu, a u skladu s tim i uz žestoke otpore konzervativne sredine. Dodatnu razinu provokacije Frljić postiže i time što tabuizirane teme poljskog antisemitizma, pedofilije i diskriminacije žena povezanih s političkim utjecajem Katoličke crkve, uključuje u produkcije kanonskih djela poljske drame, *Ne-Božanstvene komedije* Zygmunta Krasińskoga i *Kletve* Stanisława Wyspiańskoga. Premda se premijera *Ne-Božanstvena komedija. Ostaci* zakazana 7. prosinca 2013. u krakovskom kazalištu Narodowy Stary Teatr, nikada nije dogodila, a *Kletva* je ipak praizvedena 2017. u varšavskom Teatru Powszechny, obje su izazvale burne izvankazališne političke reakcije. Kroz dekonstrukciju povijesno-političkog konteksta autorica ističe neuralgične točke poljskog društva te iznosi obilje podataka potrebnih za razumijevanje složenosti „slučaja Frljić“, a samim time i razmjera „skandala“ koji je proizveo u Poljskoj. Povezujući njegovu estetiku provokacije uz teoriju agonizma Chantal Mouffe, autorica zaključuje da je u Krakovu i Varšavi, jednako kao i ranije u Splitu i Rijeci, Frljić bio manje zainteresiran za učinke konačne izvedbe, a njegov glavni cilj bila je radikalizacija rasprava u javnom prostoru i antagoniziranje različitih društvenih skupina i mišljenja.

Zadnje poglavlje „Arhiv i rukopisi“ otvara Grozdana Cvitan novim spoznajama koje je stekla uvidom u rukopisnu ostavštinu iz šibenskog Državnog ar-

hiva, a uglavnom se odnose na okolnosti izvedbi pojedinih Brešanovih drama. Ističe podatak o 120 premijera koje je do sada uspjela evidentirati te upozorava na slučajeve javljanja više prijevoda na istom jeziku (npr. na talijanskom, makedonskom, njemačkom) i nedostatak informacija o odnosu prijevoda prema izvedbama. Zatim, oslanjajući se na intervju, kritike, medijske reakcije, autorova sjećanja i slične fragmente, rekonstruira povijesne i političke okolnosti praizvedbe predstave *Smrt predsjednika kućnog savjeta* koja se u Beogradskom dramskom kazalištu gdje ju je 1979. godine pripremao Ivica Kunčević nije realizirala, no iste se godine u Gavelli s redateljem Marinom Carićem ipak odigrala. Osvrće se i na beogradsku premijeru drame *Videnje Isusa Krista u kasarni V. P. 2507* iz 1984. godine te ponovo priziva sjećanje na političku priču oko *Nečastivog* iz 1973. godine, otvarajući ovu temu u kontekstu slovenske praizvedbe predstave *Hudič na Filozofski fakulteti* iz 1982. godine. Na kraju donosi i osvrt na nekoliko polemika koje je Brešan vodio s kritičarima, osobito s Petrom Brečićem, da bi iz te perspektive pokušala procijeniti razloge Brešanova napuštanja dramskog i okretanja romanesknom pismu.

Istraživanja Grozdane Cvitan na neobjavljenim Brešanim rukopisima koji se čuvaju u Državnom arhivu u Šibeniku posredno su otvorila prostor i zadnjim dvjema studijama u ovom poglavlju, kao i rukopisu kojim Zbornik završava. U prvoj od njih Miranda Levanat-Peričić analizira roman *Venera i Proleter*, a u drugoj Martina Petranović dramu *Republika Rosamaris*. Romanu *Venera i Proleter* autorica pristupa kao Brešanovu ishodišnom tekstu tranzicije, a interpretira ga uz analogiju s distopijskim romanom *Država Božja 2053*. Poveznicu među romanima propituje kroz temu obitelji s jezgrenom problematikom „amoralnog familizma“ (Banfield 1958). Zaključno Brešanove (post)tranzicijske distopijske kronotope sagledava u širem kontekstu antimodernističke svijesti, ali obilježene specifičnim narativno-svjetonazorskim postavkama ukidanja teleološkičnosti u hrvatskoj tranzicijskoj prozi. U drugoj studiji neobjavljenju dramu *Republika Rosamaris* Martina Petranović pokušava genološki, tipološki i diskurzivno smjestiti u Brešanov dramski opus. Posebno mjesto ovoj drami pripada i zbog načina na koji nastaje, odnosno, određenih kulturno popularnih okolnosti koje uključuju i Brešanovu suradnju s Tončićem i Vjekoslavom Huljić na glazbenim umetcima, kao i zbog činjenice da je to vjerojatno njegova posljednja napisana drama. Sâm autor ovu je dramu podnaslovio „otočka farsa“, a Martina Petranović žanrovski je određuje kao

mjuzikl *in spe* te pristupa tekstu kroz analizu tipičnih brešanovskih motiva i situacija uz osvrt na jezičnostilsku karakterizaciju i tipologiju likova iz perspektive prethodnih studija (Čale Feldman 1989, Senker 1996). U tom smislu zapaža i određene specifičnosti u tretiranju ženskih likova, što donekle mijenja prethodni izrazito maskulin karakter Brešanova dramskog svijeta. Uz studiju prilaže i izvorni tekst drame.

Naposljetku, u ime suorganizatora skupa, Odjela za kroatistiku i Hrvatskog narodnog kazališta u Šibeniku, željeli bismo zahvaliti svim autoricama i autorima na vrijednim priložima te poticajnim raspravama, kao i recenzentima i recenzenticama na temeljitom čitanju i korisnim sugestijama. Posebnu zahvalu dugujemo svima koji su doprinijeli tome da Ivo Brešan bude jedan od autora ovog zbornika. Njegova drama *Republika Rosamaris* uklopila se u naslovnu temu skupa i time što je autor u njoj potvrdio poznati stav odbacivanja politike koja se svodi na niske strasti, pohlepu i žudnju za vlašću. U ovom slučaju riječ kritičke prosudbe dao je neiskvarenom mladiću Pepu koji ima samo jednu želju – provesti ostatak života sa svojom ljubljenu Maricom, izbjegavajući svaku politiku. On nije buntovnik, ali njegov plan napuštanja otočke farse u kojoj vlada politička koalicija alkoholičara i dišperaduna bijegom prema utopijskom kopnu gdje zaljubljeni žive kao „tice nebeske“, postaje pobuna. S obzirom na to da Zbornik zatvaramo Brešanovim tekstom, željeli bismo cjelinu zaokružiti njegovim riječima. Stoga ga i otvaramo riječima koje izgovara zaljubljenik u Maricu podsjećajući nas na to da i ljubav može biti revolucionarna ideja, a time i politika za koju se vrijedi boriti.

PEPO: Znaš, barba Mile, ja ne želim imati nikakove veze s politikom.

Protiv sam svake vlasti, i države i zakona i svakoga ko nam propisuje kako se imamo vladat.

GNJUSO: Pa i mi smo. Al ne vidiš da se borimo protiv vlasti?

PEPO: Je, ali tako da bi vi došli na vlast.

GNJUSO: Mi očemo bit nešto drugo. Vlast koja će ukinuti svaku vlast.

PEPO: Svejedno. I to je vlast. A ja ne želim nikakovu vlast. Ni onu koja ukida vlast. Meni ništa na svitu nima vridnosti. Jedino ljubav. I to ne bilo kakova ljubav, nego ljubav prema Marici...

(Ivo Brešan, *Republika Rosamaris*)

I.

POLITIČKO U PROZI TRANZICIJE

Zrinka BOŽIĆ

Što je politika (u) romanu? Čitajući Brešanove *Gorgone*

UDK: 32:82-31 * 821.163.42.09 Brešan, I.
Izvorni znanstveni rad

U kritičkoj recepciji Brešanova opusa nerijetko se ističe kako su politika i ideologija njegove trajne opsesije, a čitanja koja te aspekte njegova stvaralaštva stavljaju u fokus, politiku i ideologiju prepoznaju ili samo na razini priče ili se zadovoljavaju deskripcijom tzv. ideologema opet, nažalost, na razini priče. Pritom se često podrazumijeva da je posve jasno što je politika i što je politika u književnosti zbog čega je obje vrlo lako, bez dostatne teorijske elaboracije, uklopiti u interpretacijski mehanizam čina čitanja.

Cilj ovoga rada je propitati što politika može biti u romanu i kako ona, kada postane sastavnim dijelom književnoga teksta, ostvaruje svoje učinke. Čitanje Brešanova naratološki iznimno zanimljivoga romana *Gorgone* (2006), pokazat će koje bi aspekte rada književnoga teksta i pripovjednoga umijeća trebalo uzeti u obzir kada se govori o politici u romanu ili o političkome romanu kao književnomu žanru.

KLJUČNE RIJEČI: *Gorgone*, književnost, politika, politički roman, roman, žanr

Politika u djelima Ive Brešana je konstanta. Jedina je razlika u tome što je, odlučivši „raditi sam sa sobom“ (Cvitan 2022: 129), 90-ih godina prošloga stoljeća postupno odustao od drame i okrenuo se romanu.¹ Zbog nezadovoljstva scenski loše postavljenim dramama, zasićenosti različitim vrstama

¹ U razdoblju od 1990. do 2012. objavio je dvanaest romana: *Ptice nebeske* (1990), *Ispovijedi nekarakternog čovjeka* (1996), *Astaroth* (2001), *Kockanje sa sudbinom* (2002), *Država Božja 2053.* (2003), *Vražja utroba* (2004), *Tri života Tonija Longina* (2005), *Gorgone* (2006), *Katedrala* (2007), *Ništa sveto* (2008), *Prokletnici* (2010), *Sedam stuba do trona* (2012). U rukopisnoj ostavštini ostao je neobjavljen i trinaesti roman *Venera i Proleter*.

suradnji i drugačijega (šireg) vremenskog okvira, izabrao je roman, žanr u kojemu ga, riječima Vinka Brešana, vrijeme „više nije pritiskalo – mogao se raspisati, odlaziti u digresije, bio je slobodniji“ (ibid.: 129). Prema Velimiru Viskoviću, zaokretu prema romanu pripomogla je s jedne strane činjenica „da njegove drame osamdesetih i početkom devedesetih nisu doživljavale uspjehe iz sedamdesetih“, a s druge činjenica „da ratna i poratna vremena u kojima su teatri njegovali nacionalno-patetični stil nisu baš pogodovala uvijek socijalno-kritički raspoloženom Brešanu“ (2006: 23).² Bez ikakve želje da utvrdimo je li riječ o jednom posebnom ili kombinaciji više razloga, činjenica jest da je jedan od najuspješnijih i najizvođenijih naših dramskih pisaca postupno odustao od žanra u kojemu je bio „doma“ i okrenuo se prozi i romanu.

„Da je posrijedi (i) inventivan epik koji je iz sebe izbacio dugo akumuliranu narativnu energiju, pokazale su već Brešanove *Ptice nebeske* (1990), pikarski roman s radnjom smještenom u noviju hrvatsku stvarnost“ (2020: 188), piše Krešimir Nemeć povodom izlaska njegova prvog romana. „Svejedno je li riječ o dramama, pripovjedačkoj prozi ili pak romanima, Brešan je autor relevantnih (i dobitnih) književnih strategija“ (2006: 77), primjećuje Ivan J. Bošković. Te se strategije, dodaje Bošković, temelje na tematiziranju povijesti, (tragi) groteski i privlačnoj i dinamičnoj fabuli, a kada je riječ o povijesti, „u njegovu djelu ona se manifestira najčešće kao ideologija/politika, a njezini su oblici zlo, svejedno je li ono oličeno u Sotoni, Astarothu ili kojem drugom obliku pukotina, isključivosti, mržnje“ (ibid.: 77).³ Nemeć će u jednom od prvih osvrta na roman *Gorgone* tako istaknuti dvije temeljne Brešanove opsesije pre-

² U nastavku Visković objašnjava: „Brešan je u svojim romanima i pripovijetkama, dakle u žanrovima koji su manje izloženi pritisku društvene narudžbe od drame, među prvima u našoj književnosti počeo propitivati i neke mračne strane nacionalne ostrašćenosti koja u ideji države vidi ideju važniju od principa humanosti. Njegovo *Kockanje sa sudbinom*, primjerice, bilo je među prvim knjigama u nas koje su se bavile tzv. našim zločinima što su počinjeni u ratu početkom devedesetih“ (2006: 23).

³ Dvije godine kasnije u svom čitanju Brešanova romana *Katedrala* Bošković će gotovo od riječi do riječi ponoviti: „Da je tema povijesti tako draga Ivi Brešanu, gotovo da i nema potrebe objašnjavati. U njegovu djelu, kako dramskomu tako i pripovjedačkomu – a ono obaseže više od četrdeset naslova – najčešće se manifestira kao ideologija/politika, a njezini su oblici zlo, oličeno u Sotoni, Astarothu ili kojemu drugom vidu isključivosti i mržnje. To zlo (sotona, vrag, nečastivi) u Brešanovu djelu vlada ljudima i njihovim postupcima, ono je njihov pokretač, pa je njihov rasplet, najčešće tragičan ili groteskan, samo posljedica vladavine zla i zlih sila. Brešan ne propušta naglasiti da se zlo nalazi u svakom čovjeku, da se ne da iskorijeniti ni ljudskom ni kakvom božjom/božanskom intervencijom i promišlju, pa se zato i javlja u svim vremenima i u svim sredinama“ (2008: 208).

nesene iz dramskoga u romaneskni opus: „Prva je opsjednutost ideologijom i politikom kao ključnim determinantama koje određuju putanje individualnih ljudskih sudbina; druga je važna komponenta oslanjanje na neki poznati literarni predložak ili arhetipski obrazac u gradnji vlastite priče“ (2006: 88). Drugim riječima, Brešan je opsjednut ideologijom koja je isto što i politika koje su istodobno i očitovanje povijesti i čisto zlo. Usredotočivši se na tzv. „društveni ideologem“ u književnosti, ponešto drugačiji pristup obećale su ponuditi u svojem komparativnom čitanju Brešanove fantastične proze Kornelija Kuvač-Levačić i Amanda Car. Premda se u njihovu tekstu „Društveni ideologemi hrvatske fantastične proze (na primjeru Desnice, Čuića i Brešana)“ ambiciozno metodološki najavljuje minuciozna analiza diskursa s ciljem identifikacije „ideologemske strukture izabranih tekstova“ (2012: 288), sve garnirano citatima iz relevantne teorijske literature (Van Dijk, Jameson, Biti) – čitanje samih tekstova ne izlazi izvan okvira banalnog biografizma zasnovanog na izjednačavanju instanci autora i pripovjedača sve popraćeno brkanjem pojmova politike, ideologije i vlasti. Što je točno ideologem nije posve jasno, ali da se identificira na relaciji autor – priča, za autorice nema nikakve dvojbe.⁴

Kada je pak riječ o Brešanovu pripovjednom umijeću, Nemeč piše kako je za njegov „narativni rukopis karakteristična hipertrofija pripovijedanja“ i kako su priči „podređeni svi drugi strukturni aspekti, od izgradnje karaktera do kompozicijskih rješenja“ (2020: 205). Potom zaključuje:

⁴ Pojam ideologema u radu je doslovno objašnjen u dvije rečenice: „Ideologem se prema F. Jamesonu (*Političko nesujesno*, 1981.) definira kao povijesno određen pojmovni ili semički kompleks koji se može projicirati bilo u obliku 'vrijednosnog sustava', 'filozofijskog pojma' ili u obliku protopripovijesti, osobne ili kolektivne pripovjedne fantazije (prema: Biti 1997: 134). V. Brešić ideologem u širem smislu definira kao način upotrebe ideologije u književnosti ili – u užem – kao ideološku značajku nekog pisca ili djela, odnosno element književnoumjetničke strukture koja sadržava ideološku obavijest po načelu *ideologija izvriče, ideologem ističe* (Brešić 1991: 47).“ Jamesonova koncepcija ideologema prenosi se posredno (preko Bitija), prelazi na Brešićevo tumačenje i potom slijedi analiza književnih primjera. Nema nikakve dodatne elaboracije pojma „društveni ideologem“ koji se pojavljuje u naslovu, kao da bi ideologem uopće mogao biti „nedruštven“. Moguće na tragu citirane Brešićeve tvrdnje da je riječ o ideološkoj značajki pisca ili djela, autorice ne vide nikakav problem u analitičkom postupku u kojemu su osobni stavovi pisaca nedvosmisleno izraženi u stavovima pripovjedača i likova kao da stoljeće razvoja naratologije (počevši s doprinosima ruskih formalista, preko čeških i francuskih strukturalista do danas) nije ni postojalo. Pojmovi politike, ideologije ili vlasti (koja se često spominje) nisu ni jasni, ni elaborirani, funkcioniraju isključivo na razini prazne etikete kao da svaki od tih pojmova nema genealogiju koju bi itekako valjalo uzeti u obzir, pogotovo jer i u sferi znanosti o književnosti postoji bogata tradicija njihove primjene.

Nasuprot bogatom semantičkom potencijalu priče stoji izrazita deficitarnost stilskog plana i nebriga za kulturu rečenice. U prvim romanima piščeva silna narativna energija s pravom je doživljena – i kod kritike – i kod publike – kao mjesto razlike u hrvatskoj književnoj sceni. Ta će djela ostati sastavnim dijelom našega književnog kanona. Poslije su sve više dolazili do izražaja nedostaci takve bujnosti: zamor materijala, trošivost, samoiscrpivost i neekonomičnost naracije, repetitivnost situacija, žanrovska konfuzija. (Nemec 2020: 205)

Tomu prethodi prikaz Brešanova romanesknog opusa koji započinje s *Pričama nebeskim* (1990), pikarskim romanom u kojemu se žanru svojstvena „osamljenost pikarskog marginalca zamjenjuje parom pikarskih junaka“ (ibid.: 188) koja se onda spaja sa „studijom domaćeg mentaliteta, satiričkom ‘obradom’ hrvatskoga društva i kritičkim portretom vremena, a posredno i sa socijalnom karakterizacijom“ (ibid.: 188–189). Prema Nemecovu mišljenju, riječ je o u biti populističkoj pikaeski usmjerenoj „na slikoviti nered, na simpatične vragolije, na demaskiranje ljudske gluposti, na veseli relativizam i vedru, karnevalesknu stranu života“ (ibid.: 189). Kad je pak riječ o pripovijedanju, ističe snagu i privlačnost fabule koja je linearno-progresivna i koja kao takva „povremeno zastire pogled na ostale romaneskne slojeve“ (ibid.: 188). O kojim se točno romanesknim slojevima radi, ne doznajemo. Potom slijedi osvrt na *Ispovijedi nekarakternog čovjeka* (1996), drugi Brešanov pikarski roman, koji ne izlazi izvan okvira interpretacije priče i sudbine glavnoga junaka što je dovoljno da Nemec zaključi kako su za Brešana „politički projekti i velike ideje, npr. o pravednijem društvu, o općem dobru, progresu, jednakosti, slobodi, pravdi i sl. najčešće samo ideološke floskule iza kojih se kriju posve sitni privatni interesi“ što se onda „najbolje vidi u trenutku kada se ti ideali ‘oživotvore’ i pretoče u društvenu praksu“ (ibid.: 191). Roman *Kockanje sa sudbinom* (2002) koji se hvata ukoštac s temom ratnih zločina koje je počinila hrvatska vojska u Domovinskom ratu, opisan je kao fantastični triler i „tipičan roman s tezom“ (ibid. 190). Iz vrlo šturog opisa u kojemu se navodi da je riječ o romanu „u kojemu se propituje u kojoj se mjeri ljudsko ponašanje odvija po pravilima višeg umnog načela (*logosa*) (...), a u kojem ovisi o pukom slučaju“ (ibid.: 190) nije posve jasno što bi ga takvim činilo. Nemec se u svom tekstu usput dotiče i romana *Ništa sveto* (2008), *Tri života Tonija*

Longina (2005), *Sedam stuba do trona* (2012), *Vražja utroba* (2004), *Prokletnici* (2010), prepričava zaplet *Države Božje 2053.* (2003), a pored prva dva pikarska, najveću pozornost posvećuje romanima *Astaroth* (2001), *Katedrala* (2007) i *Gorgone* (2006). S obzirom na temu ovoga rada, osvrnut ću se prvenstveno na zapažanja o *Astarothu* i *Gorgonama*. Sve su „tematske opsesije“, piše Nemeć, do punog izražaja došle u *Astarothu*, romanu iznimno razvedene događajne linije izvedene oko faustovskoga motiva koja je „vođena sigurnom rukom i s puno invencije“ s ponekim „potezom ‘viška’, lakim feljtonskim rješenjima posuđenim iz popularnih romana i nebrigom za mikrostrukture stila“ (ibid.: 191). U romanu se u Nemećovoj analizi politika identificira, kao i u ranije spomenutim radovima, na razini priče ili zapleta:

Gradeći svoje carstvo na ritmičkoj izmjeni rasula i prividne ravnoteže, gospodar zla koristi se ideologijom i politikom kao svojim glavnim instrumentom u upravljanju svijetom pa se *Astaroth* u Brešanovu romanu pojavljuje kao *demon politike*, dok je politika dosljedno viđena kao sotonsko djelo. U tako konstruiranoj antihgelijanskoj teleologiji, u povijesti ne postoje dobro i zlo, zločin i pravda, nego samo vječna igra rušenja i građenja, prividnoga reda i kaosa, kojom suvereno upravlja *Astaroth* kao veliki metafizički redatelj. (Nemeć 2020: 193)

Nemećovim čitanjem Brešanova romana *Gorgone*, približavamo se i središtu našega problema. Prvo, istaknuvši njegov mitski okvir (mit o Perzeju), Nemeć u romanu prepoznaje „trokatnu strukturu: prvi je fabularni sloj realistički, drugi mitološko-simbolički, a treći autobiografski“ (ibid.: 197). U analizi koja slijedi, Nemeć prvi sloj veže uz sudbinu Mauricija Novaka – Mora od njegova rođenja do smrti, drugi sloj prepoznaje u spjevu *Perzeida* koji u prepjevu donosi fikcionalni Inoslav Vilović, a treći sloj, prema njegovu mišljenju, „ćine komentari u prvome licu u kojima u brojnim točkama, aluzijama i referencama prepoznajemo ‘realnoga’ autora pa možemo govoriti i o autobiografskim elementima“ (ibid.: 198). Drugo, ponavlja se isti tip izvoda kao u čitanju *Astarotha*, samo što Nemeć sada zaključuje kako Brešan Gorgonu „dosljedno prikazuje u obliku ideologije koja zaluđuje mase i u njihove okamenjene mozgove urezuje dogme po kojima oni misle i djeluju“ (ibid.: 198). Potom slijedi interpretacija koja kreće od razine priče o Moru, modernom Perzeju, koji je,

kako Nemeć istiće, ųrtva svih triju Gorgona⁵ i ide prema tzv. autobiografskom sloju u kojemu „pripovjedać priznaje da je u brojnim ųivotnim situacijama jedva izbjegao Meduzin pogled“⁶ da bi došao do zakljućka:

Iako je politika glavna tema, *Gorgone* se ne moųe nazvati politićkim romanom. Brešan ne piše svoje djelo iz nekog odrećdenog politićkog ili ideološkog stajališta, lijevoga ili desnoga. Sve iskljućivosti, bile one ideološke, politićke ili vjerske, za njega su gorgonski porod: fašizam, nacizam, boljševizam, vjerska zatucanost. Ta se teza dosljedno provlaći kroz ćitav Brešanov opus, no ovdje je dovedena do paroksizma. Politićka je u djelima ovoga pisca tek pozadina za analizu ljudskih sudbina, i to sudbina ljudi koje je na ovaj ili onaj naćin ošinuo pogled Meduze. (Nemeć 2020: 199)

Drugim rijećima, *Gorgone* nisu politićki roman jer Brešan, zbiljski autor romana, ne piše ni iz lijeve, ni iz desne pozicije. U tome je zakljućku saųeto sve što je u tekstu metodološki problematićno: pozivanje na zbiljskoga autora Brešana da bi se tekst ųanrovski definirao, paušalno baratanje pojmovima politike i ideologije i nićim obrazloųena tvrdnja da se ne radi o politićkome romanu.

Da je rijeć o romanu koji problematizira poziciju i status autora, njegovu ulogu u procesu interpretacije i njegove ingerencije nad znaćenjem nastojala je pokazati Miranda Levanat-Perićić u svom ćitanju *Gorgona*: „Ćijeli je roman u odrećenom smislu proųet nametljivom autorskom intencijom kontrole nad ćitateljem i kritićarem, a istaknuta potreba redukcije njihove uloge u tumaćenju znaćenja u konaćnici dovodi do toga da se pisanje fikcije i pisanje interpretacije napisane fikcije u *Gorgonama* javlja gotovo simultano“ (2020: 332).

⁵ Nemeć ilustrira: „On je pogledao Meduzi u oći i ona ga je okamenila, zatim ga je Stena zapalila mrųnjom pa je postao slijepi fanatik. Konaćno, Eurijala mu je ispila dušu pa je njime zavladała potpuna pustoš. Meduza, Stena i Eurijala (dakle dogmatizam, fanatizam i duhovna pustoš) uvijek idu zajedno, jedna bez druge ne mogu i generiraju zlo u svijetu.“ (ibid.: 199)

⁶ Nemeć nastavlja: „Odvratio je od nje oći doslovno u posljednji ćas i tako sprijećio da mu ideologija ne pomuti mozak. Autobiografski subjekt preprićava razne dogaćaje iz svoje mladosti i za vrijeme studija u Zagrebu, a osvrće se i na poznata i manje poznata mjesta iz svoje spisateljske karijere kad se našao na udaru dogmatskih, okamenjenih duhova i kad se – ųeleći saćuvati ljudsku i umjetnićku autonomiju – borio protiv raznih Gorgona.“ (ibid.: 199)

Otvorivši svoje razmatranje romana uvodom u stanje teorijske rasprave nakon strukturalističkog i antihumanističkog izгона autora (u slijedu eliminacije građanskog subjekta), Levanat-Peričić podsjeća da se i u okvirima postklasične naratologije o njemu još uvijek ima što reći jer je „ponovno okretanje prema autoru posljedica (...) instaliranja postkolonijalnog i feminističkog subjekta koji postaje osviještena osoba oslobođena glasa, koja ne pristaje na to da bude Drugi niti da netko/nešto govori u njegovo/njezino ime“ (ibid.: 327). I tako se ono što se smatralo mrtvim i pokopanim vratilo na krilima teorijske problematizacije različitih identitetskih pozicija, a pokazalo se i da je zapravo pojam implicitnoga autora kakav je uveo Wayne Booth još 1961. godine u svojoj *Rhetoric of Fiction*, a potom različito tretirali Seymour Chatman i Shlomith Rimmon-Kenan,⁷ zapravo, prema Levanat-Peričić, „pokušaj spašavanja teksta od autora, kako od svih personalnih, biografskih obilježja, tako i od tragova njegove intencionalnosti“ (ibid.: 330). Nadovezujući se, s jedne strane na koncepciju implicitnog autora kao implicitne ideologije djela Wolfa Schmida,⁸ a s druge na Antoineta Compagnona koji „u toposu smrti autora (...) vidi brkanje autora u biografskom i sociološkom smislu s autorom u hermeneutičkom smislu, u smislu namjere ili intencionalnosti kao kriterija tumačenja“ (ibid.: 332), Levanat-Peričić pristupa Brešanovim *Gorgonama* kao tekstu koji upravo kroz pripovjedne tehnike problematizira status autorskih instanci. Prema njezinu čitanju romana, pripovijedanje se odvija na dvjema odvojenim razinama koje se povremeno dotiču u drugome dijelu romana, na kraju spajaju i među kojima se uspostavljaju „vrlo složeni odnosi ne samo na relaciji (implicitni) autor – (implicitni) čitatelj nego (...) i na relaciji između različitih autorskih instanci“ (ibid.: 333). Dok na prvoj pripovjednoj razini

⁷ Kako Levanat-Peričić s pravom primjećuje: „Bez obzira na redukciju Chatmanova dijagrama iz kojega Rimmon-Kenan uklanja 'supstituirajuće posrednike' autora i čitatelja, zajednička je objema teorijama de-personifikacija implicitnog autora – on je bez roda, on je bez spola, bez osobnih karakteristika; dakle on je zapravo 'ono'. Jasno, ni Chatman ni Rimmon-Kenan ne govore o osobi autora, a glavni razlog zbog kojega Chatman uvodi implicitnog autora, a Rimmon-Kenan ga isključuje, zapravo je podudaran – negacija autora kao subjekta kroz njegovo uklanjanje iz pripovjedne komunikacije.“ (2020: 330)

⁸ Schmid tvrdi kako nije neobično da autori eksperimentiraju sa svojim svjetonazorima te da svoja uvjerenja propituju u djelima koja pišu: „U nekim slučajevima autori rabe svoja djela da bi prikazali mogućnosti koje su neostvarive u kontekstu njihove zbiljske egzistencije, preuzimajući pritom stavove o određenim pitanjima koje se u zbilji ne bi usudili preuzeti. U takvim slučajevima implicitni autor može biti radikalniji nego što zbiljski mogao biti (...)“ (2014: 295–296). A postoje slučajevi, dodaje Schmid, kada su ideološki horizonti implicitnoga autora širi od onih zbiljskoga autora.

heterodijegetički pripovjedač pripovijeda neobičan život Mauricija Novaka Mora, na drugoj pripovjednoj razini pojavljuje se lik Autora, prema Levanat-Peričić, koji je ujedno i *ghostwriter* pseudoepa *Perzeide* (koji je s grčkoga preveo stanoviti, izmišljeni Inoslav Vilović) i pripovjedač vlastitoga života čije epizode povremeno prekidaju pripovijedanje na prvoj pripovjednoj razini. U romanu tako dolazi do umnožavanja autorskih instanci pa imamo: autora *Perzeide* koji je ujedno i „književni lik Autora u romanu“ i koji želi pisati kantovski bezinteresno, implicitnog autora *Gorgona* koji se formira na razini recepcije odnosno „onaj koji iz prikrajka povezuje *Perzeidu* s glavnom radnjom“ (ibid.: 336) i autor *Došljaka* „kojemu, premda se čini da je isti lik kao i autor *Perzeide*, pripadaju estetička promišljanja i drukčiji autopetički komentari jer on ne piše bez razloga“ (ibid.: 337). Tri autorske instance, smatra Levanat Peričić, donose priču na trima razinama i u tri različita modusa: na mitološkoj razini u visokomimetičkom modusu, na povijesnoj (epskoj) razini u niskomimetičkom modusu i na dramskoj razini u ironijskom modusu. Bez obzira na politiku koja se tematizira na svim razinama, zaključuje se kako je riječ u romanu u kojemu je središnja tema „borba autora za pravo nad značenjima koje je odredio svojim namjerama“ (ibid.: 339). Vjerojatno bi se dalo još raspravljati o koncepciji autorske intencije koja se ovim čitanjem Brešanova romana vraća u igru kroz rekonstrukciju tragova u narativnoj strukturi djela, no zaključak da se u prostoru teksta odvija borba autora za ingerencijama nad značenjem iznimno je poticajna za daljnji korak u čitanju *Gorgona*.

Međutim, umjesto upuštanja u nastavak rasprave o autoru i borbi za ingerenciju nad značenjem koja se, prema Levanat-Peričić, tematizira u romanu, napraviti ćemo korak unatrag da bismo eventualno napravili korak naprijed u čitanju. U tom smislu bit će nužno razmotriti još neke aspekte narativne strukture Brešanova romana, a tiču se primarno pripovjednih instanci koje nas (tradicionalno strukturalistički) vraćaju u stroge okvire teksta. Kad je pak riječ o slojevima pripovijedanja u *Gorgonama*, valjalo bi krenuti od dijegetičkoga univerzuma koji se raslojava u nekoliko razina: prvu koja donosi priču o Mauriciju Novaku Moru (s ekstradijegetičkim pripovjedačem u trećem licu), drugu koju nastanjuje Perzej, treću u kojoj je Pisac lik vlastitog pripovijedanja i četvrtu koju nastanjuje Pisac koji istodobno piše spjev *Perzeidu* i pripovijeda svoj vlastiti život. Polazeći od čuvenoga Genetteova uvida prema kojemu „svaki događaj koji priča prenosi automatski je na višoj dijegetičkoj razini od

one na kojoj je smješten pripovjedni čin koji proizvodi priču“ (1972: 238), možemo nastaviti svoj izvod. Naime, četirima jasno identificiranim razinama valja dodati i onu ekstradijegetičku s koje operira (ekstradijegetički) pripovjedač odgovoran ne samo za prvu razinu nego i za sve ostale razine u kojima ostavlja tragove svoga postojanja. Dok na prvoj dosljedno pozicioniran izvan dijegetičkoga univerzuma pripovijeda životnu priču Morovu, na četvrtoj koju nastanjuje Pisac *Perzeide* i pripovjedač vlastitoga života, ekstradijegetički pripovjedač ostavlja trag u datacijama na početku svakoga poglavlja ukazujući na Piščevu situaciju pisanja i pripovijedanja 2005. godine, ali i na značajne godine njegova vlastitoga života o kojemu pripovijeda i koje upućuju na treću (nižu) razinu, a koje su znakovito stavljene u zagradu. A što s *Perzeidom*? Ako je Pisac rukopis na kraju zakopao kako djelo bez svrhe ne bi nikada ugledalo svjetlo dana i kako bi zauvijek nestalo sa životnom pričom Morovom, kako je moguće da ga mi ipak čitamo uklopljenoga u tekst *Gorgona*?! Jer Pisac nam ne otkriva ni riječ od onoga što mu je ostarjeli Moro ispričivijedao o svom životu, a priča o Morovu životu uklopljena je u tekst *Gorgona* s datacijama kao i na početku svakog poglavlja u kojemu se pojavljuje Pisac, međutim bez ikakve vremenske indicije koja bi otkrila išta o stajalištu ekstradijegetičkoga pripovjedača.

U narativnoj strukturi romana iznimno važnu ulogu igraju dvije hipodijegetičke razine: razina koju nastanjuje mitski Perzej i razina koju nastanjuje Pisac kao lik vlastite životne priče. Kako Rimmon-Kenan objašnjava, hipodijegetičke priče imaju različite funkcije u odnosu na priče u koje su ugrađene, „te su funkcije katkada prisutne odvojeno, a katkada u kombinaciji“ (2002: 95). Može se raditi o funkciji u radnji (akcijskoj funkciji) kada hipodijegetička priča doprinosi napretku prve priče, može se raditi o eksplikativnoj funkciji kada hipodijegetička priča objašnjava dijegetičku ili o tematskoj funkciji kada se između hipodijegetičke i dijegetičke priče uspostavlja odnos analogije. Tako, primjerice, hipodijegetička *Perzeida* objašnjava dijegetičku priču Morova života: epizode Morove izmjenjuju se s epizodama spjeva pa tako spjev Mora prokazuje kao modernoga Perzeja koji Gorgoni Meduzi (Mirandi Gogi, fašističkoj špijunki i priležnici) odrubljuje glavu. I kao da nije dovoljan takav očiti eksplikativni odnos dviju priča, i u inicijalima GM-MG prepoznaje se dodatno zrcaljenje. Kada je pak riječ o drugoj hipodijegetičkoj priči koja donosi život Piščev, njezina je funkcija u odnosu prema onome što je njoj dije-

getička razina, ona koju nastanjuje Pisac koji piše *Perzeidu* kao bezinteresno djelo, također primarno eksplikativna jer upravo ona pokazuje da je Pisac sve suprotno od onoga što bi htio postići *Perzeidom*. No da je ono što se odvija na razini pripovjedne strukture gotovo jednako zanimljivo i intrigantno kao dvije životne priče (Morova i Piščeva), pokazuju točke prekoračenja dijegetičkih razina u kojima lik jedne isprva odvojene priče postupno ulazi u drugu priču. Prvo se pojavljuje kao glasina na kraju jedne dramatične epizode iz vremena Piščeva studija: „Ah, da! Saznao sam i tko je organizirao onaj masakr u Frankopanskoj: navodno pukovnik Udbe, stanoviti Mauricije Novak, poznat po nadimku Moro“ (Brešan 2006: 119). Potom se pojavljuje u trenutku Piščeva trijumfa nakon premijere drame *Došljak*: „Dopustite da vam i ja čestitam! Čovjek ne može, a da se ne zamisli nakon što izide s predstave. Ja sam sekretar unutarnjih poslova, Mauricije Moro Novak“ (ibid.: 224). I potom u istom razgovoru nagoviješta: „Dođite jednom k meni! Ja vam iz svojega života mogu dati obilje građe za drame ovakve vrste“ (ibid.: 224). Zatim slijede povremeni susreti s Morom u Piščevim zrelijim godinama, glasine o njegovim životnim nepogodama, da bi na samome kraju Pisac Moru dao na čitanje *Perzeidu*. „Nego, najprije bih vas želio upitati: jeste li vi išta znali o meni prije nego li ste ovo napisali?“, upitao je Pisca i nakon što mu je ispričavao svoju priču nastavio: „Rekli ste mi da ste se htjeli, pišući ovo, isključiti iz stvarnosti. Što sad kažete? Može li se to u potpunosti?“ (ibid.: 337).

Vratimo se Nemecovoj tvrdnji da *Gorgone* nisu politički roman i da je politika „tek pozadina za analizu ljudskih sudbina“ (2006: 199). Možda se u ovo-me času još ne može tvrditi da *Gorgone* jesu politički roman, ali se zasigurno može odbaciti tvrdnja da je politika tek pozadina za motrenje pojedinačnih sudbina i to onda potkrijepiti zapažanjem da je to zato što se ne priklanja ni lijevoj ni desnoj političkoj poziciji. Problem je s jedne strane u elementarnom nerazumijevanju pojma politike, a s druge u nerazumijevanju što je politika u književnosti, kako se u ona u njoj očituje i na koji se način prožima s književnim tekstom. Tomu valja dodati i ne uzimanje u obzir načina na koji je politika od početka 1970-ih godina, doduše različitim ritmovima u različitim akademskim kontekstima, ulazila u polje studija književnosti, i to najčešće „kao reakcija na zahtjeve studenata i profesora“ (Philips 2013: 2). Kako Deborah Philips podsjeća, upravo su kulturalni studiji, feminizam i postkolonijalna teorija „bile one intelektualne discipline koje su dovele u

pitanje pojmove književnog teksta, književne tradicije i autorstva pri čemu su istodobno obogatile i sam predmet Književnosti“ (ibid.: 3). Bez obzira na razlike u načinima, putevima i brzini recepcije ovih tendencija u različitim kontekstima, u godinama i desetljećima koja su uslijedila svjedočili smo općoj politizaciji studija književnosti na institucionalnoj razini, što je, dakako, vidljivo u sadržajnim promjenama u studijskim programima i u pojedinačnim kolegijima. Pritom treba imati na umu da je u temelju ovih tendencija, kao što je to konstantno bilo u okvirima marksističke književno-kritičke tradicije, upravo svijest o nedokidivoj političnosti književnosti kao takve. I upravo nas to vraća kompleksnom pojmu politike (*la politique, Politik, politics*) koji u paru s pojmom političkoga (*le politique, das Politische, the political*) stvara čvrst okvir za razmatranje spomenutoga aspekta književnosti.⁹ Kako je Chantal Mouffe svojevremeno objasnila: „mogli bismo, posuđujući Heideggerov rječnik, reći da politika referira na ‘ontičku’ razinu, a političko ima veze s onom ‘ontološkom’“ (2005: 8). Drugim riječima, dok pojam politike na tzv. ontičkoj razini pokriva uobičajene prakse i pojave konvencionalne empirijski vidljive politike, pojam političkoga tiče se samih osnova društvenosti koje se mogu zahvatiti jedino teorijski i motriti u različitim drugim sferama poput, primjerice, umjetnosti ili književnosti. Međutim, situacija s pojmom političkoga nije ni jednostavna ni jednoznačna jer, kako Mouffe upozorava: „Neki teoretičari poput Hanne Arendt zamišljaju političko kao prostor slobode i javne rasprave, dok ga drugi vide kao prostor moći, konflikta i antagonizma“ (ibid.: 9). Mouffe se priklanja ovoj drugoj koncepciji koja svoje korijene vuče iz teorije kontroverznoga Carla Schmitta iz 30-ih godina prošloga stoljeća.¹⁰ No bez obzira na dvije različite paradigme političkoga, arendtovski asocijativne i šmitovski disocijativne, u oba slučaja središnji problem je nestanak političkoga, bilo da se radi o njegovoj neutralizaciji ili sublimaciji: „političko biva sve više neutralizirano i kolonizirano od strane društvenoga“ ili „sublimirano u ne-političke domene“ (Marchart 2007: 44). Opasnost se zapravo skriva u potpunom nestanku političkog (kao antagoniz-

⁹ Više o motrenju književnosti iz perspektive pojmovnoga para politika/političko pisala sam u: Božić Blanuša, Zrinka (2014). „Ispisivanje traga: književnost, politika i političko“. *Umjetnost riječi* 53 (2): 119–137.

¹⁰ Riječ je o Schmittovoj studiji *Der Begriff des Politischen* (1932) kojom se zapravo inauguriira pojam političkoga.

ma) ili u njegovu zatočenju u „željezni kavez’ birokratiziranog, tehnologiziranog i depolitiziranog društva“ (ibid.: 44). Zašto je to opasnost? Zato što je u osnovi široko rasprostranjene predrasude spram politike „strah da bi se čovječanstvo moglo politikom i sredstvima sile koja joj stoje na raspolaganju samo uništiti“ (Arendt 2013: 13). Zato bi umjesto da uništi sebe, tvrdi Arendt, čovječanstvo trebalo ukloniti politiku, no tada bismo „dobili do čudovišta povećan despotski oblik vlasti u kojemu je jaz između vladajućih i podvlaštenih poprimio tako gigantske razmjere da ne bi bile moguće čak ni pobune, a kamoli kontrola, u bilo kojem obliku, vladajućih od podvlaštenih“ (ibid.: 14). Neovisno o tome kojoj se koncepciji politike i političkoga priklonimo, radi se o potrebi, kako su svojevremeno Jean-Luc Nancy i Philippe Lacoue-Labarthe upozorili prilikom osnivanja pariškoga Centra za filozofska istraživanja političkoga, „da se propitivanjem onemogućí zatvaranje, ograničavanje i svodenje pojma političkog na uobičajene kategorije“ (Božić Blanuša 2014: 119). To znači da je u kontekstu rastuće depolitizacije suvremenoga društva od presudne važnosti bavljeno političkim u drugim sferama društvenoga života. Zato brojni suvremeni filozofi i teoretičari i zazivaju povratak političkoga. Kada je riječ o sferama umjetnosti i književnosti, Yannis Stavrakakis s pravom se pita: „kakvu je vezu moguće uspostaviti danas, nakon ere avangarde, između umjetnosti i politike?“ (2012: 551) Upravo je Mouffe bila jedna od onih koji su na tragu Schmitta, Leforta i drugih „opetovano upozoravali da je svaki društveni poredak u potpunosti politički“ (ibid.: 552). Radi se zapravo o shvaćanju da je „javni prostor bojno polje na kojem se suprotstavljaju antagonističke hegemonijske prakse i gdje se trenutne ‘agonističke’ artikulacije među njima mogu iskristalizirati, premda do konačnog izmirenja ne može doći nikada“ (ibid.: 552). Ako je književnost društvena institucija, sfera unutar društvenoga polja ili društveni fenomen, onda je i ona ispresijecana suprotstavljenim hegemonijskim i antihegemonijskim silnicama i, prema tome, poprište političke borbe za autoritet nad značenjem. Književna je teorija od 1970-ih naovamo nalazila različite načine da artikulira i problematizira upletenost književnosti u različite prakse političke dominacije kao što je istodobno pokušavala dokazati njezin inherentan politički subverzivni potencijal. Ovisno o političkoj i teorijskoj optici (marksističkoj, postkolonijalnoj, feminističkoj, *queer* itd.), nalazili su se različiti načini identifikacije političkoga u književnome tekstu.

Da bi se zahtjevu za identifikacijom političkoga u književnome tekstu moglo udovoljiti, tekst sam, njegovo tkivo, pregibi, slojevi ne bi ni u jednom trenutku smjeli nestati iz čitateljskoga analitičkog vidokruga. Jer upuštanjem u čitanje u kojemu se naglasak stavlja isključivo na autorsku biografiju, na reprezentaciju ovoga ili onoga političkog fenomena ili događaja, ovoga ili onoga zastupljenog ili podzastupljenoga identiteta i pritom ne nadilaze granice puke tematizacije na razini priče, fabule, zapleta, izlažemo se opasnosti previđanja upravo specifično literarnoga poprišta manifestacije političkoga. Stoga, kada Jacques Derrida u svom čuvenom razgovoru s Derekom Attridgeom kaže da je književnost institucija koja podrazumijeva da je „piscu dano pravo da kaže sve što želi ili sve što može i da je pritom zaštićen od svake cenzure, religijske i političke“ (1992: 37), on u vidu ima upravo sve specifične mogućnosti koje ta institucija pruža, naročito sam književni tekst. To je tako zato što se ne radi samo o fikciji koja je dobila instituciju, nego i o instituciji koja je fiktivna, tvrdi Derrida. A ovo pravo da se kaže sve podrazumijeva potkopavanje pravila i rušenje zakona pa je, paradoksalno, književnost institucija čiji zakon se sastoji u potkopavanju upravo njega samoga. No bez književnoga teksta kao tkiva institucije, ništa od toga ne bi bilo moguće. Umjetničko djelo, piše Herbert Marcuse, „može postati politički relevantno jedino kao autonomno djelo“ (1981: 232). To znači da političko koje se manifestira u književnosti ne smije u pitanje dovesti ono što je čini književnošću, *literarnost* ne smije biti dovedena u pitanje, a poprište njezine manifestacije upravo je književni tekst. Zato Marcuse i inzistira na tome da je estetska forma bitna za društvenu ulogu umjetničkoga djela jer upravo njezina obilježja „poriču obilježja represivnoga društva“ (ibid.: 232). Riječ je zapravo o odjeku argumenta koji je još 1930-ih formulirao Walter Benjamin kada je tvrdio da „tendencija nekog dela može politički biti dobra samo ako je i u književnom pogledu dobra“ (1974: 96). Prema tome, „politički ispravna tendencija uključuje u sebe književnu tendenciju“ (ibid.: 96) i ne smije je nikada ni pod kojim uvjetima dovesti u pitanje. U protivnom, književnost nestaje. Baveći se desetljećima kasnije politikom književnosti, Jacques Rancière inzistirao je upravo na tom balansu koji „podrazumeva da se književnost bavi politikom ostajući književnost“ (2008: 7). A da književnost ne nestane iz vidokruga, ključan je upravo tekst.

Imajući sve to u vidu, vratimo se Brešanovim *Gorgonama*, romanu u kojemu je, prema Nemecu, politika tek pozadina za motrenje pojedinačnih sudbina.

Pisac, intradijegetički pripovjedač koji kao lik nastanjuje četvrtu pripovjednu razinu, pokušava napisati *Perzeidu*, spjev bez ikakve svrhe:

Nema nikakva razloga zbog kojega sam poduzeo ovaj posao. I upravo zato sam ga poduzeo.

U zadnje vrijeme sve više me progoni pitanje je li uopće moguće napraviti nešto bez razloga? Kad god sam to pokušao, uvijek bih, prije ili kasnije, otkrio ono što me poticalo i čega u početku nisam bio svjestan. (Brešan 2006: 33)

Istodobno s pisanjem spjeva, pripovijeda svoj život od djetinjstva, gimnazijskih nevolja do studija i samoga pisanja. U to ulaze uspjeh drame *Došljak* 1971. godine, nevolje koje su potom uslijedile, dvojbe koje su se javile, ali i priznanje da nije uvijek bilo tako kako je u toj 2005. kada je zaokupljen spjevom: „Život mi nije protekao ovako u ravnodušnosti prema svemu i bavljenju nečim što nema nikakva smisla. Ne, ne treba se čitatelj bojati da ću sada početi izlagati svoju biografiju; sumnjam da bih time išta rekao o sebi“ (ibid.: 34).

No događa se upravo suprotno, iznevjerava se dano obećanje i počinje pripovijedanje o sebi u kojemu dolazi do cijepanja na pripovjedno ja i ispričovano ja, tj. Pisca kao pripovjedača u 2005. i Pisca kao junaka vlastitoga pripovijedanja u nizu epizoda iz prošlosti. Pisac koji pripovijeda o sebi mora zadržati autoritet jer se ono što pripovijeda, kako primjećuje Mark Currie, „mora prikazati kao pouzdana pripovijest kako bi se distancirala od nepouzdanosti onoga o čemu se pripovijeda“ (2002: 192). Naime, „pouzdanost pripovijesti o sebi ovisi o vremenskom razmaku između pripovjedača i onoga o čemu se pripovijeda“ pri čemu se istodobno „mora žrtvovati iskrenost pripovjedne samosvijesti da bismo toj pripovijesti vjerovali“ (ibid.: 193). No kako životne priče Mora, Pisca i samo pisanje spjeva napreduju, distanca između Pisca kao pripovjedača i Pisca kao junaka postupno se smanjuje, a Moro prekoračuje granice svoje dijegetičke razine i nastanjujući se u Piščevoj postaje akter razrješenja četverostrukoga pripovjednog čvora romana. Moro, junak prve dijegetičke razine, postaje u određenom trenutku gledatelj Piščeve drame *Došljak* i, uz Piščevu suprugu Adrianu, jedini čitatelj spjeva. Njegovo čitanje spjeva, njegova interpretacija kroz vlastitu životnu priču koju pripovijeda Piscu, donose preokret:

K vragu! prokleo sam kad smo se rastali. Sve sam vrijeme bio u zabludi. Znao sam, a opet sam smetnuo s uma: mi smo *zarobljenici* svijeta u kojem živimo. Ne možeš pobjeći od stvarnosti. Dapače, što više pokušavaš, više upadaš u njezina kliješta. Koliko god daleko odlutao u prostore mašte, nisi se odlijepio od tla na kojem stojiš. Moro je sve shvatio; čak i simboliku Gorgona (...). Nitko nije u stanju stvoriti djelo koje je samo sebi svrhom i koje postoji *po sebi*, a ne i *po drugima*. Ali odlučio sam barem ostati dosljedan: neka mi ovaj debakl ne bude važan. (Brešan 2006: 339)

I tako je Moro, lik jedne dijegetičke razine prešavši u drugu i prisvojivši ulogu čitatelja, vratio Pisca svrsi njegova pisanja. Jer u razgovoru s Adrianom koja je razočarana jer *Perzeida* odudara od svega što je pisao do tada, Pisci kaže kako je „htio izbjeći sve zamke angažiranosti i takozvane književne vrijednosti“ jer je htio napisati nešto za sebe što postoji „isključivo *po sebi i za sebe*“ (ibid.: 334). No preokret koji Pisci vraća svrsi njegova pisanja rezultira zakopavanjem *Perzeide* na Morovu grobu, a kada ne bi bilo pripovjedača ekstradijegetičke razine, i životna priča Morova i rukopis spjeva bili bi za čitatelja ovoga romana trajno izgubljeni.

Prema tome, ako želimo odgovoriti na pitanje kakav su *Gorgone* roman, treba dobro promotriti međusobnu igru dijegetičkih razina i pripovjednih instanci u kojoj se jasno ocrtavaju obrisi politike, i to ne kao puke pozadine ili tek jedne od sastavnica zapleta, nego kao instance koja zabludjeloga Pisci vraća svrsi pisanja i podsjeća na društveno utemeljenje književnosti. Kao što Hannah Arendt s pravom primjećuje, „ono što danas uobičajenoj predrasudi spram politike daje pravi naglasak“ jest „bijeg u nemoć, očajnička želja da se općenito liši sposobnosti djelovanja“ (2013: 15). Odustajanje od nemoći i vraćanje Pisci svrsi pisanja je ono što ovaj roman čini političkim, ne čine ga političkim ni biografija Brešanova, ni njegovo eventualno pristajanje uz ovu ili onu politiku, niti ga čine politički motivi kojima roman obiluje. Upravo je najvažniji učinak pripovijedanja repolitizacija Pisci, ali ne na način dnevnopolitičkoga svrstavanja lijevo ili desno (u ontičkom smislu politike), nego kao agensa koji u polju književnosti ne može izbjeći političku subjektivaciju (u ontološkom smislu političkoga), i to primarno na način književnosti. „Govoriti znači delovati: svaka stvar koja se imenuje više nije ista, ona je izgubila

svoju nevinost“, piše Sartre kada objašnjava osnove književnoga angažmana (1984: 28). Govorenje je za njega isto što i djelovanje, jer govor o stvarima ih otkriva u novome svjetlu, a svako otkrivanje je i mijenjanje samih stvari. Prozni pisac je za Sartrea „čovjek koji je izabrao jedan način sporedne akcije koji bismo mogli nazvati akcijom putem otkrivanja“, a angažirani pisac zna „da je reč jednaka delu: on zna da otkriti znači menjati i da se ne može otkrivati bez želje za promenom“ (ibid.: 28). Povratak Pisca *Perzeide* svrsi pisanja jest vraćanje upravo ovoj sartrovskoj koncepciji književnoga angažmana. *Gorgone* su roman u kojemu politika jest dio priče ili zapleta, ali se i političko manifestira na razini pripovijedanja kao odsutni temelj društvenosti pisanja. „Nitko nije u stanju stvoriti djelo koje je samo sebi svrhom i koje postoji *po sebi*, a ne *po drugima*“, zaključuje Pisac nakon posljednjega razgovora s Morom (Brešan 2006: 339). Jesu li *Gorgone* politički roman? Jesu, ali je jedina politika koja ga čini takvim – politika književnosti.

LITERATURA

- ARENDRT, Hannah (2013). *Što je politika*. Preveo Ivan Prpić. Zagreb: Disput.
- BENJAMIN, Walter (1974). *Eseji*. Beograd: Nolit.
- BOŠKOVIĆ, Ivan J. (2006). „Nekoliko refleksija o romanima Ive Brešana“. *Književna republika* 11/12: 65–78.
- BOŠKOVIĆ, Ivan J. (2008). „Povijesna zbilja u romanu *Katedrala* Ive Brešana“. *Titius* 1 (1): 207–225.
- BOŽIĆ BLANUŠA, Zrinka (2014). „Ispisivanje traga: književnost, politika i političko“. *Umjetnost riječi* 58 (2): 119–137.
- BREŠAN, Ivo (2006). *Gorgone*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- CAR, Amanda i Kornelija Kuvač Levačić (2012). „Društveni ideologemi hrvatske fantastične proze (na primjeru Desnice, Čuića i Brešana)“. *Croatica et Slavica Iadertina* 8 (1): 287–297.
- CURRIE, Mark (2002). „Istinite laži“. U: *Politika i etika pripovijedanja*. Ur. Vladimir Biti. Hrvatska sveučilišna naklada: Zagreb.
- CVITAN, Grozdana (2022). *Trajni sukob s nečastivim*. Šibenik: Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku.
- DERRIDA, Jacques (1992). *Acts of Literature*. New York & London: Routledge.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.
- LEVANAT-PERIČIĆ, Miranda (2020). „Što je autor *Perzeide* autoru *Gorgona*?“ U: *Prvi Brešanov svibanj. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa o djelu Ive Brešana održanog od 18. do 19. svibnja 2018. godine na Sveučilištu u Zadru*. Ur. Miranda Levanat-Peričić i Ana Gospić Županović. Zadar: Sveučilište u Zadru, 321–344.
- MARCHART, Oliver (2007). *The Post-Foundational Political Thought: Political Difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MOUFFE, Chantal (2005). *On the Political*. London & New York: Routledge.
- NEMEC, Krešimir (2006). „Brešanova poetika mitologiziranja“. *Književna republika* 11/12: 88–91.
- NEMEC, Krešimir (2020). „Poetičke mijene u romanima Ive Brešana“. U: *Prvi Brešanov svibanj. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa o djelu Ive Brešana održanog od 18. do 19. svibnja 2018. godine na Sveučilištu u Zadru*. Ur. Miranda Levanat-Peričić i Ana Gospić Županović. Zadar: Sve-

- čilište u Zadru, 187–207.
- PHILIPS, Deborah (2013). „Introduction: The Politics of Literature and the Literature of Politics“. U: *Literary Politics: The Politics of Literature and the Literature of Politics*. Ur. Deborah Philips i Katy Shaw. London: Palgrave Macmillan, 1–13.
- RANCIÈRE, Jacques (2008). *Politika književnosti*. Novi Sad: Adresa.
- RIMMON-KENAN, Shlomith (2002). *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London & New York: Routledge.
- SARTRE, Jean-Paul (1984). *Šta je književnost*. Beograd: Nolit.
- SCHMID, Wolf (2014). „Implied Author.“ *Handbook of Narratology, Vol 1*. Ur. Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier, Wolf Schmid. Berlin & Boston: De Gruyter, 288–300.
- STAVRAKAKIS, Yannis (2012). „Challenges of Re-politicisation: Mouffe’s Agonism and Artistic Practices“. *Third Text* 26 (5): 551–565.
- VIŠKOVIĆ, Velimir (2006). „Velike ideje i mali čovjek“. *Književna republika* 11/12: 21–24.

What is Politics in a Novel? Reading Brešan's *Gorgons*

In the critical reception of Brešan's work, it is often pointed out that politics and ideology are his constant obsessions, while readings that focus on these aspects of his work either recognise politics and ideology only at the level of the plot or are content with describing the so-called ideologems, unfortunately again at the level of the plot. It is often assumed that it is completely clear what politics is and what politics is in literature, which is why it is very easy to fit both into the interpretative mechanism of the act of reading without sufficient theoretical elaboration.

This article deals with the question of what politics is in a novel and how it unfolds its effect when it becomes an integral part of a literary text. By reading Brešan's narratologically extremely interesting novel *Gorgons* (2006), it will be shown which aspects of the literary text and the narrative technique must be taken into account when talking about politics in the novel or the political novel as a literary genre.

KEYWORDS: genre, *Gorgons*, literature, novel, political novel, politics

Igor GAJIN

Brešan u tranziciji: književni klasici pred izazovima postsocijalizma¹

UDK: 821.163.42.09 Brešan, I.
Izvorni znanstveni članak

Od devedesetih je godina prošloga stoljeća u hrvatsko književno polje stupila plejada novih autorskih imena koja su se do danas etablirala u najrelevantnije pisce suvremene hrvatske književne scene. Smatra ih se utemeljiteljima tzv. stvarnosne proze, što je stil koji je ujedno postao i poetička definicija, odnosno sumarna poetička slika hrvatske tranzicijske književnosti na prijelazu stoljeća. U odnosu na taj snažni generacijski nastup tzv. *fakovaca*, živući klasici poput Nedjeljka Fabrija, Ivana Aralice i Ive Brešana nastavili su djelovati vidljivo drukčije ustrojenim poetičkim pismom, pri čemu su im književne strategije (i osobne autorske tranzicije) bile izložene dodatnim izazovima, kao što su, primjerice, pitanja kontinuiteta, hvatanja koraka s vremenom, angažmana sukladnih statusu književnih veličina u kulturi jedne nacije i onoga što Jean Améry analizira kao kulturno zastarijevanje.

KLJUČNE RIJEČI: književne generacije, poetičke razlike, (post)modernizam, postsocijalizam, tranzicija

Istaknuti književnik Slobodan Šnajder u romanu *Andeo nestajanja* jedan od odlomaka posvećuje lamentaciji o načinima protjecanja vremena. „Kad svijet ispadne iz zgloba“, navodi Šnajder, „dogode se ujedno ispadi iz vremenskog toka, ah, tako urednoga, zna se, tobože, što je prije a što poslije, s čime inače svak može računati (...). Dešavaju se, međutim, i ne manje čudna ubrzanja (...). Vrijeme zna i stati (...). Ili ono zna sebe preskočiti“ (Šnajder 2023: 15).

Premda Šnajder naizgled govori o čistoj temporalnosti koristeći isključivo

¹ Rad je napisan u okviru znanstveno-istraživačkog projekta „Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća“ koji uz financiranje Hrvatske zaklade za znanost vodi Filozofski fakultet u Osijeku.

riječ vrijeme, to nije ona najuniverzalnija dimenzija bivanja, odnosno fizikalna veličina koja uvijek teče jednolikim kontinuitetom, nego je riječ o ritmičkim oscilacijama i osjećaju diskontinuiteta u percepciji povijesnoga vremena, dakle vremena kreiranoga ljudskom aktivnošću, naročito u trenucima kada se „stvora povijest“, što rezultira dojmom narušene kauzalnosti kakva je vladala – kako to kaže Šnajder – u „urednom vremenu“, kada se zna „što je prije a što poslije“. Jedno takvo „ispadanje svijeta iz zgloba“ svakako je bio krah komunističkoga režima u zemljama Istočne Europe od 1989. godine, nakon čega su daljnja tranzicijska previranja među velikim dijelom istočnoeuropskoga stanovništva potaknula osjećaj da ih je vrijeme pregazilo, odnosno da je – opet Šnajderovim riječima – „vrijeme sebe preskočilo“. „Normalno smo živjele, dok nije počeo kapitalizam (...). Slabo smo što shvaćale, a nitko nam nije ni tumačio što je to“, reći će jedna od intervjuiranih Ruskinja u razgovorima koje je s postsovjetskim stanovništvom obavljala Svetlana Aleksievič (2013: 270), dok će drugi sugovornik fatalistički zaključiti: „Moje vrijeme se završilo prije mog života. Bolje je umrijeti skupa sa svojim vremenom“ (ibid.: 141), govoreći zapravo o onome što je Alvin Toffler tumačio kao „napetost i nesnažanje kojima izlažemo pojedinca podvrgavajući ga velikim promjenama u vrlo malom odsječku vremena“ (Toffler 1975: 10).

Međutim, „čudno ubrzanje vremena“, kako to naziva Šnajder, nije bilo uzrokovano samo forsiranim tempom implementiranja kapitalizma u zemljama bivšega socijalizma radi što skorije integracije u poredak razvijenih zapadnih zemalja nego i dinamikom tehnomedijske revolucije na prijelazu milenija kao kulturnodruštvenim imperativom kako bi se premostio tzv. digitalni jaz. U prevladavanju digitalnoga jaza nije riječ o tome da držimo korak s vremenom ili sa zaredalim tehnološkim modama učeći se korištenju sofisticiranih *gadgeta* koji nam ulaze u život takoreći iz dana u dan kao sve impresivnije razvijeni interaktivni uređaji, nego o nužnosti usvajanja kako se ne bi ostalo isključenim iz društva ili disfunkcionalnim u svakodnevnim aktivnostima jer je računalna pismenost postala nova elementarna pismenost. Štoviše, digitalna revolucija promijenila je kulturnu paradigmu jednako epohalno kao što su to u svoje vrijeme učinili vatra, kotač ili Gutenbergov tiskarski stroj (v. Briggs i Burke 2011, Wellman i Haythornthwaite 2002).

Naravno, i tekuće prakse hrvatske književnosti reflektirale su taj spektar promjena temeljitom i radikalnom poetičkom transformacijom, odnosno

prelaskom na novu estetiku, drukčiji stil, drukčije politike reprezentiranja, drukčiju narativnu sintaksu, diskurzivnu politiku, tip rečenice, kao i na posve novi repertoar tematskih interesa u sasvim reorganiziranom imaginariju. Povrh gore navedenih čimbenika, poetičko preustrojavanje hrvatske književnosti bilo je snažno potaknuto i izbijanjem rata od početka devedesetih na prostorima bivše Jugoslavije, što će biti razlog da povjesničari i kroničari hrvatske književnosti prijelomni karakter toga vremena nazovu „tektonskim poremećajem“ (Ryznar 2017: 9) i najvažnijom cezuroom u razvoju suvremene hrvatske književnosti jer su „procesi iz osamdesetih godina 20. stoljeća uvelike (...) nasilno prekinuti i književnost je krenula drugim smjerovima“ (Nemec 2003: 412).

Tada su se korjenite poetičke promjene hrvatske književnosti prema „drugim smjerovima“ jezgrovito objašnjavale pojmovima kao što su „jaka zbilja“ i „zgnusnuto vrijeme“, misleći se na intenzitet povijesnih zbivanja dinamikom uzastopnih promjena gotovo i iz dana u dan te na obnovljenu atraktivnost zbilje, ispunjenu toliko fantastičnim sadržajima i pričama da je čak i najkreativnija ili najoriginalnija umjetnička mašta morala priznavati poraz zbog inferiornosti naspram nevjerovatnih epizoda koje je u zbilji ispisivala eskalacija povijesti. Književnost se u tom razdoblju, moglo bi se reći, mahom odrekla imaginacije kao posve suvišnog stvaralačkog čina s obzirom na to da je sama zbilja vrvjela dotad nezamislivim materijalima koje je za dobru literaturu bilo dovoljno tek dokumentarno zabilježiti, fotografski zamrznuti, realističkom deskripcijom verbalizirati (usp. Zlatar 2004: 37, 2001: 170).

Međutim, kada govorimo o dubinskom karakteru i značaju poetičkih promjena u hrvatskoj književnosti toga razdoblja, podno spektakularnosti epifenomenološke površine, onda recimo tek toliko da su navedena povijesna zbivanja i krucijalni procesi toga razdoblja generalno naveli hrvatsku književnu scenu na reviziju dotadašnjih stvaralačkih politika i estetskih svjetonazora te na preispitivanje ontološkog i etičkog statusa književne kreacije, kao i na promjenu optike prema odnosu između fikcije i zbilje, teksta i svijeta, umjetničke autonomije i umjetničke odgovornosti, umjetničke slobode i umjetničke (humanističke) obveze prema svijetu, društvu, povijesti, vremenu i (neupitnim) vrijednosnim sustavima. Dubravka Oraić Tolić taj će razvojni put hrvatske književnosti uopćiti kao prelazak iz lake predratne u tešku (post) tranzicijsku postmodernu (v. Oraić Tolić 2004), dodatno (ontološki) otežanu umnožavanjem empirijske zbilje u virtualne svjetove novih tehn medijskih

reprezentacija i konstruiranjima simulakrura, premda je – kada je riječ o kakvoći književnoga pisma tadašnjega razdoblja (ali i današnjega trenutka još uvijek) – točnije reći da se dogodio transfer iz teškoga, teorijski i intelektualno elitističkoga, pa stoga i hermetičkoga, recepcijski zahtjevnoga postmodernizma osamdesetih u laki postmodernizam, orijentiranoga prema zakonitostima tržišne ekonomije, pa stoga voljnog prepustiti se strategijama popkulturne komercijalnosti i populističkoga zabavnjaštva te prigrliti poetiku koju Maša Kolanović, citirajući Fredrica Jamesona, imenuje nazivom „nova plitkost“, čime je, „i tekst hrvatske književnosti u pravom smislu zakoračio u ‘postmodernu kao kulturnu logiku kasnog kapitalizma’“ (Kolanović 2011: 389).

Generacijski gledano, pred najtežim izazovima u promijenjenim kulturnodruštvenim okolnostima našla se generacija kvorumaša. Izrazito sklona postmodernističkim praksama dekonstrukcije i destabilizacije tehnika književnoga stvaralaštva, arbitrarnosti u politici „slobodne igre označitelja“, relativizaciji vrijednosnih sustava uslijed njihova iščitavanja kao ideoloških i interesnih manipulacija te cijepanju referencijalnih veza između teksta i svijeta, znaka i označenog predmeta (v. Vuković 2005), kvorumaška poetika ispostavila se neprimjerenom za etički imperativ (afektivnoga) svjedočenja o ratnoj zbilji, ali i o „nacionalnoj istini“, što će biti eksplicitno poručeno slavnom izrekom Ante Stamaća da je prošlo vrijeme Sumatra i Javi, kao i „Autoreferencijalnim post scriptumom“ Dubravke Oraić Tolić u zborniku *Intertekstualnost & autoreferencijalnost* (ur. Oraić Tolić i Žmegač 1993). Praktično, kvorumaške muke s književnim reprezentiranjem tadašnjega doba u smislu vrlo napregnutoga sparivanja karakteristične kvorumaške poetike s aktualnom (tzv. jakom) zbiljom na početku devedesetih mogu se iščitavati iz mlakoga recepcijskog prijema romana *Nabukodonozor* Damira Miloša iz 1995. godine.

Štoviše, u prvoj polovici devedesetih činilo se da su najbolji dani došli za najstarije hrvatske pisce, već tada u statusu živućih klasika. Odavno već etabliran kao književnik posvećen pitanjima hrvatske nacionalne opstojnosti kroz povijest, Ivan Aralica od devedesetih uživa favorizaciju novouspostavljenih vlasti kao vodeći nacionalni pisac i simbol pravovjernoga književnoestetskog doprinosa hrvatskoj nacionalnoj kulturi. U duhu sveopće retraditionalizacije koja je zavládala u hrvatskome kulturnodruštvenom prostoru kao jednom od aspekata djelovanja tada naročito usijane nacionalističke ideologije, Ivan Aralica se i (anakronim) stilom i (velikim povijesnim) temama u romanima

epskoga volumena afirmirao u ideal duhovnoga oca nacije prema uzoru ili – točnije rečeno – prema romantičnim slikama o kanonskim hrvatskim piscima patriotskoga ili otvoreno nacionalističkoga karaktera iz ranijih stoljeća naše književnosti. Riječ je o književnosti koja prednost daje više kolektivu nego pojedincu, također je riječ o književnosti kojoj pero zadrhti kada se ispisuje riječ Hrvatska, na koncu riječ je o književnosti koja više brine za opstanak Hrvatske u budućnosti ili je ganuta hrvatskim povijesnim usudom, a manje se zanima za depolitizirane i „ležerne“ književne teme. Ukratko, riječ je o poetičkoj tradiciji u povijesti hrvatske književnosti koja umjetnost riječi shvaća isključivo u funkciji misije nacionalnoga osvješćivanja čitatelja i propagandnoga diseminiranja etnonacionalističkih vrijednosti za koje treba živjeti i za koje se treba žrtvovati.

Neslavni vrhunac Araličina stvaralaštva iz te autorske faze zacijelo je skandalozni roman *Četverored* iz 1997. godine o blajburškoj tragediji. Nešto moderniji Nedjeljko Fabio, moderniji već po tome što u većini svojih proza vješto sparuje postmodernističke elemente novopovijesnoga romana s tradicionalnim tehnikama pripovijedanja, romanom *Smrt Vronskog* iz 1994. godine ispunio je pak nacionalnu zadaću koja se očekivala od njega kao književnoga barda (i priželjkivanoga nobelovca): napisati najaktualniji nacionalni ep kojim će se u totalitetu poetizirati i estetizirati, ali i mitologizirati rađanje hrvatske države iz bitaka Domovinskoga rata s naglaskom na vukovarsku tragediju kao afektivno najsnažnije mjesto nacionalnoga i domoljubnoga *pathosa*. Međutim, ni *Smrt Vronskog* nije bio lišen nedostataka, još vidljivijih iz današnje perspektive: tekst je zasićen domoljubnom patetikom i kičem. Unatoč tomu, tijekom devedesetih je autoritetom institucionalnoga i medijskoga upregnuća poetika Ivana Aralice, Nedjeljka Fabrija i sličnih autora, posebice iz njihovih naraštajnih redova, tendirala statusu oficijelne poetičke norme, zlatnoga estetskog standarda i poželjnoga načina ispunjavanja kulturnoknjiževnih uloga za nacionalističke ciljeve tadašnje politike, što će biti presudno opstruirano eksplicitnim konfrontiranjem tadašnje najnovije generacije pisaca autorskim okupljanjem i zbijanjem u književni pokret FAK kao strategijom demonstrativnih nastupa protiv estetskih diktata u nacionalističkoj ideologizaciji kulturnog polja.

Kao što je poznato, FAK je redefinirao poetičku sliku hrvatske književnosti na prijelazu milenija i svojim autorskim stilovima zapečatio identitet hrvatske

književnosti u (post)tranzicijskom razdoblju. Premda će im niz kritičara prigovarati banalizaciju, vulgarizaciju, plitkost, komercijalnost, jeftini senzacionalizam, populističko podilaženje i konzervativno robovanje tradicionalnom mimetizmu kroz fetišizaciju deskriptivnoga realizma uz antiintelektualističnu odioznost prema teorijskim kompleksnostima književne proizvodnje (v. Sorel 2017, Bagić 2004), Dean Duda konstatirat će za tadašnji trenutak hrvatske književnosti da „izgleda kao da je definitivno promijenila onaj starinski lik (...) zahvaljujući jakom kreativnom vjetru u leđa“ (Duda 2010: 9).

U svakom slučaju, povrh prijepora o pozitivnome i(li) negativnome karakteru tzv. fakovske književnosti, neprijeporno jest da su fakovci kulturni produkt svoga vremena i svoje popkulturne lektire, tematski unoseći u svoju poetiku iskustvo rata, tranzicije, opresivnih politika i ideologija toga vremena, nastupajućega kapitalizma i tržišne ekonomije, kao i bilježenje penetracije novih tehnomedijskih režima u svakodnevnu egzistenciju, dok stilski u svoju poetiku unose dinamiku sukladno reprezentacijskim performansama novih tehnologija i medija s tim da im književnost generalno postaje „filmičnija“ u smislu da se prednost daje naglašenoj dijalogizaciji, ilustracijskoj deskripciji (tj. tretiranju sadržaja kao slike koju treba verbalno prikazati), naglašenom fabuliranju (u duhu tržišne ekonomizacije književne proizvodnje na standardizirane žanrove), kompozicijskom oponašanju filmskih tehnika (kada je riječ o tekstualnom „kadriranju“, montiranju, vizualizacijskom imaginiranju fikcije te narativnoj organizaciji pripovjednoga materijala) i više akcijskom i proaktivnom negoli reflektivnom i pasivnom (ne)djelovanju likova.

Sve su to okolnosti koje su navodile autore na osobnu tranziciju i razvojnu prilagodbu vlastita pisma kako bi držali korak s tekućim kulturnodruštvenim promjenama. Najmanje problema, izazova i iskušenja po tom pitanju imali su pripadnici FAK-a jer su tek stupali na scenu i debitantski počinjali izgrađivati svoj poetički identitet. S vremenom će pak postati toliko dominantni na sceni i medijski afirmirani da će se njihova poetika centrirati kao književnoestetski standard kojemu počinju gravitirati i sljedbenici, premda to, naravno, nije morao biti imperativ: u to vrijeme uvijek se moglo stvarati emancipirano u odnosu na opću popularnost FAK-ove „stvarnosne proze“ uslijed osobne snage da se naprosto bude individualan ili originalan, ili uslijed zanemarivanja fakovskih formula uspjeha u književnome i medijskome polju kao prolazne mode.

I dok FAK nije obvezivao ikoga da slijedi njihovu estetiku osim onih labilnijih i povodljivijih, dva su krucijalna procesa – društvenopolitička tranzicija i promjena kulturne paradigme u digitalni totalitet – primoravale na osobna autorska repozicioniranja i reviziju autorskih strategija te invenciju novoga književnog jezika za nova vremena jer se književna scena na valu spomenutih procesa našla u procijepu sudara dvaju svjetova, dviju kultura, prošlosti i nove sadašnjosti, jučerašnjice i nove stvarnosti. Društvenopolitička tranzicija iz socijalizma u kapitalističku ekonomiju i demokratsku politiku uključivala je, kao što je poznato, reorganizaciju društva, pa i mentalnoga sklopa u totalitetu s obzirom na to da su se urušavanjem socijalističkoga sustava promijenile ideologije, režimi, svakodnevni *lifestyle* itd., dok je za pisce možda najvažnije da su se s tim procesom promijenili diskurzivna klima i retorika javne komunikacije. S druge strane, promjena kulturne paradigme tehnomedijskom revolucijom i digitalizacijom društva uvjetuje piscu potpuno drukčije opisivanje egzistencije likova i empirijskoga svijeta, egzistencija koja se proširuje na virtualne svjetove i *online* veze s okolinom te svijeta u kojem se fabularni zapleti i narativne prepreke razrješuju pozivom na mobitel ili guglanjem informacija na internetu. Kao i u klasičnom realizmu, tako se ni danas ne mora u književnom tekstu spominjati da lik svako malo odlazi na WC, ali ne opskrbiti ga mobitelom ili Facebook profilom ozbiljan je spisateljski propust!

Šalu na stranu, ova dva procesa – društvenopolitička tranzicija iz jednoga poretka u drugi tip organizacije i mišljenja te milenijska promjena kulturne paradigme prema radikalno drukčijem, futurističkom tehnomedijskom pejzažu – iniciraju u procesima osobnih autorskih tranzicija korigiranje i (li) modificiranje temeljnih identitetskih i statusnih shvaćanja o mjestu i ulozi književnoga stvaralaštva. Još je Andrew Baruch Wachtel (2006: 13–14) analizirao strategije (post)socijalističkih pisaca Istočne Europe da „kulturni kapital pretvore u položaje“ kako bi „ostali važni“ jer se tranzicijskom promjenom režima dogodila – navodi Wachtel – detronizacija književnosti s uzvišene pozicije jedne od najvažnijih i najuglednijih intelektualnih aktivnosti za kulturu i povijest jedne zajednice na puki robni proizvod kojemu presuđuje darvinističko tržište. Pisac više nije „važan drug“ koji obavlja lavovski dio klasne borbe i socijalističke revolucije, sada mu je biti *superstar* i *celebrity*. Isto tako, tehnomedijska tranzicija kreira novu kulturnu paradigmu u kojoj su možda neutemeljeni apokaliptični narativi o smrti knjige, ali svakako potiče među

književnicima tjeskobna razmišljanja kakvim načinima modernizacije i spektakularizacije konkurirati daleko atraktivnijim i reprezentacijski dinamičnijim tehnomedijским ekranima. Pa da se sve to i nije dogodilo, već puki vremenski tijek po prirodi svojih mijena svakoj književnoj generaciji, pa tako i ovima iz navedenoga razdoblja, nanosi novi tip publike, s drukčijim čitateljskim navikama i estetskim interesima.

Stoga bismo u ovome dijelu mogli zaključiti da se provođenje osobne autorske tranzicije u ovakvim (ne)prilikama kakve su se izdogađale krajem prošloga stoljeća i na prijelazu milenija otprilike odnosi na:

- a) saniranje i(li) konsolidiranje osobne autorske pozicije i književnog statusa u hijerarhiji novonastalog (vrijednosnog) poretka
- b) uspostavljanje i održavanje kontinuiteta s likom i djelom (tj. s identitetom i poetikom) iz prethodnoga razdoblja radi vrline biografskoga i stvaralačkoga integriteta
- c) prilagođavanje i(li) razvijanje već formirane autorske poetike sukladno novim estetikama i poetikama, izvanknjiževnomu kontekstu, kulturnoj i društvenoj klimi reagiranjem na mrežu novih zahtjeva u optjecaju.

U protivnom, događa se ono što Jean Améry naziva kulturno starenje, a piscu je moguće da to doživi još za svoga života. Naravno, mogući su i brojni drugi ishodi, kao što su, primjerice, marginalizacija, diskreditacija, gubitak vitalnosti i svježine, demodiranost itd., osim ako autor nije toliko velikoga talenta i kapaciteta da univerzalnom, nadvremenskom vrijednošću svoga pisma ili snagom estetske ljepote prevlada ovakve rizike. Međutim, intenzitet i proporcije promjena tijekom navedenoga razdoblja u hrvatskome društvu, kulturi i književnosti svakako su potencirali pitanje kulturnoga starenja, tim više što je riječ o transformacijskim procesima u krajnje oprečne sustave: iz ideologije socijalizma u ideologiju kapitalizma te iz knjiške kulture Gutenbergove galaksije u hipermedijske atrakcije digitalizirane kulture.

Naime, kaže Améry, kada sustav „svakog trenutka mijenja svoja obilježja i čija je dinamika nedostižna“ (Améry 2021: 120), onda se (vremešnjem) pojedincu događa i „kulturno starenje, popuštanje receptivne snage i volje za prihvaćanjem (...) u suočavanju s izazovima svakoga novog dana“ (ibid.: 116). „Netko tko stari luta kroz kulturne znakove“ novoga doba, kaže Améry,

pa „kulturno otuđenje osobe koja stari ne može se protumačiti drukčije nego kao činjenica da se moramo snaći unutar znakova raspoređenih na nepoznat način, dapače, s posve novim signalima“ (ibid.: 102–103). Pokuša li takva osoba prihvatiti nove sustave s posve novom sintaksom znakova ili temeljito reorganizirane sustave već od ranije postojećih kulturnih znakova, dodaje na kraju Améry, onda to „mora platiti razaranjem svojega individualnoga sustava, a onda i onoga što je još jučer bilo njegovo vlastito“ da bi prihvatio ono što mu je „nesvojstveno“ (ibid.: 107). Jasno je da Améry zapravo govori o nefleksibilnosti, odnosno o nesposobnosti na prilagodbu zahtjevima, ukusima i estetikama novoga doba uslijed okoštalošću i zarobljenosti u prošlosti.

Kao zoran primjer za to može nam poslužiti slučaj književnoga kritičara i kulturnoga fenomenologa Igora Mandića: isprva zagovornik svega novoga, svih nadolazećih moda, bez predrasuda prema niskoj ili trivijalnoj kulturi, a naročito simpatizer medijske ekspanzije u drugoj polovici prošloga stoljeća, novi je milenij dočekao kao krajnje konzervativni kritičar interneta (nazivajući ga infernetom) i svih ostalih tehnomedijских invencija koje su se zaredale na prelasku iz 20. u 21. stoljeće. U zadnjoj fazi kritičarskoga osvrtnja na hrvatske književne novitete u ciklusu tekstova iz *Jutarnjeg lista* prema većini novopojavljenih ukoričenja iskazivao je nerijetko sasvim neopravdanu mrzovolju i nesenzibilnost u čijoj su podlozi, čini se, zasićenje i zamor.

Intrigantan je i primjer već spominjanoga Ivana Aralice. Već u prvoj fazi svoga stvaralaštva ocijenjen kao autor retrogradne ili – pristojnije rečeno – barem staromodne poetike zbog koje je takoreći bio bliži Augustu Šeni nego svojim suvremenicima (tako da će ga pjesnik i esejist Danijel Dragojević antologijskom rečenicom opisati kao „izvrsnog pisca na prijelazu iz 20. u 19. stoljeće“), na početku 21. stoljeća kao da je podlegao tabloidnoj kulturi medijske i javne scene u (post)tranzicijskoj Hrvatskoj te se s romanima *Ambra* i *Fukara* obračunavao s istaknutim pojedincima i javnim osobama u Hrvatskoj, ne libeći se neukusno ih, pa čak i vulgarno vrijeđati. I u većini ostalih romana tijekom kasnijih godina ostao je vjeran „utemeljiteljskim“ vrijednostima tuđmanizma i etnonacionalističke ideologije s početka devedesetih, u vrijeme ostvarivanja hrvatske državne neovisnosti.

Nešto diskretnije znakove améryjevskoga kulturnog starenja pokazuje Pavao Pavličić. Primjerice, u romanu *Tajno ime* likovi će reći „ušao sam na internet“ (Pavličić 2015: 262) umjesto udomaćenih i češćih izraza kao što

su „otišao sam na internet“ ili „nakačio sam se na internet“, dok je krajnje mala vjerojatnost da ćemo ikoga oko nas čuti da govori kako ulazi na internet. *Tajno ime* inače je kriminalistički roman koji se zbiva u suvremenosti i pisan je u stilu uobičajene sklonosti kriminalističkoga žanra popularnom realizmu kako bi nevjerojatni akcijski zapleti djelovali što uvjerljivije, tako da je za kriminalističku prozu karakteristična hiperdetaljistička deskripcija i tobože denotacijska referencijalnost ne bi li se korištenjem takvih „indeksa realističnosti“ postiglo ono što Barthes naziva „stvarnosni učinak“ (cit. prema Compagnon 2007: 124). Međutim, Pavličić će malo kad pokazati volju za tim koristeći se neodređenim zamjenicama, pridjevima i izokolnim komentarima kad god se javi potreba da istraživački i tehnički preciznije imenuje predmete, aktivnosti, proceduralnosti, strukovna znanja iz drugih profesija itsl., posebice kada je riječ o predmetima i aktivnostima koji su se u međuvremenu modernizirali i zahtijevaju najrecentnije tehnomedijsko znanje, da ne kažemo barem guglanje.

Tako će glavnom junaku romana *Tajno ime*, poznatom novinaru i detektivu Remetinu, njegov prijatelj prepričati što se u međuvremenu dogodilo njihovu davnom poznaniku iz studentskih dana: „Klarica je živio gotovo trideset godina u Norveškoj, ondje se obogatio radeći **nešto** oko nafte“ (Pavličić 2015: 5, bold I. G.). Kada je pak riječ o protokolarnom postupku hitne pomoći oko unesrećenoga, Pavličić će napisati: „Gledali su kako ljudi iz hitne prilaze tijelu na asfaltu, nagingu se nad njega, provjeravaju **ono što se u takvim prilikama provjerava**“ (ibid.: 16–17, bold I. G.). Za postupak forenzičkoga pregleda mjesta zločina, Pavličić će i tu biti neodređen te posegnuti za zbrzanim improvizacijskim komentarom: „Stavio je onu torbu na haubu Remetinova automobila, a onda ju je otvorio. Unutra je vidio nekakav pribor (...). To je **valjda** služilo za priručnu forenziku“ (ibid.: 32, bold I. G.). I tako dalje...

Osim u tim detaljima, u recentnijim Pavličićevim kriminalističkim romanima možemo zapaziti i generalni problem žanrovskoga zastarijevanja u odnosu na aktualne trendove u tom segmentu književne industrije kao što su, primjerice, afirmacija ženskih likova kao glavnih junakinja te intenzivnija zastupljenost novih tehnologija i medija, kako u svakodnevicu društva općenito, tako i u tehnologiji policijskih istraživanja zločina.

Posve oprečan, a time i pozitivan primjer jest *Zbogom, Izabel* iz 2022. godine kao jedan od recentnijih romana Gorana Tribusona. Dok se za Pavličićeve

likove (kao i za samoga autora) vidi da su stranci u svijetu novoga milenija i da jedva nalaze riječi kojima bi opisali svijet oko sebe, Tribuson – premda je u prototekstu, kao i gustom mrežom citata po stranicama ovoga romana okrenut Raymondu Chandleru te crno-bijelim klasicima filmskoga *noira* – ipak vodi računa o mijeni vremena. U najnovijem romanu Tribusonov glavni junak više ne sluša *jazz*, kao u prvim Tribusonovim krimićima, pa čak ni The Rolling Stone, nego je sada *punker*, obožavatelj Sex Pistolsa i Sida Viciousa, dok će za Stone – kultne *rockere* koje je Tribuson u prijašnjim romanima, kao i u intervjuima glorificirao – glavni junak sada reći da su „najobičniji muzički hohštrapteraj“ i „čista reklama za pohlepni kapitalizam“ (Tribuson 2022: 22). Netko će reći da danas ni Sex Pistolsi i The Rolling Stones, odnosno *punk* i *rock*, više nisu moderni, no za Tribusonove je junake poznato da uvijek imaju retro ukus u odnosu na dominantne glazbene trendove, ali taj retro ukus ipak se adekvatno pomiče s obzirom na generacijsku dob glavnoga junaka i trenutak u kojem se roman zbiva, tako da su po tom pitanju Tribusonovi likovi u njegovu opusu prevalili glazbenopovijesni put od *jazza* do punka, a možda u nekom sljedećem romanu stignu i do *rapa* ili *hip hopa*.

Osim što Tribuson time demonstrira autoironiju kakvu smo već sretali u brojnim njegovim intervjuima, kao i u knjigama, Tribuson ovim praćenjem generacijskih promjena među svojim protagonistima potvrđuje kako koncentrirano vodi računa o svakom detalju. Kod Tribusona nikad nema „nekakav“, „valjda“, „nešto“. Ako se koristi mobitel, onda se ne koristi nekakav mobitel, nego Nokia; ako se koristi videorekorder, onda to nije nekakav, nego se specificirano navodi da je to korejski *Goldstar*, a kada Tribuson opisuje biografiju tajkuna Vulasa, onda se taj lik nije obogatio oko „nečega“ u Njemačkoj, nego kao inovator, što je objašnjenje na kojem se Tribuson ne zaustavlja, nego ga razrađuje još detaljnije: Vulas je, pripovijeda Tribuson u nastavku, izmislio „vrlo korisno poboljšanje benzinskih agregata, nova rješenja za poluge bagera vedričarate sličnih strojeva za iskop i utovar“, kao i „nove, efikasnije načine paljenja dizelskih motora“ (ibid.: 56).

U kontekstu ove teme i za potrebe analiziranja strategija spomenutih autora s domaće književne scene u vrijeme kada su otpočeli izazovi navedenih kulturnodruštvenih promjena također je zanimljiv primjer i Ive Brešana. Brešan je u prijelomne devedesete, odnosno u postsocijalističku hrvatsku književnost, ušao kao osoba koja već ima pola stoljeća života iza sebe i status kanonskoga

dramskog pisca, ponajviše u žanru satira. Do početka devedesetih etablirao se nizom kulturnih komedija u kojima kritičkim humorom ukazuje na karikaturne aspekte tadašnje socijalističke ideologije, kao i na notorne elemente u mentalitetu i kulturnom kodu priprostoga domaćeg puka.

Unatoč toj – rekli bismo danas „zoni komfora“ – od devedesetih Brešan čini radikalan poetički zaokret u smislu iskoraka iz (uhodane) produkcije dramskih tekstova kao forme s kojom je do tada bio identificiran i proslavljen u javnosti te se hiperproduktivnim nizanjem romana upušta i u stvaralačko izražavanje kroz dotad netipičnu umjetničku vrstu za njegovo stvaralaštvo, e da bi u posljednjim desetljećima života, čini se, posve napustio dramsko pismo i posvetio se intenzivnom tempu objavljivanja voluminoznih romana u relativno kratkim vremenskim razmacima.

O razlozima se može spekulirati: možda su subjektivni i intimni uslijed želje za promjenom i novim izazovima (jer je „na dramskom polju postigao gotovo sve“, pa „možda baš zbog toga“ (Nemec 2020: 188)), a možda objektivni (recimo, možda zbog politike hrvatskoga teatra u novim vremenima), no promijenjeni politički i ideološki kontekst nije smeo Brešana: zadržao je elementarna obilježja svoga satiričnog pisma koje se do devedesetih brusilo na kritici socijalističke ideologije, e da bi se ta britkost onda nastavila obrušavati i na novonastali poredak. Brešan se nije mobilizirao za misiju ispisivanja očekivanih književnih zadaća i ispunjavanja literarnih obveza prema naciji u „ovom strašnom času“, tako da nije podlegao retorici domoljubne patetike poput Nedjeljka Fabrija u *Smrti Vronskoga*, niti se kao bivši kritičar socijalizma odao tvrdom nacionalizmu i nastavio se, poput Aralice, obračunavati se s relikvima socijalizma u novom poretku. Istina, Brešan će vraćati temu socijalizma u svoj pripovjedni repertoar, ali ne da bi eksploatirao paranoje, histerije i nečiste savjesti hrvatske novokomponirane nacionalističke elite, nego da bi (gotovo psihijatrijski) dijagnosticirao komplekse koji diktiraju odnos hrvatskoga nacionalizma prema jugosocijalističkoj povijesti i naslijeđu.

Ukratko, kao što se Brešan u dramskom pismu obračunavao s dogmama i tlapnjama socijalističke ideologije, tako se od devedesetih bez ustručavanja, istim, necenzuriranim tonom nastavio obračunavati s mitovima i fetišima hrvatskoga državotvornog nacionalizma.

Kako navodi Maciej Czerwiński (2018: 118), u Brešanovu slučaju „nije posrijedi perpetuiranje ideologema“ iz tuđmanističkoga repertoara domoljubne

retorike i mitologije kao u knjigama onoga dijela tadašnje spisateljske scene koja se priklonila narativima političkih vlasti u ruhu javljanja na zov domovine, nego se Brešan izdiže iznad toga patriotskog zanosa i nacionalističke ognjice te sav taj repertoar nacionalistički i etatistički ideologiziranih diskursa parodira do groteskne apsurdnosti (usp. *ibid.*: 118, 131–132, 158–159). Predratni otpor prema ideologiji socijalizma za Brešana nije značio da se konzekventno mora prikloniti tuđmanizmu, odnosno hrvatskomu državotvornom nacionalizmu kao polu koji je na pozicijama antikomunizma i antijugoslavenstva, nego ostaje jednako kritički budan prema analognim mehanizmima koji se iz socijalističke ideološke tradicije ponavljaju i u postsocijalističkom razdoblju pod nazivnikom novih ideologija i kolektivističkih mitova, a koje se u vlastitim očima ne doživljavaju takvima s obzirom na svoj novostečeni status „prirodnoga“ poretka.

Drugim riječima, iako se njome tematski i problematski bavio, Brešan se nije upregao u dnevnu politiku, niti se poveo zavodljivostima (i podobnostima) trenutka, nego je podno površinske dinamike tadašnjih zbivanja zaronio u dubinske mehanizme dnevnopolitičke proizvodnje kako bi kritizirao svestremske štetne učinke povijesti, politike i ideologije bez obzira na njihov konkretni sadržaj i vrijednosne predznake koji se svim tim partikularnim povijestima, politikama i ideologijama pridaju od trenutka do trenutka, od režima do režima, od pravorijeka do pravorijeka oficijelnih autoriteta.

Ana Gospić Županović (2020: 65) takvu će Brešanovu praksu dosljednoga antipolitičkog i antiideološkoga djelovanja bez obzira na karakter trenutnoga političkog i ideološkoga poretka nazvati „dekonstrukcijom aktualne suvremenosti“, nalazeći u toj fazi Brešanova spisateljstva sinkronijsku usklađenost s tadašnjim teorijskim uvidima o „arbitrarnost(i) koncepta povijesti i historiografskog diskurza kao fikcije“ i kritikom „povijesti odnosno ideologije kao metanaracije“ (*ibid.*: 56).

I Krešimir Nemeč (2020: 188) taj će Brešanov ulazak u hrvatsko tranzicijsko razdoblje na valu romana za romanom dočekati komentarima da je „posrijedi (i) inventivan epik“ koji sada ovakvim spisateljskim tempom očito kanalizira „dugo akumuliranu narativnu energiju“ (*ibid.*), uz to još podsjećajući da je Brešanova „silna narativna energija“ tada „u prvim romanima (...) doživljena – i kod kritike i kod publike – kao mjesto razlike na hrvatskoj književnoj sceni“ (*ibid.*: 205). No, to je tek jedna od rijetkih pohvala koje je

Nemec uputio Brešanu u tom radu iz 2020. godine za zbornik *Prvi Brešanov svibanj*, radu koji inače vrvi nimalo blagim ocjenama.

Iako je „Brešanov (...) cilj proizvesti dobru priču, (...) fabularna raskoš (...) rezultira i (...) lakim feljtonskim rješenjima (...) i nebrigom za mikrostrukture stila“, konstatira Nemec (ibid.: 191–192). Zatim, stil mu je mahom „oblikovan tradicionalnim realističko-analitičkim rukopisom“ (ibid.: 193) i prati ga „težnja fabularnom spektaklu“ (ibid.: 195), što je u nekim izvedbama rezultiralo „fabularnim kaosom“ i dovodi Brešana „do čistog *pulpa*: nasilno razvučena radnja, plošni i nevjerodostojni likovi, digresivnost, inflacija dinamičkih motiva po uzoru na masmedijske uratke ili drugorazredne akcijske filmove“ (ibid.). Nemec ne staje na tome, nego nastavlja nizati salvu prigovora:

Vrlo rano mogle su se uočiti i određene slabosti u Brešanovu proznom stvaralaštvu, karakteristične za hiperproduktivne autore: korištenje sličnih uzoraka u konstrukciji fabule, ponavljanje/recikliranje određenih situacija iz djelo u djelo s tek neznatnim varijacijama, shematičnost u izgradnji karaktera, nedostaci u motivacijskoj arhitektistici, logičke neuvjerljivosti, naratorova sklonost dociranju. (Nemec 2020: 194)

Ironično, mogli bismo reći da većina ovih popisanih primjedaba Brešana zapravo čini fakovcem, a svakako piscem u duhu stila i poetike kakvu u (post)tranzicijskom razdoblju ispisuju od njega mlađe generacije književnika kada logiku tržišne ekonomije u kulturnom polju i imperativ obraćanja najširem čitateljstvu kao mjerilo književne, a zapravo komercijalne kvalitete rukopisno ostvaruju – kako to kaže Nemec za Brešana – „fabularnim spektaklom, tradicionalnim realizmom i inflacijom dinamičkih motiva po uzoru na masmedijske uratke ili drugorazredne akcijske filmove“ te također banalizacijom, populizmom, simplifikacijom, splošnjavanjem teksta, minimaliziranjem kompleksnosti itd., kao odreda masmedijskih i popkulturnih formula komercijalizirane kulturne industrije za tržišni uspjeh kako bi „i tekst hrvatske književnosti u pravom smislu zakoračio u ‘postmodernu kao kulturnu logiku kasnog kapitalizma’“ (Kolanović 2011: 389).

Naime, ono što Nemec zaključuje za Brešana, vrijedi i za tzv. stvarnosnu prozu fakovaca i ostalih autora u (post)tranzicijskom razdoblju:

Priče su podređeni svi drugi strukturni aspekti, od izgradnje karaktera do kompozicijskih rješenja. Nasuprot bogatom semantičkom potencijalu priče stoji izrazita deficitarnost stilskoga plana i nebriga za kulturu rečenice. (Nemec 2020: 205)

Na kraju krajeva, Brešan i jest bio sudionik fakovih nastupno-čitateljskih turneja, ujedno bivajući i tituliran kao „najstariji fakovac“, premda razlozi fakovskih selektora za njegovo uvrštavanje možda nisu toliko u poetičkim i stilskim razlozima (ma koliko god je Brešan s fakovcima dijelio favoriziranje priče, fabularnu spektakularizaciju, narativnu dinamiku, pripovjednu jednostavnost, medijsku atraktivnost, sklonost popularnim elementima trivijalne i niske literature te vođenje računa o recepcijskim efektima tzv. „običnog“ čitatelja), koliko je riječ o fakovskoj sklonosti prema Brešanu prema kriteriju političke i ideološke oporbenosti s obzirom na Brešanov kritički odnos prema tadašnjemu tuđmanizmu i njegovim mitologijama, kao i prema tadašnjemu književnom i političkome establišmentu, spram kojega se FAK onim slovom A u svom akronimu u početku definirao kao alternativan.

Ali kada, zaključno, ne odmjeravamo Brešana po pitanju koliko je prilagođen fakovcima i poetičkom pismu ostalih mlađih književnih generacija u hrvatskoj (post)tranzicijskoj književnosti, nego kada procjenjujemo koliko (ni)je podlegao améryjevskom kulturnom starenju u usporedbi s ostalim spisateljskim vršnjacima, onda možemo reći da je njegov prozni opus dijelom već pod teretom demodiranosti i robovanja starim estetikama, no istodobno još uvijek drži korak s vremenom, prije svega zahvaljujući njegovoj spisateljskoj vitalnosti, još uvijek prisutnoj svježini pri stvaranju humorističkih dosjetki i intelektualnoj budnosti za tekući repertoar tema i problema, pri čemu je ipak najpresudnije da je s početka devedesetih obavio uspješan manevar u osobnoj tranziciji kada se s krahom socijalizma kao jedne od svojih glavnih tema u predratnom razdoblju nije našao dezorijentiranim, niti je bio toliko labilan da se prikloni ideologiziranim diskursima hrvatskoga državotvornog nacionalizma, nego se odvažno, pa čak i nonkonformistički opredijelio za jednaku kritičnost prema novome poretku kakvu je inače prakticirao prema prethodnom režimu.

U odnosu na spomenutu Pavličićevu površnost, Brešan će mjestimično itekako detaljno, razrađeno i upućeno demonstrirati poznavanje nadležnosti različitih institucija, funkcioniranja državne uprave i službenih tijela, pa čak

i mehanizama pranja novca, tako da će ispisati vrlo suvisle zakonske, birokratske i slične dionice o koruptivnim malverzacijama o kakvima nas inače izvještava istraživačko novinarstvo, primjerice kada u romanu *Sedam stuba do trona* Azijat Chang liku po imenu Robert Malina dolazi s vrlo zapetljanom poslovnom ponudom (v. Brešan 2012: 49). U odnosu pak na Araličin nerijetko nazadan odnos prema ženskim likovima i seksualnosti u kasnijim prozama, Brešan je ipak u dosluhu s feminističkom kritikom i osudama patrijarhata te ima senzibiliteta za nepravde na tom planu, pa će tako u romanu *Vražja utroba* speleolog Labinja graditi svoju znanstvenu karijeru iskorištavajući studenticu i ljubavnicu Sabrinu „dok su radili na njegovoj novoj knjizi, za koju mu je Sabrina više od dva mjeseca prikupljala materijal“ (Brešan 2004: 68).

Štoviše, u Brešanovim su djelima žene nerijetko proaktivne, snažne, emancipirane i fatalne, dok su muškarci inferiorni blesani, neinteligentni naivci, karikaturalni popaljeni starci ili čak seksualno nemoćni, pa je tako u *Vražjoj utrobi* Agneza Židovka i bivša Mossadova agentica, ali i lukava kurtizana za koju je jedan od likova, Čagalj, „svjestan da bi mu bila dostupna kao božica Venera kozonogom satiru“ (ibid.: 37). „Stara jarčina zaželjela se mladog brsta“, duhovit je Brešanov komentar (ibid.: 69), koji vrijedi i za Čaglja koji se zbog zaludenosti Agnezom daje od nje varati i financijski iskorištavati, kao što vrijedi i za speleologa Labinju: inače profesionalno opsjednutoga špiljama, u prvoj bračnoj noći bit će seksualno disfunkcionalan pred najvažnijom špiljom svojih žudnji.

Kao što je već navedeno, Brešan je s predratne kritike socijalističke ideologije u postsocijalističkom razdoblju prešao na jednako žustru kritiku utemeljiteljskih državotvornih mitova i tuđmanovske retorike: „Zato je Ivan ostao posve ravnodušan kada je 1990. čuo (...) da su Hrvati napokon ‘svoji na svo-me’. Kakvo dobro to donosi narodu koji tamo živi, pitao se. Samo to što onaj koji će ga odsad jahati, udarati mu poreze i zakidati ga u pravima više neće biti tuđinac, nego domaći čovjek“ (ibid.: 24) ili „Što je to uopće domovina? Jesu li to ovi ljudi oko vas? Pa pogledajte ih, molim vas: jure ulicama gonjeni banalnim razlozima, žderu, loču, puštaju vjetrove, pare se, razmnožavaju... Kakve svetosti ima u tome? Domovina je posljednje utočište hulja“ (ibid.: 117).

No, sukladno razvoju hrvatske postsocijalističke tranzicije, što znači uslijed sve osvještenijega suočavanja s pravim karakterom nekad idealiziranog kapitalizma kao cilja hrvatske tranzicijske integracije u svjetski poredak, i Brešan

će ažurno reagirati jednako razornom i promišljenom kritikom kapitalizma, posebice kada je riječ o konceptu vlasništva kao jednoj od fundamentalnih vrijednosti kapitalističke ideologije te prokazujući pljačku kao konstitutivni princip njezina funkcioniranja. Prema Brešanuu, u takvom sustavu pljačka je u osnovi svih odnosa, tj. svatko svakog pljačka, a na pitanje tko je opljačkana ili okradena, dakle na pitanje tko je oštećeni vlasnik, Brešan čak ekološkom svijješću (!) odgovara da je prvi i jedini vlasnik (opljačkana) zemlja, „počevši od onoga tko ga (zlatu, op. a.) vadi iz zemlje i pljačka rudare, zakidajući ih u zaradi. A onaj tko ga kupuje (...) pljačka prodavača. Sve (...) sitne igre kojima spretniji i lukaviji uspijevaju steći to što vi zovete pravom vlasništva“ (ibid.: 91).

Na kraju, crnohumorne opservacije o tabuu kanibalizma u *Vražjoj utrobi* (2004: 233) posve su dostojne poetike najpoznatijega crnohumornog autora iz postsocijalističkoga razdoblja, Zorana Ferića. Unatoč svemu tomu, brojni stilski i poetički elementi u Brešanovoj prozi pokazuju da mu je književna estetika ipak formirana u nekim davnijim vremenima i da ih se Brešan ne odriče čak ni u 21. stoljeću.

To se prije svega vidi u manjku popkulturnih referenci, kojima inače obiluju djela mladih suvremenih autora, te u zasićenosti Brešanovih tekstova referencama iz kanonskih i lektirnih djela i iz sfere klasičnoga, enciklopedijskoga obrazovanja. „Kao da je iz nekog Forsythovog romana“ jedna je od tipičnih Brešanovih analogija (2004: 34), a sklonost demonstriranju erudicije učinit će dijaloške replike njegovih likova odveć knjiškima, a manje životnima i uvjerljivima. „Toliki je novac dalje od mene negoli zvijezde Orion“, reći je jedan lik kada mu liječnik kaže kolika je cijena transplantacije jetre (2012: 12). Također, u realističkom pripovijedanju bit će neekonomičan, neprilagođen koncentraciji suvremenoga čitatelja, posebice u mikrosekvencama, gdje se ne libi minuciozno ispisivati goleme deskriptivne pasuse uvodnoga karaktera, primjerice, o prostoriji u koju lik ulazi ili o odijelu u kojem lik stupa u priču.

I za razliku od mlađih autora, koji nerijetko književnoj proizvodnji (u doslovnom smislu te riječi) pristupaju kao funkcionalnom „isporučivanju sadržaja“, čak svjesno prihvaćajući jednokratnost kada je riječ o ambicijama njihove literature, bez opterećivanja da adresiraju trajanje svoga djela „u vječnost“, nego bivajući zadovoljni tek sezonskom instant-reakcijom publike koja konzumira lagane hitove, Brešana ipak odlikuje *pathos* nekih ranijih, roman-

tičnijih shvaćanja o književnosti kao mjestu višega smisla, pa su njegovi likovi uvijek i više od likova: simboli i arhetipovi, a romani i priče tih romana uvijek nastoje biti i više od onih romana koje bi se konzumiralo jednokratno i zaboravilo čim bi čitatelj doznao rasplet priče. Ne, Brešanovi romani uvijek imaju ambiciju biti i alegorije ili književni način ilustrativnoga podučavanja čitatelja o nekim temeljnim ili najvišim filozofskim, no svakako obuhvatnim istinama o pitanjima života, smisla, vremena, povijesti, ljudske prirode, zakonima univerzuma itd., pri čemu se onda apstraktni intelektualizam o takvim temama čitatelju prevodi u razumljivu konkretnost pripovjednih slika kao opipljivih, empirijskih manifestacija.

LITERATURA

- ALEKSIEVIČ, Svetlana (2013). *Rabljeno doba: Kraj crvenog čovjeka*. Zagreb: Edicija Božičević.
- AMÉRY, Jean (2021). *O starenju*. Zagreb: Ocean More.
- ARALICA, Ivan (2002). *Fukara*. Zagreb: Naklada Pavičić.
- ARALICA, Ivan (2000). *Ambra*. Zagreb: Naklada Pavičić.
- ARALICA, Ivan (1997). *Četverored*. Zagreb: Znanje.
- BAGIĆ, Krešimir (2004). *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*. Zagreb: Disput.
- BREŠAN, Ivo (2012). *Sedam stuba do trona*. Zagreb: Profil.
- BREŠAN, Ivo (2004). *Vražja utroba*. Zagreb: Sys Print.
- BRIGGS, Asa i Peter BURKE (2011). *Socijalna povijest medija*. Zagreb: Naklada Pelago.
- COMPAGNON, Antoine (2007). *Demon teorije*. Zagreb: AGM.
- CZERWIŃSKI, Maciej (2018). *Drugi svjetski rat u hrvatskoj i srpskoj prozi (1945-2015)*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- DUDA, Dean (2010). *Hrvatski književni bajkomat*. Zagreb: Disput.
- FABRIO, Nedjeljko (1994). *Smrt Vronskog*. Zagreb: Mladost.
- GOSPIĆ ŽUPANOVIĆ, Ana (2020). „Mehanizmi dekonstrukcije i relativizacija povijesti/ideologije u drami *Utvare* (ili sablast/i se uvijek vraća(ju))“. U: *Prvi Brešanov svibanj. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa o djelu Ive Brešana održanog od 18. do 19. svibnja 2018. godine na Sveučilištu u Zadru*. Ur. Miranda Levanat-Peričić i Ana Gospić Županović. Zadar: Sveučilište u Zadru, 55–67.
- KOLANOVIĆ, Maša (2011). *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- MILOŠ, Damir (1995). *Nabukodonozor*. Zagreb: Meandar.
- NEMEC, Krešimir (2020). „Poetičke mijene u romanima Ive Brešana“. U: *Prvi Brešanov svibanj. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa o djelu Ive Brešana održanog od 18. do 19. svibnja 2018. godine na Sveučilištu u Zadru*. Ur. Miranda Levanat-Peričić i Ana Gospić Županović. Zadar: Sveučilište u Zadru, 187–207.
- NEMEC, Krešimir (2003). *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga.
- ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka (2004). *Muška moderna i ženska postmoderna: rađa-*

- nje virtualne kulture*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka i Viktor ŽMEGAČ, ur. (1993). *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- PAVLIČIĆ, Pavao (2015). *Tajno ime*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- RYZNAR, Anera (2017). *Suvremeni roman u raljama života*. Zagreb: Disput.
- SOREL, Sanjin (2017). „Tranzicija, trauma duhovne obnove“. U: *Tranzicija i kulturno pamćenje*. Ur. Virna Karlić i dr. Zagreb: Srednja Europa, 95–103.
- ŠNAJDER, Slobodan (2023). *Anđeo nestajanja*. Zaprešić: Fraktura.
- TOFFLER, Alvin (1975). *Šok budućnosti*. Rijeka: Otokar Keršovani.
- TRIBUSON, Goran (2022). *Zbogom, Izabel*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- VUKOVIĆ, Tvrtko (2005). *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši*. Zagreb: Disput.
- WACHTEL, Andrew Baruch [Vahtel, Endru Baruh] (2006). *Književnost Istočne Evrope u doba postkomunizma*. Beograd: Stubovi kulture.
- WELLMAN, Barry i Caroline HAYTHORNTHWAITE, ur. (2002). *The Internet in Everyday Life*. Oxford: Blackwell Publishing.
- ZLATAR, Andrea (2004). *Tekst, tijelo, trauma: Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- ZLATAR, Andrea (2001). „Književno vrijeme: sadašnjost“. *Reč* 61 (7): 169–173.

Brešan in Transition: Literary Classics in the Face of Postsocialism and its Challenges

Since the 1990s, a constellation of new authors has entered the Croatian literary field. The authors have since established themselves as the most relevant writers in the contemporary Croatian literary scene. They are considered to be the founders of the so-called realistic prose, which is a style that has also become a poetic definition, i.e. a summarized poetic picture of Croatian transitional literature at the turn of the century. In relation to the strong generational performance of the so-called FAKs, living classics such as Nedjeljko Fabrio, Ivan Aralica and Ivo Brešan have continued working with a perceptibly differently organized poetic script, whereby their literary strategies (and personal author's transitions) were exposed to additional challenges, such as, for example, questions of continuity, keeping up with the times, engagements corresponding to the status of the literary greats in a nation's culture, as well as what Jean Améry analyses as cultural obsolescence.

KEYWORDS: literary generations, political differences, post-socialism, (post)modernism, transition

Boris KOROMAN

Vrijeme distopijskih projekcija – Brešanov roman *Država Božja 2053.*

UDK: 821.163.42.09 Brešan, I.
Izvorni znanstveni rad

Rad se bavi distopijskim romanom Ive Brešana *Država Božja 2053.*, objavljenim 2003. godine. Taj se roman u opusu Ive Brešana prepoznaje kao djelo koje se doima izdvojenim i posebnim zbog autorova drugačijeg pristupa u pripovijedanju. Za razliku od dotadašnjih njegovih pripovijesti, romana i novela, koje se redom bave mjestom protagonista u njihovim lomovima s ideološkim utvarama 20. stoljeća, u ovome romanu narativna obrada projicira zbivanje u budućnost i ostvaruje se u žanru distopije. Budući da je od objave romana prošlo više od dva desetljeća te je moguće i s te, „povijesne“, distance pristupiti njegovu ponovnom čitanju, pokazuje se da se Brešanov roman *Država Božja 2053.* dobro uklapa u izmijenjene okolnosti sadašnjosti, kao i u promjene u polju književnosti i njezinoj žanrovskoj distribuciji. S druge strane pokazuje se da se roman vrlo dobro uklapa i u Brešanovu pripovijedalačku poetiku, u njegov repertoar pripovjednih postupaka. Te su dvije linije podudarnosti i uklapanja osnovne teme članka kojima se pristupa teorijskim aparatom u kojem pojmove suvremenosti, (post)modernosti i vremena obrađuju Fredric Jameson, David Harvey i Mark Currie. Tema distopijskih narativa u 21. stoljeću, kako njezine pojave u hrvatskom književnom polju tako i njezine proliferacije u globalnom književnom, kulturnom i transmedijskom polju, komplementarna je tema kojom se nastoji pokazati da je pisanje romana *Država Božja 2053.* doista odraz duha vremena 21. stoljeća i specifičnih artikulacija sadašnjosti i budućnosti.

KLJUČNE RIJEČI: distopijska fikcija, *Država Božja 2053.*, Ivo Brešan, roman, vrijeme

Država Božja 2053. između „izleta“ i „poduhvata“

O romanu *Država Božja 2053.* Ive Brešana objavljeno je više kritičkih čitanja uz nekoliko relevantnih radova koji mu pristupaju monografski (Mrdeža Antonina 2020) ili u komparaciji s drugima (Kuvač-Levačić i Car 2014). Neki od autora Brešanov roman prepoznaju kao svojevrsnu posebnost unutar autorova opusa određujući ga kao Brešanov „izlet u SF“ (Nemec 2020: 196) ili pak kao „poduhvat u hrvatskoj prozi“ (Mrdeža Antonina 2020: 266). Roman se tako otkriva kao netipičan ne samo u Brešanovu opusu već i u žanrovskoj distribuciji suvremene hrvatske književnosti i u podžanrovskim artikulacijama hrvatskog romana. O rijetkosti kojom se u hrvatskoj književnosti zahvaća u žanr spekulativne distopijske fikcije piše Igor Gajin u članku koji se bavi nekima od novijih hrvatskih distopijskih romana 21. stoljeća (Gajin 2015), dok Divna Mrdeža Antonina označava ovaj Brešanov roman kao „poduhvat“ upravo stoga „što prethodi intenziviranju i populariziranju distopije kao žanra“ (ibid.: 266). Vjerojatno je zbog te netipičnosti Brešanova romana i posebnog načina obrade brešanovskih velikih tema zla i fanatizama „svih ideoloških boja i orijentacija“ (Nemec 2020: 193) u recepciji romana moguće primijetiti dosta podijeljenosti i začuđenosti,¹ usmjerenih k prošlosti i budućnosti istovremeno i naizmjenice.²

Ovako posložena konstelacija relacija unutar kojih se prepoznaje nastanak ovog Brešanova romana zaziva analitički pogled koji bi je nastojao problematizirati i dodatno osvijetliti, i to je namjera ovoga članka. Dok se činjenične književnopovijesne okolnosti, kao što je slaba proizvodnja distopijskih romana (kao i znanstvene fantastike) u hrvatskoj književnosti, ne mogu osporavati, ostala analitička čvorišta kroz koja se pristupa *Državi Božjoj 2053.* moguće je dodatno i ponovno postaviti u istraživački fokus. Namjera je u članku prikazati da se pisanje romana *Država Božja 2053.* uklapa, i to, naravno očekivano vrlo dobro, i u autorovu poetiku i njegove postupke organiziranja pripovijedanja, ali da se uklapa i u poseban trenutak povijesti, odnosno (a ovo nije samo figura)

¹ „ (...) mnogom će čitatelju Brešanova distopija više izgledati kao slika/iskustvo prošlosti nego kao scenarij onoga što bi bilo kad bi bilo...“ (Bošković 2006: 75).

² „ (...) njega ne zanima toliko futurološka vizija koliko zapravo sama prošlost prema kojoj je njegova *Država Božja 2053.* ne samo okrenuta, nego je upravo krcata njezinim prošlostoljetnima rekvizitima“ (Brešić 2003).

– sadašnjosti. Nastojat će se pokazati da organiziranje pripovijedanja, koje i Brešana i druge pisce vodi prema izboru distopije kao žanra, ne predstavlja eksces, već proizlazi iz promijenjenog odnosa prema nekim kategorijama vremena u ovome 21. stoljeću, prvenstveno iz promjena doživljaja sadašnjosti. Dvadeset prvo stoljeće pokazuje se zanimljivim i zato što u sebi nosi iznimno puno koncepcija, predodžbi i ideja, zasigurno i „bremena“, prethodnog 20. stoljeća, ali i koje se na određeni način „razračunava“ s njime. To je također stoljeće koje vrlo neumoljivo ulazi u svoju treću dekadu, u kojoj se to 20. stoljeće čini sve daljim, i u kojoj se prepoznaju elementi koji sada čine, stvaraju i proizvode 21. stoljeće događajima i procesima koji će ga u budućnosti činiti prepoznatljivim i posebnim. Prijelomni događaji u posljednjih nekoliko godina, a koji će se u budućnosti zasigurno okarakterizirati kao „povijesni“, podsjećaju sada na to da ovim stoljećem vladaju neke druge silnice, ali opet baš takve koje u nekim slučajevima kao da su izmislile iz neke zaboravljene, „izmještene“ ili „promašene“ prošlosti, kontaminirajući pritom tu i takvu prisutnu sadašnjost i upravljajući zamućen pogled prema neizvjesnoj mogućoj budućnosti ili budućnostima. Ove hotimice zapetljano posložene misli o temporalnim odnosima uvod su u temu o vremenu u pripovijedanju, o budućnosti i o distopijama.

Iskustvo sadašnjosti se promijenilo

Mnogi okviri promišljanja o odnosima vremena i pripovijedanja predstavljeni su u vrlo korisnoj studiji Marka Currieja, *About Time* (2007).³ Studija je organizirana oko osnovnih pojmova vremena: bavi se sadašnjošću, prošlošću i budućnošću i time kako se te vremenske kategorije isprepliću unutar naracije te kako isprepliću stvarnost s naracijom. Currieja zanimaju povezanosti tih u osnovi filozofskih koncepata vremena s načinima organiziranja vremena u pripovjednim tekstovima pri čemu se stoga potpuno logično referira na čitav niz autora iz različitih područja, od filozofije, književne teorije u užem smislu do interdisciplinarnih istraživača: od sv. Augustina, preko primjerice Edmunda Husserla, Paula Ricoeura, Gérarda Genettea, do Davida Harveyja itd. Kada govori o sadašnjosti, o prezentu, a to je u ovome razgovoru o distopijama

³ Jasno, riječ je o namjernoj igri riječima te se naslov može čitati i kao „O vremenu“, a i kao „Već je vrijeme“.

određena polazna točka, Currie u prvom redu upućuje na teoretičare postmodernizma, posebice Davida Harveyja i Fredrica Jamesona.

Mark Currie opaža da se nešto događa s našom predodžbom sadašnjosti, a ta snažna predodžba ima veze s postmodernom, odnosno sa svim onim procesima koje prepoznaju i artikuliraju Harvey i Jameson (a u refrenu se pojavljuju i Derrida i Lacan), tako da to izgleda kao staza kojom se isplati krenuti. U poglavlju „društvene teorije sadašnjosti“ Currie izdvaja tri „načina“ kojima se „može pristupiti promijenjenom iskustvu sadašnjosti“ (Currie 2007: 9). Valja istaknuti da je riječ o „promijenjenom iskustvu sadašnjosti“ jer to pretpostavlja da je ranije postojalo drugačije iskustvo, odnosno da se iskustvo sadašnjosti mijenja s vremenom, kroz povijest, i da ovisi o određenim kulturnim i društvenim procesima, odnosno kontekstu.

Ta su tri izdvojena načina: „kompresija prostora i vremena“, „ubrzana rekontekstualizacija“ i „groznica arhiviranja“ (ibid.: 9). Kompresijom vremena i prostora bavi se ekstenzivno David Harvey u *Postmodernom stanju* (1991). Kompresija prostora i vremena može se prepoznavati još od početaka industrijske revolucije, ključna je za rađanje modernizma (Harvey 1991: 252), no intenzivirala se s drugom polovicom 20. stoljeća. Kompresija prostora i vremena događa se jer su doživljaji prostorne udaljenosti izmijenjeni zbog brzina prometalata, a posebno upotrebom različitih medija telekomunikacije; prostor se kroz kompresiju sažima, i pritom doživljaj vremena teži k simultanosti (Currie 2007: 9).

Ubrzana rekontekstualizacija, osim što je jedan od načina kojima se može pristupiti „promijenjenom iskustvu sadašnjosti“, prepoznatljiva je i kao postmodernistički postupak. Sadašnjost nosi tragove prošlosti i njima je moguće započeti postmodernu igru; prošlost je kroz istrgnute fragmente odabrana, brikolirana, „nakeljena“, „prištepana“ u naš prezent. I dok su rekontekstualizacija, parodija i reciklaža paradigmatični postupci postmodernizma, „ubrzana rekontekstualizacija“, kao način doživljavanja izmijenjene sadašnjosti, vezana je uz robne odnose u razvijenom kapitalizmu – ona se događa kada „jaz“ između originalnog modela i rekontekstualiziranog proizvoda „postaje sve kraći, ako ne i beskonačno, tako da je vremenska distanca između originala i njegove rekontekstualizacije posve ukinuta“ (ibid.: 10).

Kada se govori o groznici arhiviranja, nju Currie opisuje kao pojavu „mahnitog arhiviranja i snimanja suvremenog društvenog života, čime se sadašnjost pretvara u prošlost anticipirajući svoje sjećanje“ te nastavlja:

Arhiviranje je naše iskustvo takozvanih medija vijesti jer je uzročno-posljedični slijed događaja i njegovog bilježenja kao vijesti obrnut u visoko razvijenom medijskom kapitalističkom društvu: događaj se bilježi ne zato što se događa, već se događa zato što se bilježi. I tako dalje. (Currie 2007: 11)

Mahnito arhiviranje pokazuje se kao dominantno iskustvo doživljaja vremena u posljednjih petnaestak godina, posebno s pojavom društvenih mreža u novomedijskom kontekstu. Budući da Currie svoju studiju o vremenu ispisuje prije tih nastupajućih tehnoloških, medijskih i društvenih promjena i prije recentnog pomaka u doživljaju vremena, ti primjeri nisu mogli biti u dovoljnoj mjeri opisani, no to samo potvrđuje koliko su ovi načini promjene doživljaja vremena u suvremenosti ne samo utkani u sadašnjost nego koliko se i intenziviraju. A to pak primjećuju i Currie i Jameson još u vrijeme pisanja svojih tekstova na početku novog stoljeća.

Zaključno na ovu podtemu vrijedi citirati i Fredrica Jamesona iz jednog rada u knjizi o odnosu modernosti i postmodernizma, u primjeru koji (skraćeno) navodi i Currie te se doista radi o svojevrsnom zaključku:

Vjerujem da je pojava postmodernizma usko povezana s pojavom ovog trenutka kasnog, potrošačkog ili multinacionalnog kapitalizma. Također vjerujem da njegova formalna obilježja umnogome izražavaju dublju logiku tog određenog društvenog sustava. Međutim, to ću moći prikazati samo na jednoj velikoj temi: naime nestanak osjećaja za povijest, način na koji je cijeli naš suvremeni društveni sustav malo-pomalo počeo gubiti sposobnost zadržavanja vlastite prošlosti, počeo živjeti u trajnoj sadašnjosti i u trajnoj mijeni koja briše tradicije one vrste koju su sve ranije društvene formacije morale na ovaj ili onaj način očuvati. (Jameson 1992: 179)

Kroz ta tri elementa, „načina“ koji su važni za pristup izmijenjenome iskustvu sadašnjosti mogu se prepoznati oblikovni elementi izmijenjene logike prezenta. Prezent, ta „trajna sadašnjost“ kroz ove je načine njezina doživljaja s jedne strane „kontaminiran“ (Currie 2007: 10) ne-sadašnjošću; prezent je „preplavljen“, opisao bi Harvey (1991: 291). Ne samo to, s druge se strane

sadašnjost upravo zbog te kontaminacije širi, ekspandira; prezent zauzima i preuzima cjelokupan doživljaj vremena. U takvoj situaciji, nekadašnja linear-
nost, susljednost, pa i kauzalnost, odnosno poredak stvari, dovode se u pita-
nje. A to veliko pitanje „poretka stvari“ jest: što se sada događa s prošlošću i
budućnošću, ako se izgubio uobičajen temporalni poredak? Ako prošlost više
nije ona pozicija s koje ili od, iz koje se može lako stupiti u vezu s prezentom,
pitanje je može li se boraveći u prostovremenskoj kompresiji, ubrzanom re-
kontekstualiziranju i arhivskoj groznici uopće učiti iz prošlosti?

To, čini se, otvara solidnu poziciju za razumijevanje dvaju tema u ovome
članku – za tematiziranje i kontekstualiziranje nastanka romana *Država Božja*
2053., kao i za razumijevanje pojave žanra distopije s početkom 21. stoljeća u
hrvatskoj književnosti i njegove proliferacije u globalnoj kulturi.

Vrijeme je za distopije

Kako bi se rasvijetlio taj Brešanov „ekscs“ ili barem „izlet“ (Nemec 2020:
196) u budućnost, čini se da bi ga bilo korisno postaviti u vremenski okvir
njegova nastajanja i u kontekst žanra.

U 21. stoljeću žanr distopijske fikcije i globalno doživljava procvat, a ta
činjenica doista ima veze sa spomenutim promjenama doživljavanja vremena
u sadašnjosti, s ekspandirajućim i kontaminiranim prezentom. Ako su, da-
kle, prema Jamesonu „gubljenje sposobnosti zadržavanja vlastite prošlosti“ i
boravak u „neprestanoj sadašnjosti i trajnoj promjeni“ spoznajni temeljni do-
življaji vremena, projekcije budućnosti doista se ne mogu temeljiti na svijetu
koji nastaje promišljanjem proizašlom iz razumijevanja protoka vremena, na
učanju iz kauzalnosti ili iz promatranja procesa dugih trajanja, već se buduć-
nost rasprostire putanjama koje izniču iz strahova koje sadašnjost proizvodi i
hrani upravo zbog nedostatka refleksije prošlosti.

I to jest idejna vodilja čitavog žanra. Dakako, distopija kao žanr javlja se
naravno puno ranije u 20. stoljeću,⁴ još od najpoznatijih primjera Jevgenija
Zamjatina i Aldousa Huxleyja, a kanonizirana je kao ozbiljan umjetnički žanr

⁴ Mnoga pomno provedena bibliografska recentnija istraživanja smještaju pojavu distopija u drugu polovicu
19. stoljeća, u vrijeme kada su utopijski narativi još uvijek dominantni (Marks i dr. 2022: 10–11).

najpoznatijim romanom Georgea Orwella 1984. Istaknuto mjesto u književnoj povijesti distopija u 20. stoljeću zauzimaju Ray Bradbury i Anthony Burgess. U radovima koji se bave Brešanovom distopijom *Država Božja 2053.* ove se autore i romane povezuje s Brešanovom distopijom (Kuvač-Levačić i Car 2014: 194, Mrdeža Antonina 2020: 257, Brešić 2003); riječ je doista o kanonskim primjerima koji se navode i u različitim preglednim zbornicima o distopijama (Gordin i dr. ur. 2010, Marks i dr. ur. 2022).

Prave distopije ili preciznije, spekulativna distopijska fikcija, ipak je specifičnija: „Djela distopijske fikcije ponekad se pojavljuju kao protučinjenične ‘povijesti budućnosti’, koje projiciraju narative iz sadašnjosti u budućnost“ (Claeys 2022: 54). Kao projekcije u budućnost uvijek se baziraju na elementu društvenog rasapa i nekom kolektivnom strahu, bojazni te tako u sebi sadrže društvenu ili političku kritiku. Postoji zgodna izjava Margaret Atwood, kojoj je izvor u jednom *online masterclass* tečaju, te koja se posljednjih godina citira u više znanstvenih radova jer vrlo koncizno opisuje strukturu mišljenja oko distopija: „Ako ste zainteresirani za pisanje spekulativne fikcije, jedan od načina za stvaranje zapleta je uzeti ideju iz sadašnjeg društva i malo je pogurati u nekom smjeru“ (Atwood 2020). Srećko Horvat, pišući o distopijskom filmu, ističe da je za djela u tom mediju „inherentna društvena kritika“ (Horvat 2008: 11), dakle, jasna je povezanost s prijeporima sadašnjosti.

I premda distopije jesu plod 20. stoljeća, sadašnjost 21. stoljeća izgleda da sa svojim definitivnim izlaskom iz moderniteta, procesa koji traje barem od prosvjetiteljstva, pruža nove poticaje za proizvodno bujanje žanra. O tim se procesima u različitim studijama bavio Fredric Jameson, no ona iz 2002., *Singular Modernity*, posebno problematizira i postavlja u fokus složena pitanja koja se otvaraju u na relacijama modernitet – postmoderna – napredak. Pitanja o tome što nakon moderniteta intenzivno su prisutna s početkom novog stoljeća.

Nije slučajno, da se vratimo primjerima iz hrvatske književnosti, da se upravo s početkom 21. stoljeća uz Brešana i nakon Brešana počinju pisati distopije i u okviru hrvatske romaneskne produkcije, također kao svojevrsni odmak od dotadašnje žanrovske distribucije u hrvatskom književnom polju. Uz to što pojava distopija u hrvatskoj književnosti koincidira s bujanjem distopija u svijetu, i uz to što je sam Brešan na neki način doista otvorio put žanru u domaćem književnom polju, čini se da je još jedna pojava lokalnog polja povezana s mjestom za distopije u našoj književnosti – vrijeme je to kada u

hrvatskoj književnosti dominira tzv. stvarnosna proza. Distopijski se romani hrvatske književnosti, premda se temelje na sasvim drugačijem načinu obrade tema, ipak mogu povezati sa stvarnosti, i to elementima „protivljenja supremaciji kapitala i tendencijama neoliberalnog kapitalizma“ (Gajin 2015: 53), što čini zajedničku poziciju s modelom proze mimetičkog impulsa. Tu vezu prepoznaje i Gajin: „[č]injenica da se distopijski žanr u hrvatskoj književnosti intenzivira upravo sada dijelom je stoga objašnjiva i gore navedenom tjeskobom i tenzijom uslijed nadređenih procesa i silnica tranzicije, globalizacije i neoliberalnog kapitalizma“ (ibid.: 50); drugim riječima, motivacija za dva različita načina pisanja je podudarna.

Kada se spominju distopije kao globalni fenomen početka 21. stoljeća, na um pada podosta primjera koji su međusobno potpuno raznoliki i razlikuju se prema podžanru, obradi, mediju, originalnosti, ciljanoj publici, a što je sve zapravo argument za pokazivanje plodnosti žanra. Producenti industrije filmske zabave, producenti *streaming* servisa, a i *developer* videoigara prepoznali su u žanru spekulativne distopijske fikcije tražen i željen kulturni proizvod novog stoljeća.⁵ Mnogi od tih kulturnih proizvoda funkcioniraju transmedijski, kao filmovi ili serije nastali su prema književnim predlošcima, ozbiljnim i manje ozbiljnim, neki i prema videoigrama (*The Last of Us*, *Fallout*)⁶ i obratno, iz filma su preneseni u videoigre. Ciljaju na svakojaku publiku, od tinejdžera, preko mladih adolescenata (književni i filmski serijali *Hunger Games*, *Maze Runner*, *Divergent*), što čini posebnu kohortu s posebnim podžanrovima, sve do onih kulturnih proizvoda koji računaju na afekte nostalgije kod publike srednjih godina, pa se ti proizvodi kreiraju u neprevodivim predmetnicama kao što au *remake* i *sequel*, pa i *reboot*, s primjerima poput *Westworld*, *Blade Runner*, *Mad Max* ili *Total Recall*. Govore o najrazličitijim strahovima, od postapokaliptičnih vizija⁷ (knjiga Cormaca McCarthyja i film *The Road*), straha od umjetne inteligencije (*Ex Machina*, *Her*, *Westworld*), društvene kontrole (*The Purge*), nekontrolirane suvremene tehnologije (vrijedi spomenuti serijal *Black Mirror*) ili kombiniraju

⁵ Filmom, animiranim filmovima, videoigrama, stripovima, posebice mangama, bave se danas svi pregledi utopijskih i distopijskih žanrova (usp. Marks i dr. 2022).

⁶ Premda za neke od naslova postoje i hrvatske inačice, zbog jasnoće na pojedinim mjestima, kao i iz razloga jer su neki naslovi neprevedeni ili neprevodivi, upućuje se samo na izvorne ili engleske naslove.

⁷ Apokaliptične i postapokaliptične vizije i distopije su zaseban, vrlo plodan i zanimljiv podžanr (usp. Pitetti 2017, Prettyman 2022).

različite strahove i žanrovske elemente (*Squid Game*, *Years and Years*, *Snowpiercer*) katkada baveći se i temom umjetnosti i njezine moći u opustošenom svijetu (*Station Eleven*). Žanr rađa i vrlo zanimljive i vrlo popularne podžanrove, podžanr apokalipse, s još specifičnijom zombi apokalipsom te podžanr *battle royale*, koji svi izvrsno funkcioniraju transmedijski. U ovom popisu, u kojem zbog ekonomičnosti toliko toga mora biti izostavljeno, ima svakovrskih djela, no proizvodnja je iznijela i neka vrlo važna i umjetnički vrlo vrijedna ostvarenja. Od njih, čini mi se, zaista vrijedi izdvojiti igrani film *Children of Men* (2006) Alfonsa Cuaróna i seriju *The Leftovers* (2014 – 2017) autora Damona Lindelofa. Premda je njihovo uvrštavanje i isticanje „uvjetno“, jer ne pripadaju „čistom“ žanru distopije, ta su ostvarenja ovdje spomenuta ne samo zato što se mogu smatrati važnim umjetničkim djelima sa svojim mjestom u povijestima filmova i serija već i zbog jednog iznimnog elementa koji je moguće povezati i s Brešanovim romanom, a o čemu će biti nešto riječi na kraju članka.

Zapleti spekulativne distopijske fikcije tako obično prevađaju strah od neke pojave koja postoji u sadašnjosti i koja bi mogla kompromitirati i preuzeti budućnost te se tako pripovjedni svijet gradi na temelju intenziviranja tog elementa, bila to: umjetna inteligencija, neki aspekt tehnologije, pitanja kontrole, ekonomije, okoliša. Neki element sadašnjosti, dakle, „malo se pogura“ – prema budućnosti.

No, s društvom u krizi, distopijski se pripovjedni svijet može oblikovati na način da društvo u rasapu otvara prostor za konstruiranje distopijskog pripovjednog univerzuma prema nekim, reinterpretiranim načelima iz prošlosti – retrogradno se dakle konstruira budućnost koja se temelji na mitovima i na banalnoj, ali moćnoj i učinkovitoj rekontekstualizaciji prošlosti. Riječ je zapravo o postupcima kojima su se nekada oblikovali upravo fašizam i nacizam – ti ideološki „teškaši“ upravo su neke od Brešanovih omiljenih tema. Pravila „igre“ kojom se fašizam kreira nabraja i opisuje Umberto Eco u znamenitom eseju *Vječni fašizam* ili *Ur-fašizam* (1995) te nije naodmet podsjetiti se na neke od elemenata koji su i ovdje bili spominjani u različitim kontekstima: kult tradicije, odbacivanje modernosti te „sinkretizam“ kao pojava jezika i kulture, odnosno ogledni primjer rekontekstualizacije na djelu⁸ (Eco 1995).

⁸ Eco navodi primjere paganskog sinkretizma u nacizmu te izmišljeni primjer povezivanja sv. Augustina i Stonehengea u suvremenosti.

Spomenuta studija *Singular Modernity* Fredrica Jamesona (2002), sa znakovitim i preciznim podnaslovom „Esej o ontologiji prezenta“, posvećena je pojmu moderne i moderniteta, a u uvodu se Jameson bavi procesima moderniteta s „regresijama u suvremenosti“. Budući da Jameson problematizira različita čvorišta vezana uz temu ovog rada, čini se prigodnim ovakav tip distopija nazvati regresivnim distopijama. Pozivanje na tradiciju, jezični elementi i novogovor, rekontekstualizacija kao strukturalno tkivo novog represivnog poretka, korištenje mitova radi proizvodnje mitova, brisanje i brikoliranje prošlosti, društvena implozija te regresija kao modus kolektivne društvene patologije pokazuju u kojoj su mjeri regresivne distopije građene istim postupcima kao i one povijesne.

Ovo su osnovni gradivni elementi podžanra regresivnih distopija te stoga distopijski svjetovi građeni na strahu od ubrzane, zlonamjerne i djelotvorne rekontekstualizacije prošlosti izgledaju slično. S potencijalom koji takav sustav proizvodnje pripovijesti i takve aktualizirane politike imaju, element prošlosti ulazi u igru i u stvarnosti i za fikciju te je sada vrlo lako prepoznati spomenuto polje izmijenjenog doživljaja sadašnjosti u 21. stoljeću. Pojednostavljeno, interes za proizvodnju distopijske fikcije u 21. stoljeću proizlazi iz koncepta kontaminiranog prezenta, a koji se ubrzava s tehnološkim promjenama, proizlazi iz problematičnog i neuspješnog odnosa prema prošlosti i povijesti, proizlazi iz brojnih izazova sadašnjosti te iz gubitka koherentnog narativa o budućnosti – prosvjetiteljski i moderni narativ o progresu ionako je toliko puta doveden u pitanje. O tome piše Jameson, tako izgleda vrijeme sadašnjosti u kojemu živimo, a postoji dojam da možda baš i ne bi trebalo biti tako te stoga fikcija predstavlja ujedno i bijeg i upozorenje.

Posebna je priča i posebno se može izdvojiti fenomen jedne regresivne distopijske fikcije koju je moguće dobro povezati s onom Brešanovom, a to je roman, ali i serija, serijalni filmski narativ iz 2016., *Sluškinjina priča*. Već spomenuta knjiga koju je Margaret Atwood objavila 1985., i prema kojoj je 1990. godine već bio snimljen dosta nezapažen film, svoj je novi život sa snažnom i globalno rasprostranjenom recepcijom dobila serijom proizvedenom u 21. stoljeću, i to ne slučajno u njegovu drugom desetljeću. Ta interpretacija romana odrađena je u suradnji s Atwood i izvedena prilično uspješno, barem u prvim sezonama, u toj mjeri da su određeni ikonički elementi vizualnog narativa postali repertoar raznih aktivističkih prosvjeda u kasnim 2010-ima.

Na razini teme paralela s Brešanovim romanom nadaje se kao neizbježna – društvo u krizi u kojem se uspostavlja brutalna teokratska vlast.

I na drugim razinama otkrivaju se sličnosti, uz očite razlike, o kojima će biti manje riječi. Brešanov se roman *Država Božja 2053.* također bez ograda može prepoznati kao distopijska fikcija, i to zbog svoje naglašene društvene kritike koja je potpuno pregledno utkana u tekst. Ova iznimno mračna vizija jedne moguće hrvatske budućnosti polazi od premise zloupotrebe demokratskih mehanizama radi postizanja nasilne tiranije. Kroz brzo izvještavanje o događajima u prvim poglavljima roman *Država Božja 2053.* može se lako prepoznati Brešanova zabrinutost kojom motivira društveni preokret. Kvaliteta i sadržaji kojima se kreira politička stvarnost u demokratskom društvu nedostatni su i jalovi, jasno se osjeća nemogućnost adresiranja i rješavanja velikih društvenih problema koja dovodi do opće političke nezainteresiranosti u državi, a što otvara prostor za zlonamjernu tiraniju. U pripovjednom tkanju ovog distopijskog svijeta, a kako bi se uspjele naglasiti njegove najstrašnije karakteristike poput masovnih likvidacija, potpune mentalne kontrole, potpunog siromaštva, najezdi štakora, epidemije kuge, plastično prikazanih posljedica upotrebe raznih oružja (sve vrvi od posječenih dijelova tijela), Brešan je morao pribjeći i elementima znanstvene fantastike.⁹ Brešanova slika tako, premda smještena u daleku budućnost, u ponekim je detaljima zanimljivo slična viziji dezintegriiranog društva Gileada, nekadašnjih Sjedinjenih Američkih Država, u romanu Margaret Atwood: demontaža i ukidanje demokratskih institucija, potpuna izoliranost nekadašnje države iz međunarodnog okruženja, nove institucije kontrole, gubitak svih prava iznimno velikih skupina stanovništva, uspostavljanje novih hijerarhijskih modela i upravljačkih institucija, sveprisutna rigidna kontrola, tjelesno sankcioniranje i masovne likvidacije, sveprisutno eksplicitno nasilje te, zanimljivo, devastacija okoliša. U doista brojnim publicističkim tekstovima i intervjuima povodom ekranizacije *Sluškinjine priče*, ona se interpretira kao „upozorenje“ ili „upozoravajuća priča“ (*cautionary tale*) koja referira na razne spomenute recentne društvene promjene. Brešan čini to

⁹ Vinko Brešić upravo na toj „tehnološkoj razini“ (Brešić 2004), na mjestima gdje se otvara prostor za znanstvenu fantastiku, uočava jedan od „delikatnijih“ problema romana. Tu jest i jedna od jasnijih razlika u odnosu prema romanu M. Atwood, koji je smješten u neposrednu blisku budućnost, te iz te perspektive nema potrebe za aktivacijom fantastike, a i otvara mogućnosti za pisanje koje se u prvom redu bavi intimnim doživljajima unutar tiranije.

isto: sam svoju priču u autorskom uvodu ne smatra „proročkim kazivanjem“, već je vidi kao „upozorenje“ (Brešan 2013: 7) o tome da prošlost i regresija mogu ugroziti sadašnjost i budućnost.

Ono što se u oba romana pokazuje znakovitim ponovo je jedno pitanje koje je usko vezano uz protok vremena. I Atwood i Brešan pisali su prije no što se u drugom, a i potom i u trećem desetljeću 21. stoljeća u stvarnosti počele događati promjene koje izgledaju kao davno napuštene i zaboravljene predmoderne ideje, koje se sada oživotvoruju u stvarnosti i koje kao da su preuzete iz nekog horora rekontekstualizacije. Ti su se romani pisali prije svih mogućih antimodernih konzervativnih revolucija drugog desetljeća 21. stoljeća, prije svih fundamentalizama, vrlo snažnih antimodernih skepticizama usmjerenih prema znanosti ili sustavu demokracije, prije pojave politički usmjerenog apokaliptičkog akceleracionizma te prije buđenja neoimperijalističkih narativa i politika, što se sve može prepoznavati pogledima uperenim od Washingtona, preko Varšave, Kabula ili Moskve. Doista izgleda da je *zeitgeist* kontaminirane sadašnjosti bez prostora za prošlost kao mjesto refleksije i bez mjesta za budućnost s idejom (kakovog god) napretka već bio prisutan ovdje među nama u vrijeme kada su nastajali *Sluškinjina priča* i *Država Božja 2053*. i dok je Fredric Jameson problematizirao ideje modernosti i postmoderne detektirajući „regresivne“ silnice vremena i dijagnosticirajući nadolazeći problem za sadašnjost. U Brešanovu slučaju s romanom *Država Božja 2053*. tu viziju „kontaminirane sadašnjosti“ sam autor jasno naglašava već u svojoj posveti: „svako buduće vrijeme, ma kakvo bilo i ma koliko bilo udaljeno od nas, bit će isto tako bremenito prošlošću baš kao što je i ovo naše“ (ibid.: 7). Ova je rečenica toliko brešanovska jer se može primijeniti za velik dio njegova opusa, koliko je i misao koja se opisuje upravo ovo „naše vrijeme“.

Crkveno pitanje i modeli poetičkog kontinuiteta

Stoga Brešanov odabir distopije kao modela za vlastiti pripovjedni obračun sa strahovima od fanatizama i fundamentalizama zapravo ne bi trebao biti neobičan. Brešanova distopijska fikcija nastaje s jedne strane kao rezultat osluškivanja i prepoznavanja „duha vremena“ i silnica stvarnosti koji se protežu daleko izvan okvira nacionalnog kulturnog polja. Roman *Država Božja*

2053. nadalje potpuno se uklapa u sam Brešanov plodni spisateljski *modus operandi*, u njegove pripovjedne studije o funkcioniranju ideologija i mitova i mjestu običnih ljudi u takvim svjetovima i takvim povijestima. Smještenost naracije u budućnost, premda je i to poigravanje vremenom uklopljeno u brešanovske postupke, čini se gotovo pa sekundarnom jer Brešanovo vrijeme koje ga zaokuplja jest i čitavo 20. stoljeće i početak 21., te on to iskustvo povijesti kao učiteljice života lako translataira i pola stoljeća naprijed. Neobično je, i valja na to obratiti pozornost, nešto drugo – poneki elementi recepcijskih reakcija na ovo romaneskno ostvarenje. Dakako, *Država Božja 2053.* nije bez spisateljskih brešanovskih „problema“. Strast za pripovijedanjem koja ide na štetu izgradnje likova i različitih detalja pripovijesti jedan je od očitijih problema teksta ove distopije, vrlo sažeto može se prepoznati da je „pripovjedač Brešan zaokupljen u prvome redu idejom, a manje njezinom umjetničkom kostimizacijom“ (Brešić 2003). No ono što recepciju čini neobičnom ne kreće se u smjeru bavljenja tim zanatskim problemima Brešanove distopije, što uz Brešića i Krešimir Nemeć istiće kao „određene slabosti u Brešanovu proznom stvaralaštvu, karakteristične za hiperproduktivne autore“ (Nemeć 2020: 194). Element recepcije na koji valja usmjeriti fokus otkriva se u jednom drugom pitanju koje se provlači kroz različita čitanja (Brešić 2003, Bošković 2006, Kuváč-Levačić i Car 2014): zašto Brešan, ili, vidi li doista Brešan Crkvu kao (najveći) problem hrvatskog suvremenog društva? Doista je pritom dobro usmjerena opaska I. Boškovića da je Brešan „teži“ pisac da bi ga se moglo čitati dnevno-političkom dioptrijom i ideološkim instrumentarijem“ (Bošković 2006: 75). Zapravo se odabirom Crkve kao ishodišta za građenje distopijskog univerzuma Brešan pokazuje dovoljno senzibilnim jer uspijeva detektirati da se antimoderne ideje, koje su u vrijeme pisanja roman još u začetku, plastično i pregledno u naraciji mogu ilustrirati kroz religijski fundamentalizam, baš kao što to dvadesetak godina ranije uočava i Atwood. Nije ovdje riječ o obraćunu s religijom, konačno, završetak romana temeljen je na snažnim i prepoznatljivim religijskim kršćanskim imagemima o „pravoj ideji Krista“ (Brešan 2013: 414). Riječ je i o prepoznavanju simptoma antimodernosti u svojem zamahu, a što se kroz Crkvu kao instituciju moći vrlo lako može artikulirati i zloupotrijebiti, konačno, riječ je o toliko puta spomenutom Brešanovu strahu i zazoru od fanatizama, a što je zapravo pojava koja dolazi prvenstveno iz religijskog polja.

S tim polazištima moguće je pronaći valjan odgovor na povezano pitanje postavljeno u jednom drugom čitanju, o tome zašto Brešan „kao da veću prijetnju hrvatskom društvu vidi u politizaciji Crkve nego u samom kapitalizmu, za razliku od svjetskih distopija koje u to vrijeme većinom problematiziraju djelovanje korporacija u suvremenom društvu Zapada“ (Kuvač-Levačić i Car 2014: 204). Odgovor na tu opasku složen je. Kapitalizam je s jedne strane isuviše prilagodljiv, raznolik u toj mjeri da bi se zapravo trebalo govoriti o kapitalizmima, kapitalizam je pojava sa snažnim kooptacijskim potencijalom (Hromadžić 2011) tako da u raznim svojim inačicama i vještom mimikrijom, konačno, i ne mora djelovati kao antimoderni ili antiprogresivni mehanizam. Crkva je nadalje onaj primjer kojim Althusser ilustrira jedan od temeljnih pojmova svoje studije – „ideološki aparat“ (Althusser 2018); to je takav ideološki mehanizam koji uspijeva proizvoditi i fanatizam i fundamentalizam s ikonički moćnom rekontekstualizacijskom strukturom antimodernizma, koja se pokazuje iznimno podatnom za pripovjedne obrade. A uz to, pomalja se u stvarnosti već i u vrijeme pisanja romana kao regresivna politička snaga u suvremenosti, što je sasvim dovoljno za inspiraciju.

Kao drugi mogući, tek skicirani argument, može se spomenuti nekoliko stvari. Prva je činjenica proizvodnje distopijske fikcije u hrvatskom književnom polju u 21. stoljeću, o čemu je već bilo riječi – kapitalizam u tim djelima jest tema. Drugi je argument iznimno složen i proizlazi iz vrlo kompleksnih odnosa žanrova i društveno-ekonomskih odnosa, vezan je uz različite rasprave, različita viđenja i polazišta kojima se analiziraju s jedne strane utopije i distopije, a s druge kapitalizam i marksističke artikulacije društvenog uređenja te međusobni odnosi ova dva skupa. Prepoznaje se da i kapitalizmi i komunizmi (i inačice i bliskoznačnice), a i drugi neekonomski sustavi mogu biti inspiracije i za utopije i za distopije te se i ovisno o „poziciji“ i „rakursu“ pristupa i pojedinim djelima i žanrovima, pojednostavljeno, neki smatraju da su distopije reakcija na staljinizam, dok drugi, posebice u novije vrijeme, prepoznaju da je trenutna faza kapitalizma pruža obilje inspiracije za distopijske obrade. Literatura za ovu temu je iznimno plodna (usp. npr. Gordin i dr. ur. 2010, Suvin 2010, Postnikov 2013, Marks i dr. ur. 2022) i pokazuje da u okvirima zamišljanja drugačijih svjetova ništa ne mora biti zadano.

Sve ovo vodi k razmišljanjima kako je korisno *Državu Božju 2053.* promatrati i kao primjer kontinuiteta načina književne obrade kod samog Brešana,

čime je također moguće ublažiti začudnost pred Brešanovim narativnim odabirima. Prvi i najznačajniji element kojim se može pokazati kontinuitet pripovjedačkih postupaka odnosi se na obradu vremena, na vrijeme kao važan čimbenik proizvodnje zapleta, važan motiv, temu, interes, strukturni moment, snažno žarište pripovijedanja. Nemeć primjerice navodi postupak „putovanja kroz vrijeme“ (Nemeć 2020: 191) kao postupak karakterističan za Brešana. Doista, nalazimo ga na sličan način obrađen u romanima *Astaroth* (2001) i *Tri života Tonija Longina* (2005).

Nadalje, na vrlo razvidan način vrijeme jest i velika tema Ive Brešana u velikom dijelu njegova opusa uopće, a i jedan od naglašenijih pripovjednih postupaka: Brešan se bavi paralelnim vremenima (*Katedrala* (2007)), dugim procesima (*Ispovijedi nekarakternog čovjeka* (1996)), određene figure simultanosti i rekontekstualizacije povijesnih narativa toliko su brešanovski postupak, koliko i dio Curriejeva „promijenjenog iskustva sadašnjosti“. Konačno i sam roman *Država Božja 2053.* dio je temporalno organiziranog triptiha, romaneskne trilogije u kojoj je *Astaroth* smješten u prošlost, *Vražja utroba* u sadašnjost dok *Država Božja 2053.* mora imati mjesto rezervirano za budućnost. Strukturno, formalno, organizacijski i tematski, Brešan se iznimno puno bavi vremenom, kontinuitetima i diskontinuitetima, ponavljanjima i vremenskim sudarima, cikličnim procesima, usporednim vremenima, bavi se dugim trajanjima i njihovim prekidima¹⁰ tako da putanja prema budućnosti, ona u *Državi Božjoj 2053.*, nije eksces, već smjer koji proizlazi iz autorske logike opusa, odabir koji se ne može izbjeći.¹¹

Drugi postupak koji valja izdvojiti kao element istovremenog uklapanja *Države Božje 2053.* i u autorovu poetiku i u kontekst suvremenog doživljaja vremena već je spomenuta rekontekstualizacija. I ona je u užem smislu povezana s temom obrade vremena, a u Brešanovu distopijskom romanu kao osnovni strukturalni postupak proizvodnje distopijskog društva; ono je cijelo u rekon-

¹⁰ Uz do sada spomenute Brešanove romane u romane koji se izrazito bave vremenom mogu se ubrojiti i *Gorgone* (2006), pa i *Prokletnici* (2010), zatim prozne zbirke, izrazito *Pukotine* (2000) i *Mrtvima ništa ne treba* (2014).

¹¹ Konačno, Brešanovi se romani rado čitaju i razumiju i u sadašnjosti; mogu potvrditi primjerice sasvim dobru recepciju kod studentske populacije. Na određen način njegova usmjerenost na bavljenje vremenom kao temom i kao strukturnim elementom pripovijedanja omogućila je recepciju manje ovisnu o trenutku čitanja.

tekstualizirajućoj ugnjetavačkoj histeriji. Uz to, Brešan i prostore distopije, pojedine hrvatske gradove, a što je prikazala D. Mrdeža Antonina (2020), a i likove, članove obitelji Loko, kalemljuje na određene ideje u prepoznatljivom postupku brikoliranja. Zapravo, kada se govori o Brešanovu opusu i rekontekstualizaciji, može s njegovih novijih spisateljskih romanesknih angažmana vratiti samom početku i značajnom emblematičnom primjeru njegova opusa – drami *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*. *Predstava Hamleta* školski je savršen primjer rekontekstualizacije, tekst čija se uspješnost temelji na funkcioniranju na više registara, na „susretima“ na „krivim“ mjestima na izglobljenim kontekstima. S time postaje zanimljivo pratiti upotrebe Shakespearea: Shakespeare koji je izbačen iz konteksta primjer je za rekontekstualizaciju kod Currieja (2007: 10), Shakespearea nalazimo u brojnim primjerima u *Teoriji parodije* Linde Hutcheon (2000), prepoznajemo ga kao glavni motiv, inspiraciju i intertekstualnu strukturalnu okosnicu u distopijskom romanu i miniseriji *Station Eleven* te, konačno, *veliki bard* je i u ovome primjeru: „Winston se probudio s riječju ‘Shakespeare’ na usnama“ (Orwell 2015: 38), iz kanonskog distopijskog djela, *1984*. Shakespeare je znak, Shakespeare je emblem, i Brešan je retorički potez rekontekstualiziranja takvih prepoznatljivih znakova, emblema izvrsno prepoznao i koristio u cjelokupnom opusu. Tako je i u romanu *Država Božja 2053*. – valja samo podsjetiti na popise zabranjenih knjiga u teokraciji Tea Torlaka – Miroslav Krleža, ali i A. G. Matoš, primjerice, kao izraziti emblemi hrvatske književnosti, nalaze svoje novo važno mjesto u distopijskom kontekstu.

Suprotno od tiranije

Postoji još jedan ranije najavljen element koji povezuje Brešanov roman s distopijskom proliferacijom u 21. stoljeću, a to je tema obitelji. Premda je to tema koja će se obrađivati i u drugim radovima, ona se ovdje nadovezuje na obradu obiteljske tematike u vrijednim distopijskim djelima 21. stoljeća, onima koja tematiziraju društveni rasap (u) budućnosti nastao zbog nekog izvanjskog elementa, čime se ta djela smještaju, ako ne u „prave“ distopije, a tada zasigurno u spekulativnu fikciju. Riječ je o spomenutim primjerima knjige i serije *Sluškinjina priča*, zatim serije *The Leftovers* te filma *Children of Men*.

U središtima su ovih priča obitelji i mogućnost očuvanja obiteljske povezanosti u svijetu rasapljenom silnicama distopijske projekcije. Bilo da je riječ o inauguraciji teokratske diktature, kao u *Sluškinjinoj priči* i *Državi Božjoj 2053.*, o pandemiji i potpunom raspadu fertiliteta u *Children of Men* ili pak, kao u slučaju *The Leftovers*, o „događaju“ izvan poimanja i mogućnosti objašnjenja, te se silnice suprotstavljaju i supostavljaju elementu obitelji. Obitelj kao snažan imagem izniče kao suprotnost svijetu koji ne uspijeva održati svoju strukturu. To je pozicija koju je moguće prepoznati u svim primjerima, tako i kod Brešana, obitelj se na određen način otkriva kao neizravan protagonist. Nije u ovim slučajevima riječ o konzervativnom refleksu aktivacije obiteljskog narativa pod prijetnjom i s događajem „konačnog suda“, već o poziciji intime i bliskih odnosa nasuprot „mehaničkom“ razbijanju istoga. Upravo je topos obiteljske povezanosti snažno istaknut i među širim žanrovskim i medijskim ostvarenjima distopijskih pripovijesti. Iznimno je karakterističan motiv sredovječnog muškarca kojem je u distopijskoj priči ostavljena skrb o nekom djetetu,¹² koje katkad i nije njegovo, čime se pojam obitelji proširuje i na „nadmjesne“ obitelji, odnosno bliski se odnosi skrbi i povezanosti stvaraju i održavaju; obitelj nije nešto mehaničko, već emocionalni potencijal koji se supostavlja i suprotstavlja prijetećoj distopijskoj pripovjednoj stvarnosti.

Brešanova obitelj Loko, međutim, nije u *Državi Božjoj 2053.* u takvoj poziciji naglašavanja povezanosti i obiteljskih vrijednosti, a djeca se kao likovi i ne pojavljuju u romanu. Kod Brešana je obitelj protagonist na način da je pisac upotrebljava kao korisno narativno sredstvo kojim može pokazati kako neovisno o pripadanju istom genotipu, odgoju i habitusu, kod ljudi se razvijaju najrazličitiji odnosi, stavovi i artikulacije prema idejama i ideologijama u nekom vremenu i prostoru; primjerice, likovi braće i sestara pripadaju svim zamislivim i dostupnim političkim artikulacijama te su tako i karakterizirani (fašist, marksist, liberal...). Riječ je o Brešanovoj uobičajenoj temi odnosa pojedinca i ideologije koja je ovdje rasprostrta kroz sudbine pojedinaca iz jedne velike obitelji iz Malog Iža. Brešanov tretman obitelji, kako to primjećuje Brešić, ne iskorištava potencijalnu priču koja je „imala najviše šansi“, onu o

¹² Primjera iz različitih pripovjednih medija postoji zaista mnogo. Ikoničke scene muškarca s djetetom karakteristične su za *The Road*, roman Cormaca McCarthyja, koji je pretočen i u film, zatim za roman i miniseriju *Station Eleven*, film *Children of Men* te seriju *The Last of Us*.

„sudbini porodice koja postaje žrtvom ideologije i mehanizma totalitarne vlasti“ (Brešić 2003), Brešanovi su likovi obitelji Loko ostvareni kao likovi-funkcije, pojedinci koji ilustriraju neku ideju i koji se narativno „aktiviraju“ kako bi se ta ideja provela do kraja. Osobni odnosi koji se u *Državi Božjoj 2053* otkrivaju unutar obitelji Loko rasprostiru se od nepoznavanja ili međusobnog slabog poznavanja braće, sestara i nećaka, što je čest slučaj, preko privrženosti (Mira – Ambroz), antagonizama (Antun – Ambroz), netrpeljivosti (Grgur – Renco), do patološke i neobjašnjive povezanosti (Sanda – Renco), pa i incestuozne veze (Viktor – Mira). I taj je dijapazon postavljenih odnosa, kao i spomenuto pridruživanje karakternih, ideoloških, pa i stranačkih raznolikosti, jedino u funkciji pokretanja radnje, bez produbljenijeg i suptilnijeg tretmana obiteljskih odnosa.

Obitelj Loko, međutim, jest glavna strukturalna okosnica ovog romana u kojemu je pripovijedanje, odnosno dinamično nizanje događaja temelj proizvodnje radnje. U takvoj pripovjednoj strukturi neki se likovi uspijevaju razviti i u prave protagoniste, primjerice Viktor, koji od pomalo bezličnog odvjetnika prerasta u važnog aktivista otpora Torlakovu režimu te nesretno zaljubljenog nećaka koji će na kraju ipak odlučiti sudjelovati u ponovnom pokušaju restauracije društva. Tu je svakako i Jure, koji i otvara i zaključuje priču, i koji od „idealnog“ službenika Crkve evoluiruira u njezina aktivnog opONENTA i jednog od glavnih sudionika u otporu režimu, ali i u osobu koja na kraju počinje potpuno sumnjati u religiju, ljude, povijest, kao i u temelje na kojima se uspostavlja novi sustav nakon teokratske tiranije. Tako u završnici romana Jure naglašava istinu o klonovima: „Zaboravlja se da su svi oni žrtve i da su pretvoreni u klonove jer su od samog početka ustali protiv režima, za razliku od nas, koji smo mu dugo vremena služili“ (Brešan 2013: 391) potencirajući sumnju namjesto kolektivnog trijumfa. U sličnom je tonu i Viktorov unutarnji monolog na kraju romana: „Opet će doći do raspada sistema, nakon čega može nastati nova strahovlada. A onda će ta bagra, skrivena iza maske čestitih građana, opet izazvati histeriju sličnu ovoj koja je već pokosila tolike ljude. Osjeti kako u njemu raste bijes od pomisli na to i kako ga sve više ispunjava, smjenjujući tugu.“ (Brešan 2013: 404)

I pored toga što su svi brojni događaji u romanu usmjereni k svrgavanju nasilnog režima, a što se na kraju i događa, sam završetak romana čitatelja ne ispunjava zadovoljstvom, već pred njega postavlja brojna moralna pita-

nja. Ona se mogu doživljavati kao naknadno upisani obrati i kao anticipacija refleksije, odnosno postavljanje pitanja o onome što dolazi nakon dovršetka glavne priče. S tim se refleksijama iz dotadašnjeg dinamičnog i ne previše angažiranog pripovijedanja potpuno usmjerenog kretanju radnje sada počinje dosta jasno pomaljati, a potom i isticati autorova namjera, pa i autointerpretacija. Ona potiče i ostavlja svojevrsni antiklimaks; umjesto olakšanja i trijumfa na zadnjim stranicama romana u emocijama protagonista dominiraju sumnja, bijes, tuga i usamljenost.

Pa ipak, ako u *Državi Božjoj* možemo pronaći nadu i humanost, tada se ona ne skriva jedino i samo u Epilogu, u pustinjačkoj potrazi za nepatvorenom iskrenom vjerom – čak i kada je to neizravno izrečeno, odnosno izravno izbjegnuto kao kod Brešana, kada je to upisano nesvjesno i nenamjerno – bliskost i povezanost, pojavljuju se kao nevidljive silnice koje, ako katkad i ne pripadaju jasnim pozicijama otpora, onda svejedno jesu ono što je suprotno od tiranije. Drugim riječima, bez obitelji Loko ne bi bilo ni zapleta ni raspleta priče i ne bi se dogodio pad nasilnog režima.

Kada se u devedesetim godinama na književnoj sceni Ivo Brešan pojavio kao romanopisac, Krešimir Nemeć u njegovoj je prozi prepoznao događajnost koja je „vođena sigurnom rukom i velikom invencijom“ i u kojoj njegova „neiscrpiva narativna kombinatorika, kakva ponekad da i neki potez ‘viška’ i feljtonsko rješenje, u suvremenoj hrvatskoj prozi nema dostojna konkurenta“ (Nemeć 2003: 406). Nešto manje od dva desetljeća kasnije isti književni povjesničar detektirat će i dijagnosticirati da je za njegov „narativni rukopis karakteristična ... hipetrofija pripovijedanja. Priči su podređeni svi drugi strukturni aspekti, od izgradnje karaktera do kompozicijskih rješenja“ (Nemeć 2020: 205). Pričanje priče u prvom je planu i Brešan sa svojim distopijskim romanom ostaje unutar svoje autorske misije. Taj pogon i nagon za pripovijedanjem čini se kao dobro polazište za razumijevanje i promatranje Brešana kao autora koji se tako svojim romanesknim opusom katkada približava književnosti koja nije pisana zarad istaknutih mjesta u književnoj povijesti. Stoga se tog autora, koji se otkriva kao „pisac koji nema ni pravih prethodnika ni pravih nasljednika“ (ibid.: 205), i može, možda i treba, promatrati i iščitavati i izvan uobičajenih rakursa domaćeg književnog polja, a što se pokušalo i ovim radom, smještajući ga u okvir duha vremena i među popularna djela izvan domaće produkcije. Brešan se kroz velik dio svojega opusa poigrava dvjema

kategorijama: idejama i vremenom, te kao „veliki rekontekstualizator“ uspjeva u svojim romanima, čak i kada je njihova „teza“ i namjera očita, pogoditi i pogađati teme i priče koje s njegovom obradom ne postaju manje neuralgične i teške, ali su tu, pred čitateljima, postavljene, izrečene, prisutne, čitane, dovedene do svojih narativnih rješenja i spremne za rasprave. Taj komunikativni i komunikacijski aspekt njegova pripovijedanja, volja za pričom, autorova je specifičnost od koje valja polaziti u analizama njegova opusa.

LITERATURA

- ALTHUSSER, Louis (2018). *Ideologija & ideološki aparati države*. Preveli Ozren Pupovac i Vesna Arsovski. Zagreb: Arkzin.
- ATWOOD, Margaret (2020). „Atwood, M. Teaches Creative Writing MasterClass“ (5 October 2020). Dostupno na: <https://mstr.cl/3ouMtRt>. (14. travnja 2024.).
- BOŠKOVIĆ, Ivan (2006). „Nekoliko refleksija o romanima Ive Brešana“. *Književna republika* 11/12: 65–78.
- BREŠAN, Ivo (2013).² *Država Božja 2053*. Zagreb: Jutarnji list.
- BREŠIĆ, Vinko (2003). „Antiutopija. Ivo Brešan, *Država Božja 2053*“. *Vijenac* 256. Dostupno na: <http://www.matica.hr/vijenac/256/antiutopija-11354/> (12. svibnja 2024.).
- CAR, Amanda i Kornelija KUVAC-LEVAČIĆ (2014). „Distopijski elementi u romanima *Pronalazak Athanatika* Vladana Desnice i *Država Božja 2053*. Ive Brešana“. U: *Riječki filološki dani, Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa Riječki filološki dani u Rijeci od 22. do 24. studenoga 2012*. Ur. Diana Stolac, 193–206.
- CLAEYS, Gregory (2022). „Dystopia“. U: *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Ur. Peter Marks, Fátima Vieira, i Jennifer A. Wagner-Lawlor, Cham: Palgrave Macmillan, 52–64.
- CURRIE, Mark (2007). *About Time. Narrative, Fiction, and the Philosophy of Time*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- ECO, Umberto (1995). „Ur-Fascism“. *The New York Review*, June 22, 1995. Dostupno na: <https://www.nybooks.com/articles/1995/06/22/ur-fascism/> (14. travnja 2024.).
- GAJIN, Igor (2015). „Trend distopijskog u suvremenoj hrvatskoj prozi“. *Anafora* 2/3: 41–58.
- GORDIN, Michael D., Helen TILLEY i Gyan PRAKASH, ur. (2010). *Utopial Dystopia: Conditions of Historical Possibility*. Princeton: Princeton University Press.
- HARVEY, David (1991). *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell.
- HORVAT, Srećko (2008). *Budućnost je ovdje. Svijet distopijskog filma*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- HROMADŽIĆ, Hajrudin (2011). „Kooptacija kao intrinzični fenomen kapitali-

- stičkog sustava“. *Socijalna ekologija* 20 (2): 201–221.
- HUTCHEON, Linda (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. United States: University of Illinois Press.
- JAMESON, Fredric (1992). „Postmodernism and Consumer Society“. U: *Modernism/Postmodernism*. Ur. Peter Brooker. London, New York: Longman, 163–179.
- JAMESON, Fredric (2002). *Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. London, New York: Verso.
- MRDEŽA ANTONINA, Divna (2020). „Likovi i prostor u Brešanovoj distopiji *Država Božja 2053.*“. U: *Prvi Brešanov svibanj. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa o djelu Ive Brešana održanog od 18. do 19. svibnja 2018. godine na Sveučilištu u Zadru*. Ur. Miranda Levanat-Peričić i Ana Gospić Županović. Zadar: Sveučilište u Zadru, 251–270.
- NEMEC, Krešimir (2003). *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000*. Zagreb: Školska knjiga.
- NEMEC, Krešimir (2020). „Poetičke mijene u romanima Ive Brešana“. U: *Prvi Brešanov svibanj. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa o djelu Ive Brešana održanog od 18. do 19. svibnja 2018. godine na Sveučilištu u Zadru*. Ur. Miranda Levanat-Peričić i Ana Gospić Županović. Zadar: Sveučilište u Zadru, 187–207.
- MARKS, Peter, Fátima VIEIRA i Jennifer A. WAGNER-LAWLOR (2022). „Introduction“. U: *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Ur. Peter Marks, Fátima Vieira i Jennifer A. Wagner-Lawlor. Cham: Palgrave Macmillan, 1–21.
- ORWELL, George (2015). *1984*. Preveo Antun Šoljan. Koprivnica: Šareni dućan.
- PITETTI, Connor (2017). „Uses of the End of the World: Apocalypse and Postapocalypse as Narrative Modes“. *Science Fiction Studies* 44 (3): 437–454.
- POSTNIKOV, Boris (2013). „Imaginiranje sutrašnjice bez budućnosti“. *Le Monde diplomatique – hrvatsko izdanje* 10: 3. Dostupno na: <https://app.koofr.net/links/c5b4cc01-a9e3-407f-bec1-06da5e768314> (14. travnja 2024.).
- PRETTYMAN, Gib (2020). „Apocalyptic Visions“. U: *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Ur. Peter Marks, Fátima Vieira i Jennifer A. Wagner-Lawlor. Cham: Palgrave Macmillan, 203–218.
- SUVIN, Darko (2010). *Metamorfoze znanstvene fantastike*. Zagreb: Profil.

Time of Dystopian Projections – Brešan's Novel *Država Božja 2053.*

The article approaches Ivo Brešan's dystopian novel *Država Božja 2053.*, published in 2003. This novel remains in the oeuvre of Ivo Brešan as a text that appears to be diverse and special due to the author's different approach to his storytelling. In contrast to his previous narratives, novels and short stories, which deal with the place of the protagonist in their conflicts with the ideological phantoms of the 20th century, in this novel the narrative treatment projects the events into the future and is realized through the genre of dystopia. Since more than two decades have passed since the publication of the novel and it is possible to approach its re-reading from this "historical" distance, it is shown that Brešan's novel *Država Božja 2053.* corresponds well with the transformed conditions of the present, as well as with the changes in the field of literature and its genre distribution. On the other hand, it is also presented that the novel fits very well into Brešan's storytelling poetics, into his repertoire of narrative practices. These two lines of correspondence and matching are the basic theme of the article, and it is approached through a theoretical apparatus in which the concepts of modernity, (post)modernity and time are approached by Fredric Jameson, David Harvey and Mark Currie. The topic of dystopian narratives in the 21st century, both its entrance as the new genre in the Croatian literary field and its proliferation in the global literary, cultural and transmedia field, is a complementary topic by which it is tried to demonstrate that the writing of the novel *Država Božja 2053.* is indeed a reflection of the *zeitgeist* of the 21st century and the specific instances of the articulation of the present and the future.

KEYWORDS: *Država Božja 2053.*, dystopian fiction, novel, Ivo Brešan, time

Andrea MILANKO
Ana TOMLJENVIĆ

Glazura i pozlata: ironijske preobrazbe u Brešanovim pikarskim romanima

UDK: 821.163.42.09 Brešan, I.
Izvorni znanstveni članak

Slijedom naslovom naznačene bliskosti između Brešanova nekarakterna čovjeka i Musilova čovjeka bez osobina, u radu se pokazuje njihovo zajedničko polazište u koncepciji karaktera koju Nietzsche izlaže u svojoj studiji „Radosna znanost“. Suprotno koncepciji karaktera kao stabilnog i nepromjenjivog, pikaro otkriva svoje drugo lice koje ga povezuje s glumcem, ali time i sa samosvojnomo umjetničkom kreacijom. Budući da pikarova ispovijed nije tekst koji čitatelj pasivno prima, već u tekstu neprekidno otkriva *drugo* od onoga što se pokazuje kao njegova ‘namjera’, Brešanova pikareska neprekidno skreće pozornost na vlastitu nepouzdanost iskaza, kao i promjenjivost recepcije, sugerirajući time smjer u kojem valja tragati za političkom dimenzijom književnosti.

KLJUČNE RIJEČI: Brešan, čitatelj, glumac, Musil, pikaro

Unatoč tomu što se u recepciji Brešanove romaneskne produkcije isticala važnost toposa *theatrum mundi*, kao i koncepcije karnevalske kulture (usp. Franković 2020), kritika je propustila pomnije promotriti kako se Brešanova uporaba pikara kao glumca uvelike oslanja na ironijske procedure. Kao što ćemo pokazati u analizi, protagonisti romana *Ništa sveto* i *Ispovijesti nekarakternog čovjeka* pripadaju društvu ne pripadajući, utjelovljujući sve njegove uloge, a da svoj identitet pritom ne zalede ni u jednoj od njih.¹ Brešanovi pikarski

¹ *Ptice nebeske* izostavit ćemo iz analize zato što je roman ispriповijedan u trećem licu; iako po nekim drugim značajkama nedvojbeno ulazi u pikarsku prozu, zbog izostanka toga presudnog obilježja (usp. Ardila 2017: 15–16), ispovijesti u prvom licu, Brešanov roman prije je hibrid pikarskog i društvenog romana nego isključivo pikarski.

junaci implicitno priznaju da nisu u stanju uklopiti se u društvo, zauzimajući „filozofiju ‘trećega’ u privatnome životu“: „to je filozofija čovjeka koji zna samo za privatni život i koji žudi samo za njim, ali koji mu ne pripada, za kojega u njemu nema mjesta, zbog čega ga vidi jasno i u cijelosti, u cijeloj njegovoj golotinji; taj čovjek igra sve njegove uloge, ali se ne sjedinjuje ni s jednom od njih“ (Bahtin 2019: 387).

Da se junak pikarskog romana konceptualno preklapa sa zamišljajem umjetnika koji tumači određenu ulogu, sugerira već intertekstni sklop Brešanovih *Ispovijesti nekarakternog čovjeka* na koji upućuje u svojoj studiji *Narativne strategije* Krešimir Nemeć. Osvrćući se naime na razvedene književno-povijesne linije koje se mogu pratiti u Brešanovim *Ispovijestima*, Nemeć izdvaja dva romaneskna modela: pikaresku u stilu Lesageova *Gila Blasa* i Mannova *Felixa Krulla* te filozofsku moralistiku Voltaireova *Candide*a, dometnuvši tomu motivsku podudarnost s Pirandellovim *Pokojnim Matijom Pascalom* (usp. Nemeć 2022). Kao figura koja stupa na književnu pozornicu šesnaestostoljetne Španjolske, pikaro je lik koji se u kritičkoj literaturi tumačio s obzirom na fenomen renesansnog i postrenesansnog samooblikovanja (usp. Malkmus 2011: 21–22). Ne čudi stoga što se pikaro istovremeno pojavljuje kao stalan lik u teoriji i filozofiji glume. Kako ćemo pokazati u nastavku rada, pikaro se može shvatiti kao dvojnik Diderotova velikog glumca, ali i kao Nietzscheova umjetnika.

Pitajući se kakva je vrsta ljudi umjetnik, Nietzsche kaže kako je odavna naslutio da se opće umjetničko obilježje mora kriti u profesiji glumca. Utoliko što glumačko stvaralaštvo podrazumijeva udvajanje – ustupanje vlastitog lika nekome drugome, presvlačenje kože, skrivanje pod krabulju fiktivne osobnosti – glumac se na sceni mora oprostiti od sebe i „takozvanu ‘karakternost’ gur[nuti] u stranu“ (Nietzsche 2003: 205). Glumački instinkt koji Nietzsche drži imanentnim pozivu umjetnika ne slijedi, prema njegovu sudu, iz naročito uzvišenog ishodišnog nagona. Kako autor obrazlaže, umjetnička kao glumačka potreba proizlazi iz sirotinjske strepnje zbog vlastite neprimjerene vanjštine, nedotjeranosti, bojazni zbog neuigranih manira koje nagone pojedinca „iz nižih slojeva naroda“ (ibid.) na vježbu – vježbu prilagodbe, preobrazbe, pretvaranja:

Takav instinkt najlakše će se oblikovati u porodicama nižih slojeva naroda, koje su se morale probijati kroz život pod promjenjivim pritiscima i prinudama, u dubokoj ovisnosti; u porodicama koje su trebale

trošiti vazda primjerno prihodima, uvijek iznova se ravnati prema novim okolnostima, uvijek iznova se drukčije prikazivati i postavljati [...]. (Nietzsche 2003: 206)

Upornost u glumačkim pokusima, tvrdi nadalje Nietzsche, oblikuje pojedince koji postaju osposobljeni „prilagoditi vanjštinu svakoj prilici i time skoro postati ta vanjština“ (ibid.). Poput prilagodbe koja se u životinjskom svijetu naziva mimikrijom, pretpovijest glumačkog umijeća Nietzsche vezuje uz oponašanje svojstveno figurama „komedijaša, pripovjedača laži, lakrdijaša, lud[e], najposlije klauna te klasičnog slugu, Gila Blasa“ (ibid.), figurama koje su bliske drugim majstorima himbe, vrsti ljudi koje, Nietzsche kao da se najednom dosjetio, itekako dobro poznajemo pod imenom žene.²

Nietzscheovo određenje umjetnika koje izdvajamo u začudnom slijedu glumac – Lesageov pikarski junak – žena, upućuje nas u smjeru samooblikovanja, odnosno sraza umjetnika i umjetničkog djela. Utoliko koliko se demijurški potencijal ogleda u mogućnosti ponovnog rođenja i stvaranja sebe, neovisno je li riječ o pozornici ili jezičnoj kreaciji, Nietzscheova predodžba implicira stvaranje *ex nihilo*. Počevši od rodonačelničke figure Lazarilla de Tormesa – čije je ime deminutiv uskrslog Lazara – pikaro se nadaje kao figura koja se uvijek iznova iznalazi i rađa. Imamo li u vidu biblijski intertekst prve pikareske, jasno je da se književno transponiranje zgoda i nezgoda Lazarilla de Tormesa izjednačava s njegovim ponovnim oživljavanjem na papiru. Isti ćemo motiv ponovnog rođenja osluhnuti i u imenu srećkovića iz Mannova pikarskog romana *Ispovijesti varalice Felixa Krula [Bekanntnisse des Hochstaplers Felix Krull, 1954]* – kao Fenixa Krulla, djela s kojim se u kritičkoj literaturi povezivao uostalom i Brešanov pikaro, koji je i sâm „dva put rođen i dva put kršten“ (Brešan 1996: 14). Kako saznajemo na početku romana, prvi put se upisuje u matičnu knjigu rođenih u katoličkoj crkvi kao Fabricije Viskov, a drugi put u pravoslavnoj crkvi kao Amfilohije Viskov, čime je njegov „karakter [...] dobio sve preduvjete da se po nastanku udvostruči, a onda, samim tim, u daljim cijepanjima, kojima ga je život izlagao, učetverostruči te na kraju čak

² „Konačno žene: neka se promisli o čitavoj povijesti žena – zar one ne moraju prije i povrh svega biti glumice? Poslušajmo liječnike koji su hipnotizirali žene; najposlje, volite ih – date se od njih 'hipnotizirati'! Što pritom uvijek iz toga proizlazi? To da one 'sebi daju' čak i onda kada sebi sve oduzmu. Žena je tako artistična“ (prijevod izmijenjen, Nietzsche 2003: 206).

i uvišestruči“ (ibid.). Brešanov nekarakterni čovjek, kojeg u nastavku kanimo promotriti kao književnog rođaka Musilova čovjeka bez osobina, već u prvom odlomku svojih ispovijesti izriječkom kazuje da se njegova „najintimnij[a] stran[a]“ otkriva kao praznina:

Ja naprosto mislim da karakter ne postoji i da je ono što se najčešće naziva tim imenom obična fikcija, izmišljotina koju su ljudi stvorili o sebi ili koju su drugi stvorili o njima, pa vjeruju u to kao u nešto što im je od Boga dano, poput nekog zadnjeg probisvijeta koji obuče smoking i šeće ulicom uživajući u tome što drugi u njemu vide velikog gospodina, te i sam na kraju počne vjerovati da je netko i nešto. (Brešan 1996: 7)

U Diderotovoj dijaloški koncipiranoj raspravi, „Paradoksu o glumcu“, u kojoj misli razmjenjuju lica naslovljena Prvi i Drugi, Prvi kazuje da je veliki glumac upravo zato što „nije ništa, [...] u pravom [je] smislu riječi sve“ te već u sljedećoj rečenici domeće kako je upravo Montménil, francuski glumac pravog imena Louis-André Lesage, inače sin romanopisca i dramatičara Alain-Renéa Lesagea, najbolje utjelovljuje figuru koju opisuje (Diderot 1958: 46). Kao primjer velikog glumca, Prvi izriječkom uspoređuje Montménila s junacima pikarskih junaka koje je ispisao njegov otac, naziva ga „brat[om] ‘Hromog đavla’, ‘Gila Blasa’“ kao i „Studenta iz Salamance“ Washingtona Irvinga (ibid.). Kako zaključuje Drugi, Alain-René Lesage zapravo se može shvatiti kao „zajednički otac cijele ove zabavne obitelji“ (ibid.). Veliki glumac za Diderota dakle predstavlja biće koje je konstitutivno zakinuto za vlastite i trajne karakterne osobine, biće koje zbog toga može poprimiti sve najrazličitije crte i osjećaje:

Duša je velikog glumca stvorena od osjetljivog elementa [...] koji nije ni vruć ni hladan, ni težak ni lagan, koji ne poprima nijedan određen oblik i koji, jednako sposoban da ih poprimi sve, ne zadržava nijedan. (Diderot 1958: 51)

Manjak osjećaja i svojstvo nesvojstvenosti – on je taj koji „nije ništa i nema ništa što bi bilo njegovo“ (ibid.: 52) – Diderot ne pripisuje međutim samo glumačkoj profesiji – veliki glumac u tome je pogledu jednak velikim pjesni-

cima i velikim imitatorima prirode (ibid.: 16). Nasuprot osjećajnim pojedincima ili plačljivcima, kako ih Diderot naziva, veliki glumci, pjesnici i imitatori prirode posjeduju iznimnu imaginaciju i pronicavost zbog koje su

zauzeti time da gledaju, da spoznavaju i da imitiraju [...] Vidim ih bez prestanka s bilježnicom na krilu i s olovkom u ruci. Mi osjećamo, a oni promatraju, proučavaju i slikaju. Smijem li reći? A zašto ne? Osjećajnost nije nipošto osobina velikoga genija. (Diderot 1958: 52)

S obzirom na to da ga definira isključivo manjkom – osim što je množina verzija vlastitog lika, glumac nije ništa – figuru velikog umjetnika kao genija Lacoue-Labarthe izjednačava s Lacanovim konceptom ekstimmnosti kao isključene unutrašnjosti ili „intimne“ praznine“ (usp. Lacoue-Labarthe 2009: 456–457).

Utoliko što je manjak autentičnog odnosno vlastitog lica preduvjet glumačke preobrazbe, glumac za Diderota nužno podrazumijeva odsutnost svake emocije. Prema tumačenju koje iznosi Lacoue-Labarthe u studiji „Diderot: paradoks i mimeza“, Diderotov model „postulira zakon nesvojsvenosti, koji je ujedno sam zakon mimeze: samo biće bez značajki ili specifičnosti, besubjektni subjekt (samoodsutan subjekt, subjekt koji se odvrća od sebe samoga i koji je lišen sebe) u stanju je predstavljati i stvarati“ (Lacoue-Labarthe 1989: 259). Lacoue-Labarthe pritom upozorava da je već Platon naslutio kako su oponašatelji najgora moguća sorta ljudi jer „oni nisu nitko“ nego „samo maska ili samo prijetvornost i kao takve ih je nemoguće odrediti i identificirati, smjestiti u određenu klasu ili fiksirati u određenoj funkciji“ (ibid.: 259).

Uputivši na teorijsku misao unutar trokuta Platona, Diderota i Nietzschea, Philippe Lacoue-Labarthe inzistira na određenju umjetnika kao figure onoga „kome je priroda (*physis*) dala dar – urođeni dar, *ingenium* – da posjeduje sve darove koji nadoknađuju njegovu vlastitu ograničenost (što su Grci zvali *technè*), počevši od dara svih darova: jezika“ (Lacoue-Labarthe 2009: 455). Slijedom Diderotova paradoksalnog određenja velikog glumca umjetnik je, tvrdi Lacoue-Labarthe, „onaj kome je sve svojstveno; ili, ako hoćete, onaj tko si je, nemajući nikakvih svojstava po sebi (osim ako to nije taj tajnoviti dar), u stanju prisvojiti svako svojstvo“ (ibid.). Evocirajući glasoviti Musilov roman, autor umjetnika definira kao čovjeka bez svojstava odnosno nekarakternog

čovjeka – čovjeka koji posjeduje predstavljački dar. Umjetnički dar koji krase velikog glumca označava prema tome, zaključuje autor, dar nesvojstvenosti kao „dar ničega“ (usp. *ibid.*). Suprotno dakle zamišljaju umjetničke nadarenosti, u smislu u kojem ona označava određenu sposobnost ili kvalitetu, Lacoue-Labarthe u daljnjem obrazloženju tvrdi da se „prirodni dar“ kao „dar prirode“ može shvatiti kao „dar mimeze“ koji nije ništa drugo doli predstavljački dar (*ibid.*: 259). Umjetnički talent o kojem autor raspravlja strogo govoreći ne pripada subjektu: „s obzirom da je dar ničega ujedno i dar svega, on je subjekt koji je ne-subjekt ili bezsubjektan, i koji je također beskonačno umnožen, pluralni subjekt“ (*ibid.*: 260).

Slijedom već naslovom naznačene bliskosti između Brešanova i Musilova nekarakternog junaka, u nastavku ćemo uputiti na njihovu istovjetnu koncepciju romanesknog lika, ishodište koje zatječemo u Nietzscheovim razmatranjima karaktera koje izlaže u studiji „Radosna znanost (‘la gaya scienza’)“ [*Die Fröhliche Wissenschaft*, 1882].

U uvodnom poglavlju Brešanova romana koje nosi podnaslov „U kome Fabricije Viskov objašnjava zašto sebe ne drži karakternim čovjekom“, pripovjedač kazuje kako ne kani, „bože sačuvaj, to mi nije ni na kraj pameti“, izložiti „neku svoju teoriju o moralu“ (Brešan 1996: 10), već ispovijeda ono što bismo uvjetno mogli nazvati teorijom o karakteru:

Kad god sam bio u prilici da s nekim, tko sebe drži čvrstim značajem ili ga drugi takvim vide, proboravim duže vremena dijeleći s njim stol i postelju, redovito bih otkrivao da se on ni po čemu ne razlikuje od nekoga koga drže slabićem, štoviše, da je čak i opterećeniji raznim frustracijama i strahovima i da ta njegova karakternost čvrstina kojom zrači, nije ništa drugo nego glazura i pozlata kojom prikriva posvemašnju unutarnju nestabilnost. (Brešan 1996: 10)

U Fabricijevoj kritici pojedinaca koji sebe drže „čvrstim značajem“ odjekuje Nietzscheov prijeziran komentar o atributu postojanosti i nepromjenjivosti. Prema Nietzscheovu sudu, svojstvo karakternosti predstavlja osobinu koja se visoko cijeni, kako u prošlim vremenima tako i „posvuda gdje još uvijek vlada instinkt stada“ (Nietzsche 2003: 150). Riječ je dakle o idealu stalnosti i pouzdanosti pojedinca koji autor vezuje uz zamišljaj „nepoljuljanog ugleda“ – za Nietzschea je

naime svakome „najsvrsishodnije prikazivati svoj karakter i svoje zanimanje kao nepromjenjive – čak i kad oni u osnovi to nisu“ (ibid.: 150–151). Nietzschea pri tome ne zanima specifičnost osobina odnosno njihova supstancija, već skreće pozornost na zamku istosti. Upozorivši kako društvo njeguje stalnost obilježja kao vrlinu, Nietzsche navodi pohvale koje se izriču navodnim osobama sa stalnim osobinama ili ljudima koji se od sebe ne razlikuju:

„Čovjek se može na njega osloniti, on se ne mijenja“: to je u svim opasnim stanjima društva pohvala do koje se ponajviše drži. Društvo sa zadovoljstvom osjeća da ima pouzdano, vazda spremno oruđe u vrlini ovoga, u častoljubivosti onoga, u strasti nekog trećeg – ono najvišim počastima časti te instrumentalne naravi, one koji ostaju sebi vjerni, tu nepromjenjivost u uvidima, težnjama, čak i lošim navikama. (Nietzsche 2003: 151)

Isto nepovjerenje koje društvo gaji prema svakom obliku nestalnosti karaktera odjekuje u upozorenju Don Vinka koji mladom čitatelju Fabriciju kazuje da se kloni varljivih knjiga:

Dijete moje, vidim da naprosto gutaš knjige iz župne knjižnice. [...] Varaš se i ako misliš da ćeš iz tih knjiga što naučiti. One toliko proturječe jedna drugoj i u takvoj su međusobnoj zavadi, da te, budeš li primao zdravo za gotovo sve što je u njima, mogu učiniti samo nesigurnim i u onome što znaš. I što budeš više čitao, sve ćeš manje znati. (Brešan 1996: 26–27)

Slijedom društvenog zagovora koncepcije karaktera i zanimanja pojedinca kao jednog i cjelovitog, „na loš glas“ dospjelo je, nastavlja Nietzsche, „svako mijenjanje, drukčije učenje i sebe-preinačenje“ (Nietzsche 2003: 151). Štetnost takve koncepcije ogleda se ponajprije u (ne)mogućnosti spoznaje jer spoznaja, kako ističe Nietzsche, počiva na spremnosti da se izjasnimo „protiv svog dosadašnjeg mišljenja“ te se temelji na nepovjerljivosti „u odnosu spram svega što u nama hoće ostati nepoljuljano“ (ibid.). Nasuprot društvenim zahtjevima koje pojedinca nastoje uglaviti u jednu jasnu i definiranu ulogu, Nietzsche sugerira mogućnost drugog smjera – smjera koji će u svome nedovršenom

romanu pomno istražiti Robert Musil. Kako naime proizlazi iz kritičke literature, Musilov se protagonist – o kojem pripovjedač kazuje da se „ponekad (...) osjećao kao da je rođen s darom za koji sadašnje doba nema namjene“ (Musil 2008: 75) – ne može tumačiti bez intertekstualnog okrilja Nietzscheove filozofije koju uostalom Musil izravno doziva na stranicama svoga romana, jednako kao i Ivo Brešan.

Oslanjajući se upravo na Nietzschea, pripovjedač Musilova romana u osmom poglavlju prvog dijela iznosi vlastitu teoriju karaktera – prema njegovu sudu, svaki čovjek posjeduje „najmanje devet karaktera, poslovni, nacionalni, državni, klasni, zemljopisni, spolni, svjesni, nesvjesni, a možda još i privatni; on ih u sebi sjedinjuje, ali oni ga rastaču, tako da on nije ništa doli malo korito isprano brojnim brzacima, u koje oni užubore da bi iz njega ponovno istekli i zajedno s drugim potočićima ispunili drugo korito“ (ibid.: 43). Povrh toga, nastavlja pripovjedač, „svaki Zemljanin ima još i deseti karakter“, karakter koji mu omogućuje da prvih devet karaktera shvati kao stabilne simboličke pozicije: „on čovjeku dopušta sve osim jedne stvari: da ozbiljno shvati ono što čini njegovih najmanje devet preostalih karaktera i ono što se s njima događa; dakle, drugim riječima, brani mu upravo ono što bi ga trebalo ispunjavati“ (ibid.). Utoliko što pripovjedač za njega kazuje da „nije ništa drugo do pasivne utvare neispunjenih prostora“ (ibid.), deseti karakter može se shvatiti kao ironijski karakter,³ karakter koji nema konkretni sadržaj, ali upravo zbog toga omogućuje da procvjetaju svi drugi karakteri, u njihovu beskonačnom broju. Kako ističe Vahidin Preljević u svojoj analizi, „Musilov deseti karakter stoga bi predstavljao pokušaj da se moć uobrazilje iz sfere umjetnosti prebaci i u sferu života. Jer, jedina egzistencija, osim one koja slijedi instinkt krda, da se ponovo poslužimo Nietzscheovim terminom, jest estetska egzistencija“ (Preljević 2007: 172).

Kada dakle Fabricije Viskov kaže da će se čitatelju „do kraja otvoriti“ (Brešan 1996: 55), on dosljedno odigrava tipičnu sudbinu pikara odnosno utjelovljuje deseti karakter: čitajući o njegovim dogodovštinama, ne poniremo u dubinu bića, psihologizaciju ili refleksije, nego stječemo uvid u *tude* postojanje. Na djelu je paradoksalna pozicija istovremenog bivanja unutra i vani: dok nam pripovijeda iznutra o događajima iz svojeg života pikarskog junaka, pikaro kao pripovjedač čini upravo ono zbog čega se drugima izruguje. Brešanovi pikarski

³ Usp. Preljević 2007: 170–181.

junaci međutim dijele određenu osobinu koja stoji u vezi s maločas spomenutom varljivošću teksta – osobina koja tijekom čitava života ne napušta ni Nenađa Pralinu ni Fabricija Viskova jest strast za čitanjem.⁴ Nije dakle pikaro ograničen samo da proučava mehaniku života, „sve tajne poluge koje ga pokreću“ (Bahtin 2019: 385), nego i mehaniku teksta, ne bi li razotkrio strategije himbe, obmane i zavodjenja. Kada strastveni čitatelj Fabricije Viskov naposljetku postane student književnosti, doživjet će grubo razočaranje: namjesto diskusije o ludičkoj prirodi književnosti, o njezinim retoričkim varkama i trikovima:

[d]uh sveučilišne administracije kao da je prešao i na profesore, jer su o svim književnim djelima govorili, najblaže rečeno, kao činovnici o pojedinim spisima, koje su uzeli u postupak. Nadugo i naširoko raspredalo se o tome kad je neko djelo nastalo, što je bilo povod tome, tko je pri tome utjecao na pisca, što je u drugom izdanju pisac dodao, a što oduzeo prvobitnom tekstu, a nije jedne jedine riječi o čemu je u djelu uopće riječ. (Brešan 1996: 124)

Budući da na predavanjima nije saznao što je želio, Fabricije se okreće „bir-tijama i kavanama“ u kojima su se vodili „literarni razgovori, koji nisu patili od akademskog formalizma“, a u kojima je glavnu riječ vodio stanoviti Ivan Slanski „kome se na licu vidjelo da je svim mastima premazan“ (ibid.: 125) i čije je ime, kako Fabricije pretpostavlja, zapravo bilo „umjetnički pseudonim“ (ibid.: 127). Iako je Slanski slovio kao „svestrani stvaraoc, jer je bio slikar, pjesnik, filozof i esejist“ (ibid.), Fabricija nije privuklo ni njegovo stvaralačko umijeće ni njegovo znanje o književnosti, već upravo modus pripovijedanja: „[O]sobito me privuklo“, kazuje Fabricije, što „je govornik podjednako ironizirao sve: i hrvatstvo, i jugoslavenstvo, i buržoaziju, i radničku klasu, i vjeru, i ateizam, ili najkraće rečeno, sprdao se i s Bogom i vragom“ (ibid.: 125). Isti modus nastavit će i Fabricije, pri čemu će se, u obračunu sa svekolikim autoritetima, u nastavku podsmjehnuti i ironistu Slanskom.

Nadalje, o konstruktivnosti i nepouzdanosti književnosti za bilo što izvan same sebe Fabricije će Viskov upozoriti polemikom s visokom, modernističkom

⁴ Fabricije Viskov zaljubio se u knjige preko Hugoa – knjiga *Zvonar crkve Notre Dame* je „odigrala jednu od presudnih uloga u mom životu“ (ibid.) i „zarazila me manijom čitanja“ (ibid.).

književnošću. Naime, u odlomku koji slijedi, Fabricije Viskov utvrđuje vlastitu vjerodostojnost na tuđi račun (Marinkovićeva *Kiklopa*), što je, na protagonistovoj dijegetičkoj razini, ravno polemici, no na pripovjedačevoj dijegetičkoj razini riječ je o ogoljavanju postupka:

U Zagreb sam stigao u jesen 1939. godine, u samo praskozorje Drugog svjetskog rata. Možda će zato čitatelj očekivati da ću se sada upustiti u opisivanje atmosfere, koja je u to doba vladala gradom, i govoriti mu o kakvim psihičkim traumama i krizama, koje su obuzimale mase, posebice intelektualce, u strahu pred nadolazećom katastrofom. Ne, dragi čitatelju, ništa neće biti od toga! U prvom redu, o tome su već govorili prije mene, i to na visokoj umjetničkoj razini, pa se ne želim s njima upustiti u nadmetanje oko teme u kojoj im nisam dorastao. A drugo, ja sam ti na samom početku obećao da ću ti iskreno izložiti samo ono što sam uistinu doživio, pa te ne bih želio iznevjeriti pružajući ti ovdje nekakvu lažnu sliku toga stanja. Time nipošto ne želim reći da su te oni veliki pisci obmanuli. Daleko od toga! Oni su ti dali samo svoju literarnu fikciju te situacije, namjerno je dramaturgirajući, da bi ti tako lakše prihvatio njihova osobna razmišljanja o njoj, nastala post festum, nakon što je sve prošlo. (...) prava je istina o tome (...) da nikakve 'predratne atmosfere' nije bilo i ako se može govoriti o nekakvoj atmosferi tada, onda se ona ni po čemu nije razlikovala od atmosfere u bilo koje drugo, mirnodopsko vrijeme. (Brešan 1996: 105)

Predmet kritike nije ni ovjerljiva povijesna autentičnost Marinkovićeva *Kiklopa* (tako je bilo), ni romaneskna vjerodostojnost (kao da je bilo tako), nego priskrblijvanje vjerodostojnosti pripovijedanja s pomoću metatekstualne geste udvajanja.⁵ Udvajanje se odnosi na Fabricijevo piljenje grane na kojoj sjedi on kao protagonist i one na kojoj sjedi pripovjedač Kiklopa, e da bi povjerenje

⁵ U romanu *Courasche* [*Die Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche*, 1670], jednoj od osamostaljenih epizoda iz serije Grimmshausenovog *Simplicissimusa* [*Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch*, 1669] ženski pripovjedač u prvom licu „anticipira čitateljevu reakciju na svoj čin i ugrađuje ju u pripovijest. Zatim komentira taj odgovor i povratno ga upućuje čitatelju“ (Watanabe O’Kely 2017: 195). Taj metatekstualni moment još je jedan primjer pikarskog hvatanja u kolo s čitateljem: ono što se u pikarskoj tradiciji ostvaruje kao preduhitrena reakcija na čitateljeve moralne ograde i osude, kod Brešana se širi na polje teksta, odnosno uvlači se visoka književnost u dijalog.

palo u krilo pripovjedaču Fabriciju. Pikaru je stalo da „prava istina o tome“ izađe na vidjelo, a to nisu „osobna razmišljanja o njoj, nastala post festum, nakon što je sve prošlo“, izbjegavajući činiti ono za što optužuje druge linearnom kompozicijom sižea. Maska autentičnosti sastoji se od demaskiranja drugih. Tom istom pripovjedaču za petama su cijeli život policija i politika: „Za koga se jednom policija zakvači, taj je poslije vuče za sobom kao privjesak čitav život“ (Brešan 1996: 131) i „ako zalutaš u politiku, makar i samo nehotice, kao ja sad, ne možeš izbjeći da se ona pozabavi tobom“ (Brešan 2008: 74), ali u stopu ga prati i književnost: u stanu doktora Lopande na pripovjedača su zgrade Gila Blasa prenijele „strast za čitanjem koje se ni do danas nisam oslobodio (...). A k tome u glavnom junaku našao sam dosta zajedničkih crta sa sobom“ (Brešan 2008: 85). „Zajedničke crte“ ne mogu biti ništa do diskurzivno ispunjavanje zamjenice „ja“, stavljanje lica na nešto što lica nema, izgradnja pripovjednog identiteta pikara u komunikaciji s naslovljenikom pripovijedanja:

Dani su tekli, a ja sam nastavio igrati dvostruku ulogu, u koju sam se toliko uživio da sam se i sam u sebi podvostručio, te sam postao jedna osoba za javnost, a druga skrivena u vlastitoj intimi. Prevarit ćeš se, dragi čitatelju, ako pomisliš da je jedna od tih osoba bila prava, a druga lažna. Ne, ja sam zaista, dok sam izvršavao zapovijedi svojih nalagodavaca s jedne ili druge strane, počeo raditi to ne razmišljajući mnogo slažu li se ili ne slažu one s nekim općim moralnim kodeksom i nalazeći svaki put za njih čak i neko opravdanje. (...) ako bi se i dogodilo da se u tom krvavom vrtlogu tu i tamo probudi neko treće moje „ja“, koje se izdiglo iznad svega i pobunilo protiv svakog prolijevanja krvi i nasilja, nisam bio siguran da sam taj „ja“ doista „ja“, a ne netko tko pripada jednoj ili drugoj strani. (Brešan 1996: 216)

Ovdje su oni samo uloge koje igram za doktore, bolničare i pacijente sanatorija, prebacujući se iz jedne u drugu, ovisno o tome koja je predstava trenutno na repertoaru. Nemoj me sada, dragi čitatelju, pitati tko sam u svemu tome onaj pravi ja, jer ti ne znam na to odgovoriti. (...) Ne znam može li itko od nas sa sigurnošću reći što podrazumijeva pod tim kad kaže: „Ja? I uopće, što je to zapravo Ja?“ (Brešan 2008: 383)

Uzme li dakle čitatelj pikarovu pripovijest bez zadržske, u opasnosti je da bude žrtvom iste naivnosti koja je pikara stajala novog sužanjstva, tim više što mu pikaro otvoreno izlaže kojim vještinama raspolaže. Nije dakle na čitatelju da upotrijebi znanje – pikaro ga i ne posjeduje – nego vještine koje je svladao: prerusavanja,⁶ posuđivanja govora,⁷ samooblikovanja⁸. Tako pikarski pripovjedač istovremeno potražuje i izgrađuje svojeg implicitnog čitatelja na temelju „igre povjerenja s čitateljem“ (Malkmus 2011: 116), sveudilj iznova uzlajući nove čvorove u igri refleksije i samorefleksije. Naivno je međutim postupiti – a kako pikaro tipično čini u bijegu od privremenoga gospodara – tako da se životna priča pripovijeda nepoznatom licu, jer ga upravo takav neoprez baca u ruke⁹ drugoga gospodara:

U svojoj naivnosti posve mu se otvorim i ispričam mu sve: kako sam pobjegao iz doma za nezbrinutu djecu, živio kod kurve Lili, koju sam upravo zatekao u stanu ubijenu, i sad bježim da me netko ne bi osumnjicio kao ubojčina pomagača. Prešutio sam mu jedino to čemu me Lili naučila i kako sam joj služio. (Brešan 2008: 50)

Pikarova ispovijed ili pismo nije tekst koji čitatelj pasivno prima; čitatelj „ne zauzima niti mjesto određena autora niti autorsko mjesto. On u tekstovima otkriva drugo od onoga što je bila njihova ‘namjera’“ (de Certeau 2002: 243). De Certeau smješta čitanje „na spojnici *društvene stratifikacije* (odnosa klasa) i *poetskih operacija* (korisnik gradi tekst)“ (ibid.: 246). Da bi se ocijenilo što Brešan *čini* kad piše pikarsku prozu, valja nam se podsjetiti de Certeauove kritike čitanja kao pasivne aktivnosti (nasuprot aktivnome pisanju):

⁶ „(...) ja, da ne bih ispio bijela vrana, na sebe navukao masku nalik na one koje sam vidio kod ostalih“ (Brešan 1996: 56).

⁷ „(...) pokušah i ja biti na razini njegova načina komuniciranja, što mi nije bilo osobito teško, zahvaljujući čitanju Šenoinih romana“ (Brešan 1996: 64).

⁸ Fabricije je na „šale uzvraćao tako što sam i dalje izigravao policijskog doušnika“ (Brešan 1996: 127) kad su ga umjetnici optuživali da je špijun.

⁹ Za suvremenu je pikarsku prozu karakterističan „problematičan odnos s gospodarom, pri čemu se ne misli samo na figuru autoriteta ili simbol kakva nametanja, nego, kao u nekim slučajevima, i na figuru majke ili oca, niz političkih ideala“ (Gussago 2016: 4), što se kod Brešana očituje i kao distancirano divljenje visokoumjetničkoj književnosti, ali bez želje za članstvom u njezinu klubu. Dapače, njegovi su junaci skloniji parodirati životne uloge od književnih likova.

društvena hijerarhizacija radi na tome da se čitatelj prilagodi 'informaciji' što je razašilje elita (ili poluelita); čitajuće operacije podrivaju prvu (društvenu hijerarhizaciju) uvlačeći svoju inventivnost u pukotine kulturalne pravovjernosti. Od tih dviju pripovijesti, jedna zamagljuje ono što nije primjereno „gospodarima“ i čini im to nevidljivim, druga ga raspršuje u mreže privatnoga. Tako one obje surađuju na tome da se od čitanja učini nepoznanica iz koje se, s jedne strane, pomalja, jedino *obrazovano* iskustvo, teatralizirano i prevladavajuće, a s druge strane rijetke i djelomične, naznake *zajedničke* poetike na način mjehurića koji se dižu s dna vode. (de Certeau 2002: 246)

Razmotri li se dobrohotnost prema visokoj književnosti Fabricija Viskova i Nenada Praline¹⁰ u svjetlu protagonistima omiljene lektire, Brešanovi romani s njom dijele sižejnu razvedenost i linearnu kompoziciju, pri čemu kauzalnost i logičnost nisu žrtvovane kao u avangardi,¹¹ niti je diskurs zagušen činovničkim bilješkama i podacima,¹² a bilo kakvo moraliziranje ili komentar na povijest prepušteni su drugima¹³. Brešanova spisateljska pozicija, da nastavimo s de Certeauovom terminologijom, može se opisati kao oblik *taktike* u odnosu na modernističke strategije pisanja visoke književnosti, ne bi li se time stekla šira čitateljska publika i okrupnilo političko tijelo izvan teksta, koje će biti u

¹⁰ Dojmili su ga se izriječkom „Doživljaji dobrog vojnika Švejka, Rat i mir, Zločin i kazna, Idiot, Velika očekivanja, Otok s blagom, Don Quijote (...) mahom sve Shakespeareove drame (...), Rakova obratnica“ (2008: 85), ali čitao je i „Dickensove romane“ (ibid.: 56).

¹¹ Odatle izrugivanje skupini okupljenoj oko avangardnog umjetnika Josipa Slanskog: „Postalo mi je jasno da se njihov obračun s tradicijom svodi zapravo na obračun sa smislom i logikom“ (Brešan 1996: 128), kao i besparici (ibid.: 126–127).

¹² Indikativna je referenca na potragu za 14. i 15. pjevanjem *Osmana* te kako je takav školnički pristup književnosti neupotrebljiv i u konačnici besmislen (usp. Brešan 1996: 124).

¹³ Kada Nemeč tvrdi: „Djelovanje Brešanova protagonista otkriva zapravo dubinsku psihologiju maloga čovjeka koji je svjestan da povijest na ovim prostorima neprekidno pred pojedinca postavlja stupice, a o njegovoj mudrosti, lukavosti i sposobnosti adaptacije (a ne o heroizmu) ovisi hoće li se iz njih uspjeti izvuci“ (2022: 210), neargumentirano se veći dug junakova književnog portreta pripisuje nedokazanoj antropološkoj hipotezi nego književnom naslijeđu. Naime, kako upozorava Dunn, valja biti na oprezu da diskurs društvenih znanosti, koji je prisvojio objasnidbene modele za teme kao što su „pikareskno“ siromaštvo, marginalnost i otuđenje“, ne onemoguću filološki rad na tekstu (Dunn 1990: 11), odnosno podsjeća da ih se mora „analizirati u kontekstu fundamentalnog estetskog pitanja: je li ono što se redovito opaža kao književni realizam tog doba u načinu reprezentativno ili ekspresivno“ (ibid.: 12).

stanju izaći iz mitološke svijesti¹⁴ i izabrati ne autoritarnog vođu, čovjeka s viškom svojstava, nego nekog običnog u koga se „može naći svačega, i od dobra i od zla, što ga ima u ovom svijetu“ (Brešan 1996: 366).

Brešan je svoje pikarske junake koncipirao kao karaktere koji nisu ni nositelji određenih moralnih osobina, niti su vezani uz određene ideološke pozicije, ali nisu ni amoralni u smislu puke iskvarenosti ili nećudorednosti. Poput Diderota, koji shvaća glumca „kao praznu posudu koju puni promatranje“ (Roach 2005: 174), i Musila, koji govori o „ispranom koritu“ osobnosti (Musil 2008: 43), Brešan kroz svoje protagoniste oslikava odsutnost karaktera, što otvara prostor za radikalnu promjenjivost – na nepouzdanost i nepostojanost koja upućuje na političku dimenziju književnosti. Upućujući na tuđu fikcionalnost (načinjenost, artificalnost), ali i vlastitu promjenjivu prirodu neutemeljenu ni na čemu drugom nego prilagođavanju okolnostima nad kojima nema moć, pikarski junak utjelovljuje političku gestu otpora. Njezina se djelotvornost pritom ne ostvaruje u režimu reprezentacije – pikaro je, kako vidjesmo, iz tog režima isključen – nego subverziji bilo kakve esencijalnosti reprezentacije.

¹⁴ „Mi još uvijek patimo od kroničnog pomanjkanja razuma, da bi nas mogao voditi netko tko je samo čovjek, pogotovo još i običan; to mora biti polubog. Naša svijest je još uvijek mitološka, kao kod starih Egipćana i Babilonaca“ (Brešan 1996: 487).

LITERATURA

- ARDILA, J. A. Garrido (2017). „Origins and Definition of the Picaresque Genre“. U: *The Picaresque Novel in Western Literature*. Ur. Garrido J. A. Ardila. Cambridge: Cambridge University Press, 1–23.
- BAHTIN, Mihail (2019). *Teorija romana*. Zagreb: Edicija Božičević.
- BREŠAN, Ivo (1996). *Ispovijesti nekarakternog čovjeka*. Zagreb: Znanje.
- BREŠAN, Ivo (2008). *Ništa sveto*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- CERTEAU, Michel de (2002). *Invencija svakodnevice*. Prevela Gordana Popović. Zagreb: Naklada MD.
- DIDEROT, Denis (1958). *Paradoks o glumcu*. Prevela Ivana Batušić. Zagreb: Zora.
- DUNN, N. Peter (1990). „Spanish Picaresque Fiction as a Problem of Genre“. *Dispositio* 15/39: 1–15.
- FRANKOVIĆ, Sanja (2020) „The Carnivalisation of Authority and Ideology in Brešan's Novel *The Confessions of the Characterless Man*“. U: *Prvi Brešanov svibanj. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa o djelu Ive Brešana održanog od 18. do 19. svibnja 2018. godine na Sveučilištu u Zadru*. Ur. Miranda Levanat-Peričić i Ana Gospić Županović. Zadar: Sveučilište u Zadru, 209–233.
- GUSSAGO, Luigi (2016). *Picaresque Fiction Today. The Trickster in Contemporary Anglophone and Italian Literature*. Leiden/Boston: Brill – Rodopi.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (1989). „Diderot: Paradox and Mimesis“. Prevela Jane Popp. U: *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*. Ur. Christopher Fynsk. Stanford: Stanford University Press, 248–267.
- MALKMUS, Bernhard (2011). *The German Picaro and Modernity: Between Underdog and Shape-Shifter*. London: Continuum.
- MUSIL, Robert (2008). *Čovjek bez osobina*. Preveo Andy Jelčić. Zaprešić: Fraktura.
- NEMEC, Krešimir (2022). *Narativne strategije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- NIETZSCHE, Friedrich (2003). *Radosna znanost ('la gaya scienza')*. Preveo Damir Ljubimir. Zagreb: Demetra.
- PRELJEVIĆ, Vahidin (2007). *Estetika fragmenta. Tragovi romantizma u 'Čovjeku bez svojstava' Roberta Musila*. Zagreb: Naklada Jurčić.
- ROACH, Joseph R. (2005). *Strasti glume: studije o znanosti glume*. Prevela Ma-

rijana Javornik Čubrić. Zagreb: Hrvatski centar ITI – UNESCO.

WATANABE O'KELLY, Helen (2017). „The Picaro as Narrator, Writer and Reader. The Novels of Hans Jakob von Grimmelshausen“. U: *The Picaresque Novel in Western Literature*. Ur. Garrido J. A. Ardila. Cambridge: Cambridge University Press, 184–199.

Glaze and Gilding: Ironic Transformations in Brešan's Picaresque Novels

By tracing a point of similarity in the very titles of Brešan's man without a character and Musil's man without qualities, the paper demonstrates how both of them have the same starting point in the idea of the character presented by Nietzsche in his essay "Gay Science". Contrary to a belief in the character, being a stable and fixed entity, picaresque reveals his/her second nature, which places him/her next to an actor, and thereby independent artistic creation. Since picaresque's confession is not a text the reader is expected to receive passively, but a text continuously revealing always something different from its purported "intent", Brešan's picaresque does not cease to draw attention to its own unreliability, as well as fluctuation in reception, thus suggesting the political dimension of literature is to be sought in direction of the text, rather than the context.

KEYWORDS: actor, Brešan, Musil, Nietzsche, picaresque, reader

Zvonimir GLAVAŠ

**Putovanje historijskim palimpsestom:
politika fantastike u Brešanovim
*Pukotinama & drugim pričama***

UDK: 821.163.42.09 Brešan, I.
Izvorni znanstveni rad

Služeći se metaforom palimpsesta, tekst se zaokuplja čitanjem recepcijski razmjerno zanemarene Brešanove zbirke fantastičnih kratkih priča *Pukotine & druge priče* (2000). Nakon kratkog osvrta na žanrovsku problematiku fantastike i njezine političke implikacije, Brešanovim se pričama pristupa prvenstveno kroz analitički fokus pitanja politike fantastike. Pritom se politički učinci priča prepoznaju ne (isključivo) u eksplicitnoj političkoj tematici, već prije svega u načinu na koji priče interveniraju u poredak osjetilnog; uspostavljaju kontinuitete tamo gdje su postojali diskontinuiteti i obrnuto, čine vidljivim ono što je konvencionalno nevidljivo, preispituju vladajući poredak diskursa, napose odnos književnosti, stvarnosti i historije, skupa s mehanizmima njihova oblikovanja i ispisivanja. No osim na subverzivne, analitička pozornost usmjerava se i na njima oprečne komponente, od monološke didaktičnosti pripovjedača pa do elemenata orijentalističkog/balkanističkog diskursa. U zaključku se još jednom podcrtava da je heterogenost i kompleksnost diskurzivnih izvorišta i učinaka *Pukotina & drugih priča* karakteristična kako za Brešanov opus generalno tako i za žanr fantastične pripovijesti.

KLJUČNE RIJEČI: fantastična pripovijest, Ivo Brešan, politika fantastike, *Pukotine & druge priče*

I.

Kada bih trebao izdvojiti citate koji ponajbolje kondenziraju i odražavaju moju teorijsku perspektivu, među njima bi se zasigurno našla rezolutna tvrdnja Jacquesa Derridaa izgovorena u intervjuu Juliji Kristevoj:

Ne vjerujem u odlučne prekide, u nedvosmislene ‘epistemološke lome’, kako se to danas naziva. Na nesreću, takvi se prekidi uvijek iznova ispisuju na staroj tkanini koja se mora neprekidno i u nedogled rasplitati. Taj proces bez kraja ne može biti plod okolnosti ili slučaja; on mora biti suštinski, sustavan i teorijski. A to ni u kojem slučaju ne umanjuje nužnost i relativnu važnost određenih prijeloma, pojavljivanja i određivanja novih struktura... (Derrida 1981: 24)¹

Taj Derridaov citat naizgled, no samo naizgled, dijametralno je suprotstavljen figuri pukotine – jednoj od češćih metonimija loma i diskontinuiteta – koja se smjestila i u naslovu zbirke kratkih priča Ive Brešana *Pukotine & druge priče* (2000), objavljenoj na samom prijelomu tisućljeća. U ovom radu fokusirat ću se na tu zbirku nastojeći pokazati da specifičnosti Brešanovih fantastičnih priča okupljenih u *Pukotinama* i njihovih učinaka počivaju upravo na (naizgled) paradoksalnom spoju kontinuiteta i diskontinuiteta koji gotovo da opisuje gornji citat, samo kad bi se u njemu pojam epistemološkog zamijenio pojmom historijskog, pri čemu bi bitnost i sustavnost ostali na mjestu. Drugim riječima, radi se o analogiji koja nije utemeljena tek na površnoj asocijaciji, a njezine se implikacije značajno očituju na polju političkog. Nimalo neočekivano za bavljenje nekim Brešanovim djelom, stoga, pri analitičkom bavljenju pričama iz *Pukotina* prvenstveno će me zanimati politička dimenzija tih tekstova, što će, upareno s njihovom žanrovskom pripadnošću, neizbježno na dnevni red staviti i pitanje o politici fantastične književnosti, ali i brojna srodna pitanja o pristupima i figurama kojima nastojimo zahvatiti i konceptualizirati taj eluzivni žanr.

II.

Brešanove *Pukotine* (2000) okupljaju šest pretežno fantastičnih kratkih pripovijesti² koje sa žanrovskim okvirom fantastičnog povezuje razmjerna mar-

¹ Prijevod Nevena Dužanca prema Sim 2001: 37.

² Odrednica „pretežno“ tu je jer ne postoji unificiran pristup određenju fantastike, kao i zbog činjenice da elementi koji bi se mogli smatrati fantastičnima po bilo kojem od pristupa nisu u jednakoj mjeri prisutni u svakoj od priča, no zbirku u cjelini nedvojbeno odlikuje prevladavajuće fantastičan ton. Ako bismo se poslužili kanonskim Todorovljevim (1987) određenjem fantastičnog kao onog na tankoj granici između čudnog

ginalnost. Naime, slično kao što fantastičnu prozu karakterizira duga historija potisnutosti na rubove ili onkraj rubova različitih kanona, tako i *Pukotine* najčešće ostaju izvan fokusa kanonskog probira iz njegova opusa, o čemu svjedoči razmjerno malen broj radova koji su im posvećeni u usporedbi s brojem radova posvećenim Brešanovim dramama ili romanima, premda u tim okvirima nisu ni genealoška ni tematska anomalija. Jednako tako, samo s druge strane, Brešana se ne ubraja među tzv. hrvatske fantastičare³ – pojam koji funkcionira više kao generacijskopoetička nego žanrovska odrednica – niti je česta pojava u (malobrojnim) antologijama domaće fantastične književnosti, uz iznimku one Pogačnik (2001). Bez obzira na to, *Pukotine* su ne samo nesumnjivo fantastična nego i uzorno brešanovska proza; karakterističnog pripovjednog tona i tematskog dijapazona kakve srećemo i u ostalim njegovim djelima. Nezaobilazan dio prepoznatljivo brešanovskog jest i neizbježna zaokupljenost političkim temama koja je od početaka karakterizirala njegovu dramu, da bi se devedesetih nastavila i u prozi.⁴ No ta je zaokupljenost potencijalno izazovan predložak teorijama fantastike.

Naime, vrijednosna diskreditacija fantastike kao trivijalne pojave od najranijih je rasprava na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće (usp. Wolfe 2012) pa do nekih suvremenijih ogleđa (usp. Suvin 2010 ili 2001) povezana s etiketom eskapizma, pa bi tako za mnoge ranije pristupe tom literarnom fenomenu sintagma „politike fantastike“ bila ekvivalent ako ne drvenom željezu, a onda opijumu za mase. U suvremenijim je pak pristupima to pitanje uvelike ovisno o razlikama među shvaćanjima pojma fantastike/fantastičnog koje bi se

i čudesnog – određenjem koje je neodgovarajuće reduktivno, no istovremeno je neizbježna referentna točka svih kasnijih rasprava – uzornom bi žanru fantastičnog pripadala tek jedna Brešanova priča, *Šest mrtvih ratnika*. Ostale pripovijesti vezale bi se uz različite stupnjeve čudnog ili čudesnog, s pripoviješću *Četiri praelementa* kao najupečatljivijim otklonom od te tendencije – svojevrsnom detektivskom pripovijesti koja ne sadrži elemente koji jesu ili se doimaju nadnaravno. No detektivska je pripovijest još od Hoffmanna i Poea strukturno i genealoški itekako povezana s fantastičnom; usp. npr. Todorov 1987: 54; Cornwell 1990: 79 i Mendlesohn 2008: 127.

³ Usp. npr. Pavičić 2000.

⁴ Bagić u svom *Uvodu u suvremenu hrvatsku književnost* (2016: 23) navodi: „Najkraće, pjesničko je pismo sedamdesetih ponajviše semiotičko, prozno je manirističko i eskapističko, a dramsko političko“, referirajući se na Brešana kao na ponajbolji primjer potonjeg. Svojim zaokretom prozi 90-ih Brešan je u novo diskurzivno okružje prenio čitav splet distinktivnih odlika svoje drame: od eksplicitne zaokupljenosti političkim temama pa do načina na koji se ona realizira, uključujući impulse prepoznatljive ironije i groteske te prosvjetiteljskog stava u njihovoj pozadini.

većinom ugrubo moglo grupirati oko dviju temeljnih perspektiva: s jedne strane teoretičari koji pod tim pojmovima prvenstveno podrazumijevaju pripovijesti smještene u procjepu neodlučnosti između naravnog i nadnaravnog u okviru svijeta nalik našem (tzv. todorovljevska fantastika, za koju će neki autori poput Hume (1984) i Petzolda (1986) predložiti i pojam *fantastique*), a s druge strane oni koji prototipnim oblikom smatraju pripovijesti smještene u sekundarni svijet za koji slična neizvjesnost nije relevantna (žanr koji se, naročito u anglosaskom svijetu, danas pretežno podrazumijeva pod nazivom *fantasy*).⁵ Premda su od (ne toliko davnog) trenutka prihvaćanja fantastične proze kao legitimnog predmeta akademskog, književnoznanstvenog proučavanja oba pristupa, uključujući i autore koji su na različite načine nastojali posredovati između njih, proizvela bibliografije zavidna opsega, pejorativne etikete eskapizma ne samo da se nisu izgubile nego su postale i oruđe „obračuna“ s „konkurentskim“ pristupima.⁶

Većim dijelom neovisno o žustrim teorijskim raspravama, prevagu u korist fantastike sekundarnih svjetova naposljetku je donijelo književno, a napose

⁵ Neki su autori dakako umjesto isključenja suprotnog određenja pokušali ponuditi sveobuhvatan pristup koji bi fantastiku odredio tako široko da bi uključio sve dominantne tendencije, međutim u većini takvih slučajeva u daljnjoj se analizi pokaže se da im je perspektiva ipak implicitno određena jednim ili drugim oprečnim razumijevanjem fantastike, što utječe na kasnije rasporede naglasaka. Kao izrazito vrijedan primjer djelomične iznimke valja izdvojiti Mendelsohnovu studiju *Rhetorics of Fantasy* (2008), koja na samom početku najavljuje fantastici pristupati kao kategoriji obiteljske sličnosti/nejasnih rubova – dakle bez jedinstvene jezgrene osobine koja određuje pripadnost – pritom uvodeći četiri potkategorije (fantastiku portala/zadatka, fantastiku intruzije, imerzivnu fantastiku te liminalnu fantastiku). Kao dobri metapregledi ranijih pristupa mogu poslužiti i Cornwell (1990) i Peruško (2018), premda je njihova perspektiva nedvojbeno bliža „todorovljevske“ fantastici, dok iscrpan leksikonski uvid pružaju i Clute i Grant (1997), no otvoreno polazeći od fantastike sekundarnih svjetova.

⁶ Izdvojiti ću tek dva reprezentativna primjera. Jackson (1981: 5), čija je knjiga najpoznatija studija o politici fantastike pisana polazeći od (modificiranog) todorovljevskeg razumijevanja fantastične pripovijesti, eksplicitno odbacuje autore poput Kingsleya, Lewisa, Tolkiena, Le Guin i Adamsa jer pripadaju domeni fantastike koja se može nazvati „vilinskom ili romansom“, svode se na modalne i religijske alegorije, parabole i bajke, te iako nastaju iz istog transgresivnog impulsa kao (prema njoj) i druga vrsta fantastike, u konačnici ga izdaju i odbacuju izmješajući žudnju u religijske čežnje i nostalgiju. S druge strane, Suvin, primarno teoretičar znanstvene fantastike, u kasnijim radovima (vidi npr. Suvin 2001) svoj prethodno neprijateljski stav prema fantastici u cijelosti donekle ublažava u onom dijelu u kojem se ona preklapa s fantastikom sekundarnog svijeta kako je definiraju Clute i Grant (1997), smatrajući da izniče iz valjane kritike aktualnog društvenog poretka, premda ponovno završava u nostalgiji i antimodernizmu. No zajedno s tom promjenom, mijenja se i stav prema todorovljevskeg fantastici: dok ju je prije smatrao prihvatljivijim oblikom (usp. Suvin 2010: 42), kasnije je smatra marginalnim fenomenom nepravedno pretvorenim u prototip žanra, te joj pridaje izrazito pesimistične i reakcionarne karakteristike.

filmsko i računalno tržište. Žanrovski označitelj *fantasy* danas se, naročito u anglosaskom svijetu, gotovo beziznimno veže upravo za taj tip fantastične proze, premda pojedine recentnije modifikacije ponovno vraćaju raspravu na stari teren.⁷ Unatoč tomu, za bavljenje *Pukotinama*, s obzirom na žanrovske karakteristike većine pripovijesti te zbirke, daleko relevantnija bit će nam perspektiva čiji je rodonačelnik poznati Todorovljev *Uvod u fantastičnu književnost* (1987[1970]).

Premda Todorov (1987: 36) u svojoj najužoj definiciji žanra fantastičnog (pomalo nedorečeno) isključuje alegorijska čitanja,⁸ već njegova studija skreće fokus na ono što će kasnije biti u središtu promišljanja politike tako shvaćenog fantastičnog žanra. On, naime, primjećuje da se fantastično i njemu bliski fenomeni zaokupljaju tabuima, omogućuju izricanje zabranjenih i neizrecivih fenomena (ibid.: 53), odstupanje od dominantnih paradigmi stvarnosti prevrednovanjem vremena i prostora te odnosa čovjeka i svijeta (ibid.: 122–124), iskustvo granica subjekta te preoblikovanje ili materijalizaciju (zabranjene) žudnje za onim što je onkraj njih (ibid.: 131, 135). Zanimljivo iz perspektive suvremenih pogleda na politiku književnosti – Todorov (ibid.: 97) te značajke povezuje s generalno transgresivnom naravi književnosti kao institucije, smatrajući da je „razumno pretpostaviti kako ono o čemu fantastično govori kvalitativno nije različito od onoga o čemu govori književnost uopšte, već da postoji razlika u intenzitetu, koji je u fantastičnom maksimalan“.

Upravo su zaokupljenost tabuima i preispitivanje dominantne paradigme stvarnosti ponajviše odgovorni za žestoke kritike koje todorovljevskom tipu fantastičnog upućuje Suvin (2001, 2010). Iako je protokom vremena mo-

⁷ Usp. npr. Irvinea (2012) i Kaveney (2012) o označiteljima „urbane“ i „mračne fantastike“. Koliko god se radilo o vrlo eluzivnim pojmovima, pretežno marketinške namjene i provenijencije, sve više ulaze u uporabu kao žanrovske odrednice, a zajednička karakteristika značajnog dijela pripovijesti koje okupljaju jest smještenost u „naš“, primarni svijet.

⁸ Kada Todorov (1987: 36) piše kako „/i/ma pripovesti koje sadrže natprirodne činioce a da se čitalac nikada ne pita o njihovoj prirodi, znajući dobro da ih ne sme uzimati doslovno. Ako životinje govore, ne sumnjamo nimalo – znamo da reči teksta treba uzeti u drugom značenju, koje se naziva alegorijsko“, odnosno kako čitanje fantastičnog „ne sme biti ni ‘pesničko’ ni ‘alegorijsko’“, on dakako na umu ima basnu i njoj srodne tradicionalne oblike, ne (nužno) alegorijsko u širem značenju, koje pak uključuje kao čimbenik analize u kasnijim poglavljima studije. No uzevši u obzir da je to isključenje jedan od triju ključnih uvjeta njegove središnje definicije, te da su granice koje bi valjalo povući porozne, bilo bi dobro da je njegovoj elaboraciji pristupio studioznije.

dificirao oštrinu animoziteta prema fantastici, te se predomišljao oko toga koji je oblik fantastike manje poželjan (usp. Suvin 2010: 42 i Suvin 2001: 53, 64), generalno je smatra metafizičkim nespoznajnim žanrom pogodnim za širenje reakcionarnih ideja. Činjenica da je Suvinov pristup izgrađen distinktivno marksističkim pojmovnim aparatom kod dijela je kritičara stvorila dojam kako je riječ o jedinom valjanom marksističkom pogledu na fantastiku. No budući da je marksistička književna teorija heterogen skup po mnogočemu suprotstavljenih, proturječnih očista, ne treba čuditi da je gotovo posve antipodnu perspektivu, a s također marksističkih i bliskih političkih pozicija ponudila Jackson u svojoj studiji *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981).

Osim što fantastično ne određuje kao žanr, nego kao modus, kombinacijom marksističke, psihoanalitičke i poststrukturalističke optike Jackson dopunjava i razrađuje Todorovljeve uvide te postaje referentna točka većine kasnijih rasprava o politici fantastičnog. Prema njoj, fantastično je modus s velikim potencijalom za subverzivno djelovanje spram dominantne paradigme upravo jer na osobit način krši ideale doličnog prikazivanja, zaokruženog totaliteta i konzistentnosti simboličkog poretka; „daje glas točno onim elementima koje poznajemo samo po njihovoj odsutnosti u dominantnom ‘realističkom’ poretku“ (Jackson 1981: 15), odnosno u svojoj zaokupljenosti granicama i njihovim pomicanjem „podriva prevladavajuće filozofske pretpostavke koje održavaju ‘stvarnost’ kao koherentan, jedinstven entitet“ (ibid.: 28), otvarajući prostor krajnjim primjerima polifonije. Dajući glas nijemom, potisnutom, isključenom, ono supostavlja ontološki nekompatibilne sustave te preispituje koherentnost subjekta i njegova svijeta, oslobađajući tako transgresivni potencijal sputan homogenim poretkom.

Neovisno o razlikama u teorijskom instrumentariju, i brojne će kasnije studije ponavljati uspostavljene lajtmotive: sraz nekompatibilnih poredaka koji osigurava paralaktičke perspektive te posljedično preispitivanje konvencija reprezentacije stvarnosti. Uvriježena je dakle figura politike fantastike postala jaz ili – kako stoji u Brešanovu naslovu – pukotina. Bilo bi stoga opravdano zapitati se kako to da se u naslov ovog teksta smjestio palimpsest – ta metafora za kojom se u suvremenoj književnoj teoriji često poseže u raznim funkcijama, no koja bi se s Brešanovim opusom prije mogla povezati preko žanrovske odrednice historiografske metafikcije, za koju se često u jednom svom pojavnom obliku veže, ne-

goli fantastike.⁹ Odgovor se krije u tome što se Brešanove proze čine graničnim slučajem koji može pomoći doraditi perspektivu koju je uspostavlja Jackson. No prije prelaska na konkretne primjere, potrebno je još malo poopćiti stvari.

Uzmemo li politiku fantastične proze tek osobitim slučajem politike književnosti, za razliku od Suvinova pristupa u kojem se naziru crte lukačevskog pogleda na tu problematiku, opis koji nudi Jackson (1981) blizak je nešto kasnijoj, čuvenoj definiciji politike književnosti koju je ponudio Rancière (2008 [2007]). Kao što ni Jackson politiku fantastičnog ne traži primarno ni isključivo u tematskom sloju, već u pripovjednim strategijama i postupcima koji se upošljavaju i odnosima koje (pre)uspostavljaju, tako ni Rancière politiku književnosti ne smatra pitanjem političkog angažmana autora ili tematske zaokupljenosti političkim strukturama, nego rekonfiguracije poretka osjetilnog koju djelo ostvaruje.¹⁰ A poredak osjetilnog može se mijenjati tako da se uvede diskontinuitet tamo gdje je bio kontinuitet, kako lijepo pokazuje Jackson, ali i obrnuto – izgradnjom kontinuiteta na mjestu ranijeg diskontinuiteta. Brešanove *Pukotine* na intrigantan način spajaju obje te varijante.

III.

Politika Brešanovih *Pukotina* nije dakle primarno stvar njihove eksplicitne tematske zaokupljenosti političkim fenomenima, premda je ona neupit-

⁹ Zanimljivo je ovaj put da je pitanje granica između historiografske metafikcije i različitih oblika historijske fantastike još jedan zanimljiv žanrovski problem, budući da historiografsku metafikciju – uz posezanje za marginalnim, paralaktičnim i apokrifnim – nerijetko karakteriziraju i fantastični elementi.

Druga ograda koju valjda istaknuti jest da se ovaj tekst metaforom palimpsesta služi kao svojevrsnim briko-lerskim heurističkim oruđem za konceptualizaciju određenog odnosa, bez pretenzije da se njime uspostavi poveznica s nekim teorijskim okvirom u kojem se pojavljuje kao tehnički termin, ili da ga se učini tehničkim terminom u okviru ovog rada. Svjestan sam da se radi o pojmu bremenitom uporabom u znanosti o književnosti i da je brojne kontekste u kojima se pojavljuje nemoguće posve staviti u zgradu, no ovdje se taj pojam – do mjere do koje mu to nije proturječno – uzima tek površinski.

¹⁰ „Politika književnosti nije politika pisaca. Ona se ne odnosi na njihovo lično učešće u političkim ili društvenim borbama njihovog doba. Ona se ne odnosi ni na način na koji pisci u svojim delima predstavljaju društvene strukture, političke pokrete ili različite identitete. Pod izrazom ‘politika književnosti’ podrazumeva se da se književnost bavi politikom ostajući književnost.“ (Rancière, 2008: 7) Odnosno, „izraz ‘politika književnosti’ podrazumeva, dakle, da književnost kao književnost učestvuje u preraspodeli prostora i vremena, vidljivog i nevidljivog, govora i buke. Ona utiče na odnos između praksi, između oblika vidljivosti i između načina kazivanja koji deli jedan ili više zajedničkih svetova...“ (ibid.: 8).

na, nego toga što nešto nevidljivo čine vidljivim i obratno; što neobičnim odnosima koje pripovijedanjem uspostavljaju nude paralaktičan pogled na konvencionalnu stvarnost. Pritom je specifičnost priča *Pukotina* to da su odreda zaokupljene historijom; fantastična interakcija u njihovu se slučaju ne odvija između ovog i nekog drugog svijeta, između naravnog i nadnaravnog poretka, koliko između prošlosti i sadašnjosti, a kontinuiteti koji se oblikuju fantastičnim povezivanjem diskontinuiranih domena ne samo da podrivaju službene historijske istine nego i preispituju mehanizme njihova ispisivanja.¹¹

Fantastična paralaksa Brešanovih kratkih priča, ujedno i središnja tematska nit što ih sve povezuje, zapravo je upravo historijski revizionizam; onaj do kojeg dolazi u Hrvatskoj 1990-ih, ali i onaj koji nastupa ako se oficijelne istine 90-ih pretresu. U fokusu većine priča pritom se nalazi isti lik razočaranog idealista koji se u procesu trijeznjenja od ideala na vrlo doslovan zapliće o tkanje historije. Historija kojom ti protagonisti prolaze doista je strukturirana kao palimpsest – načinjena od superponiranih slojeva koji se ispisuju jedan preko drugog, ali tako da se mjestimično zapetljavaju, proviruju jedan kroz drugi i ulaze u konfliktno interakcije, razotkrivajući nužnost aktivne konstrukcije značenja. Omiljeni je postupak kojim se pritom oblikuje fantastično onaj što ga u arsenalu (postmoderne) fantastične proze prepoznaje npr. McHale (1996: 84): podoslovljavanje tropa, bilo da se radi o pukotinama u vremenu, pisanju historije, pošastima korupcije, historijskim sablastima ili drugim sličnim figurama.

U eponimnoj pripovijesti *Pukotine*, klasičnom primjeru onoga što Mendlesohn naziva portalskom fantastikom, državni birokrat Gall, nekoć „zanesešnjak i idealist“ (PUK 17)¹² čiji je mladenački angažman završio zatvorom, zamijenivši „idealizam i borbenost“ apolitičnošću i „strahom od nade“ (ibid.), nehotično otkriva vremenske pukotine te prolazeći kroz njih dospijeva u različita historijska razdoblja. Najveći dio radnje, mimo sadašnjosti, događa

¹¹ Utoliko Brešanove pripovijesti proturječe Suvinovim (2001, 2010) tezama o ahistoričnosti fantastike u cijelosti (a nasuprot znanstvenoj fantastici) – pričama okupljenim u *Pukotinama* historija nije tek kontingentna kulisa, nego predmet bavljenja, od preispitivanja različitih historijskih nizova i procesa i njihovih posljedica pa do samog procesa pisanja historije i njezina odnosa spram stvarnosti.

¹² Citate iz zbirke *Pukotine & druge priče* (2000) donosit ću popraćene kraticom „PUK“ i brojem stranice; za detaljnije bibliografske podatke vidjeti Brešan 2000.

se u dvama razdobljima – za Drugog svjetskog rata i za neposrednog poraća – u kojima otkriva revizionističku zavjeru u duhu tuđmanovske svehrvatske pomirbe: vremenske putnike-saborske zastupnike angažirane na prikriivanju ustaških zločina i izgradnji suradnje između ustaških i poratnih jugoslavenskih dužnosnika u korist svehrvatskog konsenzusa. Ironično, žučeni je konsenzus moguć samo „redizajniranjem povijesti“, „Tako da se oslobodimo aveti prošlosti“ (PUK 37), no priželjkivano protjerivanje sablasti odvija se izmještanjem aktera iz razdoblja u razdoblje koje sablasnost samo umnožava. Pritom jedan od antagonista pravdajući svoj revizionistički projekt Gallu ističe:

Dragi gospodine, svaka je povijest falsifikat. Političari su oduvijek povijest podešavali prema svojim ciljevima i tumačili je onako kako njima odgovara. Mi samo iskorištavamo prednost, koju stjecajem okolnosti imamo pred drugima, da to možemo, umjesto u knjigama, raditi izravno u njoj samoj. (PUK 38)

U priči *Pošast* konvencionalna se situacija portalske fantastike izvrće, pa historija proviruje u sadašnjost u neodlučivoj oscilaciji između stvarnog proboja i sanjarskih halucinacija povjesničara Dunata, ravnatelja lokalnog muzeja.¹³ Kao još jedan principijelni sanjar koji činjenje prave stvari nadređuje karijernom putu, Dunat metaforu o korupciji kao pošasti suvremenosti („Pa da, i to je neka vrsta kuge! Karakterna kuga, koja razara sva moralna načela i dostojanstvo osobe, tamaneći čovjeka u čovjeku.“ PUK 79) pretače u (fantastično ili halucinantno?) doslovno preklapanje i ispreplitanje šibenske kuge 1649. i tranzicijskog perioda 90-ih, u kojem suvremeni likovi i situacije nalaze svoje parnjake u vremenu koje u suvremenost naprasno prodire: „Gledaj ti ovo’, pomisli Dunat, ‘na to prije nisam obraćao pozornost’. Okolnosti se gotovo u tančine podudaraju!“ (PUK 71).

¹³ Iako davni svijet prošlosti ulazi u aktualni, a ne obrnuto, po Mendlesohnovoj karakterizaciji ovu pripovijest ne bi trebalo smatrati intruzijskom, već portalskom fantastikom, jer njezina gramatika više odgovara tom obliku. „Intruzija“ ne ugrožava „naš“ svijet, dapače, ne ostvaruje nikakvu interakciju s njim, tek omogućuje protagonistu da se prošeće drevnim svijetom i upozna ga iz prve ruke, što odgovara tipičnoj formi portalske fantastike.

U *Šest mrtvih ratnika* pak, priči koja najuzornije utjelovljuje todorovljevski ideal fantastične pripovijesti,¹⁴ portalska je fantastika zamijenjena intruzijskom, uz još jednu, mnogo plastičniju realizaciju metafore historijskih sablasti. Šibenčanin Nikola Šulenta – koji profilom odudara od prethodne dvojice junačkih idealista, premda ga pripovjedač eksplicitno imenuje „junakom naše pripovijesti“ (PUK 110), i koji je stoga i nešto plastičniji lik – stjecajem životnih okolnosti postaje čuvar memorijalne grobnice na razmeđu Banije i Cazinske krajine. Impozantni mauzolej s tijelima mrtvih vojskovođa različitih historijskih vojski (ustaški, četnički, partizanski i esesovski časnik, te turski i krajiški vojskovođe) postaje mjesto kroz koje pakao proviruje na zemlju šireći novu mržnju i nasilje, ili tek mjesto na kojem različiti gubitnici izmučeni paklom tranzicije proživljavaju mučne i nasilne delirije.

U *Četiri praelementa*, priči koja zapravo i ne pripada žanru fantastične pripovijesti, nego njezinoj bliskoj rođakinji detektivskoj pripovijesti, klasični fantastični topos putovanja kroz vrijeme zamijenilo je putovanje još jednog iz galerije idealista, novinara Đanija Kačića, varljivim sjećanjima i prašnjavim špijunskim arhivima. Svojevrsni *bildungs*-zaplet, tijekom kojeg Kačić prolazi preobrazbu od idealističkog naivca i uvjerenog nacionalista do razočaranog i poraženog „cinika kome kao da ništa pod kapom nebeskom nije sveto“ (PUK 185) i koji mora „početi graditi sebe i nastaviti život kao neka druga osoba, posve različita od one koja je do sada bio“ (PUK 194), istovremeno je i zaplet koji otkrivajući prljavu istinu preobražava jednu političku biografiju, ali i razotkriva načine na koje se one generalno pišu,¹⁵ skupa s naličjem naciona-

¹⁴ Prema Todorovu (1987), osim već spomenutog isključenog alegorijskog i poetskog načina čitanja, da bi pripovijest pripadala žanru fantastičnom ključno je da se zadrži na tankoj granici između čudnog i čudesnog, tj. da sadrži naizgled nadnaravni događaj za koji do samog kraja pripovijesti (ili – u manje savršenim oblicima – do nekog ranijeg trenutka do kojeg pripada tom žanru) nije jasno je li doista nadnaravne ili ipak naravne, ali izrazito neobične etiologije. Pritom ta neodlučnost mora postojati za čitatelja, a može postojati i za lik. U *Šest mrtvih ratnika* tijekom čitave priče ne možemo sa sigurnošću tvrditi je li nadnaravno ustajanje iz mrtvih davnih vojskovođa nadnaravan događaj ili halucinacija, za protagonista Šulentu, kao i ostale njegove kolege-čuvare, otpočeta se sugerira da potencijalno imaju problema s mentalnim zdravljem (npr. PUK 109, 115, 135, 144), za (potencijalnog) glavnog antagonista konstantno se nude indicije nadnaravnih karakteristika (npr. PUK 115), no jednako su nepouzdana kao i antipodna pomagačka uloga profesora Longa (PUK 123 vs. 144). Neodlučnost je održana do samog kraja priče, koji se udvaja, nudeći isprva nadnaravnu opciju iz perspektive lika, te potom naravnu kao pripovjedačevu bilješku *post festum*. No i ona završava nerazjašnjenim elementom (usp. PUK 145), koji poništava prividno rasplinjavanje čudesnog čudnim.

¹⁵ Linija koja vodi od trenutka kada se Kačić „počeo osjećati pomalo nelagodno, jer mu je [priča koju otkriva] počela nagrizati onu mitološku sliku koju su mu o Pleštini stvorili nadgrobni govori i sveta misa, a onaj

lističkog kiča¹⁶.

Fantomski svjedok donosi pak dobro poznat fantastični topos *doppelgänger*, s tim da je podvajanje istovremeno podoslovljeno utjelovljenje metafore karakterne dvojnosti, kao i grozne dvojbe koju je protagonist Prpa iskusio suočen s teškom životnom dilemom: treba li lažno svjedočiti u montiranom političkom procesu protiv svojih kolega i pobrati nagradu ili podijeliti s njima sudbinu političkog progona. Os zrcaljenja između brešanovskog idealističkog protagonista i njegova beskarakternog oportunističkog antipoda ujedno je i granica dviju usporednih biografskih pripovijesti, životna i sociohistorijska prekretnica te fantastična razdjelnica koja dijeli glavnog lika i njegova dvojnika. Već ubrzo u priči postaje jasnim da se iza slučaja podudarnosti toliko čudnog da je „na rubu fantastike“ (PUK 208) krije to da je jedan Josip Varnica Prpa zbog časne odluke osuđen na ekstremnu verziju života idealista-marginalca u beskućničkom slamu, dok je drugi Josip Varnica Prpa zbog manje časne odluke nastavio lagodan život na valovima revidiranja političkih biografija plaćen gubitkom obraza. No kako to eksplicitno verbalizira Prpina žena Anđelka – do samog kraja nije jasno koji je od njih dvojice autentičan:

Pitanje je ko je to pravi, a ko lažni. I za koga pravi ili lažni. Za mene je pravi bija onaj koji je živija sa mnom i koji je sad na groblju. To je bija čovik stvoren za kuću, obitelj, sticanje. On mi je donija mir i sigurnost u životu. A šta bi imala od onog drugog koga znam iz mladosti? Običan fantazer nesposoban za život. (PUK 230)

Konačno, u posljednjoj priči *Venera i proleter*, čiji su naslov i motivi Brešanu poslije poslužili za razvoj istoimenog (neobjavljenog) romana, slično podvajanje ne prolazi subjekt, nego objekt žudnje, ispisujući neobičnu obiteljsku i osobnu opsesiju koja se provlači kao tragična konstanta historijskim lomovima

sponenik koji mu je on u svojoj mašti podigao, počeo se rastapati kao vosak na vatri“ te se „na mjestu one prve slike počela rađati druga, puna gadosti i užasa“ (PUK 165) pa do pitanja koje mu urednik postavlja u redakciji: „Što mislite, kad bi se sve hrvatske velikane iz prošlosti stavilo ovako pod mikroskop kao što ste vi to njega, što bismo našli?“ (PUK 186)

¹⁶ „Pjevački zbor ‘Zoranić’ iz Zadra počeo je pjevati cio niz domoljubnih pjesama, od onih starih, kao ‘Vila Velebita’, ‘Prosto zrakom ptica leti’, ‘Hrvatski sokole’, do onih najnovijih, uz pomoć kojih su zadnjih godina skladatelji i pjevači zabavne glazbe pokušali sprati mrlje na reputaciji zbog toga što su nekad slične pjesme pjevali o Titu, Jugoslaviji i Ivi Loli.“ (PUK 157)

i promjenama. U sudbini jednog broda koji, iako ne odgovara opisu tipičnog ukletog broda iz arsenala fantastičnih motiva, ali se za svoje vlasnike itekako pokazuje takvim, mijenja lica i imena te i sam dobiva kobnog *doppelgängera*, kondenziraju se historijski procesi turbulentnih desetljeća i ponovno preispituju njihovi međuodnosi s osobnim i kolektivnim identitetima.

Temeljni motivi priča te pripovjedne strategije kojima se dovode u međuodnose, dakle, glavninom su analogni: tamo gdje bismo uobičajeno imali posla s diskontinuitetom, ukazuju se analogije koje ga premošćuju, a gdje bismo očekivali kontinuitet, nailazimo na disperziju. Ustaški i partizanski oficiri zastupnici su HDZ-a u revizionističkoj zavjeri, isti su ljudi brutalni isljednici u ratu i poraću, nacionalizam i univerzalni humanizam prelaze vremenske i ideološke granice i pojavljuju se u začudnim kontekstima, daleka stoljeća i različite pošasti otvaraju strukturno identične uloge istim tipovima ljudi, nemrtvi vojskovođe smrtno zakrvljenih vojski skladno surađuju u zajedničkoj misiji sijanja nasilja i mržnje, visoki partijski dužnosnici postaju visoki dužnosnici novog režima, disidenti i domoljubni heroji pod lupom se premeću u ubojice i doušnike, a jedni te isti ljudi istovremeno su i beskompromisni karakteri i konformisti najgore vrste. Prividne homogenosti osobnih i kolektivnih identiteta te historijskih pripovijesti u koje su upisani pokazuju se kao kontingentne montaže heterogenog materijala, razotkrivajući da su identitet i razlika varljiviji negoli se čine.

No premda kod većine protagonista suočavanje s historijskim brikolažem i potopom ideala i nadanja kakve vokalizira mladi Kačić u svom mišljenom, ali nikad realiziranom trijumfalnom uzviku „Prošlo je vaše vrijeme, gospodo! Još malo tavorit ćete ovako u ilegali, a onda će vas vjetar povijesti zbrisati zauvijek!“ (PUK 184) završava dubokim razočaranjem i tragičnim krajem,¹⁷ teško bi bilo u Suvinovoj (2001) maniri *Pukotinama* pripisati političku reakcionarnost na temelju pesimistične fabule. Upravo suprotno, opisane paralakse koje zapleti priča proizvode odreda ne samo da preispituju pojedini konven-

¹⁷ Gall iz *Pukotina* u stereotipnoj paradoksalnoj situaciji SF-putovanja kroz vrijeme sreće prošlog sebe i posljedično iščezava zauvijek; Dunat iz *Pošasti* ubija se u garaži svoje kuće doživljavajući samoubojstvo kao još jedan SF-topos – vremenski stroj; Šulenta iz *Šest mrtvih ratnika* završava kao ubojica i samoubojica u nerazjašnjenim okolnostima; Kačić iz *Četiri praelementa* preživljava, ali potpuno razočaran i pogubljen; Prpa iz *Fantomskog svjedoka* poražen se vraća svom životu u beskućništvu i anonimnosti; a Renata iz *Venera i proletera* more izbacuje na obalu mrtvog nakon havarije.

cionalni pogledi na neke historijske događaje i fenomene, suprotstavljajući im dispartne nove, nego prokazuju i mehanizme ispisivanja osobnih i kolektivnih pripovijesti te kontingentnost njihovih jezgara i ključnih segmenata. Međutim, preusmjerimo li pozornost na neke druge formalne značajke priča, dr. Jekyll njihove političke subverzivnosti dobiva svog autoritarnog gospodina Hydea.

IV.

Govoreći o portalskoj fantastici kao najkonzervativnijem obliku fantastičnih pripovijesti,¹⁸ Mendlesohn (2008: 13) posebno izdvaja figuru vodiča kao onog koji omogućuje da se jednoznačna i neupitna slika svijeta koja ih karakterizira posreduje protagonistu, a time i čitateljima. Pripovijest s kojom su suočeni u pravilu se „isporučuje autoritarno“, kao „ona koju se ne može omesti, koju se ne preispituje“, koju „putnici okupljeni oko pripovjedača čuju slušajući njegov (rjeđe njezin) opis velikih događaja ili političkih struktura“. Vodič tako praktički „uzurpira ulogu fokalizatora“ (ibid.: 14) koja bi inače pripadala protagonistu, što doprinosi autoritarnosti pripovijedanja i jednoobraznosti pripovjednog svijeta. Lik je to koji susrećemo i u nekim od Brešanovih kratkih priča – poput Krajskog u *Pukotinama* ili Longa u *Šest mrtvih ratnika*.¹⁹ No nesuptilna funkcija takvog vodiča u svim je pripovijestima još manje suptilno dopunjena istom ulogom pripovjedača, koji kao da nema mnogo povjerenja u svoga naslovljenika pa mu vrlo neuvijeno tumači sve aluzije i alegorije što ih pripovijedanjem gradi.

¹⁸ Mendlesohn (2008) portalsku fantastiku, zajedno s fantastikom potrage (*portal fantasy* i *quest fantasy*), smatra najkonzervativnijim pojavnim oblicima fantastične pripovijesti jer stavlja čitatelja u položaj „suputnika-publike“ protagonistu, obveznog da prihvati pripovijest koju mu protagonist donosi, za razliku od imerzivne fantastike u kojoj u nju može i sumnjati (ibid.: 1). U portalskoj fantastici pripovijest, naime, uvijek podrazumijeva i oblikuje ulogu nekoga komu se autoritativno tumači svijet (ibid.), taj svijet obično je netom izbačen iz stabilnog stanja u koje se restauracijom poretka na kraju pripovijesti vraća (ibid.: 3), oblikuje se inzistiranjem na danim istinama koje čitatelju ne ostavljaju mnogo prostora za interpretaciju ili sumnju (ibid.: 7), a diskurs koji ga oblikuje isključuje mogućnost polifonije (ibid.: 12–13) te osporava historiju u korist nekog oblika predeterminiranosti epskog svijeta (ibid.: 14).

¹⁹ Longo je doduše dvojen vodič baš zato što je pripovijest dosljedno todorovljevska fantastična. Ovisno o tome smatramo li događaje nadnaravnima ili naravnima, on se ispostavlja ili kao prava figura vodiča, ili kao njezina deluzivna parodija.

U eponimnim *Pukotinama*, primjerice, vodič Krajski ne samo da kao potpuno nemotivirani *deus ex machina* upada u dijalog koji protagonist vodi i nimalo suptilno preko njegovih leđa čitatelju nudi pojašnjenje naslovnog fantastičnog fenomena (koji, kao čest topos fantastike, i nije tako velik izazov) nego to čini i maskirajući nedorečenost objašnjenja tvrdnjom kako bi „mogao o tome održati cijelo predavanje i ispisati mnoštvo formula, ali vi to ne biste razumjeli“ (PUK 15). Protagonist *Pošasti Dunat*, koji ujedno i zauzima ulogu vodiča kroz historijsko-fantastični svijet šibenskog ranonovovjekovlja što prodiere u suvremenost, slično ruku pod ruku s pripovjedačem ne pokazuje vjeru u naslovljenikovu (i čitateljevu) kompetentnost da pošast kuge shvati kao alegoriju korupcije, pa je višekratno didaktički eksplicira, kao npr. u ovom slobodnom neupravnom govoru:

Mora da mu je u podsvijesti nešto što povezuje ondašnju kugu s ovim što se sad oko njega događa. Sigurno mu se onaj što je iz Glamoča donio zaraženu robu u nekom krajičku svijesti spojio s Beusom, a kuga s ovim grabežom, karijerizmom i drugim oblicima korupcije, koji sve više uzimaju maha. Pa da, i to je neka vrsta kuge! Karakterna kuga koja razara sva moralna načela i dostojanstvo osobe, tamaneći čovjeka u čovjeku. (PUK 79)

Budući da su likovi najvećim dijelom podređeni alegorijsko-didaktičkoj dimenziji pripovijesti, rijetki su momenti u kojima se pokazuju plastičnima, a kamoli – bahtinovski rečeno – potpunim subjektima vlastite riječi, umjesto objektima autorske vizije. Zbog toga, nehajnost i naivnost pripovijedanja upadljivo se protežu i na dijaloge, uključujući i primjere poput onih u kojima su likovi nezgrapno neosvijesteni – kao Gall koji tobože ne shvaća da se našao u drugom vremenu pa se naivno čudi napudranim perikama i širokim krinolinama kao novom modnom trendu (PUK 8)²⁰ ili ustaški satnik koji ne shvaća da u rukama drži dokumente vremenskog putnika (PUK 30) – ili pak suviše dobro poznaju literarni registar, poput lokalnog recepcionera koji u usputnoj

²⁰ „No tog trenutka Gall nije tome pridavao toliku važnost. Tko zna, pomislio je, način odijevanja se neprekidno mijenja i svaki čas nešto što se nosilo u davna vremena ponovno postaje trend. Možda opet dolaze u modu neki povijesni kostimi i haljine.“ (PUK 8)

konverzaciji poseže s *comicus senexom* iz antičke komedije (PUK 153).²¹

Neki od sličnih primjera povremeno se kamufliraju kao autoironijska ogo-
ljavanja postupaka, pa tako Josip Varnica podudaranje vlastitih osobnih po-
dataka s onima svoga dvojnika vidi kao fenomen „na rubu fantastike“ (PUK
208), a na rubnom i nedefiniranom terenu – žanrovski krucijalnom za fanta-
stičnu pripovijest – smjestila se i sporna grobnica u Hudinama (PUK 116),
no stajalište pripovjedača ipak glavninom manje naginje finoj (auto)ironiji, a
više eksplicitnijem monološkom didaktizmu.

Takvo stajalište komplementarno je sa svojevrsnim prosvjetiteljskim stavom
spram umjetnosti zapaženim na djelu i u poznatijim Brešanovim djelima,
prema kojem je umjetnost ona koja prokazuje kvarnu aktualnu situaciju, u
pravilu usko povezanu s nekim oblikom primitivizma, podrugljivo je izvrgava
kritici te nasuprot njoj upućuje na univerzalne humanističke vrijednosti. To
pak nipošto ne bi valjalo shvatiti kao ocjenu da bismo Brešanova djela mogli
izjednačiti s banalnim, literarno nevrijednim didaktičkim spisom. Tako Čale
Feldman (1989: 23) u odnosu na Brešanove drame, a prije svega *Predstavu
Hamleta u selu Mrduša Donja*, tvrdi:

Književnost [za Brešana] sadrži „univerzalne istine“, ona ljudima koji
ne vide da se njezina istinitost dokazuje svuda oko njih, pokušava
otvoriti oči. Nije, dakle, ona nemoćna da iskaže svijet, nego je svijet
nesposoban zaustaviti tragičke mehanizme koje je književnost davno
denuncirala.

Odnosno, u Brešanovim je tekstovima na djelu sukob aktualnog i mitskog,
u kojem „...aktualno Brešana pokušava negirati mitsko, pokušava se mitskim
poigrati i nadomjestiti ga, no mitsko se osvećuje uspostavljanjem moralnog
poretka“ (ibid.: 39). Pritom, kako Čale Feldman (ibid: 134) pokazuje, pola-
zište nije „apstraktni moral“, nego čvrsto uvjerenje u kategorije dobra i zla,
utjelovljene u suprotstavljenim ideologijama, s humanističkim moralom kao
privilegiranom referentnom točkom.

²¹ „Očito je htio ovdje na recepciji preko mene vratiti autoritet, koji mu je gore u postelji postradao, pa kako
mu to ne samo nije pošlo za rukom nego je i zaprijetilo da ga izvrgne ruglu poput *comicus senexa* u antičkoj
farsi, izgubio je svaku kontrolu nad sobom.“ (PUK 152)

Kasniji čitatelji poput Milutinovića (2004) ili Protrke Štimec (2018) polemizirat će s mitskim fatalizmom iz interpretacije Čale Feldman (1989). Milutinović (2004: 177) će tako ponuditi pesimistično čitanje *Predstave Hamleta*, tvrdeći da nam ona govori ili da je ideja „potencijalne djelotvornosti kazališta neutemeljena“ ili pak „reafirmira koncepciju društvene uloge teatra, no svaljujući krivnju za njezin podbačaj“ na kontekst Mrduše Donje, pri čemu obje interpretacije vode istom zaključku da „ako je svijet izglobljen, kako bi ga teatar mogao popraviti?“ (ibid.). Protrka Štimec (2018: 188) suprotstavlja mu pak optimističnu interpretaciju koja se primarno oslanja na dovođenje publike u ulogu Horacija (poistovjećivanjem s unutar-dijegetičkim narodom, koje se izvedbom dodatno potencira) te posljedično prenošenje kazališnom izvedbom podstreka i odgovornosti za sud i djelovanje i onkraj granica dijegetičkog univerzuma: „Posljedice izvedbe predstave/adaptacije tek će se vidjeti kad se upali svjetlo i gledatelji odnesu fragmente slike/spoznaje/doživljaja.“

No bez obzira na razlike u interpretacijama, u sva tri slučaja prominentnost kritičko-didaktičke komponente oslonjene na humanistički diskurs ostaje neupitna. I bez suviše redukcionizma može se tvrditi da se takvo stanje proteže Brešanovim opusom od *Predstave Hamleta* kao njegove prve dramske uspješnice pa sve do poznih proznih ostvarenja.

Što se *Pukotina* tiče, takvo, u najširem smislu prosvjetiteljsko stajalište prema manama jednog vremena i prostora kojim su pripovijesti uokvirene isključuje pak mogućnost diskurzivne realizacije protuprosvjetiteljskog antimodernizma kao značajke koju je lijeva kritika redovito smatrala reakcionarnom boljkom fantastike.²² No zatvaranje vrata antimodernizmu otvorilo je prozor – barem iz perspektive lijeve kritike – ništa manje problematičnom fenomenu koji se od početaka dovodio u vezu s fantastičnim

²² Na našim prostorima najpoznatija studija o antimodernizmu u fantastici jest Kravarova *Kad je svijet bio mlad* (2010). No premda je nostalgični doktrinarni antimodernizam karakterističniji za fantastiku sekundarnih svjetova nego liminalnu fantastiku, i potonja nedvojbeno sadrži neke antimodernističke impulse, i definitivno je bitno obilježena protuprosvjetiteljskim stavom u širem smislu. To protuprosvjetiteljsko pozicioniranje većeg dijela fantastike ima pak i svoju (barem naoko) paradoksalnu komponentu: kao što se s Kravarom slažu i Clute i Grant (1997: 338), fantastika nije samo mnogočime suprotstavljena prosvjetiteljstvu, nego o njemu i konstitutivno ovisna. Fantastično se može prepoznati *kao fantastično* tek zahvaljujući sekularizaciji društva i širenju znanstvenog pogleda na svijet; prije toga različiti oblici čudnog doživljavaju se pripadni domenama religijskog ili magijskog, ali ne fantastičnog.

pripovijestima – orijentalizmu i napose balkanizmu,²³ kao tamnom naličju prosvjetiteljskog diskursa, čijim su elementima priče okupljene u *Pukotinama* vrlo zasićene.

Ponovno, ni tu se ne radi o karakteristici ekskluzivno vezanoj za *Pukotine*. Primjerice, Protrka Štimatec (2018: 182) u svom čitanju *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja*, komentirajući balkanističke motive, podsjeća na Senkerovo ranije kratko zapažanje koje bi se lako moglo primijeniti i na primjere u *Pukotinama*:

I Brešanov se dramski svijet rascijepio na Istok, utjelovljen u mjesnom političkom moćniku Bukari i njegovoj sviti, i Zapad, koji zastupaju Shakespeareova tragedija i mjesni učitelj. Istina, promijenilo se ‘semantičko punjenje’ termina Istok i Zapad. Zapad se više ne poistovjećuje s katoličanstvom, a Istok s islamom. Zapad je sad zavičaj duhovnosti, slobode, kulture, demokracije i pluralizma, a Istok materijalizma, nasilja, barbarstva, dogmatizma i totalitarizma. Nešto je, ipak, konstanta: Zapad je Dobro (svjetlo, zdravlje, moć, stvaranje), a Istok Zlo (tama, bolest, nasilje razaranja). Granica među njima postojana je, nužna i nepremostiva a – na našu nesreću – prolazi upravo kroz naš zavičaj, preko naših glava. (Senker 1996: 133)

U *Pukotinama* tako nailazimo na patronizirajuću averziju prema nezagrebačkim osloboditeljima Zagreba, bilo da se radi o sudionicima mitinga na Trgu kojima se „po odjeći i licima vidjelo da su nedavno doselili u grad“ (PUK 51), ili o milicajcu koji govori „tvrdom štokavskom intonacijom, koja je svjedočila da se radi o Ličaninu ili nekom tko je došao s Banije ili Korduna“ (PUK 52), a eponimni fenomen pukotina javlja se na našim prostorima jer su ljudi na zapadu „navikli na stabilan tijek vremena“, dok je ta „pojava karakteristična isključivo za poneke zabačene i nerazvijene kutke zemaljske kugle, u koje,

²³ Wolfe (2012: 15) ukazuje na činjenicu da je orijentalizam već u 18. st. preko engleskih prijevoda *1001 noći* ušao u repertoar gotičkog romana te ostao popularna konstanta, utječući na daljnju elaboraciju fantastičnih žanrova. Balkanizam, po nekima osobit slučaj orijentalizma, po drugima zaseban diskurzivni fenomen, naročito pak do izražaja dolazi u vampirskoj prozi, naročito u njezinim kanonskim oblicima u drugoj polovici 19. stoljeća. Usp. Luketić (2013: 23) i Goldsworthy (1998: 73).

čini mi se, i mi spadamo“ (PUK 48).²⁴

U *Pošasti* naslovna se pošast vrlo eksplicitno povezuje s došljacima; u slučaju kuge u povijesnom Šibeniku s Vlasima, u slučaju metaforičke kuge korupcije s Bosancima i Hercegovcima:

To je drastično snizilo razinu življenja u gradu, jer su došljaci bili mahom iz krajeva u kojima se nisu njegovale nikakve higijenske navike, a broj stanovništva koje se bavi poljodjelstvom znatna se povećao na štetu građanskog sloja i aristokracije. Renesansni Šibenik, onaj koji je gradio katedralu, počeo je polako odumirati...

‘Gledaj ti ovo’, pomisli Dunat, ‘na to prije nisam obraćao pozornost’. Okolnosti se gotovo u tančine podudaraju! I u ovo naše vrijeme najprije se dogodila opsada Šibenika, a onda je 1995. isto tako cio prostor oko grada u jednom naletu očišćen. I na taj oslobođeni teritorij navalile su izbjeglice s muslimanskog područja (eto, i opet Turci na neki način!) (...) a s njima se odnekud doklatio i ovaj Marijofil Beus (...) Istakao se u HVO-u, rekoše... (PUK 71)

Dapače, dok s došljacima iz pasivnih krajeva dolazi kuga – bakterijska ili moralna – trunku razuma koja je u historijskom Šibeniku neuspješno pokušala spasiti stvari donio je Foscolo iz Venecije. U modernom Šibeniku pak „ovom narodu ne preostaje drugo nego čekati nekakvog svog Foscola“ (PUK 106).

Najuzornija fantastična priča, *Šest mrtvih ratnika*, ironično je ujedno najgušće prožeta balkanističkim motivima, počevši već od izbora naslovnih ratnika. Simbolička utjelovljenja svog zla, mržnje i rata na ovim prostorima, a potencijalno i fantastična utjelovljenja đavla, ni manje ni više su nego po jedan ustaša, četnik, partizan, lokalni Osmanlija, krajišnik te esesovac – pri čemu čak ni potonji ne čini iznimku tipičnog balkanističkog repertoara, budući da je u biti „folksdojčer iz Srijema“ (PUK 122). Prvi susret protagonista Šulente s jednim od njih stereotipni je orijentalistički motiv pretjeranog upuštanja u

²⁴ I kada se očisti od balkanističkog sloja, radi se o zanimljivoj metafori iz perspektive politike književnosti, jer naslovne pukotine povezuje s nestabilnosti u uspostavljenom hegemonijskom poretku: „Jer, morate znati... a to su potvrdili već brojni filozofi... da je vrijeme duhovne, a ne fizičke prirode. Zato ono i puca tamo gdje su se sve duhovne vrijednosti poljuljale, pa se sadašnjost miješa s prošlošću i zajedno s njom prodire prema budućnosti...“ (PUK 48).

karnalne užitke, scena ekscesivne gozbe i orgija (s homoseksualnim detaljem kao naročitom transgresijom), kod koje zgađenog Šulentu najviše zbunjuju SFOR-ovci, jer „mi Balkanci i ne možemo uvijek držati neku mjeru“, ali to su „ljudi koji pripadaju civiliziranom svijetu“ (PUK 119).

Liminalno mjesto u kojem se odvija čitava radnja okružuje pitoreskan krajolik za koji bi „čovjek pomislio kako se nalazi usred švicarskih Alpi, da nisu u dolini bile kolibe sa slamnatim krovovima i žene u dimijama (...) dajući tako cijelom prizoru balkanski štih“ (PUK 126), koje ipak signaliziraju kako je to „čudan kraj“ u kojem „još uvijek ljudima vladaju atavistički nagoni i primitivna vjerovanja“ (PUK 130). Konačno, na pitanje zašto bi se vrata pakla otvorila baš u takvoj „vukojebini“ (PUK 137), odgovor je još jedno podoslovljavanje kolokvijalne metafore:

Za ovakva mjesta kao što su Hudine kaže se da su Bogu iza leđa ili da je tu Bog rekao laku noć. A gdje bi vrag drugdje mogao i imati slobodno polje rada nego Bogu iza leđa (...). Nije mržnja samo privilegij ovoga kraja. Što je s Vijetnamom, Bliskim Istokom, Afganistanom? (PUK 137)

Praznovjerna dimenzija odmah se potom u ime humanizma i fantastičke neodlučivosti anulira pitanjem „Zašto bi to sve moralo dolaziti baš iz pakla? Pa u ljudima i bez pakla ima dovoljno zla da čine takve stvari“ (PUK 137), no orijentalistička ostaje nedirnutu. U *Četiri praelementa* pak konstitutivna orijentalistička opreka Istok-Zapad najeksplicitnije se uparuje i s hladnoratovskim imaginarijem, a pritom se u tipičnim scenama špijunskog trilera prepoznaju „izrazito balkanoidne fizionomije, kakve se u Njemačkoj mogu sresti samo kod naših ljudi i kod Turaka“ (PUK 174).

Nije z gorega još jednom podcrtati da svi ti primjeri imaju zajedničku liberalno-humanističku ideološku matricu te su kao takvi naličje češće zapažane (samo)kritičke afirmacije „univerzalnih“ ljudskih vrijednosti. U većini priča ta matrica na rubovima njihova subverzivnog rada izgrađuje i jednu konzervativnu sliku, u kojoj se prikazuje kao jedina plauzibilna, uspostavljajući kontinuitete između različitih alternativa i izvrgavajući ih kritici i podsmjehu. Ponajbolji primjer takve prakse jest – rječnikom te ideološke matrice – izjednačavanje „svih totalitarizama“ nasuprot liberalnom humanizmu, koje se naj-

izravnije (dapače, pomalo prvoloptaški) pojavljuje u naslovnim *Pukotinama* – počevši od strukturno gotovo identičnih parlamentarnih govora HDZ-ovih zastupnika koji su zapravo ustaša i komunist (PUK 22), preko kritičkog žalca na račun konvertitstva Vladimira Nazora (PUK 51) i političke prošlosti Franje Tuđmana (PUK 33) pa do činjenice da se kao milicajac u poraću Drugog svjetskog rata pojavljuje bivši mučitelj-isljednik za NDH (PUK 59). Jednako bi se moglo reći i o paušalnom historijskom revizionizmu *Šest ratnika*, premda sama grotesknost ideje tamošnje zajedničke grobnice i fantastični zaplet koji se oko nje gradi omogućuju i stanovitu dozu dvostrukog čitanja.

Sve u svemu, Brešanove *Pukotine & druge priče* očito ne samo da razotkrivaju pukotine nego su i same prožete pukotinama između subverzivnih i autoritarnih, monoloških i polifonijskih, prosvjetiteljskih i antiprosvjetiteljskih komponenti na različitim razinama, odnosno i same su poput palimpsesta, heterogene slojevima, mjestima proizvodnje i točkama učinka. Takva kompleksna situacija, vidjeli smo, nije pak singularan fenomen, već se pokazuje razmjerno prepoznatljivom kako u odnosu na ostatak Brešanova opusa tako i u odnosu na žanrovsku fantastiku, prema kojima nužno širi istraživački fokus. Odnosno, konkretnije, kompleksnost i heterogenost politike Brešanova pisma tjera nas nazad preispitivanju kompleksnosti i heterogenosti politike fantastike, i *vice versa*.

LITERATURA

- BAGIĆ, Krešimir (2016). *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost*. Zagreb: Školska knjiga.
- BREŠAN, Ivo (2000). *Pukotine & druge priče*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- CLUTE, John i John GRANT (1997). *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit Books.
- CORNWELL, Neil (1990). *The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- ČALE FELDMAN, Lada (1989). *Brešanov teatar. Aspekti Brešanove dramaturgije*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- DERRIDA, Jacques (1981). *Positions* [1972]. Preveo Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press.
- GOLDSWORTHY, Vesna (1998). *Inventing Ruritania. The Imperialism of Imagination*. New Haven/London: Yale University Press.
- HUME, Kathryn (1984). *Fantasy and Mimesis*. London: Routledge.
- IRVINE, Alexander C. (2012). „Urban fantasy“. U: *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Ur. Edward James i Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press, 200–214.
- JACKSON, Rosemary (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge.
- KAVENEY, Roz (2012). „Dark Fantasy and Paranormal Romance“. U: *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Ur. Edward James i Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press, 214–224.
- KRAVAR, Zoran (2010). *Kad je svijet bio mlad. Visoka fantastika i doktrinarni antimodernizam*. Zagreb: Mentor.
- LUKETIĆ, Katarina (2013). *Balkan: Od geografije do fantazije*. Zagreb: Algoritam.
- McHALE, Brian (1996). „Svijet iza ugla [1987]“. *Mogućnosti* 43 (4-6): 77–104.
- MENDLESOHN, Farah (2008). *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press.
- MILUTINOVIĆ, Zoran (2004). „The People are Hamlet's Friend“. *Central Europe* 2 (2): 161–177.

- PAVIČIĆ, Jurica (2000). *Hrvatski fantastičari. Jedna generacija*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- PERUŠKO, Tatjana (2018). *U labirintu teorija: o fantastici i fantastičnom*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- PETZOLD, Dieter (1986). „Fantasy Fiction and Related Genres“. *Modern Fiction Studies* 32 (1): 11–20.
- POGAČNIK, Jagna (ur.) (2001). *Prodavaonica tajni. Izbor iz hrvatske fantastične proze*. Zagreb: Znanje.
- PROTRKA ŠTIMEC, Marina (2018). „Mišolovka za Horacija. Djelokrug kazališta, teksta i izvedbe u Brešanovoj *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja*“. U: *Satire und Komik in der bosnisch-herzegowinischen, kroatischen, montenegrinischen und serbischen Literature*. Ur. Renate Hansen-Kokoruš, Darko Lukić i Boris Senker. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 177–192.
- RANCIÈRE, Jacques (2008). *Politika književnosti* [2007]. Preveo Marko Drča. Novi Sad: Adresa.
- SENKER, Boris (1996). *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- SIM, Stuart (2001). *Derrida i kraj povijesti* [2000]. Preveo Neven Dužanec. Zagreb: Jesenski i Turk.
- SUVIN, Darko (2001). „Promišljanje o smislu ‘fantastike’ ili fantastične proze“. *Književna smotra* 33 (2-3): 47–67.
- SUVIN, Darko (2010). *Metamorfoze znanstvene fantastike* [1979]. Zagreb: Profil.
- TODOROV, Tvetan (1987). *Uvod u fantastičnu književnost* [1970]. Prevela Aleksandra Mančić-Milić. Beograd: Rad.
- WOLFE, Garry K. (2016). „Fantasy from Dryden to Dunsany“. U: *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Ur. Edward James i Farah Mendle-sohn. Cambridge: Cambridge University Press, 7–21.

A Journey through the Historical Palimpsest: the Politics of Fantasy in Brešan's *Rifts & Other Stories*

By using the metaphor of the palimpsest, this text offers a reading of Brešan's short story collection *Rifts & Other Stories* (2000), which has so far only been sparsely received by critics. After a brief overview of some of the most influential discussions of fantasy/fantastic story as a genre and its political implications, Brešan's short stories are examined through the analytical lens of the politics of fantasy. In doing so, the political factors and effects of the stories are recognized not (exclusively) at the level of explicitly political subject matter, but primarily in the way these stories intervene in the order of the sensible; in the way they establish continuities where previously only discontinuities existed, and vice versa; in the way they make visible what was conventionally invisible; in the way they question the prevailing order of discourse, especially in relation to the relationship between literature, reality and history, together with the mechanisms of their formation and writing. However, the analysis focuses not only on the subversive features but also on their contrasts, examining phenomena ranging from the monologic didacticism of the narrator to the elements of Orientalist-Balkanist discourse. The article emphasizes that the heterogeneity and complexity of the various discursive sources and effects of *Rifts & Other Stories* (2000) are characteristic both of Brešan's oeuvre in general and of the genre of the fantastic story.

KEYWORDS: fantastic story, Ivo Brešan, politics of fantasy, *Rifts & Other Stories*

II.

HAMLET, NEČASTIVI I INKVIZICIJA

Goran PAVLIĆ

Aporije Brešanove subverzije: kaže li se Elsinore na hrvatskom Mrduša Donja?

UDK: 821.163.42.09 Brešan, I. * 321.74(497.1)

Izvorni znanstveni članak

U autopoetskom tekstu „Osnovna načela moga kazališnog sustava“ iz 1996. Brešan tvrdi: „Da je svaka istinska umjetnost ujedno i politički angažirana, ne treba posebno dokazivati, ona je to čak i onda kad bježi od svake politike, jer je i bijeg iz politike politički angažman.“ Nasuprot tomu, u intervjuu deset godina ranije tvrdi: „Mene ne zanima politika već one vječne ljudske teme: lopovluk, pokvarenost, karijerizam, ljudski idealizam u borbi protiv toga... politika za mene nije objekt promatranja.“ Budući da od početka svog stvaralaštva bespoštedno satirizira politički *establishment*, najprije socijalistički, potom nacionalistički, potonja prosudba može djelovati neobično ili proturječno najvećem dijelu opusa.

Usuprot takvim pozicijama, u svom ću izlaganju ukazati na poetički značaj kontradikcija u njegovu dramskom stvaralaštvu, a što se mjestimice kosi s Brešanovim autopoetičkim iskazima. Na primjeru najpoznatije i najutjecajnije drame – *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* – izložit ću ambivalencije njegove kritike socijalističkog društvenog uređenja i specifičnost njezina žanrovskog određenja kao groteskne tragedije. Posebnu pažnju posvetit ću značaju schmittovskog *prodora vremena* za određenje i razumijevanje središnje dramatološke tenzije između protagonista i antagonista.

KLJUČNE RIJEČI: Brešan, dijalektika, groteska, socijalizam, tragedija

Prije ikakvog interpretacijskog zahvata, odgovor na pitanje iz naslova razabire se već i iz toponimske očitosti. Dakako da se Elsinore ne kaže Mrduša Donja. Štoviše, i na ontološkom planu, riječ je o različitim razinama, jedno je postojeće, historijsko mjesto, drugo fiksijsko. Prvo je kraljevski dvorac, središte moćne monarhije, drugo provincijska zabit u svjetskim razmjerima

ionako već periferne političke formacije. Nije teško pretpostaviti da je ovakva „provokativna“ stilizacija u funkciji apostrofiranja intuitivno malo vjerojatne opcije, naime, da Mrduša Donja i Elsinore jesu jedno te isto. Iz funkcionalnog očista, naime, sagledane kao dramatološke varijable, i jedno i drugo mjesto dio su fikcijskog univerzuma dvojice dramskih autora, i u tom smislu njihova funkcionalna podudarnost nije upitna, ni kontroverzna, pa ni interpretativno poticajna. Međutim, u ovom ću radu pokušati pokazati kako su oba toponima politički tropi, specifična privilegirana mjesta ulaska u politički kozmos drama. Pažnju ću posvetiti Brešanovu klasiku, dok će Shakespeareova drama biti samo referentna točka za primjenu jednog u okvirima šekspirologije razmjerno marginalnog analitičkog zahvata, naime Schmittove analize *Hamleta*.

U svojoj, sad već klasičnoj, iako iz vizure književne teorije i kritike heterodoksnoj studiji *Hamlet ili Hekuba. Prodor vremena u igru (Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel, 1956.)* njemački pravni teoretičar, i jedan od najoriginalnijih filozofa politike 20. stoljeća, Carl Schmitt nudi svoju interpretaciju jednog od najrezistentnijih problema teatrologije: kako protumačiti Hamletovo oklijevanje oko osvete? Dok je tragedija osvete uvriježen, raširen i popularan žanr u elizabetinskom periodu, kraljević Hamlet upravo centralni dramatološki moment takvog žanra – realizaciju osvete – ustrajno podriva. Među šekspirolozima nema posebnih sporenja zašto su upravo Danska, i još preciznije Elsinore, odabrani kao mjesto radnje. Među britanskom kazališnom publikom onog doba Danci su bili poznati kao narod koji svoje političke sporove rješava brutalnom osvetom (Steadman 1966: 88) i odabir upravo tog mjesta čini se kao ekonomično dramaturško rješenje. Budući prekaljeni praktičar, Shakespeare je dobro poznao svoju publiku i njezine pretežite senzibilitete što je zasigurno doprinijelo ovom odabiru mjesta odvijanja radnje. No, ako prihvatimo takvo tumačenje, dolazimo do još veće nedoumice – zašto se osveta odgađa kad bi po logici stvari upravo to bilo mjesto za njezinu realizaciju? Jedno poprilično idiosinkratično tumačenje nudi T. S. Eliot u svom nadaleko poznatom eseju „Hamlet“ (1999). U kratkom, ali decidiranom osvrtu on tvrdi kako Shakespeare, za razliku od nekih svojih uistinu velikih drama, ovdje nije bio dorastao dramskom zadatku uprizorenja tragičnosti Hamletove situacije pa je taj „sasvim sigurno umjetnički promašaj“ (1999: 70) rezultat autorove nemogućnosti da se umjetnički adekvatno izrazi Hamletov kompleks osjećaja prema majčinu prijestupu. Iz

toga onda proizlazi i neodlučnost, ne kao vrhunski filozofski ili etički problem, nego kao manifestacija Shakespeareova nedostatka kapaciteta da temu umjetnički uobliči. Ili, Eliotovim riječima: „Mi naprosto moramo priznati kako se Shakespeare ovaj put uhvatio ukoštac s problemom koji se za njega pokazao preteškim“ (1999: 74).

Schmitt ističe ovu osebnju interpretaciju, uz nekolicinu sličnih, kao primjer pridavanja prevelike pažnje autorovoj subjektivnosti umjesto objektivnim okolnostima iz kojih je drama izrasla. „Prodor vremena“, koji on postulira kao analitički nezaobilazivu dimenziju u pristupu Hamletu, sastoji se od dvije historijske, nadsubjektivne varijable koje suštinski determiniraju upravo formu djela, a ne služe tek kao motivski sklop koji se dramaturški prikladno koristi. Riječ je o tabuu kraljice Marije Stuart i figuri nerealiziranog osvetnika, njezina sina i Elizabetina nasljednika Jakova I. Stuarta. Pored mnoštva povijesnih aluzija na političke aktualnosti koje su generacije i generacije šekspirijanskih egzegeta dekodirale, Schmitt ove dvije instance prepoznaje ključnima. Upoznatost ondašnje publike s političkim prilikama oličenim u fatalnim sudbinama dvoje spomenutih vladara strukturira horizont očekivanja na drugačije načine od dominantnih psihologizirajućih tendencija u šekspirologiji u vrijeme kad Schmitt piše svoj esej. Prodor vremena utoliko nije tek zbir aluzija na političke detalje (post)elizabetinske svakodnevice, nego model poslagivanja intersubjektivnih odnosa unutar dramskog univerzuma po uzoru na političku strukturu trenutka. Drugim riječima, pojedine motivacije za djelovanje puno bolje možemo prepoznati polazeći od strukture političke konstelacije, nego iz konvencionalne psihologije pojedinog lika. Utoliko više, u ovom konkretnom slučaju prodor vremena puno uspješnije može razložiti neke situacije ili odnose od eliotovskog ukazivanja na manjak spisateljske vještine kod Shakespearea.

Tako shvaćeni prodor poslužit će i kao analitičko oruđe u pristupu mnogostrukim proturječjima Brešanova djela. Ona svoju genealogiju, kako ću pokazati, duguju puno više specifičnoj kompleksnosti političke situacije u okvirima koje se odvija radnja, nego relativno simplificiranoj pseudo-antropološkoj optici koja prepoznaje pa prokazuje univerzalnost zla. Međutim, prije primjene samog modela, nužno je raščistiti još jednu metodološku dimenziju kako bi se ambicija ovog osvrta mogla ostvariti. Iako se iz Schmittove pozicije jasno razabire animozitet prema tumačenjima koja interpretacijski ključ nalaze u osobi pisca, ovdje ću autorovim sudovima ipak pridati značajnu pažnju; ne doduše

kao interpretacijskom jamcu, nego kao značenjskom kompleksu, nerijetko i interno proturječnom. Taj generator značenja, uz prodor vremena, pa time i vanjskog svijeta u dramu, sačinjava koloplet relacija koje se tradicionalnom tekstološkom hermeneutikom ne daju prepoznati. S druge strane, slijedeći Carrollovu sugestiju iz eseja „Art, Intention, and Conversation“ (2001), pokušat ću autorsku intenciju vrednovati kao mjerodavan izvor legitimnih ideja, koncepata, stavova koji sudjeluju u stvaranju dramskog, fikcijskog svijeta. Prema Carrollu, zazor od poštovanja autorske intencije prežitak je rasprava iz sredine 20. stoljeća te još uvijek vitalne snage koncepta *intencionalne zablude* koji su u istoimenom eseju 1946. uveli Wimsatt i Beardsley. Zasićeni dominacijom psiholoških interpretacija, prema kojima se umjetnička djela mogu svesti na manifestaciju autorove ličnosti, dvojac uvodi koncept intencionalne zablude kao model zavodljive interpretativne stranputice koji bi svaki ozbiljan kritički ili teorijski pristup trebao izbjegavati. Carroll priznaje kako su takvi biografski, naoko nedvojbeni ulasci u interpretaciju patili od nedopustivih generalizacija i simplificirajućih zaključaka, ali za takav stav predlaže precizniji izraz „biografska zabluda“ (2001: 158). No, ne pristaje na potpuno odbacivanje intencionalizma jer je dosljedno i potpuno isključivanje autorske namjere neplauzibilno.

Na Carrollovu tragu, uvažavajući autorsku intenciju kao relevantan smjerekaz i uz pomoć šmitovskog prodora vremena, pokušat ću ukazati do koje je mjere Brešanova najpoznatija drama puno ambivalentnija nego je sam autor, čak i u svojoj filozofski minucioznoj analizi, poima. Odnosno, analizom u naznačenim okvirima ocrtat ću one dimenzije koje u značajnoj mjeri proturječe autorovoj intenciji ili je nadilaze.

U svojevršnom pogovoru odabranih tekstova svog prijatelja i intelektualnog sputnika Vice Vukova, eseju nazvanom „Politička misao Vice Vukova“, Brešan evocira značaj koji je za njih u mladosti imalo čitanje Hegela. Ne zalazeći dublje u teorijske finese, naglašava kako je Hegel svakako bio „presudan u pokretanju onog što će poslije postati njegovim [Vicinom, op. G. P.] načelom: važno je razmišljati o svijetu oko sebe i svim njegovim pojavnostima i pritom otkrivati nevidljive pokretače koji se kriju iza njegove vanjštine, a ne uzimati

‘zdravo za gotovo’ ono kakvim nam se on ukazuje na prvi pogled” (2003: 82). Iako prigodno koncipiran kao panegirik integritetu jednog dionika hrvatske povijesti, o čemu neskromno svjedoče i vlastiti iskazi samoga Vukova, tekst se pretežito sastoji od političkih i metapolitičkih opservacija koje puno više govore o samom autoru, njegovu svjetonazoru i sustavnom razumijevanju politike, nego o popularnom pjevaču. Na tom tragu figurira i sljedeća dijagnostika: „Kad se režim obračunava s nekim takvim [masovno popularnom figurom, op. G. P.], on ga nikad ne uzima kao individualnog protivnika, nego ga nastoji uniziti, oduzimajući mu dignitet slobodnomislećeg pojedinca i svodeći ga na eksponent ‘nekih snaga’ koje izvana, preko njega, govore i djeluju“ (2003: 84). Zanimljivo je zamijetiti da je ovakvo, Brešanu zazorno političko djelovanje oličeno istim tropom kao i Hegelov naputak koji je mladom dvojcu djelovao emancipatorno: naime, prepoznavanje onih snaga, nevidljivih pokretača, koji iz pozadine vuku konce. Međutim, puno zanimljivije od ove usputne zamjedbe je kazališno-povijesna korelacija: ova metoda gotovo da je inverzna slika hamletovske mišolovke. Dok opresivni režim postupa na opisani način, u mišolovci prepredeni individualac planira i izvodi obračun s instancom moći nastojeći je poniziti i oduzimajući joj dignitet koji joj po logici funkcije pripada, svodeći je na ispraznu figuru koja nelegitimno govori i djeluje s pozicije na koju nema pravo.

Brešan nije, niti pretendira biti politolog, niti je ovaj tekst stiliziran kao politološka rasprava. Utoliko ne iznenađuje da u trenutku specificiranja konkretnog političkog problema on poseže za poznatim modelom iz dramskog svijeta. O intertekstualnosti Brešanove *Mrduše* pisao je još 1986. Vidan, potom 1989. Čale Feldman koja aktantsku analizu provodi preko intertekstualne poredbe, a nešto recentnije i Iveković (2008) te Peričić (2018). Međutim, svi ti prilozi analitiku temelje pretežito na komparaciji dramskih tekstova. U okviru ovog rada želim pokazati kako te homologije funkcioniraju na osi dramski svijet – vanjski svijet, odnosno kako političko mišljenje u trenutku odvijanja radnje – odnosno prodor vremena – uobličuje dramski tekst i kako dramski (inter)tekst strukturira politički rezon.

Na temelju autopoetičkih iskaza u svom tekstu „Osnovna načela moga kazališnog sustava“ iz 1995.,¹ nije pretjerano ustvrditi kako Brešan barata raz-

¹ Ovdje navodim citate iz izdanja iz 2022. uključenog u niz *Izabrana djela*.

mjerno visokom razinom filozofske erudicije. Skrupulozno elaboriranje svojih stvaralačkih postupaka hegelovskom dijalektikom osnažuje prije spomenute tvrdnje o formativnom značaju Hegela, no osim hvalevrijedne epistemološke dosljednosti ono ukazuje i na suštinsko promišljanje tragedije kao osebujne artikulacije ljudskog iskustva. U svojoj studiji *Sweet Violence* Terry Eagleton ističe kako je uslijed disparatnih interpretacija koje premeću teoriju tragedije teško o tom fenomenu reći bilo što egzaktnije osim da je nešto „vrlo tužno“ (2003: 1). No, kako god se profilirali frontovi, koje god metodološke pozicije zauzimali, nužno je, tvrdi Eagleton, biti svjestan distinkcije tragedije kao umjetničkog formata i kao pukog iskaza ljudske nesreće. U kritičkoj recepciji prva pozicija ima primat i klasični vrhunac tog smjera predstavlja utjecajna studija Georgea Steinera *Smrt tragedije* iz 1961. U Steinerovoj optici čistih, pravih tragedija ima jako malo i zato kao najreprezentativniji primjer žanra figuriraju Euripidove *Bakhe* gdje nema pomirenja, nema pravde, nema obnovljene uspostave etičkog poretka. Čista tragedija, u takvom razumijevanju, emanacija je apsolutnog poraza. Usuprot takvoj poziciji, koja ne ostavlja prostora za dijalektičko sagledavanje, Eagleton inzistira na čak trostrukom karakteru pojma tragedija: on uključuje i uže umjetnički oblik, i nesretne događaje iz stvarnoga svijeta, i stanoviti svjetonazor, williamsovski rečeno, strukturu osjećaja (2003: 9). U tom smislu Brešan po svom samorazumijevanju efektno zahvaća sve tri dimenzije tragičkog.

Budući da po njegovu mišljenju kazalište ne bi trebalo biti samo platforma za plasman filozofskih teza, to ga je navelo na ideju da „dramom ne pokušavam izricati nikakve filozofske misli, nego da se u gradnji njezine strukture poslužim određenom filozofijskom metodologijom, ali tako da ona ostane nevidljivo ugrađena u njezin *óntos*“ (Brešan 2022: 455). U tu svrhu Brešan praktično rješenje nalazi u Hegelovoj dijalektičkoj trijadi čija struktura može izgraditi i dramatološki kostur dramskog spisa. Programski ocrt takve ideje donosi vrlo konkretno:

Ideja „po sebi“, dakle, ne može zadobiti životnost niti emanirati iz sebe čaroliju igre, ako se razrađuje ili mijenja unutar vlastite posebičnosti (*Ansichsein*). Ona mora postati ideja „za sebe“ (*Fursichsein*), ostvariti se u svojoj suprotnosti, kao bitak u ništavilu, ili, iz stadija Teze prijeći u Antitezu. A njezina Antiteza može biti samo prolazna i ograničena

svakodnevnica, prepoznatljiva kao nešto „sada“ i „ovdje“, nadohvat ruke. Praktički, to znači da temu Hamleta iz mitski simboličnog, pa tako i apstraktnog Elsinora treba strovaliti do ponora konkretnog, banalnog svijeta Mrduše Donje, a da ona pri tome zadrži sve svoje tvorbene elemente i relacije među njima (...) No, prema Hegelu, ideja „po sebi“ mora se iz svoje drugotnosti ponovno vratiti sebi, ili suprotnost *Teze* i *Antiteze* mora se prevladati u *Sintezi* (*Anundfürsichsein*). To je zapravo finalni rezultat procesa, samo djelo, gdje se Elsinore i Mrduša Donja stapaju u jedno, postajući tako novom kvalitetom, koja nije više nije jedno ni drugo, ali istovremeno i jedno i drugo involvira u sebi. (Brešan 2022: 456)

No, kako je ranije spomenuto, ideja Elsinorea Shakespeareovoj publici nije bila apstraktna, nego vrlo konkretna asocijacija na ratoborni, nerafinirani i banalni svijet odmazde svojstven tadašnjoj Danskoj. Dakako da ovo empirijsko osporavanje ne narušava eleganciju hegelovske konstrukcije koju Brešan minuciozno plete, ali ukazuje na moguće strukturne nedostatke ovako čistog ahistorijskog shematizma baziranog na projekciji Elsinorea kao čiste ideje.²

Sljedeći formalni problem na koji nailazimo, a koji dodatno usložnjava tragičku formu *Mrduše* podnaslov je samog djela – groteskna tragedija – do kojeg je Brešanu izuzetno stalo, i to ne samo iz puko žanrovskih razloga. U pismu Silviju Ferrari Brešan komentira odluku Krste Papića da u film po ovom dramskom predlošku uvede lik Jocina oca koji u drami ne postoji iako je djelatna dramatološka sila:

² Analogan, i vjerojatno nesvjestan analitički previd čini i Čale Feldman (2019) u usputnoj opasci u članku posvećenom estetici neprofesionalne glumačke postave. Takvi neprofesionalni, nevjешti glumci figuriraju kao „prepoznatljiv topos neprimjerenih ambicija i pseudo-umjetničkih aspiracija, pa i svojevrsna nasilja nad umjetnošću, poput seljaka u Brešanovoj *Predstavi Hamleta u Mrduši Donjoj*“ (2019: 165–166). To može vrijediti, dakako, za aktualnu situaciju s kanoniziranim Shakespeareovim opusom kao dijelom visoke kulture. No, u 17. stoljeću za Drydena je Shakespeare primjer divlje, nekultivirane i neobuzdane mašte koju treba ukrotiti kako bi se postigla uglađenost i rafiniranost civiliziranih naroda, tj. francuske klasicističke dramaturgije (Carlson 1996: 122). Historizirajući kritičke pozicije, dolazimo do puno raznovrsnijih i manje apodiktičnih sudova od jednoznačnog i pravocrtnog prokazivanja što je nasilje nad umjetnošću, a što je primjeren tretman. Ta se problematika posebno tiče formi dramskog izraza i zato je akutan problem i u pristupu Brešanovoj drami.

U drami je otac običan čovjek izvan svake politike, koji postaje žrtvom partijskog moćnika. Film je od njega napravio pravog prvoborca i komunista-idealista, koji postaje žrtvom pokvarenjaka i lopova, što se samo skrivaju iza ideoloških simbola. Time je uvelike otupljena kritična oštrica, koja je u ono vrijeme totalitarizma i jednodimenzionalnosti zanosila publiku. (Brešan 2005: 285)

Taj je potez, po Brešanu, suštinski narušio dramatološku konstrukciju drame jer je to priču pretvorilo u djelo koje „ima sve karakteristike ozbiljne drame s tragičnim završetkom“ pa je time „jedna čista tragedija naprosto mehanički ubačena u strukturu, koja je tipična groteska“ (ibid.: 284). Kako smo iz prethodnog Brešanova navoda vidjeli, njemu je grotesknost nužan formalni aspekt gradnje drame kako bi idealnoj slici čistog Elsinorea suprotstavio brutalnost Mrduše. Na tom je tragu i kritički osvrt Čale Feldman koja u svojoj studiji *Brešanov teatar*, analizirajući metateatarske aspekte Brešanove poetike, ističe kako on

dramsku situaciju *Hamleta*, *Fausta* i *Fedre* preuzima kao mitsku situaciju, kao mitsku raspoređenost sila koja se neovisno o društvenim povijesno-političkim promjenama očituje u ljudskom djelovanju. Njegovo poimanje ljudske povijesti kao sudbonosnog ponavljanja arhetipskih situacija omogućava mu da mitsko i aktualno sukobi na groteskan način, jer aktualno Brešana pokušava negirati mitsko (...) no mitsko se osvećuje uspostavljanjem moralnog poretka. (Brešan 1989: 39–40)

No, to formalno rješenje jukstapozicije idealnog i aktualnog nije tako nedvojbeno ili neproblematično jer *Predstava Hamleta* nije ni tipična ni čista groteska. Posegnemo li za enciklopedijskom definicijom žanra, groteska je „umjetnički, osobito književni oblik kojemu se komično djelovanje temelji na fantastičnoj i izobličenoj predodžbi stvarnosti“. U Brešanovoj *Predstavi Hamleta* nema fantastike ni izobličene stvarnosti. Komički efekti postižu se antitetičkim supostavljanjima visoke i niske kulture u jezički i karakterno visokomimetičkom ključu. Sama ideja postavljanja dramskog klasika u kulturni kontekst i produkcijski okvir predmoderne seoske zajednice u neposrednom poraću ocrtava neminovno komički horizont očekivanja, no kao dramatur-

ško rješenje nije nikakva novina ili originalni potez u dramskoj tradiciji (tako npr. i u *Hamletu* i u *Snu ivanjske noći* imamo nespretne i nesposobne grupe glumaca koje ipak igraju kao glumačke skupine). Stoga Brešanova *Predstava Hamleta* više djeluje poput punokrvne naturalističke tragikomedije u kojoj se ismijavanjem ruralnog mentaliteta i neobrazovanog puka prvenstveno prikazuju i osuđuju neostvoreni ili neostvarivi ideali socijalističkog političkog sustava u nastanku.

Prema Aristotelovu arhetipskom određenju tragične sudbine iz *Poetike* „jasno je da ne smiju čestiti ljudi padati iz sreće u nesreću jer to niti je strašno, niti dirljivo, nego izaziva zgražanje“ (1453 a1). Stoga je za tragediju najprimjereniji junak onaj čovjek „koji niti se ističe čestitošću i pravdomošću, niti pada u nesreću zbog zloće i opakosti nego zbog neke pogreške“ (ibid.). Ako tu tragičku topiku primijenimo na *Predstavu Hamleta*, možemo zamijetiti da se nitko posebno ne ističe čestitošću, osim Joce čiji je otac po svemu sudeći nepravedno optužen za pronevjeru općinskih financija. No nitko ni ne pada u fatalnu nesreću, osim ako vješanje Jocina oca ne tretiramo kao veliku Jocinu nesreću. No ona nije posljedica Jocine pogreške, nego kriminalnog djelovanja antagonistā Bukare i Mačka. Slijedimo li Aristotelovu specifikaciju, pad čestitog čovjeka, koji pritom nije zgriješio, iz sreće u nesreću može, izazvati samo zgražanje, a nikako sažaljenje koje je esencijalni dio tragedije.

Dosljedno podvodeći situacije pod Aristotelovu analitičku rešetku, Brešanova *Predstava Hamleta* ne bi zadovoljavala ishodišni kriterij tragičnosti, naime postojanje tragičnog lika. Kako znamo iz povijesti drame, žanr tragedije nije se održao zbog skolastičkog uklapanja u Aristotelove kategorije, već zbog živosti i fleksibilnosti kazališne prakse. Već i u antici postojale su tragedije, koje su Aristotelu zacijelo bile poznate, u kojima glavni lik ne svršava tragično (najpoznatiji primjer su svakako Eshilove *Eumenide*). Stoga vrijedi izložiti na koji način, unatoč ovim formalnim propustima, ipak ovdje možemo govoriti o tragediji, pa možda čak i grotesknoj. A to će biti moguće samo elaboracijom *prodora vremena* koji socijalizam donosi na historijsku scenu u danom kontekstu. Odnosno, tek jukstaponiranjem socijalističke stvarnosti, koja u drami funkcionira kao glavni antagonist, i pojedinca kao glavnog agensa historijskog razvoja moguće je konkretnije procijeniti formu Brešanove drame.

Već spomenuti Brešanov autopoetski tekst iz 1995. sadrži i procjenu udjela političkog u autorovom stvaralaštvu. „Da je svaka istinska umjetnost ujedno i politički angažirana, ne treba posebno dokazivati, ona je to čak i onda kad bježi od svake politike, jer je i bijeg iz politike politički angažman“ (2022: 460). No u intervjuu koji je dao beogradskom *NIN-u* deset godina ranije, isti autor tvrdi: „Mene ne zanima politika već one vječne ljudske teme: lopovluk, pokvarenost, karijerizam, ljudski idealizam u borbi protiv toga. Te teme pokušavam staviti u kontekst jedne suvremene situacije koja je politička pa samim tim moram dotaknuti u politiku, ali politika za mene nije objekt promatranja“ (cit. prema Perićić 2018: 282). Uzimajući u obzir tematiku njegova dramskog stvaralaštva impregniranog politikom, teza da politika nije objekt promatranja ne može djelovati nego naprosto pogrešna. Primijenimo li ovdje Carrollov koncept biografske zablude, možemo se legitimno distancirati od sudova Brešana kao osobe kad su iskazi ovako očito netočni, no time ne dobivamo mnogo. Plodnije je, stoga, pokušati vidjeti otkud ovoliko proturječje kod pisca koji, kako sam ranije pokazao, suvereno tumači svoju dramatsku metodu vrlo preciznom filozofskom akribijom.

U samoj *Predstavi Hamleta* oznake vremena radnje nema mada je nedvojbeno da se radi o socijalističkom periodu, ne previše udaljenom od završetka rata. Ferrari tvrdi da jezik u drami i način ophođenja likova ukazuju da je drama smještena „u vrijeme nakon Drugoga svjetskog rata, svakako prije odlučujuće 1948., dok je još sovjetsko-ždanovski model odgoja i kulturnog uzdizanja naroda neprijeporan i naširoko razgranat“ (2005: 283). Egzaktna godina odvijanja radnje nije presudna, no svakako se radi o svježem poraću jer je društveni život u ruralnim predjelima organiziran kroz rad seoskih zadruga koje funkcioniraju slijedeći sovjetski model kolektivizacije agrara. No, kako ističe Bilandžić u svojoj autoritativnoj *Historiji Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije*, problem sela u poratnoj Jugoslaviji nije samo privredni ili agrarno-politički problem, već prvenstveno stožerno ideološko pitanje. Seljaštvo je bilo „osnovna masovna snaga revolucije“ pa je „politika poslijeratne izgradnje morala voditi računa da se taj ‘saveznik’ ne ‘ozlojedi’ i da ne okrene leđa radničkoj klasi“ (1985: 129). Kako bi se simbolički izrazilo poštovanje prema seljaštvu, temelji službene politike prema tom segmentu populacije do-

bile su i značajno mjesto u Ustavu iz 1946.

Drama počinje sastankom mjesnog aktiva Narodnog fronta koji vodi njegov predsjednik Puljo, a na dnevnom redu je „kulturno-prosvitna aktivnost u našem selu“. Budući da suseljani negoduju što ih se saziva za takvu trivijaliju, Puljo pojašnjava:

eto drugovi, prije rata se ona buržoazija nije brinula za nas seljake da bi nas, metnimo li, prosvitlila, nego nas je, razumite me, držala tute u nikom mraku i neznanju, pa smo bili ki telad. A danas, drugovi i drugarice, naša narodna vlast stara se da budemo kulturni, da znamo, metnimo li, čitati i pisati, uvodi nam tute u selo higijenu, pa industrijalizaciju, letrifkaciju, nacionalizaciju, emancipaciju i druge kulturne i prosvićene stvari. (Brešan 1979: 11–12)

Ma koliko se iz današnje vizure to doimalo ispraznim fraziranjem političkih aparatčika, u tom je periodu to bila, i načelno i praktički, službena politika Komunističke partije Jugoslavije (Bilandžić 1985: 128–131). No, terenska dinamika diktirala je svoje i politika agrara, entuzijastično uvedena neposredno nakon završetka rata, uskoro propada. Koncept agrarnog razvoja temeljen na seljačkim zadrugama uslijed krajnje neefikasnosti raspada se 1953. Riječima ekonomskog povjesničara Juriše: „Bremenite unutrašnjim nepravilnostima i krajnje nepovoljnim ne samo ekonomskim nego i političkim efektima, seljačke radne zadruge postajale su anakronizam svog vremena (...) Nisu više bile instrument i transmisija globalne partijske politike na selu, već forma njenog flagrantnog iskrivljavanja“ (1983: 71).

Kako je vidljivo iz ranijeg citata iz pisma Silviju Ferrariju, Brešan i za period kasnih 1960-ih i ranih 1970-ih smatra da je doba jednonumlja i totalitarizma. *A fortiori*, period pod snažnijim utjecajem Sovjetskog Saveza, dakle do raskida međudržavnih odnosa nakon Rezolucije Informbiroa 1948. može biti samo još rigidniji. Pa ipak, uslijed narodnog nezadovoljstva, internih partijskih prijepora i tržišne nerentabilnosti, seoske poljoprivredne zadruge ukida upravo Savez komunista. U najmanju ruku to ukazuje da sustav dopušta neku razinu fleksibilnosti i priznaje svoje pogreške.

U posve drugoj domeni, kulturnoj, u tom periodu dinamiku diktira jedno specifično državno tijelo, svojstveno socijalističkom političkom uređenju.

Kako napominje povjesničarka Magdalena Najbar Agičić u svojoj studiji *Kultura, znanost, ideologija. Prilozi istraživanju politike komunističkih vlasti u Hrvatskoj od 1945. do 1960. na polju kulture i znanosti*, period neposredno nakon Drugog svjetskog rata u socijalističkoj je Jugoslaviji obilježen djelovanjem Agitpropa, državnog tijela nadležnog za agitaciju i propagandu. Na čelu saveznog Agitpropa bio je Milovan Đilas, najbližiji Titov suradnik, iz perioda političkih progona komunista i robovanja tijekom 1930-ih pripadnik najradikalnije partijske frakcije – vahabita (Banac 1990: 75). Nije pretjerano pretpostaviti da takvom odanom, rigidnom i militantnom vojniku partije pluralizam nije bio među prioritetima. Kako naglašava Najbar Agičić, Agitprop je u neposrednom poraću „organizacija koja je stajala iznad formalne vlasti te imala velike kompetencije. Postala je ‘simbol krutog, centralističkog rukovođenja područjem kulturnih djelatnosti’, a prema njoj, cijelo razdoblje njezine djelatnosti u kulturi naziva se i ‘Agitprop kulturom’“ (2013: 33). No unatoč strukturalnoj moći organizacije, kao i prestižu njezina voditelja, radom Agitpropa politički je vrh nezadovoljan jer ne provodi dosljedno i beskompromisno sovjetizaciju kulture. Ili, u žargonu tadašnje političke ortodoksije: dozvoljava previše revizionističkih tendencija, a to znači da se lenjinistička dogma i na najvišem nivou ne slijedi bespogovorno i unisono (2013: 30–38).

Upravo ta proturječja samog socijalizma i u njegovu najrigidnijem periodu schmittovski su *prodor vremena* koji, dijelom sigurno i nesvjesno, strukturira i Brešanov senzibilitet. Nedosljednosti, interni prijepori, pogreške, neuspjesi, pokušaji popravljivanja i novi neuspjesi integralni su dio mladog socijalističkog projekta. No suštinski važnije, to su i obilježja svakog modernističkog projekta, neovisno o političkom uređenju, obilježja modernizma kao osebujne strukture osjećaja. Riječima Marshalla Bermana, jednog od najvećih marksističkih filozofa kulture:

Biti moderan znači živjeti život pun paradoksa i kontradikcija; biti svladan gigantskom birokracijom koja ima moć da kontrolira, ali često i uništi čitave zajednice, vrijednosti, živote; a unatoč tome, znači i biti ustrajan u odlučnosti da se tim snagama treba suprotstaviti, boriti se da se taj strani svijet pripitomi (učini našim). To znači biti revolucionaran i konzervativan; otvoren novim mogućnostima, iskustvima i avantura-

ma i istovremeno biti preplašen nihilističnim dubinama kojima vode mnoge od tih avantura (...) biti potpuno moderan znači biti i antimoderan. (Berman 1988: 13–14)

Bermanov opis, koji nije politički nego konceptualni, i odnosi se prvenstveno na fenomene zapadne kulturne baštine, direktno se i bez iole značajnijih modifikacija može primijeniti i na situaciju u kojoj se jugoslavensko društvo nalazi krajem 1940-ih: prožeto revolucionarnim duhom, ali i konzervativnim tendencijama, otvoreno i eksperimentima i spremno na kolaps koji oni mogu donijeti. U hegelovskoj frazeologiji, ono sadrži i tezu i antitezu, i razvija se kroz njihovo međusobno dijalektičko premašivanje kao i svako moderno društvo.

Peričić u svom tekstu posvećenom *Predstavi Hamleta* pod naslovom „*Hamlet* između Bukare i učitelja“ također poseže za Brešanovom analizom vlastite poetike. Ističe dijalektičku trijadu te kao tezu i antitezu navodi likove iz naslova. Učitelj je u toj vizuri teza, oličenje čiste ideje, dok bi partijski sekretar i upravitelj zadruga Bukara bio antiteza, oživotvorenje kaljanja čistoće i njezina negacija. Međutim, materijal drame ne daje nam previše osnova za ovako benevolentnu procjenu učitelja. Radi se o pasatistički nastrojenom ciniku, čovjeku koji ne zagovara niti inzistira na idealima; štoviše, pretežito je rezigniran, i u situaciji kad se etički angažman najviše očekuje, na samom kraju drame, on raspamećenom i napuštenom Joci koji traži potporu svom legitimnom zahtjevu uzvraća samo s „Oprosti Joco... Znaš i sam! Ja se ni u što ne petljam. Mene se to ne tiče“ (1979: 83). Etički on ne odudara od moralnog relativizma, oportunističkog i kukavičluka ostalih suseljana, razlikuje se jedino po stupnju obrazovanja, no to ga ne čini protagonistom, emanacijom čiste ideje.

Tu dolazimo do ranije istaknutog problema, naime formalnog određenja ove drame. Robert Williams u studiji *Tragedy, Recognition, and the Death of God* minuciozno izlaže Hegelovu koncepciju ishodišnog tragičnog problema. Napominje kako se kod Hegela „tragedija razlikuje od moralnog konflikta između dobra i zla; upravo suprotno, tragički konflikt je sukob dobra i dobra (...) Tragička krivnja, za razliku od moralne krivnje, proistječe iz činjenja onog što je dobro“ (2012: 126), a to činjenje uvijek vrši pojedinac, djelujući iz svoje slobode u kontingentnim okolnostima (ibid.). Prisjetimo li se Aristotelova

određenja, prekršaj koji pojedinac čini (*hamartia*) mora proistjecati iz neke velike pogreške, a ne iz pokvarenosti karaktera. Dakle, protagonist mora biti uvjeren da djeluje ispravno, a zabluda o naravi tog djelovanja dovodi ga do nesreće.

Za razliku od učitelja, koji čitavo vrijeme zna da djeluje krivo, Joco je moralno neokaljana figura, pošten mladić koji ulazi u sukob s moralno kompromitiranom zajednicom. U četvrtoj slici u kojoj pretresa svoju neugodnu situaciju i dotad neuspješnu potragu za lopovom koja bi ekskulpirala njegova oca, Joco se jada učitelju, a ovaj uzvraća: „A moj Joco, ti si još naivan! Ti misliš, ako pronađeš lopova i upreš prstom u nj, da će se time sve riješiti. Pa ti ne znaš s kim imaš posla. Svi koliko ih je god stat će u njegovu obranu, pa će i tebe još optužiti za krađu.“ Na što Joco uzvraća: „To nije istina! To ne može biti!“ (1979: 59). Jocina pogreška, tragična pogreška, je iskreno vjerovanje u proklamirane ideale, u kojem ustraje do kraja drame. Kao takav, on je alegorija čiste ideje socijalističkog poretka, progresivnog, emancipatorskog demokratskog sustava u kojem su konačno dokinute klasne razlike i u kojem osobni status ne jamči nikakve privilegije. U tom smislu on je teza. Antiteza je isti taj sustav, samo u punoći svoje materijalne realizacije: moralno degradirana zajednica gdje se i minimalna korektnost međuljudskih odnosa (pre)lako trži za sitne beneficije, čulna zadovoljstva ili statusnu poziciju. Bukara kao najdekadentnija figura tek je hiperbola, od svojih suseljana možda odiozniji jedino zbog počinjenja pronevjere. No u takvom rasporedu snaga nema borbe između dobra i dobra jer nitko osim Joce svojim djelovanjem ne stremi nikakvom općem dobru.

Na ovoj točki vraćamo se žanrovskoj specifikaciji *Predstave Hamleta*. Ona nije groteskna tragedija, ili Brešanovim riječima „tipična groteska“ (samo) zato što prikazuje moralno posrnule pojedince jedne etički izobličene zajednice koji svojim nakaznim djelovanjem izazivaju zgražanje (što je kod Aristotela uvjet za diskvalifikaciju iz žanra tragedije, v. 1452 b1). Kako naglašava Pavis, groteska se javlja u romantizmu kao „forma koja je u stanju suprotstaviti se esteticu lijepog i uzvišenog, te upozoriti na relativnost i dijalektičnost estetske prosudbe“, pri čemu ona „nije običan stilski efekt, ona se odnosi na cjelokupno razumijevanje predstave“ (2004: 123). Efekt koji izaziva nije jednoznačan jer groteskna komika „paralizira recepciju gledatelja koji se ne može tek tako smijati ili plakati. To neprestano obrtanje perspektiva stvara proturječje između stvarno percipiranog predmeta i apstraktnog, zamišljenog predmeta“ (ibid.).

Brešanovu tragediju grotesknom, izobličenom stoga *ne čini* bravurozno stilizirana nakaradnost čitave situacije. Unatoč Brešanovu eksplicitnom distanciranju, mjestimice i direktnom preziranju socijalističkog sustava (vidljivo i iz ranije navedenih esejističkih tekstova i intervjuja), njegov osobni stav o socijalizmu, kao i autopoetički sud ovdje nisu presudni. Prevalencija takve pozicije u interpretacijama ove drame sasvim sigurno je dijelom i rezultat carrollovske biografske zablude gdje se Brešanova intelektualna rafiniranost i distanca spram socijalističke dokse koristila kao ključ razumijevanja drame. Nasuprot tomu, groteska *Predstave Hamleta* prolazi iz nemogućnosti nošenja s prodorom vremena, s enormnim kontradikcijama socijalističkog sustava. Ekscesna vulgarnost i moralna zazornost gotovo svih seljaka iz *Predstave Hamleta* nužna su antiteza socijalističkoj samoproklamiranoj čistoći i superiornosti kojom je taj sustav htio (hegelovski) premašiti građansko društvo. Tragedija se sastoji upravo u htijenju da se čini dobro, a zbog previše pogrešaka završava se u zlu. Na kraju prve, druge i četvrte slike drama sadrži pseudodokumentarne umetke, fikcionalizirane transkripte radijskih emisija koje govore o vrhunskim rezultatima socijalističke ekonomije i politike. Legitimno je pretpostaviti da su umetnuti u parodijskom registru, kako bi dodatno ismijavali propuste socijalističkog sustava. Međutim, oni savršeno funkcioniraju kao dodatno osnaživanje tragičnosti priče, kao manifestacija ogromnog sraza između idealnog programa, tj. Ideje, i njegove materijalne realizacije, odnosno života.

U ranije navedenom citatu o hegelovskoj lektiri u mladosti Brešan naglašava kako je najvažnija lekcija bila ona o važnosti razmišljanja „o svijetu oko sebe i svim njegovim pojavnostima i pritom otkrivati nevidljive pokretače koji se kriju iza njegove vanjštine, a ne uzimati ‘zdravo za gotovo’ ono kakvim nam se on ukazuje na prvi pogled“. Kad sagledamo Brešanov odnos prema socijalizmu izražen u ovoj drami i ostalim tekstovima koji je tematiziraju, ali i podtekst drugih drama (v. Čale Feldman 1989; Pavlić 2020), ispada da se entuzijazam za otkrivanje nevidljivih pokretača istopio, a stvar je uzeta onako kako mu se nudila *prima facie*. O tome koji su osobni razlozi koji su autora na to nagnali možemo samo spekulirati, no to bi bila tema za psihosocijalni profil autora, a ne za analitiku dramske tehnike. Ono što sam u ovom tekstu pokušao jest ot-

kriti „nevidljive pokretače“, odnosno kroz metodu „prodora vremena“ vidjeti kako je nesavladivo proturječje kao inherentni mehanizam moderne generalo i nuždu da se u prezentaciji priče ne posegne za tragedijom, jer je ona u čistoj formi nemoguća, nego upravo za grotesknom tragedijom.

LITERATURA

- ARISTOTEL (2005). *O pjesničkom umijeću*. Zagreb: Školska knjiga.
- BANAC, Ivo (1990). *Sa Staljinom protiv Tita*. Zagreb: Globus.
- BERMAN, Marshall (1988). *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. London: Penguin Books.
- BILANDŽIĆ, Dušan (1985). *Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije*. Zagreb: Školska knjiga.
- BREŠAN, Ivo (2022). „Osnovna načela moga kazališnog sustava“. U: Ivo Brešan. *Izabrana djela. Kratka proza*. Ur. Vinko Brešić. Zagreb: Matica Hrvatska, 453–471.
- BREŠAN, Ivo (2003). „Politička misao Vice Vukova“. U: Vice Vukov. *Tvoja zemlja. Sjećanja na 1971*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- BREŠAN, Ivo (1979). „Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja“. U: *Groteskne tragedije*. Zagreb: CKD.
- CARLSON, Marvin (1996). *Kazališne teorije 1*. Zagreb. Hrvatski centar ITI.
- CARROLL, Noël (1999). „Art, Intention, and Conversation“. U: *Beyond Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ČALE FELDMAN, Lada (2019). *Onkraj pozornice*. Zagreb: Disput.
- ČALE FELDMAN, Lada (1989). *Brešanov teatar. Aspekti Brešanove dramaturgije*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- EAGLETON, Terry (2003). *Sweet Violence. The Idea of Tragic*. Oxford: Blackwell Publishing.
- ELIOT, Thomas Stearns (1999). *Tradicija, vrijednosti i književna kritika*. Zagreb: Matica hrvatska.
- FERRARI, Silvio (2005). „Argumenti za referat na Skupu *Krležini dani*“. U: *Krležini dani u Osijeku 2004*. Ur. Branko Hećimović. Zagreb, Osijek: HAZU, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.
- „Groteska“ (2024). *Hrvatska enciklopedija*. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/groteska> (20. ožujka 2024.).
- IVEKOVIĆ, Ozana (2008). „Šekspirski intertekst u Brešanovoj dramaturgiji“. *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost* 149 (3): 111–118.
- JURIŠA, Slavko (1983). „Agrarna politika i problemi kolektivizacije u Jugoslaviji u vrijeme sukoba KPJ s Infrombiroom“. *Časopis za suvremenu povijest* 15: 55–73.

- NAJBAR AGIČIĆ, Magdalena (2013). *Kultura, znanost, ideologija. Prilozi istraživanju politike komunističkih vlasti u Hrvatskoj od 1945. do 1960. na polju kulture i znanosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
- PAVIS, Patrice (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Antibarbarus.
- PAVLIĆ, Goran (2020). „Kratki kurs propadanja u jednom činu“. U: *Dani Hvarškoga kazališta: građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 46 (1): 397–411. Ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić. Zagreb, Split: HAZU, Književni krug Split.
- PERIČIĆ, Helena (2018). „Hamlet između Bukare i učitelja“. U: *Dani Hvarškoga kazališta: građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 44 (1): 271–287. Ur. Boris Senker i dr. Zagreb, Split: HAZU, Književni krug Split.
- SCHMITT, Carl (2006). *Hamlet or Hecuba. The Irruption of Time Into Play*. Corvallis Oregon: Plutarch Press.
- STEADMAN, J. M. (1966). „The Guns of Elsinore: A New Approach to Hamlet by Martin Holmes“, Review. *Shakespeare Quarterly* 17 (1): 87–89.
- STEINER, George (1979). *Smrt tragedije*. Zagreb: CKD.
- VIDAN, Ivo (1986). „Intertekstualnost u radovima Ive Brešana“. *Dani Hvarškoga kazališta: građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 12 (1): 158–176. Ur. Marin Franičević i dr.
- WILLIAMS, Robert R. (2012). *Tragedy, Recognition and the Death of God*. Oxford: Oxford University Press.

The Aporias of Brešan's Subversion: is Elsinore Called Mrduša Donja in Croatian?

In the autopoetic text "Basic principles of my theater system" from 1996, Brešan asserts: "That every true art is politically engaged at the same time does not need to be specially proven, it is so even when it escapes from all politics, because even an escape from politics is a form of political engagement." In contrast, in an interview ten years earlier, he claimed: "I am not interested in politics, but in those eternal human issues: thievery, corruption, careerism, human idealism in the fight against it... politics is not an object of observation for me." Since from the beginning of his work, he mercilessly satirizes the political establishment, first socialist, then nationalist, the latter judgment can seem unusual or contradictory to the main part of his work.

Against such positions, in my presentation I will point out the poetic significance of the contradictions in his dramatic work, which partly goes against the grain of Brešan's autopoetic statements. Using the example of the most famous and influential play – *A Performance of Hamlet in the Village of Mrduša Donja* – I will present the ambivalences of his criticism of the socialist social order and the specificity of its genre determination as a grotesque tragedy. In particular, I will stress the significance of Schmittian *intrusion of the time* for the determination and understanding of the central dramatic tension between the protagonist and antagonists.

KEYWORDS: Brešan, dialectics, grotesque, socialism, tragedy

Kim CUCULIĆ

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

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

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

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

Uvod

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

Mrduša HKD teatra

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

protagonista djelovala su više groteskno nego komično.

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

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

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

Bukare i njegovih podanika.

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

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

***Mrduša* Talijanske drame**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zaključak

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

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

LITERATURA

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

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

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

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

Igor TRETINJAK

Folklor kao neiskorišteni most između *Mrduše Donje* i lutkarstva

UDK: 7.031.4(=163.42) * 792

Prethodno priopćenje

U prvoj koprodukciji Hrvatskog narodnog kazališta Zadar i Kazališta lutaka Zadar, *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja* (2022), redatelj Dražen Ferencina spojio je glumački i lutkarski izraz, potaknuvši pitanja o lutkarskim potencijalima drame Ive Brešana i njihovoj realizaciji na sceni. Na ta pitanja rad će odgovoriti analizom zajedničkih elemenata i lutkarskih potencijala izvora i predstave, s posebnom pažnjom usmjerenom prema folkloru kao najpotentnijoj sponi između Brešanova *Hamleta u Mrduši Donjoj* i lutkarstva.

KLJUČNE RIJEČI: animacija, folklor, Ivo Brešan, kolektiv, lutkarstvo, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*

Uvod

28. Zadarsko kazališno ljeto 22. je lipnja 2022. godine svečano otvorila premijerna izvedba antologijskog teksta Ive Brešana, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*¹. Predstava je bila rezultat prve umjetničke suradnje Hrvatskog narodnog kazališta Zadar i Kazališta lutaka Zadar. Režirao ju je Dražen Ferencina, a dramaturginja Petra Mrduljaš, oblikujući je glumačko-lutkarskim izvedbenim izrazom u kojemu je lut-

¹ Predstava je premijerno izvedena u Hrvatskom narodnom kazalištu Zadar. Režija Dražen Ferencina, dramaturginja Petra Mrduljaš, scenografija Darko Petković i John Čolak, lutke Mojmir Mihator i Robert Košta, kostimografija Anita Goreta, glazba Tomislav Pehar, oblikovanje svjetla Frane Papić, oblikovanje tona Mate Petričević, inspicijentica Radojka Kozulić, koreografija Matea Mihaljević, tehnička realizacija Marijan Nižić, Adriano Košuta i Nataša Perović; uloge: Bukara – Dragan Veselić, Šimurina – Ivica Pucar, Ofelija – Mia Zara Burčul, Majkača – Gabrijela Meštrović Maštruko, Mačak – Alen Liverić, Joco Skokić – Dominik Karakašić, Učitelj Škunca – Davor Jureško, Puljo – Josip Mihator, Političar – Lino Brozić, Šime – Mimi Zadarski. (Dostupno na <https://www.hnk-zadar.hr/hr/predstava/predstava-hamleta-u-selu-mrdusa-donja/252>, 8. veljače 2024.).

karstvo iskorišteno u nekoliko scena i pozicija – lutka oblikovana kao kombinacija štapne lutke i zijevalice utjelovljuje lik Političara, sastanak Mjesnog aktiva Narodnog fronta oblikovan je s pomoću kazališta sjena, a Šimurina zagrebačku predstavu *Hamlet* prepričava i dočarava uz pomoć štapnih lutaka u lutkarskoj scenici na sceni. S formalne razine jasan je pomak prema lutkarstvu. Koproducent je lutkarsko kazalište, dramaturginja Mrduljaš dolazi iz lutkarskog svijeta, odnosno matičnog Zagrebačkog kazališta lutaka, a redatelj Ferenčina iza sebe ima veći broj lutkarskih i glumačko-lutkarskih režija, među kojima se ističe predstava *Michelangelo Buonarroti* (2011) nastala upravo u Kazalištu lutaka Zadar. S druge strane, otvaraju se brojna pitanja oko lutkarskih potencijala ili njihovih izostanaka u Brešanovu tekstu te samim time opravdanosti ili neopravdanosti (i) lutkarskog čitanja *Mrduše Donje*. U nastavku ćemo se usmjeriti prema lutkarskim potencijalima teksta te njihovoj scenskoj (ne)realizaciji, da bismo analizu zaokružili zaključkom o dramaturškoj i izvedbenoj opravdanosti ili neopravdanosti ovog iskoraka prema lutkarstvu.

U potrazi za lutkarskim potencijalima u Brešanovu tekstu

Lutkarstvo je kroz povijest bilo tihi pratitelj glumačkog izraza. Posuđivalo je njegove teme i zaplete te uskakalo u trenucima cenzura ili manjka glumaca, uzrokovanih ratovima i drugim katastrofama, kao u Francuskoj u 17. stoljeću, kad su na sajmišnom kazalištu lutke bile „glumci štitovi”, korištene da bi zavarale vlasti i zamijenjene čim je klima postala povoljnija za glumce od krvi i mesa“ (Jurkowski 2005: 119). Sve to vrijeme bile su tek umanjene, artifičijelni glumci čiji su animatori bili bez svijesti o njihovu specifičnom scenskom izrazu i osobnosti.

U 20. stoljeću došlo je do velikih promjena u shvaćanju lutkarstva kao zasebnog umjetničkog izraza. Nakon što su avangardni umjetnici posadili zrnje heterogenosti koje će procvasti u drugoj polovici 20. stoljeća, jednu od ključnih smjernica u potrazi za vlastitim izrazom lutkarstvu je dao utjecajan ruski lutkar, redatelj i kazališni direktor Sergej Obrazcov. Naslonjen na ideje suvremenika, među prvima je isticao kako lutka nema potrebe gurati se u prostor scenske stvarnosti kojim vlada glumac jer, njegovim riječima, „lutka koja oponaša u svojoj težnji da postigne stvarnost, postaje samo neka vrsta grozne voštane figure“ (cit. prema Jurkowski 2007: 107). Iako bi se taj pogled mogao protumačiti ograničavajuće za lutku, dogodilo se suprotno – usmjerio ju je prema scenskoj metafori, mašti i apstrakciji u kojima se pronašla i

snašla puno bolje od glumca. Odmak od scenskog realizma, pojačan heterogenošću u drugoj polovici 20. stoljeća, oslobodio je lutku figurativnosti i omogućio joj da se proširi na predmet, materijal, dio tijela, scenografiju, kostim ili svjetlo. Tim širenjem vlastitog izraza i definicije lutka je zakoračila u dotad nezamislive prostore apstrakcije i simbolike. Također, primaknuvši se u drugoj polovici 20. stoljeća prema vizualnoj dramaturgiji, udaljila se od dramskog teatra, statičnog dijaloga i klasičnog zapleta. U tako izmijenjenom kontekstu, svaki povratak lutke dramskom tekstu mora biti višestruko opravdan, pa tako i susret lutke i *Mrduše Donje*.

Strukturne poveznice

Drama *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* naglašeno je verbalna, odnosno „sva je u riječi“. Kroz verbalni sloj se uspostavlja, gradi i lokalizira te stvara karaktere likova, plete političku i društvenu kritiku, humor i satiru, parodira Shakespeareov predložak i igra se njime. Samim time, taj se sloj nameće kao ključni element potencijalne predstave. U isto vrijeme, u kontekstu lutkarstva, verbalnost radi protiv lutke, koja scenski živi kroz pokret i akciju, dok govor zaustavlja i umrtvljuje njezinu ionako odrvenjenu mimiku. Dakle, u pokušaju lutkarskog oblikovanja Brešanova komada nameće se ideja „deverbalizacije“ predložka, čime mu se izbijaju glavni aduti, odnosno gubi se njegova političnost, satiričnost, autentičnost i citatnost. Redatelj Dražen Ferencina odlučio je u najvećoj mjeri sačuvati verbalni sloj, samim time u potrazi za njezinim lutkarskim potencijalima potrebno je napraviti nekoliko daljnjih koraka.

Okrenemo li se od verbalnosti prema strukturi, uočava se bliskost s lutkarstvom. Brešanova drama oblikuje se i gradi u preplitanju dvaju teatarskih slojeva, stvarne zajednice kao okvira te rada na *Hamletu* kao teatra u teatru, odnosno svojevrstne proširene Shakespeareove *Mišolovke*. Koncept teatra u teatru ili, nešto konkretnije, uloge u ulozi, puno je prije Brechta i njegova epskog teatra bio prirodno okruženje lutke i lutkarstva. Naime, otuđenje animatora od lika kojeg oblikuje lutkom upisano je u samu bit lutkarstva te je već stoljećima materijal scenske i teatarske, odnosno lutkarske igre. Engleski dramatičar Ben Jonson početkom 17. stoljeća je u svoje lutkarske komade-parodije upisao koncepciju „lutke kao umjetnog glumca sposobnog igrati na rubu fantazije i stvarnosti“ (Jurkowski 2005: 100), slavni se engleski lutkar Samuel Foote u drami *Iskonska lutkarska predstava* (1758., Drury

Lane) igrao odnosom između stvarnosti i artifičijelnosti, artifičijelnost lutaka upisujući u drveni dio vlastita tijela (usp. Jurkowski 2005: 170), dok je njemački romantičar Ludwig Tieck u drami *Princ Zerbino ili Putovanje u potrazi za dobrim ukusom* (1798.) 120 godina prije Pirandella „uspio [je] da njegove lutke budu svjesne svojeg umjetnog kazališnog postojanja, da su manipulirane protiv svoje volje i da je Jeremija [animator; op. I. T.] njihova sudbina“ (Jurkowski 2005: 230).

Oblikovanje *Mrduše Donje* u susretu i scenskoj napetosti između stvarnosti i artifičijelnosti, odnosno likova i njihovih „šekspirijanskih“ uloga, jedna je od potencijalnih veza Brešanove drame i lutkarstva. Na tom tragu bila bi i *Hamletova Mišolovka*, no kako njezinu funkciju u Brešanovoj drami preuzima cjelokupni rad na predstavi, sam je autor poništio njezinu potencijalnu teatralnost:

Danas je na redu čuvena scena *Mišolovka* ili iskušavanje kraljeve savjesti. Tamo u *Hamletu* na pozornicu izlaze nekakvi glumci koji kralju prikazuju nekakvu predstavu, da bi mu savjest ulovili u klopku. Međutim, ta savjest koja se dâ uloviti u klopku, to je isuviše preživjelo za ovako naprednu sredinu kao što je ova naša. I ja sam, naravno, trulu hamletovsku „Mišolovku“ pretvorio u demonstraciju radnog naroda protiv diktatorskog monarhističkog režima... Idemo, dakle! Evo, tu gore sjedi, recimo, kralj. Izvolite, družite sekretare, popnite se! Drugarica Majkača sjedi do njega... (Brešan 2000: 83)

Autor drame je, dakle, u *Mrdušinoj Mišolovki* odbacio „scensko zrcalo“, uloge dodijelivši samim akterima koji su time poziciju promatrača zamijenili pozicijom izvođača, čime su izgubili mogućnost vanjskog sagledavanja vlastitih djela. Samim time, potencijalnim uzimanjem lutke u ruke, što se u Shakespeareovoj *Mišolovci* nudi kao jedno od mogućih rješenja, akteri bi se u *Mrduši Donjoj* odmaknuli od sebe samih i omogućili bi si pogled vanjskim okom. No na tragu stvarnosti koja nas okružuje danas više nego ikad, negativci su kod Brešana previše pragmatični da bi si dopustili mogućnost susreta s vlastitom negativnošću, a i okolina sve već unaprijed zna, samo poslušno klima glavom.

Autorski tim predstave prepustio se Brešanovu vođenju te se nije uputio u lutkarska istraživanja i propitivanja predložka. Samim time, u predstavi su likovi i njihove uloge zadržani jedinstvenima i cjelovitima, odnosno nije došlo do razdvajanja na „stvarne“ i fiktivne. Time je predstava ostala vjerna Brešanovoj ideji

o stapanju lika i njegove preslike, no u isto su vrijeme likovi izgubili mogućnost samospoznaje o vlastitim pogreškama, odnosno pogleda u (lutkarsko) ogledalo koje ne skriva, već otkriva. Ostale su tek gole činjenice, zabilješke trulosti unutar zajednice, iako je vremenski, društveni i politički odmak od izvora nudio mogućnosti propitivanja. Jednako tako, i u *Mišolovci* je predstava ostala vjerna Brešanu te se klonila lutaka, pustivši da vino, koje u toj sceni teče u potocima, navlaži grla i zamuti misli likova, a ne njihovih artificijelnih zrcalnih preslika.

Folklor – most između „Omleta“ i lutkarstva

Dok je teatar u teatru možda najočitija, no nerealizirana poveznica između drame i lutke, druga potencijalna poveznica prodire iz pozadine, a čini se izvedbeno izuzetno zanimljivom. U najavi izvedbe predstave *Hamlet*, *Političar*, kojega tumači Lino Brozić, opisuje nastanak predstave i u jednom trenutku zaključuje: „Od naroda narodu!“ (91. minuta predstave). Iako te replike u samoj drami nema, ona precizno opisuje način na koji stanovnici Mrduše Donje oblikuju svog *Omleta*, odnosno *Hamleta* – vjerno se držeći „pravila“ folkloru, odnosno narodne umjetnosti. Arnold Hauser narodnu je umjetnost definirao kao umjetnost koja „označava poetične, glazbene i slikovne djelatnosti onog sloja koji nije obrazovan, urbaniziran ni industrijaliziran. U suštini te umjetnosti jest da oni koji je održavaju u životu nisu jednostavno pasivni prihvatnici, već normalno kreativni sudionici u umjetničkim djelatnostima, a opet se ne ističu kao pojedinci niti zahtijevaju bilo kakvo osobno autorsko pravo“ (cit. prema Jurkowski 2005: 218). Iako se iz današnje perspektive može polemizirati s Hauserovom definicijom, posebice njezinim dijelom o neobrazovanosti kolektivnog autora, Brešan se u drami nije bavio propitivanjem i polemikama s Hauserom, već je naglasak stavio upravo na tu gotovo ponosnu neobrazovanost, koja izvire iz karaktera članova Zadruge, njihova leksika, razmišljanja i prezrivo stava prema umjetnosti i inteligenciji, a koja je odlično upisana u lik Šimurine kao predstavnika neinteligencije.

Brešan je u dramu precizno upisao i ostale elemente folkloru. Po Hauseru, zajednica u stvaranju narodne umjetnosti sudjeluje u svim pozicijama – ona odlučuje o konkretnom djelu i načinu njegova oblikovanja, pojedinci odabrani unutar zajednice ga stvaraju i izvode, a ostali konzumiraju. I kod Brešana je stvaranje *Hamleta* od početka do kraja duboko uronjeno u zajednicu, odnosno zadrugu u Mrduši

Donjoj. Dapače, predstava i zajednica ne prepliću se samo fizički, već u radu na predstavi zajednica postaje neodvojivi kontekst, što je u potpunosti u skladu sa stavom hrvatskog folklorista i teatrologa Ivana Lozice da je „kontekst kazališne predstave, pa i svakog oblika folklornog predstavljanja, društvena [je] situacija u kojoj se predstava izvodi“. Zajednica je, štoviše, „pomalo i dio predstave same, jer predstava jest uvijek predstava u kontekstu. Folklorno je kazalište neodvojivo od konteksta, ono je kazalište u kontekstu“ (Lozica 1983: 70). U našem slučaju zajednica nije „pomalo dio predstave“, već je teško napraviti granicu između zbilje i „izmišljene (umjetne) zbilje“ (ibid.: 64), kako Lozica definira predstavu. U povezivanju zajednice i predstave Brešan zadržava ideju o kolektivnom stvaratelju te je dodatno provlači kroz stvarnost i na tragu Orwellove „Sve životinje su jednake, ali neke životinje su jednakije od drugih“ (Orwell 2018: 136) u ime kolektiva, odnosno zadruga, progovaraju i odlučuju (samo)nametnuti pojedinci. Ti „jednakiji među jednakima“ organiziraju sastanak Mjesnog aktiva Narodnog fronta s jednom točkom dnevnog reda – „kulturno-prosvitna aktivnost u našem selu“ (Brešan 2000: 34). Nakon početnih negodovanja, riječ preuzima Mačak.

MAČAK: [...] Eto, drugovi i drugarice, kada smo se mi tute zadnji put kulturno i prosvitno uzdizali? Ima više od godinu dana da su ono drugovi iz Gornje Mrduše svirali u ‘armonike i plesali narodna kola. I odonda ništa. A tribalo bi jedanput i mi da spremimo niku prestavu. (Brešan 2000: 35)

Nakon Mačka, u ime naroda (tog istog čiji se predstavnici bune protiv predstave), poentira Bukara.

BUKARA: [...] Ja mislim, družo Mile, da ne treba puno mudrovati. Oće li narod prestavu? Oće! Onda, brte, ima da se spremi, i kvit. A ako se to kome narodnom neprijatelju ne sviđa, eno mu vrata! Nećemo mi nikoga moliti. (Brešan 2000: 36)

U izboru sudionika sudjeluje kolektiv, ali ponovo istaknuti pojedinci donose konačnu odluku o podjeli uloga.

ČETVRTI SELJAK: Aj, dobro, vrag odnija i prestavu, neka bude. A reci ti meni ko će je spremi. Tute su potrebnici pismeni i kulturni ljudi,

koji će se, metnimo li, priobući, koji će izaći na pozornicu i predstavljati.

Di ćete vi naći te ljude?

MAČAK: Di ćemo naći ljude? A šta će nama ko? Sami ćemo, drugovi i drugarice! Evo, ja ću se prvi priobući i izaći na pozornicu ako triba. A predstavu će spremi drugi učitelj. On je tute najpismeniji među namika. (Brešan 2000: 36)

Istaknuti predstavnici kolektiva odabiru i tekst koji će se raditi i to, ponovo, na način specifičan za narodnu (i popularnu) umjetnost, koja je teme najčešće posuđivala iz „visoke“ umjetnosti, stvarajući vlastite, slobodne i opuštene verzije. Tako je i Šimurina, nakon posjeta kazalištu u Zagrebu, odlučio da Mrduša Donja postavi na scenu ni više, ni manje, nego Shakespeareov klasik.

ŠIMURINA: Čekaj, majku ti božju... jest... Pari mi se da se zvala „Omlet“.

ŠKUNCA: Nije „Omlet“, nego „Hamlet“.

ŠIMURINA: Muči ti, učo, ne prekidaj me! Omlet ili Amlet, šta nije isti belaj? I eto, drugovi i drugarice, ta mi je prestava ostala nikako u pameti, pa sam tija pridložiti da je i mi dajemo. (Brešan 2000: 38)

Slojevitost Shakespeareova djela ne predstavlja problem kolektivu jer ga ne poznaje. Tek učitelj Škunca, kao jedini školovani član zadruge, shvaća u što se upuštaju te odbija sudjelovati.

ŠKUNCA: Ne, ne, drugovi, oprostite! Molim vas da mene izostavite. Ja to nikad nisam radio i... ne osjećam se sposoban. A osim toga, kao što znate, ja sam bolestan čovjek. Mene bole jetra.

BUKARA: Ti se, družo učo, u zadnje vrime ništo puno izvlačiš od društvene aktivnosti. Ne ide to tako. Ti si, družo, član naše socijalističke zajednice i ti moraš izvršavati obaveze koje narod prid tebe postavlja. Ne možeš ti tute na račun džigerice izmicati. Ko je mene pita boli li me šta kad je tribalo na bunkere ići!

ŠKUNCA: Dobro, dobro, drugovi! Priznajem. Bio sam malo isuviše ličan... Pa da, imate vi pravo, džigerica je sasvim privatna stvar, i trebalo bi je zanemariti kad se radi o narodnim interesima. U redu, spremi ćemo predstavu. (Brešan, 2000: 36)

Kao što se vidi po Bukarinim riječima, odbijanje nije moguće ponovo zbog kolektiva, odnosno istaknutih pojedinaca u njemu. Dakle, Brešan je dramu, ili barem njezin važan dio, oblikovao na tragu klasičnog folklornog kazališta,² u isto vrijeme svjestan društvenog i političkog okruženja u kojemu gradi dramu i radnju. Pročita li se drama kroz taj aspekt, ona postaje drama kolektiva koji unutar sebe stvara, ljušti i spoznaje vlastite pokvarenosti. Zadruga u tom ključu postaje glavni lik koji se sastoji od onih jednakih i onih jednakijih, koji zajedno, u nametnutoj slozi, stvaraju dramu unutar drame, a time i dramu samu. Ujedno, koncept folkloru otvara širom vrata svojem logičnom izvedbenom partneru lutkarstvu, namećući se kao najslojevitija i najpotentnija veza između *Predstave Hamlet u selu Mrduša Donja* i lutkarskog medija.

Srušeni most

Folklor je nedjeljiv od Brešanove drame, a u isto je vrijeme podjednako blizak lutkarstvu s kojim se prepliće i stapa još od srednjeg vijeka i prvih izvedbenih jaslji, poput *szopki* u Poljskoj, *batlejki* u Bjelorusiji ili *vertepa* u Ukrajini. Osim u tim lutkarskim prizorima Isusova rođenja i uskrsnuća, veza između folkloru i lutkarstva i danas je vrlo živa, između ostaloga, u karnevalskim i protestnim maskama te gigantskim i drugim vrstama lutaka. Štoviše, lutkarstvo je do 20. stoljeća u velikoj mjeri bilo „narodni“ izraz, odnosno zanat anonimaca koji su svoje vještine i dostignuća prenosili s koljena na koljeno, stapajući autorstvo u kolektiv. I upravo to kolektivno autorstvo, pristup Shakespeareovu predlošku te njegova izvedba, leže u osnovi Brešanove drame. Ipak, usprkos poveznicama i mogućnostima izvedbenog povezivanja, koncept folkloru u predstavi je u potpunosti zanemaren, štoviše na mjestima i naglašeno zaobiđen. A time je i sam narod, odnosno zadruga, kao glavni akter drame i folkloru, razbijen i usitnjen. U umanjivanju važnosti kolektiviteta, odnosno zajednice, autorski tim otišao je korak dalje – samu publiku, kao logičnog predstavnika recepcijskog aspekta kolektiva, u potpunosti je izdvojio iz „izvedbene zajednice“, iako je bilo nekoliko jednostavnih prilika da je se efektno priključi. Samo lutkarstvo, koje je u bliskim odnosima s kolektivom, pojavit će

² Zajednica kao kolektiv stvara predstavu u čijem nastanku, sadržajnom sloju i odnosu među likovima postaje nezaobilazan kontekst, što su ključne karakteristike folkloru i folklornog kazališta (više u Lozica 1983).

se na mjestima propuštenih prilika za uključivanje publike u kolektiv i „narod“, što dovodi do paradoksalnog zaključka da je lutkarstvo svojim pojavljivanjem u predstavi rušilo folklor, a time i sama sebe kao njegov sastavni dio.

Paradoksalni odnos predstave prema lutkarstvu i folkloru ucrtan je već na početku, u sceni sastanka Mjesnog aktiva Narodnog fronta. Ta scena kolektivnog dogovora, koja predstavlja kamen temeljac koncepta folklor, oblikovana je kao kazalište sjena s ljudskim siluetama. Iako tehnika nije sporna te bi u teoriji mogla funkcionirati kao efektna najava prepleta folklor i lutkarstva, realizacija djeluje suprotno – svi su članovi zajednice na sastanku okrenuti leđima publici. Iako to rješenje umanjuje pojedinačno autorstvo u odlučivanju, što je na tragu „neautoriziranog“ folklor, u isto vrijeme stvara prvi sloj zida između zajednice na sceni i zajednice u gledalištu. Ujedno šalje jasnu poruku da gledatelji, odnosno narod, nisu dio ove priče, već su tu okupljeni samo da joj se podsmjehuju. Tu poruku pojačavaju scenografija Darka Petkovića i Johna Čolaka te kostimografija Anite Gorete koje zadržavaju predstavu u vremenu i političkom sustavu njezina nastanka, kao i neke glumačke role, posebice Ivica Pucar koji lik Šimurine oblikuje s naglašenim podsmjehom, tek korak od ruganja. Odmakom u verbalnu karikaturu Pucar stvara jaz između sebe i priče, no time ne postaje komentator, već „rugator“. Sve to udaljuje radnju od kritike konkretnog, ali i univerzalnog društva kao osnovne ideje Brešanove drame, i postaje površno ruganje nekim davno prošlim vremenima. U tako postavljenom odnosu prema scenskoj stvarnosti, aktualna publika nema ništa sa zadrugom koja pred njom razotkriva neke tuđe i udaljene paradokse i prevare. Tako čitana, Brešanova drama gubi kritičnost i satiričnost i svodi se na površni humor.

Izdvajanje publike iz predstave i kolektiva događa se u još jednom, dramaturški neopravdanom, uvođenju lutkarstva u predstavu. Scenu u kojoj Šimurina prepričava *Omletu* zajednici redatelj Dražen Ferenčina oblikovao je s pomoću lutkarske scenice³ unutar scene. Iako je riječ o vremenski najduljoj lutkarskoj epizodi u predstavi, lutkarstvo je u njoj svedeno tek na dekoraciju, odnosno ilustraciju. Naime, lutke ne grade sa Šimurinom priču, niti dijalogiziraju s njim, tek na jednom ili dva mjesta funkcioniraju gradacijski. Samim time, one nisu graditeljice niti suoblikovateljice priče, već funkcioniraju poput pokretne scenografije. To predstavlja veliki

³ Lutkarska scenica, „pozornica-kutija“ ili „pozornica-kućica“ (engl. *booth*) „paravan je zatvoren s tri strane. [...] Otvor pozornice zauzima cijelu širinu prednje strane paravana, tako da nema prostora za ‘ulice’ pa se lutke jednostavno pojavljuju odozdo, a isto tako nestaju sa scene“ (Kroflin 2020: 28). U pravilu se u njima koriste ginjoli, no u ovom slučaju riječ je o štapnim lutkama (op. I. T.).

redateljski i dramaturški propust, jer igru lutaka u lutkarskoj scenici karakteriziraju fizička brzina, dinamika i nespupanost, što je otvaralo vrata brojnim mogućnostima nadigravanja sa Šimurininim pripovijedanjem, a time i punokrvnoj lutkarskoj pučkosti koja se prirodno spaja s narodnom umjetnošću. No sve se svelo na puku ilustraciju. Također, ni u tu scenu nije uključena publika, iako je opet bilo prilike da se jednostavnim redateljskim potezom priključi gledatelje zadrugi. Naime publika unutar predstave smjestila se na sceni, tek korak-dva od stvarne publike, ponovo joj okrenuvši leđa i time potvrdivši kako ne računa s njom, već je definira kao tek grupu pasivnih promatrača nečega što ih se direktno ne tiče.

Brešanova drama, kao što je spomenuto, može se čitati kroz zajednicu, odnosno zadrugu, u ulozi protagonista, no Ferenčina je seljake, kao predstavnike zadruge, izostavio iz predstave. Taj izostanak seljaka oslabio je kritiku i samokritiku zajednice, a mogao je biti izbjegnuto na efektan lutkarski način – skupnim lutkama ili rješenjima kakve je u lutkarstvo još 1896. uveo Alfred Jarry u premijernoj izvedbi *Kralja Ubua* u Théâtre de l'Oeuvre, gdje su „gomila i vojska prikazani jednim jedinim čovjekom koji vuče skupinu lutaka od kartona, svi spojeni zajedno“ (Jurkowski 2007: 26). Uvođenjem grupnog lutkarskog lika seljaka, posebice u scenama plesnog kola, predstava bi dobila dozu scenskog humora i izraženijeg kolektiviteta, a lutkarski sloj dramaturšku opravdanost. Izostanak seljaka osjeća se i u dijelu drame u kojemu Šimurina komentira posljednji prizor *Hamleta* uz njih kao sukomentatore i asistente u izgovaranju parola (Brešan 2000: 57–59). U izostanku seljaka, Šimurina preuzima sve uloge na sebe, postajući i glasnogovornik, i sukomentator, i neuki čitatelj transparentata, sve to uz naglašeni izraz podrugljivosti. Tako oblikovana, scena umjesto političke kritike postaje tek ruganje vlastitoj nemogućnosti tečnog čitanja, samim time može se zaključiti da autorski tim nije prepoznao lutkarski potencijal folklor, propustivši veliku priliku za svježim i dramaturški opravdanim lutkarskim čitanjem *Mrduše Donje*.

Daljnji lutkarski propusti i paradoksi

Većinu slika u drami zatvara Radioemisija koja, ispunjena jeftinim frazama, simbolizira bezlični glas populizma i ispraznog politikanstva. Brešan je u izboru medija za taj dio mudro odabrao radio koji je u vrijeme nastanka drame bio sveprisutan i izuzetno utjecajan, ali i od kojega „nema obrane“. Naime, za razliku od ostalih

osjetilnih organa, uši ne možemo ciljano usmjeravati, niti zaklopiti, odnosno ugasiti, samim time auditivnim putem informacija najlakše stiže do svog cilja. Taj radijski glas Političara Ferenčina je u predstavi pretočio u pomalo zastrašujući lutku sa svjetlećim očima i ustima (Mojmir Mihatov i Robert Košta), tim uvođenjem lutke ponovo osiromašivši izvor. Naime, za razliku od važnosti radija u 1970-ima, lutkarstvo je u 2020-ima izraz koji kontinuiranost, a dijelom i vlastiti scenski život, osigurava samo u kazalištu za djecu i ne vrši gotovo nikakav utjecaj na odrasle gledatelje. Štoviše, lutkarstvo za odrasle više se danas doima kao mjesto gdje ćemo sakriti poruku od odraslih gledatelja, a ne nametnuti im je. Ako je ideja bila šokirati gledatelje izgledom lutke, iznenađenje je trajalo samo pri prvom izlasku, a ostatak je vremena funkcionirala poput predaha, pauze ili spuštanja zastora, bez dubljeg sadržajnog značenja. Uostalom, ni u drami, kao ni u predstavi, riječi koje izgovara glas nemaju toliko sadržajno, koliko simboličko značenje, odnosno puno je važniji način na koji se oblikuju i nižu informacije, nego informacije same. A u tom simboličkom značenju autorski nam je tim ponovo demonstrirao gotovo vlastito nevjerovanje u lutku. Naime, u zadnjoj sceni glumac i animator Lino Brozić odbacuje lutku i izgovara tekst osobno, čime šalje poruku suvišnosti artificijelne junakinje. I upravo se suvišnost nameće kao ključ forsiranog uvođenja lutke koja u predstavi postaje uljez te element koji stvara dodatne zidove i rampe. A takav pogled na lutku u opreci je s lutkom u folkloru, gdje ona predstavlja vezu između kreatora, izvođača i gledatelja.

Zaključak

Brešanova drama *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* univerzalnom se kritikom društva nudi različitim scenskim čitanjima, kako nekad tako i danas. U isto vrijeme, struktura i način na koji autor gradi unutarnju i okvirnu radnju čine se posebno potentnim upravo za lutkarski medij. No, usprkos sadržajnim i izvedbenim mogućnostima, autorski tim glumačko-lutkarske *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* (2022), nastale u koprodukciji Hrvatskog narodnog kazališta Zadar i Kazališta lutaka Zadar, nije prepoznao potencijale niti u folkloru kao čvrstoj sponi između Brešanove drame i lutkarstva, niti u teatralnosti, te je lutke uglavnom koristio tek kao ilustracije ili jeftino opravdanje koprodukcije, a u nekoliko ih je scena okrenuo protiv njih samih i Brešanova teksta, oblikujući plošnu predstavu forsirano „začinjenu“ lutkarskom artificijelnošću.

LITERATURA

- BREŠAN, Ivo (2000). *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*. Zagreb: SysPrint.
- JURKOWSKI, Henryk (2005). *Povijest europskog lutkarstva: od začetaka do kraja 19. stoljeća*. Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi.
- JURKOWSKI, Henryk (2007). *Povijest europskog lutkarstva: dvadeseto stoljeće*. Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi.
- KROFLIN, Livija (2020). *Duša u stvari: osnovne lutkarske tehnike i njihova primjena*. Osijek: Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku.
- LOZICA, Ivan (1983). „Problemi klasifikacije folklornih kazališnih oblika“. *Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu* 14 (19): 59–74.
- ORWELL, George (2018). *Životinjska farma*. Koprivnica: Šareni dućan.

VIDEOIZVOR

Hrvatsko narodno kazalište Zadar i Kazalište lutaka Zadar, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*. Dostupno na: <https://youtu.be/ZJqhxJUbuSQ> (17. siječnja 2024.)

Folklore as an Unused Bridge between *Mrduša Donja* and Puppetry

In the first co-production of the Croatian National Theatre Zadar and the Zadar Puppet Theatre, *A Performance of Hamlet in the Village of Mrduša Donja* (2022), director Dražen Ferenčina merged acting and puppetry, prompting questions about the puppetry potential of Ivo Brešan's drama and its realization on stage. These questions will be addressed through an analysis of common elements and puppetry potential from the source material and the performance, with particular attention directed towards folk art as the most potent link between Brešan's *Hamlet in Mrduša Donja* and puppetry.

KEYWORDS: animation, *A Performance of Hamlet in the Village of Mrduša Donja*, collective, folk art, Ivo Brešan, puppetry

Danijela MAROT KIŠ

Transgresivni model u *Nečastivom na filozofskom fakultetu* Ive Brešana

UDK: 821.163.42.09 Brešan, I.
Izvorni znanstveni članak

U radu se analizira drama *Nečastivi na filozofskom fakultetu* (1979) Ive Brešana u svjetlu teorije transgresivnosti. Groteskni postupci i političnost Brešanove drame tumače se kao efekt u tekstu implicitno sadržane ideje transgresije, odnosno prijestupa ili iskoraka kao transformativnoga čina motiviranoga željom za slobodnijim djelovanjem i poimanjem (društvene) realnosti (Foucault, Bataille). Razmatra se (ne)postojanje etičkih okvira razumijevanja transgresivnosti te transgresivni čin kao jamac osobne autonomije, odnosno autentičnosti.

KLJUČNE RIJEČI: autentičnost, Ivo Brešan, *Nečastivi na filozofskom fakultetu*, sloboda, transgresivnost

Politička groteska kao mjesto transgresije

Dramski opus Ive Brešana je (*Groteskne tragedije*, 1979; *Nove groteskne tragedije*, 1989; *Tri drame*, 1993; *Utvare*, 1997) u kontekstu hrvatske književne kritike čitan mahom – na što navode i sami naslovi dramskih zbirki – u ključu (političke) groteske i (komične) socijalne parodije. Branimir Bošnjak tako ističe Brešanovu namjeru dopiranja do temelja društvene tragedije u svrhu katarze koja bi „raspuhala magle primitivnom utopijom upropaštenih društava“ (2006: 38), opisujući pritom Brešanov modelativni postupak kao lociranje velikih tema ili simbola u društvene mikroprostore, čime se „istovremeno rastvara nedodirljivost onoga uzvišenog i opasnog, a unutar prihvaćenih razlika čak i usputne junake Brešanovih drama osvjetli groteskna svjetlost tako zbliženih zbivanja“ (ibid.: 39). Bošnjak zatim zaključuje kako je „Brešanova groteska (...) često uspješan pokušaj da se jednom ‘bezvrijednom vremenu’

pronađe mitski temelj promišljanja, a ono fantastično oblikuje kao racionaliziranje raspada zbilje i njenih šizofrenih analogija“ (ibid.: 40). Sanja Nikčević pak Brešanove drame opisuje kao *groteske karakteral/naravi* u kojima „ono što je nekad bilo prepoznavano isključivo kao priča o malim aparatčicima koji uništavaju intelektualca sada je priča o temeljnom zlu u ljudima koje uništava ono čisto oko sebe, o pokvarenosti koje uništava ideale tek koristeći vladajuću političku paradigmu“ (2006a: 49). Cilj Brešanove groteskne oštrice, kako tvrdi Nikčević, nije više (ili samo) obračun s politikom, odnosno hegemonijskim i ideološkim praksama jednoga vremena, već prije svega obračun s mentalitetom „koji može doći na vlast u bilo kojoj politici“ (ibid.: 49). Vinko Brešić temelje Brešanove groteskne poetike prepoznaje u mješavini „fantastike i angažirane društvene kritike“ (2006: 53), dok Ivan Salečić, u kontekstu Brešanova romanesknoga opusa, svraća pozornost na status njegova *etičkog subjekta* izloženoga „potpunoj relativizaciji svoje uloge u povijesnim zbiljama koje su sve manje njegov intimni ljudski optjecaj, a sve više i sve tragičnije neki simulakrum, u koji sve dublje i nepovratno propada“ (2006: 62). Ivo Vidan, pišući o drami *Nečastivi na filozofskom fakultetu* temelje Brešanova grotesknog izričaja pronalazi u strategijama fantastike udruženima s elementima moraliteta (1986: 166).

Izdvojimo li ključne pojmove dvaju tumačenja Brešanova poetičkog postupka i prikaza društvene zbilje (Nikčević i Salečić) – dakle *mentalitet* i *etički subjekt* – interpretaciju (političke) groteske u njegovu dramskom opusu možemo preusmjeriti na istraživanje suodnosa pojedinca kao etičkoga subjekta naspram totaliteta društvenih normi vremena u kojem živi. Mimo temeljnoga postulata političke drame kao prikaza društvenih sila koje utječu na život pojedinca, određuju ga i na njega negativno djeluju, odnosno nad njim kao pojedincem vrše nasilje (Nikčević 2006: 35), agens, motiv ili politički poriv djelovanja etičkoga subjekta Brešanovih drama moguće je pronaći u njegovoj volji za otporom, prijestupom – svjesnim prelaženjem zadanih granica i normi. Političnost Brešanove groteske ostvaruje se u tom smislu u kontekstu etičke domene transgresivnosti pojedinca kao aktivne individue koja istupa iz domene očekivanoga, propisanoga i prihvatljivog u prostor zabranjenoga i nepoznatoga ostvarujući u tome iskoraku ne samo čin javnoga otpora, već prije svega unutarnji poriv za prekoračenje (samo)nametnutih (moralnih) normi i propitivanje održivosti granica između dobra i zla.

Vanjska i unutarnja transgresija

Transgresivnost se, kako je vidljivo u Brešana, ostvaruje na dvije razine: u svojoj eksternaliziranoj, vanjskoj formi (kao prekoračenje socijalno nametnutih, političko-ideoloških normi) te u pounutrenom obliku koji se tiče sukoba u pojedincu samome i vezuje uz njegovo propitivanje i preispitivanje granice same. Prva je razina u Brešana smještena u okvire točno određenoga socio-političkog konteksta (totalitarnoga režima) koji transgresiju sankcionira kao ideološki neprihvatljivo i za stabilnost političkoga režima opasno ponašanje. Druga razina, koja je (ne samo) u Brešanovim dramama nedvojbeno motivirana i uokvirena prvom, tiče se pojedinca samoga, njegove želje i volje da (pre) ispita, pa zatim i prekorači (samo)postavljene granice prihvatljivoga razmišljanja, ponašanja i djelovanja. Vanjsku je i unutarnju transgresiju, odnosno volju za iskorakom, nemoguće odvojeno proučavati jer one nužno djeluju u sinergiji i međusobno se uvjetuju: riječ je zapravo o dihotomiji, odnosno dvjema stranama iste pojave koja se manifestira na različitim razinama. Baš kao što je u raspravama o identitetu sporno razdvajanje njegove individualne i kolektivne dimenzije, s obzirom na to da se radi o recipročnom odnosu koji se odvija pod okriljem istoga procesa kontinuirane prilagodbe pojedinca, tako i tumačenje transgresivnosti nužno podrazumijeva dvije „strane“ ovoga procesa. Vanjska je strana ona iz koje proizlazi političnost (ideologičnost) Brešanovih drama, dok je poprište druge, unutarnje, pojedinac sam, odnosno način na koji se u njegovoj svijesti prelamaju učinci prve razine. U tom je smislu unutarnja transgresija ključna za razumijevanje postupaka pojedinca, no ujedno i nerazdvojiva od vanjskih (društvenih, ideoloških...) poticaja koji je uvjetuju.

Dualizam etičkoga subjekta u Brešanovoj drami *Nečastivi na filozofskom fakultetu* (1979) (dalje: *Nečastivi*) Vidan opisuje kao sukob između žudnje za životnim radostima i želje za spoznajom: „Brešanov doktor Fausner suočen je s glupošću, sumnjičavošću i vlastohlepljem, koje mu oduzimaju prostor djelovanja u njegovu pozivu. To ga navodi da pristane potpisati ugovor, što mu ga nudi đavo“ (1986: 166). Opisanu podijeljenost subjekta, smatra Vidan, dodatno podcrtava i podnaslov drame – *moralitet u sedam slika* – koji „(...) komentira beziznimnu amoralnost prikazanog milieua, aludira na rascijepljenost protagonista i njegovo iskušenje i muku...“ (ibid.). U navedenoj je per-

spektivi intrinzičnost Fausnerova dualizma premještena u socijalni kontekst koji ga svojom amoralnošću *prisiljava izabrati* zlo kao jedini mogući način slobodnoga izražavanja i djelovanja. Razrješenje tenzije između nesmetanog djelovanja i spoznajne autonomije te socijalne afirmacije dolazi izvana u formi društvenoga, političkoga i ideološkoga pritiska koji manipulira subjektivim htijenjima. No je li uistinu tako? Je li Fausnerov čin samo (logična) posljedica društvenih ograničenja i pritisaka ili je riječ o svjesnom izboru, iskoraku iz domene (moralno) prihvatljivoga kao krajnje granice autonomnoga djelovanja? Mogući odgovor na navedeno pitanje otkriva koncept transgresivnosti kao dijela društvenoga procesa podjednako kao i psihe pojedinca.

Identitet i društvo, čovjek i osoba – sloboda djelovanja i princip životne energije

Prije analize mogućih transgresivnih učinaka etičkoga subjekta Brešanove drame potrebno je ići korak unatrag i usredotočiti se na osobni dualizam kao uzrok ili poriv socijalnomu djelovanju i afirmaciji. Poriv na djelovanje – koje zatim može biti označeno kao (moralno, socijalno, ideološki...) prihvatljivo ili neprihvatljivo, poželjno ili nepoželjno dolazi iznutra, iz osobne podvojenosti koja čini same temelje identiteta. Na to upozorava Lockeova distinkcija između čovjeka (*homo*) i osobe (*persona*) koja se pomalja iz djelovanja svijesti koja se proteže na sve prošle i buduće radnje i iskustva i koja time predstavlja izvorište osobnoga identiteta. Iz djelovanja svijesti koja osobu čini istovjetnom jedinkom bez obzira na promjene supstancije, odnosno materijalnoga tijela (a upravo je to provodni motiv i zaključni moto Brešanove drame¹) proizlazi i

¹ U završnom obraćanju gluhonijemome vodoinstalateru Mišku, u čijem je tijelu do njegova ponovnoga buđenja zarobljena svijest profesora Fausnera, Nečastivi mu obećava vječni spokoj lišen bremena tjelesnosti: „Nemojte, profesore, svoj položaj shvaćati tako tragično. Vaše će patnje uskoro prestati. Kad se taj vodoinstalater probudi u vama, vaša će se svijest raspliniti u prostoru i nestati, pa će prestati doživljavati i bol i radost. Nirvana, potpuna nirvana, hi, hi, hi, hi, hi!“ (*Nečastivi* 2000: 136). Problem transgresije u drami je tako uokviren moralnom perspektivom proizašlom iz (religijskih) implikacija dualizma duhovnoga i tjelesnoga, pri čemu je istaknuta vizura tijela kao nepostojane, prolazne, „kvarljive“ materije kojoj smisao i vrijednost daje u njoj „nastanjena“ svijest, kako Nečastivi i sam sebe naziva u uvodnome obraćanju profesoru Fausneru progovarajući iz tijela podvornika Blažeka: „Ali, dragi profesore, ja nisam nikakav groteskni simbol u liku nekakvog tamo krampusa. Ja sam svijest, sila, duh, koji u ljudskoj nutрини ima svoje polje rada, i to vrlo... vrlo široko polje rada.“ (*Nečastivi* 2020: 81).

kategorija (moralne) odgovornosti koja se zatim usuglašava ili opire socijalnim, političkim i ideološkim normama. Taj sukob svijesti i supstancije, odgovornosti i prilagodbe, izvanjskoga i unutrašnjega, promjenjivoga i konstantnoga je ono što Brešanovu dramu čini izvanvremenskom i razumljivom mimo (pre)poznavanja konkretnih političkih i ideoloških impulsa vremena i okolnosti u koje je situirana njezina radnja. Jer dramski sukob *Nečastivoga* jest, kao i u slučaju njegova poznatog prototeksta, onaj koji se događa u protagonistu samome, a tek je potom i proizvod njegove uključenosti i motiviranosti socijalnim i drugim impulsima. No koji je to impuls koji motivira i pokreće djelovanje Brešanovih likova? Je li to njihova svijest – ovdje prikazana u svojstvu Nečastivoga kao onoga koji je odgovoran za donošenje odluka i predstavlja poriv za afirmacijom osobnoga identiteta u parametrima povijesne zbilje – što bi za konzekvenciju imalo zaključak da je izvorište moralne ambivalentnosti isključivo pojedinac-osoba? Ili se ta aktivacija događa na relaciji osoba-društvo-kolektivna svijest? Mogućnost odgovora nudi Batailleovo tumačenje koncepta „životne energije“ koja nije nužno ni dobra ni loša, već se, kako piše Koludrović, usmjerava u različite djelatnosti, pri čemu Bataille prikazuje kako uvijek postoji višak² koji zbog lošega upravljanja zajednice rezultira očajem i isključivim političkim sustavima, primjerice sovjetskim/staljinističkim socijalizmom, koji je zaustavio transgresiju društva u komunizam, te razornim nacizmom i fašizmom koji su poharali Europu (2014: 208). Višak energije koji opisuje Bataille javlja se u kontekstima lošega upravljanja zajednicom koji međutim ne mora, kako on pokazuje, biti oznaka isključivo totalitarnih režima, već bilo kojega konteksta prelijevanja moći i djelovanja hegemonijskih praksi koje se javljaju i u (liberalno) demokratskim društvenim uređenjima. U *Unutarnjem iskustvu*, piše Koludrović, Bataille kao prvu pretpostavku toga iskustva navodi napuštanje principa racionalnosti, osobito kada se pojedinac susretne s vrijednosnim sustavom, ritualima i ulogama koji su propisani djelovanjem nadgradnje, a čine ga religijski sustav, seksualnost i društveni moral te umjetnost koja je podređena žanrovskim pravilima proizvodnje čija je recepcija uvjetovana kritikom, tra-

² Životne procese na zemlji Bataille tumači kroz pojmove prekomjernosti i bujanja: „(...) općenito gledano, nema rasta, već samo rastrošnoga rasipanja energije u svim mogućim oblicima! Povijest života na Zemlji u glavnome je učinak neobuzdana bujanja: dominantni događaj je razvoj rastrošnosti, proizvodnja sve tegobnijih oblika života“ (Bataille 2012: 60). Prekomjernost, prema Batailleu, uzrok je devijacije: višak se pretapa u zabranu i isključivanje, a oni zatim motiviraju prekoračenja.

dicijom i odnosom prema kontekstu. Njegova je teza kako svemogućnost razuma (možemo govoriti i o kolektivnom razumu) prestaje onog trenutka kada sve postane uređeno, kada se postave izvanjske granice unutarnjem iskustvu (ibid.: 209). Upravo se iz te premise pomalja dramski sukob *Nečastivoga*: onaj koji se događa u pojedincu samome, u okvirima djelovanja njegove svijesti kao izvora osobnoga identiteta, ali koji je uvjetovan postavljanjem izvanjskih granica, a u slučaju Brešanove drame to je konkretno društveno uređenje i snažan pritisak ideologije, odnosno ako ćemo se koristiti Althusserovom terminologijom „ideoloških aparata države“.

Transgresija i Zlo – (trans)etički okviri iskoraka

Profesor Fausner priziva Nečastivoga čitanjem stihova iz Goetheova *Fausta* („O, sretan je tko se nada da će ikada / Izronit iz tog mora zabluda!) i komentirajući ih (metaforički) izražava želju za prelaskom granice, asistencijom u formi Zla: „Eh, kad bi to bilo moguće... pa makar i s *njegovom* pomoći... Šteta... šteta što ne postojiš, Majstore Mefisto! (*Nečastivi* 2020: 78). Ukazavši mu se gotovo istoga trenutka utjelovljen u liku fakultetskoga podvornika Blažeka, Mefisto/Nečastivi mu, odgovarajući na pitanje o razlozima njegova pojavljivanja, odgovara:

Vi ste me poželjeli, jer ste na mene pomislili kao na jedinu moguću alternativu. Vidite, vi ste se tu uhvatili u koštac s nekim silama, kojima... oprostite, ja vas ne mislim podcjenjivati, ali valjda znate i sami... kojima niste dorasli. Oni posjeduju lukavstvo, licemjerje, podlost, a vi se, priznat ćete, ne možete od toga braniti nekakvim filozofskim tezama. Ja sam vam jedina šansa, profesore, hi, hi, hi, hi! (*Nečastivi* 2020: 80)

Fausnerovo obraćanje Nečastivom nakon suočavanja s negativnim političkim reakcijama na objavljivanje njegova teksta o sudbini religije u socijalizmu („Konzekvence... Zbog toga što sam se usudio misliti o stvarima logikom pameti, a ne glupog i primitivnog politikantstva...“ (*Nečastivi* 2020: 77)) trenutak je iskoraka iz obzora razuma (*logike pameti*) u prostor slobode neograničen moralnim obzirima, odnosno u prostor Zla. Ovdje se valja vratiti Batailleovu

tumačenju pojmova *slobode* i *zla*.³ Sloboda je, tvrdi Bataille, moć koja je dana samo djetetu, za odrasloga čovjeka koji je uključen u obavezni tijek djelovanja, ona je samo san, želja, napast. Riječ je o moći koja nedostaje Bogu – on mora poštovati poredak kojega je sam jamac – a posjeduje je (barem u očima čovjeka) samo Sotona, simbol neposlušne i prkosne djece koja čine Zlo kako bi potvrdila svoju posebnost (Bataille 1977: 33–34). Bataille nadalje citira Sartreovo tumačenje slobode:

Da bi sloboda bila vrtoglava, ona mora da izabere... da nikada ne bude u pravu. Samo je tako ona jedinstvena u ovom svetu koji je sav vezan za Dobro; ali potrebno je da ona potpuno pristane uz Dobro, da ga čuva i učvršćuje, da bi mogla da se preda Zlu. I onaj koji se izlaže prokletstvu postiže usamljenost koja je kao mutna slika velike usamljenosti doista slobodnog čoveka... U izvesnom smislu, on stvara: on čini da se, u svetu čiji se svaki sastojak žrtvuje da bi doprineo veličini celine, javi jedinstvenost, to jest otpor jednog odlomka, jednog delića. (Sartre prema Bataille 1977: 32)

Fausner pristajanjem uza Zlo u liku Sotone/Nečastivoga (koji se, sam bestjelesan, utjelovljuje u različitim osobama) izražava vlastitu usamljenost kao djelić sustava koji se ne uklapa u slagalicu, predstavlja otpor savršenom skladu cjeline i potvrđuje se kao subjekt kroz otpor nametnutom autoritetu. Iako mu Nečastivi nudi materijalna dobra, Fausner ističe kako su njegovi interesi isključivo duhovne prirode te naposljetku vlastitu odluku opravdava tvrdeći kako „Na ovom svijetu ima toliko zla i toliko je moćno, da mu čovjek mora platiti stanoviti dug, ako ne želi da ga ono proguta. Ali to ne znači da on time mora postati zao“ (*Nečastivi* 2020: 112). Izbor između poslušnosti, odnosno pristajanja uz opći poredak i prekoračenja društvenih normi Fausner dakle postavlja izvan konteksta etičkih normi. Preciznije, odnos etičkoga subjekta i kolektiva sagledava mimo isključivosti Dobra i Zla, prihvatljivoga i neprihvatljivoga, tumačeći vlastitu transgresiju kao preduvjet samoostvarenja. Ovako

³ U tekstu posvećenome Baudelaireu napisanom u povodu objavljivanja Sartreove knjige *Baudelaire* Bataille u studiji *Književnost i zlo* raspravlja o odnosu između poezije i Zla te zatim i o slobodi pojedinca za odabir Zla kao čin otpora tradicionalnom moralnim vrijednostima.

izražen stav o transgresiji lišen dualizama moralnih interpretacija podudara se s Foucaultovim tumačenjem transgresivnosti kao procesa kojega, da bismo ga uopće mogli pojmiti, nužno moramo „odvojiti od njene upitne povezanosti s etikom”⁴ (Foucault 1977: 35). Fausnera ne privlači koristoljublje, odnosno nagovještaj materijalne dobiti i tjelesnih užitaka, već prije svega potpuna sloboda djelovanja nesputana okvirima društvenih i političkih normi, egzistencija lišena granica. U tom smislu potpisani ugovor s Nečastivim valja shvatiti kao fascinaciju Zlom kao obećanjem potpune autonomije i želje za spoznajom onoga što je onkraj svake kontrole i zabrane. Jer, ako transgresiju shvatimo kao istupanje iz okvira propisanih normi zajednice, paradoksalno je njezino tumačenje vratiti u okrilje moralnih zakona čije nadilaženje sam čin prekračenja predstavlja: transgresivnost nije etički čin jer negira postojanje svake etike. Upravo zato posljedice Fausnerove odluke valja sagledavati mimo njezina postavljanja u etičke okvire, a kao pokušaj negiranja općeprihvaćenih pojmova razuma, kulture i ideologije, odnosno život s druge strane ograničenja i zabrana. Međutim, ono što Brešanova drama precizno ocrtava je jaz između transgresije kao individualnoga (bezinteresnoga) čina afirmacije djelovanja bez granica i njezina prisilnog smještanja u okvire etičkih normi: sloboda (autonomija) je privilegija za koju valja platiti danak. To je razlog zbog kojega Fausner traži raskidanje ugovora („Hoću istog časa da raskineš taj ugovor... Ja ne želim da me se pošteni ljudi gnušaju... Čuješ li... Smjesta ga raskidaj!“ (Nečastivi 2020: 114)), dok ga Nečastivi istovremeno upozorava na uvjete njegove slobode – kompromitiranje etičkih načela („Htjeli biste da vam ja omogućim slobodu mišljenja i djelovanja, da vam pribavljam počasti, a vi da ostanete moralno čisti, hi, hi, hi, hi!“ (Nečastivi 2020: 115)). Riječ je o dvjema sukobljenim perspektivama. U Fausnerovoj perspektivi transgresija je motivirana isključivo potrebom za slobodom djelovanja („Moje su preokupacije bile oduvijek duhovne prirode.“ (Nečastivi 2020: 82)), afirmacijom sebstva u prostoru onoga što Foucault naziva „srcem granice“ (1977: 35), što znači

⁴ Zbog složenosti pojma, tvrdi Foucault, transgresiju ne treba tumačiti u etičkome kontekstu i odvojiti je od pojmova subverzivnoga i skandaloznoga te bilo kakvih negativnih konotacija. Cilj transgresije nije suprotstavljanje različitosti, izrugivanje određenom poretku ili nastojanje da se poljuljaju njegovi temelji. Transgresivni čin ne treba poistovjećivati s nasiljem niti brisanjem postavljenih granica: transgresija je pogled u prostor koji se otvara u samome srcu granice, pokušaj da se ustanovi putanja (zbivanja) koja je dovela do uspostave granice. Transgresija je u tom smislu afirmacija ograničenosti postojanja, potvrda podijeljenosti, ali ujedno i egzistencijalnoga skoka u prostor bez granica (Foucault 1977: 35–36).

istovremenu afirmaciju granice/zabrane i otvaranje egzistencije u prostor koji je nadilazi. Nečastivi pak (kojega dakako možemo shvatiti i kao Fausnerov *alter ego*) transgresiju postavlja u tradicionalno postavljene etičke okvire koji relativiziraju duhovnu autonomiju u korist jasne podjele između Dobra i Zla, autonomije i koristoljublja:

A tko vam uopće kaže da sa mnom ne biste smjeli imati duhovnih preokupacija? Nije nevolja u tome što vi duhovno radite... Dapače... Nego u tome što tako čvrsto i beskompromisno vjerujete u sve to. Nedostaje vam stanovita doza distance i, kako da kažem, skepse prema vlastitim uvjerenjima... Vidite, sa mnom biste ne samo stekli taj elastičnost nego bih vam ja osigurao punu slobodu djelovanja. Mogli biste propovijedati koju god hoćete nauku a da zbog toga ne snosite nikakve posljedice. (*Nečastivi* 2020: 82)

U perspektivi Nečastivoga suprotstavljeni su pojmovi autonomije i etike, a transgresija predstavlja čin njihova premošćivanja, skok preko granice društveno prihvaćenih etičkih normi i njihovu osobnu relativizaciju. No, kako tvrdi Foucault, poimanje transgresije nije moguće svesti na odnos crno-bijelo, zabranjeno-zakonito, izvan-unutar, zatvoreno-otvoreno. Odnos ovih suprotnosti bliži je putanji spirale koja se ne može prekinuti samo činom kršenja. Foucault transgresivni čin opisuje kao bljesak munje u mračnoj noći: svjetlost munje daje intenzitet mraku koji osvjetljava te ujedno tami duguje vlastitu jasnoću. Zadaća je svjetlosti imenovati tamu, nakon čega ona ponovo nestaje (Foucault 1977: 35). Upravo je to način na koji valja shvatiti Fausnerov iskorak, a mimo etičkoga dualizma koji je potenciran njegovim sukobom s Nečastivim: transgresivni čin na kojemu on inzistira počinje i završava kao pokušaj osvjetljavanja prostora granice, istraživanje njezine dubine, odnosno imenovanje/prokazivanje zabrane.

Transgresija i autentičnost

U knjizi *Transgression* (2003) Chris Jenks, tumačeći transgresiju kao kulturni koncept i istražujući njezine filozofske korijene, polazi od pretpostavke kako je riječ o ponašanju koje krši pravila i nadilazi granice, postavljajući

zatim pitanje je li zapravo riječ o postmodernoj verziji autentičnosti, odnosno čisto egzistencijalnoj akciji, hiperboličnoj objavi (autonomnosti) osobnoga identiteta i različitosti u društvu u kojemu su oni teško ostvarivi (Jenks 2003: 3). Batailleov opis pisanja kao transgresije zakona (tabua) također aludira na problem autentičnosti osobnoga identiteta i dugoročnih posljedica čina prekoračenja. Transgresija, tvrdi Bataille, nikada ne dokida tabu/zabranu, već ih pokušajem nadilaženja uvijek iznova potvrđuje, što znači da zabrana pretpostavlja i inicira vlastito prekoračenje:

Organizirana transgresija zajedno s tabuom čini društveni život onim što on jest. Učestalost i pravilnost transgresija ne utječu na nedodirljivu stabilnost zabrane jer su one njezina očekivana nadopuna baš kao što dijastoličko kretanje dovršava sistoličko ili kao što eksplozija slijedi kompresiju. (Bataille 1986: 65)

Vratimo li se na pretpostavku o nužnosti tumačenja transgresije izvan konteksta etičkih normi, postavlja se pitanje autentičnosti transgresivnoga subjekta: je li čin prekoračenja sam po sebi oznaka autentičnosti ili pak samo korak k pokušaju njezina ostvarenja? Teži li subjekt u transgresivnom činu samoočuvanju ili samoostvarenju? Kao samoostvarujuće proročanstvo, zabrana potiče na kršenje, zatim stigmatizira ili kažnjava te naposljetku vraća pojedinca pod svoje okrilje i društveni život u ravnotežu, što u Brešanovoj drami prati putanja Fausnerova iskoračivanja koja završava njegovom apsorpcijom u sustav, potpunim porazom autentičnosti u kojemu Nečastivi poništava Fausnerovu svijest i pretvara ga u puko oruđe vlastita djelovanja. Isprva ponesen mogućnošću slobode djelovanja, Fausner neko vrijeme nakon sklapanja ugovora počinje shvaćati granice svoje autentičnosti i otkrivati nova ograničenja koja mu njegov izbor donosi:

Dakle, ovo je prešlo sve granice! Zar više nema ni jednog jedinog mjesta na koje mogu doći, a da me vi u stopu ne pratite? Ako sam već potpisao ugovor s vama, gdje stoji da mi vi morate biti vječito za petama? Konačno, ja imam potrebu da nešto napravim i u vlastito ime. (*Nečastivi* 2020: 124 –125)

Fausnerov pakt s Nečastivim čin je transgresije, prekoračenja normi koje definiraju socijalni i politički sustav koji njegovu volju nastoji podrediti vlastitoj, oduzeti mu suverenost i marginalizirati ga. Sporazumom s Nečastivim on prekoračuje granice moći, znanja, moralnosti, pa čak i seksualnosti. Nečastivi u tom smislu preuzima ulogu personificirane svijesti kao okosnice osobnoga identiteta, no istovremeno razotkriva i njegovu prilagodljivu, promjenjivu narav (ono što Ricoeur tumači kroz odnos i međuigru *ipse* i *idem* identiteta) povezujući ga istovremeno s voljom za moći/dominacijom koja se u drami javlja kao utjelovljenje čistoga zla. Položaj doktora Fausnera određen je okolnostima koje sputavaju njegovu suverenost, što ga dovodi u situaciju u kojoj on bira vlastito sebstvo žrtvovati i pri čemu se postavlja iznad esencije koju čini njegov osobni identitet. Time dokazuje kako je izdizanje iznad ograničenja svjetovnoga i kolektivnoga okruženja moguće jedino pod okriljem kršenja zabrane, odnosno kako ga Bataille opisuje, pribjegavanja Zlu. Bataille mogućnost suverenosti prepoznaje upravo u Zlu koje osobi može donijeti „one vrtoglave trenutke kad se čini da je biće u nama rastočeno i kad ono, iako preživljava, izmiče esenciji koja ga je ograničavala“ (Bataille 1977: 204). U Brešanovoj drami Nečastivi, kojega možemo poimati kao ono intrinzično čovjeku, a koje se aktivira u okolnostima narušavanja osobnoga suvereniteta djelovanjem izvanjskih praksi sputavanja i nametanja, predstavlja tu mogućnost izmicanja ograničenjima i normama. No, ako je Fausnerov izbor uzrok i posljedica njegove težnje za suverenošću koja se postavlja s onu stranu dobra i zla, odnosno tradicionalnih kategorija morala, zašto on uzmiče, odnosno potaknut razvojem događaja i uznemiren kolateralnim žrtvama vlastita uspjeha propituje svoj izbor i svoju žrtvu? Prije svega, uzmičanje razotkriva čin transgresije kao privremeno i nestabilno stanje koje ukazuje na kontingentnost vanjskih ograničenja što ih društvo nameće pojedincu. Transgresija se ostvaruje u samome činu i trenutku prelazanja granice i smislu što ga taj prelazak podrazumijeva: ono što je ostalo iza ili će se ostvariti u budućnosti uzroci su i posljedice čina transgresije, no ne i transgresija sama. Upravo zato transgresija ne može biti jamac osobne autentičnosti ili samoostvarenja koja bi se trebala ostvariti u trajanju, a ne u trenutku.

Transgresija kao prelazak krajnje granice mijenja subjektovu percepciju samoga sebe u odnosu prema drugima i otvara prostor socijalno neprihvatljivo-

mu ponašanju u kojem se troši višak nakupljene energije, što Bataille opisuje kao „princip trošenja“ koji se očituje u namjernome kršenju zakona koji potvrđuju zakonski poredak. Dakle, zaključuje Bataille, moguće se potvrđuje samo spoznajom nemogućega onkraj granice, dok se poredak potvrđuje samo svojom negacijom (2012: 45).

Razum, odgovornost i savjest ili je li transgresija moguća?

U Fausnerovu uzmicanju, odnosno inzistiranju na raskidu ugovora s Nečastivim uzrokovanim grižnjom savjesti zbog njegovih kolateralnih žrtvi, može se prepoznati i međudjelovanje odgovornosti i savjesti kao svojstava suverenoga individuuma koja određuju granice njegova čina transgresije. U studiji *Uz genealogiju morala* Nietzsche suverenoga individuuma predstavlja kao proizvod rada „ćudorednosti ćudoređa“ i onoga što on naziva „socijalnom luđačkom košuljom“, a što je istovjetno sustavu ograničenja osobne suverenosti koje opisuje Bataille. Suvereni individuum, tvrdi Nietzsche, proračunljiva je jedinka oslobođena ćudorednosti ćudoređa, autonomna i nadobičajna – jer se „autonoman“ i „ćudoredan“ uzajamno isključuju. Međutim, „slobodan“ čovjek u posjedu nužno ima i svoje mjerilo vrijednosti iz kojega proizlazi i znanje o odgovornosti koja postaje njegov dominantni instinkt što ga suvereni čovjek naziva svojom savješću, a koji zatim vodi i do pojave svijesti o krivnji, odnosno „loše savjesti“ (2004: 60). Pojava ovoga instinkta, koji Nietzsche smješta u recentnu fazu uobličavanja ljudskoga rasuđivanja i zaključivanja, jest trenutak u kojemu se transgresija kao prekoračivanje granica i jamstvo osobne suverenosti suočava s vlastitom granicom, onom koju se ne smije prekoračiti bez opasnosti od kažnjavanja. To je granica s kojom se suočava doktor Fausner i u skladu s kojom procjenjuje svoju suverenost odmjeravajući opravdanost vlastitoga odabira u odnosu spram zla koje određuje i uvjetuje njegove postupke. „Na ovom svijetu ima toliko zla i toliko je moćno“, kaže Fausner objašnjavajući Margariti promjenu svojega ponašanja, „da mu čovjek mora platiti stanoviti dug, ako ne želi da ga ono proguta. Ali to ne znači da on mora postati zao. [...] Čovjek katkada mora sklopiti savez sa zlom i protiv svoje volje... jer je to jedino rješenje“ (*Nečastivi* 2020: 112). Fausnerov pokušaj smještanja transgresivnoga čina

izvan domene čudoređa⁵ ipak ga na kraju vraća pojmu savjesti i djelovanju razuma koji moralnu obavezu nadređuje želji za suverenošću, na što mu Nečastivi vrlo pragmatično odgovara podsjećajući ga na uvjete potpisanoga ugovora koji se odnose na kompromitiranje osobnih uvjerenja i moralnih principa. Transgresija dakle nije moguća – što tvrdi i sam Bataille – bez razuma koji ima moć uništiti rad unutarnjega iskustva racionalizirajući i podređujući ga nalogima društvenih konvencija (Koludrović 2014: 212). U tom je smislu okosnica Brešanove drame sukob unutarnjega iskustva koje teži transgresiji s ciljem ostvarenja potpunoga suvereniteta s razumom koji se podređuje zakonima čudoređa. Posljedica opisanoga sukoba je udvojenost ljudskoga bića koja predstavlja pounutrenje vanjske granice između *homo* i *persona* (o čemu piše Agamben), odnosno čovjeka i izvanjskim ograničenjima nametnute obrazine koja definira njegov društveni, politički i moralni status. Čovjek se cijepa ili udvaja u biće koje istodobno ima prirodni dio bez osobnosti i osobu koja upravlja tim prirodnim dijelom kao što se kroti životinja. Kao što piše Esposito, ljudsko biće dijeli se na dva područja: biološko tijelo i mjesto pravne uračunljivosti, gdje je prvo podložno neograničenomu nadzoru drugoga. Još jednom, čak i više nego ranije, osoba nije u potpunosti jednaka ljudskom biću. Osoba je zapravo nametnuta ljudskom biću – ali isto tako umetnuta u njega – kao umjetna tvorba prava koji je određuje takvom (2012: 83). U Fausnerovu slučaju prirodni se dio odnosi na instinkt koji žudi za suverenitetom i spreman je na žrtvu kroz čin transgresije – koji je moguć jedino izvan kontrole drugoga dijela, osobnosti koja upravlja prirodnim dijelom. Ulasci i izlasci Nečastivoga predstavljaju metaforičko uprizorenje dominacije osobe nad prirodnim koje ne poznaje ograničenja čudoređa i ne podređuje mu se. Onkraj čudoređa

⁵ Fausnerov ugovor s Nečastivim koji bi ga trebao lišiti odgovornosti njegova slobodnoga djelovanja i izražavanja (posljedica uzrokovanih kontekstom kolektivnih zabrana koje on prekoračuje) moguće je tumačiti i kao de(kon)strukciju međupovezanosti politike i biologije koju Roberto Esposito smješta u okrilje pojma *imunizacije* pod kojim podrazumijeva istovremeno i zaštitu pojedinca od djelovanja društveno-pravnoga sustava, ali i čin kojim zajednica, ubrizgavajući u sebe različitost, osigurava vlastiti opstanak (2008: 13). Imunizacija je dakle međuigra očuvanja osobnoga identiteta/autonomije sebstva i slobode djelovanja s jedne strane te kolektivnoga integriteta s druge. Upravo se u procjepu između opisanih suprotnosti (koje se međusobno nadopunjavaju, odnosno istovremeno ugrožavaju, ali i štite) odigrava Fausnerovo djelovanje koje naposljetku prepoznajemo kao „injekciju“ različitosti koja potvrđuje društveni suverenitet. Apsorbirajući transgresivni čin pojedinca, kolektiv osigurava svoj opstanak.

Fausner je prisiljen prihvatiti postojanje onoga što prekoračuje – interioriziranih društveno-moralnih normi. Brešanova drama se ne svodi isključivo na uprizorenje sukoba tradicionalno shvaćenih moralnih kategorija dobra i zla u okvirima ideoloških praksi jednoga vremena, već ukazuje na uzroke i posljedice čina transgresije kroz koji se žudnja za suverenitetom sukobljava s prisilom ideoloških praksi, nudeći pritom pomalo sumoran zaključak kako je transgresija nemoguća bez krajnje žrtve: gubitka sebe koji u zaključnim riječima drame Nečastivi – preuzevši materijalno tijelo doktora Fausnera – opisuje kao „potpunu nirvanu“.

IZVOR

BREŠAN, Ivo (2020). *Izabrana djela – Drame*. Zagreb: Matica hrvatska.

LITERATURA

- AGAMBEN, Giorgio (2008). *Ono što ostaje od Auschwitza*. Zagreb: Antibarbarus.
- BATAILLE, Georges (1977). *Književnost i zlo*. Preveo Ivan Čolović. Beograd: BIGZ.
- BATAILLE, Georges (1988). *Inner Experience*. New York: State University of New York Press.
- BATAILLE, Georges (2012). *Prokleti dio*. Preveo Daniel Bučan. Zagreb: Litteris.
- BOŠNJAK, Branimir (2006). „Ivo Brešan od groteske do fantastike“. *Književna republika* 11/12: 36–40.
- BREŠIĆ, Vinko (2006). „Mislim, dakle, sumnjam... Opaske Brešanova urednika, s dodatkom“. *Književna republika* 11/12: 51–56.
- ESPOSITO, Roberto (2008). *Bios: Biopolitics and Philosophy*. Preveo Timothy Campbell. Minnesota University Press.
- ESPOSITO, Roberto (2012). *Politics of Life and Philosophy of the Impersonal*. Prevela Zakiya Hanafi. Cambridge: Polity Press.
- FOUCAULT, Michel (1977). „A Preface to Transgression“. U: *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*. Uredio i preveo Donald F. Bouchard. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- GREGG, John (1994). *Maurice Blanchot and the Literature of Transgression*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- JENKS, Chris (2003). *Transgression*. London, New York: Routledge.
- KOLUDROVIĆ, Bernard (2014). „Političnost književnosti, literarnost politike i transgresivnost: Georges Bataille“. *Umjetnost riječi* 58 (2): 205–224.
- KRIVAK, Marjan i Dora MARJANOVIĆ (2022). „Ima li života prije smrti? Pojam života između biopolitičkog i postmodernog stanja“. U: *O slobodi*. Uredio Boško Pešić. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.

- LOCKE, John (2007). *Ogled o ljudskom razumu*. Preveo Domagoj Orlić. Zagreb: Naklada Breza.
- NIETZSCHE, Friedrich (2004). *Uz genealogiju morala*. Zagreb: AGM.
- NIKČEVIĆ, Sanja (2006). „U potrazi za glasom – Između emocije, politike i intertekstualnosti. Skica za studiju o četvrt stoljeća hrvatske drame“. *Republika* 62 (1): 34–46.
- NIKČEVIĆ, Sanja (2006a). „Zašto *Hamlet*... i danas može biti zanimljiva predstava?“. *Književna republika* 11/12: 47–50.
- RIÇOEUR, Paul (1994). *Oneself as Another*. Translated by Kathleen Blamey. Chicago: University of Chicago Press.
- SALEČIĆ, Ivan (2006). „Sistem povijesnog svjetonazora u romanima Ive Brešana“. *Književna republika* 11/12: 57–64.
- VIDAN, Ivo (1986). „Intertekstualnost u dramama Ive Brešana“. *Dani hvarškoga kazališta: građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 12 (1): 158–176.

The Transgressive Model in the Play
***The Unholy at the Faculty of Philosophy* by Ivo Brešan**

The paper analyzes the play *Nečastivi na filozofskom fakultetu / The Unholy at the Faculty of Philosophy* (1979) by Ivo Brešan in the light of the theory of transgressiveness. The grotesqueness and politics of Brešan's play are explored as an effect of the idea of transgression implicit in the text. Transgressiveness is interpreted as a transformative act motivated by the desire for freer action and understanding of (social) reality (Foucault, Bataille). The paper also considers the (non)existence of ethical frameworks for understanding transgressiveness and the transgressive act as the basis of personal autonomy, i.e. authenticity.

KEYWORDS: authenticity, freedom, Ivo Brešan, transgression, *The Unholy at the Faculty of Philosophy*

Gabrijela PULJIĆ

Žudnja se trži, a i kupuje. Od diskursa gospodara do diskursa kapitalista u *Nečastivom na filozofskom fakultetu*

UDK: 821.163.42.09 Brešan, I.
Izvorni znanstveni rad

U središtu rada Brešanov je moralitet u sedam slika, kojemu će se pokušati ponuditi novo čitanje. Dijalektika odnosa glavnih likova u *Nečastivom na filozofskom fakultetu* promotrit će se kroz optiku četiriju Lacanovih diskursa ili mogućih tipova društvenih veza, da bi im se kroz lik Nečastivoga pridružio i peti tip – diskurs kapitalista. Poći će se od već utvrđene modifikacije socrealističke tipologije koja će u kontekstu Brešanove drame uroditi izjednačavanjem svih likova ponajprije na jezičnome planu, a zatim u diskursu gospodara. Tipski likovi partijskoga moćnika, predstavnika klera, intelektualca potražiti će novoga gospodara i naći ga u *Nečastivom*. To je lik koji jedini ne čini popis likova, u samoj se drami skriva, a kada se pojavi, to čini mijenjajući lica. Želimo upozoriti stoga na moguće čitanje lika Nečastivoga kao lakanovski određenoga gospodarskog označitelja. U široj diskursnoj sferi postaviti ćemo takvo čitanje kao potvrdu Brešanove ironizacije ideoloških formi teatra, ali i društvenoga uređenja. Pritom će od velike pomoći biti Searleova teorija govornih činova, posebice u određenju birokratskoga i akademskoga tipa jezika koji karakterizira pojedine dramske likove.

KLJUČNE RIJEČI: asertivni pseudo-deklarativi, birokratski govorni čino-
vi, diskurs kapitalista, *Nečastivi na filozofskom fakultetu*, žudnja

Uvodno

U posljednjoj se sedmoj slici Brešanove naslovne drame pred čitatelja podastire „apokaliptični, groteskni i satanski“ prikaz – hibrid Bruegela, „stravičnih vizija s platna“ Boscha i Leonardove *Posljednje večere*. Intermedijalno se po-

stupanje očituje u piramidalnom slaganju „fahova ili kodiranih uloga socrealističkoga teatra“ (Čale Feldman 1989: 137) – partijski moćnici, klerikalci, nevinna žrtva, predstavnik naroda/radničke klase, prema vrhu koji je zaposjeo sam Nečastivi odjenuvši ruho, odnosno tijelo intelektualca. Nečastivi međutim nije jedini koji se presvlači, pa tako zajedno vino ispijaju i janjetinu jedu bivši revolucionar, vojnik, policajac i činovnik s manirama moćnika, svećenik s prišivenim klerikalnim odijelom, intelektualac koji bira obući se u stilu kolebljivca ili revolucionara bez revolucije, a omladina navlači status nevine žrtve.

U literaturi je Brešanov *Nečastivi na filozofskom fakultetu* već prepoznat kao „ironizacija ideoloških formi teatra“ (Čale Feldman 1989: 138) pa u moralitetu u konačnici pobjeđuje Nečastivi, pri čemu se usložnjavaju tipološki određeni socrealistički obrasci. Kao tipični likovi partijskih moćnika pojavljuju se Martinović, ali i Kukurica i Šišak, koji su ujedno podtipovi policajaca „s poznatim zadacima i metodama“ (Čale Feldman 1989: 144). Don Ignacije i gđica Vestić predstavnici su klera, a Fausner, Vagić i studentica Margarita tobože intelektualne skupine. Njihove iskaze, iako bi načelno trebali biti dijametralno suprotstavljeni, karakterizira obilata citatnost, koja prvoj klerikalnoj skupini pomaže u okamenjivanju dogme i plasiranju praznih riječi, pa i korenju, a potonjoj intelektualnoj i ponajprije mislećoj da dogmatizira njihove stavove, odnosno potvrdi njihova uvjerenja. Sedma se slika u kojoj svi tipski likovi zajedno blaguju i uživaju s Nečastivim tumači kao konačno izbacivanje intelektualca koji „nikako da saživi s duhom vremena“ (Čale Feldman 1989: 156), a koji je dotad bio u središtu pažnje. Iako se zamjena tijela doista događa, pa Nečastivome glas daje Rikard Fausner, a koji je pak opredmećen tijelom vodoinstalatera Miška, pa time i mucanjem (oduzimanje mogućnosti govora), ostali *dramatis personae* nisu svjesni te tjelesne zamjene.

Brešan dramu otvara oslikavanjem prizora u kojemu Vagić obavještava Fausnera da se na Komitetu raspravlja o Fausnerovu posljednjem članku u kojemu propituje ulogu religije u socijalizmu, a na koji partijski članovi blago rečeno ne gledaju blagonaklono. Fausnerovi su iskazi u prvi mah postavljeni izrazito apologetski. Potkrepljuje ih citirajući Marxove teze iz Kritike Hegelove filozofije prava. Vagić se u toj raspravi neprestance ograđuje, što će uskoro postati poštapalica, a time i potpuno značenjski ispražnjen iskaz pa njegove replike obiluju bezličnim rečenicama i 3. licem množine koje predstavlja stavove Komiteta:

Znate, ja se ograđujem... ja ne bih želio izricati svoje mišljenje... nije još zreo politički trenutak za njih... ima ih kojima to ništa ne znači i koji su skloni da stvari protumače ad litteram... Komitet to gleda isključivo prakticistički... Oni misle da ste vi ovim napisom pružili snažan adut crkvi... (Brešan 1979: 94–95)

S obzirom na to da u Vagiću ne nalazi adekvatnoga sugovornika za razmjenu stavova, a i da se Vagić povlači sa scene s obećanjem da će „učiniti sve da se ova stvar na komitetu izgadi“ (ibid.: 96), Fausner ostaje zamišljen i sam. U tom se času prvi put preobražuje u žudećega subjekta iskaza pa, uzimajući s police Fausta, prvi put izražava želju: „Eh, kad bi to bilo moguće... pa makar i s njegovom pomoći... šteta, šteta što ne postojiš, majstore Mefisto!“ (ibid.: 97). Sličan će iskaz izravno ili neizravno ponoviti nekoliko puta u različitim oblicima apostrofirajući Nečastivoga: „Kamo sreće da je stvarno došao i da sam potpisao ugovor s njim. Sad bih bio u poziciji da se smijem svemu ovome“ (ibid.: 115).

Kada diskurs sveučilišta sretne kapital(izam)

Dosad se u znanstvenoj literaturi iz različitih pozicija¹ komentirala uloga Fausnera kao intelektualca i predstavnika ljevičara, odnosno marksističkoga filozofa u *Nečastivom*, pogotovo s osvrtom na posljednju scenu u kojoj ga tjera upravo Nečastivi. Većinom se apostrofira Fausnerova nemogućnost da se i kao intelektualac i kao ljevičar nosi sa sudbinom koja ga je snašla, odnosno s raspletom situacije u kojoj snage odmjeravaju marksistička i katolička ideologija. Ipak, u ovom će se radu pokušati ponuditi čitanje *Nečastivoga na filozofskom fakultetu* u kojemu će se prometnuti odnos Fausnera i Nečastivoga upravo kao metonimijski komentar dramskoga teksta na Brešanovu tadašnju zbilju (1979) koju će okupirati tek prodirući kapitalizam kao novi društveni poredak. Kao korisna metodološka potka poslužiti će Lacanov *Seminar XVII* u kojemu iznosi:

¹ Boris Senker tako oštro kritizira Družićeve stavove o Fausneru kao izgubljenom intelektualcu sitne buržoaske filozofije (2020: 21), dok Prosperov Novak primjerice u Brešanovim dramama vidi zrcalo Brešanove namjere da „demaskira dogmatizam i zlosilje komunističkih vlasti“ (2004: 260).

Something changed in the master's discourse at a certain point in history. We are not going to break our backs finding out if it was because of Luther, or Calvin, or some unknown traffic of ships around Genoa, or in the Mediterranean Sea, or anywhere else, for the important point is that on a certain day surplus pleasure became calculable, could be counted. (Lacan 2007: 177)

Navedeni Lacanov iskaz može se povezati s Marxovim shvaćanjem viška vrijednosti kao srži i pokretačke snage kapitalizma. Radna se snaga pojavljuje kao roba ili objekt, a višak vrijednosti jest gubitak koji se odjednom računa, neprestano dodaje i uključuje u masu kapitala (Zupančić 2006: 170). Spajanje Lacanova viška užitka i Marxova viška vrijednosti u mnogih je teoretičara značilo uočavanje promjena u lakanovski postavljenoj matrici diskursa gospodara u diskurs kapitalista (v. više Vanheule 2016). Analogno tomu, interpretirat će se spajanje Fausnera, predstojnika katedre za marksizam i Nečastivoga, dramskoga ne-lika koji za svaku uslugu zna i njezinu cijenu. Stoga ću naredna poglavlja razložiti prema početnoj tezi o zamjeni diskursa gospodara prema diskursu kapitalista, koja se mogla provesti preko gospodarskoga označitelja (Nečastivoga), a koja se odvija iskazivanjem žudnje intelektualca Fausnera i očituje se u birokratizaciji diskursa sveučilišta, odnosno upotrebi birokratskih govornih činova ili asertivnih pseudo-deklarativa.

U kontekstu Lacanove psihoanalitičke teorije diskursa prvu dramsku sliku *Nečastivoga* možemo promotriti u okvirima diskursa sveučilišta ili diskursa opsesivca. Na poziciji je subjekta (onoga koji govori) znanje (S_2), a Drugi se pojavljuje kao objekt-uzrok želje (a). Svedemo li diskurs sveučilišta s kolektivne razine sveučilišta na individualnu razinu, može se reći da predavač pokušava zavesti svoje studente znanjem – „činjenicama, podacima, statistikama, svime što se smatra elementima moderne znanosti“ (Kovačević 2010: 48). U perspektivi individualnoga oslobođenja tako postavljen diskurs može djelovati inspirativno u smislu da se proizvodi podijeljeni subjekt (\$) koji može propitivati sebe i druge u svijetu. Problem proizlazi iz toga što je propitivanje ograničeno označiteljem (S_1) u poziciji istine, što znači da nametanje ipak postoji iako nije vidljivo na razini svjesnoga (Kovačević 2010: 49).

Preneseno na Brešanov dramski moralitet, Fausneru je kao predavaču jasno da znanje ne proizvodi željeno propitivanje, što se očituje u stalnu Vagićevu

ograđivanju. Iako je Fausnerov fakultetski asistent, upoznat je s profesorovim privatnim i znanstvenim djelovanjem, Vagićeva je pozicija mjesto onoga koji bira između dviju pozicija moći – Komiteta i Univerziteta. S jedne dakle strane postoji fizička prisila u diskursu gospodara, gdje rob mora raditi, ali ostavljena je mogućnost slobodnoga uma. S druge pak strane u zavođenju znanjem očituje se psihološka dominacija ili manipulacija emocijama – koliko god je drugoga „dovoljno“ ubiti, psihološki ostaje prisutan (Kovačević 2010: 49) – sloboda je površna, a pritisak je postojan. I dok je Vagićeva pozicija takoreći lagodnija jer ima mogućnost izbora ograđivanjem, Fausner ostaje u diskursu sveučilišta kao subjekt koji bira propitivati, ali to ujedno znači i da je fizički mrtav (što će oslikati glasovnim nestajanjem ili mucanjem u posljednjem prizoru). Kako prethodno rekosmo, Fausnerovo je propitivanje ograničeno označiteljem ili pritiskom, nametanjem koje postoji, a koje zapravo nikada nije do kraja eksplicirano jer Fausner ne zna tko su ONI koji su sumnjičavi prema njegovim izloženim stavovima. Potpuno ispunjenje zadovoljstva ili Fausnerov *jouissance* zapriječen je Komitetom ili partijskim Zakonom, ili kako Lacan tvdi: uživanje (je) zabranjeno onome, kao takvom tko govori, ili još, da bilo kome tko je subjekt Zakona, ono može biti naloženo samo između linija pošto Zakon počiva u toj samoj zabrani (1983: 301). Iz manjka *jouissance* proizlazi žudnja „jer možemo žuditi samo za onim što nemamo“ (Evans 2000: 6).

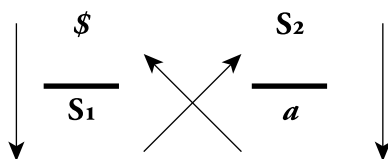
Od fantazme do vođe

Treba napomenuti da je psihoanalitička poanta žudnje u tome da ona nije unaprijed dana, nego je nešto što se mora osmisliti – tek se fantazmom subjekt konstituirao kao onaj koji žudi, fantazmom učimo kako žudjeti (Žižek 2013: 26). Neobičan je ostvaraj dramskoga lika Nečastivoga koji uopće nije dramski lik – ne smješta se u popis likova, tijekom dramske radnje presvlači se pet puta u različita tjelesna ruha – Blažeka, profesora Bolteka, zatim opet Blažeka, vodoinstalatera Miška i naposljetku Fausnera, likovi ga imenuju različitim označiteljima – Mefisto, crni pas, Sotona, Astaroth, sila koju teolozi nazivaju nečistom, a ateisti dekadentnom itd. Potvrdu da je upravo Nečastivi fantazma koja će određivati smjer Fausnerove žudnje pronalazimo u sljedećim označiteljima na različitim mjestima iskaza: *nekakva vizija, neki fantomi,*

moje priviđenje, fantazmagorija. Pojava Nečastivoga uvijek je stoga začudna, on djeluje u nekom obliku posredništva, na razini označitelja utjelovljuje se u različitim likovima, na razini označenoga nedokučiva je pojava. To znači da likovi naučeni donekle dijalogizirati, odnosno djelovati u diskursu gospodara ili sveučilišta, upoznaju novi diskurs u kojemu nikada ne komuniciraju izravno jedni s drugima, ali ipak stalno djeluju u korist Nečastivoga koji ubire profit za sebe. Pritom je u slučaju drame proizvođač uvijek Fausner. Taj novostvoreni diskurs može se uklopiti u Lacanovo naslanjanje na Derridaovu analizu govornih činova koja podupire modernu doksu o padu gospodara. Stoga se Lacanov *Seminar XVII* može protumačiti kao prijedlog da je pad gospodara rezultat uspona drugoga diskursa koji ga je u početku dopunio i na kraju istisnuo (Boucher 2006).

U dodanomu petom Lacanovu diskursu – onomu kapitalista,² lijeva je strana matrice izmijenjena inačica diskursa gospodara – na mjestu djelatnika podijeljeni je subjekt \$, a gospodarski označitelj S_1 nalazi se na mjestu istine (vidi Slikovni prilog 1). Novina u odnosu na matricu gospodara jest da je ukinuta nemogućnost veze između djelatnika i Drugoga. Kao što se može vidjeti na Slikovnome prilogu 1, u diskursu kapitalista izbjegnute su strukturne pogreške četiriju diskursa – pozicija istine koja nije ciljana strelicom, a pozicije djelatnika i Drugoga pod utjecajem su (međusobno nepovezanih) drugih pozicija. U petome diskursu na svaku poziciju stiže strelica, što čini zatvoreni krug i prema tome omogućuje njegovo kretanje kao na kotačima. Ipak, Lacan napominje da onaj tko uspije funkcionirati u ovom glatkom procesu u konačnici sam sebe sagori i potroši, što argumentira gubitkom udaljenosti između djelatnika i Drugoga pa u diskursu kapitalista subjektivnost postaje iskvarena (Lacan 1972: 48; cit. prema Vanheule 2016: 7).

² Iako se u Lacanovu radu ne može pronaći sustavna rasprava ili teorija o ovom diskursu, Lacan je kasnih 60-ih povremeno komentirao posebnosti diskursa kapitalista (usp. npr. Clemens i Grigg 2006, ili Vanheule 2016). Kako napominje Vanheule (2016), u petom diskursu Lacan daje nemarksiistički pogled na kapitalističku kulturu, pritom naglašavajući logiku potrošnje, a ne način proizvodnje. Komentirajući *Seminar XVII* ili *Drugu stranu psihoanalize*, nekolicina će autora povezati upravo teze iz toga seminara s Lacanovim govorima o novome društvenom poretku u trenutku kada povezuje teoriju o višku užitka s Marxovom tezom o višku vrijednosti (Clemens, Grigg 2006: 4). Diskurs kapitalista koherentan je s četirima Lacanovim diskursima, ali nije još jedna inačica u nizu – diskurs gospodara, histerika, sveučilišta i analitičara imaju strogu strukturu s četirima elementima koji se rotiraju u fiksnom redosljedu na četirima pozicijama. Diskurs kapitalista remeti strogu strukturu i mutirani je diskurs gospodara (Vanheule 2016: 6).



SLIKA 1. *Na milanskome sveučilištu 1972. Lacan je artikulirao model strukture diskursa kapitalista (prema Vanheule 2016: 7)*

Iako diskurs gospodara može biti primjenjiv na odnose među likovima koji čine pojedinačne fahove socrealističkoga teatra, upravo je ukidanje nemogućnosti veze između djelatnika i Drugoga bitan aspekt koji omogućuje posljednju sliku za stolom – jednostavnije je objasniti kako je moguće zajedništvo među likovima koji se maločas nisu shvaćali, odnosno nisu podnosili jedni druge. „U diskursu kapitalista ne postoji znanje, već se trži – obavlja razmjena – komunikacijom. Posljedica ovakvoga odnosa označitelja i označenoga jest da je subjekt kao biće sveden na gubitak, dok je postojanje gospodarskoga označitelja obilježeno porastom – akumuliranim viškom“ (Tomšič 2015). Ova matrica podržava Lacanovu tvrdnju da je subjektov identitet prazan, ali proizvođan.

Pražnjenje Blažekova, Boltekova, Miškova i Fausnerova tijela, odnosno upražnjavanje Nečastivom silom uvijek se utvrđuje potpisivanjem ugovora krvlju ili riječima Nečastivoga: „vi biste kao javni radnik ipak trebali znati da se kod svakog ugovora za određeni kvantum usluge mora pisati i određena cijena. Inače je ugovor nepotreban“ (1979: 147). Gospodarski je označitelj u Nečastivome lebdeći akter, ne zadržava se u jednome tijelu, što sugerira nesmetanu cirkulaciju i akumulaciju kapitala. Kako smo već prethodno primijetili – kotačići se neprestano vrte. S jedne dakle strane odnos između Nečastivoga i tijela koje zauzima možemo promatrati unutar matrice diskursa kapitalista kao odnos između tržišta i zahtjeva kupaca. Dok je u klasičnim diskursima žudnja jedinstvena upravo po tome što se ne može ispuniti s pomoću označitelja, u diskursu kapitalista žudnja se tretira kao da je potražnja, a tržište je tu da zadovolji zahtjeve kupaca (Vanheule 2016: 7). Iako se Nečastivi imenuje fantazmom, on nije fantazma u onom žižekovskom smislu čega nedostiznoga,

nije (samo) uprizorena žudnja. U diskursu kapitalista potrošači su u stalnom procesu potrošnje – nakon što kupi, posjeduje ili konzumira proizvod, on dolazi u vezu s ostalim potrošačevim proizvodima, postaje označitelj među ostalim označiteljima i tako gubi svoju vrijednost. U potrošača se prema tome stvara stalna žudnja za žudnjom.

S druge pak strane moguće je konačnu transformaciju Nečastivoga u Fausnerovo tijelo promatrati u kontekstu konačne inkarnacije akumuliranoga bogatstva u figuri vođe.³ Za razliku od moći oca koja je utemeljena u ograničavanju žudnje ili moći gospodara utemeljenoj u njegovoj metaforičkoj i kreativnoj riječi, vođa se poistovjećuje s kolektivnim bogatstvom – utjelovljuje ukupnu imovinu zajednice bez potrebe da ju aktivno stječe ili proizvodi (MacCannell 2006: 205). Kako savjetuje MacCannell, da bi se ispravno analizirao diskurs kapitalista, potrebno je točno locirati gdje se diskurzivni gubitak pretvara u dobit. S obzirom na to da kolektivno bogatstvo nije simbolizirano, nego je inkarnirano u vođi, teško je otkriti tko plaća. Preneseno na Brešanovo dramsko oslikavanje odnosa Nečastivoga i Blažeka, Miška, Bolteka te Fausnera, Nečastivi je akumulirani, utrženi kapital, odnosno inkarnacija žudnji različitih društvenih skupina – od dekana, preko podvornika, vodoinstalatera do redovitoga profesora i predstojnika katedre za marksizam. Svi navedeni dospijevaju do onoga za čime žude, izravno ili neizravno iskazano. Ipak, utrženo nikada ne pruža očekivano zadovoljstvo iz čega proizlazi kriza pojedinca. Diskurs je kapitalista stoga začarani krug stalne tvornice želja, neuspjeha i praznine. Fausner se tako u posljednjoj slici pronalazi u svojevrsnoj krizi kada shvati da proizvod, koji je kupio potpisavši ugovor s Nečastivim, sjaji samo na papiru. No tada je prekasno jer se Fausnerov gubitak pretvara u dobit za Nečastivoga – gubitak tijela za Fausnera znači dobitak tijela za lutajuću gospodarski označitelj.

Ostanemo li pri tome da je Nečastivi u tijelu Fausnera inkarnacija figure vođe, izostanak bilo kakva otpora u posljednjoj se dramskoj sekvenci može

³ MacCannell se usredotočuje na figuru vođe koju Lacan u svojem *Seminaru XVII* želi razlikovati od gospodara i oca. U diskursu kapitalista vođa ne predstavlja ukupnu društvenu vrijednost; on je definiran time što je identičan diskurzivnoj dominantni (akumulirano znanje ili bogatstvo). On je njezina metonimija, inkarnacija viška užitka u sustavu. Vođa je daleko od toga da simbolizira kumulativnu vrijednost koja uvjetuje cijeli sustav, odbija svaku odgovornost za bilo kakve gubitke koje zahtijeva sustav značenja utemeljen na ponavljanju (2006: 204).

interpretirati Lacanovim tumačenjem potpunoga odsustva mržnje prema vođi – otac primjerice neprestance provocira želju da ga se ubije, dok je u odnosu prema vođi prisutno poricanje smrtonosnih želja, a na redu je kroćenje verbalnoga nasilja, čime se konstatira da se grupa ne osjeća pripriječena smrću, dapače kao ego poznaje se kao besmrtna (MacCannell 2006: 211). Ipak izvor suštinskoga gubitka mora netko platiti, a to će biti „netko drugi“, stoga će se nasilje i otpor koji bi u drugim tipovima diskursa bili usmjereni prema ocu ili gospodaru, usmjeriti prema drugoj grupi.⁴ Jedini koji se suprotstavlja vođi jest Fausner u tijelu Miška. Preuzimajući njegovo tijelo, nosi sa sobom i govor obilježen mucanjem. Njegov će se pokušaj obznanjivanja grupi svesti na neartikulirano mumljanje, pokazivanje prstima i gestikulaciju kojom će prstima napraviti dva roga na glavi. Želja da se verbalno izrazi kastrirana je govornom manom, dok se pokušaj fizičkoga nasrtaja rješava tako da čitava grupa Miška izbacuje sa sastanka.

Gdje se skrio gospodarski označitelj?

Vratit ću se na početno izneseno tumačenje posljednje slike u kojemu se tvrdilo da je došlo do konačnoga izbacivanja intelektualca koji se nije saživio s duhom vremena. Odvija se posljednja zamjena u kojoj Fausnerovo biće postaje Miško, običan neartikulirani radnik bez glasa, a u Fausnerovu tijelu stanuje glas Nečastivoga. Kada je postalo jasno da je krvlju potpisani ugovor neraskidiv, da je dobit utržena, popis se likova nije promijenio, Fausner i dalje egzistira kao *dramatis personae*, promijenio se govor, odnosno diskurs. Röder tako opravdava svoje bivanje za istim stolom time da „ono što govori gospodin profesor nipošto ne proturječi Svetom pismu. I Isus je na posljednjoj večeri podigao čašu vina i rekao apostolima: Pijte, ovo je krv moja“, a don Ignacije: „tko jede janjetinu, prima na neki način u sebe sveti sakrament“, dok Martinović poentira: „A i Marx je reka... ne možeš ti imati u glavi... mislim neku misao ili tako nešto, ako prije toga nisi napunija želudac“ (1979: 165).

Gospodarski označitelj Nečastivi zauzeo je Fausnerovo tijelo koje se kreće

⁴ Referirajući se na Freuda, MacCannell tvrdi da se nasilje pounutreno svim diskursima prenosi i usmjerava prema drugim grupama (2006: 206).

u matrici diskursa sveučilišta i pretvara se u ono što Boucher (2006) ocjenjuje birokratskim govornim činovima, a koje ilustrira Faircloughovom (2000) analizom govora novih laburista.⁵ Spajajući Searleove formule asertiva⁶ i deklarativa⁷ s matricama četiriju lakanovskih diskursa, Boucher komentira prevlast diskursa sveučilišta u „refleksivnoj modernosti“ i pojavu novih političara koji se ne oslanjaju na autoritet svojih ureda, kako bi se ostvario performativni učinak njihovih asertiva, nego na vlastiti imidž – amalgam osobne mističnosti i karizme (2006: 289). U takvoj se novoj modernosti kao posebnost također ističe fragmentarnost društvenoga poretka na više manjih socijalnih prostora kojima vladaju sustavi provizornih pravila. Hegemonija diskursa sveučilišta nauštrb diskursa gospodara očituje se, kako kaže Boucher, u izostanku gospodarskoga označitelja pa tako govor novih laburista karakteriziraju liste antonimnih pojmova obično formuliranih kao „ne samo... nego i“. Pojmovi su to povezani samo zato što se pojavljuju zajedno, što Bouchera podsjeća na Lacanov S_2 u diskursu sveučilišta – lanac označitelja kojemu nedostaje gospodarski označitelj (2006: 286). Recipijent takvih lista pojmova djeluje kao objekt u diskursu koji se ostvaruje vezivanjem dviju diskursnih razina: s jedne se strane odvija društveno uključivanje poslom, a s druge se strane zbiva implicitna moralna osuda marginalnih, odnosno nižih klasa. Modernim političarima birokratski govorni činovi služe kako bi ujediniili prethodno fragmentirano društvo pa se stoga može govoriti o diskursu uključivanja.

Druga je vrlo važna Boucherova teza da se prevlast diskursa sveučilišta očituje u propagiranju birokratskih govornih činova (2006: 286). U okviru govora novih laburista ogleđni primjerci birokratskih su govornih činova besubjektivni asertivi, pasivne rečenice, koje Boucher, vrlo pojednostavljeno, opisuje kao

⁵ Govori novih laburista pokazuju izrazito odsustvo polemičkoga diskursa (Fairclough 2000: 109). To je diskurs u političkom polju koji sustavno odbija povući razliku prijatelj/neprijatelj: laburisti su uključivi i konsenzualni; nema oštrih podjela; nema nas protiv njih, nema neprijatelja (Fairclough 2000: 34).

⁶ Searle iskazuje asertivne formulom: $\vdash \neg B(p)$, pričem je (p) propozicija, B je uvjerenje, smjer kretanja u slučaju asertiva je riječi-prema-svijetu \neg , a kao bitna se stavka formule asertiva ističe njihova mogućnost (ne)istinitosti za što se Searle poslužio Fregeovim simbolom \vdash (1989: 12–13).

⁷ Deklarative Searle označava formulom: $D \uparrow \mathcal{A}(p)$, pričem je D ilokucijska snaga koja uključuje smjer riječi-prema-svijetu i svijet-prema-riječima, što se spaja u simbol \uparrow (1989: 16–19). Taj se specifičan smjer očituje u promjeni početnoga stanja nakon izgovaranja deklarativa, s napomenom da deklarativi ne moraju biti izgovoreni u glagolu „proglašavam“, nego se može koristiti primjerice ideologem koji autorizira deklarativ kao što je „u Božje ime“.

iskaze koji imaju oblik asertiva, ali žele imati snagu asertivnih deklarativa pa ih prema tome naziva asertivnim pseudo-deklarativima. Drugim riječima, u kontekstu matrice četiriju diskursa, to su deklarativi koji pristaju matrici asertiva (2006: 286, 288). Mapirajući Searleove govorne činove deklarativa na Lacanovu diskursnu matricu gospodara te asertiva na diskursnu matricu sveučilišta, Boucher povlači analogiju⁸ između ilokucijske snage deklarativa i gospodarskoga označitelja S_1 , smjera deklarativa i objekta malo a te uvjeta istinitosti kod asertiva i podijeljenoga subjekta $\$$ (2006: 281–284). Ovakva analiza govora laburista može ići u prilog činjenici da je u svakodnevnome životu teško naići na govorne činove koji se među sobom ne prožimaju, odnosno imaju elemente barem dvaju govornih činova pogotovo ako se analizira ono što je neizravno izrečeno, a opet utvrdivo zbog već ustaljenih konvencija u čijim okvirima dijalogiziraju sugovornici. Ako izlučimo uvjet istinitosti, ilokucijsku snagu i smjer deklarativa kao bitne značajke birokratskoga govornog čina, uz već spomenute asertive i deklarative nije naodmet primijetiti da i komisivi, pogotovo primjerice izgovaranje zakletve, jamče istinitost.⁹

Primjenjujući Boucherove stavove o prevlasti diskursa sveučilišta nad diskursom gospodara na završnu Brešanovu dramsku sliku, izoštrit će se viđenje intelektualca koji nije izbačen, dapače on uživa kao novi vođa, ne gospodar ili otac. Sagledamo li Nečastivoga koji se glasa kao Fausner kao metonimijsko očitovanje diskursa sveučilišta, može se reći da u posljednjoj Brešanovoj dramskoj slici upravo Fausner ispunjava glavnu ulogu spajanja fragmentiranoga društva, odnosno socrealističkoga teatra u diskursu uključivanja. Nečastivi stoga izgovara:

⁸ Analogiju između uvjeta istinitosti i podijeljenoga subjekta Boucher objašnjava time što Searle Intencionalnost promatra kao lingvističku, a ne kao mentalnu kategoriju, što argumentira postojanjem performativa koji nisu istiniti ili iskrenih namjera, ali su legitimni. Prema tome Searle predlaže da se Intencionalnost ispoljava u kombiniranju uvjerenja i želja, koji se razlikuju od „svjesnih mentalnih događaja“ kao što su psihološke intencije i vizualne percepcije, iz čega proizlazi da se uvjet istinitosti manifestira u praznoj, nesvjesnoj Intencionalnosti ugrađenoj u jeziku. Analogno prema tome, ono što se proizvodi na nesvjesnoj razini u diskursu sveučilišta upravo je podijeljeni subjekt.

Povezanost između objekta malo a i smjera deklarativa Boucher argumentira služeći se Felmaničnim objašnjenjem Searleova stava o perlokuciji: govorni čin generira referencijalni višak, prilikom čega generirani višak vodi prema moći nad Drugim, odnosno perlokuciji i performativnom užitku (2006: 285 cit. prema Felman 1983: 80).

⁹ Uspoređujući komisive s ekspozitivima, Austin navodi zaklinjanje, obećavanje i jamčenje da nešto jest tako pa prema tome komisivi mogu funkcionirati kao ekspozitivi kada dajem riječ da sam štogod učinila, a ne da ću učiniti (2014: 113).

Ja? Neprijatelj radnog naroda? Što vam pada na pamet, družo kapetane!
Ja sam mu prijatelj. Ja sam svima prijatelj. I radnicima, i seljacima, i
inteligenciji, i kleru, i političkim strukturama, svima. I vama osobno,
družo kapetane... (Brešan 1979: 166)

Radnici, seljaci, inteligencija, kler i političke strukture od prve se dramske slike nižu kao antonimni pojmovi, no u posljednjoj su udruženi i spojivi samo zato što ih Fausner izgovarajući niže jedne do drugih. Gotovo pa metonimijski Fausnerov govor odražava govor laburista „ne samo... nego i“. U navedenim se iskazima ipak ističu asertivi u kojima je naravno naglašen uvjet istinitosti koji još jednom Fausnerove riječi veže uz diskurs sveučilišta. Međutim, riječi neće trajno promijeniti Fausnerove sugovornike, one mogu ostati samo trajno upisane u kolektivnu memoriju i omogućiti svim društvenim skupinama da propituju istinitost onoga što izgovara. Potrebno je dakako iskoristiti govorne činiove koji će imati snagu asertivnih deklarativa:

Drugovi i gospodo! Ovo naše prijateljstvo mora ostati trajno i neuništivo.
Zato ćete mi oprostiti na jednoj bezazlenoj i hirovitoj želji, a to je da ga
sa svakim od vas pojedinačno sklopim. I to ne na riječima, jer riječi su
zvuk koji se izgovori i nestane, nego svojim imenima na jednom malom
ugovoru, koji ćemo svi potpisati svojom krvlju. (Brešan 1979: 169)

Budući da se o riječima govori kao o čemu nestalnome i prolaznome, ne možemo izdvojiti konkretan primjer deklarativa kao što je „proglašavam“. Ipak, nakon što Nečastivi predloži da se imenima, krvlju ispisanima, ugovori njihovo prijateljstvo, započinje potpisivanje pa pergament s ugovorom koji Fausner u konačnici trijumfalno promatra možemo smatrati neizrečenim deklarativom. Taj će ugovor imati snagu da izmijeni dotadašnje stanje.

Slika se završava izgovorenom replikom Fausneru: „Vaše će patnje uskoro prestati. Kad se taj vodoinstalater probudi u vama, vaša će se svijest raspliniti u prostoru i nestati, pa ćete prestati doživljavati i bol i radost. Nirvana, potpuna nirvana“ (1979: 172). Fausnerovo fizičko dakle ne prestaje postojati, on međutim postaje prazan, besvjestan čovjek. Stoga se svako potpisivanje ugovora s Nečastivim može promatrati kao generiranje referencijalnoga viška, odnosno kao performativni učinak govornoga čina i nadmoći nad drugima.

S obzirom na to da je Fausnerovo tijelo zaposjeo Nečastivi, a Fausner je u vodoinstalaterovu tijelu, može se reći da je diskurs sveučilišta barem deklarativno prevladao. Diskursu je sveučilišta potrebno da se Nečastivi neprestance presvlači, odnosno da je gospodarski označitelj skriven.¹⁰ Pritom se stvara niz dojučerašnje nepovezivih suradnji koje će u budućnosti spajati istovjetan odnos prema radu i gledanje svisoka na ostale marginalne skupine.

No dok god egzistira Nečastivi, postojat će i žudeći subjekt. Nečastivi kapitalizira na čovjekovoj praznini i žudnji – oni su zauvijek povezani, baš kao i u Brešanovoj drami, neraskidivom Valpurginom niti.

Zaključno

Ostajući pri već određenim fahovima socrealističkoga teatra i usmjeravajući se pritom na metonimijske obrasce ponašanja različitih predstavnika društvenih klasa, pomaknuli smo pogled s detalja Brešanovih dramskih slika kako bismo primijetili cjelinu. Slikovita cjelina koju naposljetku nudi Brešan groteskan je i mučan prizor prekomjernoga uživanja u hrani i piću u kojemu sudjeluju posvema različiti likovi – oni koji su sve do jučer bili nespojivi. Nesumnjivo je da je glavnu ulogu u njihovu spajanju odigrao Nečastivi, no posve je legitimno postaviti pitanje bi li se isto dogodilo da Fausner nije pristao na sklapanje ugovora s fantazmagorijom, je li intelektualac mogao učiniti što god, pa u konačnici, i pobijediti sebe pa uništiti Nečastivoga? Prethodna su poglavlja mogla pokazati da je predstojnik katedre za marksizam tek jedan od ispražnjenih subjekata koji i dalje proizvode kada se dotaknu s Nečastivim. Psihoanalitički je pristup omogućio pomak od uobičajenoga pogleda na Fausnerovo djelovanje na šire zahvaćene odnose među likovima, a prema tome i odnose u društvu, odnosno novome društvenom uređenju, što ga donosi akumulacija bogatstva – kapitalizam.

¹⁰ Osvrćući se na Lacanove riječi o gospodarskome označitelju koji postaje neprikosnoveniji čim se oblaci nemoći razrijede: „Gdje je? Kako se može nazvati? Kako ga se može locirati – osim kroz njegove ubojite učinke, naravno.“, Zupančič sjajno poentira da se neprikosnovenost gospodarskoga označitelja u današnjem poretku očituje u velikom broju nezadovoljnih ljudi spremnih pokazati svoje nezadovoljstvo, ali je istovremeno prisutan i opći osjećaj nemoći, ne samo u smislu učinka te demonstracije nezadovoljstva nego i u pitanju: koga točno napasti? (Zupančič 2006: 174).

Promatrajući pojavu Nečastivoga kao gospodarskoga označitelja koji trži, odnosno profitira u svojoj nadmoćnoj poziciji nad tijelima koja upražnjava, ispunjavaju se sve karakteristike diskursa kapitalista – ponavljajuće radnje kupovanja jer potrošaču nikada nije dosta, što se očituje u stalnom mijenjanju tijela u kojemu će Nečastivi boraviti, „ne samo... nego i“ birokratskih govornih činova realizirano u uključivanju radnika, političkih struktura, intelektualaca i njihovu spajanju, nemoć da se suprotstavi vođi jer se ne zna tko je vođa, gdje se skriva, u čijem tijelu boravi. Drama se zatvara tako da Nečastivi ostaje u Fausnerovu tijelu, stoga je Fausner i dalje fizički prisutan, iako je duhom odbjegao s Miškom. Publika je toga svjesna, ali, kako je već uvedno spomenuto, ostali likovi nisu – oni nastavljaju uživati u proslavi s Fausnerom. Stoga se ta dramska sekvenca može iščitati kao oslikavanje kapitalističkoga društva u kojemu se radi na tome da se stalno stvaraju veće razlike među društvenim skupinama koje će se naposljetku ujediniti, a kada se previše približe, bit će ih potrebno opet razjediniti. Te su društvene skupine istovremeno opijene uživanjem, ali stalno ponavljanje radnje iscrpljuje i prazni te iste skupine, što dovodi do velike razine frustriranosti. Konačan se paradoks ostvaruje u tome što frustracija ne može biti ispoljena jer je „glavni krivac“ skriven. U nečijem tijelu doduše. Ali bijes će se već usmjeriti na nekoga tko ne čini „ne samo... nego i“.

LITERATURA

- AUSTIN, John Langshaw (2014). *Kako djelovati riječima*. Prevela Andrea Milanko. Zagreb: Disput.
- BREŠAN, Ivo (1979). „Nečastivi na filozofskom fakultetu: moralitet u sedam slika“. U: *Groteskne tragedije*. Ur. Zvonimir Mrkonjić. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreba, 91–172.
- BOUCHER, Geoff (2006). „Bureaucratic Speech Acts and the University Discourse: Lacan’s Theory of Modernity“. U: *Jacques Lacan and the Other Side of Psychoanalysis. Reflections on Seminar XVII*. Ur. Justin Clemens i Russel Grigg. Durham, London: Duke University Press, 274–292.
- ČALE FELDMAN, Lada (1989). *Brešanov teatar. Aspekti Brešanove dramaturgije*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- EVANS, Dylan (2000). „From Kantian Ethics to Mystical Experience: An Exploration of Jouissance“. U: *Key Concepts of Lacanian Psychoanalysis*. Ur. Dany Nobus. New York: Other Press, 1–28.
- FAIRCLOUGH, Norman (2000). *New Labour, New Language*. London: Routledge.
- FELMAN, Shoshana (1983). *The Literary Speech Act: Don Juan with J. L. Austin, or seduction in two languages*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- KOVAČEVIĆ, Filip (2010). *Lakan u Podgorici. Ciklus predavanja*. Podgorica: Centar za građansko obrazovanje.
- LACAN, Jacques (1983). „Prevrat subjekta i dijalektika želje u frojdovskom nesvesnom“. U: *Spisi*. Beograd: Prosveta, 289–308.
- LACAN, Jacques (2007). *The Other Side of Psychoanalysis*. New York: W.W. Norton & Company.
- MACCANNELL, Juliet Flower (2006). „More Thoughts for the Times on War and Death: The Discourse of Capitalism in Seminar XVII“. U: *Jacques Lacan and the Other Side of Psychoanalysis. Reflections on Seminar XVII*. Ur. Justin Clemens i Russel Grigg. Durham, London: Duke University Press, 195–216.
- NOVAK, Slobodan Prosperov (2004). *Povijest hrvatske književnosti*, knjiga III. Split: Slobodna Dalmacija – Marjan tisak.
- SEARLE, John R. (1989). *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.

- SENKER, Boris (2020). „Priča kao sudbina u četiri Brešanova dramska teksta“.
U: *Prvi Brešanov svibanj. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa o djelu Ive Brešana održanog od 18. do 19. svibnja 2018. godine na Sveučilištu u Zadru*. Ur. Miranda Levanat-Peričić i Ana Gospić Županović. Zadar: Sveučilište u Zadru, 17–35.
- TOMŠIČ, Samo (2015). *The Capitalist Unconscious. Marx and Lacan*. London, New York: Verso.
- VANHEULE, Stijn (2016). „Capitalist Discourse, Subjectivity and Lacanian Psychoanalysis“. *Frontiers in Psychology*. <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC5145885/> (14. prosinca 2023.).
- ZUPANČIČ, Alenka (2006). „When Surplus Enjoyment Meets Surplus Value“.
U: *Jacques Lacan and the Other Side of Psychoanalysis. Reflections on Seminar XVII*. Ur. Justin Clemens i Russel Grigg. Durham, London: Duke University Press, 155–179.
- ŽIŽEK, Slavoj (2013). *Gledanje iskosa. Uvod u Jacquesa Lacana uz popularnu kulturu*. Prevela Andrea Milanko. Zagreb: Meandarmedia.

**Can Buy Me Lust. From the Discourse of the Master
to the Discourse of the Capitalist in *Nečastivi na filozofskom
fakultetu* (*The Unholy at the Faculty of Philosophy*)**

At the center of the work is Brešan's morality play in seven scenes, to which we will try to offer a new reading. The dialectic of the relationship between the main characters in the play will be observed through the lens of four of Lacan's discourses or possible types of social connections, so that through the character of Unholy they will be joined by a fifth type – the discourse of the capitalist. The play will be analyzed starting from the already established modification of the socialist realist typology, which in the context of Brešan's drama will give rise to the equalization of all the characters, first of all on the linguistic level, and then in the discourse of the Master. The typical characters such as party potentate, the representative of the clergy, the intellectual will look for a new master and find him in Unholy. He is the only character not included in the list of characters. In the text itself he hides, and when he appears, he does so by changing faces. We want to point out the possible reading of the character of the Unholy as a Lacanian specific economic signifier. In the wider discourse sphere, we will place such a reading as a confirmation of Brešan's ironization of the ideological forms of the theater, but also of social organization. Searle's theory of speech acts will be of great help here, especially the latter in determining the bureaucratic and academic type of language that characterizes certain dramatic characters.

KEYWORDS: assertive pseudo-declarations, bureaucratic speech acts, discourse of the capitalist

Ana GOSPIĆ ŽUPANOVIĆ

Ledeno sjeme i diskursi o vješticama i vještičarenju

UDK: 821.163.42.09 Brešan, I.

Izvorni znanstveni rad

Brešanova drama povijesne tematike *Ledeno sjeme* (1993) zbog osobitosti teme i otklona od uobičajenih dramaturških procedura (intertekstualnih prekodiranja klasika svjetske književnosti) ima specifičan status u autorovu opusu, a do sada nije igrana na domaćim pozornicama. Kako je u središtu dramskog zbivanja u historiografiji poznat slučaj suđenja Margareti Kuljanki i drugim ženama iz sredine 18. stoljeća zbog tzv. vještičarenja, u radu se ispituje i sučeljuje Brešanova obrada teme s historiografskim izvorima i promišljanjima navedenih sudskih procesa, posebno iz perspektive feminističkih (i psihoanalitičkih) interpretacija koje u središte svojih razmatranja stavljaju problematiku tijela, tjelesnosti i seksualnosti. Rad pokazuje na koji se način konstruira vještičje tijelo kao zazorno „drugo“ s ciljem boljeg razumijevanja povijesnih slojeva drame, što ujedno omogućuje i određene uvide u za sada nedostatno istraživanje Brešanovih demonoloških tema.

KLJUČNE RIJEČI: feministička kritika, *Ledeno sjeme*, povijesna drama, tijelo, vještice

I.

Ledeno sjeme je drama povijesne tematike, tiskana prvi put 1993. u knjizi *Tri drame* s pogovorom Zvonimira Mrkonjića. O njezinoj specifičnosti i važnosti unutar Brešanova dramskog opusa, premda nikada nije bila izvedena na hrvatskim pozornicama, a i znanstvena su je istraživanja uglavnom zaobilazila, kao i općenito Brešanovu dramatiku nakon 1990-ih, možda dovoljno govori i podatak da je pretiskana i u posthumno objavljenom Matičinu izdanju *Izabranih djela* Ive Brešana, iz 2020. godine, urednika Vinka Brešića. Brešan ju ostavlja bez specifičnije generičke oznake, kao dramu u dva dijela (s osam

slika) i u paratekstualnom napatku navodi da se radnja „zbiva sredinom 18. stoljeća u Zagrebu“. Autorovu do tada uglavnom uobičajenu dramaturšku proceduru intertekstualnog prekodiranja i parafraza klasičnih predložaka iz svjetske književnosti sada zamjenjuje autentičan povijesni događaj (događaji) i arhivski, historiografski izvori, stoga bi se generički s obzirom na temu mogla odrediti kao povijesna drama s elementima dokumentarnosti ili povijesno-dokumentarna drama. U klasifikacijskom je naime smislu određenje odnosno strogu distinkciju između povijesne i dokumentarne drame ponekad teško odrediti, posebno s obzirom na to da se i žanr dokumentarne drame učestalo smatrao jednim od pojavnih oblika povijesne drame, ali i s obzirom na zamjetnu nehomogenost stilskih i dramaturških postupaka u obje vrste:

Nije nimalo jednostavno odrediti dokumentarnu dramu i razlučiti je od srodnih pojmova povijesne drame ili političkoga kazališta jer dokumentarne drame nemaju utvrđen i zaokružen inventar dokumentarnih tehnika, ne postavljaju uvijek ista pitanja i nisu obilježene jednakim formalnim ili stilskim obilježjima. (Car 2016: 164)

Nasuprot tomu, prema Pavisu je svako dramsko djelo koje je utemeljeno na različitim, a povijesno utemeljenim vrelima ili autentičnim dokumentima uvijek u određenoj mjeri dokumentarno (usp. Pavis 2004: 64), stoga je žanrovsko određenje dokumentarne drame uvelike ovisno o intencijama autora i njegovu isticanju ili obilježavanju dokumentarne građe i faktografije, što u Brešanovu slučaju nije primarno.

U središtu je dramske radnje „lažna“ odnosno namještena istraga (podizanje optužbe, torturalno ispitivanje i suđenje) za tzv. vještičarenje Margareti Kuljanki, ali i brojnim drugim ženama iz Turopolja i okolice. Riječ je o historiografski dobro dokumentiranom i proučenom slučaju sudskog procesa započetog u Zagrebu u prosincu 1733. godine, a za navedenu se godinu i u historiografiji ističe kako je vjerojatno jedna od žešćih godina po pitanju progona vještica u Hrvatskoj (na osnovi toga što su sačuvani dokumenti suđenja).¹ Objašnjenja razloga masovnih progona vještica koja se pojavljuju

¹ Slučaj Margarete Kuljanke, iako samo jedan u nizu procesa, specifičan je po tome što je pritisnuta torturom prokazala niz ženskih imena (trideset) tako da su na osnovi njezinih iskaza 1734. godine vođeni masovni

nakon 1699. godine među različitim se proučavateljima razlikuju, no po svemu sudeći za potpunije razumijevanje navedenih progona i sudskih procesa presudan je kontekst reformacije i potom protureformacije, pa tako primjerice Vladimir Bayer među ostalim obrazlaže kako je riječ o specifičnoj društvenoj klimi u čijem je središtu bilo istodobno jačanje i širenje religiozne i intelektualne (ponajprije obrazovne, jezuitske) kulture očitovane i upoznavanjem strane teološke literature (Bayer 1982: 274–277).

Premda nam nije točno poznato na osnovi kojih sve izvora Brešan gradi dramu i vrlo detaljno prikazuje ponajviše torturalno ispitivanje i tijek postupka, lako je pretpostaviti, prema spomenutim imenima i preklapanju sadržaja, da se najvjerojatnije poslužio i nadahnua, među ostalim, kapitalnom knjigom spomenutog zagrebačkog pravnika i sveučilišnog profesora Vladimira Bayera pod naslovom *Ugovor s đavlom* (ili i izvorima koje su objavljivali Emil Laszowski i Ivan Tkalčić) čija su djela zadugo bile ključne domaće bibliografske jedinice u prikazu podataka, isprava, različitih demonoloških traktata i brojnih drugih povijesnih i pravnih izvora te pomno istraženih i predočenih zapisnika sa suđenja.

Iz domaće pak književne perspektive mogu se nazrijeti i daleki, manje ili više izravni utjecaji iz Zagorkina ciklusa povijesnih romana *Grička vještica*, posebice s obzirom na osnovnu tematiku praznovjerja i optužbi za vještičarenje te političkih spletki koje i Brešan kao važan idejni sloj upisuje u dramu. Zagorka je, slično Brešanu, prije pisanja romana temeljito proučila dostupnu znanstvenu literaturu o različitim sudskim procesima, a i sama je posjećivala i istraživala građu u više arhiva (usp. Vukelić 2012). U tom smislu među očitim poveznicama između Zagorkina djela i Brešanove drame može se istaknuti kako je i Zagorka, jednako kao i Brešan, iskoristila imena i sudbine stvarnih osoba koje su bile optužene za vještičarstvo u razmaku od otprilike šezdeset godina i uglavnom smrtno stradale, a među zajedničkim imenima procesuiranih osoba u oba djela ističe se ime Marije odnosno Marijane Vugrinec.² Na temu „lova na vještice“ nastale su već i neke druge drame u hrvatskoj književnosti, primjerice Bakarićeva drama *Malj koji ubija* (napisana 1975. godine, a

progoni vještica u Turopolju, a i sama je do torture došla na osnovu terećenja drugih žena koje su kao i ona naposljetku bile spaljene (usp. Bayer 1982: 615).

² Detaljnu analizu Zagorkina odnosa naspram pojedinih povijesnih izvora vidjeti u Deniver Vukelić (2012).

praižvedena 1976. godine) čija je radnja smještena u razdoblje srednjeg vijeka ili *Vjetar i vrag* Nives Madunić (1994), no zacijelo je najpoznatije djelo na navedenu temu ono američkoga dramatičara Arthura Millera *The Crucible* iz 1953. godine (poznatije kod nas pod nazivom filmske ekranizacije *Vještice iz Salema*) koje je također moglo Brešana zaintrigirati za pronalazak sličnog, domaćeg slučaja.

I u slučaju Brešanove drame bilo bi zanimljivo, no ostaje pitanje i koliko je to doista u cjelini moguće, razlučiti povijesno-dokumentarni sloj drame od onog fikcionalno posredovanog.³ Kako je naime književna povijest već ukratko napomenula, premda se prilično doslovno oslanja na povijesnu građu, Brešan u drami mjestimično slobodno prepleće imena, kronologiju i događaje (usp. Tatarin 2002: 81).⁴ U tom se smislu lako složiti s tumačenjem Milovana Tatarina kako i ovom dramom Brešan zapravo nastavlja niz svojih uvriježenih tematskih preokupacija na temu vlasti i njezina funkcioniranja, odnosno uprizorenja svojevrsne režimske represije: „Brešan će, preuzimajući povijesno vjerodostojnu temu progovoriti o institucionaliziranom nasilju sustava nad pojedincem iza kojega se nalaze sasvim uposobljeni, često materijalni interesi, no gotovo uvijek opsesivna želja za vlasti“ (Tatarin 2002: 79). S druge strane, valja primijetiti kako kroz dramu *Ledeno sjeme* Brešan također nastavlja niz faustovski začete odnosno demonološke tematike započete *Nečastivim na filozofskom fakultetu*, koje će svoju svojevrsnu kulminaciju početkom dvije tisućitih upečatljivo zadobiti i izdanjem romana *Astaroth* (2001. godine). Također, bez obzira na pokoj u očitu povijesnu reinterpretaciju u prikazu kronologije ili detalja samih događaja, važno je istaknuti kako svih četrnaest likova drame koji se nalaze u popisu dramskih lica (prema Brešanovu redoslijedu navođenja to su: Grof Karlo Batthyany, Dr. Antonius barun De Haen, Ivan pl. Jurišić, Josip pl. Krčelić, Josip pl. Zaverski, Bernard pl. Perk, Ivan pl. Koller, Filip Kuljan, Margareta, Marija Vugrinec, Leopold Haramija, Uršula Jugovica, Đuro Frajt, Jankec pisar) jesu povijesno stvarne osobe, dok se među neimenovanima nalaze tri gradska vijećnika te krvnikovi

³ Detaljniju raspravu o problemima fikcionalizacije dokumenta vidjeti u studiji *Uvod u dokumentarnu književnost* Milke Car.

⁴ Primjerice, Tatarin navodi kako se u drami citira *Theresiana* (zakonik Marije Terezije koji obuhvaća materijalno i postupovno zakonsko pravo koji je stupio na snagu potkraj 1768. godine) uz slučaj kada još nije bila donesena i sl. (v. Tatarin 2002: 81)

pomoćnici, stražari i lakaji. U tom je smislu jasno da Brešan pišući povijesnu dramu s autentičnim likovima i zbiljskim događajima koristi povijesni „dekorum“ zbog specifičnosti teme, ali ciljajući i na njezin univerzalistički odnosno alegorijski značaj i potencijal.

Uzimajući u obzir prethodno navedeno, namjera je rada usredotočena po-najprije na propitivanje reprezentacije tog povijesno-dokumentarnog sloja drame, upravo stoga što Brešan u dramu među ostalim unosi dokumentaristički vjerodostojno na osnovu autentične arhivske građe predstavljen tematsko-motivski kompleks progona vještica odnosno vještijeg imaginarija, posebice iz perspektive odnosa prema tijelu i tjelesnosti koje je u središtu i Brešanova predstavljanja teme.

II.

Fenomen progona vještica je i u historiografskom diskursu zapravo dugo bio zapostavljena, a moglo bi reći i marginalizirana tema koja se konkretnije otvara krajem šezdesetih godina 20. stoljeća u kontekstu većeg ili novoprobudnog zanimanja za povijest promatranu „odozdo“ te se od tada intenzivnije grana u različitim smjerovima istraživanja, sociokulturnim, političkim i ideološkim, nerijetko rezultirajući različitim, ponekad i proturječnim interpretacijama.

Više se autora i autorica stoga u novije doba pozabavilo kompleksnošću progona, konstrukcije i reprezentacije vještica iz različitih disciplinarnih očista, no problem korporalnosti i problematike tijela rijetko je bio u fokusu domaćih istraživanja sve do pojave studija Nataše Polgar koje su nedavno (2021. godine) i uobličene u monografiju naslovljenu *Vještica na kauču: psihoanalitički ogledi o suđenjima vješticama u Hrvatskoj*, koja tom kompleksnom fenomenu ranoga novog vijeka i temi diskurzivne konstrukcije vještice kao Drugoga odnosno konstrukcije tijela i predodžbe o njemu inovativno pristupa s pozicija psihoanalitičkog čitanja. Polgar se u svojim analizama (naslanjajući se i na istraživanja drugih autorica kao što su Lyndal Roper ili Diane Purkiss) usredotočuje upravo na u postojećim interpretacijama dijelom zanemareno područje odnosa prema ženskom tijelu i tjelesnosti s obzirom na to da je problem tijela u središtu konstrukcije vještijeg imaginarija:

Dokumenti ukazuju na dijeljeno neuralgično mjesto, a to je odnos prema (ponajprije) ženskom tijelu i tjelesnosti. Konstrukcije i reprezentacije nekih tijela kao ne-ljudskih, odnosno označenih ne-ljudskima, a koja tako postaju *unheimlich* ili, lakanovskom terminologijom – prijeteća Drugost – i kulminiraju vještijim imaginarijem nije tek specifičnost hrvatskih procesa koji su postali masovnima u razdoblju od 1699. do sredine 18. stoljeća, nego je zajednička u većem dijelu Europe od kasne renesanse do ranoga novoga vijeka. Fiksacija na transgresivno, devijantno, zastrašujuće tijelo s neprirodnim sposobnostima koje je središtem imaginarija praćena je cenzuriranjem, nadziranjem i discipliniranjem tijela i seksualnosti u teološkome, pa onda i u javnom (ili sekularnom) diskursu. (Polgar 2021a)

Stoga će se ova interpretacija i propitivanje Brešanova tretmana diskursa vještijeg tijela dijelom osloniti na njezina istraživanja i tumačenja, uz ona pretežno feminističke provenijencije. Uz Polgar, posebnu notu u suvremena istraživanja optužbi protiv vještica unosi i talijanska povjesničarka Silvia Federici u knjizi *Kaliban i vještica* koja se također usredotočuje na topos prikaza žene, tijela, ali apostrofira i u povijesnim znanostima prilično zanemarenu klasnu dimenziju u kontekstu kompleksnosti tumačenja progona. Premda progoni vještica nisu isključivo vezani uz rodni identitet, Federici uvjerljivo pokazuje kako se vještičarenje, iako su katkad bili optuživani i muškarci, ipak smatralo ili pokazalo kao ponajprije ženski zločin te kako „lov na vještice“ podrazumijeva u ranom novom vijeku gotovo sveprisutno poistovjećivanje ženske seksualnosti i bestijalnosti, dok recentnija psihoanalitička istraživanja u sudskim narativima vide i načine konstruiranja posebno ženskih fantazija.

Da je specifičnosti toga konteksta i značenja, odnosno slojevitosti i ozbiljnosti tematike svjestan i Brešan, može se vidjeti kroz usporedbu odnosno iščitavanje motiva iz drame i njihova tumačenja u okviru suvremenih historiografsko-antropoloških, odnosno prethodno navedenih feminističkih interpretacija. Na koji način dakle tijelo vještice postaje mjestom upisivanja, ali i sukobljavanja različitih sustava moći, tj. kako je navedeno predstavljeno u Brešanovoj drami, nastojat ću prikazati u nastavku teksta.

III.

Usporedbom teksta drame i dokumenata koje o hrvatskim procesima iscrpno donosi Bayer vidljivo je kako je Brešan pomno proučio izvore te u tematsko-motivskom predočavanju i jezičnom izričaju slijedi u potpunosti glasove optuženica i svjedoka različitih iskaza. U tom smislu on ne dodaje ništa novo u reprezentacije vještičjeg tijela, već samo dokumentaristički preuzima ili slobodno spaja i prekraja odnosno isprepliće različita svjedočanstva (posebice uvažavajući tijek sudske procedure i torture) zbog čega su u Brešanovoj drami upisani svi ključni toposi reprezentacije čudovišnosti vještičjeg tijela prepoznati kao važan aspekt predodžbi za proizvodnju vještičjeg imaginarija, od infanticida do transmutacije i transvekcije (sposobnosti pojavljivanja na drugom mjestu), a posebno je apostrofirana upravo problematika seksualnog prijestupa.

Oslanjajući se na Bayerovu knjigu i njezin arhivski materijal, koji se pretežno sastoji od prijepisa kaznenih spisa i zapisnika sa suđenja,⁵ doima se ipak kako Brešan upravo sudskom procesu odnosno postupku ispitivanja i mučenja poklanja najveću pažnju. U četiri slike prvoga dijela drame, kako je Brešan podijelio dramsku radnju (sveukupno ima osam slika), dvije se slike vežu uz sudski proces i postupak torture; druga se slika odvija u Prostoriji za istrage u Magistratu, a treća u Mučilištu u podrumima Magistrata (preostale dvije odnosno prva i četvrta u uredu župana). U drugom dijelu drame dramski je prostor u šestoj slici određen kao „stražarska soba sa stolom i stolicom“, gdje je s druge strane pregrade „tamnica“ (Brešan 1993: 120), dok se sedma slika vraća na drugu, odnosno u prostoriju za istrage u Magistratu. Vratimo li se ponovno na izvore, odnosno dokumentirane zapisnike sa suđenja koje Brešan koristi kao dio nefikcionalno posredovane građe ponajprije u kontekstu procesa ispitivanja i iskaza glavnih osuđenica, važno je imati na umu kako su ti različiti zapisi sa suđenja, odnosno ispovijedi ili fragmenti naracija optuživanih žena, onako kako su zabilježeni unutar kaznenih spisa,

⁵ Bayer u dijelu knjige pod nazivom „Dokumenti o progonu čarobnjaka u Hrvatskoj“ donosi niz različitih zakonskih članaka, propisa, odluka, zapisnika, optužnica i presuda za različite slučajeve. U slučaju Margarete Kuljanke predočeni su spisi sudskog postupka koji je vođen na zagrebačkom sudu od 23. do 30. prosinca 1733. godine, a sastoje se od više različitih zapisnika: zapisnika sudske rasprave, zapisnika o nastavku sudske rasprave, zapisnika o ispitivanju na mukama optužene i zapisnika o završetku sudske rasprave na kojemu je optužena osuđena da bude „živa spaljena na lomači“ (Bayer 1982: 613–619). Spisi procesa protiv Vugrinec, Brcković i dr. prikazani su od str. 680. do str. 712.

zapravo specifičan žanr premda su, kako to ističe i Nataša Polgar, u žanrovskom smislu zapravo:

teško jednoznačno odrediti, oni su narativi unutar narativa koji se /.../ opiru jasnoj kategorizaciji i klasifikaciji te dijelom pripadaju životnim pričama ili pak ispovijedima, a nekim dijelom pravnom diskursu, no unatoč problematičnoj žanrovskoj pripadnosti ipak su iznimno važan izvor subjektivnih i subjektivnih priča, doživljaja, iskustava, mišljenja i afekata /.../ nisu tek crtice iz života, nego životne epizode koje pokazuju kako se društveno i kulturološki, pa i ideološki, konstruira „problematično“ ženstvo. (Polgar 2021: 152)

Iz tog su razloga navedeni iskazi u cjelini ili sažimanjem uklopljeni odnosno iskorišteni bez bitnijih autorovih intervencija u auto i heterokarakterizaciju glavnih likova. Također, navedene naracije iz zapisnika pokazuju ujedno kako pojmovi „vještica“ i „vješticarstvo“ „nisu bili fiksne kategorije, nego mjesta stalnih napetosti i pregovora“ (Polgar 2021: 153).

Pogledajmo konačno detaljnije na koji način je u drami *Ledeno sjeme* vjerodostojno predstavljen tematsko-motivski kompleks vještičjeg imaginarija, s naglaskom na razmatranje diskurza tjelesnosti ili reprezentacije politika tijela upisanih u dramu.

Margareta Kuljanka, oko čijeg se suđenja oblikuje dramska radnja, predstavljena je kao „izuzetna ljepotica“, što je posebno naglašeno i u didaskaliji, u sceni mučilišta u podrumu Magistrata kada lik Kuljanke i prvi put, pomalo šepajući (jer joj je prethodno sa stražnjice kao ključni materijalni dokaz odrezan komadić kože, tj. tzv. vražji pečat) izravno dolazi na scenu. Brešan ju ovako opisuje: „to je stasita žena, od oko 25 godina, vitka u struku i razvijenih bokova, s dugom, valovitom plavom kosom. Odjevena je u kratku zatvoreničku haljinu od gruba sukna, tako da joj se vide lijepo oblikovane noge“ (Brešan 1993: 92). Sudeći prema navedenom tjelesnom opisu, ona je utjelovljenje tipa zavodljive žene,⁶ odnosno, kako se ubrzo tijekom ispitiva-

⁶ Na Brešanovu sklonost takvom prvenstveno erotski kodiranom prikazu tjelesnog izgleda mlade žene upućuje i opis lika Sande Loko u romanu *Država Božja 2053*: „Sanda se već u četrnaestoj godini razvila u stasitu ženu bujnih, ali čvrstih oblika, raskošnih prsa i bokova, a vitka struka. Tako da je svojom pojavom mamila muške poglede“ (Brešan 2013: 23).

nja saznaje, riječ je o mladoj, lijepoj i drskoj ženi nesputane seksualnosti. Ona je prije početka mučnog torturalnog ispitivanja priznala da je imala izvanbračne seksualne odnose, za što ju je prethodno i denuncirao Leopold Haramija, kovač koji svjedoči da je više puta stupao s njom u tjelesni odnos. U njegove optuživačke iskaze kao ključnog svjedoka protiv Kuljanke uključeni su i ostali bitni toposi čudovišnosti, odnosno tipičnih predodžbi u konstrukciji vještica kao prijetećeg drugog, uključujući spominjanje infanticida, sposobnosti letenja i pojavljivanja na drugom mjestu, transmutaciju itd., a posebno su naglašeni i različiti motivski aspekti tzv. fragmentiranog tijela odnosno njegovih dijelova. Kao uobičajeni topos uz vještice se vezuje primjerice sačinjavanje masti od dječjih kostiju odnosno njihovih dijelova i sl., dok je u Brešanovoj drami istaknuta tema kanibalizma odnosno jedenja djeteta:

KOVAČ: Radim ja jednu večer u kovačnici, kad eto ti nje. Stane ona preda me, zadigne suknju sve do iznad pojasa i raskorači se. /.../ Stavi mi ona nogu na rame, a mene svega obuzme neka slast. Skroz izgubim pamet. A ona me onda opkorači i drugom nogom i zajaši /.../ Tek kad je svanulo i začuli se prvi pijetli, ona skoči s mene, pretvori se u neku crnu pticu i odleti. A ja klonem ni živ ni mrtav /.../ i stane jesti dijete kao kakvu poslasticu i piti mu krv. Kad odjednom, vidim ja, kao da to više nije ona. Glava joj pomodrljela, oči se zakrvavile, a zubi narasli ko u kuje /.../ Stavi zamotuljak na stol i otvori ga, a ono dijete. Živo živcato dijete od mjesec dana. /.../ I stane jesti dijete kao kakvu poslasticu i piti mu krv. /.../ Kreće ona da će na me, a ja pograbim sa zida blagoslovljeno raspelo i pružim ga prema njoj. Ona se sva strese, strahovito krikne, pobjegne u kamin i nestane kroz dimnjak. (Brešan 1993: 84–5)

Kao što je već spomenuto, u Brešanovu dokumentarističkom prikazu raznih označitelja već na početku je uveden i važan motiv maleficija za kojim se traga, a naposljetku i đavolji pečat kao svojevrsni krunski dokaz (*stigma diabolicum*), u drami naveden kao „neoboriv dokaz“, demonskog ugovora koji u konačnici kodificira Margaretino tijelo kao ono koje doista izlazi iz okvira normalnog i prihvatljivog, civiliziranog i discipliniranog. Na taj je način i kroz detaljni pri-

kaz mučenja Brešan prikazao njezin submisivni položaj tijekom cijelog proceduralnog postupka torture i sudskog ispitivanja u kontekstu demonstracije državnog aparata moći. Brešan tako u trećoj slici drame detaljno prikazuje Kuljankino mučenje do konačnog priznanja njezina savezništva s đavolom odnosno cjeloviti proces procedure torture koju u njezinu slučaju prikazuje od pronalaska tzv. đavoljeg pečata (nakon čega slijedi stezanje prstiju odnosno palčeva između metalnih pločica s vijcima i španjolska čizma)⁷ do kasnijeg onesvješćivanja:

ZAVERSKI: Prije nego što počnemo, da vidimo što je s vražjim pečatom. Frajt, jesi li ga pronašao?

FRAJT: Jedva jedvice, vaša milosti. Na tome sam jučer izgubio cijelo poslijepodne. Jedino mjesto, neosjetljivo na bol i koje ne pušta krv, bilo joj je otraga, na onome što je sramotno spominjati.

ZAVERSKI: Imaš li odrezak?

FRAJT: Evo! (*Pokaže krvavi komadić kože*) (Brešan 1993: 91)

Đavolski biljeg ili pečat, koji se tražio i pronalazio na koži okrivljenice ili okrivljenika, specifičan je po tome što se tražio tzv. pokusom s pomoću igle koji se vršio na način da bi krvnik okrivljene ispitaio ubodom igle na sumnjivim mjestima mrlja, madeža ili brazgotina na koži i sl., pa ako ne bi potekla krv to bi bio dokaz odnosno prepoznati pečat, a prvi su put takvu praksu, kako navodi Bayer (1982: 153), primijenili na svjetovnim procesima u Freiburgu u Švicarskoj u 15. stoljeću.

Premda u početku odbija priznati da je vještica, zbog okrutnosti navedene procedure i mučenja Margareta naposljetku priznaje sklapanje ugovora s đavlom, te prokazuje poimence i ostale žene s kojima se nalazila i na tzv. Sabatu (imena koja spominje su u povijesnim izvorima sve redom autentično potvrđene povijesne osobe: Mara Uvašić, Kata Rakocica, Uršula Jugovica, Eli-

⁷ Polgar, prema povijesnim izvorima navodi kako je u Hrvatskoj procedura torture bila srodna bečkim i pariškim sudovima, osim jednog načina koji nije postojao, a to je *tormentum insomniae* odnosno deprivacija sna koji se učinkovito primjenjivao na europskim sudovima te je bio manje okrutan od „torture tijela“ na koju su fokusirani hrvatski procesi. Gradijentna tortura stoga se sastojala od: stiskanja palaca, potom vezivanja ruku, stavljanja „španjolske čizme“, zatim tortura oštrim željeznim šiljcima, a „najjezivija i posljednja sprava za mučenje su bile ljestve (*scalae*, u jednom zapisniku i *lojtre*) na kojima bi se optuženu rastezalo sve dok ne bi priznala ili izgubila svijest, a nerijetko i preminula“ (Polgar 2021a).

zabeta Tucmanka, Marija Drapuška, Bara Petruša, Magda Brcković). Vrhunac toga grotesknog prizora mučenja jest i njezino isticanje snošaja s đavlom na osnovu prepoznavanja njegova sjemena kao posebno *ledenog*, po čemu i cijela drama nosi ime. Prema Bayeru predodžba ili tvrdnja o đavolskom „ledenom sjemenu“ koja se opetovano ponavlja u hrvatskim zapisnicima u iskazima niza optuženica uvedena je kao distinkcija prepoznavanja razlike spolnog općenja s đavolom⁸ na koju su optuženice, kako se čini, bile navođene:

Vještica, za koju su tako „ustanovili“ da je spolno općila s đavlom u liku svoga muža, morala je objasniti kako je znala da u tim slučajevima opći upravo s đavlom, a ne sa svojim mužem. Inače bi stvar izgledala posve neuvjerljivo, a i teološki način mišljenja, kao i svaki drugi, teži uvijek za što većom uvjerljivošću. Pitanje je riješeno tako da su vještici sugerirali da prizna da je kod spolnog općenja osjetila da onaj koji s njome opći ima hladno sjeme, ili uopće da je kod toga osjećala „nešto hladno“. Po tome je znala da to ipak nije njezin muž, nego đavao. (Bayer 1982: 246)

U iskazima Kuljanke, ali i Marije Vugrinec, Brešan također posebno detaljno predstavlja odnosno opisuje i Sabat koji se u povijesnim tumačenjima nerijetko ističe kao subverzivan zbog izmicanja seksualno ortodoksnom i kodificiranom ponašanju i odbacivanja uobičajenih seksualnih uloga, ali i zbog noćnog okupljanja koje prema nekima ima i utopijski karakter. U nekoliko navrata o noćnom okupljanju na Medvednici ili drugdje tako se izjašnjavaju ili ga zamišljaju sve optužene Kuljanka, Vugrinec i Uršula Jugovica. Vugrinec primjerice u svojim iskazima navodi: „Govorila je da ćemo ako se namažemo tom masti, poletjeti na Medvednicu na ročište. Da su tamo vrazi sve mladi, zgodni dečki, a mi možemo birati onoga koji nam se najviše sviđa“ (Brešan 1993: 87). Jugovica pak opisuje svojevršno ne-mjesto na nebu gdje je puto-

⁸ Navedena predodžba o hladnom đavolovu ili demonskom sjemenu nalazi se i u nekim demonološkim priručnicima ili traktatima iz 17. stoljeća kao što je *Compendium Maleficarum* (Milano, 1608.) Franciscusa M. Guacciusa, demonologa i egzorcista, koji se u preuzimanju toga poziva na navode bizantskog teologa Marka iz Efeza iz 15. stoljeća koji pak o tome piše na osnovu ispovijesti „samih vještica“ (Guazzo 1929: 31). Zanimljivo je pri tome da puno raniji i poznatiji priručnik kao što je *Malleus Maleficarum* ne navodi konkretnije o kakvom se sjemenu radi.

vala zlatnom kočijom: „Jesam... vještica sam... vještica sam... I bit ću vještica dok ima života u meni... Vozila sam se s vragom u zlatnoj kočiji po nebu... sa četiri upregnuta vranca... i sipala sam odozgo grad i munje.../.../ Sjedila sam zdesna Velikoj Gospođi i gostila se s njom... (ibid.: 125).

Silvia Federici također ističe kako je: „Klasni revolt, zajedno sa seksualnim prijestupima, bio središnji element u opisima Sabata, koji je prikazivan i kao čudovišna seksualna orgija i kao subverzivno političko okupljanje, ali i bauk kanibalizma“ (Federici 2013: 223).⁹ Premda u Brešanovu tekstu nema znatnijeg ukazivanja na klasnu dimenziju u smislu političkog okupljanja, klasni je problem i nadmoć vlasti u kontekstu optužbi za vještičarenje ipak motivski naglašeno uveden i prokazan nekoliko puta, a posebice kada u drugom dijelu drame pristigne De Haen¹⁰ da istraži slučaj te uvidi da postoje različite verzije sudskih zapisnika:

DE HAEN: /.../ Gospodine suče! Ovdje imam dvije verzije jednog te istog zapisnika. Neka imena iz ove u ovoj drugoj se ne spominju. Što vi znate o tome?

ZAVERSKI: Da, to su imena nekih optuženih grofica i barunica.

DE HAEN: Zašto ste dali da se ona brišu?

ZAVERSKI: To nisam učinio ja, nego veliki župan Jurišić.

DE HAEN: Ali to se nije moglo učiniti bez vašeg znanja.

ZAVERSKI: Da se mene pitalo, ja bih sve te visoke dame uhitio i podvrgnuo torturalnom ispitivanju. Dotle dok ne priznaju da su vještice i dok ne otkriju tko je Velika gospođa. Jer, ta sigurno dolazi iz njihovih redova. A onda sve na lomaču! Zlo je zlo, bez obzira zaodijeva li se u svilu i brokat, ili u proste haljine.

⁹ Federici u tom kontekstu također ističe kako se kroz taj masovni „lov na vještice“ u 17. i 18. stoljeću dogodio zapravo obrat u odnosu na prikaz i poimanje đavla u srednjem vijeku i renesansi: „Lov na veštice je izokrenuo odnos između đavola i veštice. Sada je žena imala ulogu sluškinje, ropkinje, succubusa (ženskog demona) telom i duhom, dok je đavo postao njen vlasnik i gospodar, svodnik i suprug, sve u isti mah“ (Federici 2013: 233).

¹⁰ Anton de Haen (1704. – 1776.) bio je austrijski liječnik nizozemskog porijekla. Bavio se medicinom i na bečkom sveučilištu bio profesor interne medicine i utemeljitelj kliničke prakse. Po nazorima je bio konzervativan, a objavio je, između ostaloga, i knjigu o magiji (1777.). Brešan ga u drami isprva prikazuje kao protivnika praznovjerja i optužbi, milostivog i prosvijećenog intelektualca koji prokazuje namještenost sudskog procesa i buni se protiv Kuljankina mučenja da bi s razvojem radnje postao i sam utjelovljenje đavolske sile.

DE HAEN: Bravo! Bravo! Izvanredan osjećaj za pravdu. Rijetka nepotkupljivost...Pa zašto niste tako napravili?

ZAVERSKI: Htio sam. Ali veliki župan mi je zabranio pod prijetnjom oduzimanja sudačke časti. Morao sam ga poslušati. On je ipak vlast.

DE HAEN: U redu. Vlast treba slušati. To stoji. Ali, kad vam je već bilo zabranjeno progoniti jedne, zašto onda niste odustali i od progona drugih?

ZAVERSKI: Kako zašto? Pa one su ipak, bez obzira na sve, vještice.

DE HAEN: A, tako! A gdje vam je tu bio onaj princip za koji se zalažete: 'Zlo je zlo, bez obzira čim se zaodijeva?' Zašto niste postavili ultimatum: ili svi ili nitko? To bi bila visoko moralna gesta. (Brešan 1993: 138)

Na važnost klasne stratifikacije „institucionalnog osvajanja i obilježavanja tijela“ ukazuje i Polgar koja o tome piše:

iako tortura nije predviđena nikakvim pravnim propisima, ona se primjenjuje na sudovima slobodnih gradova, a „najviše u procesima protiv seljaka“ (*contra rusticos*), dok se plemstvo ne može podvrgnuti torturi osim ako nije zatečeno na mjestu zločina /.../ čime se precizno određuju tijela koja treba disciplinirati i modificirati, regulirati i koja mogu biti obilježena odnosno koja mogu biti Drugost. Prema tome se može zaključiti da je institucionalno osvajanje tijela pratilo društvenu hijerarhiju moći i kanaliziralo kolektivnu atmosferu tjeskobe i straha, na neka, uglavnom ženska i već statusnom pripadnošću podređena tijela. (Polgar 2021a)

Nadalje, u gradacijskom smislu kulminacija prikaza okrutnosti procesa torture u kontekstu potpune nemoći ispitanica u drami jest ponovno detaljizirati prikaz mučenja i onesvješćivanja Marije Vugrinec, čiji iskazi ukazuju i na u povijesti potvrđeni seksualni sadizam i prisilu odnosno silovanje kojem je tijekom boravka u zatvoru bila izložena, pri čemu ju je iskoristio fiškal Perko, predstavljen kao istražitelj:

MARIJA: Vaša milosti...ovaj tu, Perk, to je najveći zlotvor! Dok sam bila u zasebnoj ćeliji, dolazio je k meni tobože da traži vražji pečat. A

kad bih se skinula, radio je sa mnom svakakve nastranosti. Čak mi je i ono stavljao u usta... Gadilo mi se, ali sam trpjela, jer mi je obećao da će reći da nemam vražjeg pečata i pustiti me... A kad se toga zasitio, prevario me i poslao u mučilište. (Brešan 1993: 257)

Taj iskaz koji Brešan vezuje uz lik Marije Vugrinec specifična je parafraza ponešto drukčijeg, ali jednako jezovitog iskaza Margarete Kuljanke (ali i u historiografskim izvorima više puta potvrđenim naracijama mnogih optuženih žena) o seksualnom odnosu s „gospodinom gradskim kapetanom“ u zatvoru kako ga donosi Bayer u svojoj knjizi:

Nadalje izjavljuje da je vrag s njome u podobi njenog muža više puta spolno općio, dva puta je i u zatvor k njoj dolazio u podobi gospodina gradskog kapetana i obećavao joj da će je osloboditi zatvora. U tome je obećanju i živio s njome u zatvoru. On nije imao toplog sjemena, nego hladno, i ona je poznala da je vrag, a ne onaj u čijoj je spodobi navedenim prilikama k njoj dolazio. (Bayer 1982: 617)

Polgar u svojoj analizi ističe taj mehanizam supstitucije đavla nekim drugim označiteljem (a najčešće je to jedna stvarna osoba iz bliske okoline) u kontekstu različitih naracija o „spolnom općenju s đavlom“, za što utvrđuje kako su upravo hrvatski sudovi pokazali „neobično velik interes s nizom razrađenih potpitanja o izgledu i imenu đavla, njegovoj odjeći, mjestu i okolnostima u kojima se odnos dogodio te osobito o đavoljem penisu“ (Polgar 2021a). S druge strane, navedeni motiv silovanja u ovakvim iskazima Kuljanke i drugih optuživanih žena tumači i kao „pounutrivanje tuđeg prijestupa kao odraza vlastite kvarnosti“ (usp. Polgar 2021a). Drugim riječima, takvi fragmentirani iskazi prisutni kroz različite naracije prema Polgar upućuju ne samo na institucionalno odnosno ozakonjeno ponižavanje i mučenje ženskih tijela radi njihove demonske prirode, tj. Drugosti, već zorno govore i o: „izvaninstitucionalnoj stvarnosti u kojoj se žene nekažnjeno seksualno zlostavlja, odnosno u kojoj postoji društveno odobreno *pravo* na žensko tijelo, kada su žene podjednako objekti i žudnje i straha“ (Polgar 2021a), što u oba slučaja zapravo rezultira dopuštenim nasiljem nad ženama. Slično tumačenje zastupa i Silvia Federici: „Seksualni sadizam kojem su

tokom mučenja bile izložene optužene žene otkriva mizoginiju bez premca u povijesti, koja se ne može objasniti težinom bilo kog konkretnog zločina“ (Federici 2013: 231).

Zahvaljujući dosljednom inzistiranju na dokumentarističkom prikazu torture i uvažavanju arhivskog povijesnog materijala, Brešan u drami ne samo što detaljno prikazuje cjelokupnu topiku i problematiku vještičjeg imaginarija, već jasno ukazuje i na okrutnost i bešćutnost sustava prikazujući odabrane junakinje kao povijesnim usudom izabrane objekte odnosno pasivizirane žrtve, premda se i Margareta Kuljanka i Marija Vugrinec nastoje pobuniti i pokazuju, barem u početku, a posebno je to vidljivo na primjeru Kuljanke, specifičnu samosvijest i nepriznavanje autoriteta. Tako je njezin ulazak na scenu didaskalijski predstavljen ne samo opisom njezina izgleda već i objašnjenjem ponašanja koje ukratko prikazuje i njezinu narav odnosno karakter:

!...! Čim uđe, otme se pomoćnicima i navali na Frajta vičući i udarajući ga šakama.

MARGARETA: Ti krvopijo, divljače, seljačino, što sam ja, tvoja krmača, da me onako dereš... (*Kako se Frajt i ne obazire na njene udarce, koje i ne osjeća, ona se obrati Zaverskom*) Jeste li vi, vaša milosti, rekli ovom volu da me onako bode iglom i reže mi živo meso? *!...!* MARGARETA: Nemam vam što priznati. Sve sam vam rekla. Što sam radila-radila sam, a što nisam-nisam. *!...!* ZAVERSKI: Optužena, ponovo te pitam: jesi li imala kažnjiv odnos s vragom? MARGARETA: Već sam vam rekla, vaša milosti. Imala sam odnošaje s mnogima, i sa starima i s mladima, i s oženjenima i neoženjenima, ali s vragom...Što me toliko stežeš, to boli...s vragom nikada! (Brešan 1993: 92–93)

IV.

Iz današnje je perspektive teže formirati decidirane zaključke i sa sigurnošću znati koji su razlozi motivirali Brešanov zaokret prema povijesnoj drami, odnosno povijesnim temama, a i sam autor nije ostavio dovoljno zapisa o vlastitim razmišljanjima ili porivima za pisanje pojedinih tekstova. Zbog

toga je, ali i zbog mimetičkog načina pisanja odnosno zatvorenosti u kazališnu iluziju teže promišljati dramu na način da je ovaj povijesni slučaj prokazivanja i suđenja tzv. vješticama samo podloga za aktualizaciju ili paralelu sa suvremenosti. Vidljivo je kako se Brešan, posebno u prikazu vještičjeg imaginarija, koncentrira na što je moguće vjerodostojniji opis povijesnog zbivanja, suđenja i torture, uglavnom ne izlazeći iz okvira faktografski utemeljene dokumentarnosti različitih zapisnika. U tom je smislu zanimljivo da i bez navođenja izvora, u prikazu suđenja i postupka torture dosljedno slijedi arhivske izvore i iskaze optuženica, koncentrirajući se ponajprije na prikaz institucionalnog mučenja i zaposjedanja odnosno sveukupne dijabolizacije ženskog tijela kroz sve relevantne tope konstrukcije vještičjeg tijela kao čudovišnog odnosno prijetećeg Drugog. Premda se Brešan u drami ne usredotočuje isključivo na prikaz glavnog motiva progona i suđenja, odnosno lomače na koju su predane optužene „vještice“, već prokazuje i druge unutarnje probleme sustava odnosno mehanizme održavanja političke moći (beskrupuloznost, izdaja, namještanje svjedoka, mentalitet mase) kroz ovaj drastični (realistični) i detaljistički prikaz strahota kojima su izložene optuženice paradigmatički upozorava ne samo na društveno-politički problem nevinog stradalništva već i na opasnosti koje se pojavljuju u slučajevima ideološke proizvodnje neprijatelja odnosno kada pojedinac ne slijedi norme kolektivnog svjetonazora. Time se i drama *Ledeno sjeme* može smatrati problemskom, a vjerojatno u nekoj mjeri i političkom,¹¹ u nizu drugih autorovih tekstova. Jer Brešan i ovom dramom upućuje pred čitatelja i gledatelja niz pitanja, među kojima se posebno ističe ono, kako je istaknuo jedan poljski kritičar, univerzalno, krucijalno i nerazrješivo pitanje o postojanju zla u svijetu, u smislu „je li zlo osobina jedinke ili je pak društvena posljedica“ (usp. Cvitan 2022: 91).

Naposljetku, ovako usmjereno iščitavanje u kontekstu rodno i klasno kodiranih značajki likova, ali i samim odabirom teme, potvrdilo je, kao što je

¹¹ Uzimajući u obzir kontekst ranih devedesetih u Hrvatskoj, Brešanova bi se drama implicitno mogla dovesti u svezu s najpoznatijim medijskim skandalom prokazivanja domaćih „izdajnica“ poznatim pod nazivom „Vještice iz Rija“, no Brešan nije bio pobornik eksplicitnog političkog angažmana u kazalištu, a kao član P.E.N.-a također nije medijski reagirao u navedenom slučaju. U tom je smislu osobiti hendikep i činjenica da drama nije bila izvedena pa se o njezinu potencijalnom recepcijskom učinku u vremenu nastanka može samo nagađati.

već davno u slučaju ključnih odrednica Brešanova teatra jasno istaknula i Lada Čale Feldman, kako se „piščeva iz djela u djelo razaznatljiva zaokupljenost temom odnosa ljudske jedinke i ideologije očituje uvijek iz drugačije vizure“ (Čale Feldman 1989: 130).

LITERATURA

- BAKARIĆ, Tomislav (1994). *Malleus Maleficarum (Malj koji ubija)*. Drame. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- BREŠAN, Ivo (1993). „Ledeno sjeme“. U: *Tri drame*. Zagreb: Znanje.
- BREŠAN, Ivo (2003). *Država Božja 2053*. Zagreb: Sysprint.
- BAYER, Vladimir (1982). *Ugovor s đavlom: procesi protiv čarobnjaka u Evropi a napose u Hrvatskoj*. Uvodne studije napisao, dokumente priredio i tumačenjima popratio Vladimir Bayer; [dokumente preveli Mihajlo Lanović i dr.]. Zagreb: Informator.
- CAR, Milka (2016). *Uvod u dokumentarnu književnost*. Zagreb: Leykam international d.o.o.
- CVITAN, Grozdana (2022). *Trajni sukob s Nečastivim: Ivo Brešan*. Šibenik: Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku.
- ČALE FELDMAN, Lada (1989). *Brešanov teatar. Aspekti Brešanove dramaturgije*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- FEDERICI, Silvia [Federiči, Silvija] (2013). *Kaliban i vještica. Žene, telo i prvobitna akumulacija*. Preveo Aleksa Golijanin. Beograd: Burevesnik.
- GUAZZO, Francesco Maria (1929). *Compendium Maleficarum*. Preveo s latinskog na engleski E. A. Ashwin. London: John Rodker.
- PAVIS, Patrice (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Antibarbarus.
- POLGAR, Nataša (2021a). „Drugost ženskog/vještijeg tijela: institucionalne prakse o(d)značivanja“. *Sic: časopis za književnost, kulturu i književno prevođenje* 11 (2) <https://www.sic-journal.org/Article/Index/659> (14. lipnja 2024.).
- POLGAR, Nataša (2021b). *Vještica na kauču: psihoanalitički ogledi o suđenjima vješticama u Hrvatskoj*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- TATARIN, Milovan (2002). *Povijest, istina, prašina. Skeptički ogledi*. Zagreb: Znanje.
- VUKELIĆ Deniver (2012). „Fenomen progona vještica u Zagrebu i problemi identiteta u popularnom historijskom romanu Marije Jurić Zagorke ‘Grička vještica’“. U: *Širom svijeta: o Zagorki, rodu i prostoru: radovi sa znanstvenog skupa Marija Jurić Zagorka-život, djelo, naslijeđe / Grad, granica, geografija*. Ur. Anita Dremel. Zagreb: Centar za ženske studije, 97–130.

Ledeno sjeme and Discourses on Witches and Witchcraft

Brešan's historical-themed play *Ledeno sjeme* (1993) has a specific status in the author's oeuvre due to the peculiarity of the theme and deviation from usual dramaturgical procedures and has not been played on domestic stages until now. Since the center of the dramatic events of this historical play, the case of the trial of Margareta Kuljanka and other women from the middle of the 18th century is known in historiography for the so-called witchcraft, the paper examines and compares Brešan's treatment of the topic with contemporary historiographical sources and considerations of the aforementioned court processes, especially from the perspective of feminist (and psychoanalytical) interpretations that place the issue of the body, corporeality and sexuality at the center of their considerations. The article shows how the body of a witch is constructed as a disdainful „other“ with the aim of better understanding the historical layers of the play, which at the same time enables additional insights into the insufficiently researched demonological themes of Brešan.

KEYWORDS: body, feminist criticism, historical play, *Ledeno sjeme*, witches

Leszek MAŁCZAK

Slika zapadne civilizacije i prosvjetiteljstva u Brešanovu *Ledenom sjemenu* i njegovim poljskim prijevodima

UDK: 821.163.42.09 Brešan, V. * 821.163.42-2=162.1

Izvorni znanstveni rad

Ledeno sjeme jedna je od manje poznatih Brešanovih drama. Izašla je ranih 90-tih i govori o jednom povijesnom događaju iz sredine 18. stoljeća u Hrvatskoj – slučaju suđenja Margareti Kuljanki i drugim ženama zbog tzv. vještičarenja. Nikad nije postavljena na scene hrvatskih kazališta, možda zbog toga što je previše podsjećala na tekuću medijsku kritiku grupe hrvatskih autorica koje su kolokvijalno prozване vješticama. Takvih problema tekst nije imao u poljskom recepcijskom kontekstu koji nije bio opterećen istim asocijacijama na aktualna zbivanja na društveno-političkoj sceni. Drama je prevedena na poljski 1999. i zatim je ubrzo, 2000. godine, uprizorena u lublinskom kazalištu Juliusza Osterwe te zatim u Teatru televizije 2001. U većini interpretacija i recenzija drame naglasak se stavlja na Brešanov prikaz vlasti i ljudske naravi, a zapostavlja se puno važnije i bitnije pitanje, naime problematiziranje odnosa prema zapadnoj civilizaciji, prosvjetiteljstvu i racionalizmu. Upravo taj aspekt drame doživljava najveće promjene u poljskim prijevodima u kojima se ublažava kritika zapadne civilizacije i mijenja način predstavljanja glavnih protagonista drame.

KLJUČNE RIJEČI: Balkan, Ivo Brešan, *Ledeno sjeme*, prijevod, prosvjetiteljstvo, recepcija, zapadna civilizacija

Ivo Brešan jedno je od najprepoznatljivijih imena hrvatske kulture u Poljskoj. Svoj status zahvaljuje prije svega dramskom pismu, no ništa manje važnu ulogu odigrao je recepcijski kontekst. Vrijeme vrhunca popularnosti tog autora u Poljskoj seže u drugu polovicu sedamdesetih i osamdesetih godina. Brešan je u Poljskoj poznat jedino po svojim dramskim djelima, ponajprije po

Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja, no ne možemo pod dojmom *Predstave* smetnuti s uma druge drame postavljene na scene poljskih kazališta, koje, s jedne strane, ne mogu s obzirom na gledanost, popularnost i recepciju parirati najpoznatijem djelu toga autora, s druge strane, ako preskočimo *Predstavu* i uzmemo u obzir samo te predstave, Brešan je i nadalje najizvođeniji hrvatski dramski pisac u Poljskoj do ere Mire Gavrana, dakle do dvijetisućitih godina. Brešanov prozni opus nije doživio nikakvu poljsku recepciju zbog za hrvatsko-poljske veze nepovoljna konteksta u kojem je nastao (devedesete), za razliku od dramskog opusa koji se savršeno uklopio u poljski recepcijski kontekst (sedamdesete i osamdesete). Sam Brešan u intervjuu koji je vodila Jozefina Dautbegović govorio je o ulozi konteksta presudnoj za uspjeh *Predstave*, u kojem se pojavila:

Drama je bila izazov, i ta je izazovnost mogla imati najbolju recepciju samo za trajanja Hrvatskog proljeća, kad su se stvari na trenutak malo otopile. Prije toga to je bilo naprosto nezamislivo. Tako da je, eto, tek 1971. bio pravi trenutak da komad iziđe i pola njegove slave vezano je upravo za to. (Dautbegović 2006: 16)

Isto možemo reći za poljsku recepciju jer drama stiže na scene poljskih kazališta za vrijeme uspona Solidarnosti.

Brešanove su predstave gostovale diljem Poljske u mnogim gradovima i kazalištima. Dosad nijednom drugom autoru nije uspjelo gostovati u više kazališta i imati veću publiku od Brešana, čak ni Miri Gavranu, najizvođenijem suvremenom hrvatskom autoru u svijetu, koji je također najizvođeniji autor u Poljskoj danas. S obzirom na broj kazališnih premijera njegovih djela, Poljska zauzima drugo mjesto, iza Hrvatske (prema podacima u Wikipediji: usp. https://hr.wikipedia.org/wiki/Miro_Gavran, broj kazališnih produkcija od 1983. do 2023.: Hrvatska – 67, Poljska – 26, Bosna i Hercegovina – 23, Češka – 21, Slovačka – 20). Brešana je u Poljskoj gledalo oko tristo tisuća gledatelja u kazalištima i milijuni na televiziji. To je, naravno, fenomen drugog vremena i drugih prilika, u današnjem svijetu teško ponovljiv. Nakon pada komunizma Brešan na pozornicama poljskih kazališta rijetko biva uprizoren i svaki se put mora boriti s vlastitom legendom i stalnim uspoređivanjem svakog novog ostvarenja s *Predstavom*. Međutim, te su usporedbe nepotrebne

jer je uspjeh *Predstave* bio uvjetovan društveno-političkim kontekstom na koji autor nije mogao utjecati. Nažalost, u ovome slučaju legenda *Predstave* Brešanu škodi, opterećuje svako njegovo novo djelo neutemeljenim očekivanjima da će po nečem biti slično *Predstavi*. Tako svako od tih djela ispada lošije i bljeđe, a da nije bilo *Predstave*, sva ta djela doživjela bi zapaženiju recepciju i dobila bolje kritike. Upravo je zbog toga, zato što svaka recenzija ponavlja sjećanja na *Predstavu*, neopravdano malo mjesta i pozornosti posvećeno drami pod naslovom *Ledeno sjeme*, koja se u Poljskoj pojavila potkraj devedesetih. U televizijsku predstavu odlučila ju je adaptirati Olga Lipińska, redateljica najgledanije verzije *Predstave* nastale 1986. u Teatru televizije. Treba dodati i da su devedesete i početak dvijetisućitih godina vrijeme najveće krize u hrvatsko-poljskim kazališnim odnosima i uopće u hrvatsko-poljskim kulturnim odnosima. Ako uzmemo u obzir opće prilike tijekom zadnjih dvjesto godina, najviše se s hrvatskog jezika prevodilo upravo u posljednjih pedesetak godina, dakle u sedamdesetima, osamdesetima, dvijetisućitima i dvijetisuće desetima, izuzevši upravo devedesete, kada se mijenja geopolitička situacija u svijetu, dolazi do pada komunizma i rušenja Berlinskog zida. Time se mijenjaju i odnosi na polju prevođenja. Dotadašnju suradnju, koja se nalazila pod strogim nadzorom politike, čiji je jedini i „pravi“ patron bila država, zamjenjuje raspršena suradnja ovisna o individualnim pothvatima i kontaktima, podređena nevidljivoj ruci tržišta, dakle neoliberalnom tržištu. K tomu, u Hrvatskoj počinje Domovinski rat i borba za neovisnost, koji ostavljaju neizbrisiv trag na svakom području društvenog života. Ovo čimbenici dovode do krize u hrvatsko-poljskim kulturnim odnosima, no treba imati na umu da je kriza prisutna na cijelom području međuslavenskih kulturnih odnosa.¹

Autorica je poljskog književnog prijevoda *Ledenog sjemena* – čiji je naslov na poljski prenesen kao *Vražje sjeme* – poznata i iskusna prevoditeljica Dorota Jovanka Ćirlić (od dramskih pisaca prevodila je također Slobodana Šnajdera, Ladu Kaštelan, Filipa Šovagovića, Tenu Štivičić, Ivanu Sajko). *Ledeno sjeme* upravo je vražje sjeme, sjeme, kako saznajemo čitajući dramu, po kojem se

¹ O tome više u knjizi pod naslovom *Recepcija hrvatske književnosti u Poljskoj od 1970. do 2010.* koja se nalazi u otvorenom pristupu pod poveznicom: <https://monograph.us.edu.pl/index.php/wydawnictwo/catalog/book/PN.4211>

prepoznaje da je u tijelu neke osobe vrag.² Prijevod je objavljen u prosincu 1999. godine u *Dialogu*, najvažnijem poljskom kazališnom časopisu. *Ledeno sjeme* osim međujezičnog, odnosno književnog prijevoda, vrlo je brzo doživjelo još dva intersemiotička, dakle međuznakovna prijevoda. Riječ je o scenском prijevodu iz 2000. godine – kazališnoj izvedbi Teatra Juliusza Osterwe iz Lublina te o spomenutom televizijskom tumačenju iz 2001. godine. Tri uzastopna događaja povezana s istim autorom u tri godine hrvatsko-poljskih kazališnih veza vrlo je rijetka situacija. Ova činjenica svjedoči o posebnom statusu Brešana u poljskoj kulturi, no o tome svjedoči i činjenica da je Brešan specijalno za poljsku izvedbu pripremio novu verziju drame. Broj tekstova o toj drami vrlo je skroman. Treba na ovom mjestu također primijetiti da je inače recepcija Brešana kod struke začuđujuće skromna, s obzirom na značenje njegova djela i u matičnom i u poljskom kontekstu. Kad dolazim u Hrvatsku na predavanja i govorim o Brešanu studentima kroatistike, uvijek sam iznenađen što gotovo nitko ne zna za tog autora, nedvojbeno jednog od najvažnijih suvremenih hrvatskih pisaca. Martina Petranović piše da je s jedne strane riječ o „modernom klasiku, vrsnome dramatičaru i prozaiku te scenaristu koji je obilježio hrvatsku književnost i kazalište te film“, no s druge strane da je stručna literatura o Brešanovu dramskom i kazališnom djelovanju „umnogome svodiva na rasutu građu, kritike, osvrtre i članke koji tek partikularno zahvaćaju njegov rad“ (Petranović 2020: 141). U malobrojne cjelovite pristupe Brešanovu djelu ubraja se knjiga Lade Čale Feldman *Brešanov teatar* iz 1989. godine te knjiga Grozdane Cvitan *Trajni sukob s Nečastivim: Ivo Brešan* iz 2022. godine.

U ovome ću radu predstaviti poredbenu analizu izvorne drame na hrvatskome tiskane 1993. s verzijom koju je pripremio autor za poljsku izvedbu (sačuvana u rukopisu koji sam dobio zahvaljujući Grozdani Cvitan), zatim s poljskim književnim prijevodom iz 1999. te s televizijskim tumačenjem Brešanova djela iz 2001. koje je nedvojbeno najvažnije, umjetnički najuspjelije i koje se i

² Zahvaljujući G. Cvitan saznao sam da je prevoditeljica tražila u pismu Brešanu dozvolu za promjenu naslova na kojoj su inzistirali poljski kazalištarci tvrdeći da ledeno sjeme loše zvuči. Vražje sjeme frazem je u poljskome jeziku koji se odnosi na zlu osobu. Pero Mioč smatrao je poljski prijevod lošim. Nije bilo razloga da ga se mijenja jer se ledeno sjeme pojavljuje u demonološkoj literaturi također na poljskom jeziku. Iz pisma prevoditeljice saznajemo da su poljski kazalištarci tvrdili da originalni naslov nije dovoljno atraktivan, nije dobar za plakat.

danas može pogledati (neću uzimati u obzir predstavu koja je nastala u kazalištu u Lublinu). Usporedba se, dakle, odnosi na četiri verzije drame. Konzultirao sam također najnovije izdanje drame koje je uredio Vinko Brešić i koje je izašlo u izboru tiskanom u Matici hrvatskoj 2020. Razlika među izdanjima iz 1993. i 2020. nema. To bi značilo da Brešan nije u kasnija hrvatska izdanja unio promjene koje su se pojavile u rukopisnoj verziji pripremljenoj za poljsku publiku. U trenutku rada na tom tekstu snimka predstave bila je dostupna pod poveznicom: <https://www.facebook.com/watch/?v=863646241439612>.

Brešanova drama izlazi u doba tektonskih geopolitičkih promjena u Europi i u svijetu. To su kraj hladnog rata, raspad Sovjetskog Saveza i pad komunizma u Istočnoj Europi. U Hrvatskoj su devedesete vrijeme Domovinskog rata. Drama prikazuje dva sučeljena svijeta iz polovice 18. stoljeća: periferija (Banska Hrvatska) i centar (Austrija, Beč). Radnja drame temelji se na autentičnim povijesnim događajima. Pripremajući je, Brešan je proučio sudski proces iz 18. stoljeća u kojem je na smrt spaljivanjem na lomači osuđena Margareta Kuljanka, žena koju su prozvali vješticom i koju se smatra posljednjom ženom pogubljenom na taj način. Zakon prema kojem se osuđivalo na smrt zbog vještičarenja ukinula je Marija Terezija, do koje su doprli glasovi o takvoj praksi. Pero Mioč primjećuje da je „pripovijest (...) zatvorena u hrvatsku realnost, ali toliko minimalizirano da se može događati svugdje, a također vrlo dobro i u suvremenosti, jer što je stvarnost ako nije sjećanje na prošlost; pa su ovdje čarobnice i lomače univerzalne metafore i simboli“ (Cvitan 2022: 92). U *Ledenom sjemenu* prisutni su problemi koji inače zaokupljaju Brešana i kojima taj autor posvećuje puno mjesta u svojim drugim djelima, a to su, prema Vinku Brešiću, među ostalim: „odnos između ideologije i vlasti, politike i umjetnosti, birokracije i pojedinaca te kulture i barbarstva, kritika primitivizma dominirajućih mentaliteta i dogmatizma svih vrsta“ (Cvitan 2022: 108). Velimir Visković konstatira da je „sukob individue s dogmom, ideologijom, represivnim sustavom“ Brešanova opsesivna tema (Visković 2006: 22), a u interpretaciji upravo *Ledenog sjemena* Milovan Tatarin utvrđuje da je promišljanje režimske represije, vlasti i načina njezina funkcioniranja Brešanova omiljena tema (Tatarin 2006: 189). Dodaje da „(...) preuzimajući povijesno vjerodostojnu temu, progovara o institucionaliziranom nasilju sustava nad pojedincem iza kojega se nalaze sasvim osobni, često materijalni interesi, no gotovo uvijek opsesivna želja za vlašću“ (ibid.: 189). Tatarin u svojoj analizi

skreće pozornost na to da je riječ o „ironičnom razobličavanju i potkopavanju sustava moći i načina njegova funkcioniranja“ i da pisci koji posežu za temom vještica i čarobnjaštva artikuliraju na taj način svoj „nepomirljiv odnos spram nasilja i totalitarizma“ (ibid.: 186).

Tri su glavna protagonista drame – Josip Krčelić, mladi idealist, hrvatski intelektualac koji vjeruje u racionalizam i prosvjetiteljske ideje, inače osobni tajnik Ivana Jurišića; Ivan Jurišić, iskusan političar, veliki župan Županije zagrebačko-križevačke i Nizozemac, dr. Antonius De Haen, osobni liječnik i savjetnik Marije Terezije, zagovornik i predstavnik racionalizma te zapadne civilizacije. Važan je lik drame i narod, odnosno ljudi koji nisu vlast i koji pripadaju različitim staležima. Među likovima drame koji su se našli pod istragom ima i građana (srednje klase) i kmetova (niže klase). Dileme i postupci protagonista nalaze se u fokusu interesa tumača i prevoditelja, te ćemo po njihovoj karakterizaciji sagledati najvažnije transformacije koje se zbivaju u prijevodu.

Važno je također naglasiti da drama nije nikada postavljena na scenu u hrvatskim kazalištima. Čini se da je jedan od najvažnijih razloga tomu povijesni događaj koji je iskoristio Brešan, dakle progon vještica u 18. stoljeću u Zagrebu, koji neminovno asocira na medijsku hajku koju su doživjele hrvatske intelektualke, potaknutu *Globusovim* člankom naslovljenim „Hrvatske feministice siluju Hrvatsku“, poznatom po kolokvijalnom nazivu *Vještice iz Rija*. Drama je objavljena 1993., a članak o kojem je riječ u prosincu 1992. Brešan je svoju dramu morao početi pisati ranije, dakle ideja da se pozabavi progonom vještica morala mu je sinuti prije.³ Žene u drami nevine su žrtve namjernog djelovanja vlasti koja ritualnim paljenjem vještica želi smiriti društvene nemire, naći žrtvenog jarca i navodnog krivca te ga kazniti za nevolje koje su pogodile društvo. Teško je tu pronaći neku sličnost između opisivanog povijesnog događaja i situacije u Hrvatskoj u devedesetima i sudbine hrvatskih autorica. U tiskanoj drami nalazimo također jednu moguću problematičnu repliku u kojoj De Haen kritično govori o „purgerskoj samobitnosti“:

³ Postoje dvije teorije kada je nastala drama. Prema jednoj, bio je to kraj osamdesetih godina (piše o tome Mladen Martić), prema drugoj 1992. (piše o tome Milovan Tatarin). Oko moguće godine nastanka drame konzultirao sam Grozdanu Cvitan kojoj srdačno zahvaljujem na pomoći. Iz intervjua i zapisa što potječu s početka devedesetih proizlazi da je upravo u prvim dvjema ratnim godinama Brešan, među ostalim, radio na toj drami.

DE HAEN: Priznajte, gospodine Jurišiću, da je inzistirati na neakvom... šta ja znam, folkloru... pogotovo ovakvom krvavom... samo radi održanja neke purgerske samobitnosti... i to u vrijeme kad čitav svijet teži prosvjedenosti... u najmanju ruku smiješno. Ako nije čak i monstruozno. (Brešan 1993: 118)

Ova opaska u vrijeme Domovinskog rata zvuči vrlo nespretno, pogotovo izvađena iz konteksta, jednako kao i progon vještica. Međutim, težnja za samobitnošću nije u drami stavljena u negativan kontekst, nije predmet kritike (De Haen, koji je kritizira, predstavnik je centra moći, vlasti, on je negativac u drami).⁴ No Brešan je jedan od onih umjetnika koji ne prikazuju crno-bijeli svijet. U njegovim tekstovima možemo naći argumente za različite stavove. Moguće je da će neki u tome vidjeti kritiku cijeloga rata u devedesetima i kritiku medija zbog „hajke na hrvatske feministice“. Ali takvo čitanje drame čini mi se vrlo nategnutim jer u tekstu lako nalazimo argumente kojima tu tezu možemo osporiti. Analizom likova, primjerice, jer oni koji kritiziraju i doživljavaju Hrvatsku kao zaostalu i primitivnu sredinu nisu ništa bolji, a svijet koji žele izgraditi može se pokazati još gorim, cyničnijim i nehumanijim od onoga koji poznamo i koji je pun praznovjerja, zaostalosti i neznanja. Citirani odlomak u kojem se govori o purgerskoj samobitnosti nadovezuje se u drami na ranije Jurišićeve riječi, kada govori da intervencija Beča ugrožava njihov identitet.

⁴ Mladen Martić pisao je kratko o drami u članku „Poljska kazališna periodika“. U svom pregledu posvetio je dosta mjesta poljskom časopisu *Dialog*. Na mjestu na kojem komentira u devedesetima objavljene prijevode, konstatira: „I pogledajmo, napokon, kako je Poljacima predstavljen aktualni hrvatski kazališni trenutak. Odabir dramatičara Ive Brešana i Lade Kaštelan nedvojbeno je reprezentativan jer je doista riječ o iznimnim autorima dviju različitih poetika i dvaju različitih naraštaja. No, dok je Lada Kaštelan predstavljena odličnim i u nas višestruko uprizorivanim komadom *Posljednja karika*, moderno strukturiranim i univerzalnim značenjima bogatim djelom o tri ženske sudbine, Brešan je bio slabije sreće. Naime, iako je posljednjih godina napisao više zanimljivih i poticajnih komada, poput *Utvara*, na primjer, u *Dialogu* se objavljuje njegovo *Ledeno sjeme*, nešto slabija kostimirana drama o raskoraku između Hrvatske osamnaestog stoljeća u kojoj se još uvijek spaljuju vještrice i Europe koja već promiče ideale slobode i jednakosti. Premda napisan potkraj osamdesetih, ovaj povijesni komad na žalost zadobiva tijekom hrvatskih devedesetih novu aktualnost – koja je zacijelo zavela i prevoditeljicu – ali i nadalje ostaje razmjerno plošnim i ne odveć izvornim“ (Martić 2000: 160). U tom kontekstu skrenuo bih pozornost na to da se drama našla u uskom izboru koji je pripremio Vinko Brešić i koji je izašao 2020. godine (uz *Predstavu Hamleta, Nečastivog, Aneru, Julija Cezara i Utvare*). U Martićevoj interpretaciji vidljivo je kako kontekst može ne samo odlučiti o uspjehu drame, nego joj je kadar nanijeti veliku štetu. Dramu može uznijeti na vrhunac popularnosti, no može je i potopiti.

JURIŠIĆ: Ugrožavalo nas je nešto drugo, što se nije smjelo baš otvoreno reći. To je gubitak vlastitog identiteta... Sve... ama baš sve što se tu događalo bilo je po diktatu odozgo... sa carskog dvora... Ovaj puk ima pravo da živi svoj vlastiti život. Makar i sa svojim zabludama... vješticama... vragom... lomačama. To je njegovo vjerovanje... to je on. Po tome se razlikuje od drugih. Carskim ukazima poslije 1699. bilo mu je i to oduzeto. Ja sam ga samo htio vratiti samom sebi. (Brešan 1993: 117–118)

U Brešanovoj poljskoj verziji sve je to izbrisano, umjesto toga dobivamo repliku:

Ovaj puk ima pravo živjeti svoj vlastiti život, pa makar i sa svojim zabludama... vješticama... vragom... To ga čini slobodnim i sretnim. A svi vaši carski dekreti, kojima ga želite natjerati silom u nekakvu prosvijećenu Europu, donose mu samo patnje i zlo. (Brešan ? : 50)

U Poljskoj drama izlazi potkraj devedesetih godina, a to je još vrijeme bolne gospodarske tranzicije, svojevrсна ekonomskog kolapsa, s ogromnom nezaposlenošću i razočaranjem (nezaposlenost u prosincu: 1998. – 10,4 %, 1999. – 13,1 %, 2000. – 15,1 %, 2001. – 17,5 %, 2002. – 20 %).⁵ Pitanje sveukupne tranzicije društva postaje ključnim problemom u fokusu javne rasprave (Poljska je članicom EU-a postala 2004., dakle vrijeme nastanka poljskog prijevoda pripada razdoblju pristupnih pregovora koji su započeli 1998.). U tom kontekstu vrlo je značajna izmjena početka drame. Ona kod Lipińske počinje scenom plesa i zabave u dvorištu, koju gledaju Krčelić, Jurišić i kapetan Koller. Taj se ples više puta ponavlja. Ljudi plešu na početku i na kraju drame. Njihova se zabava uopće ne čini opasnom: ljudi su veseli, gore baklje, no to je zabava, a ne pobuna, u jednom trenutku pojavljuje se u prvome planu plavokosa, nasmijana djevojčica, dijete koje ublažava cijelu scenu. To nije ples i glazba koji bi ulijevali strah. Jednako i završava predstava, istim plesom u istome tonu, čega nema u hrvatskim verzijama teksta. Ti su ljudi radosni. To

⁵ <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/rynek-pracy/bezrobocie-rejestrowane/stopa-bezrobocia-rejestrowanego-w-latach-1990-2023,4,1.html>

nije ludo kolo, već zabava i ples. Drukčija je i središnja scena u kojoj saznajemo da je Margareta spaljena na lomači. Za razliku od izvornika, u televizijskoj verziji nema klicanja ljudi na ulici: najprije kod čitanja presude: „Živio veliki župan! Živio gospodin sudac!” i poslije kad već planu lomače: „Podale ste se vragu, gadure! Zovite ga sad, da vam pomogne, grdobe vražje! Lijepo vam stoje te frizure od plamena! I duša će vam se ovako peći u paklenom ognju“ i sl. (Brešan 1993: 102–103). Tih riječi, dakle, nema. U televizijskoj verziji, za razliku od prve i posljednje scene, ljudi u središnjoj sceni, tijekom paljenja žena na lomačama, djeluju uzrujano, donekle prestrašeno, kao da su u nekoj panici. To nije masa, gomila koja navire i koja plaši, prije su to prestrašeni ljudi koji bježe.

Na samome početku drame, u dodanoj sceni glavni protagonisti gledaju zabavu kroz prozor i uopće nisu uplašeni. Krčelić se čak ljulja u ritmu muzike, no odjednom kroz prozor uleti kamen, razbije staklo i ozlijedi Jurišića. Dodan je u poljskoj verziji sljedeći dijalog (u fusnoti prevodim na hrvatski televizijsku predstavu koju u glavnom tekstu citiram u izvorniku, dakle na poljskom):

IWAN JURISZIĆ: Chusteczkę, kapitanie Koller, Pańscy stróże porządku muszą wiedzieć, wiedzieć o wszystkim, co się dzieje w mieście. A w przypadku najmniejszej wątpliwości, najmniejszej, zwoła pan inkwizycję.

JOSIP KRČELIĆ: Žarty.

IWAN KOLLER: Ja, nie bardzo rozumiem. (Brešan 2000: 0.30–1.10)⁶

Taj kamen, ne zna se, možda je slučajno pogodio prozor. Nema nikakvih naznaka da je namjerno bačen i da je, prema tome, vlast ugrožena. Dapače, čini se da je reakcija neprimjerena u odnosu na to što se dogodilo. Nema govora o nekim nemirima ili neredima. Prva scena čini, međutim, jednu vrlo važnu intertekstualnu aluziju na film Andrzeja Wajde pod naslovom *Obećana zemlja*,

⁶ IVAN JURISZIĆ: Kapetane Koller, maramicu, molim Vas! Vaši čuvari reda moraju znati, moraju znati sve što se događa u gradu. A u slučaju najmanje sumnje, baš najmanje, pokrenut ćete inkviziciju.

JOSIP KRČELIĆ: Vi se šaljite.

IWAN KOLLER: Ja baš i ne razumijem.

koji završava na sličan način.⁷ Wajda je 2000. godine, kad je nastala Lipińska verzija *Ledenog sjemena*, snimio novu verziju filma iz 1974. (ponovno ga je montirao i znatno skratio). Film govori o brutalnom, nehumanom, divljem licu kapitalizma. Nastao je na temelju romana poljskog nobelovca Władysława Reymonta i prikazuje Łódź s kraja 19. stoljeća u trenutku razvoja industrije u tom gradu, gdje trojica prijatelja pokušavaju osnovati tvornicu tekstila i obogatiti se. U prostoriju u kojoj se nalaze vlasnici tvornice, tvornički radnici koji protestiraju protiv uvjeta rada bace kamen, što razbija staklo i uleti u sobu, nakon čega jedan od vlasnika daje naređenje da policija intervenira i da puca u njih jer nema drugog izlaza. Na tu aluziju pozornost svraća Jacek Lutomski u recenziji *Ledenog sjemena* objavljenoj u novinama *Rzeczpospolita*. Lutomski ustvrđuje da je Olga Lipińska režirala odličnu predstavu, da nije pretjerala, premda su sam tekst i sjajni glumci mogli takvo pretjerivanje prouzročiti. Piše da je redateljica svjesna toga da ono što se zbiva u drami nisu nikakve igre s vragom, da se ovako vlast beskrupulozno igra s čovjekom. Recenziju završava retoričkim pitanjem: „Pa, dobro došli u novonastali poljski kapitalizam?“ Ako je tako, ljudi ne mogu biti predstavljeni kao realna opasnost vlasti, kao kakva prijeteca sila. Predstavnici vlasti ovdje nisu primitivci, pijanci. Mladi Krčelić želi opći napredak, želi služiti ljudima, svojoj zajednici, želi pravdu, vjeruje u mogućnost ostvarivanja boljeg društva. To nije slika antagonističkih društvenih klasa koje se bore za vlast. Čini se da upravo zbog toga Lipińska ublažava sliku običnih ljudi. Očit je zbog toga u prvoj sceni također znatno u poljskoj verziji reducirana razgovor Jurišića s Krčelićem. Naime, nestaju replike u kojima se Jurišić slaže s Krčelićem i njegovim opaskama, da nije u pitanju vrug jer njega nema:

IVAN JURIŠIĆ: Ostavimo po strani i Boga i đavla, i ono na nebu i pod zemljom, i vratimo se na čvrsto tlo. (...) Slažem se, sve to potječe od prirodnog zakona i samo glupost i neznanje puka to pripisuje đavlu. Ali, budući da na prirodne zakone ne možemo utjecati, preostaje nam samo da prihvatimo krivca kojega je puk našao. Inače ga puk može potražiti na drugom, po nas mnogo neugodnijem mjestu. (Brešan 1993: 79)

⁷ Kad je riječ o intertekstualnosti, ne možemo ne spomenuti knjigu Lade Čale Feldman *Brešanov teatar. Aspekti Brešanove dramaturgije*. Istaknuta hrvatska znanstvenica u svojoj se studiji upravo bavila intertekstualnošću. No iz očitih razloga ne piše o toj pojavi u kontekstu prijevoda. Intertekstualnost je, međutim, jedan od najvećih izazova u prijevodu.

Dakle, s jedne strane nestaje „racionalno“ objašnjenje Jurišićeve ideje kako puk treba ispucati svoj bijes zbog nesreća i problema jer tako neće naškoditi vlasti, što utječe na moduliranje tog lika u drami, a s druge se strane oslabljuje predstavljanje puka kao snage koja bi mogla ugroziti vlast.

Na početku četvrte slike opet su reducirane Jurišićeve replike, i to ponovno u duhu redukcija iz prve slike:

IVAN JURIŠIĆ: Jeste li osjetili snagu ove mase? To vam je kao prirodna stihija... kao, na primjer, vodena bujica. Suprotstavite li joj se, satrt će vas. A ako je skrenete tamo gdje stoje, recimo, mlinski kotači, ona će raditi za vas. Zamislite onda što znači usmjeravati tako svu ovu golemu količinu bijesa. Time možete napraviti čuda, vjerujte mi, čuda! (Brešan 1993: 103)

S promjenom slike ljudi koji nisu kod Lipiínske nekakva masa, stihija, vodena bujica, slijedi i promjena u prikazivanju opozicije periferija – centar, Zagreb – Beč, Balkan – Zapad, odnosno modulacija prikazivanja zapadne civilizacije. Ovdje možemo upasti u interpretacijsku klopku jer se u tumačenjima Brešana često spominje njegovo ogoljivanje primitivnog balkanskog mentaliteta. Primjerice, Mani Gotovac u interpretaciji *Predstave* konstatira:

U sukobu između Mrdušana i Učitelja, Hamleta na sceni HNK-a i predstave u selu Mrduša Donja, u sukobu između narodnjačkog kola i Bachove fuge, razvija se i pokazuje razjapljenost našega bića, raskrećenost jedne male zemlje što tako neumoljivo stoljećima stoji između zapadne civilizacije i balkanske krčme. Stoji tako između ostataka Osmanskog carstva, Italije i Austrije. Stoji duhovno i na svaki način razdvojena sa slabim nadama prema nekoj drukčijoj budućnosti. S jedne strane glas šutljivog i malobrojnog niza dramskih osoba koje anonimno trpe ili šute ukršten s gromoglasnim nazovi jezikom onih koji su „mnoštvu“, u „većini“, u moći, slasti i masti. Upravo u tome vidim vrijednost Brešanova teksta. On je hrabro uronio u pitanje hrvatskog identiteta. Ne tako da ga slavi, veliča ili uzdiže do nadnaravnih pijedestala koji su mu uvijek nekom nepravdom ostali nepriznati, ne dakle poput Aralice, nego tako da komično i tragično pokazuje njegovu zbiljnost. (Gotovac 2006: 86–87)

Također, snagom inercije i u *Ledenom sjemenu* vidi se ta opozicija između običnog puka, Balkana koji je primitivan, i obrazovanih, stranih viših sfera. Međutim, pokazuje se da te više sfere, strana civilizacija, obrazovani ljudi nisu ništa pošteniji i bolji. Štoviše, normalnijima se čine obični ljudi i građani. Treba se složiti s time da je riječ o međupoziciji, onoj na granici, ali ta opozicija, zaostali Balkan i moderni i napredni Zapad, doima se previše jednostavnom, crno-bijelom. Takav način percepcije samoga sebe vrsta je autokolonijalizma i autobalkanizacije. Čini mi se da Brešan u nekom smislu u *Ledenom sjemenu* taj autostereotip zapravo ogoljuje. U hrvatskom tekstu ima vrlo važnu Jurišićevu opasku o civilizaciji, koju Lipińska u televizijskoj verziji izbacuje jer očito ne želi zapadnu kulturu predstavljati u tako negativnom svjetlu. Naposlijetku, Poljaci su o tome zapadnom svijetu maštali cijelo vrijeme komunizma. Zato je kritika Zapada u Poljskoj rjeđa pojava. Ona postoji, ali nije tako žestoka, a uzrok je tomu svojevrsni poljski kompleks Zapada.

DE HAEN: Dakle, po vama, bilo bi zlo odvrćati ih od toga i privoditi civilizaciji?

Te Jurišićeva odgovora:

IVAN JURISIĆ: Civilizacija! A što je drugo civilizacija, nego kanibalizam, i to u mnogo gorem obliku, u kome se ne jede samo tijelo, nego i duša čovjeka. (Brešan 1993: 118)

Zatim Krčelić priznaje da je Jurišić bio u pravu u ocjeni zapadne civilizacije. Sjeća se njegovih upozorenja. U tiskanoj hrvatskoj verziji, kad Krčeliću postaje jasno da je De Haen đavo, on govori:

JOSIP KRČELIĆ: Zaboravio sam i to da vi mamite onim što je čovjeku najprivlačnije. Prosvjeta... znanost... napredak... um... Tako sam u to vjerovao, a sad mi tek sviće što se iza svega toga zapravo krije.

DE HAEN: Što vam je, Krčeliću? Što ste se sad odjednom okrenuli protiv onoga za što ste se dosad svim silama zalagali? Zar ste zaboravili kud vode sve te stvari... Za ljude više neće biti nikakve tajne i nepoznanice. Sve će imati svoje znanstveno objašnjenje. Umjesto ljudi, radit

će strojevi, a ljudi će uživati u dokolici i blagostanju, bez obzira kom staležu pripadali. Svi problemi imat će svoje rješenje u univerzalnom razumu i Bog će postati posve suvišan. Svijet bez Boga – to je temelj buduće civilizacije, u kojoj će svi podanici i narodi biti jedno, i sve razlike među njima će nestati.

JOSIP KRČELIĆ: Ne, ne! To je svijet bez srca i duše, u kome nema više čovjeka. Postoje samo hladne beživotne lutke... živi mrtvaci, u kojima funkcionira samo zdrav razum. To je svijet bez topline. Plod koji niče iz ledenog sjemena.

DE HAEN: Pazite, Krčeliću, vi srljate u propast. Spas je u razumu. Sve drugo vodi vas samo u bezumlje, mrak, ludost i sljepilo.

JOSIP KRČELIĆ: Neka vodi kud vodi! Ja se ne odričem svoje vlastitosti. Svojih osjećaja i misli, svojih ljubavi i mržnji. Nikad vam neću prodati svoju dušu... nikad. Makar mi nudili sve blagodati te vaše civilizacije. (Brešan 1993: 149–150)

U poljskoj verziji sâm Brešan izbacuje De Haenov opis „idealnog“ društvenog uređenja, koje postaje besklasno, u kojem rade strojevi, ljudi uživaju u blagostanju, u kojem je Bog suvišan. Umjesto toga dobivamo sljedeći dijalog:

JOSIP KRČELIĆ: I da tako mamite onim što je umnom čovjeku najprivlačnije... prosvjeta... znanost... napredak...

DE HAEN: Ja time ništa ne mamim. Ja se u istinu za to zalažem. A druga je stvar što ste vi tim stvarima dali pretjerano značenje, što vjerujete da one mogu čovjeka promijeniti. Čovjek je uvijek isti, Krčeliću, cijelu svoju povijest, pa sam tako i ja vječan. Nikakva prosvjećenost tu ništa ne može izmijeniti.

JOSIP KRČELIĆ: Nije točno. Postoji barem razlika između zla i zla. Onaj svijet koji je gradio Jurišić, to je bilo zlo s ljudskim licem. A ovo što vi donosite, to je svijet bez srca i duše. Zlo s licem demona.

DE HAEN: Što to sad znači? Odjednom ste se okrenuli protiv onoga za što ste se dosad zalagali! Razmislite malo, Krčeliću! Ovim svijetom oduvijek je vladalo zlo, ali civilizacija je njegova ipak najblaža varijanta. Tu barem vlada razum.

JOSIP KRČELIĆ: Ne! Najgora! To tek sad vidim. Sad znam što je

ledeno sjeme. To je sjeme razuma, koje je netko posijao u čovječanstvu.
(Brešan ? : 85–86)

U televizijskoj verziji manje-više stoji isto kao u verziji koju je Brešan napisao za Poljake, samo nestaje zlo s licem demona. Dodana je, pak, vrlo važna De Haenova replika:

DE HAEN: Zlo z ljudskim oblicem? To znaczy tortury, stos i śmierć?
Tak?

JOSIP KRČELIĆ: Nie, to jest oblicze ciemnoty i głupoty.

DE HAEN: A może to oblicze jakieś szlachetnej idei?

JOSIP KRČELIĆ: Nie rozumiem.

DE HAEN: A co za różnica człowiekowi, który płonie żywcem, z jakiego powodu tak straszliwie umiera? I to ja przynoszę świat bez serca i duszy? Ja?

JOSIP KRČELIĆ (zmieszany): Nie wiem, nie wiem, nic już nie wiem, ale jednego jestem pewien, mojej duszy nie dostanie pan nigdy. A z ciałem może pan zrobić, co pan zechce.

DE HAEN: Rozczarował mnie pan. Myślałem, że pan również wyznaje tę oczywistą prawdę, że najcudowniejszym darem jest dar życia, i że może nie warto go poświęcać dla najszlachetniejszych nawet idei.

JOSIP KRČELIĆ: I pan to mówi, pan, który zniszczył tyle istnień?

DE HAEN: Widział pan, co mogę uczynić, Perk, Zaverski, Koller to są kanalie, nie podpisali wprawdzie ze mną paktu, ale ich dusze należą do mnie. (Brešan 2000: 1:18:10–1:19:16)⁸

⁸ DE HAEN: Zlo s ljudskim licem? Znači torture, lomača i smrt?

JOSIP KRČELIĆ: Ne, ovo je lice primitivizma i gluposti.

DE HAEN: A možda je ovo lice neke plemenite ideje? U čemu je razlika za čovjeka koji živ gori zbog kojeg razloga tako strašno umire? I to ja donosim svijet bez srca i duše? Ja?

JOSIP KRČELIĆ (zbunjen): Ne znam, ja više ništa ne znam, ali jedno je sigurno, moju dušu nikad neće te dobiti. A s tijelom možete napraviti što želite.

DE HAEN: Razočarali ste me. Mislio sam da i vi vjerujete u ovu očitu istinu, da je najljepši od darova – dar života, i da ga možda ne vrijedi žrtvovati čak ni za najplemenitije ideje.

JOSIP KRČELIĆ: I vi to govorite, vi koji ste uništili toliko života?

DE HAEN: Vidjeli ste što mogu napraviti Perk, Zaverski, Koller, to je gamad, nisu potpisali sa mnom pakt, ali njihove duše pripadaju meni.

U ovome trenutku Krčeliću se vraća pouzdanje. Kaže da zna zašto; jer su se vruga drugi preplašili, jer čovjek iz straha gubi dušu i predaje ju vrugu, a on se njega ne boji.

Poljska je verzija mračnija. De Haen uvjerljivo kaže da su ljudi zli, da svijetom vlada zlo i da je civilizacija najblaža varijanta tog zla. Krčelić dolazi do zaključka da je sjeme razuma ledeno sjeme i da je svijet koji je donio De Haen jednako tako zlo, i to još gore jer je s licem demona, to je svijet bez srca i duše. Kod Lipińske je dijalog među njima razvijeniji. De Haen pobija Krčelićeve argumente toliko uvjerljivo da se on počinje dvoumiti. De Haen vrlo racionalno kaže kako je mislio da Krčelić smatra kako je život najveći dar i da ga ne vrijedi žrtvovati za neke ideje. Da su zapravo i svijet i ljudi zli, što zvuči veoma pesimistično. Svim je verzijama, pak, zajedničko to što je Krčelić šokiran i izbezumljen otkrićem De Haenova „pravog identiteta“. U svim verzijama ostaje vjeran sebi, no simpatije gledatelja na strani su Krčelića, kojega je De Haen zgazio, ali on unatoč tomu ne izdaje svoje ideale, ne potpisuje ugovor s nečastivim. Na kraju se kod Lipińske De Haen ne smije gledajući u portret Marije Terezije niti njegov smijeh postaje demonski. On se smiješi, malo zamišljeno, te gleda kroz prozor kako ljudi plešu.

Jurišić i De Haen znaju da je Krčelić idealist, no istodobno se nadaju da će Krčelić s vremenom prijeći na njihovu stranu, shvatiti da su ideje i život dvije različite stvari. Svjedoči o tome jedan odlomak zanimljiv s obzirom na modifikacije u prijevodu. Naime, u sceni u kojoj De Haen saznaje da su Marija Vugrinec i Uršula Jugovica pobjegle, on naređuje krvniku da ih po svaku cijenu uhvati. Na pitanje zašto su one toliko važne, odgovara u tiskanoj verziji: „To je isto ono ludilo kao kod Haramije“, dok u poljskoj imamo dopunu: „To je isto ludilo... ono miješanje mašte i stvarnosti, kao kod Haramije“, a kod Lipińske umjesto riječi „mašta“ u dopuni stoji riječ „ideja“: „Riječ je o njihovu ludilu, miješanju ideje i stvarnosti, kao kod Haramije“. U tome je poanta i poruka. Da ne treba miješati jedno s drugim. Da su to dvije različite stvari. A njihovo je miješanje ludilo koje se zapravo događa i Krčeliću.

Zaključak

Imamo, dakle, u drami tri glavna lika, mladog idealista Krčelića, koji vjeruje u snagu razuma, kojeg jednoznačno pozitivno ocjenjujemo i s kojim simpatizira čitatelj, iskusnog Jurišića koji je racionalan, ali istodobno na pitanje Krčelića u što vjeruje odgovara da je političar i da vjeruje u to što je djelotvorno, te De Haena, Nizozemca koji dolazi iz Beča i kojeg šalje carica Marija Terezija, iznimno ciničnog i superiornog stranca. U televizijskoj verziji najviše se promjena upravo događa u načinu predstavljanja Zapada i u portretiranju spomenutih likova. Nijedna verzija ne pruža jasne i jednoznačne odgovore. Krčelić ne prodaje dušu đavlu, ne potpisuje s njim krvlju ugovor, ali gine na kraju, ostavljajući čitatelja s osjećajem da on tu bitku ne može dobiti. Takav kraj nije neobičan kod Brešana. Pišu o tome poznavatelji njegova stvaralaštva. U Brešanovu svijetu nema katarze, nema otkupljenja, „u njegovu djelu često pobjeđuje zlo, a stvarnost prekriva crni mrak“ (Cvitan 2002: 21).⁹ Gine Jurišić, stiže ga kazna, ne zato što je pokrenuo lov na vještice, nego jednostavno zato što je netko morao platiti za nastali nered. I ne toliko zbog prekomjerna kažnjavanja i prevelika broja spaljenih žena, koliko zbog kažnjavanja žena iz viših sfera i zbog Krčelića koji je otišao u Beč prijaviti nepravilnosti, hajku na ljude, jer je vjerovao da će prosvijećeni i obrazovani zapadnjaci iskorijeniti glupost i primitivizam, vjerovao je da će uvesti red. Od dvojice negativaca, Jurišića i De Haena, čitatelj više simpatije gaji prema Jurišiću nego prema De Haenu. Ima za to više razloga kod originalnog Brešana nego kod Lipiñske, koja lik Jurišića reducira, a De Haen kod nje postaje manje demonski lik. Dapače, u njezinoj verziji vodi dulju polemiku s Krčelićem u kojoj iznosi racionalne argumente.¹⁰

⁹ Sibila Petlevski baca ponešto drukčije svjetlo na prisutnost katarze u Brešanim dramama, konstatirajući: „Neporeciv uspjeh njegovih komada nikada nije tek jednostavno ugadanje ukusu kazališnog partera, nego ozbiljno nastojanje suvremenog i svevremenog pisca da recipijente svojeg djela, smijehom kroz suze, navede na razmišljanje i udruži kao kolektiv obnovom jednog zapostavljenog, krajnje nemodernog i začudo još uvijek učinkovitog pojma — a to je pojam katarze“ (Petlevski 2006: 35).

¹⁰ Milovan Tatarin u svojoj interpretaciji piše: „(...) u Brešanovoj drami lik Josipa pl. Krčelića jasno je kontrapunktiran ostalim predstavnicima državne aparature. Pokušavajući svoje razumsko rasuđivanje oplemeniti osjećajima i smislom za pravdu – a u svijetu političke vlasti u kojoj se toga najmanje traži – Krčelić će morati stradati, stradati već i zato što se osviješteno opire sustavu kojemu pripada i čije stavove očito ne dijeli. Da bi njegova usamljenost došla do izražaja, Brešan u ostalim likovima utjelovljuje beskrupuloznost, gramzivost, dvoličnost, udvorničvo...“ (Tatarin 2002: 190). Gledajući poljsku televizijsku verziju

U poljskoj inačici dolazi do odustajanja od tvrdnje da je ugrožena samobitnost. Ako stavimo interpretaciju u društveno-politički kontekst, sa svim promjenama koje se u to vrijeme zbivaju: pad sovjetskoga imperija, priključivanje Poljske zapadnom svijetu – a prema više-manje općeprihvaćenom stavu Poljska je za vrijeme komunizma bila vazal Moskve – te raspad komunizma i Varšavskog pakta, ulazak u euroatlantske strukture doživljavao se kao pobjeda u borbi za slobodu, pa teza o ugrožavanju vlastite slobode zaokretom prema Zapadu uopće nije dolazila u obzir. Također, ni kontrast između zaostale periferije i modernog centra, zapadne civilizacije, nije toliko naglašen. U promjenama u prijevodu vidi se da je interpretacija teksta drukčija od onih koje se nameću prve.

Nema dvojbe oko toga da Brešanov dramski opus u kazalištu, u književnosti i umjetnosti prikazuje anatomiju vlasti. Nema dvojbe ni da ova drama govori o naravi čovjeka i njegovim slabostima, odnosno o njemu imanentnom zlu.¹¹ Nema dvojbe ni da govori o nesposobnim i glupim ljudima koji zauzimaju važne položaje i koji su opasni za druge ljude jer odlučuju o njihovim životima (Perk). Sve nas to ne bi trebalo iznenaditi s obzirom na teme kojima se Brešan bavio u svom stvaralaštvu. I u poljskim recenzijama izravno se piše da je ponajprije riječ o mehanizmima održavanja vlasti u smislu upravljanja državom, ljudima te u smislu duhovnog vođenja (Lutomski 2001). Međutim, u tekstu je mnogo važnije nešto drugo, što izmiče u rijetkim hrvatskim čitanjima drame i njezinim poljskim kritičkim tumačenjima, a što je vidljivo u detaljnoj analizi poljskih prijevoda. Sve što je dosad napisao Brešan utječe na interpretaciju *Ledenog sjemena*, koje se čita u ključu njegovih prethodnih djela, traži i vidi u njemu dosa-

predstave, ne možemo iznositi tako jednoznačne ocjene. Nedvojbeno, Krčelić je pošten, dobar i plemenit. Ali on je istodobno i naivan. U svijetu u kojem živimo, takvi ljudi ne mogu opstati. Oni su manjina. Većina je ljudi sličnija De Haenu i Jurišiću. I oni će zaključiti da je Krčelić jadan i da je njegovo ponašanje naivno i glupo.

¹¹ Milovan Tatarin u svojoj će vrlo uvjerljivoj interpretaciji drame zaključiti da za Brešana „Sotona nije biće iz drugoga svijeta, on je ponovno u čovjeku, i to upravo u njegovoj glavi. Brešan kao da želi reći: gdje caruje politika, nema morala. Jer, u Antoniusu da Haenu, moćniku koji olako uklanja protivnike (kao što su ti isti nekoć uklanjali one koji su im trebali za vlastito održavanje i upravljanje masom) Brešan će utjeloviti nemilosrdnoga vlastodršca koji nije ništa drugo do *ratio* iz kojega je uklonjena humanost. Upravo u raščovječenju vlasti on će vidjeti zlo, to će biti 'ledeno sjeme' koje ne rađa dobrim plodovima. Čovjek bez osjećaja, bez smisla za drugoga čovjeka, spreman na uništavanje ako mu to u nekom trenutku bude potrebno, a da pritom ne trpi grizoduše, izvor je svekolike ljudske bijede” (Tatarin 2002: 192–193).

dašnje motive i preokupacije. Kao da je sam autor zarobljenik onoga što je dosad napisao i, još više, onoga što su drugi o njemu i njegovim djelima rekli. U poljskoj verziji ta dva problema, problem vlasti i zla, predstavljena su na dosta groteskan način grotesknim likovima opresivnog državnog aparata (sudac, krvnik) te replikama De Haena – bravurozno ga tumači poljski glumac Piotr Fronczewski, koji ustvrđuje u posljednjem razgovoru s Krčelićem da je čovjek valjda zao. Ali ta njegova konstatacija ne odjekuje, nije izgovorena tragično, nego kao sprdnja i ruganje, banalna tvrdnja izrečena na podrugljiv način. Međutim, analizom prijevoda i transformacija u prijevodu (književnog prijevoda i televizijske inačice, dakle intersemiotičkog prijevoda) pokazuje se da je u drami zapravo ponajprije naglasak stavljen na nešto drugo, naime na problematiziranje našeg (i hrvatskog, i poljskog, i svih drugih postkomunističkih zemalja) odnosa prema Zapadu, zapadnoj civilizaciji, prosvjetiteljstvu i racionalizmu, što mi se čini najvažnijim, a s obzirom na kontekst, najaktualnijim kod Brešana.¹² Naravno, nećemo ni u hrvatskom ni u poljskom Brešanu naći jednostavan odgovor na pitanje što nam donosi zapadna civilizacija i kultura. Premda, u izvorniku, čak i ako zapadna civilizacija donosi sa sobom neke blagodati, čini se da je cijena koju za nju treba platiti naprosto previsoka. U poljskom prijevodu kritika zapadne civilizacije i demonizacija De Haena, toliko prisutna u izvorniku, prilično je reducirana. Promjenama podliježu i karakteristike pojedinih likova, prije svega De Haena. Trebali bismo se upitati gdje je „ledeno sjeme”,

¹² Kad je riječ o analizi i pojedinim verzijama Brešanove drame, kazališnu izvedbu u Lublinu predstaviti ću jedino na temelju čitanja recenzija predstave. Ona ukazuje na još jednu potencijalnu interpretaciju drame u kojoj se stavlja naglasak na to da drama govori o naravi čovjeka i o zlu koje je u njemu. Izvedba u Lublinu bila je prva predstava s kojom je Krzysztof Babicki, novi redatelj kazališta, započeo svoj mandat. Wojciech Majcherek, poznati recenzent, u važnom časopisu *Teatar* primjećuje da se može steći dojam da redatelj nije siguran bi li iz *Ledenog sjemena* izvukao prije svega notu groteske ili ozbiljne drame. Otuda vjerojatno potječe glumačka manjkavost predstave. Na kraju konstatira da lubelska inscenacija neće postići takvu popularnost kao *Predstava*. Recenzent novina *Dziennik Wschodni* naglašava posebnost premijere: jer je svjetska praiizvedba realizirana u Poljskoj, u lubelskom kazalištu, djelo vrlo poznatog autora. O prvom činu piše kritično da su se glumci derali i previše gestikulirali i da je u toj scenskoj galami u drugi plan potisnuta glavna ideja drame da je najgori vrug taj kojeg pod pokrivačem vršenih funkcija, misije i poziva nosimo u sebi. Srećom, kaže recenzent, u drugom je činu redatelj zatvorio usta glumcima, a jedan je od glumaca dao predstavi predah i ispunio ju je notom ironije što potvrđuje istinu da ne treba iz kazališnog rekvizitorija vaditi najteže topove kako bi se progovorilo o bitnim problemima suvremenog svijeta. Preporuča redatelju da se riješi nepotrebne galame i vike, suvišnih gegova glumaca (Sulisz 2000).

što se god skrivalo iza te sintagme koju, naravno, ne možemo doslovno razumjeti. Imamo dva oprečna tumačenja: iz perspektive De Haena „ledeno sjeme” je „ludilo”, dakle, miješanje ideje i stvarnosti (o tome neposredno samo u verziji Lipiínske govori De Haen) te Krčelićev idealizam i njegova humanost,¹³ dok je iz Krčelićeve perspektive „ledeno sjeme” De Haen i zapadni racionalizam, odnosno, vlast koja se sugerira i tako da se Marija Terezija na slici pretvara u vraga¹⁴.

Pero Mioč s pravom primjećuje da su Poljaci Brešanovo djelo čitali „kritički, temeljito, kompleksno i prije svega kompetentno, kao vrlo uspjelo literarno-scensku alegoriju ispunjenu univerzalnim dramaturškim i filozofskim konotacijama koje pokreću esencijalna životna pitanja na crti evolucije, etike i politike“ (Mioč 2006: 79). Svjedoči o tome recenzija objavljena u *Gazeti Wyborczej*, u kojoj Jacek Wierzbicki ocjenjuje da je, unatoč tome što je Brešan posegnuo za temom koja je više puta iskorištena u književnosti i drami, učinio to na originalan i prkosan način. Piše zatim da je *Ledeno sjeme* obračun s prosvjetiteljskim racionalizmom koji se pokazuje ništa manje demonskim nego tradicionalna lica Zla / Sotone u narodu (Wierzbicki 2001). U tom kontekstu vrijedi se osvrnuti na intervju koji je Brešan dao u ožujku 1993. U razgovoru koji je vodila Branka Kamenski vidi se utjecaj povijesnog trenutka na pisca koji je bio ogorčen na ponašanje Europe i njezinu bešćutnost na ljudske patnje, pa je zato zaključio da đavo i vještice postoje, ali ne među onima koje spaljuju „nego među onima koji spaljuju u ime prosvijećenosti. Jer u spaljivanju vještica, koliko god to bilo strašno, postoje neke strasti: mržnja, zavist, pohlepa, vjerovanje u nešto. A ovaj današnji svijet prosvijećene Europe, svijet je leda i hladnoće, u kojemu nema ni emocija, ni čovjeka, ni Boga. A tada, dok su vještice gorjele na lomači, postojala je barem ta vjera u Boga“ (Kamenski 1993: 53). Analiza prijevoda potvrđuje da je kritika zapadne civilizacije oštrija u Brešana, a razlozi su

¹³ Piše o tome Milovan Tatarin: „Josip Krčelić bit će za njega – a ne Margareta Kuljanka – ‘vještica’: zbog različita stava spram očite nepravde, zbog odbijanja identificiranja s mišljenjem vladajuće aparature“ (Tatarin 2002: 192).

¹⁴ Ovo se događa u trećoj slici koja je u televizijskoj varijanti dosta skraćena, ali intervencije ne mijenjaju smisao i poruku. Jedini važan dodatak je neverbalne naravi. Naime Margareta Kuljanka, mučena, priznaje da je bila s đavlom i prisiljena da izda i nabroji druge vještice, kod tog nabranjanja gleda u sliku Marije Terezije čija se glava pretvara u glavu đavla i kaže da je bila među njima velika gospođa.

tomu razumljivi, kao i razlozi ublažavanja te kritike u poljskom prijevodu, što ipak ne dovodi do iskrivljivanja smisla djela, jer je ogorčenost na Zapad prisutna u poljskim prijevodima zajedno sa sviješću da zapravo nema alternative. Lik De Haena, predstavnika zapadne civilizacije i racionalizma, postaje u poljskom prijevodu manje demonski, a njegova ciničnost i pro-računatost čak i „racionalna“, dok je vjera u ideale koju gaji Krčelić puka naivnost osuđena na propast.

LITERATURA

- BREŠAN, Ivo (1993). *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj; Ledeno sjeme. Drama u dva dijela (osam slika); Stani malo, Zvonimire: tri drame*. Zagreb: Znanje.
- BREŠAN, Ivo (?). *Ledeno sjeme (Drama u osam slika)*. [rukopis pripremljen za poljski prijevod; s. 1–87]
- BREŠAN, Ivo (1999). „Diabelskie nasienie. Sztuka w ośmiu obrazach“. Prevela Dorota Jovanka Ćirlić. *Dialog* 12: 36–78.
- BREŠAN, Ivo (2001). *Diabelskie nasienie*. Prevela Dorota Jovanka Ćirlić. Režija Olga Lipińska. Teatr Telewizji. Dostupno na: <https://www.facebook.com/watch/?v=863646241439612/> (17. listopada 2023.).
- BREŠAN, Ivo (2020): *Izabrana djela: Drame*. Priredio Vinko Brešić. Zagreb: Matica hrvatska.
- BREŠIĆ, Vinko (2006). „Mislim, dakle sumnjam... Opaske Brešanova urednika, s dodatkom“. *Književna republika* 11/12: 51–56.
- CVITAN, Grozdana (2022). *Trajni sukob s Nečastivim: Ivo Brešan*. Šibenik: Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku.
- ČALE FELDMAN, Lada (1989). *Brešanov teatar. Aspekti Brešanove dramaturgije*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- DAUTBEGOVIĆ, Jozefina (2006). „Zašto bi mladenački duh bio privilegij mladosti?“ *Književna republika* 11/12: 3–20.
- GOTOVAC, Mani (2006). „Brešan: Mrduša“. *Književna republika* 11/12: 84–87.
- KAMENSKI, Branka (1993). „Vještice ipak postoje“. *Danas* 12: 52–53. [intervju s Brešanom]
- K. O. W. (2000). „Diabelskie nasienie po raz pierwszy w Polsce“. *Kurier Lubelski* 241. Dostupno na: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/178236/diabelskie-nasienie-po-raz-pierwszy-w-polsce/> (30. kolovoza 2023.).
- LUTOMSKI, Jacek (2001). „Diabelskie nasienie“. *Rzeczpospolita* 40. Dostupno na: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/290126/diabelskie-nasienie/>. (10. listopada 2023.).
- MAJCHEREK, Wojciech (2001). „Diabelskie nasienie“. *Teatr* 1 [nota o spektaklu / bilješka o predstavi]. Dostupno na: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/178230/diabelskie-nasienie/> (28. studenoga 2023.).
- MARTIĆ, Mladen (2000). „Poljska kazališna periodika“. *Kazalište* 1–2: 158–161.

- MIOČ, Pero (2006). „Poljaci ponovno otkrivaju Brešana“. *Književna republika* 11/12: 79–83.
- PETLEVSKI, Sibila (2006). „Katarza smijehom“. *Književna republika* 11/12: 29–35.
- PETRANOVIĆ, Martina (2022). „(Ne)poznati Brešan – poziv na nova čitanja“. *Kazalište* 89/90: 141–143.
- SULISZ, Waldemar „Diabelskie nasienie“. *Dziennik Wschodni* 248. Dostupno na: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/178237/diabelskie-nasienie>. (12. studenoga 2023.).
- TATARIN, Milovan (2002). „Vještice i inkvizitori“. *Kazalište* 9/10: 186–193.
- WIERZBICKI, Jacek (2001). „Diabelskie nasienie“. *Gazeta Wyborcza* 40. Dostupno na: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/290123/diabelskie-nasienie/>. (4. listopada 2023.).
- VIŠKOVIĆ, Velimir (2006). „Velike ideje i mali čovjek“. *Književna republika* 11/12: 21–24.

A Picture of Western Civilization and Enlightenment in Brešan's Drama *The Cold Seed* and its Polish Translations

The Cold Seed is one of Brešan's lesser-known dramas. It was published in the early 1990s and is about a historical event from the middle of the 18th century – the case of the trial of Margareta Kuljanka and other women accused of witchcraft. It was never staged in Croatian theatres perhaps because it was too associated with the media's reprisal of a group of Croatian intellectuals, who were colloquially called Croatian witches. The text in Poland did not have similar problems. As it was not burdened with similar associations with analogous events in the socio-political space. The drama was translated into Polish in 1999, and then very quickly, in 2000 staged in Juliusz Osterwa Theatre in Lublin and in 2001 in the Television Theatre. In most interpretations and reviews, the accent is placed on the way power and human nature are portrayed, while a much more important issue is overlooked, namely the evaluation of and attitude toward Western civilization, the Enlightenment and Rationalism. It is this aspect of the drama that undergoes the most far-reaching transformations in the Polish translations (drama and theatre translation), as a result of which the criticism of Western civilization is softened and the way the main characters of the drama are portrayed is changed.

KEYWORDS: Balkans, drama and theatre translation, Enlightenment, Ivo Brešan, reception, *The Cold Seed*, Western civilization

III.

POBUNA, PROVOKACIJA I CENZURA

Marina PROTRKA ŠTIMEC

Politika i barbarizacija moderne književnosti: Matošev Petrica Kerempuh

UDK: 821.163.42.09 Matoš, A. G. * 821.163.42.09 * 32

Izvorni znanstveni rad

Književna pučka groteska s kojom u *Baladama* (1936) polemizira Miroslav Krleža koristi glas skitnice, pustolova i obješenjaka Petrice Kerempuha. Na sličan način, kao znak opozicijske, barbarske geste u stvaranju modernog književnog izraza ovaj lik apostrofira i A. G. Matoš u *Vidicima i putevima* („Kod kuće“, Plač četvrti, 1905). Zazivajući ga kao lik „mudraca trostruke pameti“, našega Nasredin-hodžu, Gila Blasa i Eulenspiegela, Matoš postupa dosljedno avangardnom spajanju umjetnosti i svakodnevice kroz impulse političkog i estetskog. U liku Petrice Kerempuha Matoš se poziva na Antu Kovačića i na postojanost transformativne snage pučkog humora, inteligencije i snalažljivosti koje narativno povezuje s reafirmacijom dionizijskog načela u umjetničkom stvaranju, autentičnom izrazu modernog repozicioniranja umjetnosti u društvenom univerzumu. Petrica više nije samo vagabund ili pikaro, već se, sukladno okolnostima, mimikrijom čuva od represivnih mehanizama političke moći – pretvarajući se najprije u žandara, zatim profesora, a onda – dosljedno Matoševu shvaćanju umjetničkog – u satira koji uz tradicionalne attribute starije književnosti dobiva i mefistofelska obilježja. Tim novim krugom značenja Matoš potencira artistsku reviziju odnosa umjetnosti i politike. Nakon Kovačića, a prije Krleže, Matošev Petrica Kerempuh participira u ironijskom modalitetu modernog izraza koji će potisnuto, pučko i dijalektalno koristiti kao zalag „barbarizacije“ moderne književnosti (Flaker 1976: 198) čija se političnost rekreira dionizijskim vitalizmom, vizijom umjetnosti kao totaliteta, potpunosti i uključenosti.

KLJUČNE RIJEČI: Antun Gustav Matoš, dionizijsko, *Kod kuće*, moderna književnost, Petrica Kerempuh, pikaro

...jer [est deus in nobis; agitante] *calescimur illo*¹
Matoš u pismu Milanu Ogrizoviću 1907.

Verštek, verštek — aber niks reden, ja natirlik... ajn pauer.
Kovačić²

Opozicijski glas skitnice, pustolova, varalice i obješenjaka Petrice Kerempuha koji se u povijesti hrvatske književnosti povezuje najprije s Krležinim *Baladama* (1936), kako je poznato, svoju genealogiju izvodi od Lovrenčićeva djela iz 1834. godine.³ Lik morozofa, arhetipa mudre lude, izrastao je iz ne samo europske nego i svjetskih pučkih tradicija od Nasrudin hodže i Gila Blasa do Boteova Tilla Eulenspiegela, a može se pratiti sve do sjevernoameričke (indijanske), nordijske i grčke mitologije, kineskog i japanskog folkloru i ruskih bajki. Hermes, Prometej, Odisej, Loki, Kojot i Zec, budalasti Ivan i Heršele, pa i Ero s onoga svijeta braća su Petrici, Tilu i Matijašu Grabancijašu dijaku. Njihovi su profili manifestacije arhetipa koji se realizira kao „anomalijski, a-nomički (bezakonski), i bez normativnosti“ (Hynes 1993: 33–46), najčešće u liku prevaranta koji se pojavljuje „na rubu ili odmah iza ruba postojećih granica, klasifikacija i kategorija. Varalica djeluje kao izopćena pojava [...] njegove su aktivnosti često izvan zakona, čudnovate, nečuvene, izvan granica, i izvan reda“ (ibid.). Ovaj lik, kako ističe Hynes, pokazuje kako „nijedna granica nije nedodirljiva, bila ona religijska, kulturna, jezična, epistemološka ili metafizička“. U tom razgraničavanju djeluje angažirano: „Rušeci linije podjele, karakteristika prevaranta je da se

¹ U pismu Milanu Ogrizoviću iz Beograda 28. VII. 1907. Matoš napominje da je Dionizu dao oblik hrvatskog „grofa“, genija njegova naroda te dodaje da će on, „i iz mog groba, mislim, gorjeti, jer *calescimur illo*!“ (Matoš 1973e: 44). Latinskim izrazom pri tom referira na Ovidija (*Fasti*) te time svoj tekst izravno dovodi u vezu s vlastitim umjetničkim habitusom, božanskim nadahnućem i umjetničkim žarom. Ovidijev stih glasi: „Est deus in nobis; agitante calescimur illo: impetus hic sacrae semina mentis habet.“ Bog je u nama, njegovom pobudom grudi nam se žare, taj poticaj nosi sjeme svete misli. Usp. Ovidije, *Fasti*, Knjiga VI: https://www.loebclassics.com/view/ovid-fasti/1931/pb_LCL253.319.xml Zahvaljujem profesoru Nevenu Jovanoviću na pomoći u peglanju prijevoda.

² Ovu rečenicu iz Kovačićeva (2004: 81) romana *U registraturi* Matoš ističe kao moto svog teksta *Kod kuće*, odajući i time počast Anti Kovačiću koji je „Pravi pjesnik toga golog naroda u srebrnoj bešici divnog Zagorja“ (Matoš 1973b: 332). Izraz je deformirani oblik njemačkog: Verstehe, verstehe — aber nichts reden... Ja natürlich... ein Bauer (Razumijem, razumijem — ali ne govorim... Dakako... seljak) (ibid.: 347).

³ Jakob Lovrenčić (1787. – 1842.) pod naslovom *Petrica Kerempuh iliti Čini i življenje človeka prokšenoga* (1834) kroz petnaest pripovijesti kronološki prati pustolovine šaljivca, varalice, obješenjaka i lukavca Petrice, antijunaka koji od rođenja do smrti prkosi društvenim i etičkim normama. Slijedeći jedno njemačko izdanje dogodovština Tilla Eulenspiegela, Lovrenčić piše imajući pred očima i srodan lik Matijaša grabancijaša dijaka Tituša Brezovačkog. Usp. Dukat 1919, Brkić Vučina 2010: 72–73.

kreće brzo i impulzivno naprijed-natrag preko svih granica, gotovo nekažnjeno. Zalazeći posvuda, posebno na zabranjena mjesta, prevarant se na koncu ne zaustavlja nigdje, već je u stalnom tranzitu kroz sva rubna i granična područja.“

Od tih najranijih varijanti, začetih i razvijanih u karnevalskom duhu opozicijske pučke kulture,⁴ prevarant se kroz literarna prenošenja i preispisivanja transformira u modernu figuru autsajdera koji svojom socijalnom osjetljivošću, mudrošću i snalažljivošću istodobno apostrofira, propituje, a kadšto i sankcionira prijepore moderniteta. Na taj način se i Matošev Petrica Kerempuh predstavlja u tekstu koji je najprije s naslovom *Imaginarno putovanje ili novi furtimaš u Zagrebu* objavljen u pet nastavaka u „Obzoru“⁵ 1905., a zatim – sa značajnim izmjenama i novim naslovom *Kod kuće* ukoričen u knjizi *Vidici i putevi* (1907).

U dosadašnjoj je recepciji ovaj tekst tumačen kao putopis i/ili feljton,⁶ pri čemu se njegova interpretacija mahom zadržavala na rekonstrukciji podudarnosti između opisanih prostora i itinerera autorova osobnog *incognito* boravka u domovini. Iako je i Matoš u pismima rad na ovom tekstu (svoj „posao“) vezao uz dojmove sa svog stvarnog boravka u Hrvatskoj, njihovo je uobličenje i funkcija u tekstu daleko od doslovno referencijalne. Kao dosljedni artist, Matoš će uobičajenim pojmovima putovanja (koje apostrofira s prvim naslovom) i kuće (doma, prepoznavanja koje naglašava s drugim) dati posve novo značenje.

Imajući na umu upravo ove elemente – kad je riječ o konačnom odabiru naslova – *Kod kuće*, te narativne karakteristike teksta, Aleksandar Flaker u *Knji-*

⁴ Mihail Bahtin (1978: 10) prati razvoj „narodno-smjehovne karnevalske kulture“ od srednjeg vijeka do nove groteske u 20. stoljeću u kojoj participira i Matoš. Za tumačenje ovog aspekta u njegovu djelu, posebno u tekstu *Kod kuće* indikativna je knjiga Wolfganga Kaysera na koju upućuje Bahtin (ibid.: 57) Prema tom pristupu groteska razobličuje svijet koji je postao stran, upravo onakav kakvog Matošev pripovjedač zatječe na svom povratku „kući“, domu koji to na više načina više nije.

⁵ Tekst je u *Obzoru* objavljan u godištu XLVI, 1905, br. 220 (24. rujna), br. 225 (1. listopada), br. 232 (8. listopada), br. 244 (22. listopada), br. 250 (29. listopada) pod naslovom „Imaginarno putovanje ili Novi furtimaš u Zagrebu“. Ta prva varijanta je u potpunosti otisnuta u bilješkama IV. sveska *Sabranih djela* (Matoš 1973b: 316-342).

⁶ U bilješci uz ovaj tekst u *Sabranim djelima* Antuna Gustava Matoša priređivač Dragutin Tadijanović ga naziva jednim od najboljih Matoševih putopisa (Tadijanović 1973: 312). Dubravka Oraić Tolić ga tumači kao putopisno-feljtonističku prozu koju naziva Matoševim Gesamtkunstwerkom: to je „sinteza Matoševa proznog opusa“ (2013: 81), „žanrovski okvir u koji su se podjednako dobro mogli smjestiti i tema pejzaža kao simbol identiteta i stilski pluralizam kojim se ta ideja dala izraziti.“ Sam je Matoš u pismima tekst predstavljao kao svoj „posao“, „možda najbolji kojeg imam“ (Andriji Milčinoviću, Matoš 1973d: 312), „moje posljednje hrvatske impresije (koje) pišem (...) krvlju i nervima“ (Adeli Milčinović, ibid.: 313). Za njega je to podlistak u kojem opisuje svoj „furtim“ (tajni) put u Zagreb i okolicu. U prvoj verziji teksta koja ima okvir u obliku poslanice dragom Mustafi – uokvireni dio se naziva putopisom (ibid.: 318), odnosno feljtonom (ibid.: 313).

ževnim vedutama upozorava kako njegov žanr „ne možemo odrediti pojmom 'putopisa' kakav se redovno temelji na upoznavanju nepoznatog (usp. ženevski fragment), nego se vedutni slijed koji čini okosnicu teksta temelji na prepoznavanju, odnosno teškoćama prepoznavanja poznatoga“ (1999: 184). Određenje i revalorizacija značenja doma/domovine i pripadnosti ovdje su jednako važni, ako ne i važniji od izvještaja o putovanju. Kako ističe Flaker,

Locusima markirane vedute smjesta prelaze u satiričnu invokaciju, pri čemu 'kataloško' nizanje imena ptičara i pekara, gostioničara, čizmar-skih kćeri i piljarica naporedo sa službenicima, novinarima i pojmovima zagrebačke topografije – sve u istom dehijerarhiziranom nizu poslije pristupne vedute vodi neposredno prema izvodu iz tog zagrebačkog panoptikuma lociranom na središnji trg: 'tuđem gospodstvu', sluganstvu, i 'formalnoj bigotnosti'. (Flaker 1999: 184–185)

Simultanizam senzacija (*vidika i puteva*), dehijerarhizirani svijet društvene svakodnevice, politike i poretka – kod Matoša su usmjereni prema izlaganju i problematizaciji putovanja, doma, pripadnosti i tuđine. Putovanje označava pojavljivanje u javnosti, ali ono mora ostati tajno, što autor naglašava riječju „furtim“ (lat. kradom, krišom, potajice). Taj izraz koji prvotno ističe i u naslovu, u samom tekstu opetovano upotrebljava kako bi opisao tajnovitost putovanja, ali i tajnovito djelovanje, a zatim i tajno/skriveno/preneseno značenje teksta. Izraz je inače u vrijeme nastanka teksta funkcionirao kao pogrdan naziv korišten za stranački organizirane klerikalce koji su od starog biskupa J. J. Strossmayera na prijevazu („furtim“) izmamili potpis kojim pristaje uz njihovu stranku. Nama je ovdje važno da izrazi furtim i furtimaško, s važnom razlikom – „novog“ – koju uvodi Matoš, upućuju prema tajnim znanjima, ritualima i značenjima koja proizvodi umjetnost. Riječ je o temama koje se izdvajaju i u cjelokupnom autorovu opusu – bez obzira na žanrove i diskurs kojima se služi.

Dosadašnja je kritika i historiografija prepoznala i važnost uloge umjetnika, *flâneura* i temu stvaralaštva u Matoševu djelu, tumačeći ih kao dio modernističkih paradoksa i ambivalencija često na reduktivan način, iz biografske pozicije, što je vodilo pojednostavljivanju značenja njegova teksta i ishitrenim zaključcima o nedosljednostima autorske poetike.⁷ U ovom konkretnom slučaju identitet i nacija,

⁷ Detaljnije o ovome u Protrka Štimec 2019: 52–66.

pejzaž i putovanje – kao i četiri plača kojima naslovljava poglavlja ovog teksta – interpretirani su kao opis prvog Matoševa ilegalnog (tajnovitog, *furtimášskog*) dolaska u domovinu, naime – kući. Petrica Kerempuh, koji se kao imaginarni pratitelj pojavljuje u završnom dijelu, pri tom je proglašen alter egom, „simboličnim dvojnikom“ pisca, odnosno pripovjedača – kako to natuknici „Kod kuće“ *Leksikona Antuna Gustava Matoša* čini Dubravka Oraić Tolić (2015: 190).

Kod kuće: politički egzil i umjetnost kao azil

Kuću kao dom, „simbolsku sliku duše, čovjeka i ovog našeg svijeta“ Matoš (1973b: 75) tematizira i u tekstu objavljenom godinu dana prije *Imaginarnog putovanja*.⁸ U širem kulturološki i umjetnički informativnom izvodu tamo ističe:

Kao materijalna kuća što je simbol svijeta fizičkog i intelektualnog, tako je moralna kuća – dom i porodica – slika društva i države. Kućevno osjećanje je izvor socijalnog instinkta. Prije no što čovjek bijaše Aristotelova politička, bio je patrijarhalna, domaća životinja. (...) Kuća ne bi bila kuća da nije, poput čovjeka, veća ili manja umjetnina. Teško hramu što nije kuća, i kući što nije hram! Teško crkvi iz koje se iselio Bog! Teško kući u kojoj ne gori žižak idealu! (Matoš 1973b: 77)

Ovakvu logiku metaforičkog pomaka u značenju vidimo i u promjeni naslova kojim *Imaginarno putovanje* postaje *Kod kuće* pri čemu se u oba slučaja upućuje na „simbolsku sliku“ naslovnih pojmova. Imaginacija u putovanju, odnosno imaginacija kao putovanje⁹ u preimenovanju značenje teksta usmjerava prema temi doma: od kuće koja to više nije (Zagreb, okolica, logika „realističke ruke“) prema kući koja je to oduvijek bila (susret s Petricom) ili koja to tek do kraja

⁸ Riječ je o završnom tekstu zbirke *Vidici i putovi* (1907) naslovljenom „Kuća“ koji je objavljen najprije 25. XII. 1904., u božićnom broju beogradskog časopisa *Samouprava*, II (1904): 3-4, a zatim u zadarskoj *Hrvatskoj kruni*, XV, 1907, br. 12: 46.

⁹ Pod naslovom „Imaginarno putovanje“, ranije objavljenom kao „Jeka iz Zagreba“ (*Hrvatska*, XVIII, 1903, br. 38), a zatim u knjizi *Ogledi* (1905), Matoš također apostrofira pomak prema imaginaciji, snu, viziji koja se od referencijalnog polja kreće prema umjetničkog imaginaciji. Posvećujući ovaj tekst zaručnici Olgi Herak, i ovdje se identificira kao „tudinac, iskorjenjenik, beskućnik, tucak bez igdje ikoga“ (Matoš 1973: 337).

postaje (u umjetničkom dionizijskom kultu).

Flakerova (1999: 184) uputa da ovaj tekst treba čitati u obrnutom smjeru od uobičajene motivacije u putopisima, dakle ne od upoznavanja nepoznatoga nego prema neprepoznavanju i razlici spram poznatoga, temu otvara na dvije razine. Obje, kako je spomenuto, indiciraju naslovi: prvi – *Imaginarno putovanje* upućuje na nereferencijalnu (literarnu, imaginarnu, odnosno kako je Matoš rekao simboličku) razinu opisanog poduhvata, dok drugi pokazuje smjer preobrazbe koja se događa s naslovnim pojmom doma/kuće. Lik zgubidana, potucala, varalice i obješenjaka Petrice Kerempuha, kako ćemo vidjeti – pri tom nije jedan od (u kritici produciranih) Matoševih duplikata nego adekvatan agens u transformaciji ovih odnosa: tajno/javno, dom/politika.

Ukratko, Matoš u ovom tekstu čini upravo obrnuto od onoga što sugerira naturalizirajuća književna povijest, ili pak „realistička ruka“¹⁰ urednika, redaktora, kritičara ili čitatelja. Biografija, nacija, politika i identitet za njega nisu polazišne točne ni ciljevi pisanja, nisu nulta neupitna pozicija, nego mjesta prevrednovanja i izokretanja – proizvod vlastite pozicije „iskorjenjenika“, kakvim se – slijedeći francuski izraz, sam pripovjedač predstavlja u uvodnom dijelu prve verzije teksta¹¹ (Matoš 1973b: 317). Taj se *denaciné* putnik, pripovjedač, furtimaš u tajnovitoj ilegalnoj posjeti rodnom gradu i okolici (Turopolje, Zagorje) – pokazuje javno (jer je to, kako ističe, najbolji način skrivanja) – i ne biva prepoznat po izgledu (poznanci, nekadašnja simpatija), nego po djelovanju: zviždanju; simboličnoj gesti otpora i slobode zbog koje je – kako stoji u uvodnom dijelu prve verzije teksta zapravo i osuđen i prognan. Prepoznavanje i identitet tema su susreta – najprije u prvom dijelu – s tajnim agentom koji ga sumnjičavo prati, a onda prihvaća kao svog kolegu s lažnim imenom Dragiše Lapčevića, aktera radničkog pokreta u Srbiji (ibid.: 342). Temu tajno/javno, istinito/lažno razrađuje i kasnije, u susretu

¹⁰ Matoš sintagmu koristi u pismu Andriji Milčinoviću: „Obzoru sam poslao Imaginarno putovanje, ali se bojim da će i to realistička ruka gledati da uništi“ (Beograd, 15. IX. 1905.) (Matoš 1973d: 399). Već dvije godine ranije, 19. V. 1903., pišući mu iz Pariza, taj obzoraški realizam u pismima spominje kao „moralnu kategoriju“ povezanu s njihovim sektaštvom, osvetoljubivošću i netolerancijom koju sami maskiraju kao realističku, a koja je suprotstavljena modernizmu. Nasuprot tomu, „modernista je – nova, zanimljiva osoba, ženerozna i objektivna nadasve.“ (ibid.: 363).

¹¹ „Postah iskorjenjenik, kako veli Francuz, i sve mi bi ‘vjetar, magla, sjen, dim, ništa’, kada sam s tuđinskim svinjama tratio u mekinjama brašno želuda. Izgubivši u ciničkim Babilonima i čiftinskim Sidonima vjeru u azil svih umornih, gladnih i prognanih, bijah lišen utjehe mog razmetnog pre(th)odnika.“ (Matoš 1973b: 317). Vidi također bilješku 112 kao i tekst „Oko Rijeke“ iz zbirke *Naši ljudi i krajevi* (ibid.: 108).

sa „žandarom“ koji ga naoko „hapsi“ u vlaku negdje kod Stenjevca, da bi mu se u sljedećem trenutku razotkrio kao „ponovljeni i preporojeni Petrica Kerempuh“. Taj susret nakon furtimaškog lutanja, neprepoznavanja ili površnih susreta u prva tri plaća izgleda kao prvi i pravi dolazak svojim: Petrica, kojeg pripovjedač znakovito ne prepoznaje, ali koji prepoznaje njega i otkriva mu svoj identitet, jednako kao i on preživljava zahvaljujući skrivanju pod lažnim imenima i maskama.

Njegov je govor dvostruko kodiran: istovremeno je i dobrodošlica i prepoznavanje vlastitog ceha: naziva ga „vražji moj štromer“ (njem. probisvijet, skitnica) i „falot“ (fr. vucibatina, danguba). Dočekuje ga i prihvaća kao člana obitelji, roditeljskom brigom primjećuje da je mršav („suh i kaj trta i špičast kakti verđinija“, *ibid.*: 37), pita je li još uvijek „facirend“ (nezaposlen) (*ibid.*: 38), nudi mu cigaretu, šnofanca (duhana za šmrkanje) i za jelo patku/puricu koju je dobio/ukrao („gepčio“) od baruna Raucha. Naziva ga Miškec, Jožica, Lojzek i Gustek, a svojim domaćinskim ponudama dodaje i masne priče – o pokojnom Hudmaniču koji je „potkoval jednu babicu“, a drugoj „zdignul kikle v lujft i bombardiral ju je z jajci“ (*ibid.* 38), o mužeku koji je branio čast svoje kujice tako da se obračunao ne samo s gospodskim majmunom nego i, u nadrealnom raspletu, cijelim ustrojem gospodskog imanja.

Uzbuđenje i radost susreta iskazani su u dijalektu koji ovdje omogućuje lokalnu identifikaciju Petrice i pučkog humora/genija, ali i kodiranje vlastitog slenga, tajnog govora kojim se potvrđuje pripadnost istoj skupini – i to onoj koja je na rubu ili s one strane legalnosti.¹² Petrica nudi sve što ima u torbi, dvostruko kodirajući i izraz i humor realiziran kao smijeh kroz suze koji iza srdačnosti, snalažljivosti i obilja skriva siromaštvo, potlačenost i obespravljenost. Ovaj je dijalektalni *intermezzo* u funkciji slenga stoga ilustrativan i performativan – u izražavanju prisnosti i brižnosti, tjelesnog humora, kritike vladajućih i slavlja užitaka koje, kako ističe Bronisław Geremek (2019: 440), motivira snažna pikarska potreba za utaživanjem gladi.¹³ Taj je nagon direktno povezan i sa željom za zabavom i napredovanjem u društvenom statusu. „Mjesto te zabave je prije svega taverna-krčma,

¹² Ovomu se može pridružiti i Wiesnerov (1994: 168) izvještaj o Matoševu boravku u Parizu u kojem je siromaške umjetničke dane živio s grizetama pariškog trotoara: „kao jesenji uzdasi, kao nostalgijske violine zvuče alineje o tom životu pariškog predgrađa i o jednoj mučenici iz vremena, kada Matoš bijaše „srećniji u Parizu gladan, no sit u Zagrebu“.

¹³ Bronisław Geremek (2019: 440) ističe kako stalni motiv gladi u pikarskom romanu nije povezan samo s neposrednim fiziološkim osjećajem nego i sa snatrenjem „o sitosti koja predstavlja posvemašnje fiziološko i psihosocijalno zadovoljenje aspiracija toga ‘proleterskoga’ sloja.“

gradsko svratište, usputno konačište, a zabava se ostvaruje u potocima vina“ (ibid.: 468). Zabava se također ostvaruje i u smijehu koji je subverzivan i ironičan prema društvenim odnosima i političkom ustroju, najšire shvaćenoj društvenoj zbilji. Pobratimstvo i susret pripovjedača i Petrice prilika je i za elaboriranje društvene kritike i oslikavanja „svijeta okrenutog naopačke“ (Doty i Heynes 1997: 20).

Putovanje pod lažnim imenom, dovrtljivost i lukavstvo u opasnosti od policijskog progona i otpor represiji vidljivi su već na samom početku teksta, s Prvim plaćem koji opisuje susret u vlaku s tajnim agentom. U Četvrtom plaću taj se motiv razvija u susretu s pobratimskom figurom varalice i lakrdijaša Petrice koji svojim govorom dvostruko kodira izričaj. Petrica pripovijeda i pjeva „masne“, lascivne priče i pjesme, koristeći dvoznačnost za proizvodnju provokacije i humora koji uznemiruje granice, što pripovjedač poentira tvrdnjom da je upravo u tim prijelazima njegova snaga i privlačnost.

Sada razumijem zašto puk voli čapkune, mangupe i fakine. Oni su humor, dvorska budala Njegova veličanstva Naroda. U mukama ga nasmijavaju, u nevolji ga hrane pšenicom dosjetke. (...) Fakin je uskok, hajduk, boem, pustolov, šala, energija, revolta, i zato je naš puk njegov instinktivni jatak i branilac. (Matoš 1973b: 38)

Nakon što se njegov drug „nevjerojatnim načinom preruši u profesorčića“, zajedno putuju najprije u Zlatar, a zatim kroz Zagorje u posjet župnoj crkvi u Belcu, markirajući i prirodu i građevine koje su kao belska crkva, „krasan svjedok kulture“ (ibid.: 44), da bi putovanje dovršili u vinskoj klijeti – mjestu na kojem Petrica dobiva svoje konačno uobličenje:

Sjedio je na buretu, i odjedared mu spade ruho, i zapanjen opazim da ima jareće noge, rožice kao satir naše stare dubrave i bradicu kao Mefisto. A kad uze gajde, naduvši ih kao orguljaški mijeh, i zaszvira da sam premro od slasti i radosti, naiđe vlasnik vinograda, mlad i kićen gospodin, zavijen u smeđu kožu, ko da dolazi iz kreveta ili sa kupanja, malacno blijed, očiju kao san, sličan da Vincijevom sv. Ivanu Krstitelju, djevojačkog lika, uvojaste kose ispod vijenca od zimzelena. U ljevici mu jelova grana, u desnici zlatna posuda, sjajući u pomrčini zvjezdolikim grozdovima. A za njim jarac svilorunac i veseli, mješinom radosti natovareni magarac, krmilar na glasu. (Matoš 1973b: 44)

Satir Petrica postaje pobočnik i dio svite boga Dioniza. Pripovijedanje slijedi uzavrelu bakantsku opijenost u kojoj se dramski izmjenjuju replike: Petrice koji se himnički obraća Dionizu, moleći mu se i slaveći ga, dok vrzino kolo u koru odgovara pripjevom, Dioniza koji apostrofiraju pripovjedača: identificirajući ga kao pikara, naziva ga „grabancijašem“ i poziva da uđe „u ritam ovog kruga“ (ibid.: 45). U ovom trenutku inicijacije, pripovjedač, furtim-putnik i „iskorjenjenik“ nakon svih potraga i ne/željenog skrivanja, biva prepoznat i prihvaćen te konačno identificira svoj dom. Pada u molitveni zanos bakantskog kruga, obuzima ga „zanos vina i slast suze“ te iskazuje svoju odanost Dionizu: „od svih božanstava tebi najvjernije služim“ (ibid.), moleći:

Povedi me, geniju, u zagonetke tvojih putova! Pokaži mi krilate bikove sa satrapskim bradama, grad gdje se ne radi, srećno pleme Atlantida, bogove od abonosa i od mermera, mrave zlatoljupce veće od lije i manje od psa, tamjan-drvo što ga štite zmije krilatice, narode kozonoge, krvopijske i što pišu na koži i papiru. Pokaži mi zlatnu i crvenu, orlu sličnu pticu Feniks, zlatne i mjedene Egbatane, hramove sa stupovima od zlata i od smaragda. Vodi me u staru Atenu, jedini grad sa kipom Milosrđu. (...) Bože duše i smrti, vodi mi duh palingenezijom svijeta da ga očisti trzanje smijeha i tvoje tragike. Daj mi bodri san što dolazi s Okeana kroz rožna vrata, i u snu me nauči, visoki Orle, umjetnost poezije, jer jedino ona daje sreću sna i zaboravnosti. (Matoš 1973b: 46)

Njegova je molitva u skladu s pikarskom tradicijom istodobno slavlje života i društvena kritika („O Bakhos, veličanstveni Eleutherios, daj da duše današnjih retora odu u svinje! Ti što praviš od magarca proroka, pretvori naše proroke u magarce!“), ali i identifikacija umjetnosti kao najvišeg stupnja slobode i bivanja. Tako u modernističkoj viziji genija kao izopćenika, boema i zadnjeg čuvara svetog kruga, kako ga je opisao Béla Hamvas (2004), Matošev grabancijaš dohvaća svoj vlastiti dom shvaćen kao vjernost i odanost slobodi stvaranja, ljepoti i svijetu koji je dohvatljiv jedino umjetničkom perceptivnošću i uobličanjem. Time ponovno dolazimo do ishodišta u kojem se političko i društveno realiziraju jedino kroz umjetničko, pa se ovaj tekst može čitati i kao autorov umjetnički manifest. U tom je smislu ova Matoševa vizija podudarna s autopoetskim iskazima u *Mladost Hrvatskoj* (Matoš 1973c: 42) u kojoj se slavi čista ljepota, sklad osjećaja i ukus

koji „rijedak dojam bira“ pri čemu, slično kao i ovdje, božanski Satir milostivo omogućuje „cvjetni uskrš hrvatske Plejade“.

Umjetnost kao otpor normativnosti

Matošev se tekstualni poduhvat, kako smo vidjeli, sastoji u tome da revidira i na višu ontološku razinu postavi i putovanje i potragu za domom – povratak kući. Pripovjedačevo lutanje, skrivanje, bijeg i nalaženje direktno su povezani s likom pučkog obješenjaka Petrice i njegovim metamorfozama – od žandara/policajca preko „profesorčića“ do satira. Time je liminalnost lika varalice i obješenjaka prikazana u skladu s tradicijom u kojoj je, kako pokazuje Robert Pelton, „prevarant više od simbola liminalnog čovjeka“, odnosno u kojoj postaje „simbol samoga graničnog stanja i njegove stalne dostupnosti kao izvora rekreativne moći“ (Doty i Hynes 1997: 21). Umjetnost i kreativnost tako bivaju dostupne slavljenjem života koju Matoš nalazi u humoru, inteligenciji i dovitljivosti Petrice Kerempuha. Prema Peltonu, ovakav lik svojim djelovanjem predstavlja čovječanstvo, ljude, pojedinačno i zajedničko koje čini vidljivima kroz fragmente svog iskustva, „otkrivajući u njima poredak koji je svet po samoj svojoj cjelovitosti“. Prevarant tako u raznim kulturama „razotkriva radikalno ljudski karakter čitavog kozmosa“, dok u isto vrijeme „pokazuje svetost običnog života“. Pri tom dovodi u pitanje granice, društveni poredak i uzurpaciju moći čime nužno – čak i bez naglasaka koje ovdje postavlja Matoš – svojim djelovanjem i govorom nudi „metadruštveni komentar“ ili „hermeneutiku na djelu“ (ibid.).

U zadnjem Plaču Petrica postaje Satir, pratitelj Bakhu, Dionizu koji se pojavljuje kao artistski realizirano božanstvo, sjedinjujući slikarske i katoličke (figura Da Vincijeva sv. Ivana Krstitelja), mitološke i prirodne, vitalističke predodžbe. U sinestetičkoj pojavi, kao „grof ovog mjesta“, „opatije“ i po jednom od mitova progonjen, ubijen i uskršli bog, Dioniz i u Matoševoj imaginaciji ostaje na društvenom rubu, s one strane podjele društvene moći. Za sebe kaže: „životari(m) zaboravljen od svijeta“ (Matoš 1973b: 44). Njegov je govor usklađen s ritualnim nastupom i slavljem koje ga prati: vladarski velikodušan poziva pripovjedača u ritam svoga kruga kojemu je danas, kako kaže, „malo tko dionik“ (ibid.: 45).

Njegova je dijagnoza svijeta i vlastitog mjesta u njemu u skladu s Nietzscheovim (1997: 27) tumačenjem antagonizma između dionizijskoga i apolonskog

principa i, s tim povezanom, kritikom kršćanstva:

Nezahvalni žreci Galilejčevi htjedoše me uništiti, morah se kriti po knjigama, šumama, samostalnoj buradi i navlačiti iskušeničku kostret, ali novi askete brzo postadoše moji najbolji bahanti. Jer dok bude vina, djece, djevojaka, pjesnika i pčela, meni neće ponestati sljedbenika, i vazda će kogod nasititi lovca duše, dobrog pastira. (Matoš 1973b: 45)

Nudeći u harmoniji svoje „ambrozijske vaze“ dušu i ritam, temelje umjetničkog bivanja i stvaranja, bog plodnosti, uživanja, opojnosti i vina, poticatelj kreativnosti, ljubavi, druženja i zabave, uključuje pripovjedača u sveti prostor svoga kruga. Prema Nietzscheu, zagovorniku dionizijskog, taj je aspekt stvaralaštva u slobodi i igri temeljni oblik realizacije čovjeka. U tom kontekstu „Dioniz“, kako ističe Danko Grlić (1991: 301), „simbolizira sam život, njegovu vječnu plodnost, njegovo vječno vraćanje, koje uvjetuje muku, razaranje i volju za uništenjem. Riječ dionizijski znači strasno, mučno osjećanje preobilja u tamnijem, punijem, neodređenijem i iracionalnijem vidu: ekstatičku afirmaciju čitavoga života kao onog što ostaje isto i podjednako moćno, veliku panteističku simpatiju sa zadovoljstvom i bolom.“

Takvo razumijevanje života i umjetnosti u skladu je s Matoševim povezivanjem duha (genija i nadahnuća) prirode i umjetnosti koja se očituje u slobodi, posvećenosti i autentičnosti. Njegovi pejzaži su meditacije koje istovremeno spajaju umjetničku i senzoričku rafiniranost. Četiri plača kojima naslovljuje pripadajuće cjeline teksta „Kod kuće“ postavljeni su u intertekstualni i citatni odnos prema autorima i djelima u kojima pronalazi analogan izraz: to su Gundulićeva poema *Suze sina razmetnoga* (1622), *Matijaš Grabancijaš dijak* (1804) Tituša Brezovačkog, *Satir iliti divji čovik* (1779) Matije Antuna Reljkovića, te *Fiškal* (1882), *Ladanjska sekta* (1880) i *U registraturi* (1888) Ante Kovačića. Nakon tri Gundulićeva plača Matoš motiv povratka razmetnog sina poentira svojim četvrtim – bakantskim i dionizijskim – u kojoj se umjesto utjehe¹⁴ očinskog doma nudi

¹⁴ Neutješnost Matoševa pripovjednog subjekta apostrofirana Četvrtim plačem povezana je s njegovim predstavljanjem vlastitog grabancijaškog lutanja, pozicije egzilanta, iskorjenjenika. Na nju će se osvrnuti u spomenutom tekstu „Oko Rijeke“: „Kada si duže u inozemstvu, navikneš se pod hladnoćom tuđeg svijeta na misao da je Domovina tvoja kuća gdje si svoj, gdje ti je toplo, gdje si i ti, iskorjenjeniče i kukavče svjetski, gospodar i svoj na svome. I vratiš se kući i iza prvih iluzija uviđaš da si kod kuće — najmanje kod kuće, da si u Hrvatskoj tuđinac, da u domovini za te domovine nema, da si gori od stranca na svojoj djedovini“ (Matoš 1973b: 108).

opojna vrtnja kruga života i kreativnosti. Književnopovijesnim referencama Matoš dodaje i grabancijaša – u figuri ja-pripovjedača i putnika, „starog, siromašnog, istjeranog đaka“ (Matoš 1973a: 437) koji svoj put i utočište nalazi u umjetnosti. Gundulićevi tragovi vidljivi su u slavljenju slobode i prirode („dubrave“), kao i u percepciji klasičnog autora koji postavlja kriterije stvaralaštvu.

U tom su smislu indikativni dijelovi iz prve verzije teksta naslovljene *Imaginarno putovanje* u kojima se na zagrebačkim ulicama zapodjene razgovor o književnosti koji završava tučnjavom. U kritici suvremenih književnih prilika jedan od sugovornika, „rutavac“ ističe upravo Gundulića kao umjetnički uzor:

Nama treba književnika tako istinskih, da i prividnu laž smatraju elementom istine, treba nam ljudi, podobnih za visinu Zapada i za nizinu Hrvatske. (...) Mi danas nemamo pjesnika kao Gundulić, i tako našeg i na tolikoj visini evropske savremenosti. Port-royalska mudrost, subjektivnost Imitacije, eremitski nihilizam, Poussinov blijedozlatni i pobožni tonalitet, Medulićeva lagunska, harmonijska, smeđa melankolija, grandiozni i suhi stil Filipa Champagnea, alegorijski simbolizam Renesanse, precioznost Tassovu i klasicizam u ukusu ondašnjih pastirskih i mitoloških igara, i sve to ima naš skladni vlastelin. (Matoš 1973a: 327)

Matošu je Gundulić znak za stilsku profinjenost i estetske vrhunce književnosti, za pjesništvo slobode koju vizualizira u elementu prirode, u „dubravi“ koju prepoznaje kao prostor autentičnosti i vitalizma, neizostavnih obilježja umjetničke kreativnosti. Njegovo je *Imaginarno putovanje ili novi furtmaš u Zagrebu* tekst koji opisuje potragu i nalaženje vlastitih „vidika i puteva“ u pejzažu. Petrica-Satir-Pan-Dioniz na tom su putu utjelovljenja umjetnosti nimfolepta, vilinskih nadahnuća i izabranih dojmova. U istoj zbirci s tekstem „Iz Samobora“ (ibid.: 97–107; 106–107) vezu umjetnosti i pejzaža naglašava ovako:

Pa ipak, veliki Pan još živi. Sinoć ga čuh kroz klopotanje klopoca u vinogradu. Naše šume i naše vode još uvijek su pune povotkinja i gorskih vila, ali treba biti nimfolept, vilenjaka, pa da vam u duši zadodolaju i uhvate kolo kao zlatne zvijezde oko srebrenog mjeseca. Pod svakom krošnjom lupa srce nježne drijade onome tko razumije šaptanje lišća i pjevanje ritamskih grana. Hrvatska dubrava još je slobodna i zdrava kao u doba

Điva Gundulića, a hrvatski Satir još uvijek luta planinama i bespućima, tužan smijač, žalujući za našim izgubljenim radostima i izgubljenim slobodama. Kroz našu trsku još uvijek svira Pan, a djevojački Dionis, božanski Bakhos, rumeni se već i crni kao entuzijazam krvi u jesenjim hrvatskim vinjagama.

Ako je poezija pejzaža znak bolesti, ona je i znak ozdravljenja i preporoda. Beskrvni, škuri i asketski bizantizam ne poznaje pejzaža. Petrarca, Byron, Goethe, Hugo, svi veliki pjesnici prirode su glasonoše oslobođenja, velikih revolucija, vjesnici nove duše i novog zdravlja, koje će umoreni čovjek uvijek crpsti u dodiru s vječnim zdravljem prirode.

Umjetnost pejzaža u tom smislu za Matoša predstavlja estetizaciju dojmova, izraz umjetničke proizvodnje koja tankočutnost senzacija pretvara u vlastite vizije umjetničkog zanosa. Ona je, kako se vidi i u navedenom citatu, istodobno okrenuta estetizaciji svakodnevice i viziji društvene revolucije. U prvoj verziji teksta, *Imaginarnom putovanju*, umjetničko se transcendiranje koje pikaro, umjetnik i lutalac doživljava u susretu s Dionizom razrješava buđenjem u jarku, čime se slikovito ironično izražava sudar uzvišenih stremljenja s banalnošću svakodnevice. U završnoj verziji teksta *Kod kuće* taj dio izostaje, ali se slojevi ironijske kritike modernog doba uključuju u zanos molitve bogu vina, opijenosti i stvaralaštva koji se u završnom i semantički najsnažnijem dijelu cijele zbirke postavlja kao generator okupljanja svih odbačenih, egzilanata i „iskorjenjenika“.

U angažiranom i često duhovitom spajanju uzvišenog i prozaičnog, kao i u spojevima umjetničkih i kulturoloških referenci, Matoš je adekvatan nastavljač Kovačićeva zamaha kojim stvara modernističku prozu koja daje autentičan glas potlačenima. Modernizam njegovih pripovjednih strategija Aleksandar Flaker vidi u „barbarizaciji“ ustaljenih književnih struktura (Flaker 1976: 181–182). Matoševi „novi spojevi“ koji nastaju i u ironizacijskim i grotesknim sučeljavanjem utopijskih vizija i svakodnevnih društvenih prozora nastavljaju se na liniju razvoja književnosti koju Flaker prati od Kovačića do avangarde. Niz postupaka koje Matoš primjenjuje i u ovom tekstu mogu se prepoznati kao pred/avangardni nastavak Kovačićevih praksi. Među njima su Matoševe „kalambure“, „ocrnjivački“ humor, groteska, „uvođenje leksika i leksičkih sklopova koji su stajali izvan granica dopuštenoga“ (ibid.: 203), sprega različitih vidova umjetnosti, fragmentarizacija, dehijerarhizacija i osporavanje struktura itd.

U ovom se kontekstu opozicijski potencijal lika Petrice Kerempuha stoga može čitati kao izraz Matoševa avangardizma. Ovaj varalica i lakrdijaš, brat svih iskorjenjenika i egzilanata, u Matoševoj je viziji postavljen u službu Dioniza/Bakha, boga koje je moderno doba postavilo na društveni rub. Time i na motivskoj razini i stilskim izborima stvara poveznicu između autentičnosti moderne umjetnosti, njezina društvenog statusa i političkog revolucionarnog potencijala koji gradi podjednako u odnosu prema s klasičnim izvorima i nepotkupljivom duhu naroda. Ovaj je Matošev tekst zato višestruko značajan jer u njemu eksplicira i dovodi u vezu ključne odrednice vlastitog umjetničkog pisma: revalorizirajući odnose identiteta i pripadnosti, umjetnosti i politike. Njegov Dioniz kao „simbolska slika“ može funkcionirati u registrima ničeanski shvaćenog vitalizma, kako se ističe u *Leksikonu Antuna Gustava Matoša*, ali ga je pogrešno držati za „simbol autorove osobe i kulta nacije i ljepote, energije i umjetnosti, humora i poetike sna“ (Oraić Tolić 2015: 190). Iako su njegove upotrebe umjetničkih i kulturoloških referenci prema vlastitom priznanju (Matoš 1973e: 43) ahistorične, pa i eklektično kreativne, u njima je, kako sam nastojala pokazati, vidljiva pravilnost i smislenost. Kao što na početku teksta pred policijskim agentom na pitanje „Ko sam?“ (Matoš 1973b: 27) odgovara „Potomak sam slavne obitelji i svojta velemožnoj gospodi Ulisku, Eneji, Hamletu i plemiću Kihotu“, stavljajući se u red književnih likova (a ne biografskih referenci) i kao što krajeve, mjesta, pa čak i likove identificira prema književnim uobličenjima – tako i konačnu potvrdu svoje pripadnosti potvrđuje bivanjem u bakhantskom kolu. Skrivanje građanskog identiteta, odnosno traga pred policijskim agentom i političkim progonom istovremeno je i potvrda pripadnosti carstvu umjetničke imaginacije i književnoj republici. Dioniz/Bakho stoga nije simbol nacije, već se nacionalno autentično, u pejzažu, duhu i humoru potvrđuje tek ako je prepoznato i izraženo u slobodi prirode („dubravi“) i imaginacije, u otporu glasa potlačenih i nepokorenih, tripudij krštenih „čapkuna, mangupa i fakina“ (ibid.: 38) poput Petrice Kerempuha, svih koji participiraju u igri i slavlju života, entuzijizmu, ritmu i harmoniji njegova kruga. „Jer, *calescimus illo*.“

LITERATURA

- BAHTIN, Mihail (1978). *Stvaralaštvo Fransa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Preveli I. Šop i T. Vučković. Beograd: Nolit.
- BRKIĆ VUČINA, Mirna (2010). *Mudraci iza maske smijeha*. Zagreb, Sarajevo: Synopsis.
- OVIDIJE (1931). *Fasti*. Loeb Classical Library br. 253. Harvard: Harvard University Press. Dostupno na: https://www.loebclassics.com/view/ovid-fasti/1931/pb_LCL253.319.xml (17. siječnja 2024.).
- DOTY, William G. i William J. HYNES (1993). „Historical Overview of Theoretical Issues: The Problem of the Trickster“. U: *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*. Ur. William J. Hynes, William i William G. Doty. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press, 13–32.
- DUKAT, Vladoje (1919). „Lovrenčićev Petrica Kerempuh“. Zagreb: *Rad JAZU*, knj. 220., 1–29.
- FLAKER, Aleksandar (1999). *Književne vedute*. Zagreb: Matica hrvatska.
- FLAKER, Aleksandar (1976). *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- GEREMEK, Bronisław (2019). *Svijet „Prosjačke opere“*. *Prikaz skitnica i sirotinje u europskim književnostima od XV. do XVII. stoljeća*. Preveo Adrian Cvitanović. Pula: Nebula.
- GRLIĆ, Danko (1991). „Smisao i sudbina filozofije Friedricha Nietzschea“. U: *Tako je govorio Zaratustra: knjiga za svakoga i ni za koga*. Preveo Danko Grlić. Zagreb: Naprijed, 363–371.
- HAMVAS, Béla (2004). „Poeta sacer“. U: *Nevidljivo zbivanje*. Zagreb: Mirakul. Dostupno na: <https://strane.ba/bela-hamvas-poeta-sacer/> (17. siječnja 2024.).
- HYNES, William J. i William G. DOTY (ur.) (1993). *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press.
- KOVAČIĆ, Ante (2004). *U registraturi*. Zagreb: Večernji list.
- MATOŠ, Antun Gustav (1973a). „Dojmovi, Ogledi“. *Sabrana djela*, sv. III. Zagreb: Mladost, Sveučilišna naklada Liber.
- MATOŠ, Antun Gustav (1973b). „Vidici i putovi, Naši ljudi i krajevi“. *Sabrana djela*, sv. IV. Zagreb: Mladost, Sveučilišna naklada Liber.

- MATOŠ, Antun Gustav (1973c). „Pjesme; Pečalba“. *Sabrana djela*, sv. V. Zagreb: Mladost, Sveučilišna naklada Liber.
- MATOŠ, Antun Gustav (1973d). „Pisma I“. *Sabrana djela*, sv. XIX. Zagreb: Mladost, Sveučilišna naklada Liber.
- MATOŠ, Antun Gustav (1973e). „Pisma II“. *Sabrana djela*, sv. XX. Zagreb: Mladost, Sveučilišna naklada Liber.
- NIETZSCHE, Friedrich (1997). *Rodenje tragedije iz duha glazbe*. Prevela Vera Čičin-Šain. Zagreb: Matica hrvatska.
- NIETZSCHE, Friedrich (1991). *Tako je govorio Zaratustra: knjiga za svakoga i ni za koga*. Preveo Danko Grlić. Zagreb: Naprijed.
- ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka (2015). „Kod kuće“. U: *Leksikon Antuna Gustava Matoša*. Ur. Igor Hofman i Tomislav Šakić. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 188–191.
- ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka (2013). *Čitanja Matoša*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- PROTRKA ŠTIMEC, Marina (2019). *Politike autorstva. Kanon, zajednica i pamćenje u novijoj hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- TADIJANOVIĆ, Dragutin (1973). „Napomene o svesku četvrtom“. U: Matoš, Antun Gustav: „Vidici i putovi, Naši ljudi i krajevi“. *Sabrana djela* sv. IV., Zagreb, 301–431.
- WIESNER, Ljubo (1994). „Matoš u Parizu. Zima 1899. i Matoševe tri grizete“. U: *Matošiana I. Građa za povijest književnosti hrvatske*. Knjiga 34. Priredili Ivo Frangeš i Dragutin Tadijanović. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 166–169.

Politics and Barbarisation of Modern Literature: The Character of Petrica Kerempuh in the Works of Antun Gustav Matoš

The literary popular grotesque Miroslav Krleža polemicalises with in his collection of poems *Balade Petrice Kerempuha* (*The Ballads of Petrica Kerempuh*) (1936) uses the voice of Petrica Kerempuh, a vagabond, adventurer and joker. In his collection of essays *Vidici i putevi, Plač četvrti, 1905* (*Vistas and Ways; Cry Four, 1905*), Antun Gustav Matoš uses the character in a similar fashion, as a gesture of opposition and a barbaric gesture in the creation of modern literary expression. Invoking Petrica Kerempuh as a character who is „a wiseman with a triple mind“, our Nasreddin Hodja, Gil Blas and Eulenspiegel, Matoš proceeds in a manner consistent with the avant-garde connection between art and everyday life through the political and aesthetic impulse. In the character of Petrica Kerempuh, Matoš invokes A. Kovačić, and the steadfastness of the transformative strength of folk humour, intelligence and resourcefulness. Through his own narrative procedure, he links these features with the re-assertion of the Dionysian principle in artistic creation that becomes an expression of a modern repositioning of art in the universe of society. Petrica is no longer just a vagabond or picaro, but, depending on the circumstances, he protects himself from the repressive mechanisms of political power by using mimicry – turning first into a gendarme, then a teacher and finally – in accordance with Matoš's understanding of the artistic – a satyr who gains features of Mephistopheles together with the traditional attributes of old literature. After Kovačić and prior to Krleža, the character of Petrica Kerempuh in Matoš's works takes part in the modality of modern expression characterised by irony and using what is suppressed, popular and dialectal as a pledge of the „barbarisation“ of modern literature (Flaker 1976: 198) whose politics are manifested through Dionysian vitalism, a vision of art as totality and inclusiveness.

KEYWORDS: Antun Gustav Matoš, Dionysian art, *Kod kuće* (*At Home*), modern literature, Petrica Kerempuh, picaro

Dejan AJDAČIĆ

Groteskne komedije Ive Brešana o političkoj moći i pobunjeniku: uloga ironije u renaraciji

UDK: 821.163.42.09 Brešan, I.

Izvorni znanstveni rad

Predmet analize biće izabrane komedije Ive Brešana napisane po motivima slavniha dela prošlosti – tragedijama Šekspira, Rasina, Getea, komediji Molijera, idejama iz Platonove *Države* i novozavetnim motivima *Biblije*. Autor ukazuje na značenje pojma groteska i prideva groteskni u razumevanju Ive Brešana, budući da analizira dramske komade koje je autor nazvao grotesknim tragedijama. Ukazuje se na značaj ironije u Brešanim komadima i na uža i šira razumevanja ironije. U tekstu je razmatran odnos prototeksta i intertekstualnih veza sa stanovišta ironijskih strategija. Tema politike u Brešanim komedijama u vreme i okolnostima jugoslovenskog komunizma razmatra različite odnose delanja u ime ideologije sa stanovišta moći i ličnih motiva, u prikazima moćnika na vlasti, pobunjenika i prevaranata. Ironijski postupci Ive Brešana sadrže satiričke akcente, vanvremenim crtama slavniha dramskih predložaka pridaje ironijske stavove u tumačenju moći i pobune.

KLJUČNE RIJEČI: groteskne komedije, dramsko preinačenje / renaracija, Ivo Brešan, ironija, politika, satira

Ivo Brešan pripada piscima koji naslovu svoga dela brižljivo dodaju podnaslov koji ukazuje na žanr. Pisci koji imenuju književnu vrstu svog teksta očigledno to ne žele da prepuste gledaocima, čitaocima ili kritičarima, što svedoči da je to određenje žanra njima bitno, kako u dijalogu sa tradicijom, tako i u ličnom dograđivanju te tradicije, bilo da se radi o osobenim akcentima ili čak o novinama. Svoje rane komade pisac je objedinio nazivom „groteskne tragedije“ naslovima dve knjige *Groteskne tragedije* (1979) i *Nove groteskne tragedije* (1989), koju nosi i *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja: groteskna tragedija u pet slika*. U Aristotelovom određenju da tragedija prikazuje ozbiljnu i završenu radnju sa sukobom među bliskima koja kod gledalaca izaziva sažaljenje

i strah, nema mesta smešnom. Filozof iz Stagire u Poetici nije dao određenja komedije. Pojam groteska se pojavio u doba baroka u označavanju izmišljenih likova od neprikladno sastavljenih delova raznih bića. Pojam groteska proširen je na književnost, a Kajzer i Bahtin su grotesku odredili kao dodir strašnog i smešnog, ali Brešan je ne koristi u tom književnoteorijskom značenju. On otkriva kako je iz čitanja o Hegelovoj tezi, antitezi i sintezi, rođena pomisao o uvođenju šekspirovske teme u zabit Dalmatinske zagore u čemu je on ostvario spoj „uzvišenoga i trivijalnog, vječnoga i prolaznog, sudbinskoga i slučajnog“:

Zato upravo trenutak kad se on [Bukara] trudi BITI Klaudije, pokušavajući neuspješno pročitati njegov tekst kod Shakespearea, čini da satira poprimi dimenzije groteske, u kojoj Bukara postaje i Klaudije i njegova negacija, i Zlo kao metafizička konstanta i njegova smiješno banalna, domaća varijanta. (Brešan 2022: 457)

Po Brešanu groteska predstavlja nadgradnju satiričkog prikaza sveta u kome se spajaju metafizičko kao vanvremeno i večno sa prolaznim, lokalnim i banalnim. Na Brešanovo poimanje groteske ne treba primenjivati poznate i ustaljene književnoteorijske definicije. U njegovom pogledu na svet groteska sadrži izvestan pomak.

Pisac svoj komad *Arheološka iskapanja u selu Dilj* naziva „groteskni misterij“. U staro doba misterijama su nazivali religiozne obrede, ali njih u ovom komadu nema ni u delu radnje o stanovnicima Platonopolisa u kome filozofi gube vlast, a ratnici ne spasavaju naselje od Ilira. Pridev groteskni ima slično značenje kao i u nazivima grotesknih tragedija. Brešan reč „groteska“ vezuje uz nekoliko komada *Smrt predsjednika kućnog savjeta*, *Svečana večera u pogrebnom preduzeću* (u široj verziji) i *Potopljena zvona*.

Brešanova autopoetička odanost groteski ukazuje na podsmeh uz vezivanje vanvremenog i prolaznog. Žanrovsko određenje komedija u podnaslovima njegovih komada pojavljuje se češće posle 1990. godine (v. Cvitan 2022: 87). Uz naslov *Anera* sledi podnaslov „tragikomedija“. Brešan ne koristi u podnaslovima nazive „crna komedija“ ili „gorka komedija“, koja se oslanja na simboliku crne boje kao pesimističko viđenje, beznađe uz smeh. Dragocenu informaciju o naslovima različitih verzija autorovih tekstova dala je Grozdana Cvitan u knjizi *Trajni sukob s Nečastivim: Ivo Brešan* (2022).

O ironijskom u tekstovima o Brešanu

U studijama o smešnom u književnim i dramskim tekstovima koristi se mnogo termina čija se značenja delimično preklapaju, što dovodi do nepreciznosti i zamenjivanja bliskoznačnih reči. U ovom pristupu žanrovska određenja su u drugom planu, jer će pažnja biti usmerena na ironiju i ironijsko u dramama Ive Brešana. Ironija se uzgred pominje povodom drama u članku Borisa Senkera: „Dosezanje osobne slobode za kojom likovi žude tako biva iznevjereno te odgovara ključnim postavkama tragične ironije“ (Senker 2020: 8). U zgusnuto formulisanom uvidu pridev „tragična“ određuje tip ironije oslonjen na Brešanovo pominjano određenje „groteskne tragedije“, ali i na filozofske rasprave 19. veka. Ironija je u klasičnim i klasicističkim retorikama bila figura zasnovana na razlici rečenog i kontekstualno podrazumevanog, ali se u spisima nemačkog estetičara Fridriha Šlegela pojavila „romantična ironija“, dok je Hegel ironiju povezao i sa svetom, razumom, apsolutom, istorijom (Szturc 2018: 211). U značajnom proširenju značenja ironije, ona je tretirana kao lukavost razuma, koja svedoči o jazu između stvarnosti i iluzija. Danski filozof Seren Kirkegard je osporio i Šlegelove postavke o romantičnoj ironiji i Hegelova razmatranja o njoj, te je „tragičnu ironiju” preusmerio sa subjekta na realije i spoljašnji svet (Szturc 2018: 216). Problem sa nestabilnošću značenja ironije i ironijskog su neki tumači književnih tekstova bezuspešno pokušali da reše povratkom na značenje retoričke figure, ali pravi put čine razmatranja o ironiji Dagleasa Muekea (Muecke 1982), Dragana Stojanovića (1984) i Linde Hačeon (Hutcheon 1994) koja valja prihvatiti. U tekstu „Postmodernistički klasicizam u *Hydrocentrali u Suhom dolu*“ Cvijeta Pavlović razmatra Brešanovo umekšavanje molijerovskih oštrica sa stanovišta ideoloških opasnosti po njegov komad u Titovo doba. Autorka uvodi pridev ironijski i pojam ironija:

Osobito je zanimljivo Brešanovo napuštanje Molièreova jedinstva tona što, među ostalim, od komedije čini dramu i intrigira je li potencijalni smijeh koji bi u 20. stoljeću mogli izazvati inače vrlo ozbiljni i uzvišeni Molièreovi stihovi kao *deus/rex ex machina* bio preopasan zbog mogućih ironijskih aluzija na Tita, ali i pripada li uopće takav ironijski motiv, tj. komičko mjesto Brešanovu svjetonazoru. Kasniji Brešanov opus

pokazuje da ne pripada (primjerice *Utvare* i dr.), kao što ni Molière ni drugi autori koje Brešan uzima za svoje predloške nisu dovodili u pitanje sam vrh svojih suvremenih apsolutističkih sustava. Je li to bio Brešanov ustupak društvenom sistemu u kojemu potpuna ironija i groteska ne bi dozvolile izvedbu [...] (Pavlović 2020: 46)

Nesporna je činjenica da su Brešanovi komadi praćeni očima poverljivih partijskih kadrova, te da su oni morali da odluče da li će veću štetu učiniti dozvola ili zabrana pozorišnih izvođenja. U pominjanju ironije povodom *Hi-drocentrale u Suhom dolu* zapravo se upućuje na podešavanje cenzorskih rešeta sa stanovišta tada moćne ideologije.

Brešan preuzima motive i elemente likova iz neke od izabranih tragedija velikana dramske književnosti Šekspira, Rasina, Getea smestajući ih u sebi blisko vreme i prostor, a isto čini i sa komedijom Molijera. Autorov hegelijanski pristup dramskom spoju vanvremenog i lokalnog, prvi put sa ogromnim uspehom primenjenom na Šekspirovom *Hamletu* u zabitom Mrduši Donjoj već je ilustrovan njegovim rečima. Brešan je tragedije proživio smehom, a komedije bojio tamnijim tonovima tragikomedije. Brešan prikazuje ljudske osobine podlost, proračunatost, sebičnu usredsređenost manipulatora, tako da pozicija, npr. Tartifa ne gubi oštrinu psihološkog tipa, već se nadgrađuje prostornim i vremenskim svojstvima drugog, nama bliskog prostora i vremena.

U pogovoru knjige *Nove groteskne tragedije*, Zvonimir Mrkonjić ističe odlike „imitativne poetike“ Brešana i njegovog odnosa ka velikim prethodnicima:

U Brešana imitacija stoji u znaku načelne nemogućnosti i nasilja. Pa dok onkraj kulturnog i civilizacijskog bezdana ustanovljava *sljed* teme kao opsjednutosti dramskim arhetipom, tekst u mu se izriče kao *raskid* – kao što ustanovljuje jedan nedavni analitik Brešanova teatra, Svetislav Jovanov: „U mrežama teksta, u mrežama već ispisanih (‘izigranih?’) razlika – antičkih i renesansnih arhetipova – Brešan ispituje mogućnosti (us)postavljanja *tragičke relacije* (dakle, opet: raskola, razlike), ali sa nepomućenom i aktivnom svešču o civilizacijskom raskidu između stare mitske ‘slike sudbine’ i novorođenog ‘globalnog koda’ ideologije.“ (Mrkonjić 1989: 263–264)

Kada je reč o preuzimanju reči iz tekstova prethodnika radi se o citatima dok je u slučaju njihovog slobodnijeg pominjanja reč o aluzijama koje čitaoca i gledaoca navode na prepoznavanje i povezivanje prethodnog i potonjeg teksta. U tekstovima o Brešanovom odnosu prema velikim prethodnicima, pisano je o intertekstualnim vezama, ali kako su veze prototeksta i Brešanovog teksta nekada složeno prepletene, može se govoriti o dramskom preinačenju ili dramskoj reinaraciji. Najpunije je to pisac učinio u *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja* uklapajući prerađenu verziju Šekspirove tragedije na sceni zabitog sela opštine Blatnik na kojoj Šekspirove likove igraju njihovi parnjaci sličnih psiholoških crta i moralnih poriva i postupaka. Dramaturg je ovako odredio stvarnost prototeksta prema svom tekstu:

Tako dobivamo stvarnost, koja je u svojim osnovnim punktovima šekspirijanska, ali je istovremeno u svojoj vulgarnoj svakodnevnosti i karikaturalnosti toliko suprotna samoj sebi, da fascinira upravo tim svojim padom u drugotnost (*Anderssein*) i, kako kaže Škunca u komadu, „toliko je daleko od Shakespearea, da on može mirno u grobu spavati. (Brešan 2022: 456)

Povezivanje raznovremenih i raznoautorskih viđenja pokreće pitanja o mogućnosti njihovih spojeva, što dotiče pitanja mogućnosti razumevanja dela različitih epoha, tj. pitanje prekoračenja granica epohe i vanvremenom funkcionisanju dramskih dela, tj., takvom njihovom razumevanju u kojima izmena nekih realija neće narušiti opšteljudsko i vanvremeno značenje prototeksta, već će mu dati novu snagu. Ako se govori o ironiji u Brešanovim „grotesknim tragedijama“, jasno je da će ona biti rasuta u mnogim dijalozima i didaskalijama, ali u kontekstu dramske reinaracije može da se govori o tipu ironije koju Linda Hačeon vezuje za parodiju.

U *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja* nema bratoubice i preljubnika, ali se odnosi likova iz Šekspirove tragedije o danskom princu ogledaju u odnosima iz doba nasilnog komunističkog sjevlašća. U dramskom preinačenju Geteovog *Fausta* pripovest o Faustovoj prodaji duše đavolu proizlazi iz političkog spora o sudbini religije u socijalizmu, a mikromotivi pojave crnog psa, ugovora krvlju koji na potpis Brešanovom Faustu, profesoru Fausneru nudi Blažek u izmenljivoj ulozi podvornika na fakultetu i samoga đavola,

samo navode na suštinska pitanja o moralnim izborima ljudi. Glasine o pojavi Hrista u jugoslovenskoj kasarni tiču se odbacivanja čuda u ateističko doba, jer oficiri V. P. 2507 ne prihvataju mogućnost pojave Bogočoveka, pa glasine razvejavaju podmetanjem pijanog kapetana kao tobožnjeg Hrista. Euripidovu i Rasinovu priču o Fedri zaljubljenoj u muževljevog sina, šibenski autor povezuje sa prilikama informbiroa u *Aneri*. Brešan je večne priče o moći u ime ideja ili prikrivenih strasti oslonio na značajna dela dramske književnosti Šekspira, Rasina, Getea, Molijera, na novozavetnu priču o Hristu ili na Platonovu utopijsku ideju o državi kojom vladaju filozofi. On promišlja moralne raskrsnice i iskušenja na koje neminovno nailaze i moćnici i njihove žrtve, osvetljavajući svojim ironijskim osvetljenjima uvide svojih prethodnika o nasilju. Politička moć je u Brešanovim grotesknim komedijama smeštena u godine komunističkog progona neistomišljenika. Različiti pogledi na stvarnost nasilnika i pobunjenika predstavljaju priču o moći i sučeljavanju moći i nemoći. Stvarnost viđenu sa različitim stanovišta Brešan prikazuje uz ironiju, pa analizu ironičnog valja primeniti u tumačenju njegovih tekstova.

Ispred teksta tragikomedije *Anera* Ivo Brešan je stavio kao moto odlomak iz Hegelove *Filozofije povijesti*:

da se novija tragedija od stare bitno razlikuje po tome, što mi više nemamo sudbine kojoj bi ljudi podlegli, i što je na mjesto starog fatuma stupila politika. Prema tome bi nju trebalo upotrebljavati kao noviju sudbinu za tragediju, kao najneodoljiviju silu, pred kojom se individualitet ima prignuti. (Brešan 1989: 129)

Mitove je zamenila ideologija, a na mesto bogova su došli ljudi i organizacije koje su smislili. Kao važne poluge uticaja i vlasti u grotesknim komedijama pominju se partijski aktivni, komiteti, partija, aktiv Narodnog fronta – Brešan lične nesreće povezuje sa promenama moći u krugu socijalističkih institucija, koje preko partije uređuju odnose vlasti, povlašćenih glasnogovornika radnika i seljaka i poraženih klasa razvlaštenih kulaka, reakcionara, informbirovaca. Sukob koji ima svoje lokalne geografske, kolektivno psihološke i istorijske činioce se povezuje sa značajnim dramskim obradama evropske književnosti i na taj način se uspostavlja dvosmerna veza između lokalnog i univerzalnog.

Brešan koji stvara drame univerzalnog značenje i vrednosti ovom vezom čini dve stvari. On pokazuje da se sukobi iz dramskih prikaza Šekspira, Getea i Rasina dešavaju i kod „nas“. Lokalni prostor i crte mentaliteta nisu prepreka za razvijanje odnosa i sukoba kao u „velikom“ svetu, ali lokalne crte otkrivaju istovremeno neke osobenosti.

Ironija u parodijskom preoblikovanju

Imajući u vidu da su parodije tekstovi koji upućuju na elemente prototeksta – predložka za parodiju, u Brešanovim grotesknim komedijama zasnovanim na dramama prethodnika mogu biti rasejani i parodijski elementi. Kod njega se intertekstualne veze pojavljuju u motoima, direktnim pomenima u tekstu ili aluzijama na tekstove prethodnika, ali parodijsko preoblikovanje nije često. Elementi parodiranja su najrazvijeniji u *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja*, u kojoj pisac složeni tekst engleskog tragičara menja kako bi ga približio kulturi seljana u dalmatinskom zaleđu. Prvu verziju nudi drug Šimurina koga su u Zagrebu odveli u „teatar“, pa on prepričava „Omleta“ (Brešan 1979, I, 1: 16–20). Potom Bukara, upravitelj zadruge i sekretar partije nalaže seoskom učitelju Škunci da „popravlja“ tekst: „Pa lipo, brte, popravi, kako bog zapovida, da te vas svit tute u selu razumi“ (Brešan 1979, I, 2: 33). Učitelj najpre kaže da je to kriminal, ali kada mu priprete da će ga optužiti da neće da prosvetuje narod, on pristane. Šekspirov tekst tako se pojavljuje u desetercu lokalnog govora, sniženog stila sa formulima i pripevima lokalnih pesama. Izmene koje seoski učitelj unosi predstavljaju mnogostranu parodiju Šekspirovog teksta koja je izvedena tokom cele groteskne komedije. U Brešanovoj *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja* javlja se obilje parodijskih elemenata, a izmenjen Šekspirov tekst je socijalno-politički rekontekstualizovan tako da odražava ne samo partijske parole svog vremena, već i njihovu iskrivljenu zloupotrebu u lokalnim prilikama. Šekspir Mrdušana je i Brešanov veliki Šekspir, ali i Šekspir uz pesmu i iz skakanje u kolu, obogaljen i smešan po potrebama seoske predstave (Brešan 1979, 5: 84–86).

Pobunjenik i ironija

Kada je reč o ironijskim prikazima pobune, ironičke žiže u kojima se razdvajaju doslovno i ironijsko značenje, najčešće se tiču precenjivanja moći samog pobunjenika, a ređe potcenjivanja pobune od strane moćnika. U Šekspirovoj tragediji o danskom kraljeviću, Hamlet se, saznajući za ubistvo oca, bori za pravdu i povratak reda, što čini i mladi Škoko, koji igra Hamleta u predstavi u Brešanovoj grotesknoj tragediji. Škoko postepeno otkriva istinu o lažnoj optužbi zbog koje je njegov otac uhapšen i krivce za njegovo zatvaranje i potonje samoubistvo. Šibenski dramaturg u odnosu na Šekspirov prototekst u građenju lika Škoke kao Hamleta ne primenjuje ironiju parodijskog tipa. Škoko je zagnjuren u svoju nesreću i on se protivi tom nametnutom, teatralizovanom drugom svetu, svetu predstave kada kaže „Čaću su mi zatvorili, a mene su tute doveli ki medvida na lancu da svit zabavljam“ (Brešan 1979, II, 4: 58). Škoki nije potrebna izmišljena predstava da otkrije kradljivca, kao što je Hamletu bila potrebna da razobličići ubicu. Kada je reč o Brešanovom Škoki, ni razočarenje u Anđu, ne daje mu priliku da bude ironično dvosmislen, već grub, pa umesto Hamletovog saveta Ofeliji da ide u manastir, Joca Škokić Anđu, koju voli, otkrivši da nije na njegovoj strani, već na strani svog oca – predsednika mesnog aktiva, naziva „kurvetino jedna“ (Brešan 1979, II, 4: 71). Kada je reč u Brešanovom Škoku u *Predstavi Hamleta* može se govoriti jedino o ironiji sudbine, dok je u izvorniku Hamlet u više svojih iskaza dvosmisleno ironičan.

U prikazima Brešanovih pobunjenika i u drugim grotesknim tragedijama ima ironije, jer oni stvarnost sagledavaju drukčije. Inženjer Mario Beloti u Brešanovoj drami *Hydrocentrala u Subom dolu* prozire „perspektivnog mladog čovjeka“, prevaranta Penjca. Strategija razobličavanja prevaranta istomišljenike utvrđuje u zajedničkoj osudi koja se oslanja na jaz između izrečenog i stvarnog suda. To je blisko strategijama ne samo Molijera, već i drugih komediografa koji su stvorili situacije bezuspešnih pokušaja da se razotkriju obmane licemera.

Komunizam pedesetih i šezdesetih godina bivše Jugoslavije predstavlja scenu za ironične komentare na propagandu vlasti i njenih iskrenih ili hinjenih predstavnika. Oslukana je u Brešanovim komadima i zakasnela pamet razočaranih boraca koji postaju otpadnici. U drami *Anera*, junakinja po kojoj je

komad nazvan, kao partizanka i druga žena borca i svemoćnog predstavnika vlasti upada u mrežu rasinovske Fedre i osećanja prema sinu svog muža, koga tajno voli. Ona ne deli sa njim njegovu pobunu protiv očevoḡ sveta i ideja komunista, ali je očarana njegovom mladošću.

Brešan u grotesknim tragedijama prikazuje stradalnike koji se bore za svoju ličnu slobodu, a ironija je u njihovim iskazima najčešće izraz gnušanja prema lažima onih od kojih stradaju. Ishod njihove pobune može biti osmotren sa stanovišta ironije sudbine, koja se uvek odigrava u prostoru između onoga što je smerano i onoga što je ostvareno. Brešan u svojim grotesknim tragedijama obilato koristi oba tipa dvosmislenosti, kako u ironijskim dvoznačnostima reči likova, tako i u razrešenju njihove sudbine.

Prevarant i ironija

Ivo Brešan u grotesknim tragedijama, tragikomedijama retko koristi u dramskim tekstovima uobičajen postupak „govora za sebe“ u kome gledalac saznaje šta lik doista misli, a u njima su retki i monolozi. On prikazuje raskorak između onoga što govori licemerni junak i onoga šta stvarno misli u scenama koje su pune aktera. Brešan u drami *Hydrocentrala u Suhom dolu* kao predložak uzima Molijerovu slavnu komediju o licemeru. U zameni francuske palate vilom direktora socijalističkog preduzeća, veza sa molijerovskom epohom je sačuvana pominjanjem u didaskaliji stola koji imitira stil Luja XIV. Brešan koristi veštinu molijerovskog ismevanja, jer čuva psihološku matricu odnosa lakovernog Molijerovog Orgona – Brešanovog Orašara sa Molijerovim prevarantom Tartifom – Brešanovim Penjcem, a različiti ideološki okviri dve epohe u radnji Brešanove drame ne predstavljaju smetnju, već Brešanovo majstorstvo promene registra, u kome komedija postaje tamnija od Molijerove, a ironizovanje ne ostaje samo u psihološkim okvirima, već u Brešanovom preinačenju zadobijaju satiričke crte. Iako *Hydrocentrala u Suhom dolu* nosi žanrovska određenja „drama“, ona zadržava komediografsku potku i po lakovernog Orašara pogubnije posledice. Preuzimanje crta likova i prepoznatljivog toka radnje velikih dramatičara, kod Brešana je uvek istaknuto, otvoreno i jasno. Komad oslonjen na molijerovskog prevaranta otvara navod samog Molijera: „Zanimanje licemjera ima danas najveće prednosti. To je vještina

čije se prevare poštuju, pa ako se i objelodane, nitko se ne usuđuje išta reći protiv njih“ (Brešan 1989: 195). Prevarant Penjac oglašava komunističke parole jugoslovenskog socijalizma. U priči o izgradnji brane, licemer varira fraze političkih govora funkcionera, a njegova rečitost zasenjuje poverljivog gazdu i partizana. Perspektivan mladi drug Penjac, vešto izigravajući skromnog i časnog čoveka, a on je u stvari proračunato osvetoljubiv i čeka trenutak da ostvari sve svoje ciljeve na račun svog lakovernog dobrotvora i direktora preduzeća Marka. Kada nasrće na Markovu ženu Luciju, on je navodi da mu se prepusti, govoreći kako ima „zvučnu kulisu“, tj. ideološke parole kojima će prikriti njihove zagrljaje. A povodom *Hidrocentrale u Subom dolu* Zvonimir Mrkonjić u tekstu „Šaptači arhetipa“ je napisao da je pisac u Molijeru pronašao idealno prilagodljiv predložak savremenim „ideološkim, društvenim i kulturnim uvjetima“:

Drugim riječima, ako Tartuffe teško može još naći pogodno tlo unutar građanske liberalne demokracije, on u našoj varijanti socijalizma više realističkog nego realnog (kao odmazde socijalističkog realizma) ima solidnih šansi. Hijerarhijsko stepenište jednopartijskog sustava predodređeno je za kadrovskog penjača, kakav je Brešanov Penjac. (Mrkonjić 1989: 270)

U Brešanovim tragikomedijama licemeri upotrebljavaju komunističke i socijalističke parole, oni prenose ideje partije radi uvećanja lične moći i koristi. U ovim dramama ideološka matrica je autoru savremena, ali ona ponavlja ideju autora sa kojima je Brešan u dijalogu – hulje se sakrivaju iza probitačnih ideja. Ljudima koji su drugu polovinu 20. veka proživeli u političkom sistemu koji opisuje Brešan ta slika je ubedljiva, a verujem da će biti razumljiva i potonjim pokolenjima, jer dramski tekst daje citate političkih govora i parola tog vremena.

Brešanova scenska igra *Svečana večera u pogrebnom preduzeću* zasnovana je na prevari tobožnjeg emigranta koji obećava da će svoj rodni kraj obasuti neizmernim bogatstvom. Svi koji sa njim razgovaraju, od lakovernih sveštenika, do partijskih kadrova i lokalnih moćnika, lakoverno mu daju društveni novac sa nadom da će im se to, lično, mnogostruko bogatije vratiti. Grozdana Cvitan navodi kako je u radu na scenskom izvođenju u Splitu reditelj „tražio

od autora da dopiše dramu“ (Cvitan 2022: 73), te da je ona proširena do sedamnaest slika i dobila mnoštvo novih likova. Ova šira verzija dobila je i podnaslov „groteska“. Ni u ovom Brešanovom delu u određenju „groteska“ nema odstupanja od realnosti, ali grotesku čini vanvremeni molijerovski arhetipi u spoju sa naizgled lokalnim, ali takođe vanvremenim likovima. Prikaz moralno nagriženog društva prate elementi oštre socijalne satire, pa ironični dijalozi ili didaskalijama predloženi postupci, proizlaze iz šireg uvida gledalaca / čitalaca Brešanovog komada, no što ga poseduju sami akteri radnje. Svakako nije bez ironičnih značenja i izbor pogrebnog preduzeća u naslovu i u prostoru u kome se odigrava važan deo komada.

Vlast i ironija

Vlast je u Brešanovim komadima predstavljena kao nekažnjiva svemoć za otimanje, bogaćenje, nagrađivanja pokornih ili kažnjavanje nepokornih. To rečito iskazuje ostavljena žena obraćajući se sa molbom bivšem mužu: „A moreš činit ča te voja, kad si vlast ovod i niko ti ništa ne more...“ (Brešan 1989, *Anera* I, 2: 133). Vlast je privilegija koju oni koji je poseduju smatraju zasluženom i trajnom, čak i kada se promene okolnosti. U Šekspirovoj tragediji Klaudije je zločinac i kralj, koji čini sve da prikrije bratoubistvo i uništi Hamleta, a Bukara koji igra Klaudija u *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja* je „Upravitelj zadruga i sekretar Mjesnog aktiva partije“. Brešanovi likovi koriste puni arsenal vladara od lažnih obećanja, krađe, prevare, ucene, nasilja iako je njihova vlast ograničena na selo Mrdušu Donju, Dilj, „primorsko mjesto negdje u Dalmaciji“ ili izmišljeni „otok Ogoljan“. Iako imaju teritorijalno ograničenu vlast, to su pustahije, nasilnici i prevaranti na različitim funkcijama – predsjednik Mjesnog aktiva Narodnog fronta, upravitelj zadruga (*Predstava Hamleta...*) predsjednik općine (*Anera*), predsjednik Mjesne zajednice, generalni direktor elektrograđevnog preduzeća (*Hidrocentrala...*), direktor tvornice akumulatora (*Smrt Predsjednika...*), a ponekad i partijski sekretari. Brešan je svoje junake ostavljao u zabitima, a radnje smeštao u period ranog jugoslovenskog socijalizma, najkasnije samoupravnog socijalizma u *Hidrocentrali u Suhom dolu* ili pak na filozofski fakultet na kome se pojavljuje Nečastivi. U prikazivanju vlasti ironijska žiža se često usmerava na partizanske zasluge koje

zamućuju svest lokalnih vlastodržaca: oni smatraju da im zasluge iz rata daju pravo da progone neprijatelje, da se bogate i nagrađuju uhode, klimoglavce i saučesnike.

Navika na garantovanu vlast izaziva i otupelost zbog koje junak u *Aneri* ne razume kojim opasnostima je izložen. U prvom prizoru tragikomedije *Anera* naslovljenoj po imenu glavne junakinje, u razgovoru dva moćna predstavnika komunističke vlasti na otoku – predsednika opštine i partijskog sekretara, Lovre, predsednik opštine ne odriče svoje reči o mičurinovskim plodovima i pita se kakve to ima veze sa politikom. Njegov prijatelj, mnogo oprezniji u odnosu na političke promene, mu govori „Politika je kurba. Ako samo padne sumnja na tebe, neće te niko pitat šta si radija pri tega. Bilo pa prošlo, lipi moj!“ (Brešan 1989, *Anera* I, 1: 132). Ideja da je politika kurvinska delatnost predstavlja niskim stilom iskazanu Hegelovu ideju o ojačanoj ulozi politike, koja ističe nepredvidljivost nekadašnje Sudbine. Partijski sekretar upozorava nekadašnjeg saborca: „O moj Lovre, ti ne razumiš vrime u kojem živiš. Ovo što je sad došlo... to ti je nešto ka epidemija. Kad se zaraziš, niko ti neće pružit ruku o’ straja da se sam ne okuži“ (Brešan 1989, *Anera* I, 1: 132). Oslanjajući se na mehanizme vladanja u tragedijama klasika, Brešan kao tragikomični reanimator opisuje večno postojeće ljudsku ravnodušnost, lakovernost, zavist, zlobu i podlost. Osobine Brešanovih likova i njihovi postupci zadržavaju vanvremene crte i svojstva, ali dodaju lokalne osobenosti aparata prisile – lažna obećanja, partijske doušnike, pretnje, otimačinu, zatvor, obojene elementima jugoslovenske komunističke stvarnosti i dalmatinskog mentaliteta pretežno pedesetih i šezdesetih godina 20 veka.

U Brešanovim tragikomedijama ili grotesknim tragedijama pojavljuje se čitav niz političkih sukoba: građanstva i komunista, partizana i crvene buržoazije, komunista i informbirovaca, komunističkih činovnika staroga kova i propagatora samoupravljanja. U komadu *Arheološka iskapanja kod sela Dilj* javljaju se brojne realije socijalizma – referendum, samodoprinosi, drugovi na uticajnim mestima, ali pisac pokazuje da je i u dalekoj prošlosti, u doba starogrčkih doseljenika na ostrvo borba za vlast između filozofa i ratnika dovela do propasti zajednice. Pisac je već na početku ponudio Platonov tekst o idealno uređenoj državi kao okvir za razumevanje dramskog teksta. Grčki filozof je u knjizi koja najpotpunije iskazuje njegove političke ideje, predstavio državu

kojom upravljaju filozofi. Ova utopijska zamisao se preobrće u propast i rasulo, jer filozofi u Brešanovom prikazivanju Platonopolisa ne samo da gube vlast, već i živote.

U *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja*, nadobudni i moćni Bukara igra Klaudija, bratoubicu u Šekspirovom *Hamletu*. Brešanov Bukara nije ubio brata, ali je blizak Klaudiju u tome što beskrupulozno prikriva svoju krivicu – krađu zadružnih sredstava i lažnom optužbom izaziva stradanje nevinog čoveka, što prati niz daljih nepočinstava koje čini da ne bi bio razotkriven. Bukara se i poistovećuje sa Klaudijem koga igra, što je najpotpunije Brešan izveo u sceni sa pijankom i kartanjem koja otkriva stvarni jaz između moćnika i običnog socijalističkog seoskog puka. U Šekspirovom *Hamletu* javno otkrivanje Klaudijevog zločina dovodi do odsudnog obračuna koji se okončava sveopštim pokoljem nakon koga ostaje gomila leševa. Poznatog teatra koji Hamlet organizuje u tragediji nema u Brešanovom komadu. U Šekspirovom *Hamletu* na razbojište posle pokolja dolazi stranac koji simbolički predstavlja mogućnost novog početka. Kod Brešana u *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja* zlo i prevara pobeđuju. Krivo osuđeni za prevaru Škokić je izvršio samoubojstvo, a Bukara kao upravitelj zadruga, lopov i hulja koji je Škokića optužio za prevaru, a igra Šekspirovog Klaudija bratoubicu, ostaje pri punoj vlasti vitalnog pokvarenjaštva koji postaje još moćniji i bezobzirniji. Kod Brešana nema Šekspirove nade u novi početak i obnovu, jer se ne pojavljuje Fortinbras. U završnoj sceni sa pijanim vriscima predstavlja konačnu potvrdu nekažnjenog pokvarenjaštva. Poslednje Bukarine reči su reči „Ko je ugasija sviću? Ko je ugasija sviću?“. Grozdana Cvitan je s pravom napisala „Brešan je autor koji ‘ne igra’ na otkupljenje, u njegovu djelu često pobeđuje zlo, a stvarnost prekriva crni mrak“ (Cvitan 2022: 21).

Brešanova ironija posle neuspelog pokušaja Škoke – Hamleta da javno obznani istinu i ostvari pravda gubi vedrinu i postaje gorka, tamna i cinična, a kolo peva gange pripev „Uživajmo, braćo draga, Neka ide sve do vraga!“. Zoran Milutinović je odsustvo Horacijevog lika u raspletu drame protumačio kao pesimistički zaključak da Brešanov kraj ne daje nadu u mogućnost da teatar ponudi misao da je svet moguće poboljšati (Milutinović 2004). Takvu mogućnost za popravku sveta Marina Protrka Štimec vidi u tekstu „Mišolovka za Horacija“ u rediteljskom rešenju Božidara Violača u postavci *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* 1971. godine.

Predstavu zato ne postavlja na nekoj izdvojenoj pozornici već se služi „teatralizacijom u obrnutom smjeru“: klupe na kojima u bezličnom i zapuštenom prostoru Zadruga sjede seljaci on nudi kazališnoj publici [...] „Ne treba previše dosjetljivosti ni pameti“, ističe Viočić, „da bi se shvatilo da smo svi mi lica iz Mrduše Donje.“ (Protrka Štimec 2018: 188)

Sam Brešan takav poziv na promišljanje odgovornosti nije upisao kao završnu didaskaliju *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja*.

Veze Brešanovih tragikomedija sa vanvremenim tekstovima svetske dramske književnosti olakšavaju prepoznavanje i razumevanje njihovog teksta na nivou radnje i likova, jer dramska renaracija čitaocima i gledaocima njegovih drama čini bliskim kako preinačena dela, tako i njegov komad. Sa autorovom svešću o hegelovskom dobitku u vezi vanvremenog i prolaznog, Brešanove komade valja posmatrati sa stanovišta univerzalnog i lokalnog, kako u prostorno, tako i u istorijskom pogledu, jer se one ukazuju kroz ukrštanje univerzalnog i lokalnog. Kako su tekstovi koje je Brešan izabrao duboko prožeti ljudskim iskušenjima i stradanjima, njihovo ponovno dramsko razvijanje pokreće večna pitanja. Brešan ne unosi lokalne crte zato da bi približio poznata dela čitaocu ili gledaocu svog kraja, on to ne čini da bi popularizovao dela drugih velikana. U dvostrukoj razmeni preuzetog i Brešanovog sagledavanja, uvek postoji autorsko preoblikovanje, pa dramaturg, posredstvom lokalnog, u ravan univerzalnih vrednosti unosi ono što je opštjeljudsko i lokalno. Kada je reč o ironiji u intertekstualnom okviru, ona takođe progovara o moći, prevari i pobuni u stvarnosti socijalizma Dalmacije i zaleđa. Brešanovi tekstovi, međutim, nadrastaju te okvire i uz smeh govore gorko o ljudima, možda i gorče od tragedija koje su mu poslužile kao polazište za njegove groteskne tragedije. Ali pitanje Brešanove ironije i ironičnog u njegovim komadima je otvoreno za nova promišljanja.

LITERATURA

- BREŠAN, Ivo (1979). *Groteskne tragedije*. Ur. Zvonimir Mrkonjić. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.
- BREŠAN, Ivo (1989). *Nove groteskne tragedije*. Zagreb: Cekade.
- BREŠAN, Ivo (2022). *Izabrana djela. Kratka proza*. Ur. Vinko Brešić. Zagreb: Matica hrvatska.
- CVITAN, Grozdana (2022). *Trajni sukob s Nečastivim: Ivo Brešan*. Šibenik: Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku.
- ČALE FELDMAN, Lada (1989). *Brešanov teatar. Aspekti Brešanove dramaturgije*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- HUTCHEON, Linda (1994). *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London, New York: Routledge.
- MILUTINOVIĆ, Zoran (2004). „The People are Hamlet's Friend: Meta-Theatricality and Politics in Ivo Brešan's 'Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja'“. *Central Europe* 2 (2): 161–177.
- MRKONJIĆ, Zvonimir (1989). „Šaptači arhetipa“. U: Ivo Brešan: *Nove groteskne tragedije*. Zagreb: Cekade, 263–272.
- MUECKE, Douglas Colin. (1982). *Irony and the Ironic*. London: Methuen.
- PAVLOVIĆ, Cvijeta (2020). „Postmodernistički klasicizam u *Hidrocentrali u Suhom dolu*“. U: *Prvi Brešanov svibanj: Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa o djela Ive Brešana održanog od 18. do 19. svibnja 2018. godine na Sveučilištu u Zadru*. Ur. Miranda Levanat-Peričić i Ana Gospić Županović. Zadar: Sveučilište u Zadru, 35–53.
- PROTRKA ŠTIMEC, Marina (2018). „Mišolovka za Horacija. Djelokrug kazališta, teksta i izvedbe u Brešanovoj *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja*“. U: *Satire und Komik in der bosnisch-herzegowinischen, kroatischen, montenegrinischen und serbischen Literature*. Ur. Renate Hansen-Kokoruš, Darko Lukić i Boris Senker. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 177–191.
- SENKER, Boris (2020). „Priča kao sudbina u četiri Brešanova dramska teksta“. U: *Prvi Brešanov svibanj: Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa o djela Ive Brešana održanog od 18. do 19. svibnja 2018. godine na Sveučilištu u Zadru*. Ur. Miranda Levanat-Peričić i Ana Gospić Županović. Zadar: Sveučilište u Zadru, 17–33.

STOJANOVIĆ, Dragan (1984). *Ironija i značenje*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

SZTURC, Włodzimierz (2018). *Eironeia*. Kraków: Księgarnia akademicka.

Ivo Brešan's Grotesque Comedies about Political Power and the Rebel: the Role of Irony in Renarration

The subject of analysis will be selected comedies by Ivo Brešan written based on the motifs of famous works of the past – the tragedies of Shakespeare, Racine, Goethe, the comedy of Molière, ideas from Plato's State and New Testament motifs of the Bible. The author points out the meaning of the term grotesque and the adjective grotesque in the understanding of Ivo Brešan, since he analyzes the plays that the author called grotesque tragedies. The importance of irony in Brešan's plays and narrower and broader understandings of irony are pointed out. The text discusses the relationship between prototext and intertextual connections from the point of view of ironic strategies. The theme of politics in Brešan's comedies in the time and circumstances of Yugoslav communism examines the various relations of acting in the name of ideology from the point of view of power and personal motives, in the depictions of the powerful in power, rebels and fraudsters. Ivo Brešan's ironic actions contain satirical accents, he adds ironic attitudes to the timeless features of famous dramatic templates in the interpretation of power and rebellion.

KEYWORDS: grotesque comedies, irony, Ivo Brešan, politics, renarration, satire

Magdalena DYRAS

Politika u kazalištu. Neprilike s cenzurom

UDK: 792:32 * 351.758.1

Stručni rad

U ovome će se radu na tragu sudbine grotesknih tragedija Ive Brešana pokušati odgovoriti na pitanje kako cenzura može utjecati na kazalište. Ivo Brešan u memoarskom prilogu „Moji ‘slučajevi’“ (1992) s gorčinom je predstavio podmuku strategiju vlasti (koju su politički podupirali člankopisci karijeristi) koja ga je tlačila od samog početka njegova rada i rezultirala skidanjem s repertoara ili prešućivanjem njegovih komada za vrijeme Jugoslavije. Etiketa politički sumnjivog autora pratila ga je godinama i izazivala strah potencijalnih izvođača. Sve je započelo s izvedbom *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* (Teatar & TD, 1971), ali Brešan spominje i kasnije *slučajeve* poput *Nečastivog na filozofskom fakultetu*, *Smrt predsjednika kućnog savjeta* i *Videnje Isusa Krista u kasarni V. P. 2507*.

Nakon pada komunističkog režima protiv kojeg je bila uperena satirička oštrica Brešanovih drama, očekivao se drugačiji odnos prema umjetnosti. Nažalost, politička cenzura ostala je jednako snažna iako se služi novim strategijama kontroliranja kazališta (uskraćivanje financijske potpore, otpuštanje ravnatelja kazališta). Čak tridesetak godina nakon pada komunizma, u dvadeset prvom stoljeću, možemo primijetiti u Poljskoj pojavu „cenzure u novom ruhu“. Povijest kao da je napravila krug, opet su se vratili pokušaji skidanja s repertoara izvedbi koje se ne sviđaju političarima. Pokušaji novog čitanja kanonskih drama poljskih autora izazivaju burne reakcije. Zastupnici vlasti tvrde da umjetnici prelaze dopuštene granice dok se redatelji i glumci bore za pravo na svoju interpretaciju.

KLJUČNE RIJEČI: Brešanov slučaj, cenzura, politika u kazalištu, strategije kontrole kazališta

Cenzura je prisutna u kazalištu od davnina.¹ Vladajući su uvijek željeli kontrolirati sadržaje koje gledaju njihovi podređeni i zabranama oblikovati sliku svijeta koju nudi kazalište (Kosiński 2023). Ova se strategija nije mijenjala stoljećima. U *Enciklopediji poljskog kazališta* nalazimo definiciju cenzure kao kontrole javnih komunikacija – publikacija, predstava i televizijskih i radijskih programa. Od početaka svojeg postojanja poljsko kazalište bilo je podložno kraljevskoj cenzuri, potom cenzuri stranih osvajača (Cenzorski odbor) a nakon 1918. kontroli poljskih vlasti. Nakon Drugog svjetskog rata osnovan je Glavni ured za kontrolu tiska, publikacija i predstava. Tek nakon 1990. godine prestaju u Poljskoj vrijediti svi zakoni o cenzuri (usp. Krakowska).

Brešan i njegovi „slučajevi“

Slična situacija bila je također u drugim državama socijalističkog bloka. Mehanizam funkcioniranja cenzure² u kazalištu u doba Jugoslavije objasnio je Ivo Brešan u tekstu „Moji ‘slučajevi’” (Brešan 1992: 462) pozivajući se na vlastita iskustva. Umjesto riječi „zabrana“ pisac koristi izraz „slučaj“ jer kako napominje, „nikad se nije dogodilo da je neki funkcioner ili forum ‘odozgo’ naredio da se taj komad ne igra ili da ga se skine s repertoara, već je stvarna inicijativa dolazila ‘odozdo’“ (Brešan 1992: 462). Brešan spominje i „birokratski strah“ koji je tjerao ljude koji su pokušali staviti dramu na repertoar da je što prije skinu, čim su saznali da komad može biti „nepodoban“. Dosta je bilo da je netko iz političkih struktura samo spomenuo kako je tekst sumnjiv.

Prvi i najpoznatiji slučaj zbio se s *Predstavom Hamleta u selu Mrđuša Donja* koja je skinuta s repertoara većine teataru 1973. a u kojima je 1971. godine dobivala veliku pozornost gledateljstva. Predstava je dobila Sterijinu i Gavellinu nagradu

¹ Sanja Nikčević u tekstu „Povezanost vjere i kazališta u Staroj Grčkoj ili od jarčeve krvi na žrtveniku do katarze kao pomirenja s bogovima“ navodi slučajeve cenzure u starogrčkom kazalištu. Ilustrativan je primjer Atene: „Upravo zato što je kazalište bila vjerska stvar, nad njime je bdjela i država. Pjesnici su nove tragedije nosili arhontu, vladaru Atene, politički najmoćnijoj osobi u Ateni, koji je birao tekstove za izvođenje. Arhont bi izabrao trojicu tragičara i svaki bi dobio jedan dan da prikaže svoja djela: tragičku trilogiju i jednu satirsku igru” (Nikčević 2022: 892).

² Prema *Hrvatskoj enciklopediji* cenzura je „kontrola i zabrana protoka informativnih, kulturnih i umjetničkih sadržaja koje poduzima neko vladajuće tijelo (državno, vjersko, stranačko, korporativno i dr.) u svrhu pretpostavljene dobrobiti zajednice ili društva“. Dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=11246>.

1972., okupila je brojne gledatelje i nakon anonimnog komentara na Zagrebačkoj TV, početkom 1973., kako komad „na svoju zastavu stavljaju neprijateljske snage“, poskidan je s pozornica. Anonimni „člankopisci“, kako ih zove Brešan, služili su se novogovorom i isticali da se na predstavama „okuplja malograđanština“. Samo zagrebački Teatar &TD i Sarajevski Kamerni teatar unatoč svim političkim komentarima sačuvali su *Predstavu Hamleta* na repertoaru.

Drugi „slučaj“ bio je povezan s *Nečastivim na filozofskom fakultetu*. Brešan u svojem tekstu *rekonstruirao slijed* događaja:

Praizvedba se trebala zbiti u Teatru &TD, u najzlosretnijem trenutku, baš u vrijeme kad je izašao spomenuti TV komentar na *Mrdušu*. To je kod mnogih stvorilo uvjerenje da bi se postavljanje predstave moglo shvatiti kao neka vrsta demarša i da bi to ugrozilo i teatar, i *Mrdušu*, a možda i same aktere, te do praizvedbe nije došlo, iako je predstava u probama već bila dovedena gotovo do premijere. (Brešan 1992: 462)

Nečastivi je bio tiskan u *Prologu* 1975., što je pobudilo nadu da bi ga se moglo izvesti i staviti na repertoar u HNK u Zagrebu. I opet kazališni ljudi iz straha za svoje karijere nisu dopustili da se on može izvesti. Prvi je put *Nečastivi* bio odigran u Ljubljani u Mestnom gledališću 1981. (nakon gotovo deset godina očekivanja izvedbe). Stigao je u Zagreb tek 1989. u kazalište „Jazovac“, nakon izvedbi u Beogradu („Zvezdara“), Varaždinu, Leskovcu i u Bitoli.

Svi su tada doživljavali Brešana kao „politički sumnjivoga“ pa i opasnoga. Stoga tijekom sedam godina, strahujući za vlastitu sigurnost, kazališta su odbijala postavljati njegove drame, a on je, kako sam tvrdi, bio ostavljen „na ledu“. Fama „politički sumnjivoga“ stvarala se i oko svih tzv. „bezazlenih komada“ jer su ljudi pokušavali „čitati između redaka“ i nalazili su tamo sadržaje koji su im se činili opasnim. Pisac kao primjer navodi „slučaj“ *Smrti predsjednika kućnog savjeta*, koji je praizvedbu trebao imati 1979. godine u Beogradskom dramskom pozorištu. Na jednu od proba došli su predstavnici Komiteta Saveza Komunističke općine Vračar, koji su upozorili upravu teatra da bi bilo najbolje da se predstava ne održi i „konzervira za bolje dane“. Odluka *Beogradskog dramskog pozorišta* izazvala je paniku u Zagrebu u kazalištu *Gavella*, ali zahvaljujući direktoru Krešimiru Zidariću i njegovoj građanskoj hrabrosti, premijera je izvedena i nakon toga komad je stekao veliku popularnost (Brešan 1992: 462-463).

No, to nije bio posljednji Brešanov „slučaj“. Pisac spominje da je još jedan njegov komad *Videnje Isusa Krsta u kasarni V. P. 2507*, napisan 1973. godine, doživio sličnu sudbinu kao i spomenute drame. Prvi je put *Videnje* bilo izvedeno u amaterskom teatru *Susret* u Beogradu 1984. godine. Nakon tri izvedbe predstava je skinuta s repertoara zbog toga što je pokrenula diskusiju o tome da daje krivu sliku JNA i da je „dio kampanje koja se protiv JNA vodi“. Samo su neki od mladih ljudi branili komad, dok su ga drugi, konzervativniji, napadali. Nakon toga drama je izvedena još jednom u pozorištu Boško Buha 1998. godine. U zaključku članka Brešan se nada da unatoč navedenim činjenicama možda bude više izvedaba njegovih drama u kazalištima u Jugoslaviji (Brešan 1992: 463).

Brešanove probleme i cenzorske napore „utjecajnih protivnika“ njegovih tekstova detaljno je opisao Boris Senker u tekstu „Priča kao sudbina u četiri Brešanova dramska teksta“ (Senker 2020: 17–32). Znanstvenik je istaknuo da su u sedamdesetim godinama i u prvoj polovici osamdesetih godina Brešanovi tekstovi zaista bili percipirani kao političke provokacije:

Politika se dakle, izravno bavila Brešanovim teatrom, uglavnom represivno i polazeći od pogrešnih ili zlonamjernih čitanja njegovih tekstova u kojima je, malo slobodnije rečeno, pozitivna vrijednost redovito slobodna kritička misao, a pozitivni junak njezin zastupnik u dramskome svijetu. (Senker 2020: 24)

Pisac se rugao vlasti spajajući fenomene kulturnog naslijeđa (Hamlet, Faust) i banalne svakodnevice,³ čime je revalorizirao odnos prema dramskim žanrovima unoseći elemente groteske i pokazujući krizu vrijednosti. Brešanovi dramski tekstovi pripadaju struji tzv. „hrvatskog političkog pisma“, a specifičnost tog modela detaljno objašnjava Sanja Nikčević:

Svako *oko vlasti* strože prati tzv. visoku umjetnost (dramu, tragediju) i cenzura je prema njima strožija. Niži žanrovi, poput komedije, izgledaju bezopasni zato jer su teme kojima se bave bezopasnije: uglavnom su to karakterne mane (škrtoš, lijenost, glupost) ili prevelika potreba za zadovoljenjem osnovnih nagona poput seksualne žudnje ili nagona za hranom i pićem.

³ Usp. Šutić 1985. Dostupno na: <http://www.yugopapir.com/2017/01/ivo-bresan-intervju-provincija-nije.html>.

Hrvatsko političko dramsko pismo je zato namjerno uzimalo komediju kao niži i afirmativan žanr, ali su je pretvorili u subverzivan i kritičan žanr na dva načina. Prvo su pokazivali *više* mane, one koje se inače prikazuju u tragedijama kao što je volja za moći, poremećen nagon za vlasti koji stvara nerješive sukobe. A zatim su potpuno izbacili treći dio komedije, sretan kraj s uspostavom idealnog svijeta na kraju. Dobri su slabi i kažnjeni, zli su moćni i nagrađeni, sretan kraj je samo za zle, i svi su sukobi riješeni u korist zlih. Slika svijeta koja je uspostavljena na kraju političke groteske svojim je nakaradnim licem iscerenim u publiku pokazivala u kakvom svijetu zapravo živimo pa ne čudi da je većina tih djela završavala nekim divljim kolom (Brešanov *Hamlet*) ili satiričnom pjesmom. Tezom da je to odraz svijeta u kojem živimo, ta je komedija poništila žanr iz kojeg je krenula i zato su je i nazvali političkom groteskom⁴ (Nikčević 2015)

Na sudbine brojnih autora, predstavnika političkog u kazalištu, skrenula je pažnju i Helena Peričić: „Predstavnici su političkoga teatra u nas u spomenutom periodu ‘zaradili’ prešućivanje, intelektualno i profesionalno zanemarivanje, pa i egzistencijalno zlostavljanje“ (Peričić 2011: 146).

Brešanova se situacija promijenila tek u 90-im godinama XX. stoljeća, iako pisac nastavlja kritizirati „primitivizam dominirajućih mentaliteta“⁵ i opsjednutost prošlošću. U posljednjem intervjuu za „express.24sata“ Brešan dao je značajan odgovor na pitanje novinarke Paule Bobanović:

Vrijedi li i danas vaša rečenica iz „Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja“: „Poloči, popišaj, požderi, poseri, izvuci, navuci, natakni, oderi, obrni, navrni, potari, pomuzi, posrči, uteci, zataji, naguzi“? Naravno da vrijedi. To je životna filozofija na ovim našim prostorima, bez obzira kakav je društveni i politički sustav na snazi. (Bobanović 2017)

⁴ Brešan je jasno iznio svoje mišljenje o spoju groteske i drame: „Termin ‘groteskne tragedije’ prvi sam put upotrijebio za Hamleta. Iako taj izraz nema, zapravo, nikakve veze s literarnom teorijom. U njoj ne postoji takva kategorija. Upotrijebio sam ga zato što mi se činilo da je izraz komedija preslab za moja djela. Drame opet nisu“ (Šutić 1985).

⁵ Temeljna obilježja Brešanovih drama po mišljenju njegova sina Vinka su „problematiziranje odnosa između ideologije i vlasti, politike i umjetnosti, birokracije te kulture i barbarstva, kritika primitivizma dominirajućih mentaliteta i dogmatizama svih vrsta (...)“ (cit. prema Cvitan 2022: 108).

Jasen Boko, autor antologije *Nova hrvatska drama. Izbor iz drame devedesetih* objavljene 1992. svrstao je Brešana u „Neslomljive, tj. one koji opstaju“. Treba ipak obratiti pažnju na činjenicu da Boko ne spominje da su neke Brešanove drame bile praižvedene izvan hrvatskih pozornica dok druge ni do danas nisu izvedene u Hrvatskoj. Grozdana Cvitan nabraja sve praižvedbe izvan Hrvatske i naslove drama koje još uvijek ostaju prešućene:

Među onima koje su praižvedene izvan hrvatskih pozornica su: *Nečastivi na Filozofskom fakultetu* i *Hydrocentrala u Suhom Dolu* (praižvedene u Ljubljani), *Svečana večera u pogrebnom poduzeću* i *Ledeno sjeme* (praižvedene u Lodžu i Lublinu, Poljska) te *Videnje Isusa Krista u kasarni V. P. 2507* (u Beogradu). *Ledeno sjeme* ni do danas nije izvedeno u Hrvatskoj. (Cvitan 2022: 109)

Navedeni slučajevi potiču na razmišljanja o odnosu politike i kazališta, na „najneodoljiviju silu, pred kojom se individualitet mora prignuti“ (Senker 2020: 22) i na muke s kojima se pisac probijao do pozornice (Senker s pravom spominje Brešanovu „grotesknu Muku“). U vezi s time u drugom djelu teksta željela bih pokazati da unatoč demokratskim promjenama u Europi nakon 1989. kazališni život stalno podliježe različitim ideološkim utjecajima i cenzuri. Za svoju analizu odabrala sam slučaj Poljske i pojave koje pratim više godina.

Utjecaj cenzure na kazalište u Poljskoj

Četrdesetak je godina prošlo od Brešanovih „slučajeva“ te društvenih i povijesnih promjena, ali čak letimičan pogled na stanje kazališta u Poljskoj pokazuje da lako možemo primijetiti mehanizme koji su djelovali kada se autor *Predstave Hamleta...* borio za izvedbu svojih drama. Ured cenzure u Poljskoj je ukinut 1990. godine, no različiti oblici kontrole i pritisaka na kazališne krugove i dalje su bili prisutni. Možemo čak primijetiti da se pojavilo više oblika cenzure kao što su ekonomska cenzura, afektivna cenzura, preventivna cenzura (Głowacka 2022) jer osim vladinih metoda utišavanja neposlušnih redatelja i direktora kazališta, pojavile su se aktivnosti različitih sredina; domoljuba, branitelja moralnosti, branitelja Crkve. Sve češće organiziraju se prosvjedi

protiv kazališnih predstava koje (u mišljenju organizatora) blate nacionalni ponos, koje su nemoralne, grešne i vrijeđaju vjerske osjećaje.

Jedan od najspektakularnijih primjera zatvaranja usta „sumnjivim“ (tko zna, ako ne i perverznom?) umjetnicima bio je spektakl argentinskog redatelja Rodriga Garcije, „Golgota piknik“, koji je trebao biti prikazan na festivalu kazališta Malta u Poznanju, u lipnju 2014. godine. Prosvjedi katoličkih krugova te uzbuđenih nogometnih navijača na koje ova sredina uvijek može računati, doveli su do zabranjivanja predstave. Odlučeno je da će za javnu sigurnost biti najbolje da se odustane od izvođenja „Piknika“. Zatim, u znak protesta, počela je u različitim poljskim gradovima akcija spontanog čitanja drame naslovljene „Golgota Piknik – uradi sam“. U Varšavi je gotovo 200 ljudi prosvjedovalo pred sjedištem „Novog kazališta“, gdje je održan koncert spojen s čitanjem teksta kontroverzne predstave „Golgota piknik“. Gledatelji su dolazili na sporedne ulaze, jer je skupina uglavnom starijih ljudi, s kronicama u rukama, blokirala glavni ulaz. Slično tome, u Krakovu su ljudi zainteresirani za čitanje Garcijine drame u „Starom Teatru“ došli u kazalište šticeći policijom, jer su ulaz blokirali protivnici koji su skandirali slogane „Velika katolička Poljska“ i „Ne dopustite drugima vladati u našoj kući“. Ljudi koji su ulazili u kazalište, slušali su uvrede i pitanja žele li ići u pakao. Nije ni čudo da su neki od njih, iako su imali ulaznice, pobjegli pod pritiskom prosvjednika. Tako je mala skupina ljudi bila u stanju uskratiti drugima pravo na „slušanje“ predstave, uspjela je zastrašiti brojne gledatelje, a što je možda najvažnije, uvjerala je vlasti u ispravnost njihovih tvrdnji.

Karakterističan je i primjer drame utemeljene na motivima⁶ *Kletve* Stanisława Wyspiańskiego (napisane 1899. i adaptirane 2017.) u režiji Olivera Frljića. Predstavu su pratili prosvjedi prije svega crkvenih krugova i aktivnosti „domoljuba“. *Kletva* je donijela komentar na različite društvene pojave koje su bile rezultat suživota države i crkve kao što su prešućivanje problema s pedofilijom, zlouporaba moći, instrumentalno tretiranje religije, ignoriranje problema žena. Predstava je izazvala burne reakcije prije svega fanatičnih vjernika

⁶ Radnja se odvija u selu Gręboszów tijekom vrućeg ljeta. Velika suša prijete seljacima gladovanjem. Svećenik govori ljudima da je suša kazna za njihove grijeh, ali oni odgovaraju da je on kriv. Svećenik ima dvoje djece sa svojom domaćicom Mladom i zbog toga ga stanovnici sela više ne poštuju. Pitaju pustinjaka za savjet. Pogrešno shvativši njegov odgovor Mlada zaključuje da mora žrtvovati djecu na ritualnoj lomači. Duše umrlih odmah se vraćaju u obliku ptica, a Mlada želi osvetu i donosi vatru kojom želi spaliti selo. Ljudi ju ubijaju. Ojednom počinje oluja i munje pale krovove kuća.

Katoličke crkve, zastupnika desnice i ministra kulture (Głowacka 2017: 53-54). Tako u Varšavi (Teatr Powszechny) kao i u Chorzowu (Teatr Rozrywki) pratio ju je veliki interes gledateljstva i ovacije. Slučaj *Kletve* u Chorzowu detaljno je opisala Aneta Głowacka koja je sudjelovala u pripremama predstave (Głowacka 2022). Autorica spominje pismo šleskog nadbiskupa upereno protiv predstave i činjenicu da su župe četvrtak u kojem se igrala predstava proglasile danom pokore i okajanja za grijeh bogohuljenja (ibid.).

Kao poseban slučaj ingerencije vladine cenzure valja navesti izvedbu drame Adama Mickiewicza *Dušni dan* (premijera 19. studenog 2021. godine) u kazalištu Słowackog u Krakovu. Treba naglasiti da ovo djelo pripada nizu poljskih kanonskih drama i zauzima povlašteno mjesto u poljskoj književnosti.

Dalibor Blažina, koji se bavio recepcijom *Dušnog dana* u Hrvatskoj, naglasio je kako je Mickiewiczzeva drama „kvintesencija poljskog romantizma, ali i poljske dramske književnosti uopće“. Blažina uočava ne samo „vječnu aktualnost drame“, nego i činjenicu da Mickiewiczzevo djelo ostaje zarobljeno svojom poljskošću, nacionalnim mitovima koji svoju „dubinsku“ strukturu otkrivaju u ključnim momentima vlastite povijesti (Blažina 1998: 49).

Određeno u svojoj kazališnoj dimenziji poljskim kontekstom, (tj. poviješću redateljskih tekstova koji su smjerali njegovu tumačenju i prenošenju u specifično teatarske kodove), to Mickiewiczzevo kazališno remek-djelo – uostalom, ne i jedini njegov dramski pokušaj – promatramo u aspektu povijesti njegovih poljskih inscenacija, ili, bolje rečeno, u aspektu koji bi Jan Kott definirao kao „rimovanje djela sa stvarnošću“: tako bismo trebali doći do odgovora na pitanje na koje je recepcijske zahtjeve odgovorio Mickiewiczzev *Dušni dan*, i kako to da je, usprkos (ili upravo zahvaljujući) svojoj složenoj, otvorenoj i značenjski polivalentnoj strukturi, postao možda najboljim i često najradikalnijim odgovorom kazališta na tzv. duhovna kretanja u Poljskoj – od početaka 20. stoljeća pa do danas. (Blažina 1998: 49)

Nova čitanja⁷ i izvedbe kanonskih drama, poznatih gledateljima iz školskih

⁷ Čini se da je u Poljskoj kritički sadržaj (ili poticaj na kritičko mišljenje) upisan uglavnom u suvremene slobodne reinterpretacije kanonskih drama poput *Dušnog dana* Adama Mickiewicza.

interpretacija, uvijek su izazivale u Poljskoj burne reakcije i ozbiljne posljedice. Valja ovdje navesti poznati slučaj predstave *Dušnog dana* redatelja Kazimierza Dejmeke 1967. koja je izazvala značajne političke posljedice. Zastupnik vladajuće stranke koji je gledao predstavu, zaključio je da je ona udarac u poljsko-rusko prijateljstvo i komad je bio zabranjen. Nakon posljednje predstave 30. siječnja 1968. počeli su prosvjedi koji su doveli do sudara s milicijom, zatvaranja studenata i zaposlenika Varšavskog sveučilišta. Nakon toga počela je antisemitska kampanja i hajka na „cioniste“⁸. Brojni Poljaci židovskog porijekla bili su prisiljeni otići u zapadne države ili u Izrael (među ostalima intelektualci Aleksandar Ford, Jan Kott, Krzysztof Pomian, Zygmunt Bauman).

Krakovska predstava *Dušnog dana anno domini 2021.* izazvala je reakciju nadzornice nadležne za edukaciju Barbare Nowak koja je inzistirala na tome da se zabrani učenicima odlazak u kazalište. Žena nije gledala izvedbu, ali je čula (!) da prenosi poruku koja bi mogla biti štetna za psihičko zdravlje mladih ljudi. Izvedba o kojoj je riječ, redateljice Maje Kleczewske, nova je interpretacija Mickiewiczevog teksta. Redateljica uvodi suvremeni kontekst i pokazuje dvije Poljske, dva lica društva, konformističko i buntovno protiv prisile (govori o glasu ljudi koji se bore za svoja prava, prije svega žena, kad im se ta prava potpuno uskraćuju). Uvodi potke iz poljske prošlosti, neprerađene traume i probleme sadašnjosti, dakle odnos prema pripadnicima LGBT zajednice, ponašanje Katoličke crkve prema problemima pedofilije, nasilje nad ženama⁹.

Ulogu glavnog lika Konrada, tumačila je žena, Dominika Bednarczyk, koja u ključnoj sceni tako zvane „Velike improvizacije“ baca izazov tlačiteljima. Umjesto mladog buntovnika pojavila se žena na štakama, odjevena u hlače i teške martensice, što je moglo izazvati iznenađenje.

U simboličnoj sceni u zatvorskoj ćeliji našle su se samo žene, dok su kod Mickiewicza to bili muškarci koji su se bunili protiv ruske čizme. Nije se radilo o tome da se samo obrati pažnju na opasne pojave u društvenom životu,

⁸ Događaje i sukob oko predstave *Dušnog dana* opisuje Rafał Węgrzyniak u članku „Poljsko kazalište u sjeni ožujka 1968.“ Dostupno na: <https://hi-storylessons.eu/pl/culture/teatr-polski-w-cieniu-marca-1968/> (21. travnja 2023.).

⁹ Nakon zabrane prava na abortus žene su izašle na ulice u svim poljskim gradovima i gradićima i uporno prosvjedovala, unatoč tome što je to bilo opasno zbog epidemije Covida. Policija je brutalno tukla žene pendrecima, neke od njih su bile ozbiljno ozlijeđene. Uhićene žene bile su ponižavane i kažnjavane na brojne načine (među ostalima na policijskim postajama naređivano im je da se skinu gole).

nego da se postave pitanja gledateljima. Trebalo je novom izvedbom trgnuti ljude iz pasivnosti.

Ministar kulture Piotr Gliński, koji isto tako nije gledao predstavu, uskratio je financiranje kazališta, dok se župan trudio da što prije otpusti ravnatelja. Obično se u takvim situacijama primjenjuje strategija potrage za nekim propustima u administrativnim postupcima. Za razliku od predstavnika vlasti, gledatelji su dali podršku krakovskom kazalištu, sve karte za nadolazeće predstave su bile rasprodane i trebalo je dugo čekati da se do njih dođe. Pokazalo se da ekonomska cenzura izaziva snažnu društvenu reakciju¹⁰ istu kao zabrane, učinak je bio suprotan. Direktor krakovskog kazališta konačno nije bio otpušten unatoč nastojanjima župana, a nakon promjene vlasti u listopadu 2023. Piotr Głuchowski uspješno nastavlja svoj rad. Kazalište Julija Słowackog, bez ikakve sumnje, postalo je jedna od najboljih scena u Poljskoj. Upravo u siječnju dočekali smo novu premijeru Platonove *Države* (redatelj Jan Klata). Novonastala politička situacija i ostavka ministra kulture daju nam nadu da posljednje razdoblje cenzure završava 2023. godine.

Zaključak

Analizirani slučajevi utjecaja cenzure na kazališni život pokazuju da neovisno o političkom i ideološkom kontekstu postoji mehanizam koji ponavlja svoje djelovanje u različitim razdobljima. Kazalište, kao i druge kulturne ustanove, funkcionira zahvaljujući financiranju države, a aktivnost političara uvijek je bila usredotočena na promoviranje sadržaja i vrijednosti grupa koje im daju podršku. U posljednje vrijeme u Poljskoj to je bila Crkva, kao i zajednice povezane s desnicom, dok su prije 1989. godine sve cenzurirali pripadnici komunističke partije. Ograničavanje slobode izražavanja pod izlikom obrane (najčešće) domoljubnih vrijednosti i blokiranje nepoželjnih umjetničkih aktivnosti strategija je svake vlasti. Strah od represije često je uzrokovao i auto-cenzuru te odustajanje kazališnih ustanova od predstava koje su bile „sumnjive“. To je bio prije svega Brešanov slučaj. Zaključak koji je proizašao iz analize odabranih primjera jest da se politika mijenja, ali politička cenzura je vječna.

10 U posljednje su vrijeme Poljaci spontano reagirali na različite zabrane skupljanjem novca uz pomoć internetskih portala. Ljudi progonjeni od strane vlasti dobivali su potporu od tisuća anonimnih donatora.

LITERATURA

- BLAŽINA, Dalibor (1998). „Hrvatska čitanja Dušnog dana“. *Književna smotra* 110(4): 49–52.
- BOBANOVIĆ, Paula (2017). „Ivo Brešan: Posljednji intervju velikana“. *Express*, 3. siječnja 2017. Dostupno na: <https://express.24sata.hr/kultura/napustio-nas-velikan-bez-dlake-na-jeziku-ivo-bresan-4059> (10. svibnja 2023.).
- BOKO, Jasen (2002). *Nova hrvatska drama: izbor iz drame devedesetih*. Zagreb: Znanje.
- BREŠAN, Ivo (1992). „Moji ‘slučajevi’“. U: Branimir Donat, *Crni dossier, O zbranama u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske. „Cenzura“. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013 – 2024. Dostupno na: <https://www.enciklopedija.hr/clanak/cenzura> (25. svibnja 2023.).
- CVITAN, Grozdana (2022). *Trajni sukob s Nečastivim: Ivo Brešan*. Šibenik: Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku.
- GŁOWACKA, Aneta (2017). „Cenzura w przebraniu – nowe formy wpływu na życie teatralne w Polsce“. U: *Konteksty alternatywnego divadla w suczesnym misleni*. Ur. Miron Pukan i Eva Kušnirova. Filozofska fakulta Prešovskej univrzity w Prešovie, 38–80.
- GŁOWACKA, Aneta (2022). „*Kłątwa* w Teatrze Rozrywki. Cenzura w afekcie“. Dostupno na: <https://didaskalia.pl/numer/didaskalia-172> (3. svibnja 2023.).
- KOSIŃSKI, Dariusz (2022). „Teatr władzę w oczy kole. O cenzurze na scenie“. Dostupno na: <https://e-teatr.pl/prof-dariusz-kosinski-teatr-wladze-w-oczy-kole-o-cenzurze-na-scenie-22778> (3. svibnja 2023.).
- KRAKOWSKA, Joanna. „Cenzura teatralna“. *Encyklopedia Teatru Polskiego*. Dostupno na: <https://encyklopediateatru.pl/hasla/288/cenzura-teatralna> (6. svibnja 2023.).
- NIKČEVIĆ, Sanja (2015). „Mimikrija komediografskog žanra“. Dostupno na: <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2049> (12. travnja 2023.).
- NIKČEVIĆ, Sanja (2022). „Povezanost vjere i kazališta u Staroj Grčkoj, ili od jarčeve krvi na žrtveniku, do katarze kao pomirenja s bogovima“. U: *Marinov zbornik*. Ur. Mario Kevo, Ivan Majnarić, Suzana Obrovac. Lipar,

- Zagreb: Znanje d.o.o., 887–898.
- PERIČIĆ, Helena (2011). *Deset drskih studija o književnim pitanjima, pojavno-
stima i sudbinama*. Split: Naklada Bošković.
- SENKER, Boris (2020). „Priča kao sudbina u četiri Brešanova dramska teksta“.
U: *Prvi Brešanov svibanj. Zbornik radova s međunarodnog skupa o djelu Ive
Brešana održanog od 18. do 19. svibnja 2018. godine na Sveučilištu u Za-
dru*. Ur. Miranda Levanat-Peričić i Ana Gospić. Zadar: Sveučilište u Zadru,
17–33.
- ŠUTIĆ, Katja (1985). „Ivo Brešan, intervju: ‘Provincija nije geografski smješte-
na, već se nalazi u glavama ljudi’“. *Yugopapir* (Studio, IX, 1985). Dostupno
na: [http://www.yugopapir.com/2017/01/ivo-bresan-intervju-provincija-ni-
je.html](http://www.yugopapir.com/2017/01/ivo-bresan-intervju-provincija-nije.html) (6. svibnja 2023.).
- WĘGRZYŃIAK, Rafał. „Teatr polski w cieniu marca“. Dostupno na: [https://hi-
storylessons.eu/pl/culture/teatr-polski-w-cieniu-marca-1968/](https://historylessons.eu/pl/culture/teatr-polski-w-cieniu-marca-1968/) (21. travnja
2023.).

Politics in the Theater. Trouble with Censorship

In this paper, following the case of Ivo Brešan's grotesque tragedies, an attempt will be made to answer the question of how censorship can affect the theater. In his memoir *My 'Cases'* (1992), Ivo Brešan bitterly presented the government's insidious strategy (politically supported by careerist columnists) that oppressed him from the very beginning of his work and resulted in his dramas being removed from the repertoire or silenced during Yugoslavia. The label of a politically dubious author followed him for years and caused the fear of potential performers. It all started with the *Performance of Hamlet in the Village of Mrduša Donja* (Teatar & TD, 1971), but Brešan also mentions later cases like *Nečastivi na filozofskom fakultetu*, *Smrt predsjednika kućnog savjeta* and *Viđenje Isusa Krista u kasarni V. P. 2507*.

After the fall of the communist regime against which the satirical edge of Brešan's plays was directed, a different attitude towards art was expected. Unfortunately, political censorship remained just as strong even though it uses new strategies to control theaters (denial of financial support, dismissal of theater directors). Even thirty years after the fall of communism, in the twenty-first century, we can notice the appearance of „censorship in a new guise“ in Poland. History seems to have come full circle, attempts to remove from the repertoire performances that politicians don't like have returned again. Attempts at a new reading of canonical dramas by Polish authors cause stormy reactions. The representatives of the authorities claim that the artists are crossing the permissible limits, while the directors and actors are fighting for the right to their interpretation.

KEYWORDS: Brešan's case, censorship, politics in the theater, theater control strategies

Aneta GŁOWACKA

Scandalist and provocateur: Oliver Frljić in Poland

UDK: 792(438) * 929 Frljić, O.
Izvorni znanstveni članak

This article looks at the work of Oliver Frljić, which has been identified with political theatre, as well as his presence in the Polish theatre. The first part of the text discusses the characteristic elements of Frljić's performances, both thematic and formal. It is easy to find numerous references to Chantal Mouffe's agonistic theory as well as inspiration from the works of Bertolt Brecht in his work. The artist is identified with unmasking various types of power relations and nationalism, especially those which are naturalized and internalized by society, which makes them invisible. By introducing surprising, different points of view or sharply formulated theses into his performances, the director pushes the audience out of their comfort zone and provokes their lively reactions. The second part of the article is devoted to the productions on which Frljić worked in Poland and discusses their political potential and stormy reception. The *Non-divine Comedy. The Remains* from Narodowy Teatr Stary in Cracow tackled Polish anti-Semitism. In turn, by looking at discrimination against women, pedophilia and the political power of the Catholic Church, *The Curse* from Teatr Powszechny in Warsaw proved the dominant role of Catholic ideology in the public space in Poland. These performances not only revealed the lines of ideological division in the Polish society, but also uncovered hidden connections between various entities of power.

KLJUČNE RIJEČI: censorship in theatre, contemporary theatre, engaged art, Oliver Frljić, political theatre, politics and theatre

Oliver Frljić's political theatre

The Curse, directed by Oliver Frljić and produced by the Powszechny Theatre in Warsaw in 2017,¹ begins with a phone call from the theatre's actors and actresses to Bertolt Brecht. During this telephone conversation, the actors ask for his advice about staging a play by Stanisław Wyspiański, which they are currently working on with the Croatian director Oliver Frljić. They tell Brecht that they are calling from Poland, which has become „a very pro-fascist country“ recently and which did little to help its Jewish citizens during World War II. They comment on the appearance of the audience in a rather low-minded manner, and eventually, they summarize the drama by Wyspiański, which the production was based on. The play, as they say, is very Catholic.

There is a priest who has a child. Two children. With a girl from the village, called Młoda [Missy]. The village has been drought-stricken, and the villagers think it is a curse cast by God for the priest's sins, for these children of his. Then the priest's mother shows up and takes up about sixty percent of the drama, and no one has anything else to play. Missy wants to redeem her sins at the stake. Literally, she wants to burn herself and her illegitimate children. And this priest does nothing to help her. In the end, the young woman throws her children into the fire and returns to the village, burning herself.²

The prologue that opens the performance contains all the elements typical of Oliver Frljić's theatre, both in terms of the topics discussed and the form of his productions. One of the constantly recurring motifs is nationalism and the related growing socio-political tensions in Europe. The interest in this topic possibly results from the director's personal experiences related to the war after the collapse of former Yugoslavia and the post-war period, which became an important source in the artist's work. In interviews, Frljić repeatedly mentioned his stay in Split, where he ended up as a teenage refugee from

¹ The play opened at Zygmunt Hübner's Powszechny Theatre in Warsaw on February 18, 2017.

² The script of the play (author's private archives).

Bosnia together with his family, and – as he claimed – the experiences from this period forever shaped his political views:

During this time, I did see everything. The harassment was constant, with endless explanations of „who and what“ you were. My refugee card, the only document I had at the time, had no special value. The police often told me that boys my age were fighting in the battlefields of Bosnia while I was studying there. I was often threatened with deportation to Bosnia. (Frljić 2016: 21)

The topic of nationalism, both the one set free in the countries of former Yugoslavia in the early 1990s and the one spreading throughout contemporary Europe, reappears obsessively in his work. He worked through his Balkan experiences in several productions, and they resonated most strongly in the plays sometimes referred to as *The Balkan trilogy – Turbofolk* (Croatian National Theatre in Rijeka, 2008)³, *Damned Be the Traitor of His Homeland!* (Slovenian Youth Theatre in Ljubljana, 2010)⁴ and *Cowardice* (National Theatre in Subotica, 2011), and in *The Trilogy on Croatian Fascism* (Croatian National Theatre in Rijeka, 2014), which included *The Bacchae*, *Aleksandra Zec* and *Croatian Theatre*⁵. The stories told on stage were socially and historically rooted, but rather than reconstructing the past, he was interested in revealing what was repressed and in discovering the sources of nationalist violence, one of the manifestations of which was humiliation in the name of national or religious ideals.

In *Aleksandra Zec* (2013), the fact-based story about the murder of a Serbian family near Zagreb, Croatia, including a 12-year-old girl, by Croatian soldiers in 1991, nationality turns out to be a stigma which causes aggression and leads to violence even many years after the war. In Nebojša Slijepčević's documentary film entitled *Srbenka [The Serberian girl]* (2018), dedicated to the process of creating the play, the story of the mur-

³ In Poland, the performance took place as part of the Malta Festival in Poznań, June 23-24, 2017.

⁴ The play was shown twice in Poland – during the „Dialog“ International Theatre Festival in Wrocław, October 12-13, 2011, and at the Powszechny Theatre in Warsaw, November 22, 2015.

⁵ In Poland, the *Aleksandra Zec* play was performed during the Premiere Festival in Bydgoszcz on October 3, 2015, and the *Croatian Theatre* was performed at the Powszechny Theatre in Warsaw on November 14, 2017.

dered Aleksandra Zec is superimposed on the story of a Serbian girl invited to the casting (she is a Croatian citizen of Serbian nationality). The young actress, afraid of the aggression of her surroundings, at one point wonders whether she should talk about her origins on stage (Slijepčević 2018). Frljić also depicted the demon of nationalism in the play *Damned Be the Traitor of His Homeland!*, in which he returned to the post-war trauma. In the grotesque scene of a fashion show, the role of haute couture creations is played by national flags, from under which knife blades suddenly emerge. For now, they serve as fashion gadgets, but perhaps they herald something much worse. This is suggested by the next scene, which begins with an innocent conversation between the actors in the dressing room after work, about holidays, a house in Croatia and a boat moored to the shore, and ends with a decisive question about the nationality of the flag on the boat, the nationality of the actor as well as the nationality of his mother and father, with gunshots and corpses lying on the proscenium, wrapped in national flags.

The critical assessment of the socio-political situation in the Balkans is also accompanied by a lack of illusions about the future of Europe, torn apart by successive democratic crises, expressed by the artist regularly in various conversations. In one of them, conducted in 2017 for *Gazeta Wyborcza*, a national daily paper, Frljić stated that: „The situation in Europe will only get worse. There is no institution or country that can stop the spread of fascism in Europe. It would be naive to expect art to change anything“ (Frljić in Szymańska 2017). This belief was expressed in *Gorki – Alternative for Germany?*, produced at the Gorki Theatre in Berlin in 2018. It should be added that the Gorki Theatre, with which the director has been cooperating as artistic director since the 2022/2023 season, is currently one of the most progressive and politically engaged German theatres, promoting openness to various social and national groups and taking into account the immigrant and post-immigrant perspective in its artistic program. The clash of ideas promoted by the theatre with the program of the Alternative for Germany (AfD), an extreme right-wing party based on xenophobia and exclusion, denying the Holocaust and building its anti-European and anti-immigrant policy on nostalgia for fascism, revealed the weakness of artistic institutions in the clash with nationalist propaganda seducing contemporary societies. Right-wing and left-wing

populists were meeting on stage, wanting to save Germany from refugees or fascism. Paradoxically, however, the young generation was not interested in getting involved, showing indifference to social or political engagement in the name of national values.

When defining his political theatre, Oliver Frljić once said in an interview that the role of theatre „is not to create social consensus, but [to] antagonize different social groups. We do not belong to the same social class, our opinions on gender issues or same-sex marriages are not the same, we do not operate within the same ideological system, so theatre should highlight these differences, instead of hiding them“ (Frljić in Niedurny 2017: 20). In another interview, he criticized institutional theatre that „does not work on developing a critical attitude, does not unmask existing social antagonisms and is not an impulse for consistent theatrical thinking“, and the art that is created there „produces only apparent aesthetic differences. Even though these differences are in fact ideologically determined, they want to be presented as neutral“ (Frljić 2016: 18). In his views on the role of theatre in social life, the artist is close to the thinking of the Belgian political philosopher Chantal Mouffe, who calls for overcoming the post-political consensus in favor of the „radicalization of democracy“ and an agonistic debate enabling the confrontation of different social visions. She sees the value of critical art in making visible what „the dominant consensus tries to obscure and blur“ and in giving a voice to all those „who are silenced under the existing hegemony“ (Mouffe 2015: 100). Frljić is also aware that political theatre must face many traps and look at its own operations in a much broader context: one cannot criticize, for example, nationalism and its mythology while ignoring the entire complexity of economic processes because „after all, nationalism is just another instrument to make capitalism work without any major problems“ (Frljić in Soszyński 2017).

A broad understanding of the context in which art is practiced also applies to the very process of creating a performance, the role of theatre as an institution and the position of theatre from which it articulates its ideological and political stance. The director emphasizes that it must not be forgotten that the interests of various social groups collide in theatre; „that is why political theatre must constantly redefine itself“ (ibid.), must look at itself and question its own status quo. He also revises himself as a theatre director because this role

means that he is always in a position of power. In his plays, actors frequently comment on the production conditions of a given performance, comment on their position in the institution and cooperation with the director. In *The Curse*, the annoyed actress Klara Bielawka talks about her wages and a humiliating way of depicting women in leftist theatre. Another actress, Barbara Wysocka, reflects on the paradox of Frljić, who talks a lot about freedom of speech and who agreed to be the curator of the Malta Festival in Poznań (2017), and he was commissioned to do so by another director, who cancelled the performance of Rodrigo García's *Golgota Picnic* in 2015 in a gesture of self-censorship. The memory of this event is important in the Polish context because the festival director's decision to cancel the performance of the Argentine artist's performance under pressure from politicians and the hierarchs of the Catholic Church resonated widely – this was the first such significant act of self-censorship in Poland after 1989. Moreover, in a gesture of opposition to preventive censorship, readings of the script of *Golgota Picnic* took place in various cities in Poland, on central squares and in many cultural institutions, and the recordings of the performance were shown, protested by Catholic organizations.

According to Frljić, political theatre not only influences the public debate, but it also takes notice of the political subjectivity of people creating theatre. It is critical of itself and of the viewer. As Frljić himself claims, he always tries to „question the habits of the audience and the aesthetics prevailing in theatre“ (ibid.), and he does this by using strong theatrical signals, grotesque, deformations, rough jokes, radical words and images. And all of this leads to the effect of alienation. Also, Frljić radically breaks the rules of representation, introducing the elements of national and religious iconography to his theatre, changing their official meaning. In *The Curse*, the actress performs *fellatio* on the figure of the pope, and in another scene, the cross is cut down. In *Our Violence, Your Violence* (an international co-production of HAU Hebbel am Ufer, Wiener Festwochen, the Mladinsko Theatre, Kunstfest Weimar, Zürcher Theater Spektakel, the Croatian National Theatre Ivan pl. Zajc and the International Theatre Festival MESS 2016), the actress removes from her vagina miniature copies of national flags of different countries, depending on where the performance is staged, and in the *Ristić Complex* (the Mladinsko Theatre, 2015), the

actors urinate on the map of Yugoslavia.

The director perfectly controls various rhetorical models, skillfully evokes various discourses of the political debate and makes use of different models of political, critical and documentary art assimilated in theatre. *Aleksandra Zec* was a production based on facts, and the work on the performance was accompanied by conversations with the actors, which were recorded and used as the main material for *The Serberian girl*, a film about relations between the Croats and the Serbs. They revealed the fact that mutual prejudice is still alive even twenty years after the war. This was also confirmed by the protests organized in front of the theatre, whose participants could not understand why the Croatian director, aware of Serb war crimes, paid so much attention to the story of a Serbian girl murdered near Zagreb (Slijepčević 2018). The director replied to these arguments that the case of Aleksandra Zec is proof that „the majority of Croatian society still divides the victims of war crimes into ‘ours’ and ‘theirs’, which is why the case of the Zec family, despite obvious evidence, has never had an appropriate judicial epilogue“ (Frljić 2016: 22). On the one hand, Frljić uses explicit theatrical images, and on the other hand, he flawlessly makes social diagnoses and touches on sore points, which means that his performances trigger wide-ranging social discussions, and stage performances are transformed, as in the case of *Aleksandra Zec* or *The Curse*, into media performances, reaching far beyond the walls of theatre.

The story of a cancelled performance

Before I move on to discuss *The Curse* at the Powszechny Theatre in Warsaw and the stormy reception of this performance, I would like to mention the project thanks to which Frljić became known in the Polish media space and was even labelled a scandalist in certain circles. In a sense, this project also heralded the Warsaw performance. In 2013, the director was invited to cooperate with Narodowy Stary Teatr [National Old Theatre] in Cracow. At that time, the director of this theatre was Jan Klata, a recognizable and appreciated artist, identified with left-wing views and politically engaged theatre, who deals with national myths and Poland's past in his artistic work

and reinterprets Polish and European classics using the aesthetics of popular culture. Under his mandate, Klata planned to organize seasons around artists important to the theatre in Cracow and to stage texts which, under their own direction, went down in the history of Polish theatre (Derkaczew 2012). The patron of the first season was Konrad Swinarski, considered an outstanding theatre director, whose life and work became legendary in Poland. Oliver Frljić was invited to produce one such text, i.e., Zygmunt Krasiński's *Non-Divine Comedy*. It is worth adding that the Polish audience had the opportunity to see his play *Damned Be the Traitor of His Homeland!* two years earlier at the „Dialogue“ International Festival in Wrocław. Inviting such an uncompromising artist to cooperate can be seen as an act of courage by the new management of the Stary Theatre, although it does fit in with Klata's program premise. The premiere of the play was scheduled for December 7, 2013, but a week earlier, on November 26, rehearsals for the performance were stopped, and Jan Klata was accused of preventive censorship (Majmurek 2013).

To understand what actually happened, it is worth going back to November 14, 2013, when an organized group of spectators interrupted *To Damascus*, the play directed by Klata at the Stary Theatre, based on August Strindberg's drama, and verbally attacked the theatre management and the actors on stage. Although Klata's idea of how to run the Narodowy Stary Theatre was appreciated by the theatre community, it was not well received by the group of Cracow conservatives associated with the national weekly *Gazeta Polska*. An incident in the audience, justified by the theatre's defense against indecency and the flood of trash, was probably the result of disagreement with the program of the national theatre, which had been criticized in the right-wing media for a long time. The memory of this event is important because the previously experienced reluctance of conservative viewers and the deteriorating media atmosphere around the Stary Theatre possibly influenced Klata's decision regarding Frljić's play. Not without significance was the decision of seven of the eighteen actors cast in the *Non-Divine Comedy* to resign from the production shortly before the premiere due to the message of the play and the disagreement with the work method adopted by the director, which involved provoking the actors to verbalize issues intended to cause an ideological conflict. One of the actresses, Anna Polony,

who played in Swinarski's play years ago and was considered an authority in Poland, accused Frljić of slandering the name of the outstanding director. She considered the creation of a „provocative event“ under the „signature of a classic drama“ to be „an act unworthy of an artist“. She also added that „attributing anti-Semitic tones to Swinarski's production is a huge abuse“ (Polony in Krupiński 2013).

It is worth adding here that Krasieński's drama is considered an outstanding work of Polish romanticism, which is discussed in Polish schools, although little attention is paid to the anti-Semitic themes present in it.⁶ As Frljić said in one of the interviews, he was not particularly interested in the drama itself (Frljić in Soszyński 2013). He was more interested in Swinarski's production from 1965, in the way in which the Polish director read the romantic drama and how it is discussed today. References to the historic staging were to appear on several levels. One of them was the set design, referring – as its author, Anna Maria Karczmarska, recalled – to the set design of Krystyna Zachwatowicz, a collaborator of Swinarski, who placed the action of the *Non-Divine Comedy* in a „baroque church“ with an altar as the central location where the story is set (ibid., commentary on the set design). The director, in turn, emphasized that what intrigued him most was not the play itself, but its complicated historical context and, as he put it, the accompanying „communication confusion“ (ibid.). This resulted in the idealization of Swinarski by the actors who worked with him, who „transformed him into the main representative of Polish national theatre culture“, created an excessively apologetic narrative about him and falsified his achievements (ibid.). As the director argued, „Swinarski tried to break the barriers imposed by the language of theatre and the concept of national identity. With his adaptation of the *Non-Divine Comedy*, he challenged both of these constructs. After all, you cannot use a man who practiced transgression years later to define norms that must not be violated!“ (ibid.).

The transgressive dimension of Swinarski's staging, according to Frljić,

⁶ The third part of the play features Jews in the role of revolutionaries. They are shown in a caricatured manner. Although they have converted to Christianity, they are presented as an alien and hostile element. The anti-Semitism present in the *Non-Divine Comedy* is based on the belief that Jews are the embodiment of evil. Changing religion does not change their „nature“. The baptized seem even more dangerous because they are more difficult to recognize.

was manifested primarily in the „hyperbolization of anti-Semitism hidden in common ways of portraying Jews“, which allows us to read the stage interpretation of the *Non-Divine Comedy* from 1965 as „an ironic commentary on the anti-Semitic layer of Krasiński’s work“ (ibid.). His main source of inspiration were various ways of reading and understanding anti-Semitism. He wanted to diagnose Polish society and show the role of anti-Semitism in the functioning of the so-called nation states: „...how nation states work, how anti-Semitism can be used to force the homogenization of the nation, and then how homogenization limits the awareness of class divisions that we deal with every day“ (ibid.). The idea was to study the process that serves to create community and collective consciousness, while masking what divides it. This understanding of anti-Semitism, as it soon turned out, became the most important source of the conflict. According to the sketch of the play prepared by playwrights collaborating with the director, apart from rumors, this is the only source of knowledge about the performance, which was ultimately titled the *Non-Divine Comedy. The Remains*. On the one hand, it was intended to examine the ways of appropriating tradition and the tactics of objectifying memory, and on the other to deal with contemporary anti-Semitism by directing provocations at viewers. Moreover, the scene of the reconstruction of Swinarski’s production, referring to national and religious symbolism and the „recognizable literary and iconographic topoi“ (Jakimiak, Wichowska 2014: 17), ended with a manifesto given by one of the actresses: „Ladies and gentlemen, today we will not put on Zygmunt Krasiński’s *Non-Divine Comedy*. This evening, we will burn this drama because we think it is a shame that any national culture should have such a work in its canon“ (ibid.).

The premiere of the play was cancelled, and Klata was considered the censor, although the director explained his decision was based on the growing hatred towards the unfinished play and the safety of the theatre group (Pawłowski 2015). Interestingly, in mid-November, when Klata went on stage during the interrupted performance of *To Damascus* to defend the actors against protesting viewers, he acted as a defender of artistic freedom, and this is how he was perceived by the theatre community. At the beginning of December, his attitude and the perception of the community changed radically. A year later, he explained that he had made a mistake

by not disclosing the reasons for his decision to the public, but he wanted the producers not to lose face under the circumstances (Kosiński 2015). The cancelled premiere at the Sary Theatre electrified the media that represented various ideological positions, creating an impact beyond the theatre community. Opponents of Klata's management and Frljić's premiere spoke of tarnishing national values. In turn, the team of producers working on the performance claimed that „the decision of the management of the Sary Theatre legitimizes the situation in which specific media and the interests behind them decide what is and what is not allowed in theatre. It also exposes the inability of the national scene to decisively resist the threats of those who want to use violence to establish the only correct and valid way of interpreting Polish history and culture“ (Yes 2013). This attitude was supported by some theatre critics and commentators. The director was accused of adopting the strategies of politicians who are guided by particular interests in order to maintain and strengthen his power, as well as of failing to understand the role of public cultural institutions. If theatre reproduces the mechanisms it should expose, it „celebrates the crisis of democracy“ (Adamiecka-Sitek 2015).

In one of the later interviews, Klata was critical of the idea by Frljić, who, in his opinion, intended to manipulate the actors, to turn them into „shahids for his cause“, and used a „shock strategy“ and „advancement to conflict“ (Klata in Kosiński 2015). It was aimed at provocation, not at a critical deconstruction of the work, which discredited the idea of engaged theatre (ibid.). Klata also mentioned intimidation and threats directed at him since he became the director of the Sary Theatre, which in his opinion justified his decisions (Klata in Pawłowski 2015). The work on the *Non-Divine Comedy. The Remains* was interrupted, and this resulted in over a hundred press articles, comments and interviews with Oliver Frljić and the producers, and the Polish theatre journal *Didaskalia. Gazeta Teatralna* published a reconstruction of the performance. At the Theatre Institute of Zbigniew Raszewski in Warsaw, a meeting called *Non-Divine Comedy. Afterimage* took place. It was a performative event, a kind of open rehearsal, followed by a conversation with the authors of the performance about what had happened in Kraków, both in the theatre and in the media. In 2015, as part of the Pop-Up Theatre project, the creators of *The Remains* staged fragments of the

play on a temporary stage in a spherical tent at the University of Economics in Kraków, entitled the *Non-Divine Confession*. As Agata Siwiak, the curator of the Pop-Up Theatre announced, „It will be about what happened around the rehearsals for the canceled *Non-Divine Comedy. Remains* in Stary Theatre, and the hype surrounding this event. It says something about us, about our approach to what national is and to anti-Semitism“ (Siwiak in Cagiel 2015).

The story of the cancelled premiere of the *Non-Divine Comedy. The Remains* and the media hype caused by this event showed not only the impact of art on the society, which is defined by triggered collective resentments and imaginations; that event also makes us aware of the dynamics of changing social affects, revealing their impact on the performance, the meaning and values of which are ultimately dictated by the social context, even if the performance was ultimately not created. Frljić's strategy of revealing and radicalizing the dispute existing in the public space was certainly successful; it precisely indicated the lines of demarcation of ideological divisions. In a sense, the conflict caused by the unfinished play also announced the conservative revolution, which gained momentum in Poland after 2015, when the Law and Justice party came to power. The continuation of mapping the centers of power and playing out social conflicts outside the theatre building took place four years later.

The Curse in the Powszechny Theatre

What inspired Wyspiański to write *The Curse* was a press article about a tragedy that occurred in a village near Tarnów (Cracow area), where the village community burned at the stake a girl who had an affair with a priest, which allegedly inflicted drought on the village. Also, it is worth adding that Wyspiański is regarded as one of the most important authors of modernism in Poland and the creator of modern Polish theatre. Therefore, the choice of *The Curse* to be staged at the Powszechny Theatre was by no means accidental. Not only did Frljić choose the drama by one of the canonic Polish playwrights, who himself dealt with socio-political issues in his works, but he also decided to stage *The Curse*, which was considered a

controversial play at the time of its creation and later. Austrian censorship,⁷ under the influence of some conservative circles, banned the premiere of the drama in Cracow. The premiere of this play took place in Łódź in 1909, and a year later at Teatr Wielki in Warsaw, but it is said that Catholic and conservative journalists still demanded that the play be removed from there as well (Araszkiewicz 1951). The critics of subsequent stagings of the play were offended above all by the fact that Wyspiański made the priest a negative hero who, despite declaring celibacy, had two children with the young woman.

However, Frljić did not stage Wyspiański's drama as it was written over a hundred years ago. He only used the title and drew on the topics related to the humiliation of women and sexual abuse by Catholic clergy. The original text proved to be the starting point for the playwrights cooperating with the director – Agnieszka Jakimiak, Joanna Wichowska and Goran Injac – to create a new stage work, which included commentaries on the present day, actors' improvisations regarding their cooperation with the director as well as parts quoted from the original. The artist treated the subject raised by Wyspiański as a pretext to diagnose the socio-political situation in contemporary Poland, to identify major problems and taboos, which include – as it turned out soon after the premiere – the political power of the Catholic Church. Interestingly, Frljić has made Bertolt Brecht the patron of his production, appealing to his authority as a visionary and the most iconic representative of political theatre. The fact that the actors call the director who has been dead for more than sixty years and ask for his advice at the beginning of the play is an ironic meta-commentary on the play, especially since they also reveal that they do so at Frljić's request. The mocking tone accompanies this scene until the end. The icon of political theatre tells the artists that since they are calling from Poland, they should ask the pope for a recipe on how to stage Wyspiański's drama.

Brecht, whose support the actors are seeking, in a sense patronizes Frljić's work. Both artists are in agreement at the basic level of understanding the

⁷ In 1795, after the so-called Third Partition of Poland, Cracow found itself within the borders of the Habsburg Monarchy. The city reappeared inside the borders of Poland after the collapse of the Austro-Hungarian Empire and the declaration of Poland's independence in 1918.

political nature of art, recognizing the important role of theatre in the shaping of the public space by provoking discussion and taking part in public debates. The aim of theatre, which Brecht calls epic theatre, is to shift the focus from the stage action recorded in the drama to the storytelling and development of events. By focusing on the narrative and the means of expression, the stage illusion, so typical of psychological theatre, gets destroyed, and it allows for an intellectual and critical distance to the fiction presented on stage. The effect of strangeness obtained in this way is supposed to stimulate the viewer's ability to think in a deconstructivist way. Since man is a political being, controlled by various ideologies, which he finds impossible to liberate himself from because every choice is ideologically imbued, the only way to get to know oneself and recognize the world is by alienation. Theatre provides the tools to go through this process. The disruption of theatrical illusion through various techniques of alienation, such as maintaining distance in acting or one actor playing several characters, prevents the viewer from identifying himself with the fictional character and allows for a critical distance. This does not mean giving up on emotions, but only – as Brecht wrote – their better application. The purpose of epic theatre is to draw attention to certain social and political issues, to stimulate the viewer's awareness and to develop an engaged attitude. It is in the viewer's engaged attitude where the potential to change reality lies. Therefore, the idea of epic theatre is to influence consciousness of the viewer, and then to effectively influence the reality outside theatre, i.e., socio-political relations. The audience is supposed to be „productive even when the spectacle is over“ (Brecht 1960: 105).

The Curse, produced at Teatr Powszechny in Warsaw in 2017, has gained the status of the most politically engaged play in recent years in Poland, and Frljić has become, in a sense, a politically inconvenient person. The Malta Festival in Poznań, where he was invited as a curator in 2017, was deprived of the subsidy granted two years earlier by Piotr Gliński, the Minister of Culture on behalf of the ruling Law and Justice party. As Gliński justified his decision in 2019, „...in the application for funds, the phenomenon and event to be financed were described and there, stating, among other things that it was ‘an inclusive socio-artistic event, involving the recipient in dialogue and action, opening him to the experience of art’“, while Frljić, in his various activities, „proved that he was not interested in inclusive socio-artis-

tic events involving the recipient in dialogue or opening to the experience of art, that his understanding of functioning in the public space in connection with events that are artistic or para-artistic in nature is completely different” (Gliński in Krzykowska 2019). He also pointed out that *The Curse* was an action „which involved a very deep conflict and a wave of social protests“ (ibid.). The minister withdrew the subsidy, but ultimately, in 2019, lost the court case brought against him by the festival. By the court’s judgment, the State Treasury was obliged to pay out the entire subsidy including interest (ibid.).

The play, whose starting point was Wyspiański’s drama about a girl abused and humiliated by a priest, met with great reluctance from the ruling politicians and hierarchs of the Catholic Church because it perfectly diagnosed power relations in Poland. It turned out that the most important political player in a theoretically secular state is the Catholic Church, which uses the moral blackmail of the „Catholic majority“ to influence politicians in the field of law-making (e.g., this is why there is currently a total ban on abortion in Poland).⁸ The play caused an affective storm on a scale unseen in Polish theatre for a long time, and the flashpoint turned out to be three scenes: the fellatio performed by the actress on a plaster figure of the pope, to which a plaque with the inscription „Defender of Pedophiles“ was attached and which was then symbolically hanged. This scene referred both to the person of John Paul II, who has the status of a saint in Poland, as well as to the institution he represented and the pedophile crimes committed by the clergy. The next scene concerned an attempt to collect donations to hire an assassin – Jarosław Kaczyński, the leader of the then ruling party. And the last scene that aroused controversy was the cutting down of the cross tree, which was proclaimed blasphemous by the Polish Episcopate three days after the premiere: „During the play, the cross is publicly desecrated, which hurts the religious feelings of Christians to whom the cross is sacred. In addition to religious symbols, the person of Saint John Paul II is insulted, which is particularly painful for the Poles“ (Rytel-Adrianik 2017).

⁸ Donald Tusk, the leader of the opposition that won the parliamentary elections in October 2023, promised changes in this area. In April 2024, four bills liberalizing the abortion law were submitted to the special parliamentary committee. At the time of writing this article, it is not yet known what the outcome of the committee’s work will be and whether the abortion law in Poland will change.

Immediately after its premiere, the show caused a wave of outrage, which was spread mainly by the right-wing media. It must also be said that it was a long time since any performance in Poland had been written or talked about so much in the media representing various ideological attitudes. The discussion about the performance quickly spread beyond the theatre community. Journalists and theatre critics admitted that „*The Curse* is a much more important social event than an artistic one“ (Łuczewski 2017). The director „was never interested in staging Wyspiański’s play about an archaic, conflict-torn village collective that seeks liberation by a burnt offering of children and stoning their mother. Frljić wanted to transform Warsaw itself into such a collective“ (ibid.). As a result of the crusade against *The Curse*, various centers of power and pressure groups, such as representatives of the Catholic Church, right-wing politicians and publicists, people associated with radical right-wing or religious organizations tried to use preventive censorship and ban the play from appearing on stage. A crowd of protesters, consisting mainly of religious and national organizations, gathered regularly in front of the Powszechny Theatre almost since the day of the premiere. There were also some breaches into the theatre premises, which forced the management to introduce special procedures to ensure the safety of viewers, such as police protection of the theatre, searches of backpacks and bags and using a metal detector to screen viewers arriving at the performance.

The Minister of Culture criticized the theatre organizer, the city of Warsaw, for not intervening into the case of *The Curse*. He thus supported the protesters, making it clear that their opposition to the performance of the play was justified (PAP 2017). The political machine aimed at the play was set in motion quite quickly. A few days later, the head of public television, Jacek Kurski, cancelled the premiere of a television play with one of the actresses, Julia Wszyńska (Mrozek 2017). Other actors and theatre employees were also subjected to enormous pressure. A year later, the theatre’s directors mentioned e-mails, telephone calls and very aggressive reactions towards the people working in the Powszechny Theatre. On the other hand, they admitted that the audience had received this performance with ovations (Szymańska 2018). There was indeed a lot of interest in the performance, and for a long time it was difficult to buy tickets. Meanwhile, on February 22, 2017, the

Prosecutor's Office in Warsaw initiated an *ex officio* investigation into offending religious feelings and public incitement to the crime of murder, which is punishable by imprisonment in Poland (Orlik 2017). This investigation was soon connected with another case – accusations made against Frljić after the screening of his play *Our Violence, Your Violence* as part of the Premiere Festival in Bydgoszcz in 2016. The Prosecutor's Office then received eight reports of a crime involving „offending religious feelings“ and „publicly insulting the flag“. One of the Law and Justice politicians who initiated these actions argued that the show “was full of pornography and contained obscene and blasphemous scenes“ (PAP 2016). In one of them, a naked Muslim woman touched her private parts and then took out a rolled Polish flag out of them. In another, the figure of Christ allegedly raped an Arab girl (ibid.). In the case of accusations directed against Oliver Frljić and his art, the most paradoxical thing is that most of the people making the accusations did not see these performances and gained knowledge about them from reviews, other people's reports and gossip (ibid.).⁹

As a result of harassment from the state authorities, some festivals and theatres backed out of inviting *The Curse*, and those which did so, such as the Rozrywki Theatre in Chorzów, had to take into account protests or, like the International „Dialogue“ Festival in Wrocław, finance the staging of the play from the ticket sales purchased, even though the festival received a ministerial subsidy. Interestingly, the trial for „offending religious feelings“ and for „public incitement to crime“ ended in 2024, seven years after the premiere of the play. During this time, the co-authors of the show, actors, employees and the theatre management were interrogated, the Prosecutor's Office collected evidence in the form of fingerprints on props and elements of the theatre set, and expert opinions were also called in. Ultimately, „the Prosecutor's Office did not bring charges against anyone in this case, even though it had previously indicated that the elements of a prohibited act had been present“ (E 2023). Oliver Frljić left Poland immediately after the premiere of *The Curse* and chose not to come to the Malta Festival in Poznań in June 2017, where he was the curator together with Goran Injac. In the statement issued on this matter, he confirmed that his decision was influ-

⁹ I have also written about it in the article „*Klątwa w Teatrze Rozrywki. Cenzura w afekcie*“ (Głowacka 2022).

enced by the withdrawal of the Malta Festival subsidy by the Minister of Culture, Piotr Gliński and the atmosphere of a fanatical campaign by the right-wing circles that had been mounted against *The Curse*. He also recalled the acts of violence directed against the actors and management of the Powszechny Theatre, for which no one was held responsible. He treated his refusal to come to Poland as a protest against limiting freedom of speech and artistic freedom (Frljić 2017).

Conclusion

The events surrounding *The Curse* and the premiere of the *Non-Divine Comedy. The Remains* in the Stary Theatre in Cracow, which eventually did not take place were both, in fact, predictable. Before he came to Poland, the artist was called a provocateur for a reason in Croatia (as well as in Serbia and Bosnia and Herzegovina), where much controversy was caused not only by his plays, but also by his two-year term as the director of the National Theatre in Rijeka, from which he resigned in 2016. For this, he received death threats and his apartment was broken into, and the theatre's budget was reduced (Isenberg 2016) without any reasonable justification. In Poland, on the other hand, both *The Curse* and *Our Violence, Your Violence*, shown in Bydgoszcz, quickly became subject to an absurd investigation from the Prosecutor's Office, which intensified interest in the work of the Croatian director and positioned him as an uncompromising artist. With his stage productions, Frljić powerfully impacted many levels of social life in Poland, highlighting the lines of social divisions and centers of power. On the strength of artistic provocation, he diagnosed the conditions of the debate in art and revealed repressive mechanisms in the public sphere: the effectiveness of the language of violence, the weakness of state institutions and the hidden relationship between the centers of state and Church power. His productions became both catalysts and symptoms of social processes. Theatrical events attended by a relatively small number of people triggered media reactions which were followed by a much larger audience. In an interview conducted before the premiere of *The Curse*, the artist emphasized that in his work, he is not always interested in the effect of a finished performance:

You could say that in Cracow I didn't have to stage anything anymore because my goals were achieved without it. It was similar in 2008 in Split, where I wanted to stage *The Bacchae* by Euripides. The director cancelled the play, which resulted in a very heated public debate broadcast by the media. And when they finally gave in to public pressure and we were allowed to stage the play, I gave up on it. It was very difficult for the actors to accept my decision and understand that in this way we could destroy what we had already achieved in a much broader sense. (Frljić in Soszyński 2017)

It seems that in recent years, since he started working in German-speaking countries, Frljić has been much less interested in the radicalization of the dispute in the public space. The reason for this may be that in Western Europe, and especially in Germany, provocation as an artistic strategy does not work today. A democratic and liberal society is open to different content and does not react strongly to provocation. On the other hand, the mechanisms of neoliberal capitalism appropriate rebellion, provocation or scandal, neutralizing their power. Apart from the controversy caused by *Gorki: An alternative for Germany?* primarily among activists of the AfD party, who were threatening to cut the theatre's subsidies, other performances seem aesthetically refined, although surprisingly conservative in terms of their social impact. This change is visible both in his productions and in the artist's public statements. In an interview given before the premiere of *Danton's Death / Iphigenia* (2022), which opened the war triptych staged by Frljić at the Gorki Theatre, he said:

I don't think it is the task of literature and theatre to chase the politics of the day. It should also not ignore the world in which we live. But if theatre tries to compete with other media in sensationalism and click-ability, it will lose. It took me a lot of years and mistakes to understand that theatre is not a sprint, but a marathon. What I am trying to express in my theatrical work is stretching over a longer period of time. (Mustroph 2022)

I believe this text can be ended with a few questions which will probably be answered in the future: Does this change of the director's artistic strategy

who has so far been identified with subsequent scandals and provocations, breaking taboos and precisely diagnosing social ailments, changed his artistic strategy because he lost faith in the power of theatre's political influence? Is this related to the position of the director, which provides a sense of security and discourages artistic risk? Or maybe aestheticization and theatrical metaphor offer salvation from the brutality of the world, which has recently manifested itself in the form of a war? I will not try to answer these questions in this article as it deals with a different topic. However, they are certainly worth asking in some future paper. In the context of the performances I have written about, it is clear that Oliver Frljić has certainly changed his creative strategy.

REFERENCES

- ADAMIECKA-SITEK, Agata (2015). „Teatr, demokracja i zmiana”. *Tygodnik Powszechny* of 15.11.2015. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/teatr-demokracja-i-zmiana-31246> (accessed: 19.02.2024).
- ARASZKIEWICZ, Feliks (1951). „Klątwa Stanisława Wyspiańskiego”. *Roczniki Humanistyczne* 2-3. file:///C:/Users/US/Downloads/_Kl%C4%85twa_Stanis%C5%82awa_Wyspia%C5%84skiego.pdf (accessed: 19.02.2024).
- BRECHT, Bertolt (1960). *A Short Organum for the Theatre*, In: *Playwrights on Playwriting: the Meaning and Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco*. Ed. Toby Cole. London: Macgibbon & Kee 1960, 72–105.
- CAGIEL, Gabriela (2015). „Nie-boskie wyznanie. Podejście drugie”. *Gazeta Wyborcza* of 13.11.2015. <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,35796,19183623,nie-boskie-wyznanie-podejscie-drugie.html> (accessed: 19.02.2024).
- DERKACZEW, Joanna (2012). „Stary Teatr Jana Klaty”. *Gazeta Wyborcza* of 27.06.2012. <https://wyborcza.pl/7,75410,12018520,stary-teatr-jana-klaty.html> (accessed: 19.02.2024).
- E (2023). „Obraza bez kary”. *Idziemy*: 7 of 08.02.2023, <https://e-teatr.pl/warszawa-prokuratura-okregowa-umorzyla-postepowanie-ws-spektaklu-klatwa-34089> (accessed: 19.02.2024).
- FRLJIĆ, Oliver (2016). „Balkan Macht Frei. Trzy rozmowy z Oliverem Frljiciem”. Translated by Goran Injac, Magdalena Sztandara. *Didaskalia. Gazeta Teatralna* 132: 18–27.
- FRLJIĆ, Oliver (2017). „Oświadczenie z 14 VI 2017”. <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/243781/poznan-oswiadczenie-olivera-frljicia-kuratora-malta-festival> (accessed: 19.02.2024).
- GŁOWACKA, Aneta (2022). „Klątwa w Teatrze Rozrywki. Cenzura w afekcie”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna* 172. <https://didaskalia.pl/pl/artykul/klatwa-w-teatrze-rozrywki-cenzura-w-afekcie> (accessed: 19.02.2024).
- ISENBERG, Michael (2016). „The witch-hunt is on”. Michael Isenberg talks to Oliver Frljić. <https://nachtkritik.de/international/europa/theaterbriefe-aus-kroatien/interview-mit-oliver-frljic> (accessed: 19.02.2024).
- JAKIMIĄK, Agnieszka; JOANNA WICHOWSKA (2014). „Szkic spektaklu, którego nie było”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna* 119, <https://didaskalia.pl/sites/de->

- fault/files/content/attachments/szkic_spektaklu_ktorego_nie_bylo_119_0.pdf (accessed: 19.02.2024).
- JAKIMIĄK, Agnieszka; Joanna WICHOWSKA, Goran INJAC (2017). *Klątwa na motywach dramatu Stanisława Wyspiańskiego*. The script of the play (private archives).
- KOSIŃSKI, Dariusz (2015). *NothingElseMatters*. Dariusz Kosiński talks to Jan Kłata. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/204389.html> (accessed: 19.02.2024).
- KRUPIŃSKI, Waław (2013). „Oburzeni aktorzy bronią Swinarskiego“. *Dziennik Polski* of 25.11.2013. <https://dziennikpolski24.pl/oburzeni-aktorzy-bronia-swinarskiego/ar/3289546> (accessed: 19.02.2024).
- KRZYKOWSKA, Katarzyna (2019). „Minister kultury: działania O. Frłjcia jako kuratora Malty mogły zagrozić zasadom współżycia społecznego“. *Dzieje.pl* of 04.04.2019, <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/minister-kultury-dzialania-o-frljcia-jako-kuratora-malty-mogly-zagrozic-zasadom> (accessed: 19.02.2024).
- ŁUCZEWSKI, Michał (2017). „Klasa średnia łupana“. *Teatr 4*, <https://teatr-pismo.pl/6076-klasa-srednia-lupana/> (accessed: 19.02.2024).
- MAJMUREK Jakub (2013). „Jakimiak: zamykanie ust artystom jest niebezpieczne“. Jakub Majmurek talks to Agnieszka Jakimiak. *Krytyka Polityczna* of 3.12.2013. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/jakimiak-zamykanie-ust-artystom-jest-niebezpieczne/> (accessed: 19.02.2024).
- MOUFFE, Chantal (2015). *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*. Transl. into Polish by Barbara Szelewa. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- MROZEK, Witold (2017). „Kim jest Julia Wyszynska, aktorka z *Klątwy*. Kurski nie wyrzucił jej z TVP, bo nie mógł. Za to zdyął z anteny spektakl, w którym zagrała“. *Gazeta Wyborcza* of 27.02.2017. <https://wyborcza.pl/7,112395,21429276,kim-jest-julia-wyszynska-aktorka-z-klatwy-kurski-nie-wyrzucil.html> (accessed: 19.02.2024).
- MUSTROPH, Tom (2022). „Theatre is what happens in the heads of the audience“. Tom Mustroph talks to Oliver Frłjić. *See Stage*, <https://seestage.org/interview/oliver-frljic-maxim-gorki-danton-iphigenia-theatre-audiences-heads/> (accessed: 19.02.2024).
- NIEDURNY, Katarzyna (2017). „Prawo fikcji“. Katarzyna Niedurny interviewed Oliver Frłjić. *Notatnik Teatralny* 84-85: 18–21.
- ORLIK, Konrad (2017) „*Klątwa* w teatrze, czyli wolność artysty a wolność sumienia i wyznania“. *Dziennik. Gazeta Prawna* of 14.03.2017. <https://>

- prawo.gazetaprawna.pl/artykuly/1027058,klatwa-teatr-powszechny-spektakl-religia-oliver-frljic.html (accessed: 19.02.2024).
- PAP (2016). „Prokuratura wszczęła śledztwo spektaklu *Wasza przemoc i nasza przemoc*“. *Dziennik Gazeta Prawna* of 19.10.2016. <https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/985886,prokuratura-wszczela-sledztwo-spektaklu-nasza-przemoc-i-wasza-przemoc.html> (accessed: 19.02.2024).
- PAP (2017). „Minister kultury apeluje do prezydenta Warszawy o ustosunkowanie się do zajęć przed Teatrem Powszechnym“. <https://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2017-04-26/minister-kultury-apeluje-do-prezydent-warszawy-o-ustosunkowanie-sie-do-zajsc-przed-teatrem-powszechnym/> (accessed: 19.02.2024).
- PAWŁOWSKI, Roman (2015). „Jan Klata dla *Wyborczej*. Saper w Starym Teatrze“. Roman Pawłowski talks to Jan Klata. *Gazeta Wyborcza* of 13.11.2015. <https://wyborcza.pl/7,75410,15235926,jan-klata-dla-wyborczej-saper-w-starym-teatrze.html> (accessed: 19.02.2024).
- RYTEL-ANDRIANIK, Paweł (2017). „Komunikat ws. spektaklu *Kłątwa*“ of 21.02.2017. <https://episkopat.pl/rzeczник-episkopatu-spektakl-klatwa-ma-znamiona-bluznierstwa/> (accessed: 19.02.2024).
- SOSZYŃSKI, Paweł (2013). „Drogą do wolności jest konflikt“. Paweł Soszyński talks to Olivier Frljić. *Dwutygodnik* 121. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/4908-droga-do-wolnosc-i-jest-konflikt.html> (accessed: 19.02.2024).
- SOSZYŃSKI, Paweł (2017). „Kłątwa Polaków“. Paweł Soszyński talks to Oliver Frljić. *Dwutygodnik* 205, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7024-klatwa-polakow.html> (accessed: 19.02.2024).
- Srbenka*, documentary film, dir. Nebojša Slijepčević, 2018 (private archive).
- SZYMAŃSKA, Izabela (2017). „Oliver Frljić o Polsce po „Kłątwie“ i o „Chorwackim faszyzmie““. Izabela Szymańska talks to Olivier Frljić. *Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane* of 3.11.2017. <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,22598225,146962,Oliver-Frljic-o-Polsce-po--Klatwie--i-o--Chorwacki.html> (accessed: 19.02.2024).
- SZYMAŃSKA, Izabela (2018). „Dyrektorzy teatru: „Kłątwa“ zmieniła teatr w Polsce“. Izabela Szymańska talks to Paweł Łysak and Paweł Sztarbowski. *cojestgrane24* of 09.02.2018. <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,22999351,146962,Dyrektorzy-Teatru-Powszechnego---Klatwa--zmienila-.html> (accessed: 19.02.2024).

YES (2023). „Zamieszania w Starym Teatrze cd. Reżyser *Nie-Boskiej*...: Wstrzymanie prób to cenzura“. <https://wyborcza.pl/7,112395,15036537,zamieszania-w-starym-teatrze-cd-rezyser-nie-boskiej-wstrzymanie.html> (accessed: 19.02.2024).

Skandalist i provokator. Oliver Frljić u Poljskoj

Ovaj se članak bavi radom Olivera Frljića iz perspektive njegove pripadnosti političkom kazalištu te njegove prisutnosti u poljskoj kazališnoj sredini. U prvom dijelu teksta raspravlja se o tipičnim obilježjima Frljićevih izvedbi na tematskoj i na formalnoj razini. U njegovoj je poetici lako identificirati mnogobrojne aluzije na teoriju agonizma Chantal Mouffe, kao i nadahnuće djelima Bertolta Brechta. Postao je prepoznatljiv po demaskiranju različitih tipova odnosa moći te svih vrsta nacionalizama, pogotovo onih koji su se u društvu udomačili i internalizirali te postali nevidljivi. Time što uvodi iznenadne i drukčije perspektive ili oštro sročene teze u svoje izvedbe, Frljić publiku tjera da iskorači izvan granica vlastite ugode, provocirajući pritom žustre reakcije. Drugi dio rada posvećen je produkcijama na kojima je Frljić radio u Poljskoj te se bavi njihovim političkim potencijalom i burnom recepcijom. Predstavom *Ne-božanstvena komedija. Ostaci*, u krakovskom kazalištu Narodowy Teatr Stary, redatelj je prokazao poljski antisemitizam. Nakon toga, analizom diskriminacije žena, pedofilije i političke moći Katoličke crkve u predstavi *Kletva* Teatra Powszechny u Varšavi, ukazao je na dominantnu ulogu katoličke ideologije u poljskom javnom prostoru. Te izvedbe razotkrile su ideološke podjele u poljskom društvu, ali i skrivene poveznice između različitih instancija moći.

KLJUČNE RIJEČI: angažirana umjetnost, cenzura u kazalištu, Oliver Frljić, politika i kazalište, politički teatar, suvremeno kazalište

IV.

ARHIV I RUKOPISI

Grozdana CVITAN

Nove spoznaje o *Trajnom sukobu*

UDK: 821.163.42.09 Brešan, I.

Prethodno priopćenje

Nakon izlaska knjige *Trajni sukob s Nečastivim: Ivo Brešan*, istraživanje je nastavljeno nekim novim spoznajama. Tako sada znamo da se uz poznati susret Zuppa – Račan dogodio i susret Brešan – Račan u sasvim drugoj prigodi i s drugim rezultatom. Tako je Partija u dva slučaja određivala sudbinu Brešanovih drama (novi susret dogodio se povodom praiizvedbe *Smrti predsjednika kućnog savjeta*). Nadalje, početkom Domovinskog rata izvedene su u inozemstvu dvije nove premijere (o jednoj od njih dosad nismo ništa znali) *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* inspirirane upravo činjenicom da je Hrvatska u ratu i da joj se time davala potpora. U izvedbama *Mrduše* nakon 2000. godine primijećeno je često zadiranje u Brešanov tekst, na što su kritičari vrlo različito reagirali: od oduševljenja do osporavanja (a što na neki način veže prve makedonske izvedbe iz 1973. s nekim novijim pokušajima). Pronađen je i scenarij za nikad snimljen film *Venera i Proleter* (koji je trebao režirati Vinko Brešan). Uz sve to uspjelo mi je dokumentirati oko 120 premijera Brešanovih drama koje su izvedene ili se još izvode izvan Hrvatske. U taj broj ne idu izvedbe amaterskih družina koje sam detektirala u Hrvatskoj kroz proteklih pedesetak godina. Kako istraživanje još traje, moguće su još neke činjenice i spoznaje vezane uz Brešanovo dramsko stvaralaštvo.

KLJUČNE RIJEČI: Brešan, domaće premijere, inozemne premijere, istraživanje, nove spoznaje

Objavljujući knjigu *Trajni sukob s Nečastivim: Ivo Brešan*, mislila sam kako odrađujem „dug“ materijalu s kojim sam se susrela i odgovaram (malo preopširno, ali poštujući dogovor s upravom HNK u Šibeniku o tome što se od Brešanove sobe očekuje) na potrebe zadaća koje su zamišljene za dovršetak kazališnog prostora (bivšeg foajea) posvećenog velikom književniku, danas poznatom pod imenom Brešanova soba.

Tako, prema osobnom umišljaju, završenom poslu dodajem nastavke istraživanja koja ni ovom prigodom nisu blizu kraja, a kad će biti – kao u poznatoj sintagmi – ne zna se. Kako ni djelatnice u šibenskom arhivu ni ja nismo nakon siječnja 2022. jednostavno podvukli crtu i zanemarili činjenicu da je knjiga iza mene puna pitanja, počeli su se pojavljivati i novi materijali,¹ a neke činjenice koje su već bile prošle mimo nas s vremenom su dobile novi kontekst i novo značenje.

U svakom slučaju, u velikom materijalu naletite na svašta: od čestitke nadobudnog ministra kulture koji Brešanu, rođenom u svibnju, u listopadu (već ili tek, tko bi ga znao) čestita rođendan, do kratkog dnevnika medicinskih sestara koje su ga pazile pred posljednji odlazak u Zagreb i hranile uglavnom sladoledom (naravno, na njegov zahtjev). Iz ratnog i poratnog vremena ostao je veći broj sedmodnevnih dnevnika koje su kao rubriku imale sve tadašnje novine, naročito politički tjednici – tema koju bi vrijedilo osvijetliti u kontekstu stalnog Brešanova ponavljanja, svojevrsne mantre, kako se on ne bavi politikom nego dobrim i lošim u čovjeku.² Ili javno pismo Stipi Mesiću koji u jednom trenutku nakon međunarodnog priznanja Hrvatske ili početkom 1993. izjavljuje da je rat gotov. Naravno, ljutita i cinična Brešanova reakcija (iz Šibenika) jest pitati gospodina Mesića (u Zagrebu) tko su oni kojima je rat gotov, a tko su oni kojima granate zvižde iznad glava. Pa Brešan pita Mesića: žive li njih dvojica kao predstavnici dvaju hrvatskih svjetova u istoj državi?

Mnoga zbivanja, posebice iz osamdesetih godina kad se Brešanove drame ponovno počinju pojavljivati i na domaćim pozornicama, bila su mnogo kompliciranija nego se to na prvi pogled činilo. Međutim, o njima se vjerojatno govorilo po kuloarima, ali pisalo tek mnogo (pa i desetljećima) kasnije. Tako i sam autor u razgovorima na prijelazu stoljeća često otvara sjećanja, najčešće na te osamdesete godine i zbivanja u njima. Zato stalno i ostaje pitanje: gdje u svemu tome povući granicu?

¹ Zahvaljujući kolekcionararu Denisu Fantulinu koji je svoj dio zbirke o Brešanu donirao Državnom arhivu u Šibeniku. Sestre G. Babić i M. Zjačić donirale su tekstove iz novina koje su se odnosile na obitelj Brešan.

² Mnogi od tih dnevnika, sačuvani u rukopisnom i tiskanom obliku, smješteni su u dvije kutije s arhivskim oznakama HR-DAŠI-389 Obitelj Brešan – Ivo Brešan, Tisak, hemeroteka: o predstavama, dramama... i HR-DAŠI-389 Obitelj Brešan – Ivo Brešan, Domaća scena, Inozemna scena, Studije, intervjui, kritike, reagiranja, eseji...

U prvoj knjizi kao problem pokazala se identifikacija gospodina Mile (ponekad potpisanog i Tvoj Tič) iz korespondencije, za kojeg sam jedino razabrala da je bio član uredništva riječkog časopisa *Kamov*. Milin pokušaj da objavi neku Brešanovu dramu u *Kamovu* nije uspio, ali je pokazao postojanje znanja i zanimanja za činjenicu da u Šibeniku postoji dramski autor koji zaslužuje biti predstavljen javnosti. Uspjelo mi je identificirati čovjeka zahvaljujući studiji Darka Gašparovića u časopisu *Kamov*.³ Milorad Milošević važan je utoliko što nekoliko njegovih pronađenih pisama pokazuje da nije samo splitski *Vidik* želio objaviti Brešana, ali drugi pojedinci koji su to pokušavali – kao i Milošević – nisu naišli na razumijevanje u svojim redakcijama. Brešan im je bio previše anonimn.

Ledina koju treba uzorati

Izvedbe Brešanovih drama u knjizi sam ograničila na one igrane u Hrvatskoj (60), izdvojivši one igrane u Šibeniku. U međuvremenu sam počela bilježiti i inozemne predstave ne bih li mogla barem ponešto od toga sustavno složiti. Sada stvari stoje drugačije, a ni one nisu konačne. Tako umjesto šezdeset sad već postoje bilješke o sedamdeset različitih premijernih predstava izvedenih u Hrvatskoj, broj u Šibeniku nije se mijenjao,⁴ ali je broj inozemnih premijera brzo prešao stotinu. Naime, nisam vjerovala da bih mogla zbrojiti sve što je igrano u inozemstvu, osim – a i to možda – nabrojiti zemlje u kojima su predstave odigrane. Spominjala sam one predstave koje su mi se činile po nečemu izuzetne ili koje su nešto dokazivale. Ipak, u posebnom fajlu bilježila sam većinu s kojom sam se susretala – ponekad samo usputnu činjenicu o postojanju

³ Pretpostavka iz knjige definitivno je potvrđena zahvaljujući čitateljima knjige i jednom telefonskom pozivu u kojem me kći gospodina Miloševića poziva da jedan dan odemo do određenog zagrebačkog doma za starije osobe – istog onog u kojem je umro Brešan, a u kojem su sada smješteni njegovi prijatelji iz mladosti, Milorad-Mile Milošević i Ivo Kitarović.

⁴ Možda bi i on bi bio za jednu izvedbu veći da Brešan i supruga Jela 2010. nisu napisali pismo gradonačelniku prosvjedujući protiv kulturne devastacije Šibenika, a u povodu smjene ravnatelja kazališta Dragana Zlatovića. Nakon toga nastaje muk oko planirane izvedbe *Anere* u Vinkovoj režiji u HNK u Šibeniku. Zaključak je to iz razgovora što ga je s Brešanom, povodom spomenutog pisma, vodila Marija Lončar – „Na moje javno pismo gradonačelniku nitko mi nije ništa odgovorio, a ja odgovor i ne očekujem!“ (*Šibenski list*, 11. 12. 2010.).

izvedbe bez ikakvog detalja o njoj.⁵

Zanimljiv je bio i put od provincije prema središtu u svim zemljama tadašnjeg istočnog bloka. To su izraziti bugarski, mađarski i, naravno, poljski primjeri, ali i izvedbe u tadašnjoj Čehoslovačkoj i SSSR (Tallin). Samo što *Mrduša* iz Tallina tada nije kretala ni prema čemu, a kamo li prema Moskvi, iako je postojao i takav pokušaj. Naime, prema jednom od ugovora potpisanih s autorom i pismu što ga je dobio 15. 2. 1977. od Lalija Badridzea, pomoćnika glavnog režisera dramskog programa Moskovskog dramskog teatra K. S. Stanislavski, jasno je da kazalište Stanislavski zanima Brešanova drama *Predstavljenje Gamleta v derevne Gluhaja Dolja* (očito transkript poljskog naslova). Badridze moli primjerak drame. Brešan u odgovoru (na ruskom, bez datuma) zahvaljuje na zanimanju, šalje kopiju jer više nema ni jedan primjerak časopisa *Kolo* u kojem je drama objavljena pa upućuje Badridzea na prevoditelja Aleksandera Kurtna koji je *Mrdušu* prevodio za potrebe teatra u Tallinu (navodi adresu) ili na poljski časopis *Dialog* (1/1975) u kojem je *Mrduša* objavljena u poljskom prijevodu. Prema onom što sada znamo, Brešanova drama nije igrana u moskovskom teatru Stanislavski, ali je u prijevodu na ruski objavljena u knjizi *Dramaturgija Jugoslavije – djela* (Moskva, 1982).

Stalno spominjanje nekih zemalja u kojima je predstava izvedena (ponekad i snimljena za TV) nisu uz sebe vezale nikakve konkretne podatke. Razvrstavanje materijala, kojim se bavila gospođa Draženka Požar-Perković, povuklo me u bilježenje i takvih izvedbi. Nakon toga bilo je moguće barem se približiti odgovoru na pitanja gdje su i kada drame izvođene, a ponekad i koliko puta, tko ih je realiziralo ili što je rekla kritika.⁶

Zanimljiv je primjer Švedske. Švedska je uvijek pri spominjanju bila dio nabrajanja kao jedna od zemalja u kojoj je *Mrduša* prevedena, igrana u kazalištu i snimljena za TV. Ipak, dva traga otvorila su temu predstave/a u Švedskoj na vrlo zanimljiv način. Najprije razgovor vođen sa slavnim redateljem Ingmarom

⁵ Primjerice, Festival amaterskih kazališta 1972. godine u Sinju poziva Brešana na izvedbu *Mrduše*. Nije razvidno tko je igra, samo je poznato da pobjednik ide na završni jugoslavenski festival u Trebinje (BiH). Kako su te godine pobijedili Sinjani predstavom *Dujo Manzan i Mate Manistra*, poznato je tko je išao u Trebinje. Zato i dalje ostaje pitanje koji su amateri te godine u Sinju igrali *Mrdušu*. Arhiva iz tog razdoblja pometena je u jednom od preuređenja prostora (podaci iz razgovora sa sinjskim amaterom Željkom Viculinom).

⁶ Zahvaljujući Leszoku Malczaku najviše znamo, pa i možemo rekonstruirati ono što se događalo u Poljskoj, ali pomna čitanja različitih tekstova često naznače i razne nove tragove. Ono što sam uspjela datirati i na druge načine identificirati nadam se uskoro objaviti. Nadopune su poslije uvijek lakše.

Bergmanom 1987. godine za beogradsku *Dugu*. Iz njega je razvidno da je predstava snimljena za TV tek jedna od nekoliko koje su tog trenutka igrane u švedskim kazalištima. Da nije riječ o pukom prenošenju predstave na TV, nego o većoj adaptaciji, pokazuju naknadno pristigli programi. Danas su u Brešanovoj ostavštini dva pronađena programa: program predstave i program TV izvedbe. Drugi trag autorski su ugovori (također dva) potpisana između Jugoslavenske autorske agencije i Švedske. U prvom je riječ o kazališnoj izvedbi *Mrduše* u Švedskoj na razdoblje od dvije godine, dok drugi – potpisan na 5 godina – govori o kazališnim, TV i radioizvedbama za Švedsku, Norvešku, Finsku i Island. Osim što je igrana na nekoliko švedskih pozornica⁷ krajem 1986. prikazana je i na švedskoj TV. Novinarka *Duge* Ljiljana Dufgran-Boričić u tekstu „Hamlet pije koka-kolu“ (1987: 60–63) pita Bergmana: „U nekoliko pozorišta u Švedskoj se igra ‘Hamlet iz Mrduše Donje’ jugoslavenskog autora Iva Brešana. Pre desetak dana je ta ista stvar prikazana i na švedskoj televiziji u izvođenju Norbotten-teatra. Da li si možda gledao tog jugoslavenskog ‘Hamleta?’“

Bergman: „To je divna predstava. Mislim da je fantastična. Na žalost, i glumci i ovakva tv-adaptacija su joj naneli nepravdu. Ali sam komad je bio sjajan. Materijal je fantastičan, mora da je zadovoljstvo igrati taj komad.“ Osim što je iz razgovora razvidno da je predstava igrana na više švedskih pozornica, preko izvedbe koju je gledao na švedskoj TV redatelj Ingmar Bergman daje i svoj zanimljiv sud o dramskom djelu.

Slučajevi s više prijevoda na isti jezik i nepoznanica o izvedbi tih različitih prijevoda intrigantni su po sebi. Poseban problem predstavljali su (a predstavljaju i dalje) slučajevi kad je ista drama na neki jezik prevedena više puta, a o izvedbama nema spomena. Takva je i pretpostavka o broju prijevoda na talijanski jezik. Prvo, dojam je da je *Mrduša* na talijanski prevedena najmanje tri puta kao i na makedonski, ako ne i više. Drugo, ako je to točno, kako to da je izvedena samo na jednom od tih prijevoda i to na italo-venetskom u povodu autorove smrti (2017). Jer prvi put na talijanskom ta je predstava najavljena u talijanskoj drami u Rijeci 1972. godine. Dakle, predmnijevam da je najava uslijedila nakon prijevoda, jer je kazalište zatražilo (i dobilo) autorska prava. O tome koji je prijevod tada trebao biti upotrijebljen zasad nisam našla podataka. Slijedio je

⁷ Prva izvedba bila je u Ljetnom kazalištu – Norrbottensteatern, Luleåu, 1981. godine. Ta izvedba kasnije je adaptirana za TV.

podatak i o prijevodu na talijanski u Italiji. Čiji je prijevod znamo prema tekstu prevoditelja Silvija Ferrarija objavljenom u zborniku Krležinih dana u Osijeku (Ferrari 2005), ali iz teksta nije jasno i zašto. Osim toga, Ferrarijev prijevod nosi dva naslova. Naime, je li predstava negdje i odigrana? U međuvremenu, u nadopunjenoj kutiji Brešanove korespondencije „osvanula“ je povećana kuverta s pismom prevoditelja Ferrarija. U kuverti je *press clipping* o predstavi koja je odigrana prema njegovu prijevodu. Sad je sa sigurnošću moguće tvrditi da su kao potporu Hrvatskoj – zemlji u ratu – *Mrdušu* premijerno izveli „Secondo fuoco“ nel teatrino del Centro civico di Bogliasco. Bogliasco je predgrađe Genova (smatra se i turističkim centrom pored Genova). Napokon, veći broj izrezaka iz talijanskih novina (a pisalo se od Genova do Rima) pokazuje da je predstava više puta najavljivana, a izazvala je i pozornost kritike s riječima o uspjehu. Premijerno je izvedena 15. prosinca 1991. – u danu u kojem se očekivao početak međunarodnog priznanja hrvatske nezavisnosti. Bili su to dani kad je svaka takva prijateljska gesta značila mnogo i bilo bi je lijepo znati u to doba.

Da je Ferrarijev prijevod Brešanova teksta izazvao pozornost u Italiji svjedoči i plakat-program simpozija Sveučilišta u Genovi i Teatro della Tosse di Genova. Simpozij je bio posvećen prijevodima strane literature na talijanski, a 5. ožujka 2002. Ferrarijevo predavanje bilo je o temi: „Ivo Brescian: La recita dell' *Amleto* nel villaggio di Mrduša Inferiore“. Ferrarijev prijevod najprije je objavljen kao knjiga 1989. (2. izdanje: Il Canneto Editore, Genova, 2015) pod naslovom *La recita dell'Amleto nel villaggio di Mrduša Donja*, a onda odigran pod naslovom *La recita dell'Amleto nel villaggio di Mrduša Inferiore*. Predstavu družine „Secondo fuoco“ nel teatrino del Centro civico di Bogliasco režirao je Enzo Carioti. Sc. Antonia Venturi. Izvođači: Fabrizio Brazzotti, Enzo Ceriotti, Francesca Colao, Cristina Garrone, Cristina Grattarola, Andrea Lavagnino. U *La Stampa* 18. 12. 1991. kritiku „Un Amleto in Croazia“ pisao je Fulvio Barbieriso. Kao i drugi izvjestitelji i kritičari s premijere, nisu zaboravili istaknuti aplauze tijekom izvedbe i ovacije na završetku, a Brešana prikazati kao velikog i slavnog hrvatskog dramatičara.⁸

Dva njemačka prijevoda nastala su kao zapadno i istočnonjemački prijevodi, od čega je onaj drugi nastao takoreći pred sam kraj situacije u kojoj je

⁸ Taj dio *press clippinga* povodom premijere čuva se u kutiji korespondencije (naslov kutije: Ivo Brešan) u Državnom arhivu Šibenik.

Njemačka bila podijeljena na dvije zemlje. Uz prijevod Mila Dora *Hamlet in Unterschlammdorf* koji se igrao u Zapadnoj Njemačkoj (Hamburg) i Austriji (Beč), istočnonjemački prijevod Barbare Antkowiak *Die denkwürdige Aufführung des Hamlet in Nieder-Merde* objavljen je u knjizi u Berlinu 1988. (Biblioteka Dialog, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft), a premijerno odigran u Magdeburgu (tada DDR) 16. prosinca 1988. godine.

Francuski prijevod *Mrduše* iz 2008. (preveli Johnny Kundid i Sonia Ristić) objavljen je u ediciji *L'espce d' un instant*. Naslov: *La Représentation de Hamlet au village de MRDUŠA-D'EN-BAS. Tragédie grotesque en cinq tableaux*. Naravno, slijedi pitanje je li to netko i odigrao. Zasad imam samo jedan od mogućih odgovora: nema traga o tome da bi *Mrduša* bila odigrana u francuskom prijevodu, ali je 14. 5. čitana na Festivalu evropske književnosti u Parizu (održan od 13. do 15. svibnja 2009.). Čitanju je nazočio i autor, a nakon toga razgovarao s publikom.

Odgode, rasprave, zabrane, prešućivanja

Svi pomoćni materijali (novinski tekstovi, korespondencija, kratki zapisi za razne prigode...) uvelike pomažu u rasvjetljavanju vremena koje u realnosti trenutka ni sam autor nije našao potrebnim zabilježiti i evidentirati. Jednom, mnogo kasnije, pitajući se je li vijest da je još jedan od njegovih romana preveden na njemački vrijedna spomena u novinama (jer ga nije bilo), Brešan će se čuditi da bi on to javljao uokolo – na što ga je upozorio sin Vinko – vjerujući da je na novinarima da se pobrinu za vijesti. Je li Vinkova poduka pomogla teško je znati, ali ostaje sumnja jer pitan o toj temi, Brešan je nastojao odgovoriti što kraće, nabrajajući ponešto i uvijek s tri točke na kraju.

To što su neka postavljanja njegovih drama ponekad više sličila kriminalističkim romanima, u kojima zapletu nikad kraja, a rasplet se ponekad nije ni dogodio, postalo je vrlo brzo dijelom njegova javnog djelovanja pa su umjetnici koji su pokušali iznijeti njegovo djelo na scenu uvijek mogli računati s neizvjesnošću koja taj posao može pratiti. Zbog toga se mnoge zabune i netočnosti prepisuju u vezi s tim dijelom njegova stvaralaštva jer je do stvarnih činjenica ponekad (uglavnom kroz rekonstrukcije) zaista teško doći.

Iako se za burlesku *Smrt predsjednika kućnog savjeta* predmnijevalo da nema arhetip i ne kreće iz klasičnog predloška, Branko Hećimović (2000: 20–21)

postavio je očigledno pitanje-tezu: „Ili se možda u Hašekovu Švejku i njegovom učestalom navođenju časnika i znanaca u nezaustavljivom prepričavanju zgoda i nezgoda iz vlastitog života može prepoznati pralik za Brešanova umirovljenika Juština i njegova hauptmana Pisdauera na kojeg se uporno poziva?“

Na prvi pogled komedija bez većih pretenzija u odnosu na druge Brešanove drame, *Smrt predsjednika kućnog savjeta* nije mogla proći bez dodatnih, stvarnih i umišljenih čitanja i promišljanja o tome „što je Brešan doista mislio kad je pisao *Smrt predsjednika*“ pa makar bila riječ o predsjedniku kućnog savjeta. Prema psihološkom učenju o grupama, koje s obzirom na uključenje u proces na sceni i u gledalištu predstavljaju veliku grupu – dakle svojim postojanjem predstavlja propitivanje šire društvene zajednice. U praksi to znači da će se velika grupa uvijek referirati od sredine u kojoj živi (kvarta, sela, grada, županije) do zemlje u cjelini. U trenutku postavljanja na scenu tek druge Brešanove drame nakon punih osam godina ta šira društvena zajednica itekako promišlja o smrti svog doživotnog predsjednika države, koji je 1972. godine poručivao s govornice nacionalistima i liberalima, ali i svima drugima, pa i „svojima“, da i nije tako star kako si oni umišljaju i da još ne misli umrijeti. Osam godina kasnije, kad se uvježbava druga Brešanova predstava, on je pred putom za Ljubljanu u završnom činu osobne drame.

Kako je Brešan, poglavito u svojim ranijim dramama, bio sklon podužim naslovima, to su one u svakodnevnom govoru dobivale skraćene inačice pa je i *Smrt predsjednika kućnog savjeta* skraćena na *Smrt predsjednika*... I upravo ta *Smrt predsjednika* uvježbava se istodobno u Zagrebu i Beogradu. Svi svjesni i nesvjesni alarmi bili su upaljeni. O tome koliko je samo kazalište bilo pod pritiskom i koliko su pojedinci u predstavama bili opsjednuti (od straha do pravovjerja), pokazuje činjenica da se opet strepilo od toga što će reći partija, komitet, sekretari manji i veći. Uglavnom, u Beogradskom dramskom kazalištu probe ansambla s redateljem Ivicom Kunčevićem napredovale su bolje/brže od onih u Gavelli s redateljem Marinom Carićem pa se praizvedba očekivala u Beogradu. Na zakazanu praizvedbu doputovao je i pozvani autor i sve se činilo dobro dok se ujutro na dan premijere u hotelu nije pojavio redatelj Kunčević i priopćio Brešanuu da je Komitet beogradske općine Čukarica (!) upravo zabranio večernju (pra)izvedbu.

Kako je taj dan izgledala čuvena „atmosfera“ koja je pratila Brešanove predstave, a još češće njihove „uzaludne“ pripreme kratko opisuje sam autor trideset godina kasnije novinarki Danici Radović (2009): „On i ja odemo tamo, glumci besni, psuju što ih je uopšte zvao na generalnu, jer, da nije toga bilo sve bi

prošlo...“ Naravno, bilo je teško znati kako će tko reagirati, a davni makedonski pokušaj iz dramatičnog siječnja 1973. da se oslone upravo na gradsku vlast kako bi izveli premijeru usred pogroma – pokazalo se – nije bio recept i za druge.⁹ Naime, kad je krajem siječnja 1973. trebalo premijerno izvesti *Mrdušu* u Skopju, Bitoli i Prilepu, dakle, dok su svi žurili skinuti *Mrdušu* s repertoara, u Makedoniji pokušavaju drugim putom: ansambl skopske predstave održao je 26. siječnja sastanak s tamošnjim partijskim gradskim moćnicima i upoznao ih s predstojećim događajem. Tako traže i dobivaju početni blagoslov s kojima je premijera prema planu odigrana 27. siječnja te 1973., pod naslovom *Hamlet od Dolno Gaštani* u režiji Ljupče Tozije u Skopju, a uskoro će biti odigrane i još dvije (Bitola, Prilep). Možda se netko u Beogradu sjetio tog makedonskog uspješnog dogovora i, zapravo, zaštite. Uglavnom, sa sjećanjem ili bez njega, u Beogradu su na generalnu probu pozvali vlasti s područja na kojem djeluje Beogradsko dramsko kazalište: predstavnike mjesne zajednice Mihajlovac i općine Čukarica te upravu KUD-a Dimitrije Tucović. „Drugarski“ pokušaj u Beogradu nije uspio. Štoviše, nakon toga svi su mislili da bi bez tog sastanka premijere bilo, a onda je sasvim druga priča i sa zabranom. Uglavnom, nakon beogradske zabrane ostaje pitanje što sa zagrebačkom predstavom. Sprema li se u Zagrebu još jedna premijera koja neće prijeći generalku kao svojedobno (početkom 1973.) *Nečastivi?*

Samo vi radite, oni su oni, mi smo mi

Brešan nastavlja sjećanje:

Dogovorimo se da kažemo da je sve pomerenom iz tehničkih razloga. Međutim, proradili su telefoni, sve se saznalo i zapretilo je rasulo. Glumci su se vadili na bolest, režiser Marin Carić bio je nemoćan da bilo šta preduzme... Tada smo direktor Drame¹⁰ Krešimir Zidarić i ja, na njegovu inicijativu, otišli u CK, kod Ivice Račana, zaduženog za kulturu.

⁹ Profesor makedonistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu Petar Kepeski znao je iznenaditi studente izjavom da je u tadašnjoj državi cenzura bila najlabavija, a političke zabrane najrjeđe upravo u Makedoniji. Bio je to ustupak, pa i satisfakcija još svježem povijesnom srpskom zatiranju i negiranju Makedonaca.

¹⁰ Misli se: direktor Gradskog dramskog kazališta Gavella.

Bilo je to tri godine poslije Zuppina posjeta Račanu u „kockici“ – posjeta koji je završio neriješeno: Zuppa je ostao bez posla, ali je spašena *Mrduša* u Teatru ITD, pa i sam teatar. I s jednom bitnom razlikom: tri godine ranije poziv je uputio Račan. (O tome što se u međuvremenu dogodilo Račanu u odnosu na Brešana drugo je pitanje i u njegov odgovor bilo bi teško prodrijeti. Jasno je samo da dvije situacije i dva sastanka, u roku od tri godine, šalju dvije bitno različite slike o tada moćnom čovjeku hrvatske politike).

Brešan, sjećanja: „Nađemo se, kažemo šta je bilo, a on na to – samo vi radite, oni su oni, mi smo mi“. S tako nedvojbenom porukom Zidarić obećava pred ansamblom kazniti simulante, a Marin Carić stječe tom porukom snagu pozvati ansambl na odgovornost, svi se pribiru i premijera je održana. Brešan još jednom počinje ispočetka.

Isti događaj s Račanom Brešan će ponešto drugačije opisati u tekstu „Igra s naslovom“ (Brešan 1997: 26). Piše o tome kako je nastao naslov *Smrt predsjednika kućnog savjeta* zahvaljujući filmskom kritičaru Vladeku Vukoviću, koji se na svoj duhovit način kladio kako nitko od njegovih prijatelja pisaca neće nikad napisati nešto s tim naslovom. Ako netko napiše, dužan mu je zbog naslova plaćati tantijeme 10 % od prihoda predstave. Tekst je svojevrsni *hommage* Vladeku i njegovu čuvenom stolu u kavani Corso gdje se nalazio svaki dan od 13 do 15. Napisavši dramu, Brešan je Vladeku slao „dogovorene“ tantijeme. Najzaslužnijim za pojavu predstave smatra Krešimira Zidarića i njegove razgovore s Račanom. Zapisuje da je to nakon *Mrduše* najizvođenija njegova predstava u Jugoslaviji iako je kritika baš nije prihvatila (ali publika jest) – možda i zato što je on bio suspektan pisac pa su zazirali od pisanja da se nekom ne zamjere.

U svakom slučaju, bez Zidarićeve odlučnosti i njegovih „širokih leđa“ da se uhvati rješavanja različitih – za ono vrijeme – gadnih prilika teško da bi *Smrt predsjednika* doživjela premjeru u GDKG. Zahvaljujući Zidariću kao direktoru Gavelle, prekinuta je Brešanova domaća scenska blokada. Zidarić otvara prostor tako da će u Gavelli sljedećih godina biti (pra)izvedeno nekoliko Brešanovih drama. U inozemstvu su stvari stajale drugačije: na Zapadu Brešan takvih problema nije imao, a na Istoku su imali prokušana ponašanja kojima su ‘doskakali’ cenzuri. Njihova metoda puta od provincije prema središtu pokazuje da su stvari zaustavljane na vrijeme i bez buke (npr. SSSR pa i Čehoslovačka), osim u razdoblju vojne diktature generala Jaruzelskog u Polj-

skoj. Štoviše, u to vrijeme inozemni uspjeh Brešana vjerojatno je pomogao i u ponovnoj prisutnosti kod kuće. Istina je da se o tim inozemnim uspjesima nije baš zdušno upoznavalo javnost, ali se za postojanje uspjeha ipak znalo.

Neki problemi s *Mrdušom* daju se primijetiti i na početku Brešanova dolaska u Poljsku, ali oni su, čini se, bili više odjek prilika kod kuće zbog kojih je kasnilo i predstavljanje Brešana u svijetu. Da je pojava Brešana u Poljskoj tada značila i put u svijet, između ostalog, govori i činjenica da je premijeru *Mrduše* u Varšavi komentarom popratio i BBC. A kad je ponestalo *Kola* u kojem je drama tiskana na hrvatskom, Brešan je zainteresirane upućivao na objavu *Mrduše* u poljskom časopisu *Dialog*. Međutim, ni s *Dialogom* nije išlo najlakše: činjenica je da se umjesto u broju 12/1973. godine, *Mrduša* pojavila u broju 1 iz 1975. Iz pisama što ih je prevoditelj Kaszyński uputio u to vrijeme Brešanu jasno je da je najprije silno požurivan s prijevodom, a kad ga je predao počelo je čekanje koje je potrajalo preko godinu dana. Ipak, optimizam prevoditelja ne splašnjava, barem u pismima Brešanu. Kad iscrpi pretpostavke i upite upućene uredništvu *Dialoga*, prevoditelj pojašnjava autoru kako činjenica da će biti objavljen u *Dialogu*, kao važnom teatrološkom časopisu u europskim razmjerima, znači mnogo pa mu i sam prevoditelj na tome čestita.¹¹

Brešan nepoželjan na Čukarici – drugi put

Kako je Zagreb bio sinonim za tzv. „hrvatsku šutnju“ čini se da davno započetu dramu (prema korespondenciji s Božidarom Violićem ona je većim dijelom nastala već ujesen 1971.) *Videnje Isusa Krista u kasarni V. P. 2507* nitko ozbiljno nije ni pokušao postaviti na scenu, iako su je čitali mnogi. A kad se to napokon i dogodilo, tako je se žurno nastojalo prepustiti zabrani i zaboravu da još ni do danas nisam pronašla datum prve premijere.¹² Kada se to otprilike dogodilo i kako to da su je izveli najprije amateri, postaje jasno iz onodobnog beogradskog

¹¹ Kasnije će u *Dialogu* biti objavljene još dvije Brešanove drame: *Svečana večera u pogrebnom poduzeću* (4/1980.) i *Ledeno sjeme* (12/1999.). Uz to, u broju 5/1999. tiskan je u *Dialogu*, između ostalih, esej o Brešanovu dramskom stvaralaštvu beogradskog profesora i teatrologa Dragana Klaića.

¹² Mnogi autori o Brešanovu djelu uporno kao praizvedbu *Videnja Isusa Krista* navode tek premijeru u beogradskom teatru Boško Buha 1988. godine. Istina je da je to prva profesionalna izvedba, ali prva premijera točnije praizvedba 1984. imala je dovoljno bučnu sudbinu da je ne bi trebalo izostavljati.

tiska koji je o predstavi progovorio skoro pola godine nakon premijere. Jer činjenice se ni u tisku nisu našle odmah nakon događaja pa je trebalo nekoliko mjeseci da se kronologija događaja provuče kroz ljetno vrijeme „kiselih krastavaca“. Najprije sam nailazila na nagađanja kada je i koliko puta odigrano *Videnje Isusa Krista* u izvedbi omladinskog teatra Susret u Beogradu, a problem je i u tome što se omladinski teatar Susret nakon Brešanove predstave raspao. Napokon, činjenice i kronologiju zbivanja oko te predstave posložio je autor Miroslav Kos u tjedniku *Intervju* (1984: 21–24), ali je materijal objavljen tek zadnjeg dana kolovoza 1984. s nadnaslovom: „Povodom jedne bivše predstave“.

Prema Kosovu tekstu, omladinski teatar Susret u Beogradu odigrao je tri predstave prije ljeta, a tijekom ljeta predstava je trebala biti izvedena dva puta na Godofestu, također u Beogradu. Međutim, predstave nije bilo jer su dva mjeseca ranije „mladi iz beogradske opštine Čukarica, sponzori teatra ‘Susret’ odlučili“ da se nakon tri izvedbe predstava više ne igra. O tom se u Beogradu puno govorilo, ali se pisalo nije. Nadalje, sama predstava počinje

kao klasični vojnički skeč u kojem su negativne uloge podjeljene po biblijskom receptu a završava se neubedljivim i konstruisanim finalom. Brešan, sa kojim smo razgovarali, tvrdi da je predstava rađena po njegovom nezavršenom tekstu od pre deset godina, koji mora da pretrpi i neke dramaturške pretumbacije, i da sama predstava ni u kom slučaju ne odslikava, i nema tu nameru, stanje u našoj armiji. (Kos 1984: 22)

Slijedi tekst o izvedbama (datum premijere nigdje nije spomenut) i svemu što je uslijedilo nakon toga: razgovori u mjesnoj zajednici Mihajlovac (na čijem teritoriju je kazalište) općine Čukarica (U povijesti Brešanovih premijera bila je to već druga zabrana Brešanova djela u općini Čukarica!). Sudjelovali su predstavnici društveno-političkih organizacija te MZ, općine, omladine, boraca i članova kazališta. „Posle ovih razgovora sastalo se predsedništvo KUD ‘Dimitrije Tucović’, pod čijim okriljem pozorište radi, i donelo odluku da se predstava više ne igra“. Studenti su htjeli napraviti dovoljno „jaku“ predstavu koja bi svih izazvala na razmišljanje i uvukla u razgovor, premijera je bila puna, ali su onda počeli komentari da predstava nije „sasvim čista“. A sve je zapravo ‘zakuhao’ Brešan, čut će se u raspravi, po čijem tekstu je predstava postavljena na scenu. Slijedi sadržaj teksta pa presjek kroz raspravu u kojoj je dio vrlo pripremljenih govornika za-

pravo ugušio raspravu i vodio k zaključku da se Susret „upustilo u jedan projekat suprotan normama ovog društva, pa čak i u kriminalnu radnju!“ te je očito da „je večeras ovde izvršen napad na JNA i ovo društvo!“ Taj napad pripisan je članovima grupe Susret i rijetkim ljudima u publici koji su imali hrabrosti braniti predstavu. Posebno je apostrofirano izlaganje profesora FDU i kazališnog kritičara *Politike* Dragana Klaića koji se zalagao za daljnje igranje predstave smatrajući da bi zabrana imala teže posljedice. Konstatira da postoji tabuiziran položaj JNA i taj tabu ukloniti mogu prije studentska kazališta nego primjerice Jugoslavensko dramsko ili HNK... Autor teksta Miroslav Kos zaključuje

Neosporno je da predstava nameće mnoga pitanja o dogmatskom mišljenju, religiji, svesti, vlasti i savesti... To je njena najveća vrednost. Ima u predstavi i onoga što je preterano i što može povrediti osećanja onih koji su prošli ratne strahote, ali moramo znati da je reč, ipak, samo o jednoj predstavi čija je farsična struktura dominantna, a oštrica, pre svega, univerzalnije antihijerarhijski – u smislu monopola na pamet i istinu – usmerena. (Kos 1984: 24)

Slijedi ulomak iz Brešanove drame te intervju „To nije slika naše armije“. Brešan tvrdi da nije bio na premijeri jer je imao obveze u Šibeniku, čuo je da se o predstavi puno priča – mišljenja su, kako on vidi, podijeljena, brane ga uglavnom kolege književnici, ali „posljedica je, čujem, tiha preporuka da komad bude skinut s repertoara.“ Inače, smatra ga nedovršenim, a kako nije vjerovao da bi ga netko igrao nije ga ni dovršio u preciznom smislu. Dao ga je na čitanje jednom beogradskom prijatelju i tako je došao do teatra Susret. Ponavlja svoja stajališta o djelovanju pisca u vlastitom vremenu...

Teško je povjerovati da su članovi Susreta došli do drame preko treće osobe i onda odlučili igrati (nedovršenu!) predstavu (i to prazvedbu), a da autor o tome nije ništa znao (iako je bilo slučajeva kad su u navali na *Mrdušu* igrali i bez pitanja – o čemu ga je svojedobno izvještavala autorska agencija). Vjerojatnije je da je Brešan bio već dovoljno zdvojan oko svih mogućih odgađanja i pregovaranja da je ponekad jednostavno dopustio igranje ako je vidio da su ljudi koji to žele odlučni i hrabri. Samo dvije godine ranije završili su problemi s *Nečastivim* u Sloveniji čija se premijera razvlačila duže od dvije godine. Pribroji li se i desetljeće problema s istim djelom u Hrvatskoj čini se da je

Brešan mogao očekivati dug i mučan put do svake sljedeće praiizvedbe.¹³ Zato činjenicu da netko hoće igrati *Videnje Isusa Krista u kasarni V. P. 2507* smatrao je ravnim upravo samom viđenju Krista.

Lirski doživljaj vjetrometine

Nakon slučaja *Mrduše* i skidanja praiizvedenog (skinut uoči pretpremijere) *Nečastivog* početkom 1973., kazališta su strahovala od uvježbavanja predstava koje neće doći pred publiku. Drugovi još nisu bili (ili jednostavno: nisu bili) spremni za (novog) Brešana. To da je drugova bilo i na neočekivanim mjestima, Brešan će izjaviti deset godina poslije kad se *Nečastivi* konačno pojavi na sceni:

Kad se radi o „Nečastivom“, to nije komad koji govori išta drugo nego ono što govore svi moji komadi. Ovi su odjek „sporova“ oko „Predstave Hamleta“, ali nitko nikada nije izrekao zabranu prikazivanja „Nečastivog“, a zabranu su sebi nametnuli ljudi iz kazališta, rekao bih one dogmatske snage prisutne u našim kazalištima.¹⁴

Izjava nije pretjerano korektna i s obzirom na činjenicu da je u Brešanovoj ostavštini pronađen *dossier* „Intimni zapisi o skidanju dramskog djela“ što ga je nositelj uloge Fausnera, Fabijan Šovagović, napisao 13. veljače 1973. (za probni broj časopisa MIM), neposredno nakon odgađanja *Nečastivog* na neodređeno vrijeme odnosno konzerviranje predstave dok se sve ne stiša. (U Zagrebu se dekonzerviranje te predstave nije dogodilo nikad, a akteri predstave zamrznute 1973. uglavnom su mrtvi. Ima li odmrznutih predstava na drugom svijetu? – Više nema ni Brešana da zazove *Nečastivog* i pokuša naći odgovor).

Prema Šovagovićevu zapisu napad na *Mrdušu* dogodio se desetak dana prije premijere *Nečastivog*. Probe se svakodnevno srozavaju umjesto da napreduju, svi su u „fazi osluškivanja“ sa svih strana. Ansambl je glasao o tome hoće li nastaviti

¹³ Odgovarajući uoči praiizvedbe *Arheoloških iskapanja u selu Dilj* Mariji Grgičević kako to da je praiizvedbu dobila GD Histrion, Brešan odgovara da se nakon dugih i neuvjerljivih pregovora s nekim domaćim kazalištima pojavio Vitez i pitao može li GD Histrion to igrati, a autor je rekao: „Izvolite.“ (*Večernji list*, 10. 7. 1981.)

¹⁴ Iz razgovora s autorom u programskoj knjižici *Svečane večere u pogrebnoj poduzeću* u HNK Split 5. 12. 1982. (nepotpisano). Ipak, ni on se nije požurio to izjaviti deset godina ranije.

probe, Šovo je u manjini koja bi nastavila, ali probe se nastavljaju bez obzira na glasanje... Zuppa s ansamblom dijeli svoje dvojbe o istom pitanju. U međuvremenu konzultira neke od članova Savjeta: Izeta Hajdarhodžića, Juru Kaštelana i Božidara Violaća. Napokon i druga Juru Bilića koji bi sve to dao na TV pa neka publika ocjenjuje. Uglavnom, opći je dojam da treba nastaviti, ali Zuppa osluškuje i sam sebe. „Ja ipak mislim da je nastavljanje strmoglavljivanje. Ići u vjetar bez nade da imaš vjetru čime dokazati uzaludnost naprezanja.“ Poslije tog lirskog doživljaja vjetrometine Zuppa podsjeća na činjenicu da *Mrdušu* čuvaju brojne nagrade, za razliku od *Nečastivog* koji ide na brisani prostor, a obje predstave zajednički, umjesto da druga potvrdi prvu, ugrožavaju pisca, tj. Brešana. Jupu (redatelja Joška Juvančića) sve to izbezumlje, jer smatra da ni on ni drugi ne rade nikakav štetan tekst po društvo, ali štetno je uvlačenje politike u teatar. I štetno je po umjetnost i umjetnike jer kako raditi pod stresom. Ipak, na glasanju koje slijedi pristaje prekinuti rad. Na kraju pristaju i drugi, pa i Šovagović. A onda se razgovor razvodnjava, dok se ponovno ne sjete hrabrog TV anonimusa zbog kojeg se toliki broj javnih ljudi šokira, moralno preispituje, blamira, strepi, bruka... „A možda je to vid – živog Teatra?“ završava Šovagović svoj dosje.

Političkoj priči o *Nečastivom* u međuvremenu je moguće dodati ugovor potpisan 1976. s intendantom Kostom Spaićem – dakle postoji i ugovor o predstavi koja je nekoliko godina stavljana i micana s repertoara drame HNK u Zagrebu. Ugovor s intendantom Georgijem Parom potpisan 1993. govori o drami *Zvona za Knin*, da bi konačno u Spaićevoj režiji 1994. bila izvedena drama naslovljena *Potopljena zvona*. S Parom ponovno potpisuje ugovor za Dramu *Idealist* u travnju 1996., da bi na kraju godine isporučio djelo *Nihilist u Veloj Mlaki!*

Može li se igrati bez premijere?

Ima jedna činjenica koja se s vremenom umnažala kad su izvedbe Brešanovih drama u pitanju, a odnosi se na programske knjižice i listiće tiskane povodom različitih premijera. Što je vrijeme više odmicalo jedan podatak sve je češće izostavljan. Zasad sam naišla na takve predstave u Hrvatskoj, Sloveniji i Poljskoj. Posebno transparentan primjer je predstava *Nečastivog* u Sloveniji. U različitim teatrološkim raspravama objavljenim proteklih desetljeća u Hrvatskoj teatrologiji postoje tri datuma koja paralelno egzistiraju kao dan premijere, zapravo

praižvedbe *Nečastivog* u Sloveniji. Različiti teatrolozi, vjerojatno slijedom novinarskih najava predstave, navodili su premijere u 1980., 1981. i 1982. godini.¹⁵ Uistinu, problemi oko slovenske premijere razrješavani su i odgađani dvije godine, a predstava je uspjela izići na scenu nakon što su se u čudnu kombinaciju – namjernu ili slučajnu – upustila kazališta iz Maribora i Ljubljane.

PREDSTAVA HAMLETA V SPODNJEM GRABONOŠU / PREDSTAVA 'HAMLETA' U SELU MRDUŠA DONJA. Prijevod Tone Patrljič.

Slovensko narodno gledališče Maribor (drama) u suradnji s kulturnim domom Ivana Cankara iz Ljubljane. Slovenija. Sezona 1982/83.

Red. Želimir Mesarić. Sc. Zmago Jeraj. Kost. Vlasta Hegedušić. Kor. Iko Otrin. Zborovođa Maks Feguš.

Izvođači: Volodja Peer (Bukara), Ivo Leskovac, Mina Kjuder (Anđa i Ofelija), Petar Ternovšek, Rade Pavalc, Milena Muhič (krčmarica i Gertruda), Marjan Bačak (učitelj), Janez Klasinc.

Premijera 6. 10. 1982. (u Cankarjevom domu u Ljubljani na Borštnikovu srećanju).

HUDIČ NA FILOZOFSKI FAKULTETI / NEČASTIVI NA FILOZOFSKOM FAKULTETU. Jugoslovenska praižvedba. Preveo Franci Zagoričnik.

Red. Žarko Petan. Dram. Taras Kermauner. Sc. Meta Hočevar. Kost. Alenka Bartl. Gl. Urban Koder. Kor. Ksenija Hribar.

Mestno gledališče, Ljubljana, Slovenija.

Igraju: Matjaž Turk, Tomaž Pipan, Milan Kalan, Vladimir Skrbinšek, Judita Hahn, Stanislava Bonisegna, Janez Eržen, Janez Škof, Franc Markovčič, Jože Lončina, Vera Per, Slavko Strand, Saša Miklavc, Marko Simčič, Ivan Jezernik, Silvio Božič, Srečo Špik.

Praižvedba: 7. 10. 1982. (Proslava 80. rođendana glumca i režisera V. Skrbinšeka)

Naime, mariborsko kazalište 6. 10. u suradnji s Cankarjevim domom izvođi premijeru *Predstave Hamleta v Spodnjem Grabonošu* (slovenskoj Mrduši

¹⁵ Novinske najave u slučaju Brešanovih praižvedbi i premijera pokazale su se kao najmanje pouzdan oblik pomoćne literature i bez drugih dokaza o izvedenom programu nije im moguće vjerovati.

Donjoj) na Borštnikovom srećanju. Sutradan ljubljansko Mestno gledališče ima praiizvedbu *Hudiča na Filozofski fakulteti*, jer sutra je 7. 10.¹⁶ – već treću godinu najavljivan isti datum. Nakon tog „strateškog“ izlaska iz grada, da bi Ljubljani darovali premijeru, Mariborčani su se vratili u svoje kazalište i nastavili s *Predstavom Hamleta*, a i nakon još jednog 7. 10. praiizveden je *Hudič (Nečastivi)* u Ljubljani. Tako je valjda postignut efekt zabune: gostujuću predstavu ne zabranjuje nitko, a predstavu koja je u toj gužvi konačno praiizvedena u Ljubljani više nema smisla zabranjivati.

Na programskom listiću predstave *Hudiča* nema datuma nego oznaka: sezona 1982/83. i Sezona XXXIII. Na programskoj knjižici otisnuto je: sezona 1982/83, september 1982, predstava 1. S obzirom na spomenuti Foretićev tekst u *Vjesniku* od 13. 10. 1982. o praiizvedbi u Ljubljani i tekstovima što su u slovenskom tisku objavljeni nakon premijere, jasno je da su i tamo dvije sezone i rujan 1982. uzaludno prošli u borbi za praiizvedbu. Da bi takvim situacijama – u kojima su umjetnici bili uporni, ali ni politika se nije dala „smilovati“ – doskočili, u nekim kazalištima tiskali su programske knjižice bez datuma premijere. Znamo li da je Teatr na Woli za *Mrdušu* (kako Brešanu piše prevoditelj Stanisław Kaszyński) tiskao 10 000 programskih knjižica očekujući dugotrajni opstanak predstave na repertoaru (što se pokazalo vidovitim) jasno je da je podatak o premijeri mogao takva izdanja obezvrijediti uz velik materijalni izdatak.

Muke prevoditelja, razmišljanja autora

Psovke su bile problem broj 1 u svim Brešanovim groteskama prigodom njihova prevođenja na Zapad i na Istok. Pišući o problemima prevođenja na makedonski, Borislav Pavlovski posebno ističe teškoće prijevoda psovki vjerskih

¹⁶ Iako se uz *Nečastivog* vežu brojne nejasnoće, jasno je da su sve proizišle iz nastojanja političkih struktura da se ta predstava ne pojavi na pozornici. Očito je da ono što je započeto u Zagrebu 1972. i skinuto s repertoara Teatra ITD početkom 1973. još nije lako popuštalo ni 1980. u Ljubljani. Zato se u hrvatskoj kazališnoj literaturi pojavljuju datumi iz 1980., 1981. i 1982. godine. Zanimljivo, uz sve te godine datum izvedbe, ako je naveden, jest 7. 10. Inače, drama je tiskana u Sloveniji u časopisu *Problemi* (1-2/1977) zajedno s tekstom „Hudič se zabava“ Tarasa Kermaunera koji je kasnije preveden (*Nečastivi se zabavlja*) i objavljen u *Prologu* 1982. Obveza uz tiskanje drame bila je i objava teksta Ive Družića iz *Prologa*. S obzirom na Foretićev tekst u *Vjesniku* od 13. 10. 1982. o praiizvedbi u Ljubljani i tekstovima što su u slovenskom tisku objavljeni nakon premijere, jasno je da su i tamo dvije sezone i rujan 1982. uzaludno prošli u borbi za praiizvedbu.

konotacija jer u makedonskom takvih uglavnom nema. U jednom pismu brojne psovke Brešanu zamjera i prevoditeljica iz Britanije S. Burton, smatrajući ih pomodnim izričajem tog trenutka u europskom dramskom stvaralaštvu. O mukama i oprezu prevoditelja svjedoči i jedan telefaks iz Bratislave u kojem Jan Jankovič (slovački prevoditelj *Hydrocentrale u Subom olu*) pita Brešana može li ublažiti ili sasvim iz prijevoda izbaciti tekst „Nediljka vlaška kurba“. Riječ je očito o tekstu koji se regionalno prilagođavao pa bi u prijevodu na slovački Nediljka postala češka kurba, što u tom trenutku u Slovačkoj nije dolazilo u obzir.

Ledeno sjeme Dorota Jovanka Ćirlić prevela je na poljski *Diabelskie nasienie*.¹⁷ Iako je naslov prijevoda *Ledeno sjeme* na poljski preveden *Vražje sjeme* istican kao loš (posebice je u tome uporan Pero Mioč), prevoditeljica se konzultirala s autorom i u pismu traži dopuštenje za takav prijevod objašnjavajući da bi doslovan prijevod bio besmislen ili eventualno zvučao kao pojam iz medicine „i svi, koji imaju veze s kazalištem, natjerali su mene da naslov menjam. To nije dobro za plakat, neće privući publiku...“¹⁸ Molbi za promjenom pridružuje se i redatelj Babicki. Niz prijevoda već kod *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja općine Blatuša* pokazuje da je Brešan pristajao na brojne izmjene kojima su prevoditelji približavali djelo publici u duhu jezika na koji su prevodili.

Da je ponekad i sam razmišljao kako pojedine drame prilagoditi mjestu njihova izvođenja, pokazao je s dvije varijante *Ledenog sjemena* – djela pisanog za hrvatsku publiku, a potom prilagođenog za izvođenje u Poljskoj.¹⁹ *Ledeno sjeme*, nikad izvedeno u Hrvatskoj, primjer je nemoguće misije Brešanova stajališta/želje da bi svako dramsko djelo trebalo prije tiskanja biti postavljeno u kazalištu, a onda ga tiskati sa svim zahvatima i izmjenama koje nameće scensko uprizorenje. Jer niti je u Hrvatskoj uprizoreno, niti je njegovo tiskanje izazvalo neku veću recepciju kod nas. Ne samo da nije obilna nego se ta recepcija oslanja takoreći na prvu loptu, a to je opsežna knjiga Vladimira Bayera (1953, 1982) *Ugovor s đavлом* u kojoj su objavljeni – na temelju sačuvanih dokumenata – brojni primjeri progona vještica kod nas. Ona je mogla poslužiti tek za suhu priču odnosno primjere koje bi razradio u djelu. Stvaran lik koji ga zanima i djelo koje ga inspirira trebale bi biti *Annuae ili*

¹⁷ Objavljeno u časopisu *Dialog* (1999), 12: 36–78.

¹⁸ Pismo prevoditeljice od 17. 8. 2000., u DAŠI, kutija: Ivo Brešan.

¹⁹ To je tema analize Leszeka Malczaka na *Drugom Brešanovom svibnju*. Oba teksta nalaze se u Brešanovoj ostavštini u Državnom arhivu u Šibeniku.

historija 1748-1767 Adama Baltazara Krčelića (1952).²⁰ Vjerujem da i sâm Brešan likom Josipa Krčelića (osobnog tajnika Ivana pl. Jurišića, velikog župana Županije zagrebačko križevačke) upozorava (ne samo prezimenom nego i dužnostima koje je za života obnašao) na stvarnog prezimenjaka, svećenika zagrebačkog Kaptola, čije je djelo ostavilo u najmanju ruku dvojbenu sliku o vremenu i ljudima među kojima i s kojima je živio. Neizmjerljivo ambiciozan i sam, A. B. Krčelić priznaje kako se prihvatio nekih tajnih poslova (iako kod nas teško nešto ostaje tajnom, a sâm Krčelić ostavio je dovoljno podataka da je jasno kako je isto bilo i u njegovo vrijeme) u korist bečke krune jer mu je zauzvrat obećano napredovanje. Koliko je skandaloznih mjesta bilo u *Annuaeama* (koji su podjednako prokazivali svjetovnu i crkvenu vlast u Zagrebu, ali i u carevini), pokazalo se prigodom prvog izdanja (1902., Smičiklas) dugo zapečaćenog Krčelićeva rukopisa kad su se pojavili nizovi stranica koji su pretrpjeli tako temeljitu cenzuru da nikakvi kasniji pokušaji nisu uspjeli rekonstruirati što bilo zapisano.

Vrlo često Krčelić uzima ton moralnog propovjednika obarajući se oštro na poroke svoga vremena. Ipak iz nekih pasusa njegovih *Annua* izbija na površinu da ni on sam nije bio slobodan nekih mana, koje je predbacivao svojim suvremenicima. Intrigiranje, silno častohleplje i težnja za materijalnim probicima mogu se pouzdano utvrditi i kod pisca *Annua*. (Gortan 1952: 624)

Sam Brešan *Ledeno sjeme* opisuje kao uvijek aktualno pitanje dobra i zla. Svaka ideologija koja vlada ljudima u službi je Sotone. Pitanje Sotone kao prosvijećenog lika koji dolazi u ime novog i boljeg u temelju je drame *Ledeno sjeme*. Nažalost, novo i plemenito može biti još gore i to je nešto što se zbivalo kao načelo povijesnosti.²¹

Pod naslovom „Bez autocenzure“²² dramaturginja Željka Udovičić i redatelj Vinko Brešan odgovaraju na ista pitanja. Jedno od njih glasi „Što je danas angažirana (kazališna) umjetnost?“, na što upitani odgovaraju:

²⁰ Još u rukopisu *Annuae* su čitali i koristili se građom iz djela August Šenoa i Josip Eugen Tomić.

²¹ Prema razmišljanju u razgovoru s Davorkom Blažević (2001).

²² Programska knjižica *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* Satiričkog kazališta Kerempuh, premijera 3. 6. 2014. Dramaturginja Željka Udovičić, redatelj Vinko Brešan.

ŽELJKA: Ona koja ima jasno definiran razlog, potrebu uprizorenja. A ta nužno reagira na realitet, ona je nužno ovisna o recentnim političkim ili društvenim okolnostima. Takva nas se tiče. Možda kazalište ne može mijenjati svijet, ali može mijenjati nas same, može upirati prstom, mora postavljati pitanja, mora tražiti odgovore.

VINKO: Svaka koja se bavi sudbinom pojedinca i tragedijom njegovog života u današnjem trenutku.

Nama ostaje pitati se kako je to *Ledeno sjeme* imalo što reći gledateljima izvan hrvatskih granica, a nama nema? Nemaju li naše recentne ili društvene okolnosti potrebe za reakcijom? Jesu li baš kod nas postavljena sva pitanja i dobiveni svi odgovori? Jesu li u našem današnjem trenutku sudbine pojedinaca nezanimljive, a tragedije svih života prebrisane? Ne živimo li u prostoru u kojem svakodnevno vrijedi razgovor dramskog tajnika Krčelića i njegova poslodavca, velikog župana Jurišića, o tome što misliti, a što javno govoriti ili o čemu šutjeti? (Brešan 2020: 211). Pa nismo li svi svjedoci donošenja zakona koji to propisuju?

Polemike

Da Brešan više nije lako doživljavao sve to što mu se kroz desetljeća događalo pokazuju neke polemike koje više nisu bile samo Brešanovo nastojanje da pojašni činjenice kao u nekim prethodnim razdobljima, nego istinska ljutnja u kojoj je znao i prijeći očekivane granice. Jedna od njih vođena je s Matom Reljom, filmskim redateljem i Šibenčaninom s kojim je godinama bio u srdačnom, pa i prijateljskom odnosu. Polemika je vođena tijekom studenog i prosinca 1994. u *Šibenskom listu*. U razgovoru Živane Podrug s Matom Reljom „Nije lako s kulturom“ (1994: 3), Reljinih tek nekoliko kritičnih riječi na račun Centra za kulturu, u kojem je Brešan bio umjetnički voditelj (Centra i MDF) bez naročitih ingerencija izazvale su upravo Brešana – iako su njemu bile najmanje upućene.²³

Druga polemika iznikla je iz blok-teme kojom je dvotjednik *Vijenac* (1994/II/10: 8-9. Zagreb: MH, 12. 5.) popratio praizvedbu predstave *Potopljena zvona*

²³ O toj polemici više u tekstu „Uloga Ive Brešana na mjestu umjetničkog voditelja Centra za kulturu Šibenik i MDF-a“, koji bi se trebao pojaviti u zborniku *Krležini dani u Osijeku 2023*. (dakle krajem 2024.).

u HNK. Skoro dvadeset godina nakon prvih razgovora, narudžbi, potpisanih ugovora, odgoda i skidanja s repertoara, HNK u Zagrebu konačno je otvorio vrata i jednom Brešanovu djelu. Bila je to „igra“ započeta još od sredine sedamdesetih godina i objavljivanja *Nečastivog* u *Prologu*. Napokon, stižu zvona, ali potopljena, ali nisu samo zvona potopljena: s prve tehničke probe u bolnicu je bez povratka odveden redatelj Kosta Spaić (čovjek koji je zajedno s Mirkom Božićem i nekim drugim intelektualcima na partijskim forumima branio Brešanovo pravo na stvaralačku slobodu), a predstavu je za zakazani datum dovršio pomoćnik redatelja Zoran Mužić. To je kontekst u kojem se u blok temi u *Vijenju* pojavljuju tekstovi Zvonimira Mrkonjića, Tomislava Čadeža i Ive Brešana.

Pod naslovom „Ugoda gorke pastorale“ Mrkonjić piše o *Potopljenim zvonima* kao o djelu koje se pojavilo u pravo vrijeme jer da je to napisao „prije najezde na Hrvatsku... njegov bi komad bio bliže komediji. Ovako *Potopljena zvona* djeluju utoliko strašnije jer jedino mi danas znamo što je slučaj otočnog pravoslavlja potencijalno nosio“ (Mrkonjić 1994: 8). Za razliku od Mrkonjića, Čadež (1987) u tekstu „Dosadno utopljena zvona“ na istoj stranici govori o nezahvalnoj ulozi pisati o predugoj i redateljski nedovršenoj predstavi barda koji je tako često oduševljavao i publiku i kritiku. Spaić je otišao, a činjenica da se Brešanu ispravlja nepravda konačnim pripuštanjem u nacionalni teatar, nije za Čadeža – kao primjerice za Zuppu – došla prekasno, nego je nagovijestila slabo snalaženje Brešana u postkomunizmu jer „ispravljati ‘nepravdu’ u ovom slučaju znači razrušiti čaroliju zvanu ‘Brešanov teatar’ i tu dragocjenu subverziju ‘pretvorbom’ učiniti sladunjavim kompromisom“.

Uz ta dva teksta našao se i Brešanov tekst „Lice i naličje kritike“ u kojem Brešan još jednom obračunava s Petrom Brečićem i ponavlja staru zamolbu da njegove predstave niti gleda niti o njima piše, smatrajući Brečića s jedne strane neukim, a s druge suviše artifičijelnim i nelogičnim, te je uvjeren kako njih dvojica niti pripadaju niti razumiju isti teatar. Posebnu zamjerku Brešan upućuje zbog činjenice da je najprije u *Slobodnoj Dalmaciji* 24. 4. napao i predstavu i Brešana i Spaića, a onda dva dana prije Kostine smrti sasjekao na radiju i Spaića i njegovu režiju. Međutim, Brečić je i s Kostom imao sukob kao i s Brešanom pa mu je Spaić svojedobno zabranio da dolazi na njegove predstave. A onda, poslije svega (još ili tek prodoše dva dana) nekrolog Kosti Spaiću na istom radiju čita Petar Brečić. Umjesto vlastitom tekstu, Brešan se utječe Krleži i citira dio stihova iz pjesme *Nad otvorenim grobom, tužni zbore...* (Brešan 1994: 9). Bila je to polemika za koju je

teško reći kako je završila jer kad nekom zabranite da o vama piše, a onda to taj i poslušaj, svaki daljnji odgovor je suvišan i pokazuje nervozu koja je kod Brešana tih godina bila sve izraženija. U nastavku polemike objavljen je i Brečićev tekst da bi čitatelji bili upoznati oko čega je polemika nastala. Za Brečićev tekst teško je reći da je bio negativan, prije analitičan, pa nije jasno zašto se Brešan tako silno obrušio na kritičara i koje je možda stare račune odjednom odlučio izravnati. Ni Čadež nije bio milostiv, ali Brešan to kao da ne vidi.

Kostina smrt, kasni dolazak na daske HNK u Zagrebu i godine neizvjesnosti zasigurno su ostavile traga na autoru i njegov teški polemički diskurs najavljuje ono što će se sljedećih godina zbivati: udaljavanje od dramskog i poniranje u prozno stvaralaštvo u kojem – nadao se – nije ovisan ni o suradnjama,²⁴ ni o političkim igrama. Osim toga, u njemu je rastao osjećaj da u društvu u kojem se rastače svaka etika komu se više obraćati osim čitateljima. „Moje komedije nisu samo običan smijeh, kroz njih se govori ono što obični ljudi ne mogu reći, tj. ono što je tabu tema i zbog čega se odlazi u zatvor. Ali kako danas svi mogu sve reći i nitko se na to ne osvrće, komedija moga tipa i nije više nužna“ (Madunić 2002: 21). Zato mu se čini da mu proza pruža veće mogućnosti, posebice put u fantastiku. Nadao se da fantastika od danas ne može biti realizam sutra. Bio je skeptik, ali mu se uvijek potkradala doza optimizma. Realnost i tu dozu zna pokopati.

Uz sve preživljeno, nije li mu trebalo biti jasno: nema želja koje se u potpunosti ispunjavaju?

²⁴ O tome koliko je suradnički odnos bio bitan pokazuje i Marija Grgičević (1998) u tekstu „Brešanov san u kazalištu“, u povodu 100. izvedbe predstave *Veliki manevri u tiješnjim ulicama* na sceni zagrebačke Komedije u režiji Marina Carića (redatelja najvećeg broja Brešanovih praiizvedbi). Uspoređujući tekst izvedbe s djelom tiskanim u zbirci *Spletke* (1997), zaključuje kako se tek sad mogu vidjeti „redateljske intervencije koje su bitno utjecale na ukupan domer izvedbe“. Carićeve postupke vidi kao nastojanje da scenskom zbivanju priskrbi „što izrazitije kazališno ozračje s raznolikim varijacijama teatra u teatru i o teatru“ i ne dopusti predstavi da padne u lakrdiju.

LITERATURA

- BADRIDZE, Lali i Ivo BREŠAN (1977). Pisma. HR-DAŠI, kutija: Ivo Brešan.
- BLAŽEVIĆ, Davorka (2001). „Sretan sam što nisam akademik“. *Nedjeljna Dalmacija*, 20. srpnja, br. 1578, str. 5–7.
- BREČIĆ, Petar (1994). „Dramska oskudica“. *Vijenac*, 12. svibnja, br. 10 (preneseno iz *Slobodne Dalmacije*).
- BREŠAN, Ivo (1994). „Lice i naličje kritike“. *Vijenac*, 12. svibnja, br. 10., str. 8–9.
- BREŠAN, Ivo (1997). „Igra s naslovom“. *Hrvatsko slovo*, 31. siječnja, br. 93., str. 26.
- BREŠAN, Ivo (2020). *Izabrana djela. Drame*. Zagreb: Matica hrvatska.
- ČADEŽ, Tomislav (1994). „Dosadno utopljena zvona“. *Vijenac*, 12. svibnja, br. 10., str. 8–9.
- DUFGRAN-BORIČIĆ, Ljiljana (1987). „Hamlet pije koka-kolu“. *Duga*, 27. prosinca, br. 335, str. 60–63.
- FERRARI, Silvio (2005). „Argumenti za referat na Skupu *Krležini dani*“. U: *Krležini dani u Osijeku 2004*. Ur. Branko Hećimović. Zagreb, Osijek: HAZU, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.
- GRGIČEVIĆ, Marija (1998). „Brešanov san u kazalištu“. *Hrvatsko slovo*, 6. studenoga, str. 24.
- GORTAN, Veljko (1952). „Bilješka o piscu“. U: Krčelić, Adam Baltazar „Annuae ili Historija 1748-1767“. JAZU, 624. Prevoditelj Veljko Gortan. Urednik Nikola Majnarić.
- HEĆIMOVIĆ, Branko (2000). „‘Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja’ i druga književna djela Ive Brešana“. U: *Ivo Brešan: Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*. Zagreb: SysPrint, 20–21.
- HR-DAŠI-389 Obitelj Brešan – Ivo Brešan, Tisak, hemeroteka: o predstavama, dramama...
- HR-DAŠI-389 Obitelj Brešan – Ivo Brešan, Domaća scena, Inozemna scena, Studije, intervjui, kritike, reagiranja, eseji.
- KOS, Miroslav (1984). „Isus nije bio u JNA“. *Intervju*, 31. kolovoza, br. 35., str. 21–24.
- KRČELIĆ, Adam Baltazar (1952). „Annuae ili Historija 1748-1767“. JAZU.
- LONČAR, Marija (2010). „Na moje javno pismo gradonačelniku nitko mi nije

- ništa odgovorio, a ja odgovor i ne očekujem!“ . *Šibenski list*, 11. prosinca, str. 8–9.
- MADUNIĆ, Zvonko (2002). „Naše domaće prilike su za fantastiku“. *Hrvatsko slovo*, 24. svibnja, str. 21.
- MRKONJIĆ, Zvonimir (1994). „Ugoda gorke pastorale“. *Vijenac* 12. svibnja, br. 10., str. 8–9.
- PODRUG, Živana (1994). „Nije lako s kulturom“. *Šibenski list*, 5. studenoga, br. 1610, str. 3.
- Programska knjižica *Svečana večera u pogrebnom poduzeću*. Split: HNK, 5. prosinca 1982.
- Programska knjižica *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*. Zagreb: Satiričko kazalište Kerempuh.
- RADOVIĆ, Danica (2009). „Smeh oslobađa od straha“. © *Politika Online*, 28. svibnja.
- ŠOVAGOVIĆ, Fabijan (1973). „Intimni zapisi o skidanju dramskog djela“. *MIM* – probni broj časopisa, Dossier, 13. veljače.

New Insights on *The Permanent Confrontation*

Upon the publication of *The Permanent Confrontation with The Evil One: Ivo Brešan*, the research continued and resulted with new insights. Now we know that apart from the now famous séance between Zuppa and Račan, another meeting took place, one between Brešan and Račan, in a quite different occasion and with a different result. Thus the Communist Party was deciding upon the destiny of Brešan's dramas in two occasions (the latter meeting was prompted by the premiere of the *Death of the House Council President*). Furthermore, at the beginning of the Homeland War, two premieres of the *The Performance of Hamlet in the Village of Mrduša Donja* (one of them up to now completely unbeknown to us) took place abroad, in a demonstration of support to Croatia during the war. Notable feature of the renditions of *Mrduša* in 2000s are encroachments upon Brešan's original text; the response of the critic varied from enthusiasm to the refute (which is a certain link between the first Macedonian renditions from 1973. and some of the recent ones). The fresh discovery was also a script for the would-be film *The Venus and the Proletarian* (film was supposed to be directed by Vinko Brešan). Finally, I've managed documenting roughly 120 premieres of Brešan's dramas performed or still performing outside Croatia. This number is to be augmented by number of renditions by community theatres in Croatia I've detected in a last 50 years. Research is ongoing and promises new facts and insights into Brešan's work.

KEYWORDS: Brešan, domestic premieres, foreign premieres, new knowledge, research

Miranda LEVANAT-PERICIĆ

Obitelj kao politička tema Brešanovih romana: Lokovi i Čulini u distopijskoj tranziciji

UDK: 821.163.42.09 Brešan, I.

Izvorni znanstveni rad

U Brešanovoj rukopisnoj ostavštini nalazi se i neobjavljeni roman pod naslovom *Venera i Proleter*, zanimljiv upravo iz perspektive odnosa (političke) fikcije i političke zbilje. Riječ je o romanu s temom tranzicije napisanom u vremenu tranzicije, koji se s pritiscima tzv. „jake zbilje“ suočava strategijama svojstvenim Brešanovu rukopisu, kroz propitivanje ideje. Iskustvo tranzicije kao vremena prijelaza ili privremenosti u Brešanovoj poetici ostvaruje se kroz sklonost da se prijelomni trenutak reprezentira u mitskim kategorijama. Stoga Brešanov protagonist, premda tipični tranzicijski gubitnik, nije motiviran pobunom protiv sustava (jer sustav je vječan i obnavlja se ciklički), nego „misijom“ intervencije u njegovu natprirodnu pozadinu. Premještanjem sukoba s realpolitičke na metafizičku razinu, prevođenjem društvenih odnosa na arhetipsku situaciju, on uranja u političku zbilju reciklirajući mitsku priču te ideju revolucionarne pobune zamjenjuje propitivanjem ideje uplitanja u sveopći kauzalitet. S obzirom na to da se na putu realiziranja te ideje u romanu *Venera i Proleter* u ulozu kolektivnog antagonista nalazi jedna obitelj, koja u cjelini predstavlja metonimiju „pretvorenog“ društva, cilj je ovog rada propitati ulogu koju obitelj kao središnja sociemska narativna figura igra u Brešanovoj proznoj poetici, prije svega u odnosu prema romanu *Država Božja 2053.* u kojemu se također javlja kolektivni protagonist distopijske tranzicije. Konačno, zanima nas u kojoj su mjeri imaginarne obitelji Brešanovih romana odraz promjene u politici reprezentacije zbilje, a u kojoj tek reprodukcija diskurzivnog obrata s retorike socijalizma na gramatiku tranzicije u kojoj imperativ obitelji postaje ključna kategorija, u rasponu od promicanja konzervativnih svjetonazora u ideologiji „obiteljskih vrijednosti“ do prakse tzv. „amoralnog familizma“ (Banfield 1958) u ekonomiji kojom upravlja ideal „dvjesto bogatih obitelji“.

KLJUČNE RIJEČI: amoralni familizam, antimodernizam, distopijski krotop, *Država Božja 2053.*, obitelj, politička fikcija, tranzicijski tekst, *Venera i Proleter*

Politička i poetološka tranzicija ili zašto roman?

S obzirom na političku provokaciju koju je Brešanovo dramsko pismo u redovitim razmacima adresiralo publici sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog stoljeća, kao i na naknadnu političku problematizaciju dramskih izvedbi, njihovih odgoda i zabrana, nameće se pitanje kako je Brešan odgovorio na burne političke promjene devedesetih te kako je aktualizirao temu tranzicije u svojim tekstovima. Njegova prva drama, izvedena u prijelomnom trenutku velikih društvenih i ekonomskih promjena, obilježena je upravo odsustvom tekućeg političkog sadržaja, što se ipak nije pokazalo pozicijom koju će Brešan dugoročno zadržati. Riječ je o drami *Veliki manevri u tjesnim ulicama* koja je praižvedena u Zagrebačkom gradskom kazalištu Komedija 7. prosinca 1990., a s obzirom na to da je zamišljena kao mediteranska verzija *Ukročene goropadnice*, tu su dramu neki protumačili kao najavu „novog Brešana“¹, poetološku prekretnicu u kojoj on napušta političke teme da bi se posvetio donekle trivijalnim ljubavnim zapletima. No vrlo brzo nakon toga on se u svojim dramskim tekstovima vraća političkim sadržajima, najprije kroz aktualizaciju tema iz prošlosti u dramama *Starohrvatski triptih* (1992), *Stani malo*, *Zvonimire* (1993) i *Ledeno sjeme* (1993). Političke teme otvara i u jednočinkama okupljenim pod naslovom *Kratki kurs dugog propadanja*². S obzirom na to da se u njima javljaju likovi, teme i situacije tipične za jugoslavensko razdoblje³, mogli bismo pretpostaviti da su nastali nešto ranije, a pra-

¹ Uz prvotisk drame objavljen je i tekst Marina Carića pod naslovom „Novi Brešan?“ u kojemu autor propituje Brešanovo napuštanje tema vlasti i politike i okretanje ljubavnim spletkama (više o tome usp. Cvitan 2022: 87–88).

² Riječ je o četiri jednočinke: *Mastodont*, *Autodenuncijacija*, *Kako je drug Jere Pičak isključen iz Saveza komunisti* i *Egzekutor*, koje su pod tim naslovom objavljene u zbirci dramskih tekstova *Utvare* (1997).

³ U *Mastodontu* lik Mate Radelje je načelnik SUP-a, a u *Autodenuncijaciji* Rajević je „sekretar OO SK“ u poduzeću. U *Egzekutoru*, drami koja se odvija u Domu umirovljenika, progovara o partizanskim zločinima. Zanimljivo je u ovom slučaju miješanje ideoloških diskursa. Već u prvom prizoru jasno je da se radnja odvija u vrijeme SFRJ jer se stanari Doma ne mogu dogovoriti koji će televizijski program gledati, a postoje samo dva. Na prvom je programu film „Orkanski visovi“, a na drugom politička emisija. Nakon što jedan od stanara promijeni program, prenosi se glas – „Mi moramo angažirati sve društvene snage, Socijalistički savez, Savez komunista, Sindikat i druge, radi prevladavanja svih prepreka koje stoje na putu razvoja našeg samoupravnog sistema...“ (Brešan 1997: 65). Usto, direktor Doma stanarima se obraća kao drugovima te najavljuje dolazak „republičkog sekretara za zdravstvo i socijalnu skrb“. No u vremenu SFRJ, funkcija „republičkog sekretara“ sigurno nije bila vezana uz „zdravstvo i socijalnu skrb“ jer su ove riječi ušle u širu uporabu tek nakon osnivanja nacionalne države. S obzirom na to neobično miješanje nespojivih političko admini-

izvedeni 1992. i objavljeni naknadno u zbirci *Utvare* 1997. godine. Također, radnja drame *Potopljena zvona* koja je praižvedena 1994. u HNK u Zagrebu, a objavljena 1997. u knjizi *Spletke*, korespondira s ratnim raspoloženjem u Hrvatskoj, a izbor teme usklađen je s dominantnim diskurzivnim obrascima nacionalno-identitetske politike usmjerene na prokazivanje sprege velikosrpskog imperijalizma i pravoslavlja.

No, prvi njegov postsocijalistički dramski tekst koji se referira na političke teme tranzicije usmjeravajući kritiku prema aktualnoj vlasti, u skladu s oporbenim stavovima na koje je navikao publiku i u prethodnom razdoblju, zapravo je *Julije Cezar* (praižveden 1995. u splitskom HNK, a objavljen u knjizi *Spletke* 1997). Slijede zatim *Utvare* (1997), *Nihilist iz Vele Mlake* (1997) te posljednja drama *Gnjida* koja je praižvedena u Satiričkom kazalištu Kerempuh 1999., a objavljena u beogradskom časopisu *Teatron* 2013. godine. Nastale u vremenu nakon osamostaljenja i demokratskih promjena, te drame progovaraju o aktualnim političkim problemima tranzicijskog društva fokusirajući se na partijsko-stranačko presvlačenje, karijerističku zlouporabu ideologija izokretanjem javnih interesa u osobnu korist, uključivanje Katoličke crkve u političke procese i manipuliranje novim nacionalističko-religijskim identitetskim obrascima. Navedene političke teme uklapaju se u univerzalna pitanja etičke patologije kojom se Brešan bavio i ranije, a tiču se probranih „ljudskih slabosti“ među kojima su, s jedne strane nepoštenje, licemjerje i koristoljublje, a s druge naivni idealizam, kao učestale opreke u dramskom sukobu koji se razvija na relaciji tipičnih Brešanovih likova.

Predmet ovog rada Brešanova je romaneskna proza koja se, s obzirom na to da je sve svoje romane napisao i objavio od 1990. godine nadalje, u cjelini može smatrati tekstem tranzicije. Također, ovaj iznenadni zaokret prema romanu ukazuje na to da se politička tranzicija devedesetih na određeni način manifestirala i na Brešanovoj poetološkoj tranziciji. Ona se ne ogleda toliko kroz okretanje od drame prema romanu jer on i dalje, premda smanjenim intenzitetom, od 90-ih piše drame, ali s obzirom na to da romane ne piše prije toga, postavlja se pitanje što mu je roman kao forma mogao ponudi-

strativnih diskurza, pretpostavljam da je ova drama nastala ili na pragu promjene vlasti ili neposredno nakon toga. To je ujedno i jedan od rijetkih Brešanovih tekstova u kojima nema ideoloških nijansiranja, odnosno sklonosti retorici osude „dvaju totalitarizama“ koju je kasnije uvježbavao u svojim proznim tekstovima (npr. u *Astarothu* i *Gorgonama*).

ti, a drama više nije mogla ispuniti? U formalnom smislu u dramama može otvoriti sve teme koje otvara i u romanima, upisujući ih u žanrovske okvire s kojima je i ranije eksperimentirao, počevši od njegovih „grotesknih tragedija“ na koje nadopisuje povijesne, fantastične i kriminalističke zaplete. Međutim, ako je moguće naći najbliži zajednički nazivnik svih njegovih tekstova, onda je to upravo politička tema, i to takva politička tema koja se pokušava postaviti subverzivno u odnosu prema vladajućem poretku⁴. U tom smislu, svi su njegovi romani, bez obzira na njihovu hibridnost, zaokupljeni političkim temama; stoga, bez obzira na to u koji se žanrovski okvir to političko u njima upisuje, oni su i politički romani.

Usto, temeljna odlika njegova opusa koja predstavlja konstantu u svim pismima – dramskom, proznom, scenarističkom – jest tipologija likova koja je određena kao tipologija političkih situacija. Tema tragičnog sukoba u njegovim se tekstovima također često razvija kroz ideološki sukob, koji se pritom prenosi na metafizičku razinu. No, dok se u drami često javlja tip protagonista koji nosi tragiku naivnog idealista koji strada jer je povjerovao da je (ideološka) laž istina, a ta laž može u Brešanovu svijetu pripadati bilo kojem ideološkom sustavu (klerikalnom, partijskom, nacionalno mitološkom), u romanesknoj prozi češće će se javiti junak koji neku ideju (najčešće filozofsku, i to stoičku) propituje kroz spektar političkih situacija. Osim toga, junak koji propituje ideju, često je i sam „žrtva“ propitivanja ideje (npr. u *Astarothu* ili u *Gorgonama*). Taj junak s idejom traži prostor, epsku širinu i podršku pripovjedača, dakle, traži roman jer njegova priča jednostavno ne može „stati“ u dramu.

⁴ Zbunjujući raskorak u kritičkoj aktualnosti i iznimku u tom smislu predstavljaju njegove jednočinke okupljene pod naslovom *Kratki kurs dugog propadanja*, koje su cjelovito praižvedene u Gavelli 15. svibnja 1992. godine, a koje u novoosnovanoj nacionalnoj državi kritički propituju socijalizam, tj. ideološki sustav prošle države i time se zapravo u potpunosti uklapaju u vladajuće ideološke diskurse koji utopijski optimizam suverenosti grade više na demonizaciji nego na dekonstrukciji partijskog narativa, uz opća mjesta kritike bivšeg sustava, poput isticanja zabluda samoupravnog socijalizma, prisjećanja na partijske čistke (*Kako je Jure Pičak isključen iz Saveza komunista*), prozivanje partizanskih zločinaca (*Egzekutor*), ironizaciji figure „glupog milicionera“ (*Mastodont*). S obzirom na to da je Brešan često kritički i provokativno reagirao na aktualna zbivanja, ali pritom nije podilazio tekućim zahtjevima oficijelne politike, pretpostavka je da su navedeni tekstovi ili nastali ranije kada su mogli imati subverzivne potencijale koji su se promjenom politike potrošili da bi nastavili djelovati afirmirajući novi poredak, ili je Brešanu trebalo vremena za adekvatni odgovor na političke promjene i ideološki zaokret. Osim toga, u ratnim okolnostima kritička oštrica njegova pera još uvijek je mogla naći motivaciju za usmjeravanje prema državi koja je nestala s karte, ali čijim se imenom koristila neprijateljska strana u agresiji na Hrvatsku. No, i u tom slučaju teme njegovih jednočinki djeluju anakrono.

Obitelj kao tranzicijski ideologem

Kako se, međutim, politička tranzicija manifestira na priči, a kako na diskursu u romanima koji propituju određenu ideju? S obzirom na to da svaka ideologija ima svoje ključne riječi, odnosno neka referentna uporišna mjesta koja su leksički/indeksno/simbolički prepoznatljiva, razumljivo je da će politička i ekonomska tranzicija povući za sobom i retoričku i diskurzivnu.

Ključne riječi socijalističke retorike, poput *radnika* i *naroda* (u svim sintagmama, od *radničke klase* i *radnog naroda* do *naših naroda* i *narodnosti*) Brešan je uvježbavao u svojim grotesknim tragedijama. Te riječi 90-ih zamjenjuju neke druge, a među njima uz *naciju* i *domovinu*, uporišna mjesta nove političke retorike postaju *obitelj*, *obiteljske vrijednosti*, *obiteljsko porijeklo*. Navedeni retorički zaokret 90-ih upisuje se u diskurs i kreira svojevrsnu gramatiku tranzicije u kojoj su kategorije roda, pradjedova, predaka i porijekla ključni oslonac u tvorbi homogenizirajućeg plurala koji je uvijek i u svim sustavima „narod“, no nakon 90-ih češće se javlja kao „nacija“. Upravo zato, dok socijalističko društvo počiva na *radnom narodu*, temelj novog hrvatskog društva jest narod kao *hrvatska nacija*, okupljena oko tzv. *obiteljskih vrijednosti*.

Obitelj će naći svoje mjesto u Brešanovoj prozi, ne samo na retoričkoj i diskurzivnoj razini, nego i na razini priče u cjelini. Vezano uz semantiku priče podsjetit ću na Pelešovu teoriju romana (1999) i interpretacijom romana pokušati odgovoriti na pitanje kako brešanovska obitelj funkcionira na psihemskoj razini, kao kolektivni protagonist, kako na sociemskoj (zapravo na društveno-političkoj), a zatim i na ontemskoj razini, kao vrijednost u specifičnoj „slici svijeta“.

Kao što ćemo vidjeti iz interpretacije koja slijedi, Brešanova hrvatska obitelj nije ni radnička ni (malo)građanska obitelj, tj. nije određena ni klasom ni posebnim društvenim statusom. Njezini članovi neće imati istovjetan društveni i ekonomski status, a neće zauzimati ni iste političke pozicije. Tipična brešanovska obitelj patrijarhalna je provincijska katolička obitelj, idealno je zamišljena kao obitelj s većim brojem djece u kojoj su smještene barem tri generacije koje aktivno sudjeluju u ključnim povijesnim događajima od kojih su dva najvažnija: 1. Drugi svjetski rat i poslijeratne ideološke zablude, 2. Domovinski rat i ekonomska/politička tranzicija. Na te promjene pojedini članovi obitelji različito reaguju pa obitelj u cjelini nudi spektar mogućih političkih izbora.

Brešanovi romani u kojima se javljaju obitelji kao protagonisti nisu, kako bi-

smo možda očekivali, genealoški (novo)povijesni roman kakve piše npr. Nedjeljko Fabrio. Brešanu je mnogobrojna obitelj potrebna prvenstveno iz formalnih razloga, a ti su razlozi žanrovske prirode, vezani uz politički tekst koji ispisuje. Naime, dramatizirati različite političke pozicije najlakše je kad ih se dovede u isto dvorište, postavi za zajednički stol te potom na izravan način sučeli, sukobi ili poveže. Kao što ćemo vidjeti u daljnjoj analizi, on neće zastati samo na ovoj jednostavnoj formuli, niti isključivo na formalnim razlozima uvođenja obitelji kao protagonista. Na semantičkoj razini propitivat će i obiteljske vrijednosti.

Najeksplicitniji primjer ovakve uporabe obitelji nalazim u njegovoj drami *Nihilist u Veloj Mlaki*. Tema je obiteljski sukob oko nasljeđa nad zemljom u vremenu očekivanja Zakona o denacionalizaciji. Nasljednici te zemlje ujedno su nasljednici različitih političkih pozicija, a nalaze se u velikom dvorištu ispred obiteljske kuće Zulim. U uvodnom prizoru Tonči Zulim, gradonačelnik i sin glave obitelji Zvone Zulima, fotografira trojicu najstarijih članova obitelji: Zvonu, odjevenog u partizansku uniformu, muža njegove sestre Ane Zulim, Fritz Handkea u uniformi časnika Weermachta te povratnika iz Argentine Antu Čikešu, koji je muž njegove druge sestre Marte, a odjeven je u ustašku uniformu.

Dakle, dok se političke i obiteljske veze isprepliću, za istim stolom nalazimo ne samo članove obitelji nego i primjer Tuđmanove ideje o pomirbi. Pritom je ideja političke pomirbe ovdje pretvorena u farsičnu doslovnost. No, ono što je zanimljivo jest obitelj u kojoj su likovi postavljeni u spektru različitih političkih pozicija koje se razvijaju kroz povijest – Zvone Zulim je bio član Partije koji se odrekao svog brata kada je otišao na Goli otok, njegov sin Tonči je u HDZ-u i aktualni je gradonačelnik, njegova kći Željka udana je za Matu Lokasa, liberala, a usto i alkoholičara. Tončijev sin Nikša mladi je desničar, a Lokas mladi je svećenik. Glavni je lik Miki (Mikojan) Zulim, sin pokojnog Zvoninog brata Vice koji je očito bio Informbiroovac, a on sam dolazi u sukob s ostalim članovima obitelji jer zagovara anakrone staljinističke (predstavljene kao nihilističke) vrijednosti iz neke vrste „dišpeta“ prema obitelji koja je izdala obiteljske vrijednosti, odnosno, izabrala osobnu korist i interese umjesto uzajamne podrške i ljudskosti. Naime, Zakon o denacionalizaciji još nije izglasan, a obitelj koja računa s povratom imovine već se uspjela posvađati međusobno oko imovine. U tim uvjetima politička pomirba pokazuje se najmanje problematičnom, no prestaje funkcionirati kada se otvaraju pitanja materijalnih interesa. Pritom je nihilist (zapravo političko anakroni staljinist) Miki, taj koji upozorava na poli-

tičko presvlačenje retoričkih „svetinja“ svog rođaka Tončija:

TONČI: Pape... pape, nema smisla s njim se pravdat. Pa znaš i sam da njemu ništa nije sveto, ni obitelj, ni narod, ni čovječanstvo, ni Bog...
 MIKI: Točno! Pogodija si. Ništa. Baš ništa. Zato što su se sve svetinje pretvorile u obične krpe za otiranje šporkice. I minjaju se ka krpe. Kad se jedne potrošu, bacu se i uzimaju druge. Znam vrime kad su tebi bili svetinja socijalizam, Partija, Tito... a sad su ti nacija, vira, Bog. Čujem da si i u crkvu počea odit i molit se. Mora da je taj Bog velika pizda, kad te nije nogom u guzicu izbacija vanka, zato šta si koliko do jučer progonija njegove vjernike. (Brešan 1997: 171)

Venera i Proleter: obitelj kao političko čudovište

Na razmišljanje iz perspektive odnosa političke zbilje i političke fikcije u Brešanovim romanima, potaknula me (posredno) Grozdana Cvitan uputom na Brešanovu rukopisnu ostavštinu u kojoj se nalazi i jedan neobjavljeni roman *Venera i Proleter*⁵. Pored pitanja zašto je ostao neobjavljen na koji zasad nemam odgovor⁶, taj roman otvara barem dva intrigantna pitanja – prije

⁵ Do dragocjenih informacija o neobjavljenom romanu došla sam zahvaljujući Grozdani Cvitan koja me usmjerila na rukopis nakon što ga je otkrila uređujući Brešanovu ostavštinu u šibenskom arhivu, a zahvalu na susretljivosti i pomoći u preuzimanju rukopisa dugujem i Jakovu Biliću, ravnatelju Hrvatskog narodnog kazališta u Šibeniku. Rukopis ima 367 numeriranih stranica, ispisanih na perforiranom papiru fontom koji je najbliži suvremenim verzijama Consolas ili Courier Now. Naslov je na prvoj nepaginiranoj stranici napisan kapitalom (VENERA I PROLETER) što donekle otežava odluku o tome hoćemo li drugu riječ iz naslova pisati velikim ili malim početnim slovom. Budući da se radi o imenima brodova odlučujem se na pisanje velikim početnim slovima usprkos tome što je pripovijetka, koja ima identično postavljen sadržaj s početka romana, uvrštena u zbirku *Pukotine* pod naslovom „Venera i proleter“. Spominjući Brešanovu rukopisnu ostavštinu u svojoj knjizi, Grozdana Cvitan također se odlučuje za pisanje velikim slovima (2022: 143).

⁶ Po nekim izjavama zabilježenim u intervjuima moglo bi se zaključiti da je, nezadovoljan romanom, odlučio iskoristiti njegov materijal za nove priče, između ostalog, i za jednako naslovljenu priču iz zbirke *Pukotine & druge priče*. U tom smislu on u razgovoru s Marijom Lončar spominje i roman i priču – „Postoje stvari koje sam davno nosio u glavi kao ideju. Eto, ‘Ispovijedi nekarakternog čovjeka’ nosio sam u glavi davno prije nego sam to napisao. ‘Veneru i proletera’ zamislio sam kao roman, napisao sam čak 300 stranica ali sam vidio da sam zašao u slijepu ulicu. Na kraju sam ono najbolje od napisanoga sažeo u priču od tridesetak stranica“ (*Šibenski list*, 9. 6. 2001). Međutim, osim priče pod istim naslovom u zbirku *Pukotine* uvrštena je i priča „Četiri praelementa“ koja je također nastala na građi preuzetoj iz romana *Venera i Proleter*. Naknadno su

svoga, pitanje kada je napisan, a zatim i pitanje u kojem odnosu stoji prema drugim njegovim romanima. Premda je ostao neobjavljen, sudeći po paratekstualnim najavama, njegovo objavljivanje ipak se planiralo oko 1999. godine. Prema informacijama koje mi je također prenijela Grozdana Cvitan – na kazališnoj afiši s premijere *Mastodonta* (1999. u HNK u Šibeniku) spominje se u popisu djela i taj naslov uz primjedbu da roman „izlazi ove godine“; što znači da je bio napisan prije 1999. godine. Sudeći po njegovim izjavama 2000. godine u razgovoru sa Zlatkom Vidačkovićem u *Vijencu*⁷ gdje u osvrtu na pripovijetku „Venera i proleter“ spominje i neobjavljeni/nedovršeni roman – „O toj temi i s tim naslovom htio sam napisati roman, no bio sam nezadovoljan središnjim dijelom, pa sam od početka i kraja romana stvorio pripovijetku“ (Vidačković 2000) – roman je mogao biti napisan u razdoblju između *Ptica nebeskih* (1990) i *Astarotha* (2001).

Osim toga, radnja romana smještena je u vrijeme nakon 1996., godine koja je, kao jedina precizna vremenska odrednica, izabrana – obrazloženjem ekstradijegetičkog pripovjedača – zbog toga što je to „vrijeme kad je Zakon o denacionalizaciji izglasan u Saboru“ (na str. 13. rukopisa⁸).

Odnos koji ostvaruje s drugim tekstovima proznog opusa upućuje na mogućnost da je, s obzirom na vrijeme u kojemu je napisan, taj tekst bio neka vrsta ishodišnog proznog rada, skladište njegovih pripovjednih postupaka i nacrti za likove. U ovom radu premalo je prostora za propitivanje odnosa koji taj rukopis ima sa svim ostalim tekstovima iz Brešanova opusa, no iz perspektive analize odnosa političke zbilje i političke fikcije, osobito zbog

nastali i neki drugi tekstovi u koje je uklapao elemente iz neobjavljena romana – primjerice, priča „Mrtvima ništa ne treba“ iz istoimene zbirke, a zatim, kao što će pokazati ova interpretacija, određeni likovi iz romana *Država Božja 2053*. također su dio priče koja je ostala u rukopisu. Tako da je zapravo taj neobjavljeni roman nastavio „rasti“ kroz druge priče, ali uz određene semantičke transformacije i nadogradnje. Te su preinake zanimljive u kontekstu propitivanja semantike njegovih romaneskih priča, osobito pri uspostavljanju onemskog narativnog niza, odnosno „ideologemskih pojedinačnosti“ ili figura „s kojima se uspostavlja određeni svjetonazor ili životni stav“ (usp. Peleš 1999: 278).

⁷ Iz tog se razgovora može zaključiti da je u to vrijeme pisao roman *Astaroth*, samo ne pod tim naslovom. Naime, na samom kraju razgovora Brešan kaže da upravo piše „roman *U posthumnoj službi* o čovjeku koji je tijekom prvoga života prodao dušu vragu. Roman počinje trenutkom u kojem vrag dolazi po dušu. Junak mora služiti Sotoni, ali to radi tako da ga se ubacuje u tijelo ljudi koji su umrli i koji oživljuju i u različitim povijesnim razdobljima služe Sotoni, čineći zlo i sijući mržnju. No, u tom liku ostaje dio savjesti koji se protiv toga buni, traži Boga, ali ga ne može naći“ (Vidačković 2000).

⁸ Svi daljnji navodi iz rukopisa romana *Venera i Proleter* označavat će se kraticom rkp i brojem stranice rukopisa.

upisivanja tranzicijskog političkog konteksta u sadržaj priče za moju interpretaciju intrigantne su veze koje gradi s distopijskim romanom *Država Božja 2053.*. Dva su glavna razloga analitičkog povezivanja tih dvaju romana: 1. odnos vremena u kojemu su napisani s vremenom priče (u smislu povezivanja tranzicijskog s distopijskim kronotopom); 2. uloga koju na razini priče u obama romanima ima obitelj (s obzirom na to da je u njima priča koncentrirana oko jedne obitelji, a te obitelji, kao što ćemo vidjeti, imaju dosta preklapanja).

Roman *Venera i Proleter* govori o tranziciji u vremenu tranzicije. Priča koja je pod istim naslovom objavljena u zbirci *Pukotine & druge priče* svodi se zapravo samo na početnu (i samo donekle završnu) situaciju romana, odnosno na zaplet s brodovima. Naime, u romanu *Venera i Proleter* – tema političke travestije, toliko česta u Brešana – u ovom slučaju ne zahvaća likove nego brodove. Priča započinje s brodom Venus koji je izgrađen u Trogiru 1938. po narudžbi brodovlasnika Marka Bičića iz Lumbarde na Korčuli. No, Talijani ga prisvajaju početkom rata, a nakon pada Italije zatječe se na Visu gdje ga preuzimaju partizani i preimenuju u Proleter, a pod tim imenom nastavlja i život u novoj Jugoslaviji u vlasništvu turističke agencije Atlas iz Dubrovnika da bi nakon raspada SFRJ postao Vila Velebita. Za cijelo to vrijeme vlasnici, odnosno obiteljski nasljednici, vode uzaludnu borbu za povratak vlasništva. Ta se situacija zapliće nakon Zakona o denacionalizaciji jer se iznenada na sudu nakon 1996. otkriva da postoji još jedan identičan brod. Taj brod, Venusov dvojnik, zvao se Adonis i 1944. na Visu preimenovan je u Borbu. Jedan od brodova potonuo je, a dvije se stranke pravnih nasljednika bore na sudu da bi dokazali da je Vila Velebita Venus/Proleter, odnosno Adonis/Borba. Glavni protagonist Renato, kao jedini nasljednik obitelji Bičić, emotivno vezan uz brod Venus, sâm vodi pravnu bitku na sudu protiv obitelji Čule, nasljednika Adonisa. Kako se na sudu ne može utvrditi pravi identitet broda, stranke u sporu upućuju se na nagodbu. Ako im to ne uspije u roku godinu dana, brod ostaje u vlasništvu Atlasa. U tom sukobu oko broda, s jedne strane je Renato, usamljenik, koji osim paraliziranog i nijemog oca Florijana, nema nikoga. S druge je strane brojna (sedmeročlana) obitelj Čule među kojima nema pozitivaca, a tih sedam članova obitelji predstavljaju sedam negativnih tranzicijskih situacija. Rekla bih da je ovo izvrstan primjer i ilustracija zapažanja Irvinga Howea o romanu kao najprikladnijem obliku za obradu političkih tema jer

omogućuje političkim temama da izgledaju kao likovi⁹.

U opisu tih likova, tj. u postupku karakterizacije, u ovom tekstu filtrira se tip pripovjedača koji Wolf Schmid naziva nedijegetičkim implicitnim pripovjedačem. On pripada samo egzegezi, nije sudionik priče, pripovijeda isključivo o drugima i ne predstavlja sebe. No, premda prema kriteriju predstavljanja nije eksplicitno prisutan, jer ne znamo ništa specifično o njemu kao „osobi“, on vrlo nametljivo nudi niz indeksnih znakova posredstvom kojih se realizira (Schmid 2010: 58). Najvažnija je indicija vezana uz životopisne pojedinosti koje selektira pri karakterizaciji likova – prije svega, on otvara pristup njihovoj prošlosti, a svi imaju prošlost koja ih određuje pričom u specifičnoj kombinaciji privatnog i političkog. Predstaviti ću te teme/likove ukratko, redom njihova uključivanja u radnju romana: najstariji i prvi u liniji nasljeđivanja je Jure Čule, koji kao mladić nakon Drugog svjetskog rata bježi u Italiju, zatim odlazi u Alžir u Legiju stranaca, zbog ratnog zločina u Alžiru provodi 10 godina u francuskom vojnom zatvoru, zatim ga angažira Udba u Münchenu gdje organizira ubojstvo punca koje mu donosi nasljedstvo, da bi se 90-ih „trijumfalno vratio u domovinu s karizmom uglednog Hrvata iz dijaspore, velikog domoljuba i uspješnog poduzetnika“¹⁰. Zatim Duje Čule, mediokritet

⁹ Na djelo *Politics and the Novel* (1957) Irvinga Howea pozivaju se u svojim studijama o političkom romanu Zrinka Božić (2022) i Ethem Mandić (2021). Zrinka Božić pregled studija političke fikcije počinje upravo Howeovim tekstom, dok Mandić u svojoj disertaciji zalazi dublje u prošlost te prvu definiciju političkog romana nalazi u knjizi Edmunda Morrisa Spearea *The Political Novel* (1924) (usp. Mandić 2021: 24).

¹⁰ Lik Jure Čule poslužio je kao predložak za lik Jure Pleštine iz pripovijetke „Četiri praelementa“ u zbirci *Pukotine*. U priči novinar Kačić pokušava rasvijetliti okolnosti smrti Jure Pleštine, „visokog dužnosnika vladajuće stranke, dugogodišnjeg političkog emigranta, bogatog poduzetnika, vlasnika lanca trgovina ‘Merkur’, jedno vrijeme dominira gospodarstva, člana Vlade, saborskog zastupnika itd., itd.“ (Brešan 2000: 147). Pleština i Čule dijele sve biografske detalje, sve etape životnog puta uključujući bijeg u Italiju, rat u Alžiru, Legiju stranaca, francuski zatvor, angažman u Udbi, bogatog punca u Njemačkoj, čak imaju i suprugu istog imena, Vanda, a i okolnosti smrti su vrlo podudarne, samo otok na kojemu se odvija sprovod nije Ist nego Silba. Promjene koje se zbivaju s tipom pripovjedača i fokalizacijom gotovo da nalikuju stilskoj vježbi – umjesto Renata u ovoj je priči novinar Kačić glavni fokalizator pripovijedanja, a on je naivni idealist. Pritom se nameće pitanje jesu li ove transmutacije likova ontološke prirode ili samo žanrovске? Jer ako likovi predstavljaju političke situacije, s njima se može manipulirati mijenjajući konstelacije i odnose među njima, dovodeći ih u različite pozicije, rasvijetljavajući i zatamnjujući neke aspekte. Npr. politička situacija koju predstavlja lik Jure Pleštine/Jure Čule izložena je u romanu pogledu junaka koji propituje vlastite mogućnosti (poput Raskoljnikova ubija nekoga tko zaslužuje smrt), a u pripovijetci taj isti lik izložen je pogledu naivnog idealiste Kačića koji vjeruje u sve domoljubne laži koje službena politička retorika gradi oko jednog mutnog kriminalca. Razotkrivajući njegovu priču, njegov lik prazni svoj idealizam i postupno osvještava politički kontekst. No, s jedne strane (u romanu) imamo osvjetnika koji je motiviran korišću i samopotvrđivanjem, a s druge (u priči) je pozitivac i idealist. Taj drugi tip lika u Brešanovoj je poetici učestala pojava, on je blizu svojstava tragičnog junaka, mogao bi stradati nehotičnom pogreškom, a da to stradanje izazove strah

koji se zahvaljujući politici i stranačkoj podobnosti (Partije, pa HDZ-a) uspinje od mesarskog pomoćnika do direktora „Mesoprometa“¹¹; 3. Marijan Čule, župnik u Lici i fanatik koji glorificira NDH; 4. Šime Čule, profesor u zadarskoj gimnaziji koji je neprimjerenim ponašanjem potaknuo samoubojstvo jedne učenice, da bi ga 1996. zatekli u kazalištu gdje s učenicima priprema recital domoljubnih pjesama posvećen borbi protiv pobačaja; 5. Zorka Čule, bivša redovnica koja se udaje za vojno lice da bi ga kasnije izdala i ponovo se udala; 6. Niko Čule, kriminalac, ratni zločinac i profiter i, konačno – njegova sestra blizanka – Sanda Čule, fatalna ljepotica čiji identitet ostaje tajna do kraja.

Renatova borba počinje kao borba za privatno vlasništvo. Njegova je početna opsesija „upravljati sam svojim brodom“, ili u prijevodu na rječnik tranzicije: realizirati se kao privatni poduzetnik. No, u obračunu s Čulinima, Renato zaboravlja na početnu motivaciju i potpuno ga preuzima uloga izvršitelja Božjeg plana. On režira situacije u kojima jedan po jedan član obitelji Čule pogibaju, pozivajući se pritom na stoičku filozofiju prema kojoj postoji sveopći lanac uzročnosti u kojem smo svi uronjeni – „Ni ljudsko htijenje se ne rađa samo od sebe, nego je pokretano nekim uzrokom. Kad nešto hoćete ili nećete, vi ste isto tako u sveopćem lancu uzročnosti i vaša je volja izraz Božje“ (rkp.: 138). Renatovo uvjerenje da je „sve je sa svime povezano i svatko je na neki način kriv za sve što se bilo gdje dogodilo“ (rkp.: 232), oslobađa ga osjećaja odgovornosti za vlastite aktivnosti koje smatra samo „ubrzavanjem“ Božjeg plana.

Premda dakle Renatov obračun s društvenim zlom nadilazi početnu privatnu motivaciju (vlasništvo nad naslijeđenom nekretninom); ono se ne pretvara u pobunu nego u propitivanje vlastitih mogućnosti u kontekstu Božjeg plana, tj. mogućnosti intervencije pojedinca u sveopći kauzalitet. Štoviše, Renato zaključuje sljedeće: „Ako netko voljom uspijeva promijeniti tijek stvari, onda se tu i ne radi o njegovoj, nego o Božjoj volji“ (rkp.: 169).

i sažaljenje. No, glavni junak *Venera i Proletera* nema takve karakterne odlike. Premda bismo htjeli izbjeći uplitanje intencionalnosti u interpretaciju, ovdje se ipak moram zapitati da li je ovaj roman ostao neobjavljen jer autor nije bio zadovoljan glavnim likom, njegovim odnosom prema svijetu, mitskom dimenzijom u kojoj izostaje etička komponenta? To pitanje ne možemo odgovoriti bez autora, možda je za naratološku interpretaciju suviše već i njegovo postavljanje.

¹¹ Lik Duje Čule transformirao se u priči „Mrtvima ništa ne treba“ u lik Duje Rudana, „koljačkog pomoćnika“, mediokriteta, koji se također partijskim političkim vezama uspinje do mjesta direktora „Mesoprometa“, a zatim nakon raspada Jugoslavije kandidira kao gradonačelnik na strani HDZ-a. No, ova je priča razvedenija i u nju su uključene političke spletkе vezane uz izborne manipulacije i glasanja mrtvih.

Kroz sve što je dosad učinio, vjerovao je da se visoko uspeo po ljestvici vrlina. Jer, ispuniti sudbinu, pomoći svjetskom umu da se realizira kroz obračun s pohlepom, mračnim fanatizmom, poltronstvom, glupošću, kriminalom i drugim oblicima bezumlja, znači približiti se onom stupnju vrijednosti koji i on sam sadrži.

(...) A Čulini su bili upravo oličenje svih tih zala. Jedan je na izdaji zgomilao bogatstvo, drugi je žudio za vlašću, treći je bio luđak u svom fanatizmu, četvrti jalovi intelektualac, koji promovira lažne vrijednosti, ona žena je zbog svoje poslušnosti autoritetima slala ljude u smrt, a ovaj zadnji je bio pravi pravcati razbojnik. U tome što im se dogodilo imaju udjela samo jedna viša pravda i on, Renato, kao njezin izvršitelj, i ni za koga trećega tu nema mjesta. (*Venera i Proleter* 232–233)

Borba koju pokreće Renato stoga nije politička, nego arhetipska borba junaka sa sedmoglavim čudovištem, lernejskom Hidrom kojoj on odrubljuje jednu po jednu glavu. Pritom susret romanesknog junaka s čudovišnom obitelji, podsjeća i na situaciju kada Zoran u *Planinama* susreće sedmoglavu zvir, a među kojima „ona glava bludne žene najvećma ga pristaši“. Arhetipsko čudovište predstavljeno kroz zločinačku obitelj Čule koristi se kao kolaž realiziranih mogućnosti društvenog zla koje je predstavljeno kao sudbinsko i neiskorjenjivo. Naime, može se odstraniti zločinca, ali ne i zlo jer ono metastazira kao zloćudni tumor. Ova će teza biti eksplicitno iskazana upravo u Brešanovu distopijskom romanu *Država Božja 2053.* – „Zlo je poput raka, može se trenutno ukloniti operacijom, ali se nakon toga zna pritajiti, a onda odjednom, kada se tome nitko ne nada, metastazirati u neki teži oblik“ (2013: 404).

Država Božja: obitelj u distopijskoj tranziciji

No, osim što obitelj u romanu *Venera i Proleter* ima ulogu mitskog čudovišta kojega junak mora svladati da bi afirmirao svoj identitet, ta je obitelj poslužila kao svojevrsni predložak druge velike Brešanove obitelji – to su Lokovi u romanu *Država Božja 2053.* Lokovi su, kao i Čulini iz *Venere*, porijeklom s otoka (samo ne s Ista nego Iža, i to iz Maloga Iža). Distopijska priča temelji se u ovom romanu na hipotezi o presudnoj ulozi udruge Opus Dei u oblikovanju totali-

tarnog društva hrvatske budućnosti. U skladu s pričom, u tom svijetu dvije su glavne skupine likova – svećenici i obitelj Loko koja ima desetoro braće i sestara. Pritom su blizanci Renco i Sanda Loko književni blizanci Nika i Sande Čule iz *Venera i Proletera*. Cijeli su odlomci teksta kojima se opisuju identični – riječ je o jako povezanim blizancima koji su „po naravi toliko srodni da su se ponašali kao jedna osoba, koja se čudnom igrom prirode pojavljuje čas u muškom čas u ženskom izdanju“, a koji se od rane mladosti razvijaju kao delinkventi:

Njih dvoje su, poput svih blizanaca, nerazdvojno vezani i po naravi toliko srodni da su se ponašali kao jedna osoba, koja se čudnom igrom prirode pojavljuje čas u muškom čas u ženskom izdanju (...) već od najranijeg djetinjstva na svijet su gledali kao da postoji samo za njih. Ako bi neki njihov vršnjak imao nešto što bi oni poželjeli, kakvu igračku ili kolač stali bi se ponašati kao da to i jest njihovo i kao da na to imaju puno pravo. Renco bi prišao djetetu i počeo ga nečim zabavljati, a onda ga odjednom nenadano opalio po ruci, tako da bi taj predmet poletio uvis kao izbačen iz katapulte, a Sanda bi u blizini već čekala s raširenom suknjom ili maramom, uhvatila ga i pobjegla (...) Sanda se već u četrnaestoj godini razvila u stasitu ženu bujnih ali čvrstih oblika, raskošnih prsa i bokova, a vitka struka. Tako da je svojom pojavom mamila muške poglede. (Brešan 2013: 22–24)

Gotovo identičan ulomak koji je ovdje preuzet iz romana *Država Božja 2053*, nalazi se i u romanu *Venera i Proleter* (rkp.: 208–210) s tom razlikom da se umjesto Renca javlja ime Niko te se nakon prve rečenice dodaje još jedna metafora bliskosti blizanaca – „Kao kod spojenih posuda; što se nađe u jednoj, to isto, u isto vrijeme i u istoj količini, nađe se i u drugoj“ (rkp.: 208).

U obama romanima fatalna Sanda u ranoj mladosti nestaje s nekim Nijemcem koji se zove Kurt i vozi najnoviji model BMW-a, a distopijski zlikovac Renco Loko zrcalna je projekcija svog književnog blizanca, tranzicijskog kriminalca Nika Čule. Razlika je u tome što Niko Čule sudjeluje u ratnim zločinima u Bosni, a kasnije vodi bordel, dok Renco vodi bordel, a kasnije se uključuje u političke zločine i državni kriminal (čak i trgovinu organima) pa se čini da je tranzicijski kriminal posredstvom njegova lika projiciran u hrvatsku budućnost. U oba slučaja navedeni lik stradava u obračunu s drugim

kriminalcem, koji se u obama romanima zove Crnjak.

Premda se distopijska vizija hrvatske budućnosti u romanu *Država Božja 2053.* gradi na političkom zapletu – posredstvom Crkve, odnosno udruge Opus Dei koja preuzima vlast, Europa Hrvatsku pretvara u skladište radioaktivnog otpada – zapravo takvom zapletu u romanu prethodi rasulo tradicionalne obitelji i odbacivanje autentične vjere, pa se izlaz traži ne samo kroz obnavljanje obiteljskih veza/vrijednosti nego i kroz povratak na ortodoksnu vjeru iz koje ta obitelj i nastaje. Na početku romana, pri otvaranju obiteljske genealogije, za oca obitelji Guštu Loka kaže se – „držao se izvornog Kristova učenja i nikad se nije izjašnjavao ni protiv ni u prilog bilo koje stranke, redovito je išao na mise i bio, kako bi se to reklo, papskiji od pape, tako da je grijeh vidio ne samo u pobačaju nego i u svakom uzaludnom rasipanju sjemena. Zato je imao čak desetero sinova i kćeri“ (Brešan 2013: 16). Premda je u njegovoj kući razgovor o politici bio jednako zabranjen kao i psovanje Božjeg imena, tri su njegova sina „uplovila u te paklene vode“ (ibid.). Najstariji sin Ambroz bio je komunist, drugorođeni Grgur liberal, a Antun je bio fašist, pripadnik organizacije *Naprijed!* koja je uzore nalazila u Hitleru i Mussoliniju. Najmlađi sin Jure, najbliži po uvjerenjima svome ocu, postao je svećenik. No kako obitelj nastaje u velikom generacijskom rasponu, braća i sestre razilaze se odlazeći za svojim privatnim životima i profesijama pa se prilikom susreta oni i njihova djeca rijetko i otežano međusobno prepoznaju. Te učestale situacije uzajamnog neprepoznavanja braće i sestara i njihovih potomaka¹² upućuju na zaključak o transformaciji jedne tradicionalne u više disfunkcionalnih obitelji, u kojima su svi brakovi samo formalni; supruge braće nisu zainteresirane za obitelj svojih muževa, a barem tri braka u obitelji završavaju razvodom (Filip i Viktor se razvode, a Guste i ne zna da mu je žena umrla). No, zanimljivo je

¹² Spomenut ću samo nekoliko takvih primjera – na samom početku romana kada Torlak i Sanda Loko posjećuju nadbiskupa Grbešića, Sanda tamo susreće svog najmlađeg brata Juru, no oni se ne prepoznaju nego naknadno otkrivaju da su u rodu (ibid.: 47). Kada Jure putuje na Iž kako bi uvjerio braću da prekinu međusobnu borbu i polože oružje pripovjedač nas obavještava da je o svojoj braći znao malo, „i to više po pričanju nego iz osobnog iskustva“ (ibid.: 158). Na putu za Iž Jure se u Zadru susreće s Jakovom, svojim nećakom i Ambrozovim sinom, ali ni oni se ne prepoznaju nego naknadno uz dodatna obrazloženja, razotkrivaju svoje veze (ibid.: 160). Kada Renco, brat kriminalac, dolazi na vrata svog nećaka Viktora tražeći brata Grgura, vrata mu otvara časna sestra Mira, njihova zajednička sestra, no on ju ne prepoznaje jer je ona bila još beba kad je on napustio Iž. Ona mu se čak i lažno predstavlja kao časna sestra Felicija (ibid.: 243). To se ponavlja i pri susretu Jure s Viktorom (sinom njegova brata Grgura). Oni se ne prepoznaju, a Jure pritom kaže da je svog brata Grgura sreo samo dva puta u životu (ibid.: 250).

pritom da su čest razlog bračnih razmirica upravo suprotstavljene političke pozicije, a uglavnom su supruge te koje zauzimaju neke oportune stavove¹³.

Čini se da se rješenje tj. pokušaj izlaza iz distopije vidi upravo u obnavljanju obiteljskih veza, a pritom se čak ni incest ne predstavlja kao etički problematično pretjerivanje u iskazivanju bliskosti. Incestna veza je, s jedne strane usputna posljedica raspada obitelji, a s druge, iskaz „ljubavi među bližnjima“ koja je zapravo istaknuta kao najviša vrijednost na ontološkoj razini priče. Naime, središnji melodramatski zaplet razvija se između Viktora i Mire, nećaka i tete koji pripadaju istoj generaciji, prvi put se susreću tek u tridesetima, a budući da su odrastali razdvojeni, zaljubljuju se. Viktorov otac Grgur, ujedno i Mirin brat, odobravajući vezu koju njegova sestra i sin pokušavaju od njega sakriti, ohrabruje ih tvrdnjama:

Glupost! Vas dvoje ste kao i svi drugi mladi ljudi koji su se jednom u životu sreli i zavoljeli. Sve priče o grijehu incesta i protuprirodnom odnosu obične su mitološke govornarije, koje je stvorila društvena hipokrizija. Nema u tome ništa protuprirodno. (Brešan 2013: 304)

Istu misao ponavlja i časna sestra Valerija, Mirina starija sestra i Viktorova teta:

Ne govori glupost! Nisam ja pozvana nikoga moralno osuđivati... pogotovo kad su u pitanju incest i slične takozvane nastranosti. Bog je u svom stvaranju napravio bezbroj odstupanja od onoga što mi držimo prirodnim. Jer on nije nikakav stolar ili krojač, da bi radio po šabloni. A mi smo obična telad, kojoj nije dano dokučiti njegove razloge, pa smo zato odmah skloni osuditi takve pojave. Uostalom, da nije incesta, ne bi ni nas bilo; potomci Adama i Eve morali su međusobno općiti da bi se čovječanstvo širilo. (Brešan 2013: 372–373)

¹³ Grgurov sin Viktor, član je Liberalne stranke. Njegova supruga Katarina članica je vladajućeg HKSS-a (Hrvatske kršćansko socijalne stranke) kojoj je brak s bivšim liberalom i nevjernikom smetnja za karijeru u Županijskom poglavarstvu pa se stoga razvodi od njega (ibid.: 39). Kada Viktor kasnije posjećuje svog strica Filipa, koji radi kao novinar *Novog lista* u Rijeci, on mu znakovnim jezikom sugerira da pred njegovom suprugom Klarom nije dobro govoriti o osjetljivim političkim temama pa tako, osim što je vrlo neljubazna, ispada da nije ni osoba od povjerenja (ibid.: 225)

Pritom nije nevažno da su Grgur, Valerija, Mira i Viktor predstavljeni kao nositelji pozitivnih vrijednosti u semantičkoj strukturi distopijske priče. Osim što su međusobno bliski, povezani su i otporom prema hegemonijskom društvenom poretku, tj. režimu Crkve. Uz najmlađeg brata Juru, svećenika i idealistu koji u priču ulazi vjerovanjem u sustav da bi se postepeno otrježnjenjem također pretvorio u buntovnika, oni se kao obitelj okupljaju i aktivno uključuju u pokret otpora. Tako se oni transformiraju u žanrovski tipične likove buntovnika na kojima se temelji distopijska *protupriča*¹⁴. No, njihov najmlađi brat Renco, zlotvor je i trgovac ljudskim organima koji je kasnije odgovoran za javno sramoćenje svoje sestre Mire. Na Viktorovo pitanje zna li Renco da mu je Mira sestra, Grgur odgovara – „To, brat i sestra, njemu ništa ne znači“ (ibid.: 266). Bliskost koju osjeća prema sestri blizanki, kao i njezina povezanost s njim, nije predstavljena kao obiteljska bliskost, tj. ljubav prema bližnjemu, nego kao oblik egocentrične veze jer blizanci su zapravo jedno, „po naravi toliko srodni da su se ponašali kao jedna osoba, koja se čudnom igrom prirode pojavljuje čas u muškom čas u ženskom izdanju“ (ibid.: 23).

Ujedno ta novonastala distopijska situacija ponovno povezuje obitelj u pokušaju spašavanja cijelog društva; društvo je obitelj i sve što se događa u društvu, događa se unutar obitelji. U skladu s inzistiranjem na bliskosti u obitelji koja nikada ne može biti pretjerana, teza je da obiteljski sukob vodi cijelo društvo u propast. To se odnosi kako na unutarobiteljsku ljubavnu priču, tako i na bratoubilački sukob braće Ambroza i Antuna koji se odvija na relaciji između Malog i Velog Iža, ali se podiže na razinu sveopćeg, fundamentalnog ideološkog sukoba dvaju totalitarizama u kojima se obje strane uzajamno uništavaju. Kao nekadašnji čelnik zadarskih Novih komunista koji je radio u zadarskom Bagatu, a nakon umirovljenja živi na malom Ižu s najmlađom sestrom Mirom, Ambroz se poziva na Marxa i Lenjina, opire se Crkvi i sa svojim bivšim stranačkim društvima i suborcima iz Domovinskog rata organizira prevrat i preuzima vlast na Malom Ižu. S druge strane, na Velom Ižu vlast preuzima njegov brat Antun iz

¹⁴ Svjetlana Sumpor povezuje likove buntovnika s premisama koje opisuju distopiju kao književni žanr. Pritom se oslanja na Raffaellu Baccolini koja u definiciju distopije uključuje koncepte *priče* (koju predstavlja vlast) i *protupriče* (koju uvodi buntovnik) – „distopijski je tekst građen na konstrukciji *priče* hegemonijskog poretka i *protupriče* otpora. *Protupriča* se razvija kretanjem distopijskog građanina od prividna zadovoljstva preko iskustva otuđenja i rastuće svijesti do akcije koja vodi do klimaktičnog događaja koji hoće ili neće izazvati i promijeniti društvo“ (Sumpor 2021: 295).

profašističke grupacije *Naprijed!* koja se zalaže za „čistu Europu“ uz parolu „Europa Europljanima!“. Antun se poziva na Hitlera i Mussolinija te na Velom Ižu uvodi teror i provodi masovna pogubljenja i zločine. Kada ga posjećuje njegov brat Jure, ujedno i svećenik i idealist koji vjeruje u mogućnost pomirenja i oprosta, Antun zagovara radikalno otuđenje od bližnjih:

Tko je uopće nedužan? I nedužan u odnosu na što? Ne postoje krivi i nedužni, nego samo moćni i nemoćni. Pljujem ja na onu tvoju *ljubi bližnjega svoga*. Život je borba u kojoj opstaju samo jaki. I zato je moje načelo: *ne štedi bližnjega svoga; ono što propada ne podiži, nego gurni da propadne što prije*. Samo moćnima pripada svijet. A među moćnima onom najmoćnijem. (Brešan 2013: 168)

Premda komunist Ambroz u romanu nije demoniziran kao fašist Ambroz, oni oboje završavaju tragično; Antun biva pogubljen u stravičnom ritualu od vlastitih sljedbenika, a Ambroza pogubi vlastiti sin nakon što ga iznevjeri brat svećenik u svom slijepom vjerovanju predsjedniku i Crkvi. Konačno, ono što slijedi 2053. godine nakon rušenja totalitarne „države božje“ su „nove demokratske promjene“. Roman završava povratkom na (novu) tranziciju, koju prepoznajemo između ostalog i po tome što slijedi pokretanje tužbi zbog „nanošenja duševne boli“ (ibid.: 403). Time se zapravo zatvara taj mitski distopijsko-utopijski ciklički krug. Nakon raspada distopije, začinje se novi ciklus koji vodi u istom smjeru.

(Post)tranzicijski distopijski kronotopi u antimodernističkom epilogu

U suvremenoj političkoj povijesti učestala je, pa donekle i općeprihvaćena tipologija koja hrvatsku tranziciju dijeli na „prvu“ i „drugu“. Prva tranzicija počinje već 1989. godine izborom novog rukovodstva Saveza komunista Hrvatske, nastavlja se prvim višestranačkim izborima, demokratskim promjenama, ali i ratom, autokratskim režimom, etničkim podjelama i koruptivnom privatizacijom. Drugi prijelomni trenutak je 2000. godina kada su smjenom HDZ-a otvoreni uvjeti za detuđmanizaciju Hrvatske i za nastavak razvoja „od diktature s demokratskim legitimitetom prema liberalnoj demokraciji“ (usp. Søberg 2006: 57). S obzirom na to da je od početka druge tranzicije prošlo

više od dva desetljeća, a stvarnost je u međuvremenu višestruko demantirala vjerovanje u mogućnost progresa u vidu izlaska iz jednostranačke hegemonije, realna je pretpostavka da se ovoj tipologiji neće pridružiti i projekcija neke „treće“ tranzicije. S tim u vezi, pojednostavljenu viziju koja odnos između prve i druge tranzicije vidi kao odnos između „monoetničarske i nacionalističke“ prema „modernizacijskoj i demokratizacijskoj“ tranziciji, Igor Gajin smatra praktičnom idejom, no primjećuje da je u ovoj projekciji prisutan ne-realni optimizam jer tranzicija zapravo uvijek iznova podbacuje i vraća se na početke – „Kada se valorizacije tranzicije koncentriraju u sažete ocjene kao što su odgođena, produžena, prekinuta, nedovršena, nepotpuna tranzicija i tome slično, onda su to odreda racionalizacije s kojima priznajemo da smo podbacili u odnosu na normativne projekcije idealtipske tranzicije“ (Gajin 2020: 65).

Poimanje vremena u (post)tranziciji vezano je uz iznevjerene utopijske potencijale koje nosi „bolje sutra“, što znakovito ilustrira jedna situacija u romanu *Venera i Proleter* – kada u političkoj kampanji za gradonačelnika Makarske Duge Čule ističe predizbornu poruku „S nama u bolje sutra“, pripovjedač komentira: „još uvijek ima dovoljno naivnih koji ne vide da je to ‘sutra’ iz dana u dan uvijek ‘sutra’. Kao kod onog gostioničara koji je svoj lokal reklamirao tako što je na ulazu napisao ‘Sutra se ovdje toči besplatno’“ (rkp.: 94).

S obzirom na to da je radnja romana *Venera i Proleter* smještena u neposrednu blizinu vremena njegova pisanja, faktografija prijelaza ili privremenosti u njegov se tekst upisuje u skladu s iskustvom „vječnosti tranzicije“ koje Boris Koroman smatra temeljnim temporalnim obilježjem hrvatske proze tranzicije. Otvarajući temu konceptualizacije vremena u tranzicijskim tekstovima Koroman zapaža „dokidanje utopijskog potencijala, odnosno dokidanje teleologičnosti“ kao bitnu značajku koja vodi tome da tranzicija „postaje oznaka permanentnog stanja i iskustva“ koje se u hrvatskoj prozi oblikuje kao „iskustvo permanentne liminalnosti“ (Koroman 2018: 184–185).

Transformacija iskustva vremena prijelaza u (postapokaliptičnu) tranzicijsku vječnost, u Brešanovoj poetici ostvaruje se kroz sklonost da se prijelomni trenutak reprezentira u mitskim kategorijama. U tom smislu Brešanov protagonist, premda tipični tranzicijski gubitnik, nije motiviran pobunom protiv sustava (jer sustav je vječan i obnavlja se ciklički), nego „misijom“ intervencije u njegovu natprirodnu pozadinu. Premještanjem sukoba s realpolitičke na metafizičku razinu, prevodenjem društvenih odnosa na arhetipsku situaciju,

on uranja u političku zbilju reciklirajući mitsku priču te ideju revolucionarne pobune zamjenjuje propitivanjem ideje uplitanja u sveopći kauzalitet. S obzirom na to da se na putu realiziranja te ideje u romanu *Venera i Proleter* u ulogu kolektivnog antagonista nalazi jedna obitelj, opravdano je pitati se koje mjesto obitelj kao ontološka kategorija i retorički oslonac nove postsocijalističke retorike zauzima u drugim Brešanovim posttranzicijskim tekstovima.

Dokidanje teleoložnosti i dokidanje utopijskog potencijala približavaju tranzicijski distopijskom kronotopu koji je specifičan upravo po tome što je slika budućnosti koju želi reprezentirati prepoznatljiva jedino kao ponavljanje prošlosti, i to u kontekstu koji aktualizira sadašnjost. U distopijskim tekstovima priča je uvijek usmjerena prema prošlosti, a tema ponavljanja prošlosti temelji se na selektiranju iz kriterija prezenta, jer priča ponavlja sada aktualnu prošlost, onu koja se još nije „ohladila“, koja je još uvijek zaposlena u političkoj zbilji. Naime, temeljno proturječje distopijskog kronotopa, tj. kronotopa apokaliptičnih narativa, s obzirom na strukturiranje veze između vremena i prostora jest u sljedećem – „dok je iz temporalnog aspekta riječ o pisanju povijesti budućnosti, iz spacijalnog aspekta, taj se prostor budućnosti prepoznaje upravo kroz ponavljanje prošlosti, i to u kontekstu koji aktualizira sadašnjost“ (usp. Levanat-Peričić 2016: 26).

Sadašnjost u koju je Brešanova distopija postavljena jest vrijeme tranzicije, odnosno, ta se hipotetička budućnost odigrava u postapokaliptičnom vremenu „tranzicijske vječnosti“ – otuda usporedivi repertoar likova koji su postavljeni kao političke situacije. Međutim, prividna kritičnost prema mogućnosti realiziranja „države božje“ u ovom je romanu ipak zastala na promoviranju antimodernističkih vrijednosti, proturječno – ta je kritika društvenog zla izgovorena u ime obitelji, u vremenu kada „amoralni familizam“¹⁵ postaje i nova praksa

¹⁵ Autor ove sintagme američki je sociolog Edward C. Banfield koji je uvodi da bi opisao „nazadno“ ili „natražnjačko“ društvo (*backward society*) koje je proučavao u južnoj Italiji 1955. godine. Mjesto svog istraživanja nazvao je izmišljenim imenom Montegrano (zapravo je riječ o gradu Chiaromonte iz regije Basilicata). Pojedince u zajednici Montegrano Banfield je opisao kao ljude koji, premda su živjeli u krajnjem siromaštvu, nisu bili spremni prepoznati komunalne interese ukoliko oni nisu bili vezani uz neposrednu materijalnu korist uže obitelji. Taj egocentrični, klanski sustav koji je promicao isključivo dobrobit obitelji, i to najčešće na račun drugih te žrtvovao javno dobro nepotizmu i obiteljskim vezama, Banfield je nazvao etosom „amoralnog familizma“. U knjizi koja istražuje probleme razvoja civilnog društva u Hrvatskoj ovaj je pojam primijenio Gojko Bežovan tvrdeći sljedeće – „Obrazac amoralnog familizma prepoznatljiv je u kolonizaciji države i javnih poduzeća stranački lojalnim pojedincima, što postaje glavnim načelom društvene promocije i mjerom osobnog uspjeha. Takva su politička pokroviteljstva osnova tradicionalnog klijentelizma i insti-

i nova ideologija „pretvorenog“ društva. Naime, u hrvatskoj tranziciji familizam se ne javlja samo kroz dijagnozu amoralnog ponašanja iskazanog s kritički izvanjske analitičke (o)pozicije, nego i kao eksplicitno iskazana politička pozicija i samoproklamirana ideologija nove tranzicijske vlasti. Borba za prevlast obitelji na ekonomskom, društvenom i odgojno-obrazovnom planu začinje se na samom početku devedesetih najprije kroz poznatu krilaticu o „dvjesto bogatih obitelji“ koje će upravljati hrvatskim društvom. Autorstvo ove ideje najprije se pripisivalo predsjedniku Tuđmanu, a kasnije, nakon kompromitacije pretvorbe i privatizacije, za nju je prozvana ljevica. No, za nas je nevažno tko je autor/ica promocije toga diskursa, a ono što je bitno jest da se u ekonomskoj tranziciji od samoupravnog socijalizma prema kapitalizmu planovi vezani uz akumulaciju kapitala pretvaraju u bogaćenje po ključu rodbinskog pogodovanja, dok se pritom klijentelizam, nepotizam i familizam etički pokrivaju obiteljskim vrijednostima, uz blagoslov konzervativnih udruga i organizacija. Vrhunac te političke borbe u ime obitelji koja počinje rigidnim povratkom na patrijarhalne vrijednosti nakon sloma zajedničke i osnivanja nacionalne države bio je Referendum o ustavnoj definiciji braka koji je 2013. godine ozakonio tzv. nuklearnu obitelj. Naravno, ne treba zaboraviti da je taj referendum potaknula udruga „U ime obitelji“ utemeljena iste godine, deset godina nakon što Brešan objavljuje *Državu Božju*. Istraživanje povijesti djelovanja udruge Opus Dei kojoj je Brešan namijenio ključnu distopijsku ulogu, izlazi iz metodoloških okvira ovog rada, ali zasigurno bi u nekom proširenom kulturno antropološkom istraživanju veza između teksta i konteksta pokazala zanimljive rezultate.

Brešan je autor kojega je hrvatska kritička javnost devedesetih doživljavala kao kritičara sustava koji progovara o bolnim mjestima hrvatske suvremenosti, koji ima hrabrosti dotaknuti čak i teme hrvatskih zločina počinjenih u Domovinskom ratu i koji je osobito kritičan prema ulozi Katoličke crkve u kreiranju državotvorne politike. Odgovornost za neuspjeh tranzicije zasigurno pripada regresivnim vrijednostima na kojima se temeljio i još uvijek se temelji sukob s modernitetom. No, kao prozni pisac Brešan je antimodernist, čak i kada otvara temu distopije u kojoj je izrazito kritičan prema ulozi koju bi u hipotetičkoj hrvatskoj buduć-

tucionalne korupcije. (...) U društvima obilježenim sindromom amoralnog familizma nove se vlade očito ustanovljuju samo za jedan mandat kako bi se zbrinulo članove stranke, prijatelje i rodbinu, obračunalo s neistomišljenicima, zagospodarilo javnim životom i priskrbilo materijalne koristi u različitim dobrima za ostatak života“ (Bežovan 2005: 273).

nosti mogla odigrati Crkva¹⁶. Naime, sudeći po epilogu romana, izlaz iz krize koja nastaje zbog političkog utjecaja koji prisvajaju pokvareni krugovi Crkve, vidi se u povratku autentičnoj vjeri koju je Crkva odbacila, a simbolizira je susret s odbačenim raspelom koje na posljednjoj stranici romana inspirira mladog svećenika Juru da ponovno „ugleda“ ideju Krista i da roman potom završi riječima iz Evandjelja – „Samo reci riječ i ozdravit će duša moja“. Kraj ostaje otvoren i mi ne znamo završava li na ovom mjestu Jurino hodočašće, ali potraga za izlazom iz zatvorenog distopijskog kruga eksplicitno je iskazana kao traganje za iznevjerenim Kristom i izlazom koji vodi prema „ozdravljenju duše“.

U skladu sa zapažanjima Zorana Kravara, antimodernizam je „svjetonazor tipičan za razdoblje nakon ‘smrti boga’“ (2003: 14). Antimodernizam tu „smrt“ prepoznaje u krizi kršćanske religioznosti i najčešće zauzima negativan stav prema vjeri i Crkvi, „u rasponu od ravnodušnosti do pokušaja da se i kršćanstvo prokaže kao krivac za slom predmodernog iskona“ (ibid.). No, antimodernizam novomilenijskih regresivnih tendencija u hrvatskoj književnosti razvija narative o propadanju religije i tradicionalnih vrijednosti kao uzrocima krize nacionalne i globalne kulture¹⁷. Takve se tendencije mogu pratiti u cijelom nizu tekstova koji u svojevrsnom distopijskom trendu u suvremenoj hrvatskoj prozi slijede

¹⁶ S obzirom na odnos prema tradiciji i prošlosti distopijski romani u suvremenoj hrvatskoj književnosti razvijaju dva podžanra – *antimodernističku distopiju* i *distopijsku menipeju* (usp. Levanat-Peričić 2022). Dok se antimodernistička jezgra distopijskog žanra temelji na pripovijesti o religijskom, kulturnom i prirodnom nazadovanju te nastoji afirmirati određene tradicionalne vrijednosti u dehumaniziranom svijetu budućnosti, u distopijskoj menipeji sve su vrijednosti podvrgnute radikalnom smijehu i satiri. Osim Brešanove distopije, u antimodernistički distopijski niz mogu se uključiti romani distopijske trilogije Josipa Mlakića (*Planet Friedman*, 2012., *O zlatu, ljudima i psima*, 2020., *Druga Noina arka*, 2022.), kao i distopije Ede Popovića (npr. *Lomljenje vjetra*, 2011.) dok su paradigmatički primjeri distopijskih menipeja romani Ive Balenovića (*2084. kuća Velikog jada*, 2012., *Vladimir se vraća kući*, 2013.) i roman Borivoja Radakovića *Što će biti s nama*, 2015. Premda predstavljaju primjer antimodernističke distopije, Mlakićevi i Popovićeve romani razvijaju različite i gotovo oprečne religijske narative. Dok je u središtu Mlakićeva romana kršćanska vjera u iskupljenje utemeljena na ponovnoj izgradnji veze oca i sina, u Popovićeve romanu Crkva je samo još jedna korumpirana korporacija. No bez obzira na razlike, oba romana opisuju ne samo društvo bez Boga, već i društvo kojemu nedostaje Bog nakon njegove „smrti“ te u tom smislu podjednako participiraju u antimodernističkom raspoloženju.

¹⁷ To je posve na tragu zapažanja koje iznosi Arthur Versluis uspoređujući modernizam i antimodernizam. Među njima se razlika uspostavlja upravo na suprotnosti između pojmova „napretka“ i „nazatka“. U jezgri antimodernizma Versluis primjećuje „svijest o nazatku“ i uvjerenje „da tehnološko-industrijski razvoj ima destruktivne posljedice u tri primarna i isprepletena područja: prirodi, kulturi i religiji“ (2006: 97). U skladu s tim, futurističke pripovijesti o prirodnom, kulturološkom i religijskom nazadovanju predstavljaju antimodernističku jezgru distopijskog žanra.

nakon Brešanove *Države Božje* (usp. Levnat-Peričić 2022).

Roman *Venera i Proleter* i dalje ostaje u rukopisu. Intrigantno pitanje zašto nije objavljen, odnosno, zašto je Brešan bio nezadovoljan njegovim središnjim dijelom, također ostaje otvoreno. Za interpretaciju teksta, naravno, intencija autora nije presudna. No, ipak, Brešanovo naknadno inzistiranje na etičkoj dimenziji tranzicijskog protagonista koji se opire „grijehu struktura“, donekle roman *Venera i Proleter* isključuje iz vrijednosnog sustava i moralnih imperativa koje zadaje svojoj prozi u cjelini. Junak ovog romana propituje ideju koja je, premda motivirana stoičkom filozofijom, zapravo nihilistička. Brešanov Renato Birčić ima motivaciju Raskoljnikova, ali nema njegovu savjest; on je junak novog doba kojemu je sve dozvoljeno, delinkvent¹⁸ koji u ime Božje upravlja planom uništenja onoga što smatra društvenim zlom. On je opasan lik koji u svom planu uspijeva, ali na kraju strada, a da to ne izaziva katarzu jer delinkventni junak ne može potaknuti osjećaje sažaljenja i straha. Time se na kraju otvara cijeli niz novih pitanja, no ona nas opet vraćaju na početak istraživanja – na zaključak da je tragedija tranzicije u nemogućnosti njezine realizacije, u trajnoj odgodi njezine katarze. U tom smislu ovaj roman u potpunosti predstavlja Brešanov ishodišni tekst tranzicije; on je izraz vremena u kojemu se oblikuje slika društvene zbilje najprije kroz odgođenu utopiju, a zatim kroz realiziranu distopiju. No, u činjenici da u tom ishodišnom tekstu Brešan još uvijek nije u potpunosti izgradio sustav antimodernističkih vrijednosti koje će i u naratološkom i u svjetonazorskom smislu odlikovati njegove kasnije proze, možda se naslućuje i razlog Brešanove autocenzure i odgode njegova objavljivanja.

¹⁸ O ulozi delinkventa i skupina „delinkventnih zajednica“ te njihovu povezivanju s herojskim kodeksom i nacionalnim vrednotama koje ne podliježu sankcijama važećih etičkih normi raspravlja Gojko Bežovan u kontekstu hrvatskog amoralnog familizma. Pozivajući se na Bracewellovu studiju o senjskim uskokima ističe – „U zaostalim društvima socijalno razbojništvo, socijalna hajdučija razvijaju se na temeljima nelegitimnih socijalnih nejednakosti i njihovi protagonisti često uživaju simpatije prosječnih građana i postaju njihovi idoli“ (Bežovan 2005: 274). Na to se nadovezuje i neobična okolnost da se u suvremenoj Hrvatskoj Ured za suzbijanje korupcije i organiziranog kriminala skraćeno naziva USKOK. Bežovan u vezi toga zaključuje – „Uskoci, i sami prijestupnici, uzimali su pravdu u svoje ruke i postajali uzor pokoljenjima. Time se ‘delinkventske zajednice’ i načini njihovog postupanja u kolektivnom pamćenju prepoznaju kao suvremena nacionalna vrednota“ (ibid.). U toj perspektivi Brešanov junak Renato Birčić predstavlja romanesknu transpoziciju uskočkih hajdučko-herojskih vrednota koje se afirmiraju u hrvatskim devedesetima, no suedeći po Brešanovim izjavama, čini se da se u određenoj mjeri protagonist u ovom slučaju ipak odmaknuo od autorove intencije.

LITERATURA

PRIMARNA

- BREŠAN, Ivo (1997). *Utvare*. Zagreb: Znanje.
- BREŠAN, Ivo (2000). *Pukotine & druge priče*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- BREŠAN, Ivo (2013). *Država Božja 2053*. Zagreb: Jutarnji list.
- BREŠAN, Ivo (2022). *Izabrana djela. Kratka proza*. Priredio Vinko Brešić. Zagreb: Matica hrvatska.
- BREŠAN, Ivo. *Venera i Proleter*. Rukopis. Državni arhiv u Šibeniku.

SEKUNDARNA

- BANFIELD, Edward C. (1958). *The Moral Basis of a Backward Society*. Illinois: The Free Press.
- BEŽOVAN, Gojko (2005). *Civilno društvo*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- BOŽIĆ, Zrinka (2022). „Razmatranja o očiglednom žanru ili što je to – politički roman?“. U: *Književnost: motori i hambari. Zbornik u čast Vinku Brešiću*. Ur. Marina Protrka Štimec i Suzana Coha. Zagreb: FF press, 237–250.
- CVITAN, Grozdana (2022). *Trajni sukob s Nečastivim: Ivo Brešan*. Šibenik: Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku.
- GAJIN, Igor (2020). *Lelek tranzicije*. Zagreb: Disput.
- KOROMAN, Boris (2018). *Suvremena hrvatska proza i tranzicija*. Zagreb – Pula: Hrvatska sveučilišna naklada – Sveučilište Jurja Dobrile u Puli.
- KRAVAR, Zoran (2003). *Antimodernizam*. Zagreb: AGM.
- LEVANAT-PERIČIĆ, Miranda (2016). „Relacije posthumanizma i spekulativne fikcije iz očista teorije čudovišta“. U: *Riječki filološki dani. Zbornik radova s Desetoga znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem održanoga u Rijeci od 27. do 29. studenoga 2014*. Ur. Lada Badurina i Nikolina Palašić, 25–37.
- LEVANAT-PERIČIĆ, Miranda (2022). „Post-Yugoslav Dystopian Dilemmas in Writing History of the Future: Alternative Version or Parody Subversion?“. *Studies in Slavic Literature and Poetics vol. 65. Reconsidering (Post)-Yugoslav Li-*

- teratures. Ur. Aleksandar Mijatović i Brian Willems. Leiden – Boston: Brill, 93–106.
- LONČAR, Marija (2001). „Svim političkim opcijama i crkvom u mom romanu vlada Sotona“. Razgovor s Ivom Brešanom. *Šibenski list*, 9. lipnja 2001.
- MANDIĆ, Ethem (2021). *Politički roman u interkulturalnom kontekstu*. Doktorski rad. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- PELEŠ, Gajo (1999). *Tumačenje romana*. Zagreb: ArTresor Naklada.
- SCHMID, Wolf (2010). *Narratology. An Introduction*. Berlin, New York: De Gruyter.
- SØBERG, Marius (2006). „Hrvatska nakon 1989. godine: HDZ i politika tranzicije“. U: *Demokratska tranzicija u Hrvatskoj*. Ur. Sabrina P. Ramet i Davorka Marić. Zagreb: Alinea, 35–64.
- SUMPOR, Svjetlana (2021). *Ironijske strategije distopije*. Zagreb: Leykam.
- VERSLUIS, Arthur (2006). „Antimodernism“. *Telos: Critical Theory of the Contemporary*, 96–130.
- VIDAČKOVIĆ, Zlatko (2000). „Uzori su mi Gogolj, Poe i King“. Razgovor s Ivom Brešanom. *Vijenac – književni list za umjetnost, kulturu i znanost* 174/8: 20–21 (2. studenoga 2000). Dostupno na: <https://www.matica.hr/vijenac/174/uzori-su-mi-gogolj-poe-i-king-17256/>. [U: Ivo Brešan (2022). *Izabrana djela. Kratka proza*. Priredio Vinko Brešić. Zagreb: Matica hrvatska, 479–485]

Family as a Political Subject in Brešan's Novels: The Lokos and The Čules in a Dystopian Transition

In Brešan's manuscript legacy there is also an unpublished novel entitled *Venera i Proleter* (*The Venus and the Proleterian*), interesting precisely from the perspective of the relationship between (political) fiction and political reality. It is a novel with a subject of transition, written in a time of transition, in which the author confronts with the pressures of the so-called „strong realities“ with the strategies inherent for Brešan's writing, i.e. through questioning the idea. The experience of transition as a time of temporaryness in Brešan's poetics is realized through the tendency to represent the turning point in mythical categories. Therefore, Brešan's protagonist, although a typical transitional loser, is not motivated by a rebellion against the system (because the system is eternal and renews itself cyclically), but by a „mission“ of intervention in its supernatural background. By moving the conflict from the real-political to the metaphysical level, by translating social relations to an archetypal situation, he plunges into political reality by recycling a mythical story and replaces the idea of a revolutionary rebellion by questioning the idea of interference in universal causality. Given that on the way to the realization of that idea in the novel *Venera i Proleter*, there is one family in the role of collective antagonist, which as a whole represents the metonymy of a „transformed“ society, the aim of this paper is to question the role that the family as a central social narrative figure plays in Brešan's prose poetics, above all in relation to the novel *Država Božja 2053*. (*The State of God 2053*), in which the collective protagonist of the dystopian transition also appears. Finally, we are interested to what extent the imaginary families of Brešan's novels are a reflection of the change in the politics of the representation of reality, and to what extent they are only a reproduction of the discursive turn from the rhetoric of socialism to the grammar of the transition in which the imperative of the family becomes a key category, ranging from the promotion of conservative worldviews in the ideology of „family values“ to the practice of the so-called of „amoral familism“ (Banfield 1958) in an economy governed by the ideal of „two hundred rich families“.

KEYWORDS: amoral familism, anti-modernism, dystopian chronotope, family, political fiction, *State of God 2053*, transitional text, *Venus and Proleterian*

Martina PETRANOVIĆ

(Ne)poznati Brešan u *Republici Rosamaris*

UDK: 821.163.42.09 Brešan, I. * 792.57

Izvorni znanstveni članak

Ostavština Ive Brešana pohranjena u Državnome arhivu u Šibeniku krije i nekoliko nepoznatih i/ili neobjavljenih djela Ive Brešana, među ostalima i rukopis „otočke farse“ *Republika Rosamaris*, svojevrsni mjuzikl *in spe* nastao pri samome kraju Brešanova stvaralačkoga opusa. U radu „(Ne)poznati Brešan u *Republici Rosamaris*“ stoga se pomnije razmatra ova dosad neistražena Brešanova drama i to s obzirom na nekoliko parametara. Najprije se nastoji odrediti njezino mjesto u odnosu na ostatak Brešanova književnog i napose dramskog stvaralaštva, posebice u svjetlu činjenice da je Brešan još krajem devedesetih godina 20. stoljeća i početkom novoga tisućljeću prestao pisati drame i intenzivnije se okrenuo proznome stvaralaštvu. Potom se proučavaju poetička obilježja *Republike Rosamaris*, kako na razini tematskih i motivskih čvorišta, idejnih i etičkih stajališta te tipologije likova, tako i na razini njezinih formalnih, stilskih i žanrovskih odrednica, naročito u odnosu na pojedina stalna mjesta i opće karakteristike Brešanova dramskoga rukopisa. Osobita pozornost pritom se posvećuje nastanku *Republike Rosamaris* i Brešanovu odnosu prema rukopisom predviđenim glazbenim umecima. Radom se ujedno želi skrenuti pozornosti kulturne i kazališne javnosti na dosad slabo znano Brešanovo djelo i možda potaknuti na izvođenje toga dramskog komada te se stoga u prilogu rada donosi i cjeloviti tekst *Republike Rosamaris*.

KLJUČNE RIJEČI: Ivo Brešan, mjuzikl, *Republika Rosamaris*, rukopis, suvremena hrvatska drama

Od drame do proze i natrag?

Na temelju ekstenzivnoga istraživačkog rada na proučavanju i rezimiranju ostavštine Ive Brešana koja je nakon autorove smrti pohranjena u Državnome arhivu u Šibeniku, novinarka, spisateljica i urednica Grozdana Cvitan napisala-

la je knjigu *Trajni sukob s Nečastivim: Ivo Brešan* (Šibenik, 2022.) i u njoj, u odnosu na postojeću teatrološku literaturu, iznijela na vidjelo brojne novosti, podatke, izvorna tumačenja i interpretacijske pomake o Brešanovu dramskome i kazališnome stvaralaštvu i recepciji toga stvaralaštva u Hrvatskoj i izvan njezinih granica. No jedno od njezinih najvažnijih, a za hrvatsku teatrologiju možda i najvažnije otkriće, jest pronalaženje dvaju Brešanovih dramskih rukopisa koji su dotad bili nepoznati široj pa i užoj stručnoj javnosti i koji, kako se čini, uokviruju i obgrljuju Brešanov dramski opus. Riječ je o rukopisu drame *Čovječja ribica*, odnosno *Proteus anguinus*¹ kako je navedeno na rukopisu, sa samoga početka Brešanova stvaralaštva i o rukopisu „otočke farse“, kako je Brešan podnaslovio svoju dramu, *Republika Rosamaris* sa samoga kraja njegova dramskoga opusa.² U svojoj je dragocjenoj studiji Grozdana Cvitan podastrla uvodne podatke o ove dvije drame (Cvitan 2022), prepustivši daljnja istraživanja, analize i kontekstualizacije svim zainteresiranim proučavateljima Brešanova djela. Ovom prigodom željela bih stoga njoj i ravnatelju šibenskoga kazališta Jakovu Biliću zahvaliti na velikodušnoj pomoći i posredovanju u pribavljanju rukopisa Brešanove *Republike Rosamaris*,³ a redatelju Vinku Brešanu, sinu Ive Brešana, na dopuštenju da se *Republika Rosamaris* usporedo s ovim tekstom objavi u cijelosti te tako učini pristupačnijom širem krugu čitatelja.

U jednom takvom širem krugu čitatelja Ivu Brešana često se znalo percipirati kao ponajprije dramskoga pisca i autora poglavito, kako se često simplificira, jedne drame, *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja*. Takva je predodžba utoliko točna što je odista riječ o jedinstvenom umjetničkom ostvarenju široko prihvaćenom i u nacionalnim i u internacionalnim okvirima te su šanse da

¹ Drama se ponekad navodi i pod naslovom *Proteus anguineus*.

² „Od tri posljednje drame u ovom pregledu, *Čovječja ribica* nastala je na početku Brešanova stvaralaštva, nešto kasnije (zasad izgubljeni) *Softst*, a *Republika Rosamaris* njegova je posljednja napisana drama, mišljena kao mjuzikl“, ističe Grozdana Cvitan (2022: 104).

³ Nakon Brešanove smrti građu o Ivi Brešanu preuzelo je Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku. Dio građe predan je Državnome arhivu u Šibeniku, a dio je izložen u Brešanovoj sobi, memorijalnog spomen-prostoru uređenom u foajeu šibenskoga kazališta i svečano otvorenom 2021. godine. Popis izložene građe otisnut je na kraju knjige *Trajni sukob s Nečastivim: Ivo Brešan*. Grozdana Cvitan se upravo radeći na biografskim i bibliografskim karticama o Ivi Brešanu i njegovome opusu za potrebe uređenja Brešanove sobe upustila u detaljnije istraživanje piševe ostavštine te je potaknuta pronađenim podacima i građom napisala spomenutu knjigu, pa ne iznenađuje što je nakladnik toga značajnog izdavačkoga projekta Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku. U sklopu odavanja počasti Ivi Brešanu, šibensko kazalište svojedobno je postavilo i bistu Ive Brešana, djelo kipara Nikole Vudraga (2019.).

će se neka druga Brešanova drama u skorije vrijeme približiti uspjehu *Mrduše* vrlo male.⁴ Osim toga, u kontekstu tzv. „preobrazbe farse“ u drugoj polovici 20. stoljeća (Mrkonjić 1975) te poznatih postmodernističkih dramskih reispisivanja tradicije i političkoga teatra u sedamdesetima, rečena je drama nesumnjivo označila i važnu prekretnicu u hrvatskoj dramskoj književnosti i ponudila snažan izazov hrvatskome kazalištu. No kako Brešan ipak nije autor samo jedne drame, u međuvremenu se ta i takva percepcija njegova stvaralaštva bitno izmijenila, ne samo kad je riječ o njegovome dramskom radu, već i kad je riječ o prozi, i to se može (pr)ovjeriti u nekoliko različitih područja – književnopovijesnom, kazališnopovijesnom/teatrološkom i kazališnopraktičnom – koja odaju zanimanje za daleko širi spektar Brešanovih djela, kako starijega tako i novijega datuma. Čitanje *Republike Rosamaris* također može ponuditi korisne smjernice za daljnje iskorake u tom smjeru.

S obzirom na to da je riječ o slabije i svakako nedovoljno poznatome rukopisnom djelu, za sam početak razgovora o *Republici Rosamaris* valja iznijeti osnovne podatke i rekapitulirati nekoliko činjenica o samome rukopisu: drama je sačuvana u obliku računalnoga ispisa na trideset i pet listova papira formata A4 (odnosno trideset i šest ako se uzme u obzir i naslovni list s podjelom uloga), a oznake paginacije od 1 do 35 ispisane su rukom. Iako zasad nije moguće posve točno definirati vrijeme nastanka drame i utvrditi preciznu dataciju rukopisa, izvjesno je da je riječ o djelu s kraja Brešanova dramskoga stvaralaštva i vjerojatno posljednjem Brešanovu dramskome tekstu, a o okolnostima, motivima i okvirima nastanka ove drame može se govoriti na temelju nekih neposrednih i posrednih podataka, o čemu će biti više riječi u nastavku. Ono što se već sada, međutim, može naglasiti jest da pronalazak ovoga dramskog teksta ipak ponešto relativizira, odnosno modificira tvrdnje o Brešanovu odustajanju

⁴ U 21. stoljeću *Predstava Hamleta* i dalje je Brešanov najizvođeniji tekst i u Hrvatskoj (SK Kerempuh, Zagreb, 2014., redatelj Vinko Brešan) i u inozemstvu (HNK, Mostar, 2017., redatelj Ivan Leo Lemo), nerijetko podvrgnuta i radikalnijim prilagodba ili adaptacijama (Narodno pozorište, Sarajevo, 2011., redatelj Sulejman Kupusović), uključujući i uvođenje lutkarskih elemenata (HNK, Zadar i Kazalište lutaka, Zadar, 2022., redatelj Dražen Ferenčina), no izvode se i njegova druga dramska djela: nekoliko uprizorenja *Svečane večere u pogrebnom poduzeću*, 2008. u ZGK Komedijska i 2011. u splitskome HNK-u, *Veliki manevri u tjesnim ulicama* 2014. u HNK-u u Šibeniku, prilagodba filma *Kako je počeo rat na mom otoku* 2018. u koprodukciji GDK Gavella i HNK-a u Šibeniku ili *Videnje Isusa Krista u kasarni V. P. 2507* 2021. u koprodukciji Gradskog kazališta Joza Ivakić, Vinkovci, Hrvatskog kazališta, Pečuh, Narodnog pozorišta, Tuzla i UO Slavonki Brodveji, Slavonki Brod.

od dramskoga pisma sredinom ili krajem devedesetih godina prošloga stoljeća, što je misao koja se može pročitati i u stručnoj literaturi o Brešanu i susresti ili čuti u javnom i medijskom diskursu, a koju je na neki način potvrđivao ili perpetuirao i sam autor u više novinskih razgovora (Cvitan 2022). Tako, primjerice, u jednom od najsustavnijih i najjezgrovitijih recentnijih pregleda Brešanova djela, enciklopedijskome članku o Ivi Brešanu tiskanom u *Hrvatskoj književnoj enciklopediji*, vrstan poznavatelj Brešanova opusa Boris Senker navodi da se Brešan „od sredine 90ih godina 20. stoljeća posvećuje (...) gotovo isključivo romanima i pripovijetkama“ (Senker 2010: 216). U različitim pak medijskim istupima Ivo Brešan podgrijavao je tezu da je u jednom trenutku prestao pisati drame i objašnjavao je viševrtnim razlozima, primjerice, nepodudarnošću njegova dramskoga pisma s aktualnim dramskim, dramaturškim i uopće kazališnim stilovima i (postdramskim) izvedbenim trendovima, umorom od prilagođavanja tekstova kazališnoj izvedbi i zahtjevima kazališta i redatelja, nezadovoljstvom načinom na koji su predstave u konačnici izvedene, ali i zahtjevnošću, strogošću, zadanošću i konciznošću dramske forme koja ne dopušta digresije kakve je moguće činiti u proznim djelima i sl. (Brešan u: Cvitan 1998, Brešan u: Piteša 2005, Brešan u: Ivanišević 2016: 4).

Podjela Brešanova opusa na dramski i prozni dio, pri čemu su prva desetljeća Brešanova stvaralaštva posvećena dramskoj književnosti a ostatak stvaralačkoga razdoblja prozi, najprije romanima a onda i kraćim proznim vrstama, i pri čemu se kao ključna vremenska razdjelnica navode devedesete, zasigurno nije neutemeljena, posebice uzme li se u obzir produktivnost i opseg Brešanova proznoga korpusa u novome tisućljeću, no i u takvom pogledu na Brešanov opus ipak postoje stanovite nijanse na koje možda u povodu *Republike Rosamaris* nije zgorega iznova upozoriti. Prvi književni radovi Ive Brešana bile su pripovijesti napisane još za gimnazijskih dana, odnosno proze objavljene u *Šibenskoj reviji* pedesetih godina 20. stoljeća, da bi se pisac potom preusmjerio na dramsku književnost i stvorio djela po kojima je najviše cijenjen i prepoznat, a usporedo se bavio i stvaralaštvom za film i televiziju. Devedesetih je godina Brešan doista počeo ponovno pisati i objavljivati prozu – započevši s romanom *Ptice nebeske* 1990. prema scenariju istoimene vlastite serije i nastavivši s *Ispovijedima nekarakternoga čovjeka* 1996. godine. No na samome razmeđu osamdesetih i devedesetih te u devedesetima, Brešan je napisao i značajan i nimalo zanemariv broj dramskih

djela u kojima se okreće i novim modalitetima i strategijama književnoga stvaranja i reagira na nove društvene pojave na mijeni tisućljeća. Većina njih sabrana je u Brešanovim dramskim zbirkama izdanim u devedesetima i/ili je, štoviše, u devedesetima praižvedena. U zbirci *Tri drame* (1993) su uz *Predstavu Hamleta u selu Mrduša Donja* tiskane drame *Ledeno sjeme* i *Stani malo, Zvonimire*; u zbirci *Utvare* (1997) su pod zajedničkim naslovom *Kratki kurs dugog propadanja* objavljene jednočinke *Mastodont*, *Autodenuncijacija*, *Kako je drug Jere Pičak isključen iz Saveza komunista* i *Egzekutor* te drame *Utvare* i *Nihilist iz Vele Mlake*; naposljetku, u zbirci *Spletke* (1997) izdane su drame *Potopljena zvona*, *Veliki manevri u tijesnim ulicama* i *Julije Cezar*. Spomenute četiri jednočinke okupljene u cjelini *Kratki kurs dugog propadanja* izvedene su u Gradskom dramskom kazalištu Gavella (1992.), a u devedesetima je praižvedeno i više njegovih cjelovečernih dramskih djela iz tzv. postsocijalističke faze: u Zagrebačkom gradskom kazalištu Komediya igrani su *Veliki manevri u tijesnim ulicama* (1990.), jednočinke *Egzekutor* (1992.) i *Mastodont* (1999.) te drama *Starohrvatskih triptih* (1992.) igrane su u Šibenske kazalištu, a drama *Stani malo, Zvonimire* izvedena je u Gradskome kazalištu Trešnja u Zagrebu (1994.). U devedesetim je godinama, nakon nekoliko neuspješnih pokušaja u prethodnim desetljećima (usp. Cvitan 2022), Brešan došao i do scene Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, i to dramama *Potopljena zvona* (1994.) i *Nihilist iz Vele Mlake* (1998.), a osim na pozornici središnjega nacionalnog teatra Brešanova su djela u devedesetima prikazana i na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu gdje je izveden *Julije Cezar* (1995.) i na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku gdje su izvedene *Utvare* (1998.). Neke je drame Brešan, štoviše, i pisao za pojedina kazališta, poput *Potopljenih zvona* za Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu (1994.)⁵ ili *Gnjide* za Zagrebačko gradsko kazalište Komediya, no potonju je, zbog Komediji tada neprihvatljive satiričnosti i društvene kritičnosti Brešanova teksta naposljetku izvelo Satiričko kazalište Kerempuh (1999.) o čemu je i sam Brešan javno progovorio (Brešan u: Cvitan 1998).

⁵ Brešan navodi da je *Potopljena zvona* pisao prema narudžbi Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, odnosno ravnatelja Drame Jakova Sedlara, i po mjeri zagrebačkoga teatra, uvažavajući mogućnosti i potrebe njegova ansambla koliko i gabarite njegove velike scene i njezinih osobitosti i potencijala kao što je, primjerice, zao-kretna pozornica (Brešan u: Nenadić 1994: 25). U razgovoru s Grozdanom Cvitan napomenuo je pak da je *Potopljena zvona* od njega naručio tadašnji intendant zagrebačkoga HNK-a, Georgij Paro (Cvitan 1996: 4).

Drama pak *Ledeno sjeme*, praižvedena u Poljskoj (2000.), ostaje do danas neizvedena na hrvatskim pozornicama. Naposljetku, kad je riječ o njegovoj recepciji u dramskoj književnosti i kazalištu devedesetih treba napomenuti i da su u devedesetima čak dvije njegove drame – *Julije Cezar* (1994.) i *Nihilist iz Vele Mlake* (1996.) – nagrađene središnjom nacionalnom nagradom za dramsko pismo, Nagradom Marin Držić za najbolji dramski tekst Ministarstva kulture (danas: Ministarstvo kulture i medija) Republike Hrvatske.

Mjuzikl *in spe*

Unatoč pauzi u dramskome stvaralaštvu, Ivo Brešan još je 2005. ustvrdio kako svakako nije „napravio oproštaj sa dramom“ (Brešan u: Piteša 2005). O razlozima zbog kojih se vratio dramskome pismu nakon 12 objavljenih romana i dvije zbirke kratke proze te, koliko se može utvrditi, približno desetogodišnje stanke u bavljenju dramskom formom,⁶ ali i o razlozima zbog kojih se *Republika Rosamaris* žanrovski može odrediti kao svojevrsni mjuzikl *in spe* (ili možda ipak *in nuce!*) moguće je spekulirati na temelju samoga rukopisa sačuvane drame *Republika Rosamaris*, popratnih dokumenata i materijala te medijskih izjava i svjedočanstava Brešanovih (potencijalnih) suradnika na *Republici Rosamaris*.

Kazališni pojmovnici, rječnici i priručnici mjuzikl obično definiraju kao glazbenoscensku izvedbenu vrstu zabavnoga predznaka koja pretežito obrađuje suvremene sadržaje ili se temelji na poznatim književnim djelima, a sastoji se od govorenih dijaloga, pjevanih umetaka i plesnih dionica (usp. Batušić 1991; Kennedy 2003). Premda *Republika* ne predviđa plesne dijelove, u samom su rukopisnome tekstu drame, koja se sastoji od devet prizora razdijeljenih mahom u skladu s promjenama mjesta radnje (riva, konoba, župni dvor, seoska ambulanta...), upisani i naslovi deset songova koji presijecaju, zaključuju ili poentiraju pojedine prizore, a na koncu i cijelu dramu. Oni upućuju u smjeru mjuzikla kao moguće ciljne i konačne (koliko i nukleusne) izvedbene forme *Republike Rosamaris*, neovisno ili usporedo s Brešanovim podnaslovnim žanrovskim određenjem *Republike* kao „otočke farse“ kakvo je ovjereno i brojnim

⁶ Posljednja novija i praižvedena drama Ive Brešana bila je *Gnjida* 1999. godine.

sadržajnim i formalnim aspektima Brešanova rukopisa.⁷

Za razliku od Brešanu naraštajno bliskoga dramskoga autora Ivana Kušana te nešto mlađega trojca Tahir Mujičić – Boris Senker – Nino Škrabe, koji su u „raspjevanome pučkome igrokazu s pucanjem i umorstvom“ *Čaruga* (Kušan), odnosno u *Priobalnome triptihu ili Domagojadi* i drugim svojim djelima (Mujičić – Senker – Škrabe), pisali vlastite songove, Brešan u *Republiku Rosamaris* umeće songove kojima on sam *nije* autor, a nije precizno propisa(n)o ni tko ih i kako ima izvoditi. Na osnovu naslova songova, zvučnih zapisa, rukopisa i nekih biografskih indikacija, rukopisom *Republike Rosamaris* predviđeni songovi mogu se identificirati kao pjesme s „etnopop“ albuma *Ka hashish* hrvatskoga sastava Tonči Huljić & Madre Badessa Band sa specijalnim gostima Goranom Bregovićem i Petrom Grašom iz 2011. godine, za koji tekstove napisane u starom splitskom velovaroškom dijalektu potpisuje Vjekoslava Huljić, glazbu Tonči Huljić, a aranžman Goran Bregović.

U prilog tomu govori i više posrednih podataka. Iz nekoliko postojećih mrežnih zapisa daje se naslutiti da je između Ive Brešana i Tončija Huljića postojao dogovor o radu na zajedničkoj predstavi ili mjuziklu. Da takav oblik suradnje za Brešana ne bi bila potpuna novost znamo jer je i neke ranije drame poput *Svečane večere u pogrebnom poduzeću*, *Potopljenih zvona* ili *Gnjide* pisao u dogovoru s kazališnim redateljima i ravnateljima ili po narudžbi kazališta, a slična se tvrdnja može protegnuti i na njegove filmske scenarije. Huljić je suradnju s Brešanom i izrijeком (a dodala bih, i s ponosom) istaknuo: „Evo, sad mogu otkriti. Posljednje djelo koje je napisao pokojni Ivo Brešan, dramski tekst, glazbenu komediju, bio je za mene.“ (Huljić u: Lokas 2021)⁸ Konačno, Vinko Brešan je u nekoliko navrata (Cvitan 2022), pa tako i u razgovoru vođenom u povodu ovoga teksta 14. svibnja 2024. godine, naglasio i potvrdio da je Tonči Huljić njegovome ocu Ivi Brešanu svojedobno poslao pjesme s albuma *Ka hashish* i naručio od njega tematski povezan mjuzikl s „ne više od

⁷ Definicija mjuzikla ponuđena u mrežnome izdanju *Hrvatske enciklopedije* navodi kako mjuzikli nerijetko podrazumijevaju i kombiniranje elemenata farse, parodije, vodvilja, operete, pantomime, *showa* i revije, od kojih su u Brešana najzastupljeniji elementi prvo navedenih farse i parodije. Usp. „Mjuzikl“, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Dostupno na: <<https://www.enciklopedija.hr/clanak/mjuzikl>>. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/mjuzikl> (6. svibnja 2024.).

⁸ Suradnju sličnu ovoj kakva je planirana s Brešanom, bračni par Huljić je i ostvario mjuziklom *Pacijenti* 2016. godine, ali u zajedništvu s dramatičarom Mirom Gavranom kao libretistom mjuzikla za koji je Tonči Huljić skladao glazbu, a Vjekoslava Huljić napisala tekstove songova.

četiri lica“: Ivo Brešan spremno se odazvao Huljićevu pozivu, ali je na koncu umjesto drame za nekoliko izvođača napisao mnogo kompleksniji i razvedeniji dramski tekst s preko dvadeset dramskih likova, čime je daljnji rad na izvedbi *Republike Rosamaris* u suradnji s Huljićem zaustavljen, ponajprije imajući u vidu složenost produkcijskih zahtjeva potencijalne izvedbe.⁹

U Brešanovu rukopisnome tekstu *Republike Rosamaris* songovi bračnoga para Huljić redom su navedeni prema sljedećim naslovima – Prvi song: *Ariva san ti*, kraj prvog prizora (str. 4),¹⁰ Drugi song: *Akužaj*, sredina drugog prizora (str. 6), Treći song: *Lungo koržo*, sredina trećeg prizora (str. 19), Četvrti song: *Imberlan*, kraj trećeg prizora (str. 12), Peti song: *Anarkišta*, kraj četvrtog prizora (str. 16), Šesti song: *U Boga triba virovat*, kraj petog prizora (str. 19), Sedmi song: *Kapje špina*, sredina sedmog prizora (str. 24), Osmi song: *Kao na hašišu*, sredina osmog prizora (str. 29), Deveti song: *Mana*, sredina devetog prizora (str. 34) i Završni song: *Amerika*, kraj dramskoga djela (str. 35). Na spomenutom je Huljićevu albumu iz 2011. slijed pjesama nešto drukčiji, a zamjetljive su i manje varijacije u naslovima (*Anarkišta (Robija)*, *Ka hashish*, *Amerika*, *Ankoran*, *Mána*, *Imberlan / Madre Badessa*, *Ariva san ti*, *U Boga triba virovat*, *Akužaj*, *Parti vreme*), no uzme li se u obzir sadržaj samih stihova nema dvojbe da je riječ o pjesmama koje se podudaraju sa songovima što ih Brešan navodi u rukopisu svoje drame.

Premda Brešanova drama može posve legitimno funkcionirati i kao samostalni dramski tekst neovisan o songovima, valja reći da songovi identificirani prema umetnutim naslovima sadržajno i tematski umnogome korespondiraju s dramskom radnjom, nadovezujući se kao komentar, zaključak, sažetak, rezime ili kulminacija pojedinoga prizora, odnosno kao svojevrsno očitovanje ili ispovijed pojedinoga dramskog lika nakon što je tijekom dramske radnje skrenuo pozornost na njega i na njegovu poziciju ili je pak lik doveden u središte prizora i dramske situacije. Glazbeni/pjevani dijelovi dakle nemaju ključnu, odlučujuću ili dominantnu ulogu u radnji, ali nadograđuju, ističu i zaokružuju neke njezine važne rukavce i (pro)nositelje te je opravdano pretpostaviti da je

⁹ Na podacima i susretljivosti u razgovoru ovom prigodom još jednom zahvaljujem Vinku Brešanu, kao i Tončiju Huljiću.

¹⁰ Svi navodi donose se prema opisanome rukopisnome tekstu djela *Republika Rosamaris* pohranjenom u Državnom arhivu u Šibeniku.

dramski tekst mišljen i pisan u nekoj vrsti sinergije sa songovima. Primjerice, razmišljanja predsjednika stranke Dišperaduna, zastupnika ljudi nižega socijalnog statusa i teže životne pozicije, o boljem životu i spasu od bijede, odgovaraju songu *Akužaj* koji ga slijedi. Na sličan način profilu jednoga od središnjih Brešanovih likova, Pepa, koji unatoč prijetnji zatvora uporno odbija priznati ičiji autoritet ili vlast jer je protiv „svake vlasti, i države i zakona i svakoga ko nam propisuje kako se imamo vladat“ (str. 16) odgovara song *Anarkišta (Robija)*, a liku otočkoga svećenika don Đidića koji će za sebe reći: „Ja nisam ni za koga, ni protiv koga, ništa ne znam, ni u što se ne pačam, ne radim ni za čiju korist ili, ne daj Bože, nečiju štetu“ (str. 23), i koji svoju oportunističku narav bezuspješno nastoji sakriti iza vjere u Boga i instituciju crkve, song *U Boga triba virovat*. Kao primjer može se navesti i stanovita tematska podudarnosti između lika i sudbine Brešanova otočkoga redikula, „onog imberlanog“ Ive Prpina (Brešan, str. 18) kojim ostali otočani nerijetko manipuliraju i songa *Imberlan* koji tematizira životopis Ivi srodnoga mjesnog nesretnika.

Završni song, *Amerika*, povezan je pak s idejom o pogubnosti mentaliteta koji uništava sve oko sebe, samo što ono što u songu i popularnome videospotu skupine Madre Badessa Band djeluje prpošno, nestašno i šaljivo, u završnici Brešanova teksta ostavlja neobično gorak okus, podsjećajući na većinu sumornih i besperspektivnih raspleta Brešanovih dramskih djela koja u pravilu donose poraz ili tragičan ishod i za protagonista i za civilizaciju, što je o Brešanovu opusu istaknuo još Zvonimir Mrkonjić prozvavši Brešana piscem polisemičnoga „kraja partije“ i naglasivši: „samo što se u njega ne nudi nikakva utješna uživljavajuća perspektiva posljednjih ostataka čovječanstva – eliotovskog uzdaha kojim se svijet konča – nego crna rupa u kojoj se samodokida“ (Mrkonjić 1989: 264). Valja dakle pridodati kako usprkos neosporivoj komplementarnosti Brešanova teksta i umetnutih songova, cjelina glazbenoga projekta *Ka hashish* zamišljenog kao svojevrсна oda ležernoj pa i hedonističkoj životnoj filozofiji mediteranskoga otočkoga života i njezina protagonista kojega je Tonči Huljić svojedobno opisao kao „rođenog pijanca i ‘linčinu‘“ (Huljić u: Gall 2011: 19), upućuje na ponešto drukčiju intonaciju albuma u odnosu na impostaciju Brešanova teksta. U tom se pogledu Brešanova *Republika Rosamaris* na više razina i u više smjerova ipak doima najbližoj upravo cjelini spisateljeva dramskoga opusa te ću u nastavku zato i pokušati skrenuti pozornost na njih nekoliko.

Osnovna obilježja Brešanova dramskoga stvaralaštva

Brešanova dramska djela u kojima se, kako je poznato, autor nerijetko oslanja i na idiosinkratska literarna prevrednovanja mnogih arhetipskih motiva i kanonskih književnih predložaka zapadnoeuropske civilizacije, od samoga su početka njegova dramskoga stvaralaštva imala provokativan, ako ne i razoran učinak na hrvatsko glumište, „ravan“, kako se izrazio već spominjani Zvonimir Mrkonjić, „postavljanju dinamita pod kazalište“ (Mrkonjić 1989: 264). Stoga su i reakcije na njih često bile jednako burne, bilo da je riječ o optužbama za političku sumnjivost i ideološku nepoćudnost koje su stvarale veliki pritisak na kazališta i izdavačke kuće te ih dovodila i do autocenzure, o izravnim zabranama i zaprekama premijernom postavljanju Brešanovih tekstova odnosno uklanjanjima već premijerno izvedenih naslova s repertoara, ili o velikim vremenskim odgodama praizvedbi njegovih drama od vremena njihova nastanka do vremena njihova prvoga izvođenja, bilo u Hrvatskoj ili u inozemstvu. Kad je u devedesetim godinama prošloga stoljeća došlo do promjene društvenopovijesnih okolnosti, vladajućega političkog određenja i državnog uređenja, bilo je i mišljenja da za Brešanov model dramskoga pisma, napose onog ranog, više neće biti kazališnoga senzibiliteta i da će Brešanova dramska djela potonuti u književni i kazališni zaborav kao recepcijski i izvedbeno irelevantna, no to se, kako je već i rečeno, srećom nije dogodilo. Ne samo da su se njegove ranije drame nastavile izvoditi, napose *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, uključujući i devedesete,¹¹ nego je Brešan i u devedesetima napisao veći broj dramskih djela koja su intrigantno i kritički progovarala o društvenoj zbilji n(e)ov(isn)e Hrvatske, bez obzira na to jesu li se okretala povijesnim temama ili su izravnije tematizirala suvremenost, a poglavito uzimajući u obzir Brešanovu maksimu da bez obzira na trenutani odabir vladajućih društvenih kostima i pojavnosti srž ljudske naravi ostaje nepromijenjenom. Neovisno o tome jesu li napisane u njegovoj prvoj ili drugoj stvaralačkoj fazi, onoj uvjetno nazvanoj socijalističkom ili onoj uvjetno nazvanoj postsocijalističkom odnosno postjugoslavenskom, Brešanove drame nose snažan pečat društvenopovijesnoga vremena u kome su nastale i gotovo se uvijek bave akutnom, a nerijetko i izazovnom tematikom, no povijesna ili lokalna prepoznatljivost njegovih drama, sadrža-

¹¹ U Satiričkom kazalištu Kerempuh 1994. adaptirao ju je i režirao Mustafa Nadarević.

na u mjestu i vremenu radnje i upisana u dramske situacije i likove ili njihov govorni izričaj, ipak je samo jedan od dramskih slojeva čijim se razgrtanjem teme i ideje koje Brešana dramski opsjedaju prepoznaju kao univerzalne studije ljudskoga mentaliteta. Dnevno-političke aktualnosti nešto su što Brešana samog nikada nije primarno i dubinski zanimalo jer nije pisao, kako je uporno isticao, političke pamflete već književna djela. Štoviše, Brešan je u nekoliko svojih autobiografskih, autorefleksivnih i autopoeitičkih tekstova, kao što su „Moji ‘slučajevi‘“ (1992), „Osnovna načela moga kazališnog sustava“ (1997) ili „Autobiografija“ (1997), eksplicitnije progovorio i o vlastitim stvaralačkim načelima i ciljevima te rezimirao vlastito djelo i iznio osobne stavove i zaključke o vlastitom radu, posebice dramskom. Govoreći tako o osnovnim načelima svoga kazališnog sustava poglavito je apostrofirao i poslije često ponavljaju tezu da polazište za njegova dramska djela, slijedom hegelijanske misli o tezi, antitezi i sintezi, valja tražiti u nekoj načelnoj ideji ili misli koju kroz dramsku situaciju dovodi u vezu s nečim konkretnim ili nadahnutim zbiljom, da bi ih potom sintetizirao u svojevrsnu metaforu, umjetničko djelo specifičnih estetskih i etičkih univerzalnih vrijednosti (Brešan 1997). Posebno je pritom bio obuzet problematikom međuodnosa, supostojanja i sučeljavanja individue i kolektiva, kritikom društvenoga sustava u kojem je pojedinac izložen represiji političkoga aparata i primitivizma sredine, etičkom zapitanošću nad borbom dobra i zla te svrhovitošću ljudske egzistencije, idealističkim konfrontiranjem pojedinca s moralnom i materijalnom korupcijom te sustavnim dramskim oponiranjem bilo kakvoj vrsti isključivosti i dogmatičnosti u korist slobodoumlja i kritičke misli (Mrkonjić 1989, Čale Feldman 1989, Senker 2010, Cvitan 2022). U dramama napisanim u devedesetim godinama posebice će, pored navedenoga, doći do izražaja i dramska zapitanost autora nad potencijalnim i tvarnim manipulacijama nacionalnom povijesti i (re)konstruiranjima ili (re)dizajniranjima povijesti u ideološke (i) interesne svrhe (Gospić Županović 2023).

Poznato u nepoznatom i obrnuto

Mnogima od utabanih staza, kako pokazuje *Republika Rosamaris*, Brešan se nastavio kretati i u novome tisućljeću. Nastajući u (post)tranzicijskom periodu samostalne Hrvatske i reagirajući na nova društvena proturječja te politič-

ke i moralne devijacije suvremenoga kolektiva i pojedinaca, i u svom se sadržajno-idejnome i u svom se formalnome sklopu *Republika Rosamaris* uvelike naslanja na spomenutu brešanovsku tradiciju, bez obzira na to što katkada iz nje i iskoračuje.

Na općoj fabularnoj razini *Republika Rosamaris* obrađuje temu odvajanja jednoga malog dalmatinskog otoka od matične države te uzroka i posljedica takve odluke na zajednicu u cjelini ali i na njezine pojedine članove. Do odvajanja otoka koji je dotad nosio simbolično ime Ogoljak (slično Ogoljanu u *Aneri*) i njegova preimenovanja u Republiku Rosamaris dolazi zbog toga što su na otoku pronađeni ostaci rimske vile (Rosa Maris) te susljedno tomu otočani sebe proglašavaju potomcima starorimske aristokracije a otok ostatkom Rimskoga Carstva. Daljnji razvoj dramske radnje vrlo brzo otkriva da istinski motivi odcjepljenja leže u izbjegavanju jeftinoga ustupanja otočke zemlje županiji za izgradnju vila, golf terena i hotelskih kompleksa, odnosno u nastojanju da od prodaje zemlje profitiraju sami otočani, dakako, samo oni odabrani, a ne primjerice županija ili država. Usporedo sa središnjim tijekom radnje, Brešan uspostavlja i više paralelnih dramskih zapleta i odvojaka. Jedan od najvažnijih čine izborne igre i spletke te borbe oko raspodijele vlasti i funkcija, zbog čega je i popis dramskih likova na početku drame razdijeljen prema stranačkoj pripadnosti ili, u manjem broju, nepripadnosti odnosno neopredjeljenosti. Na rukopisnome listu stoji sljedeća podjela dramskih likova: Stranka Napridak – Fionula, predsjednica, Bare, Gušte, Visko, Lino, Kiki, Bura, Kuštre, Markiol; Stranka pijanaca – Gnjusto, predsjednik, Mate, Jere, Šime; Stranka dišperaduna – Zanze, predsjednik, Roko, Febo. Stranački su neovisni pa time i nerazvrstani te navedeni na kraju popisa i preostali likovi – Marica, Markiolova kći, Pepo, njezin zaručnik, Ive Prpin, redikul, don Đidi, župnik, Križe, policajac i Mira, liječnica. U radnji sudjeluju još i dva lika – Časnik i Kapetan – koja nisu navedena u Brešanovu popisu „osoba“, kako ih on naziva. Važnom rukavcu radnje valja pribrojiti i intertekstualni, šekspirijanski pokušaj otočkih Romea i Julije – ili možda Mirande i Ferdinanda – a u Brešana Marice i Pepa, da se vjenčaju i ostvare ljubavnu vezu unatoč preprekama koje su im se zbog zavade njihovih očeva i nekih društvenopolitičkih prijevora našle na putu. Nezaobilazno je pritom i Brešanovo problematiziranje (i parodiranje) odnosa likova koje su nove vladajuće elite podijelile na domaćine i na strance, napose kad je riječ o ograđivanju lokalnih vlastodržaca od pridošlica

ili bilo kakvoga miješanja s njima, odnosno o dramskome uobličavanju uvijek aktualne teme međudnosa različitih kolektivnih identiteta, u ovom slučaju regionalnih i nacionalnih, koji ipak nerijetko – pa tako i ovdje – služe samo kao izlike za osobni grabež. Groteskno razrađujući principe funkcioniranja nove države, karakteristike triju glavnih otočkih stranaka (vladajućih Napridnjaka i opozicijskih Dišperaduna i Pijanaca) te častohleplje, vlastohleplje i gramzivost najeksponiranijih otočana, Brešan potkrepljuje i utvrđuje svoju davno uspostavljenu i dobro poznatu tezu o zamjeni vlasti kao pukoj zamjeni jednoga zla drugim, još i većim, te o nakaznosti svakoga društvenopolitičkog uređenja koje uvijek radi samo u vlastitu korist. Zbog tog njegova drama metodično i sustavno identificira, definira i demistificira mehanizme, nositelje i ishode beskrupulozne i bezočne društvene pljačke pod krinkom napretka i općega prosperiteta. Slijedom Brešanova spomenutoga „hegelijanskog“ koncepta pisanja drama prema principu teze, antiteze i sinteze, odnosno opće ideje i aktualne problematike sjedinjene u umjetničkome djelu, krajnje bi se pojednostavljeno moglo reći da je *Republika Rosamaris* satirična i angažirana umjetnička *summa* pretpostavke o pohlepi i licemjerju ljudske jedinice i konkretne (post)tranzicijske hrvatske društvene zbilje objedinjena u metafori rasprodaje i eksploatacije hrvatske obale, odnosno države u cjelini.

Jedna od tzv. „novih grotesknih tragedija“ Ive Brešana, *Arheološka iskapanja kod sela Dilj*, koju i *Republika Rosamaris* u mnogo segmenata doziva u pamćenje, okončava betoniranjem antičkih temelja i dokidanjem mogućnosti obnove (platonovske) idealne države te se na arheološkome nalazištu planira graditi tvornica guma. U *Republici Rosamaris* Brešan kao da je, napipavši bilo vremena, otišao korak dalje te prostor arheološkoga nalazišta proširio prostorom cijeloga otoka ili države u malom, a tvornicu guma koja je još i mogla nešto proizvoditi zamijenio luksuznim turističkim kompleksom koji ništa ne proizvodi nego samo eksploatira. Stoga i svršetak drame *Republika Rosamaris* i države *Republika Rosamaris* također kao da ide korak dalje. *Republika Rosamaris* zbog Fionuline izdaje ponovno ulazi u sastav Hrvatske koja ju je prodala ruskome tajkunu, a umjesto prepoznatljivo brešanovskoga orgijastičkog ljudskog kola ili gozbe koje susrećemo u primjerice *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja, Nečastivome na filozofskome fakultetu* ili *Arheološkim iskapanjima kod sela Dilj* i kojima se slavi pobjeda barbarizma, primitivizma i nasilja nad pravičnošću, idealizmom i ljubavlju, pred kraj *Republike Rosamaris* vidi-

mo tek zabezegnute otočane kako tupo promatraju prizor u daljini. Završnicu *Republike* naime obilježava orgijanje teglenica, rovokopača, bagera, drobilica, buldožera, kompaktora, kamiona, kiperi, šlepera i druge tehnike što je Brešan podrobno nabraja, nad otočkom zemljom na koju nijedan od otočana više ne polaže nikakvo pravo:

Livada na uzvisini iznad morske obale koja se ne vidi. Na njezinu rubu okupili su se svi sudionici radnje, pijanci, dišperaduni, napridnjaci, Križe, Mira i Fionula, i zapanjeno se zagledali dolje prema obali. U prvo vrijeme vlada tišina, a onda započinu komentari.

LINO: Gospe moja! Ovoliko trajektov još nisam vidi otkad znam za sebe.

KRIŽE: Nisu ti to trajekti, toware, nego teglenice.

ROKO: A sve ove puste makine... vidi kolike su samo... i koliko ih ima!

MATE: A ča je ono ča pari jedna velika motika?

KRIŽE: To i služi ki motika, za kopat zemlju... Zove se rovokopač.

ŠIME: A ono ča sličiči na veliku kutljaču?

KRIŽE: To ti je bager. S otim se zemlja vadi i primišta.

JERE: A vidi ono ča pari mlinica!

KRIŽE: To je drobilica, vole jedan. S njome se mrvi kamen.

KIKI: A one druge makine... nikad nisam vidi nešto takovo...

KRIŽE: Ono tamo je buldožer, ono do njega kompaktor, a ono specijalni kamioni, kiperi i šleperi. To si valjda vidija. (30–31)

Za sve koji na to ne mogu pristati i/ili za mlade jedina je tako opcija ostaviti sve iza sebe i pobjeći bez osvrtanja, raskrštavajući u potpunosti i s očevima i s očevinom, kao što Pepo i Marica raskrštaju sa svojim obiteljima i napuštaju otok s nadom i vjerom u bolju budućnost. Doduše, song *Amerika* bračnoga para Huljić što ga Brešan predviđa za sam kraj drame daje naslutiti da i vjera ili nada u taj „američki san“, kad je na djelu ljudska narav i mentalitet što ih Brešan razmatra u ovom kao i u drugim djelima, zapravo nema pravoga utemeljenja i da stvar može završiti samo jednako pogubno kao i netom viđeno na sceni: „Propala bi Amerika / Da me je puštit' unutra / Najebala bi Amerika“ (Huljić u: Huljić 2011).

Brešan se u mnogim svojim književnim pa tako i dramskim djelima, osobito onima novijega datuma nastalim u devedesetima (*Ledeno sjeme; Stani malo,*

Zvonimire; Utvare), bavio idejom i konceptom povijesti, poimanjem povijesti kao konstrukta i mogućega oruđa obmane te (državne) manipulacije raznim (nacionalnim) mitemima i ideologemima pod egidom boljitka naroda, a nerijetko u ime osobnoga probitka i materijalne koristi izabranih pojedinaca, koristeći nacionalne povijesne teme, historiografske izvore i/ili opća povijesna mjesta kao intertekst i prototekst za kritičko propitivanja suvremenosti i ideoloških funkcionalizacija nacionalne povijesti (usp. Gospić Županović 2023). U *Republici Rosamaris* taj se aspekt isprva možda ne čini toliko naglašenim, ali samo na prvi pogled: mit o nasljeđivanju Rimljana u rukama ljudi na vlasti (zlo)uporabljjen je za stvaranje nezavisne i samostalne države koja njezinim čelnicima potom služi kao paravan i poligon za pljačku, što se analogijom prenosi i na izjednačavanje priče o Republici Rosamaris sa širim kontekstom. Završnom integracijom Republike Rosamaris u sastav Republike Hrvatske isto je i dodatno podcrtano, pa i amplificirano don Đidičevim inzistiranjem da je riječ o projektu „koji prelazi granice Hrvatske“ (str. 35). Zazirući od doslovnosti, Brešanove drame uvijek nude metaforičku, nadregionalnu i nadnacionalnu, univerzalnu poantu i ciljaju studiji ljudske prirode općenito, a ne samo jednoga užega ili konkretnoga prostora koji toj studiji u pojedinom dramskom tekstu „posuđuje“ okvir. Imajući u vidu problemsku i sadržajnu ispremeženost i analognost Brešanova dramskog i proznog opusa kao i međupovezanost goruće društvene problematike (odnosno njezine kritike) i specifičnih kronotopskih rješenja s diskursima karakterističnim za distopijsku literaturu, *Republika Rosamaris* može se do određene mjere dovesti i u vezu s Brešanovom sklonosti antiutopijskim ili distopijskim književnim projekcijama kakvima se bavio i u proznome stvaralaštvu, primjerice u romanu *Država Božja 2053* (2003).

Temu *Republike* komplementarno društveno licemjerje, oportunistička prevrtljivost i politički karijerizam pojedinaca, kao i brzina kojom taj isti pojedinac prelazi put od tzv. „maloga čovjeka“ do tiranina, nasilnika ili uzurpatora (asocirajući na *Smrt predsjednika kućnog savjeta*), oličeni su u galeriji gotovo tipično brešanovskih likova, kao što su, za početak, predsjednica Napridnjaka Fionula koja se tijekom radnje p(r)okazuje kao najveći spletkar, ali na koncu i veliki gubitnik, te ostali stranački vođe, Gnjus na čelu Pijanaca i Zanze na čelu Dišperaduna. Važan tipski lik, kakvog smo i pod istim (na primjer, u *Aneri*) i pod drugim imenima ali s istim ili vrlo srodnim stavovima već susretali u

drugim Brešanovim djelima, lokalni je svećenik don Đidi. On je lik koji ili od svega pilatovski pere ruke ili se okreće kako vjetar puše, no uvijek se spremno i spretno prilagođava situaciji s obzirom na osobne interese ili interese institucije kojoj služi, a u *Republici Rosamaris* takav tip ponašanja kulminira u sceni kada odlazi blagosloviti pristigle radnike i tehniku koji se spremaju razrovati obalu:

DON ĐIDI: Nisam se nikamo svrstao. Ja se i dalje držim svojih načela. Ali ovo je projekt koji prelazi granice Hrvatske i Crkva ga podržava. A ja sam u toj Crkvi samo sitan kotačić mehanizma koji mora izvršavati ono što se na vrhu odluči. (35)

Predstavicima svjetovne i sakralne vlasti, s pomoću kojih Brešan uvijek iznova raskrinkava i ironizira umijeće političkoga kameleonstva i socijalne mimikrije i kad je riječ o državnim i kad je riječ o crkvenim službama, svakako valja pribrojiti i lik „milicajca“ Križe koji s lakoćom mijenja društvene maske i u novoj državi postaje ne samo „policajac“ nego i ministar unutarnjih poslova.

Nacrt za tipologiju Brešanovih junaka u istoimenom je poglavlju ponudila još Lada Čale Feldman u svojoj knjizi *Brešanov teatar* (1989) izdvojivši nekoliko tipoloških razreda u koje se mogu svrstati Brešanovi likovi – (partijski) moćnik, klerikalac, intelektualac, nevina žrtva i predstavnik naroda/radničke klase (Čale Feldman 1989: 136–137). Potom je o tipologiji Brešanovih dramskih likova pisao i Boris Senker u radu „Brešanov sustav dramskih tipova“ (Senker 1996) i slijedeći teorijske zasade Darka Suvina u Brešanovu dramskom djelu razlučio nekoliko dramskih tipova raspoređenih po semantičkim poljima Praksisa ili politike, djelovanja i pragme (Uzurpator, Pion i Buntovnik), odnosno Logosa ili ideologije i teorije (Idealisti, Cinik i Dogmatik), a muškim je tipovima pridodao i dva ženska, Adoranticu i Heteru, svrstavši ih u semantičko polje Erosa ili sentimenta.¹² Kako je već i naznačeno, tipološka analiza likova i međuodnos tipova u *Republici Rosamaris* zacijelo bi pokazali mogućnost raspoređivanja Brešanovih najnovijih dramskih junaka u skladu s prijedlozima Lade Čale Feldman i/ili Borisa Senkera, no zasad ću se samo

¹² Senker, dakako, ne propušta dometnuti da su Brešanovi likovi mnogo kompleksniji i da ih stoga ne možemo svesti na čiste tipove, ali vjeruje da ih možemo i moramo analizirati i na tipološkoj razini.

kratko osvrnuti na ženske likove. Govoreći o njima, čini se naime važnim naglasiti da svi ženski likovi u ovoj drami ipak odskakuju od uvriježenih ženskih tipova „adorantice“ ili „hetera“¹³ pa i „nevine žrtve“ u Brešanovu opusu i oblikuju svojevrsne tipove samosvjesnih, odlučnih i borbenih žena koje vlastitu sudbinu uzimaju u svoje ruke. Vrijedi to i za gramzivnu i častohlepnu Fionulu koja donekle uskače u muški tip „uzurpatora“¹⁴ a na koncu svršava kao „prevarena prevarantica“, i za moralno čistu i nepotkupljivu Miru kao hrabru i poduzetnu liječnicu koja se ne libi preuzeti odgovornost za oporbenu akciju, a naposljetku i za obrazovanu i radišnu Maricu koja ne pristaje povinovati se očevim odlukama nego im se sučeljava i na koncu vlastitom voljom odlučuje napustiti otočku zajednicu s izabranikom svoga života. Gotovo bi se moglo reći da su blisk(ij)e muškome (!) tipu buntovnika pa i idealista, a to je važan pomak ne samo u oblikovanju likova nego i u ustroju dramskih svjetova. Ako se za ranija djela moglo reći da je Brešanov dramski svijet „izrazito maskulin, uostalom kao i zbilja što se u njemu zrcali“ (Senker 1996: 152), onda se možda može reći i da se maskulin karakter dramskoga svijeta u recentnijoj *Republici Rosamaris* ipak ponešto izmijenio i emancipirao u pogledu otvorenosti spominjanih ili potencijalnih novih semantičkih polja kao što su politika, vlast, ideologija ili obrazovanje dostupnih ženskim likovima, pa makar i privremeno i ne uvijek s posve sretnim krajnjim ishodom.

Već je spomenuta uočljiva premreženost Brešanova dramskog, proznog i scenarističkog opusa u nizu autorski razvedenih i raznorodnih žanrovskih, stilskih i motivskih varijacija. Na razini prepoznatljivosti simptomatičnih elemenata radnje, zapleta, dramskih situacija i motivike, *Republika* vrvi raznim referencama Brešana na Brešana, kao što su, primjerice, problematiziranje života na otoku kakvo poznajemo i iz drama *Anera* ili *Potopljena zvona*, odnosno filmova *Kako je počeo rat na mom otoku* 1996. i *Maršal* 1999., tematiziranje stranačkih previranja i izbornih spletkarenja (*Gnjida*), reference na buduću život mladoga para Marice i Pepa kao obješenjaka i lualica odnosno „ptica nebeskih“ (drama *Svečana večera u pogrebnom poduzeću*, TV scenarij i

¹³ Adorantica iskreno, potpuno i slijepo, uz pripravnost na žrtvu, obožava nekog muškarca; hetera se iz interesa veže uz najmoćnijeg muškarca.

¹⁴ Ima neograničenu vlast, vlada na način tirana, obično dolazi na vlast kriminalnim putem, karijerist je, grabljivac, zaposjeda polje vlasti.

roman *Price nebeske*), variranje motiva poput eksploziva zaostalog od JNA, oslanjanje na groteskno preodijevanje i konvenciju teatra u teatru prilikom priprema za lažno vjenčanje te igru zbilje i pričina kakvu nalazimo u mnogim Brešanovim dramama, sukob oca i sina nalik na onaj u *Utvarama*, propitivanje identiteta i potrage za osobnim i kolektivnim identitetom itd. Brešanovu sklonost travestiji, satiri i parodiji te poglavito groteskizaciji dramskih svjetova potkrepljuje ovdje ne samo temeljna impostacija radnje nego i uporaba i pomna razrada mnoštva apsurdnih detalja poput carinjenja odjeće putnika koji dolaze na otok, uspostavljanja reda i vođenja izborne sjednice s pomoću udaraca kuhinjskim mlatom, odabira konobe kao mjesta parlamentarnoga zasjedanja ili travestijskoga definiranja programskih smjernica stranaka. Kao što je posljednja Brešanova drama bliska njegovome vlastitome opusu i uzima ga kao svojevrsni prototekst, dosljedno cjelini Brešanova opusa koji implicitno dijalogizira s raznim književnim ili filozofskim predlošcima, odnosno arhetipskim ili mitološkim obrascima, tako se i *Republika Rosamaris* također oslanja na pojedine književne i kulturološke reference. Neke su od njih već spomenuta šekspirijanska zabranjena ljubav zbog obiteljske zavade ili reference na Platonovu idealnu državu i nemogućnost njezina materijalnoga ostvarenja, kakvima se Brešan uostalom već i ranije bavio u svojim djelima.

Brešan je autor poznat po pomnom profiliranju sredina i likova njihovim govorom, sociolektom i idiolektom, uvijek se snažno naslanjajući i na mogućnost duhovitog, crnohumornog i grotesknog oblikovanja jezičnih iskaza. U *Republici Rosamaris* Brešan kao bazu koristi dalmatinsku ikavicu, a likove diferencira i njihovim jezičnim slojem, upirući se o karakterizacijsku, komičnu, ironijsku i parodičnu uporabu nekoliko govornih i književnih idioma, odnosno igrajući se s narječjima, strukovnim žargonima, povremeno i vulgarizmima te raznovrsnim stupnjevima jezičnih kompetencija. Likovi s višim stupnjem obrazovanja, liječnica Mira i župnik don Đidi izražavaju se standardnim književnim govorom, a došljački status i kontinentalno „vlajsko“ porijeklo te profesionalna pripadnost bivšeg „milicajca“ Križe ogleda se i u njegovu govoru i specifičnom odabiru riječi kao što su „ovizih“, „tute“, „divanit“ ili „milicija“. Kao što je u ranijim dramama više puta parodirao socijalistički retorički diskurs, obrasce i fraze, Brešan sada parodira birokratizam i licemjerje demokratskoga političkog života i žargona vezanoga uz izborne procedure i stranačke procese:

LINO: Je li, Fionula! Kakovi smo mi to zastupnici? Jesmo li Vlada oli Parlamenat?

FIONULA: I jedno ste i drugo, šempjo. Nimamo kadra, pa svak mora obnašat sve funkcije. Ti si, Lino, i ministar prometa i zastupnik.

BURA: A ča si onda ti?

FIONULA: Sve, Bura. I predsjednica Parlamenta, i premijerka i predsjednica države.

KIKI: Pa to je onda diktatura. (4)

Zabavlja se i izvrtanjem riječi uslijed zaplitanja jezika u pripitome stanju, karakterističnim za govor predsjednika stranke pijanaca Gnjusja: „Ali mi ne moremo sami na izbore. Moramo stvorit kolabo... koli... koaliciju.“ (str. 13), „Ma ko ste vi da upadate s oružjem na predzbo... predizborni skup jedne stranke koja će uskoro bit praele... prlamentarna?“ (str. 14), „Pepo je naš kandidat i ka takov ima munit... imunitet.“ (str. 15), „Ma ča je vami? Ne morete s njim tako ka s najgorim sasa... asasinom.“ (str. 15) Na sličan način služi se i učincima nepoznavanja predmeta o kojem se govori te kalamburima koji iz toga proizlaze. Riječi „tajfuni“ i „tajkuni“ slično zvuče, imaju različito značenje, ali ostavljaju podjednaku pustoš iza sebe, implicira Brešan, pridodajući im na koncu i zvučno bliske „takuine“:

FIONULA: Zar tebi, Bura, još nije doprlo do mozga da smo sada država mi. I ono ča se sagradi na otoj zemji bit će naše zajedničko. Svi ćemo u temu imat dionice. Nećemo nikome plaćat porez, i svake godine će nam kapat, kapat, kapat... Postat ćemo tajkuni.

KIKI: A ja sam pročita u fojima da su oti tajkuni lani poharali cili jug Amerike.

FIONULA: To su bili tajfuni, cukunu. A mi ćemo bit tajkuni. Oni ča su im puni takuini. (5)

Groteskne zabune proizišle iz jezičnoga neznanja posebno dolaze do izražaja kada don Đidi dobije zadatak poučavati neuke otočane latinskome jeziku koji se uspostavlja kao službeni jezik novoformljene države Republike Rosamaris, sljednice Rimskoga carstva:

DON ĐIĐI: No da vidimo koliko ste upamtili od zadnjega puta. Što znači „Margaritas ante porcos“? Ti, Kiki!

KIKI: Pa... kako bi vam reka... To se nika Margarita šporkala.

(...)

DON ĐIĐI: O, Gospe moja, zašto me ovako kažnjavaš? A ništa, idemo dalje! Što znači „Per aspera ad astra“? Je li, Kuštre?

KUŠTRE: To je niki Pero s perom nešto zasra. (17)

Ukratko, i u *Republici Rosamaris* Brešan ostaje dosljedan svojim poznatim jezičnim strategijama u izgradnji, karakterizaciji i profiliranju pojedinaca i kolektiva odnosno specifičnih zajednica ili društvenih sredina, ali ih uz to dopunjava i razrađuje referirajući se na poticaje kojima ga ustrajno nutka nova i aktualna društvena i lingvistička zbilja.

Između osporavanja i odobravanja

Dramska djela Ive Brešana na kazališnu su scenu donijela mnoštvo osebnih pa i provokativnih likova duhovito i precizno ocrtanih njihovim jezičnim izričajem, stupila u dijalog sa svjetskom književnom i kulturnom baštinom te ponudila groteskizirana, ironijska i intertekstualna otključavanja suvremene (hrvatske) zbilje, a njegov tematski i idejno raznolik ali vrlo konzistentan opus usmjerio je pogled i na potrebu propitivanja pa i relativizacije mnogih zadanih ili nametnutih povijesnih istina i dogmi, mitova i ideologija, bez obzira na to s koje strane ideološkoga ili svjetonazorskoga spektra one dolazile, odnosno na nužnost borbe za pravo svake ljudske jedinice (i društva) na slobodnu (i) kritičku misao. Ispod tragova i slojeva vremena u kojima su nastajala i iza njihove groteskne i humoristične dorade Brešanova djela kriju precizne i razoružavajuće studije ljudske prirode i mentaliteta, neovisno o upotrijebljenim političkim i povijesnim presvlakama. U *Republici Rosamaris* ima podjednako iznenađujućeg i nepoznatoga koliko i karakterističnog i poznatoga Brešana, gotovo taman toliko da ga se, baš kao i dosad, može jednako žarko željeti i napadati i osporavati koliko i rado čitati i igrati. Ostaje samo nada da će između osporavanja i odobravanja jezičac na vagi (i ovaj put) prevagnuti ka potonjem.

LITERATURA

- BATUŠIĆ, Nikola (1991). „Pojmovnik“. *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- BREŠAN, Ivo (1997). „Osnovna načela moga kazališnog sustava“. U: *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, druga knjiga. Ur. Branko Hećimović i Boris Senker. Osijek – Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, 19–31.
- CVITAN, Grozdana (1998). „Strah je vječna tema ovih prostora“ (razgovor s Ivom Brešanom). *Vijenac* 6/111, 9. travnja, 4–5.
- CVITAN, Grozdana (2022). *Trajni sukob s Nečastivim: Ivo Brešan*. Šibenik: Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku.
- ČALE FELDMAN, Lada (1989). *Brešanov teatar. Aspekti Brešanove dramaturgije*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- GALL, Zlatko (2011). „Porušio sam sve ograde“ (razgovor s Tončijem Huljićem). *Slobodna Dalmacija* 68/21579, 12. ožujka, 18–19.
- GOSPIĆ ŽUPANOVIĆ, Ana (2023). *Oko izvedbe. Analitička čitanja suvremene hrvatske drame i kazališta*. Zadar: Sveučilište u Zadru.
- KENNEDY, Dennis, ur. (2003). *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Oxford University Press.
- LOKAS, Marija (2021). „Tonči Huljić: ‘Vidio sam da se Graši sviđa pa smo napravili kompromis’“. *Jutarnji list*, 12. prosinca. Dostupno na: <https://www.jutarnji.hr/scena/domace-zvijezde/tonci-huljic-vidio-sam-da-se-grasi-svidja-pa-smo-napravili-kompromis-15132093> (6. svibnja 2024.).
- MRKONJIĆ, Zvonimir (1989). „Pogovor. Šaptači arhetipa“. U: Ivo Brešan, *Nove groteskne tragedije*. Zagreb: Cekade, 263–272.
- MRKONJIĆ, Zvonimir (1975). „Preobrazba farse“. *Prolog* 7/26: 3–11.
- NENADIĆ, Diana (1994). „Nečastivi ušao i u HNK“. *Slobodna Dalmacija* 51/15572, 23. travnja, 25.
- PITEŠA, Adriana (2005). „Ivo Brešan: Lopovi smo kao i svi drugi“. *Moderna vremena*, 7. rujna. Dostupno na: <https://mvinfo.hr/clanak/ivo-bresan-lopovi-smo-kao-i-svi-drugi> (6. svibnja 2024.).
- IVANIŠEVIĆ, Ivica (2016). „Ivo Brešan: Da sam bio samo pisac, krepao bih od gladi“. *Slobodna Dalmacija* 73/23363, 29. siječnja, str. 2–5.

SENKER, Boris (1996). „Brešanov sustav dramskih tipova“. *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 142–154.

SENKER, Boris (2010). „Brešan, Ivo“. *Hrvatska književna enciklopedija*, knj.1, A-Gl. Ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 216–217.

NOSAČ ZVUKA

HULJIĆ, Tonči & MADRE BADESSA BAND (2011). *Ka hashish*. Zagreb: Croatia Records.

The (Un)known Brešan in *The Republic of Rosamaris* (*Republika Rosamaris*)

The cultural and literary legacy of Ivo Brešan stored at the State Archives in Šibenik also includes several unknown and/or unpublished literary works written by Ivo Brešan, including the manuscript of the so called “island farce” *The Republic of Rosamaris* (*Republika Rosamaris*), a kind of musical *in spe* created at the very end of Brešan’s creative career. The paper therefore takes a closer look at this Brešan’s yet unknown play, considering several parameters. First, it tries to determine its place in relation to the rest of Brešan’s literary work, particularly playwriting, with special regard to the fact that Brešan stopped writing plays at the end of the 1990s, turning more intensively to novels and short stories. Furthermore, the paper analyses the poetic features of *The Republic of Rosamaris*, regarding both its themes and motives, ideological and ethical viewpoints, and typology of characters, as well as its formal, stylistic and generic qualities, especially in relation to the overall characteristics of Brešan’s playwriting. Finally, special consideration is given to the origins of *The Republic of Rosamaris* and the relationship between Brešan’s text and musical elements incorporated in the manuscript. The final aim is to draw the attention of the Croatian public and theatre to this previously unknown play and to perhaps inspire its theatrical production. The paper is therefore followed by the integral text of *The Republic of Rosamaris*.

KEYWORDS: contemporary Croatian playwriting, Ivo Brešan, manuscript, musical, *The Republic of Rosamaris*

Ivo BREŠAN
REPUBLIKA ROSAMARIS
(Otočka farsa)

OSOBE:

Stranka Napridak
FIONULA, predsjednica
BARE
GUŠTE
VISKO
LINO
KIKI
BURA
KUŠTRE
MARKIOL

Stranka pijanaca
GNJUSO, predsjednik
MATE
JERE
ŠIME

Stranka dišperaduna
ZANZE, predsjednik
ROKO
FEBO

MARICA, Markiolova kći
PEPO, njezin zaručnik
IVE PRPIN, redikul
DON ĐIDI, župnik
KRIŽE, policajac
MIRA, liječnica
[ČASNIK]
[KAPETAN]¹

¹ Likovi Časnika i Kapetana javljaju se u radnji, ali nisu navedeni u Brešanovu popisu osoba.

Prvi prizor

Riva na otočkom pristaništu. Na sceni su Bare i Gušte, odjeveni u izlizane vjetrovke i traperice, s lovačkim puškama u rukama i redenicima patrona opasanih oko struka. Između njih je stol, za kojim sjedi Visko, čovjek srednje dobi. Po buci koja dopire izvan scene, zaključujemo da u offu pristaje trajekt.

BARE (*s uperenom puškom*): Stoj di jesi! Da niko nije mrdnija vanka trajekta!

GUŠTE: Ko zakorači na rivu, mrtav je.

GLAS IZ OFFA: Bare, Gušte, ča vam je? Al' ste pošempjali?

BARE: Nismo mi ništa pošempjali, nego čuvamo granice naše države.

(*Iz offa izide brodski časnik.*)

ČASNIK: Koje države? Pa otok Ogoļjak je uvijek bija u državi Hrvatskoj.

GUŠTE: E, u temu si se ovi put privari. On ni više Hrvatska, nego je samostalna i nezavisna država.

BARE: I ne zove se Ogoļjak, nego Republika Rosamaris.

ČASNIK: A tako! Tili bi se pripetaj Italiji. Ali onda naučite barem talijanski. Ako oćete da vam se otok zove Ruža mora, to se na talijanski kaže Rosa di mare.

GUŠTE: Nikome se mi ne pripetajemo, nego ćemo bit sami za sebe, oliti svoji na svome. A ovo Rosamaris nije talijanski, nego latinski, toware neuki. Rosa... maris. Druga deklinacija.

ČASNIK: Vidi, vidi, šta smo postali učeni! Jeste to naučili na fakultetu, oli u toverni? A zašto latinski?

GUŠTE: Jerbo su ovoid nađeni ostaci rimske vile. A to znači da su nekad na otoku živili Rimljani, čigovi smo mi potomci. Mi smo zadnji ostatak Rimskog Carstva.

ČASNIK: Ma nemoj! Vidi vam se i po facama. Sama rimska aristokracija... Ala pristani govorit pizdarije i pušti ljude da se iskrcaju. Ovo su sve stranci.

BARE: E, baš zarad tega ča su stranci, ne pušćam. Jerbo mi smo protiv europskih integracija. Neće nas niko utirat u Europsku zajednicu.

ČASNIK: Jebe se Europsku zajednicu za vami. Ovi ljudi nisu političari nego turisti. Tili bi samo malo razgledat i oma poč ća.

GUŠTE: Znamo mi ča to njima znači samo malo razgledat. Oće nas špijunirat i posli po svitu razbanzavat. Ala odveži se od rive i nosi te vraže odovod, i

tebe i njih!

(Pojavi se stariji čovjek u odori kapetana.)

KAPETAN: Šta se to ovdje događa?

ČASNIK: A evo, vidite, kapetane. Proglasili su se državom pa se ponašaju gore negoli Sjeverna Koreja.

KAPETAN: Je li to neka zajebancija?

ČASNIK: Ma kakva zajebancija. Vidite im puške u rukam?

KAPETAN: Jeste li vi pri sebi, ljudi? Šta vam pada na pamet? Za bit država triba vam međunarodno priznanje. A ko će vas priznat, kad niko ništa ne zna o vami?

GUŠTE: Serem ti se ja na priznanje. Na svitu ima otoka manjih od našega, pa su država. A niko nikad nije ni čuja za njih.

KAPETAN: Onda će Hrvatska vojska s pravom izvršit invaziju na otok. I niko joj neće moć reć da je agresor.

GUŠTE: Neka samo prova! Ovod je ostalo skladište eksploziva od JNA. Ima puno podvodnih mina. Postavit ćemo ih oko cilega otoka, pa neka napada ko ima muda.

KAPETAN (*Časniku*): Gremo, gremo ća od ovih ludonja, dok još stranci nisu skužili šta se događa. Skužu li, osramotit ćemo se i mi i cila Hrvatska.

(Kapetan i Časnik se udalje. Začuje se buka motora trajekta koji se otisnuo od rive. U istom trenutku dotrči jedan mladić od dvadesetak godina, koji je, očito, u zadnji tren iskočio iz trajekta.)

PEPO: Stanite! Ne pucajte! Ja sam odovod. Domaći.

BARE (*uperi pušku u njega*): Ruke uvis i da nisi mrdnija! Koji domaći, kad te ne poznajemo.

PEPO (*digavši ruke*): Ja sam Joso Pilipeta, zvani Pepo, sin Andrije.

BARE: A, sin Andre Šporkog! Tvoji su odavno odselili u Split i ti nimaš više ništa s nami.

PEPO: Ali ja ovde imam curu i tribam se uskoro s njome vinćat...

GUŠTE: Nima nikakvih sklapanja brakova između domaćih i stranaca. Jedino ako ćeš se odreć hrvatskog državljanstva i uzet rosamarsko.

PEPO: Ma bit ću i državljanin Narodne Republike Kine, samo me puštite da grem svojoj zaručnici.

BARE: Polako. Najpri moraš proć carinu... Tamo... *(Pokaže na Viska za stolom.)*

VISKO (*pregledavajući Pepovu torbu*): Imaš tri para mudanat... jedne su za carinu... Pet pari bičav... dva para za carinu... Šest košulja... dvi za carinu...

PEPO: Stanite malo! To su sve moje osobne stvari...

VISKO: Bile osobne ili neosobne, sve se carini.

PEPO: Ali ja ću platit koliko triba...

VISKO: Ovod ti nikakvi šoldi više ne važu. Sve se plaća u naturi.

PEPO: A morem li se ja kome žaliti?

VISKO: Moreš ministru financija.

PEPO: Onda me vodite njemu.

VISKO: Već si kod njega. Ja sam ministar. Saslušaj sam tvoju žalbu i odbija je.

PEPO: A ima li neko ko zapovida sa svime?

BARE: Ima predsjednica Fionula. Ali ona je zauzeta državnničkim poslovima.

GUŠTE: A koja ti je to cura s kojom se imaš vinčati?

PEPO: Marica Mišić, ćer Markiola. Odamo već dvi godine.

GUŠTE: Zakasnija si momak. Ona se već za ručila za domaćeg čovika, Ivu Prpinog. U ovu subotu ima bit svadba.

PEPO: Ma šta! Neka je oti Prpin samo prova taknut, sasut ću mu sve zube u grlo. (*Užurbano krene.*)

GUŠTE: Čekaj, stani! Ne moreš ti samo tako šalabazat po mistu, brez pasoša. Povest ćemo te Fionuli, ako te bude tila primit, pa neka ona odluči. Ali bojim se da je stvar gotova. Dok ti izvadiš domovnicu, dobiješ državljanstvo, pasoš i osobnu kartu, Marica će već početi rađati dicitu.

PEPO: Ako se to dogodi, uzest ću oni eksploziv iz skladišta i dignut u zrak cili otok. I sebe zajedno s njim...

(*Pepo krene, a Bare i Gušte se zapute za njim, držeći ga na nišanu.*)

Prvi song: ARIVA SAN TI

Drugi prizor

Konoba u malom otočkom mjestu. Umjesto stolova su bačve s položenim daskama preko njih, a gosti, desetak mještana, sjede na bancima i međusobno razgovaraju. Na podiju, koji se izdiže malo iznad njih, u fotelju se zavalila Fionula, korpulentna žena srednjih godina. Konobar Kuštre donosi boce s vinom i čaše i stavlja ih pred goste. Fionula lupa kuhinjskim mlatom po dasci ispred sebe. U jednom kutu sjede župnik, don Đidi, policajac Križe i mlada liječnica Mira.

FIONULA (*lupajući mlatom*): Umirite se gospodo zastupnici, svu vam sriću vrag odni, i poslušajte ča vam imam za reć!

LINO: Je li, Fionula! Kakovi smo mi to zastupnici? Jesmo li Vlada oli Parlamentat?

FIONULA: I jedno ste i drugo, šempjo. Nimamo kadra, pa svak mora obnašat sve funkcije. Ti si, Lino, i ministar prometa i zastupnik.

BURA: A ča si onda ti?

FIONULA: Sve, Bura. I predsjednica Parlamenta, i premijerka i predsjednica države.

KIKI: Pa to je onda diktatura.

FIONULA: Pa ča onda, ako je diktatura? Jeste li vidili ča su nam spremali? Županija nas je otila prisilit da joj prodamo zemju ispod cine, da bi na njoj sagradila kampove, privatne vile, igračnice, terene za golf, tenis i ča ja znam ča sve. Ona bi brala milijune, a nami bi dala onu crkavicu i zbogom. A da ne govorim ča bi učinili od prirode. Posvuda bi bili tetrapaci, plastične boce, prazne limenke piva, konzerve i sve vrste škovaca. Zagadili bi cili otok. Na kraju nami više ništa ne bi priostalo nego se iselit. I sad recite ča je bolje: diktatura, oli to?

KIKI: A ča ćemo imat u diktaturi? Od smokav, maslin, loze i ribe ne more se živit ka gospodin.

FIONULA: Tovare! Mučni malo tim tambučom ča ga zoveš glavom. To ča bi otila Županija, učinit ćemo mi sami. Dovest ćemo investitora po našem izboru, koji će nam sagradit one najluksusnije otele s pet... ne, šest, sedam, osam zvizdica. I to na ničijoj zemji...

BURA: Kako ničijoj? Ta zemja je državna.

FIONULA: Zar tebi, Bura, još nije doprlo do mozga da smo sada država mi. I ono ča se sagradi na otoj zemji bit će naše zajedničko. Svi ćemo u temu imat

dionice. Nećemo nikome plaćat porez, i svake godine će nam kapat, kapat, kapat... Postat ćemo tajkuni.

KIKI: A ja sam pročita u fojima da su oti tajkuni lani poharali cili jug Amerike.

FIONULA: To su bili tajfuni, cukunu. A mi ćemo bit tajkuni. Oni ča su im puni takuini.

(Nastane graja u kojoj se ne razabire što tko govori.)

ZANZE: Molija bi za rič.

FIONULA *(lupajući mlatom svom snagom)*: Umuknite, grlo vam se osušilo, dabogda. Gospodin... ma ke gospodin. Zanze ima rič. *(Nazočni se umire.)*

ZANZE: Pri nego išta rečem, neka mi konobar donese...

KUŠTRE: Nisam ti ja konobar, nego ministar vinarstva i obraćaj mi se kako se pristoji.

ZANZE: Dobro, gospodine ministre, donesi mi po litre crnoga! *(Nakon što mu Kuštre donese i on malo gucne.)* Fionula oće diktaturu. A ne vidi da će nas ona dovest na ono od čega bi tila uteć. Posvuda u svitu vlada demokracija i Mejunarodna zajednica će nas zbrisat, ka Hitlera i Mussolinija, i dovest upravo one koji su nas tili opjačkat. Zarad tega moramo kod Mejunarodne zajednice steć ugled. A nećemo ga imat ako nimamo oporbu ka i druge zemje.

FIONULA: Oporbu? Ma nemoj mi reć! A ko ti ovod more bit oporba našoj vladajućoj stranci Napridak?

ZANZE: Evo ja. I još desetak njih koji su s menom formirali stranku. Tražimo da se raspišu izbori.

FIONULA: Zbilja? A kako vam se zove ta vaša stranka?

ZANZE: SD, oliti Stranka dišperaduna.

FIONULA: Ma bravo! Baš nam tako nešto triba. Dišperaduni protiv napritka. To nas more samo učvrstit na vlasti... A koji je program te vaše stranke?

ZANZE: Program, je li... Mi smo oni kojima ništa ne gre. Kad pojedmo na ribe, uvatimo dvi tri girice. Grozje nam uvene prije berbe. Sve nam se u kući raspada, i posteja, i stolovi, i katrige, a nimamo ni dasak, ni brukav, ni čekića za popraviti to. Nimamo ni zahoda, nego moramo srat u kartu i zakapat to u zemju...

FIONULA: Pa ča bi vi tili? Sami ste krivi ča vam je tako, jerbo se ne znate pomaknut s mista.

ZANZE: Ma znali bi mi micat, ali nam triba nešto da se zagancamo... da se

moremo potegnut malo naprid. Kad nami bude boje, to će donit dobro cilem otoku, jerbo ćemo svi bit jednaki. Neće više bit sirotinje.

Drugi song: AKUŽAJ

FIONULA: Samo naprid, Zanze! Imat ćete izbore i oni će vam pomoć da zbijete svoje redove. Jerbo, kad izgubite, bit ćete još veći dišperaduni negoli ste sad.

ZANZE: To ćemo još vidit. Nismo mi jedina stranka oporbe. Mile Gnjusto je osnova stranku alkoholičara. Njih ima ka mravi. I mi ćemo s njima sklopit koaliciju.

BURA: Ala Fionula, dosta je bilo tega tramakavanja i priđi na ono zarad čega si nas danas sazvala. (*Glasovi odobravanja.*)

FIONULA: Oma, oma, vrag odni i prišu. Sazvala sam vas zarad tega da raspravimo o onima troje u kantunu, župniku, doktorici i policjotu, za koje još ne znamo na čigovoj su strani.

KIKI: Ča se tu ima raspravjat? Ako su na našoj, moredu ostat, a ako nisu, neka gredu ča.

FIONULA: Da čujemo ča oni imaju reć. Don Đidi, podržavate li vi ovo naše odcipljenje, oli ste protiv njega?

DON ĐIDI: Vi znate, gospođo Fionula, da se Crkva ne miješa u politiku. Prema tome, nisam ni za ni protiv. Služim samo Bogu.

FIONULA: Ako služite Bogu, onda bi i za nas morali nešto činit.

DON ĐIDI: Pa činim. Držim i dalje svete mise, ispovijedam, pričešćujem, održavam vjeronauk za djecu...

FIONULA: To nije dosta. Sad kad dica ne gredu više u školu, jerbo nam je učitelj pobiga, morate vjeronauk proširit i na druge predmete. I odrasle mištane podučavat latinski.

DON ĐIDI: Latinski? Što će im latinski, kad ne znaju kako valja ni hrvatski?

FIONULA: Kako ča će im? Ako smo država, moramo imat i svoj jezik. Po tome se svaka država i narod pripoznaje. A latinski više niko na svitu ne govori. Osim toga, to je ionako nekad davno bija naš jezik, jerbo smo mi potomci Rimljana.

DON ĐIDI: Dobro, dobro! Ako netko ima želje naučiti latinski, neka mi samo dođe. Ja ga neću odbiti.

FIONULA (*Miri*): A vi, doktorice, na kojoj ste vi strani?

MIRA: Slično kao gospodin župnik. Ja sam liječnica i mene obvezuje Hipokratova zakletva. Za mene su svi pacijenti jednaki, bez obzira na državljanstvo i narodnost.

FIONULA: A ča kaže naš policjot Križe?

KRIŽE: Mene su ionako oni iz županijskog MUP-a skroz zaboravili. Niko se više ne zanima ni šta radim niti mi daje kakve upute. Ki da ne postojim. Zato ću radit za vas. Ako ništa, održavat ću red.

FIONULA: Evo pravog čovika! Odsad pa nadaje više nećeš bit zadnja rupa na svirali, ka ča te oni trataju. Pridlažem da ga imenujemo za ministra unutarnjih poslova!

(Glasovi odobravanja. Odjednom bučno upadaju Bare, Gušte i Visko, koji se međusobno nešto prepiru. Na razabire se oko čega, ali čuju se glasovi: „Ti si kriv! Nije istina! Da si bolje pripazi, ne bi se to dogodilo.“)

FIONULA: Ča je bilo? Jeste li izvršili svoju dužnost?

GUŠTE: Ma jesmo, ali nam se s trajekta iskrca oni Pepo Pilipeta. Tili smo ga dovest tebi da odlučiš ča ćemo s njim, ali ovi Bare...

BARE: Ništa ja! Da si ti bolje pripazi na njega, ne bi nam putem uteka.

FIONULA: Evo, Križe, tvoje prve zadaće. Imaš ga nać i stavit u pritvor da ga malo ispitamo. On je sin Andre Šporkog, koji je sad dožupan u Splitu i lako bi moglo bit da je ubačen ka špijun.

KRIŽE: Ali ja ga ne poznajem. Nisam iz ovizih krajeva.

FIONULA: Pripoznat ćeš ga po temu ča je lud za Maricom Markiolovom. On je sigurno najpri poša tamo... (*Gušti i Bari*) A jeste li ga bar ocarinili?

VISKO: To je jedino ča smo uspili napravit. (*Stavlja pred nju zavežljaj.*) Evo!

FIONULA: Ala, barem nešto! (*Pregledavši zavežljaj.*) Triba li neko mudante? (*Kiki podigne ruku i ona mu dobaci gaćice.*) Ko oće dva para bičav? (*Bura se javi i ona mu dobaci.*) Tebi, Lino, triba nova košuja, jerbo ti je ova sva šporka i poderana (*Dobaci mu košulju.*) Evo, ovako ćemo odsad pa unaprid. Sve ča država uprihodi, gre narodu.

Treći prizor

Dvorište male seoske otočke kuće. U njemu Marica hrani perad i usput pjevuši neku popularnu melodiju. Dolazi Pepo koji se oprezno osvrće oko sebe, a onda pride ogradi. Kad se uvjeri da nikoga nema u blizini, glasno zazove.

PEPO: Marice... Mare!

MARICA (*ugledavši ga, sine od sreće*): Pepo... (*Poleti do njega i njih se dvoje stanu grliti i ljubiti preko ograde.*) Toliko si mi falija sve ovo vrime.

PEPO: I ti meni. Nisam više moga izdurat da te ne vidim, pa sam se ukrca u prvi trajekt koji je vozija vamo nike turiste.

MARICA: Kako su te puštali? Više nikome ne daju iskrcat se na otok.

PEPO: Znam. Ali uspija sam iskočit u zadnji tren i pobić im. Samo da saznam ča je s teбом. Je li ti se ča dogodilo, kad te nije bilo u Splitu toliko dugo.

MARICA: Nije mi se ništa dogodilo, nego mi više ne dadu polaziti u školu. Baš sam mislila pobić nikom gajetom, samo da se najdem s teбом.

PEPO: Je li istina da si se zaručila za Ivu Prpinog i da se u subotu imaš vinčat s njim?

MARICA: Nisam od svoje volje. Sve je to moj otac učini, a da me ništa ne pita. Ali ne staraj se; neće bit nikakvog vinčanja. Pri ću se u more utopit nego za Prpinog pojt.

PEPO: Ma di mu je bila pamet? Je li on vidija kakav je redikul Prpin?

MARICA: Zna on to. Ali on me daje njemu ne zato ča njega oće, nego zato ča tebe neće.

PEPO: A čime sam se ja to njemu zamiri?

MARICA: Nisi ti, nego tvoj otac. Županija mu je zabranila saditi lozu ispod Migavice, na terenu koji je naš, jerbo da tu ima doć tenisko igralište.

PEPO: Ali moj otac nima ništa s otim. To ne spada u njegov posal u županiji.

MARICA: Virujem ti. Ali moj otac misli da je on to moga spriječit, a nije.

PEPO: Mare, izajdi vanka. Ovod nas more vidit svako ko projde.

(Marica iziđe iz dvorišta i njih dvoje se sklone u sjenu jednog bora, gdje se stanu privijati jedno uz drugo i ljubiti, nastavljajući pri tom razgovor.)

PEPO: Mare, kad su mi rekli da ti otac ne dade pojt za mene, doša sam na jednu ideju. Iskat ću od svojega rojaka Mile Gnjusa da mi pozajmi oni svoj motorni brod s kojim gre na ribe, pa ćemo njime otić zajedno u Split i tamo se vinčat.

MARICA: A ča ako ti ga on ne bude hotija dat?

PEPO: Onda ćemo jednega ukrest.

MARICA: Ajme majko! Strpat će nas oboje u prežun čim stignemo u Split.

PEPO: Neće. Sad je Hrvatska druga država. Zatražit ćemo azil i ne more nam niko ništa. Osim toga, brod ćemo ostavit da ga vratu vlasniku.

MARICA: A ča ćemo kad se vinčamo? Ti si brez posla, još studiraš, a ja nisam svršila školu.

PEPO: Ne brini, nećemo ostat u Splitu, nego ćemo poč dalje, lutat po svitu. Ne želim da živimo dosadno ka naši roditelji. Svaki dan isto: posal, kuća, posal, kuća...

MARICA: A okle nam šoldi za to?

PEPO: Snać ćemo se. Ja imam nešto eura. Putovat ćemo autostopom, oli ćemo nabavit dvi bicikle. Od jednog prijatelja planinara posudit ću šator pod kojim ćemo spat. A ranit ćemo se onim ča nam priroda ali ljudi dadu. Znaš kako stoji u Evanđelju: „Pogledajte tice nebeske! Niti siju niti žanju, a rani ih otac njihov nebeski.“

Treći song: LUNGO KORŽO

MARICA (*uznemireno*): Ajme, Pepo... Eno gre vamo moj otac s Ivom Prpinim... Moramo se rastat.

PEPO: Slušaj me dobro! U petak uvečer, u 8 uri, najt ćemo se u Lučici di su brodi. Upalit ćemo motor jednega od njih, Milinog ali kojega drugog, i ujutro smo u Splitu.

MARICA: A di ćeš ti sad? Morat ćeš se nigdi dobro sakrit, jerbo ako te najdu, propalo nam je sve.

PEPO: Ne staraj se. Znam di ću. Tamo di me niko neće iskat. A ako ko i dojde, ljudi će me sakrit.

(Rastanu se poljupcem i Pepo odjuri, a Marica uđe u kuću. Dolaze Markiol, krupan čovjek srednjih godina, i Ive Prpin, debeljuškast mladić koji djeluje pomalo retardirano. Kosa mu je raskuštrana, a po obrazima su mu izrasli prištići. Oni uđu u dvorište i Ive se zagleda u kokošinjac.)

IVE: Barba Markiol, ča ovo činidu ovi pivac i ova kokoš?

MARKIOL: To bi ti, ka ženik, mora znat. Jebu se, eto ča.

IVE: A oće li kokoš posli tega imat dice?

MARKIOL: Naravski. Ali ne će ih rodit, ka ča je tvoja mati tebe, nego će snit jaja. A iz jaja će izać njezina dica, koja se zovu pilići, ako nisi zna.

IVE: Čudno. Ja sam puno jaja u životu razbi i poji i uvijek je iz svakoga izaša žumanjac i bilanac, a nikada nije iskočilo neko pile.

MARKIOL: Postuju jaja i jaja, Ive. Jedna su ona od pivca, a druga ona koja kokoš sama snese. Iz onih prvih se izlegnu pilići.

IVE: A kako se zna koja su koja? Al to piše na njima?

MARKIOL (*više za sebe*): O, vrag odnija i ovi otok, kad sve ča valja u njemu oli je oženjeno, oli je pobiglo ča.

IVE. A zašto ljudi bižidu ča, kad je ovod tako lipo?

MARKIOL: Naravski da je tebi lipo. S tom pameti koju imaš, ne muču te nikakovi problemi niti te taru kakove brige.

IVE: Eto, vi govorite da sam pametan, a šjora Fionula ne misli tako. Sve je postavila za ministre, zastupnike, dala im niki položaj, a meni ništa.

MARKIOL: Ne staraj se, Ive. Kad se ovod otvori fakultet, ti ćeš bit ministar prosvite. (*Dolazi policajac Križe.*)

KRIŽE: Šjor Markiol, je l' ovo mladić koji se zaljubija u vašu ćer?

MARKIOL: Je, u subotu se ima s njome vinčat.

KRIŽE: Onda vam moram reći da je uhićen.

MARKIOL: A ča je učini?

KRIŽE: Znat će se kad za to dođe vrime.

MARKIOL: Da ti nisi nešto pobrka, Križe... (*Tiho mu nastavi.*) On ti je ka malo zaosta u razvoju i ne more bit odgovoran za svoje postupke.

KRIŽE: Ne znam ja ništa. Ja vršim samo svoju dužnost. Fionula mi je naredila da nađem mladića koji se zagleda u vašu ćer i da ga pritvorim.

MARKIOL: O tako ti Boga! Znači oni je mulac doša vamo iz Splita... Slušaj, Križe! To nije ovi mladić, nego drugi, Joso Pilipeta, zvani Pepo. Njega imaš nač i držat ga u pritvoru. Ča god dulje moreš, baranko do subote.

KRIŽE: Nemoj ti mene voditi žedna priko vode. Ja činim onako kako mi je rečeno. (*Ivi*) Jesi li ti, momče, zaljubljen u Maricu Markiolovu?

IVE. Jesam, i to puno.

KRIŽE: Onda se tute više nema šta divanit. (*Zgrabi Ivu za ovratnik.*) Ajde naprid ispid mene i da ti nije palo na pamet bižat! (*Odlazi s njim.*)

MARKIOL (*rezignirano slegnuvši ramenima*): A ko zna, možda je najboje da sve ovako svrši.

Četvrti song: IMBERLAN

Četvrti prizor

Dosta zapušten podrum u jednoj seoskoj kući. Umjesto namještaja, uokolo su neuredno razbacani sanduci i plastične kištre, na kojima sjede polupijani ljudi. Nekima od njih glava je već pala na prsa, pa su zadrijemali. Uokolo su vodoravno poredane bačve s pipama, iz kojih jedni toče vino u bukaru i piju, a drugi konzumiraju rakiju iz boce. Na jedan sanduk popeo se Mile Gnjus. Kosa mu je raskuštrana, nos nabubrio i crven, a košulja mu ispala iz hlača. Pored njega je Zanze. Dok govori, Gnjus se ljulja, očito nesiguran na nogama.

GNJUSO (*petljajući jezikom*): Braćo pijanci! Fala vam ča ste me izb... izabrali za predsjednika stranke. Došlo je vrime da i mi budemo orga... orgaza... (*Gucne iz bukare.*) organizirana politička snaga. Uskoro će izbori i mi moramo sas... sastavit svoju listu i osvojiti vlast. Slažete li se?

MATE: Ala, neka bude. Važno je osvojiti vlast. Da moremo to proslavit tako ča ćemo se dobro napit.

ŠIME: I ne samo to... Jedanput će i nas pijance neko slušati i poštivat.

GNJUSO (*jednom usnulom*): Jere, jesi li ti za to?

JERE (*prene se*): A? Ča si reka?

GNJUSO: Jesi li za to da budemo važna politička snaga?

JERE: Ma ča budemo? Mi to jesmo.

GNJUSO: E, nismo, jerbo nas još uvijek trataju ka najgore škovace. Svi oni takozvani trz... trzvenjaci nas preziru. Odsvakud nas tiraju. Doktori, socijalni radnici i ča ja znam ko sve ne... sastaju se da bi govorili protivu nas... Eno vam u novinam... jopet niki zana... zananstveni skup o alkoholizmu u Opatiji. Gadu nas uzduž i popriko. A kome smo mi ča skrivili? Mi smo najbolji ljudi na svitu. Nikome ne želimo zla i svakome smo prijateji.

MATE: Posebno, ako nam oće platiti piće.

GNJUSO: Ali mi ne moremo sami na izbore. Moramo stvoriti kolabo... koli... koaliciju. Za to su nam najbliži dišperaduni. Evo, ovdje je njihov predsjednik, šjor Zanze. Mi smo i dosad bili čvrsto povezani. Jerbo dišperacije se čovik najbolje oslobađa u našim redovima. Ko je za to, neka digni ruku!

(*Svi dignu ruke, osim ponovo usnulog Jere, kojeg ostali pokušavaju probuditi.*)

ŠIME: Jere... jesi li za, oli protiv?

JERE (*prene se*): A? Ča se dogodilo?

GNJUSO: Izjasni se. Jesi li za koaliciju s dišperadunima na izborima?

JERE: Uvik. U svako doba. I mi smo napola dišperaduni, napola pijanci.

GNJUSO: Ima rič šjor Zanze.

ZANZE: Gospodo alkoholičari! Fala vam na potpori. Ovako udruženi, imamo izgleda osvojiti vlast. Samo moramo pametno sastaviti zajednički program...

GNJUSO: Sastaviti ćemo ga sad odma. Evo prve točke: Svak more pit koliko ga god volja i niko mu ne smi reć: „Ne pij toliko, to ti skraćuje život.“ Jerbo čovik ima pravo izba... izabrat da kratko živi i uživa, umisto dugo, pa da se muči i nosi na škini teret briga.

ZANZE: Druga točka: Koje dišperan, ne smi ga se tirat da radi protivu njegove volje, jerbo to ga more bacit u još veću dišperaciju.

GNJUSO: Treća: Niko za nikoga ne smi reć: „Ne obadaji ga, pijan je, ne zna ča baljezga!“ Jerbo ima puno velikih ljudi koji su na svoje ideje došli baš onda kad su bili pri piću...

(Odjednom ih prekine nagli upad Pepa.)

PEPO (*Gnjusu*): Barba Mile, morete li me sklonit, jerbo me lovidu po otoku. Oće me staviti u prežun.

GNJUSO: Ma ko te to lovi i zarad čega?

PEPO: Ona krava Fionula i njezini pasi čuvari.

GNJUSO: Neka samo dojdju... Braćo pijanci, očemo li ovom momemu rođaku Pepu, kojega progonu sluge diktatorskog režima, pružit točiliš... ovaj, utočište?

ŠIME: Naravski. Neka samo stoji meju nami i pravi nam društvo. Na, uzmi! *(Daje Pepu bukaru.)*

MATE: Ko ga dirne, dobit će dvi po ćunki, da će mu se svi zubi sasut u grlo.

GNJUSO: Evo, vidiš, Pepo! Nimaš se čega bojat. Samo vazmi otu bukaru i natoči sebi. Pridruži nam se u piću i niko ti ništa ne more.

(Upadaju Gušte i Bare s lovačkim puškama.)

GUŠTE (*ugledašći Pepa*): Eno ga! Ala Pepo, poj s nami s mirom i nemoj nas silit da se služimo oružjem.

GNJUSO: Ma ko ste vi da upadate s oružjem na predzbo... predizborni skup jedne stranke koja će uskoro bit praele... prlamentarna?

BARE: O tom potom. Vlast je još uvik u našim rukam, i mi izvršavamo naredbe onih s najvišjega vrha.

GNJUSO: Ovo je kršenje demokra... kratskih načela. Pokušaj da se silom

utječe na rezultate izbora.

GUŠTE: To nima nikakove veze s izborima, nego je stvar kriminalna. Pepo je otija otet Maricu Markiolovu koja se ima udat za Ivu Prpina. Čak je smanta onog imberlanog vlaja Križu da Prpina uhiti umisto njega.

GNJUSO: Pepo je naš kandidat i ka takov ima munit... imunitet.

BARE: To će imat ako postane zastupnik. A dok to nije, bit će u prežunu.

GNJUSO: Ma ča je vami? Ne morete s njim tako ka s najgorim sasa... asasi-nom.

BARE: Ne bojte se, neće bit zadugo. Samo do Maričine udaje, zarad sigurnosti. A posli ćemo ga puštat.

GUŠTE: Osim tega, on nije ni član vaše stranke.

GNJUSO: Ko kaže da nije? Evo, ovi tren se učlanija. Je li tako, Pepo? Ala, pokaži im!

(Pepo natoči u bukaru i dugo pije.)

GNJUSO: Evo, vidili ste. Samo ga provajte taknut napravit ćemo međunarodni škandal.

GUŠTE: Ma koga će te vi zajebavat. Bare, al ćemo se bojat ovih nekoliko pijančina?

BARE: I to nas dva s puškam u rukam... *(Pride s Guštom Pepu i njih dvojica ga zgrabe.)* Ala, mali, ne čini pizdarije i poj s nami!

GNJUSO: Ča čekate, škvadro pijana? Navalite! Ne dajte da vas ova dva pizduna ustrašu onim svojim štrcaljkama!

(Pijanci navale na Guštu i Baru, otmu im piške i upere ih u njih. Shvativši da su u nezavidnu položaju, njih dvojica pobjegnu, a pijanci, predvođeni Matom i Šimom, u čijim su rukama sada puške, iziđu za njima.)

GNJUSO *(s vrata)*: Napunite im guice balinima!

(Začuju se dva pucnja i Mate i Šime se vrata.)

MATE: Jebiga! Promašili smo ih.

ŠIME: Bilo bi čudo da smo ih pogodili posli onoliko pića.

GNJUSO: Da to više nisam čuja, Šime! Oćete li naš najveći ideal... program s kojim gremo na izbore... uzimat ka falingu? Pa ča ako ste promašili? Važno je da su oni pobigli... Pepo, oćeš li uć u našu stranku?

PEPO: Vi znate, barba Mile, da ja ne pijem.

GNJUSO: Nima veze. Pravi se da piješ. Ja ću te postavit za svojega zaminika.

JERE: Ne, ne, bolje za rizničara. Tako ćemo bit sigurni da neće zapit člana-

rinu.

PEPO: Znate, barba Mile, ja ne želim imat nikakove veze s politikom. Protiv sam svake vlasti, i države i zakona i svakoga ko nam propisuje kako se imamo vladat.

GNJUSO: Pa i mi smo. Al ne vidiš da se borimo protiv vlasti?

PEPO: Je, ali tako da bi vi došli na vlast.

GNJUSO: Mi očemo bit nešto drugo. Vlast koja će ukinut svaku vlast.

PEPO: Svejedno. I to je vlast. A ja ne želim nikakovu vlast. Ni onu koja ukida vlast. Meni ništa na svitu nima vridnosti. Jedino ljubav. I to ne bilo kakova ljubav, nego ljubav prama Marici... Morete li mi vi, barba Mile, pomoć da se vinčam s njom?

GNJUSO: To nije baš lako. Ne bi tija imat posla s onim ludim Markiolom. Vidit ću ča se da učinit.

PEPO: Dajte nam oni vaš brod kojim grete na ribe, pa ćemo se s njim pribacit do Splita.

GNJUSO: Oću ako ne najdem ništa drugo. Ali najpri ću razgovarat s don Đidom da te potajice vinča s njom prije Prpina.

PEPO: Ča god učinite, zafaljivat ću vam do greba.

Peti song: ANARKIŠTA

Peti prizor

Prostorija u župnom dvoru. Na izdignutom podiju za stolom sjedi don Đidi, kao za katedrom, a na sjedalicama ispred njega su napridnjaci Lino, Kiki, Bura, Kuštre, Bare i Gušte.

DON ĐIDI: No da vidimo koliko ste upamtili od zadnjega puta. Što znači „Margaritas ante porcos“? Ti, Kiki!

KIKI: Pa... kako bi vam reka... To se nika Margarita šporkala.

DON ĐIDI: Tebi se mozak šporka, tukče jedan. Margaritas je biserje, a porcos su svinje.

LINO: Biseri i prasci! Da imam bisera, ne bi ih nikad stavlja isprid prasca. Ti su Rimljani bili skroz naskroz blesavi.

DON ĐIDI: Ti si blesav, a ne oni. To ti je ovo što ja upravo sada radim. Biserje latinske mudrosti stavljam pred vas koji ste gori nego prasci.

KUŠTRE: A tu ima još i niki Ante. Je li to možda Ante Bogojev?

DON ĐIDI: O, Gospe moja, zašto me ovako kažnjavaš? A ništa, idemo dalje! Što znači „Per aspera ad astra“? Je li, Kuštre?

KUŠTRE: To je niki Pero s perom nešto zasra.

DON ĐIDI (*očajno*): Fionula, prokleta bila, što si mi ovo natovarila na vrat! To znači „Preko trnja do zvijezda“, tovari jedni.

GUŠTE: Pa je... dobro ste rekli da je to mudrost. Kad ugaziš bos na trnje, vidiš sve zvizde.

DON ĐIDI: Nije to, nego ovo što vama nikako ne polazi za rukom. Htjeli biste doći do slave, a da se ne pomučite... Evo nešto jednostavnije: „Terra est stella“. Ti, Bare.

BARE: A ča mi triba govorit, kad znam da ću falit.

GUŠTE: Ja sam upamtija. Zemja je zvizda.

KIKI: A Fionula je... škužajte, velečasni, zaletija sam se.

(Ulaze Gnjus i Zanze.)

ZANZE: Velečasni, atili bi nešto s vami popričat, ali nasamo.

DON ĐIDI: Samo trenutak. (*Ostalima*) Za danas smo gotovi. Idite sad lijepo kućama, i ako vas je volja, dođite sutra. Hajde, hajde, nosi vas vra... uh, oprosti mi, Bože, što sam htio reći.

(Izlaze svi, osim Gnjusa i Zanze.)

ZANZE: Velečasni, vi znate da šjor Markiol oće udat svoju ćer za onog imberlanog Ivu Prpina...

DON ĐIĐI: Znam, znam sve. To bi bio jedan neprirodan brak i ja sam mu to rekao. Ali on je tvrdoglav kao mazga.

GNJUSO: A mala voli mojega rođaka Pepa i on nju. Već su se bili i zaručili. Markiol sve ovo čini samo da Pepu napakosti, jerbo se posvađa s njegovim ocem.

DON ĐIĐI: Da, čuo sam i o tome. Ali što ja tu mogu?

ZANZE: Morete i to puno. Ako bi vi, prije svadbe s Prpinim, potajice vinčali Pepa i Maricu...

DON ĐIĐI: O tome nemojte niti sanjati. To već zadire u politiku, a vi znate da ja od nje bježim kao vrag od tamjana. Jer, Markiol je Fionulina stranka, a vi ste oporba. A ja ne želim raditi u korist jednih protiv drugih. S ovim smo završili.

ZANZE: Onda ću vas zamolit nešto drugo. (*Gnjusu*) Mile, poj tamo vanka i pazi da ne bi neko doša prisluškiwat.

(*Gnjuso ode, a Zanze stane nešto tiho govoriti don Đidiju.*)

DON ĐIĐI (*skoči*): Pa vi ste skroz naskroz poludili. Takva prijevara! I to još pred posvećenim oltarom! To je... to je... čisto bogohuljenje.

ZANZE: Velečasni, privarit nekoga nije grij samo po sebi, nego po temu čemu služi. Ako se to učini za dobro, onda Bog neće imat ništa protiv.

DO ĐIĐI: I što bih ja onda trebao napraviti?

ZANZE: Ništa ča inače ne činite u takovim prigodam.

DON ĐIĐI (*nakon poduljeg kolebanja*): Dobro, ali upamtite što ću vam reći. Ja ništa nisam znao, ništa vidio, ništa čuo, ni sa čime nisam imao veze. Ukratko, sve ste vi, ništa ja. Jesmo li se razumjeli?

ZANZE. Naravski. Bit će kako želite. A vidit ćete da će nam i Bog u temu pomoć.

Šesti song: U BOGA TRIBA VIROVAT

Šesti prizor

Seoska ambulanta s pokrajnjim vratima koja vode u stacionar. U dnu prostorije su još jedna vrata, prekrivena zavjesom, iza kojih je skladište. Na sceni su doktorica Mira i Marica, obje u bijelim kutama, zatim Zanze, Pepo i Gnjus. Marica i Pepo se drže po strani zagrljeni.

ZANZE: Ja znam, šjora doktorice, da vas ovim moremo uvalit u veliku neprihvatljivu, ali morate nas razumit. Nismo mogli nikako drukčije.

GNJUSO: A jopet, mi smo čuli ča vi mislite u ovemu, i eto, srića je tila da vas je Markiol izabra za Prpinovu kumu.

MIRA: Ništa vi ne brinite. Učinit ću kako smo se dogovorili. Markiol će brzo prihvatiti novu situaciju, jer će to biti ono što i on sam u dnu duše želi, ali mu ovaj njegov prkos... ova potreba da pred svima izigrava nekog mačo muškarca, smeta da to i pokaže.

GNJUSO: Za slučaj da on dignu ruku na vas, mi ćemo bit spremni s puškom...

MIRA: Nema potrebe da idemo tako daleko. Neće on meni skinuti ni vlas s glave. Možda će samo malo galamiti, ali to više zbog svijeta negoli što bi stvarno bio ljut.

ZANZE: Doktorice, ne znamo kako bi vam zafalili...

MIRA. Nemate mi što zahvaljivati. Ja to činim ne zbog vas, nego zbog Marice. Znam što ona osjeća prema ovom mladiću. A ona mi je tu u ambulanti desna ruka. Izučila je sve što treba znati jedna medicinska sestra i teško bi mi bilo bez nje.

PEPO (*gledajući kroz prozor*): Evo ih, gredu vamo. Ne bi nas smili ovod vidit...

MIRA: Idite tamo u skladište. I budite tihi. Nemojte se micati niti puštati glasa od sebe.

(Povede Zanzu, Gnjusa i Pepa do vrata prekrivenih zavjesom i propusti ih unutra. Neposredno nakon toga ulaze Markiol i Ive Prpin. Ovaj potonji odjeven je u svečano crno odijelo koje mu nije po mjeri, pa mu ruke i noge dobro izviruju iz rukava i nogavica.)

MARKIOL (*Marici*): Ča ti ovod još činiš? Al si zaboravila da je u podne vinčanje? Ala, smista doma i obuci se kako se pristoji.

(Marica skida kutu i ljutita odlazi.)

MIRA: Ja vas ne razumijem, gospodine Markiol. Samo zato što ste se posvadi-

li s Pepovim ocem, vi upropaštavate život vlastite kćeri. Zar zbilja niste svjesni da će više od ikoga ona patiti?

MARKIOL (*drekne iz sve snage*): Ne znate vi kako je to kad ti neko ko ti je bija najboji prijatelj zabije nož u leđa.

MIRA: Znam dobro. I ja sam doživjela takve stvari i shvaćam vašu ozlojeđenost. Ali to nije opravdanje. Mogli ste naći i drugo rješenje.

MARKIOL: A koje? Koga bi mi vi priporučili? Prokleta ovo misto, kad u njemu ne moreš najt nijednoga pravoga momka.

MIRA: Nije stvar u momku. Mogli ste učinit i da se Marica ni za koga ne uda, kad ne želite Pepa.

MARKIOL: Je li? Pa da se njih dvoje potajice od mene vinčaju. Ovako, kad se ovo danas obavi, on više neće moć nikad nju oženit... Ali, puštimo! Evo, doveja sam vam Ivu da ga pripremite. Pristali ste mu bit kuma, pa ćete ga vi vodit do oltara.

MIRA: A hoćete li vi voditi Maricu?

MARKIOL: Neću, nego Fionula. Ja neću ni bit u crikvi, nego vanka, da ne gledam tu maškaradu.

MIRA: A hoće li biti netko od Ivinih?

MARKIOL: Neće, jerbo on nima nikog, nego staru mater. Ne zna se ko je blesaviji, ona oli on. (*Krene.*)

IVE: Barba Markiol, a di ćete vi sad?

MARKIOL: Ča se to tebe ti će? Grem za svojim poslom.

IVE: Niste mi rekli ča ću činit u crikvi.

MARKIOL: Nimaš ča činit. Kad te don Đidi upita vazimaš li Maricu za ženu, reć ćeš da vazimaš. I to ti je sve.

IVE: A ča ću dalje, kad to svrši?

MARKIOL: Pojt ćeš s nami doma di ćemo s gostima sist za stol i nešto pojist i popit. Moram li te učit i kako se to čini?

IVE: Nisam to misli, nego ča ćemo kad pojidemo i popijemo?

MARKIOL: Onda ti i Marica grete spat u zajedničku komoru.

IVE: Oboje na jednoj posteji, oli svak na svojoj?

MARKIOL: Na jednoj, na jednoj. Bračni par uvik spi zajedno.

IVE: Ali bit će nam usko. Morat ćemo se stiskat.

MARKIOL: Pa to i je zarad tega da se morete stiskat... Ne staraj se, doktorica će ti sve objasnit. (*Ode.*)

MIRA (*zagleda se u Ivu*): Ti mi, Ive, nekako loše izgledaš. Jesi li možda bolestan?

IVE: Jesam. Boli me ovi prst, jerbo sam se poriza kad sam materi tribija kumprile.

MIRA: Daj da vidim... (*Pregledava mu ruku.*) Ovo mi se čini vrlo ozbiljno. Lako bi moglo doći do trovanja krvi. Daj da te pregledam! Lezi ovdje... (*Polegne ga na ambulatnu ležaljku, a onda mu stane pregledavati oči, usta i osluški-vati ga stetoskopom.*) Hm! Gore je nego što sam mislila. Ti se, Ive, moraš hitno liječiti. Imaš visoku temperaturu. A to znači da ćeš ostati ovdje u stacionaru, a vjenčanje ćemo morati odgoditi.

IVE: Ajme, doktorice, Bog vas blagoslovija. Kad bi se to moglo odgodit zauvik. Jerbo više se bojim tega vinčanja negoli ijedne bolesti.

MIRA: Vidjet ćemo kako će se bolest razvijati... Daj, svuci se! Evo ti pidžama pa idi tamo u stacionar i lezi. Morat ćeš uzimati lijekove koje ti budem davala. (*Ive se razodjene i ostane samo u gaćama i majici, a Mira mu daje pidžamu i uputi ga u stacionar.*)

IVE (*ulazeći*): Nemojte se puno trudit da ozdravim, šjora doktorice, jerbo će me odma potirat prid oltar. Učinite da budem ča dulje bolestan.

MIRA: Samo ti lezi tamo i ne brini ništa. Evo ti ova tableta. Od nje ti neće biti ni bolje ni gore. (*Daje mu.*) Ja ću otkazati vinčanje, a ti se ne miči nikamo odatle.

IVE: Bog vas blagoslovi, doktorice, vi ste moj anđel čuvar.

(*Ive uđe u stacionar, a Mira pozove onu skrivenu trojku.*)

MIRA: Dala sam mu sedativ koji bi i konja uspavao... Nemamo puno vremena. Hajde, Pepo, brzo, preodjeni se u ovo njegovo. Stavi ovu periku na glavu, nalik je njegovoj kosi. Još samo da ti namjestim prištiće od plastike po licu, da mu budeš što sličniji.

(*Pepo sve radi što mu ona kaže i ubrzo postane vrlo nalik Ivi, to više što su njih dvojica istoga stasa.*)

MIRA (*kad mu na lice namjesti „prištiće“*): Evo! Ovako izdaleka nitko neće pomisliti da nije on. Jedino ako te izbliza pogleda malo pažljivije. Tu je najopasnija Fionula. Ona će biti pored tebe pred oltarom. Ali moramo se malo pouzdati i u sreću.

PEPO: Ja ću za vrime obreda okrenut malo glavu od nje. A posli, kad sve svrši, više neće bit važno.

Sedmi prizor

Prostor ispred crkve. Uokolo su se porazmjestili po grupama, na jednoj strani pijanci, Gnjusio, Mate, Šime i Jere, i dišperaduni, Zanze, Roko i Feba, a na drugoj Fionulini naprednjaci. Oni jedni drugima dobacuju pogrdne riječi.

ŠIME: Još malo do izbora pa posli tega nećete više bit napridnjaci, nego nazadnjaci.

KIKI: Ako nas budu vodili pijanci i dišperaduni, svi ćemo bit nazadnjaci.

MATE: Nećete se više šepurit po mistu ka pivci, nego ćete se sakrivat ispod zemje ka krtice.

BARE: Ta ti je slika ono ča zovedu delirij... fantazija koju pijanci vidu u zadnjoj fazi... isto ka i bili miševi.

JERE: Morete Fionuli lizat onu stvar.

GUŠTE: A vi onemu dišperadunu Zanzi dudlit...

FEBO (*pljesne se po stražnjici*): Evo, ovo ti je slika i prilika!

(*Pojavi se don Đidi i svi utihnu. S druge strane dođe Markiol, zaustavi ga i povede u stranu.*)

MARKIOL: Velečasni, hoti sam vas nešto zamolit. Morete li obaviti vinčanje tako da izgleda ka pravo, ali da ne bude pravo... mislim da nima nikakove zakonske važnosti?

DON DIĐI: Ja te ne razumijem, Markiole. Hoćeš li ti da se oni vjenčaju, ili nećeš?

MARKIOL: Ne znam kako bi vam reka. I oću i neću. Ne bi želija da mi se dite veže s onim imbečilom za cili život.

DON DIĐI: Pa zašto si me onda natjeravao da obavim to vjenčanje, iako sam te ja lijepo odgovarao od toga i upozoravao te na posljedice o kojima ti sada govoriš?

MARKIOL: Ma ja bi hoti da to samo prid svitom izgleda ka pravo... da do onega kurbina sina Andre u Split dopre glas kako se Marica udala za drugoga, a ne za njegovoga sina. A u stvarnosti da oni ne budu vinčani.

DON DIĐI: Ti, Markiole, očito ne znaš što hoćeš.

MARKIOL: Znam dobro. Oću da Andru i njegovoga sina ujidem za srce, a svoju ćer sačuvam za pravega čovika kad se najde.

DON DIĐI: Idi lijepo... uh, što sam htio reći... i ti i svi koliko vas je! Jedni

hoće jedno, drugi drugo, jedni da bude pravo vjenčanje, drugi da ne bude... Ostavite me već jednom na miru i pustite da radim onako kako mi dužnost nalaže. (*Krene u crkvu.*)

MARKIOL: Onda, morem li se nadat?

DON ĐIDI: Nemam ti više što reći. Mene se ne tiču te vaše svade. Ja nisam ni za koga, ni protiv koga, ništa ne znam, ni u što se ne pačam, ne radim ni za čiju korist ili, ne daj Bože, nečiju štetu. Služim samo Bogu i nikome više. (*Don Đidi uđe u crkvu, a Markiol sav bijesan odjuri sa scene. Iza toga pojavljuju se, svatko iz drugog kraja, Fionula s Maricom i Mira s lažnim Ivom. Pred vratima crkve dočeka ih don Đidi i uvede unutra, a sva masa uđe za njima. Na trenutak scena je prazna, a onda se pojavi Markiol, ali se ustručava ući, pokušava pa se predomisli, i stane hodati po dvorištu nervozno kršeći ruke. Vidi se da je uzrujan i jedva čeka da se obred završi. Dok se iz crkve čuje nerazumljivo mrmljanje, ide song.*)

Sedmi song: KAPJE ŠPINA

Kad song završi, iz crkve izlaze najprije Fionula, Marica, Mira i Pepo, a za njima svi ostali i don Đidi. Pijanci i dišperaduni zasiplju mladence konfetama. Markiol se podozrivo zagleda u Pepa.

MARKIOL: Čekaj, čekaj... Pa ti nisi... Koji si ti kurbin sin? (*Pograbi ga, strgne mu periku i obriše plastične prišteve s lica.*) A tako! Privarili ste me, mater vam vašu... (*Miri*) Jeste li mi vi doktorice ovo fabrikali? (*Mira slegne ramenima.*) A, ne, ne, ovo ne more bit vaša ideja, to ste sigurno smislili vi, velečasni... (*Pograbi don Đidija.*)

DON ĐIDI (*otima se*): Ja nisam ništa... Niti sam što vidio niti išta znam... Samo sam radio svoj posao...

MARKIOL: A ti, Fionula? Zar nisi vidila ko stoji blizu tebe prid oltarom?

FIONULA: Vidila sam, Markiole, odma otprve.

MARKIOL: I ništa nisi učinila ali rekla? Jesi li to prišla na stranu naših neprijateja?

FIONULA: Nisam nigdi prišla, nego se prominila stranačka politika. Sad je stranci Napridak u interesu da sve ovako završi. A bit će uskoro i tebi, ka našem članu, vidit ćeš.

MARKIOL : Briši me odma iz članstva... Svi ste vi ista banda... Urotili ste se protivu mene... Okružen sam samim šotokucama i izdajnicima... (*Vrisne*) Aaaa! Znadem ko je ovo zamuti... Ova pijančina Gnjus... On je rojak ovega kozjeg brabonjka... Ovim rukam ću ti žigaricu izvadit...

(*Navali na Gnjusa i nastane hrvanje. Kad ga ostali pokušaju svladati, Markiol stane bijesno udarati sve oko sebe i urlati.*)

MARKIOL: Mater vam vašu... Jebem vam sve živo i mrtvo, i u grebu i vanka greba... Platit će te vi meni za ovo... (*Mlati šakama koga stigne.*)

(*Pojavi se Križe.*)

KRIŽE: Stoj! (*Svi se na trenutak zaustave.*) Ko je započeja ovu tučnjavu?

GNJUSO: Niko. Započela je sama od sebe.

KRIŽE: Ako je niko nije započeja, to znači da su je započeli svi. Svaki posebno i svi zajedno.

ZANZE: Mudar zaključak.

KRIŽE: Onda ste uapšeni svi koliko vas god tute ima. Zbog remećenja javnog reda i mira.

KIKI: A di ćeš nas stavit kad nimaš toliko prostora.

KRIŽE : U školu, pa se tamo možete učit kako se triba ponašat.

KIKI: Odlično, ako ćeš nam ti bit učitelj.

Osmi prizor

Konoba za parlamentarno zasjedanje kao u drugom prizoru. Na okupu su predstavnici svih stranaka, pijanci, dišperaduni i napridnjaci. Osim njih, tu su još Mira, Križe i don Đidi. Na povišenom podiju opet sjedi Fionula koja udara mlatom pokušavajući smiriti buku. Kad joj to donekle uspije, onda započne govoriti.

FIONULA: Dame i gospodo! Zovem vas tako, iako to niste niti morete bit.

GNJUSO: A ti jesi! Mogla bi ka fina dama, takova kakova si, pojt na prijem kod ingleške krajice. (*Smijeh u dvorani.*)

FIONULA: Ma da mi to govori ko drugi, nego jedan obični pijančina Gnju-so! (*Uzvici „Ua“.*) Tišina! (*Opet udara mlatom.*) Ovod smo da vidimo ko je na izborim uvati najviše glasov, mi napridnjaci, oli koalicija pijanac i dišperadunov. Komisija je pobrojila glasove i sad će nam podnit izvještaj.

ZANZE: Čekaj malo! A ko je bila ta komisija? Ako je neko od tvojih, onda mi to ne priznajemo, jerbo nimamo ča očekivat.

FIONULA: Nije niko ni od mojih ni od vaših, nego neutralni, koji nisu u nijednoj stranci. To su doktorica Mira, policjot Križe i don Đidi.

DON ĐIDI (*istupi*): Molim da se zna! Ja sam tu bio samo formalno i nisam sudjelovao u brojanju glasova. Jer ja se ni u što ne pačam, nisam ni protiv koga ni za koga...

FIONULA: Čuli smo to već. Vi ništa ne znate ni onda kad znate, ništa ne vidite ni onda kad vidite i služite samo Bogu...

DON ĐIDI: Svete riječi. Upravo ste mi ih oteli iz usta.

FIONULA: Onda vam ih lipo vraćam i morete s njima pojt ča. (*Don Đidi ode.*) A rezultate će pročitat doktorica Mira.

KRIŽE: Neće nego ja. Ona je žensko i u politici je bez autoriteta...

FIONULA: Ma gledaj ti ovo! Ča misliš da ti u onemu repiću ča ti visi meju nogam leži višak pameti?

KRIŽE: Nije stvar u tomu, nego ja držim red tute u mistu i pazim da bude sve po propisima i pravedno.

FIONULA: Ali ona je od tebe učenija i pismenija.

MIRA: Neka, neka samo on pročita. Meni to ionako nije važno.

FIONULA: Dobro, Križe, izajdi i proglasi ko je dobi izbore.

(*Križe se popne na podij.*)

KRIŽE: Ovako! Glasalo je 253 mištana, od kojih sam ja 30 silom zakona privela na glasačko mjesto. Deset listića je bilo nevažećih, jer su na njima, umjesto imena kandidata, bile napisane same šporkarije.

ZANZE. Kakove šporkarije?

KRIŽE: To vam ne mogu prinit, jer sam fin čovik. Ali naći ću ja te kurvine sinove, jeba im pas mater, koji su ovo učinili.

FIONULA: Ala, puštimo sad to i daj nam rezultate.

KRIŽE: Ovako. Od 253 mištana za stranku Napridak glasalo je 160, a za Koaliciju 152.

(Među napridnjacima uzvici oduševljenja.)

ZANZE: Čekaj, čekaj malo! Ovod se nešto ne slaže. 160 i 152 je 312, a ti si reka da je glasalo 253. Manje onih deset nevažećih ih, 243. Pomišali su ti se lončići, Križe.

KRIŽE: Nisu mi se ništa pomišali. Ne može Križi niko majci prodat muda pod bubrige. Ja sam sproveja istragu i znate li šta sam naša? Za stranku Napridak glasalo je 59 mrtvih. Kad se to odbije, ona je dobila samo 101 glas, a Koalicija 142. Izbore su, prema tomu, dobili pijanci i dišperaduni. Ja sam svoje reka.

(Među pijancima i dišperadunima nastane euforija. Pripadnici stranke Napridak, Lino, Kuštre, Bare, Gušte, Visko i ostali napuštaju potuljeni dvoranu. Jedino Fionula ostaje na svojem tronu i stane se sarkastično smijati iz svega glasa.)

GNJUSO: Ala, Fionula, mići se odotod jerbo na to mjesto ima dojt naš pridsidnik.

FIONULA *(svejednako se smijući)*: Još ga niste izabrali. I dok ga ne izaberete, ja sam još uvijek vaša pridsidnica. I ne skalajem se odovod...

ZANZE: Ostavimo je neka zasad sidi i uživa. Pojmo mi izabrat svojega čovika i ne obazirimo se na nju.

MATE *(Fionuli)*: A ča se tako smiješ?

FIONULA: A kako neću. Vata me smij kad zamislim bilo kojega meju vami na mjestu pridsidnika države.

ROKO: I mi smo se tebi isto tako mogli smijati. Ali nismo. Jerbo to kako si ti izgledala na otemu mjestu više je žalosno nego smišno.

GNJUSO: Puštimo je neka se smije i pridimo na pridlaganje. Evo, ja ću prvi. Za pridsidnika države i vlade pridlažem samoga sebe.

ZANZE: Ma vidi, bogati! Di si čuja da neko sam sebe pridlaže na takovo

misto?

GNJUSO: Pa svugdi u svitu. Judi se kandidiraju za pridsidnika. A kad se neko kandidira, on na jedan malo drugačiji način pridlaže samoga sebe.

ZANZE: A po čemu misliš da bi ti bija najboji?

GNJUSO: Ne mislim da bi bija najboji, nego ja sam prestavnik najjače stranke. Nas pijanac ima više negoli vas i napridnjaka zajedno.

ZANZE: Ali za vodit državu oće se trizna pamet. A di nas moredu pijanci odvest? Samo do toverne di ima vina i rakije i nigdi dalje tega.

GNJUSO: A di će nas odvest dišperaduni? Oni ništa ne činidu, nego samo plačedu nad samima sebom. Država bi nam se zavila u tugu, umisto da vrca od veselja.

ZANZE: A s vami bi tirala bile miševe s otoka! Nami se baranko ne ukazuje ono čega nima, nego vidimo stvari onakove kakove jesu. Zarad tega, kad je već tako krenulo, i ja pridlažem samoga sebe.

ROKO: Podržava se. Evo ja već pomalo nalazim sebe. Nešto sam ka ojača. Hotija sam se danas obisit i već me prošla voja da to učinim.

JERE: A ča misliš da mi ne moremo najt sebe? Ko nam brani skroz se otriznit?

FEBO: Vi? Pa vi se nikako ne morete otriznit. Ni onda kad prispavate noć. Jerbo ujutro, kad se ustanete, još uvijek ste pijani, a onda odma na ono od jučer dodajete novo piće.

MATE: E, ali ako dobijemo izbore, niko više od nas neće kušat njanci kapi vina ali rakije.

ŠIME (*tihó Jeri*): Ajme, Jere, da mi se zbija jedanput skroz naskroz otriznit... pa se onda dobro napit. Koji bi tek to bili gušti.

GNJUSO : Čul i ste pridloge. Kandidati smo Zanze i ja. Koje za to da ja budem pridsidnik države, neka digne ruku.

(*Pijanci dižu ruke.*)

ZANZE: A koje za to da to budem ja?

(*Roko, Feba i još par njih dižu obje ruke.*)

KRIŽE (*koji sve vrijeme broji glasove*): Jedan, dva, tri, četiri... Jednako. Na jednoj i drugoj strani po deset ruku. Znači, niko nije izabran i morate iznova s novim kandidatima.

GNJUSO: A stoko vlaška, ča nisi vidi da su oni dizali obe ruke?

KRIŽE: Nije istina! To ste se vi oblokali pa ste vidili duplo.

(*Pijanci bijesno navale na njega prijeteći mu šakama. Čuju se glasovi: „Pizda ti*

materina vlaška, koga ti zajebaješ. Biž ća odotod i ne mišaj se više u ovo. Skinut ćemo te s mesta policjota!“ Križe pobjegne iz dvorane. Na trenutak nastane tišina, a onda se opet oglasi Fionula.)

FIONULA (*plješćući*): Bravo! Evo sad se vidilo kako ćete vi vodit zemju. A mogli ste to lipo riješit, da imate mrvicu pameti. Jedan da bude pridsidnik države, a drugi vlade. Premijer. (*Ponovo prasne u smijeh.*) Koji dvojac brez kormilara. Da pukneš od smija.

GNJUSO: Znaš li, Zanze, da to nije za odbacit, ako se ona i ruga. Evo, ja ću uzest državu. Tu ne triba ništa radit nego samo činit prežencu. A ti preuzmi vladu. Tu se oće čovik od akcije, trizan i odgovoran.

Osmi song: KAO NA HAŠIŠU

Kod zadnjih taktova songa začuje se najprije tiha tutnjava, koja malo pomalo postaje sve jača. Čuje se škripa željeza, brektanje motora, udarci od kojih se tlo potresa, zavijanje i tuljenje. Cijela prostorija stane se drmati, stakla na prozorima vibrirati, a sa stropa i zidova otpadati komadi žbuke. Svi zamuknu i sa strahom se stanu ogledavati oko sebe.

ROKO: Ajme meni, majko moja, ča je ovo... počinje susvita.

MATE: Meni se pari da se sve trese.

FEBO: Ovo ka da cili otok poskakuje.

ZANZE: Ja bi reka da je to jedan jači potres.

FIONULA: Nije potres, nego se ovo nebo naljutilo na nas. Ruši se doli na zemju i sve će nas spljoštiti. Ha, ha, ha!

ŠIME: Samo se ti smij, Fionula. Ovo neće izajt na dobro. Ja sam čuja da je jedan otok na nikom oceanu od ovakove trešnje potonija u more.

FIONULA: Nije samo jedan, nego puno njih. I mi ćemo potonut. Ali ne bojte se. Nije svako zlo za zlo. Kad trešnja svrši, opet ćemo isplivat na površinu. I bit ćemo umiveni, brez smrada i šporkice. I čisti ka suza.

ZANZE: Fionula, kako moreš to govorit? Al ne vidiš da će nas sve vrag odnit?

FIONULA: Kako koga, Zanze, kako koga. Nima više ni stranak ni države. Sve se ruši ča je bilo trulo. A kad više tega ne bude, imat ćemo jedan novi otok, puno lipji od ovega, kojemu će se svit divit po ciloj Europi.

GNJUSO (*osluškujući buku koja se i dalje pojačava*): Ča čekamo, ljudi, ča sto-

jimo ovod? Oćete li da nam se strop sruši na glavu? Bižmo ća vanka!

(Na te riječ i svi navale na vrata i stanu se gurati da što prije i zidu. Ali Fionula i dalje sjedi, ne pokazujući nimalo straha, i sa smiješkom gleda kako se ostali tiskaju na izlazu.)

FIONULA: Di ste sad vi novi pridsidnici države i vlade? Ne pada vam ni na pamet da narodu pomognete. Bižite vanka ka pantagane s broda koji tone. Mislite samo kako ćete škapulat svoju guicu... Evo, ovo je pravi tren da ljudi vidu ća ih ćeka s pijancima i dišperadunima. Odsad će ovod živit samo antialkoholićari i optimisti. Otok će nam bit raj na zemji.

(Kad na kraju ona ostane sama, izvadi jedan duguljasti papir, za koji se vidi da je ćek, i poljubi ga.)

FIONULA: Euro... ljubim te u neuro!

Deveti prizor

Livada na uzvisini iznad morske obale koja se ne vidi. Na njezinu rubu okupili su se svi sudionici radnje, pijanci, dišperaduni, napridnjaci, Križe, Mira i Fionula, i zapanjeno se zagledali dolje prema obali. U prvo vrijeme vlada tišina, a onda započinu komentari.

LINO: Gospe moja! Ovoliko trajektov još nisam vidi otkad znam za sebe.

KRIŽE: Nisu ti to trajekti, toware, nego teglenice.

ROKO: A sve ove puste makine... vidi kolike su samo... i koliko ih ima!

MATE: A ča je ono ča pari jedna velika motika?

KRIŽE: To i služi ki motika, za kopat zemlju... Zove se rovokopač.

ŠIME: A ono ča sliči na veliku kutljaču?

KRIŽE: To ti je bager. S otim se zemlja vadi i primišta.

JERE: A vidi ono ča pari mlinica!

KRIŽE: To je drobilica, vole jedan. S njome se mrvni kamen.

KIKI: A one druge makine... nikad nisam vidi nešto takovo...

KRIŽE: Ono tamo je buldožer, ono do njega kompaktor, a ono specijalni kamioni, kiperi i šleperi. To si valjda vidija.

FEBO: Ajme, Križe, ča si pametan! Ko bi na tebi reka. A okle ti znaš sve to?

KRIŽE: To smo sve mi imali, kad sam radija u miliciji u Splitu.

GNJUSO: A ča će to sve nami ovod? Ča mislidu s otim činit?

KRIŽE: Ne pitaj mene. Eno ti Fionula, pa neka ti ona reče.

FIONULA: Ča mislidu činit? Ono ča im je posal. Vadit zemju, ravnat je, razbijat stine, drobit kamenje, odvozit otpad, eto ča. Da bi se moglo gradit.

ZANZE: A čigovu zemju mislu oni tako vadit i ravnat?

FIONULA: Svačiju. I moju i tvoju i svih koji je imaju. Na njoj će se podignut oteli, kampovi, plaže, igračnice, sportski tereni i sve ča bogati stranci volidu kad dojdju ovamo.

KUŠTRE: Čekaj, Fionula! Ja sam član tvoje stranke Napridak i mi smo se dogovorili da zemju nećemo prodavat, nego sami gradit na ničijoj zemji. Državu smo osnovali da ne bi došlo do ovega. A sad ujedanput ovi dolazu, a da nikoga ništa ne pitaju. Jesi li ih ti dovela?

FIONULA: Ja! Nisu mala dica da jih triba vodit. Sami su došli.

KUŠTRE: Kako sami? Neko im je mora potpisat dopuštenje da dojdju.

FIONULA: Je, ja sam to učinila.

LINO: Ti? A kojim pravom ti odlučuješ za sve nas?

ZANZE: Sigurno su joj to masno platili.

FIONULA: Nisam to učinila zarad šoldi, nego zarad stranačke stege. Ne ove Napritkove, nego stranke koja je sada na vlasti u Jelsi. Vi znadete da mi nikada nismo bili općina za sebe, nego dil općine Jelsa. A zadnje izbore u Jelsi dobila je ista stranka koja i u županiji. Ne tribam vam govorit koja. Ona je sad na vlasti tamo, pa tako i ovod.

KUŠTRE: A kakove veze ti s otim imaš?

FIONULA: Ja sam odnikidan njezin član i ona me imenovala za povjerenika ovod na Ogoļjaku. Nima više Rosamaris. Opet smo u Hrvatskoj...

LINO: A tako! Izdala si nas. Ovod si radila tobože za nas, a potajice iza leđa protivu nas.

GUŠTE: I ko te ovlastija da njima samo tako daješ našu zemju?

FIONULA: Nisam je dala samo tako, nego prodala u vaše ime.

BARE: Za one mizerne šolde? Pa zarad tega smo se i pobunili.

FIONULA: Sad su u cilu stvar ušli strani investitori, pa su podigli ponudu. Dobit ćete svako 20% više.

KUŠTRE: O, veliko bogatstvo! A koliko su tebi dali za ovu sramotu?

FIONULA: To je moja stvar. O temu se ovod ne raspravlja.

ZANZE: Ma kojim se pravom ti postavjaš poviše svih nas? Odlučuješ u naše ime?

FIONULA: Oni su mi dali to pravo. Jerbo, kad se ovod sve izgradi i kad stvari krenu, ja ću bit direktorica cilega kompleksa. A to znači šefica svima vami.

ZANZE: O jebem te zemjo! Samo nam to još triba. E, neće to tako! Grem iz ovih stopa doli reć im neka se kupu okle su i došli.

FIONULA: Kasno je, Zanze. Više se ništa ne more prominit. Jerbo iza ovega stojidu općinski čelnici Jelse, iza njih županijski, a iza ovih ministarstvo gradnje. A ko stoji iza ministarstva, ne tribam ti govorit.

LINO: A mi? Oće li ko stat iza nas?

FIONULA: Oćete vi sami. Od šoldi koje ćete dobit uredite najpri kuće, a onda sebe. Lipo se upicanite, obucite ka gospoda, počesljajte se, operite, namrlisajte. Jerbo ne morete prid strani svit ovakovi šporki, poderani i smrdljivi. Kakovu bi sliku to ostavilo o svima nami?

GNJUSO: A mi koji nimamo zemje? Ča ćemo mi?

FIONULA: Morete se odselit u vlaje, oli ovod zaposlit, kad se sve izgradi. Radit ćete one najgrezije posle: čistit podove, zahode, nosit valiže, odnosit škovace... ima puno tega. Jedino ne morete bit konobari. Nimate za to mota.

ZANZE (*Miri*): Ča vi, doktorice, mislite o ovemu?

MIRA: Ja? Ništa. Ja sam doktorica opće prakse i nije moje da o ovome dajem dijagnozu. Tu bi trebao jedan psihijatar.

(*Dolazi Markiol pun bijesa.*)

MARKIOL: A ovod si, Fionula! Sve sam čuja i sve znam. I oma ću ti reć: Meni moju zemju neće niko uzest. A dojde li ko činit mi forcu, oćutit će moju šaku...

FIONULA: Ne budi prgav, Markiole, jerbo će ti se to razbit o glavu. Dojt će policjoti, ne ovakovi ka Križe, nego oni pravi, i odvest te sa seбом. A onda će ti vazest zemju, a da ti ne platu ni ono ča bi te po zakonu tukalo.

MARKIOL: Ha, misliš da ćeš me s otim ustrašit. Osigura sam se ja i od tega. Sve one mine ča su ostale od JNA zakopa sam ispod svoje zemje. Pa neka mi samo dojeddu s onim makinama. Odletit će u zrak u komadima, svi. I oni i makine.

FIONULA: O, Gospe moja, ludoga li čovika. Znaš li ti, šempjo, ča ti se more dogodit? Ako iko na toj zemlji strada, ti bi moga dobit doživotnu. Zarad tega, u svojemu interesu i u interesu cilega mista, vazmi nekoliko prijateja i pojte oma povadit te mine.

MARKIOL: Neću! Ja sam vam lipo reka, da se zna ča čeka onega ko stupi na moju zemju. I tako će ostat, ako triba, do kraja svita i vika.

(*Pojave se Marica i Pepo.*)

MARICA: Pape, učini kako ti govoru. Ne moreš glavom zid razbijat.

MARKIOL: Ča si i ti prišla na njiovu stranu? Izdala si svojega oca. A nije ni čudo, kad si se vezala za ovega kurbina sina. Znaš li ti, tuko jedna, da nam je njegov otac sve ovo priredi? I sad mu ti još u temu pomažeš. Zavadit ću vas oboje ka tiče... (*Nasrne na njih, ali ga ostali spriječe.*)

PEPO: Slušajte ča ću vam reć, šjor Markiol! Mene se sve ovo skupa ne tiče. I nimam nikakove veze s onim ča moj otac čini. Ja sam se još prije godinu dan posvadi s njim i nisam ga otada njanci vidi. Ja i Marica ćemo živit svoj život. Čim diplomiram, unajmit ćemo stan, zaposlit se i poslat k vragu i njega i vas. I ne želimo više srest ni jednog ni drugog... Marice, pojmo ča odovod. Zauvik... (*Gnjusu.*) Barba Mile, oćeš nam dat ključ od onega svojega broda,

ka ča si obeća?

GNJUSO (*dobaci mu ključ*): Evo ti ga, sinko, i poj sa srićom!

MARKIOL: Marice! Da se nigdi nisi makla odovod!

MARICA: Škužaj, pape, ali ne moreš ti meni više zapovidat. Ja sad grem svojim putem. A tebi želim svako dobro i malo više pameti.

MIRA: Idem i ja s vama. Čini se da ni za opću praksu ovdje više neće biti mjesta. Eliti trebaju fizioterapeuti, maseri, estetski kirurzi, stručnjaci za njegu kože... A ja ću potražiti drugi otok, po svojoj mjeri, ako takvog još ima.

(*Marica, Mira i Pepo odu. Markiolu se na licu ukaže tračak boli koja ga počne razdirati. Kad ga cijeloga preplavi, on naglo padne na koljena, prekrije rukama lice i stane jecati. Za to vrijeme ide song.*)

Deveti song: MANA

FIONULA (*pride Markiolu*): Ala, Markiole, smiri se! Nije sve tako crno kako ti se pari. (*Pruž a mu jedan papir.*) Vidi ča ćeš dobit za zemju! Više nego iko odovod. Jerbo na tvojoj zemji ima bit najveći otel. Oni de luks.

(*Markiol pogleda papir, na trenutak mu se lice razvedri, a oči sijevnu pohlepom. Ali tada kao da se sjeti da bi morao drukčije reagirati, zgužva nježno papir, pazeći da se ne ošteti.*)

MARKIOL: A ča mi to sve vridi, kad sam svoje dite izgubi?

(*Dolazi don Đidi u misnom ruhu, noseći svetu vodu škropilo, i prolazi pored svih, ne osvrćući se ni na koga.*)

FIONULA: Velečasni! A di ste se vi to uputili?

DON ĐIDI: Idem dolje blagosloviti tehniku i radnike. Da bi im posao tekao uspješno i bez nekih neželjenih pojava.

ZANZE: A tako! A di vam je sad ono: ja ništa ne znam, nisam ni za ni protiv, ni za jedne ni za druge... Sad ste se svrstali na stranu onih najjaćih.

DON ĐIDI: Nisam se nikamo svrstao. Ja se i dalje držim svojih načela. Ali ovo je projekt koji prelazi granice Hrvatske i Crkva ga podržava. A ja sam u toj Crkvi samo sitan kotačić mehanizma koji mora izvršavati ono što se na vrhu odluči.

FIONULA: A kojemu to vrhu, ako se smi znat?

DON ĐIDI: I crkvenom i državnom... Eno, vidite dolje onu jahtu koja upravo pristaje. Na njoj su krupne zvjerke: novi vlasnik, pa neki glavešine iz Mini-

starstva i oba direktora, onaj u izgradnji i onaj budućeg kompleksa.

FIONULA: Vlasnik? Kakav to sad vlasnik? Vlasnik čega?

DON ĐIĐI: Svega što će ovdje biti. To je jedan basnoslovno bogati ruski tajkun. Država mu je prodala koncesiju za ovaj projekt.

FIONULA: Ali meni su rekli da ću ja bit direktor kad se sve izgradi.

DON ĐIĐI: Budite pametni, Fionula! Ovdje se obrću milijunske svote novca da bi se to povjerilo nekome kao vi. Tu će doći stručni ljudi, s fakultetom.

FIONULA: A ja? Ča ću ja onda bit?

ZANZE: Očeš da ti ja rečem ča ćeš bit? Niko i ništa. Govno od pasa. Ka ča si i dosad bila.

DON ĐIĐI: Oprostite, to je on rekao, a ne ja. (*Ode ostavivši zapanjenu Fionulu.*)

Završni song: AMERIKA

PRILOZI

Popis recenzenata i recenzentica pojedinih priloga

Ivica Baković, Odsjek za južnoslavenske jezike i književnosti, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Snježana Banović, Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu

Ivan Bošković, Odsjek za kroatistiku, Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu

Ana Bukvić, Odjel za talijanistiku Sveučilišta u Zadru

Milka Car, Odsjek za germanistiku, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Suzana Coha, Odsjek za kroatistiku, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Maciej Czerwiński, Institut za slavenske filologije Jagiellonskog sveučilišta u Krakovu

Đurđica Čilić, Odsjek za zapadnoslavenske jezike i književnosti, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Dejan Durić, Odsjek za kroatistiku, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci

Viktoria Franić Tomić, Odsjek za kroatologiju, Fakultet hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu

Kristina Grgić, Odsjek za komparativnu književnost, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Tatjana Ileš, Akademija za umjetnost i kulturu Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Matija Jelača, Odsjek za kroatistiku, Filozofski fakultet Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli

Agata Juniku, Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu

Višnja Kačić Rogošić, Odsjek za komparativnu književnost, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Sanja Knežević, Odjel za kroatistiku Sveučilišta u Zadru

Maša Kolanović, Odsjek za kroatistiku, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Mario Kolar, Odsjek za kroatistiku, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci

Andrijana Kos-Lajtnman, Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Livija Kroflin, Akademija za umjetnost i kulturu Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

- Fahrudin Kujundžić, Odsjek za komparativnu književnost i informacijske nauke, Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu
- Ana Lederer, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU u Zagrebu
- Daniel Mikulaco, Odsjek za kroatistiku, Filozofski fakultet Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli
- Suzana Marjanić, Institut za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu
- Željka Matijašević, Odsjek za komparativnu književnost, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- Ivana Perica, Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin
- Kristina Peternai Andrić, Odsjek za hrvatski jezik i književnost, Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
- Tatjana Peruško, Odsjek za talijanistiku, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- Nataša Polgar, Institut za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu
- Vladimira Rezo, Odsjek za komunikologiju, Fakultet hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu
- Anera Ryznar, Odsjek za kroatistiku, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- Zrinka Stričević Kovačević, Odsjek za zapadnoslavenske jezike i književnosti, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- Monika Šincek Bregović, Odjel za anglistiku Sveučilišta u Zadru
- David Šporer, Odsjek za komparativnu književnost, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- Sanja Tadić-Šokac, Odsjek za kroatistiku, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci
- Milovan Tatarin, Odsjek za hrvatski jezik i književnost, Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
- Ivan Trojan, Odsjek za hrvatski jezik i književnost, Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
- Tina Varga Oswald, Odsjek za hrvatski jezik i književnost, Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
- Katarina Žeravica, Akademija za umjetnost i kulturu Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Imensko kazalo

A

Adamiecka-Sitek, Agata 323, 333
Agamben, Giorgio 193, 195
Aleksievič, Svetlana 44, 61
Althusser, Louis 78, 85, 186
Améry, Jean 43, 50, 51, 61, 63
Antkowiak, Barbara 347
Aralica, Ivan 11, 43, 46, 47, 51, 54, 61, 63, 247
Araszkievicz, Feliks 325, 333
Arendt, Hannah 33, 34, 37, 39
Ardila, J. A. Garrido 89, 103, 104
Aristotel 141, 145, 146, 149, 267, 281
Attridge, Derek 35
Atwood, Margaret 71, 74, 75, 76, 77, 85
Austin, John Langshaw 209, 213

B

Babicki, Krzysztof 15, 254, 358
Bačak, Marijan 356
Badridze, Lali 344, 363
Bagić, Krešimir 48, 61, 109, 127
Bahtin, Mihail 90, 97, 103, 120, 265, 277, 282,
Bakarić, Tomislav 219, 234
Balenović, Ivo 387
Banac, Ivo 144, 149
Banfield, Edward C. 18, 367, 385, 389, 391

Barbieriso, Fulvio 346
Bartl, Alenka 356
Bataille, Georges 13, 14, 181, 185, 186, 187, 190, 191, 192, 195, 197
Batušić, Nikola 155, 164, 398, 413,
Bauman, Zygmunt 307
Bayer, Vladimir 219, 223, 226, 227, 230, 234, 358
Beardsley, Monroe Curtis 136
Bednarczyk, Dominika 307
Benjamin, Walter 35, 39
Bergman, Ingmar 345
Berman, Marshall 144, 145, 149
Bežovan, Gojko 385, 386, 388, 389
Bielawka, Klara 318
Bilandžić, Dušan 142, 143, 149
Bilić, Jakov 373, 394
Bilić, Jure 355
Biti, Vladimir 25, 39
Blagojević, Andreja 159
Blanchot, Maurice 195
Blažević, Davorka 359, 363
Blažina, Dalibor 306
Bobanović, Paula 303, 309
Boko, Jasen 304, 309
Bonisegna, Stanislava 356
Booth, Wayne 29
Bosch, Hieronymus 199
Bošković, Ivan J. 24, 39, 66, 77, 85, 451
Bošnjak, Branimir 181, 195

- Boucher, Geoff 14, 204, 208, 209, 213
 Božič, Silvio 356
 Božić, Mirko 361
 Božić Blanuša, Zrinka (Božić, Zrinka) 10, 23, 33, 34, 39, 376, 389
 Bradbury, Ray 71
 Brecht, Bertolt 169, 313, 314, 325, 326, 333, 337
 Brečić, Petar 18, 361, 362, 363
 Bregović, Goran 399
 Brešan, Vinko 10, 341, 359, 365, 395, 399
 Brešić, Vinko 75, 149, 182, 241, 243, 257, 295, 389, 390
 Brezovački, Tituš 16, 264, 273
 Briggs, Asa 44, 61
 Brižić, Denis 159, 162
 Brkić Vučina, Mirna 264, 277
 Brozić, Lino 167, 171, 177
 Bruck, Ivna 162
 Bruegel, Peter 199
 Bubola, Rosanna 153, 160, 165
 Burčul, Mia Zara 167
 Burgess, Anthony 71
 Burke, Peter 44, 61
 Byron, George Gordon 275
- C**
 Cagiel, Gabriela 324, 333
 Car, Amanda 25, 39, 66, 71, 77, 78, 85
 Car, Milka 218, 220, 234, 451
 Carić, Marin 18, 348, 349, 350, 362, 368
 Carioti, Enzo 346
 Carlson, Marvin 139, 149
 Carroll, Noël 136, 142, 147, 149
 Certeau, Michel de 100, 101, 103
 Claeys, Gregory 71, 85
 Clute, John 110, 122, 127
 Coha, Suzana 389, 451
 Compagnon, Antoine 29, 52, 61
 Cornwell, Neil 109, 110, 127
 Cortina, Luca 153, 160, 161, 162, 163, 165
 Cuarón, Alfonso 73
 Currie, Mark 11, 36, 39, 65, 67, 68, 69, 80, 85, 87
 Cvitan, Grozdana 17, 18, 23, 39, 155, 161, 164, 232, 234, 240, 242, 252, 257, 282, 290, 291, 293, 295, 303, 304, 309, 341, 368, 373, 374, 389, 393, 394, 396, 397, 399, 403, 413
 Czerwiński, Maciej 54, 61, 451
- Č**
 Čadež, Tomislav 361, 362, 363
 Čale Feldman, Lada 19, 121, 122, 127, 137, 139, 140, 147, 149, 154, 164, 200, 213, 233, 234, 240, 246, 295, 403, 408, 413
 Čolak, John 167, 175
 Čuić, Stjepan 25, 39
- Ć**
 Ćirlić, Dorota Jovanka 239, 257, 358
 Ćopo, Marita 162

D

Dautbegović, Jozefina 238, 257
 Dedijer, Danica 158
 Dejmek, Kazimierz 17, 307
 Derkaczev, Joanna 320, 333
 Desnica, Vladan 25, 39, 85
 Derrida, Jacques 35, 39, 68, 107, 108, 127, 128, 204
 Diderot, Denis 12, 90, 92, 93, 102, 103
 Donat, Branimir 309
 Dor, Milo 347
 Doty, William G. 270, 272, 277
 Dragojević, Danijel 51
 Družić, Ivo 201, 357
 Dufgran-Boričić, Ljiljana 345, 363
 Dukat, Vladoje 264, 277
 Duda, Dean 48, 61
 Dunn, N. Peter 101, 103

Đ

Đilas, Milovan 144

E

Eagleton, Terry 138, 149
 Eco, Umberto 73, 85
 Eliot, Thomas Stearns 134, 135, 149, 401
 Eržen, Janez 356
 Eshil 141
 Esposito, Roberto 193, 195
 Evans, Dylan 203, 213

F

Fabrio, Nedjeljko 11, 43, 47, 54, 61,

63, 372

Fairclough, Norman 208, 213
 Federici, Silvia [Federiči, Silvija] 222, 228, 230, 231, 234
 Felman, Shoshana 209, 213
 Ferencina, Dražen 167, 168, 175, 176, 177, 179, 395
 Ferić, Zoran 59
 Ferrari, Silvio 139, 142, 143, 149, 346, 363
 Flaker, Aleksandar 16, 263, 265, 266, 268, 275, 277, 279
 Foote, Samuel 169
 Ford, Aleksandar 307
 Foretić, Dalibor 156, 357
 Foucault, Michel 181, 188, 189, 195, 197
 Franičević, Marin 150
 Franković, Sanja 89, 103
 Frljić, Oliver 10, 17, 305, 313–337
 Fronczewski, Piotr 254

G

Gajin, Igor 10, 11, 43, 66, 72, 85, 384, 389
 Gall, Zlatko 401, 413
 Galić, Josip 160, 161, 164
 García, Rodrigo 318
 Gašparović, Darko 157, 158, 164, 343
 Gavran, Miro 238, 399
 Genatiempo, Ilaria 161
 Genette, Gérard 30, 39, 67
 Geremek, Bronisław 269, 277
 Gliński, Piotr 308, 326, 327, 330

- Glunčić-Bužančić, Vinka 150
 Głowacka, Aneta 17, 304, 306, 309, 313, 329, 333
 Głuchowski, Piotr 308
 Goethe, Johann Wolfgang 16, 186, 275, 281, 284–287, 297
 Gogolj, Nikolaj Vasiljević 390
 Goldsworthy, Vesna 123, 127
 Gordin, Michael D. 71, 78, 85
 Goreta, Anita 167
 Gortan, Veljko 359, 363
 Gospić Županović, Ana 15, 39, 55, 61, 86, 103, 164, 214, 217, 295, 310, 403, 407, 413
 Gotovac, Mani 247, 257
 Grant, John 110, 122, 127
 Grašo, Petar 399
 Gregg, John 195
 Grgičević, Marija 354, 362, 363
 Grlić, Danko 273, 277, 278
 Guazzo, Francesco Maria 227, 234
 Gundulić, Ivan 16, 273, 274, 275
 Gussago, Luigi 100, 103
- H**
- Hahn, Judita 356
 Hajdarhodžić, Izet 355
 Hamvas, Béla 271, 277
 Hansen-Kokoruš, Renate 128, 295
 Harvey, David 11, 65, 67, 68, 69, 85, 87
 Hauser, Arnold 171
 Haythornthwaite, Caroline 44, 62
 Hećimović, Branko 149, 164, 347, 363, 413
- Hegedušić, Vlasta 356
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 27, 136, 137, 138, 139, 145, 147, 154, 200, 282, 283, 286, 292
 Hočevar, Meta 356
 Holmes, Martin 150
 Horvat, Srećko 71, 85
 Howe, Irving 375, 376
 Hribar, Ksenija 356
 Hribar, Ljerka 158
 Hromadžić, Hajrudin 78, 85
 Hugo, Victor 97, 275
 Huljić, Tonći 18, 399, 400, 401, 406, 413, 414
 Huljić, Vjekoslava 18, 399, 406
 Hume, Kathryn 110, 127
 Husserl, Edmund 67
 Hutcheon, Linda 16, 80, 86, 283, 295
 Huxley, Aldous 70
 Hynes, William J. 264, 272, 277
- I**
- Injac, Goran 325, 329, 333, 334
 Irvine, Alexander C. 111, 127
 Isenberg, Michael 330, 333
 Ivanišević, Ivica 396, 413
 Ivanković, Hrvoje 157, 158, 164
 Iveković, Ozana 137, 149
- J**
- Jackson, Rosemary 12, 110, 112, 113, 127
 Jakimiak, Agnieszka 322, 325, 333, 334
 Jameson, Fredric 11, 25, 46, 65, 68,

- 69, 70, 71, 74, 76, 86, 87
 Jankovič, Jan 358
 Jarry, Alfred 176
 Jenks, Chris 189, 190, 195
 Jeraj, Zmago 356
 Jezernik, Ivan 356
 Jonson, Ben 169
 Jovanov, Svetislav 284
 Jovanović, Neven 264
 Jureško, Davor 159, 167
 Juriša, Slavko 143, 149
 Jurkowski, Henryk 168, 169, 170, 171, 176, 178
 Juvančič, Joško 355
- K**
- Kaczyński, Jarosław 327
 Kalan, Milan 356
 Kamenski, Branka 255, 257
 Karađole, Edita 158, 159
 Karczmarška, Anna Maria 321
 Karakašić, Dominik 167
 Kaszyński, Stanisław 351, 357
 Kaštelan, Jure 355
 Kaštelan, Lada 239, 243
 Kaveney, Roz 111, 127
 Kayser, Wolfgang 265
 Kennedy, Dennis 398, 413
 Kepeski, Petar 349
 Kermauner, Taras 356, 357
 Kierkegaard, Søren 283
 King, Stephen 390
 Kitarović, Ivo 343
 Kjuder, Mina 356
 Klaić, Dragan 351, 353
 Klasinc, Janez 356
 Klata, Jan 308, 319, 320, 322, 323, 334, 335
 Kleczewska, Maja 17, 307
 Kolak Fabijan, Zrinka 159
 Kolanović, Maša 46, 56, 61, 451
 Koludrović, Bernard 185, 193, 195
 Koroman, Boris 11, 65, 384, 389
 Kos, Miroslav 352, 353, 363
 Kosiński, Dariusz 300, 309, 323, 334
 Košta, Robert 167, 177
 Kott, Jan 306, 307
 Kovačević, Filip 202, 203, 213
 Kovačić, Ante 16, 236, 264, 273, 275, 277, 279
 Krakowska, Joanna 300, 309
 Krasinski, Zygmunt 320, 321, 322
 Kravar, Zoran 122, 127, 387, 389
 Krčelić, Adam Baltazar 359, 363
 Krleža, Miroslav 263, 278, 279
 Kroflin, Livija 175, 178, 452
 Krupiński, Waclaw 321, 334
 Krzykowska, Katarzyna 327, 334
 Kunčević, Ivica 18, 348
 Kundid, Johnny 347
 Kurski, Jacek 328, 334
 Kušan, Ivan 399
 Kuvač-Levačić Kornelija 25, 39, 66, 71, 77, 78, 85
- L**
- Lacan, Jacques 14, 68, 93, 199, 201–209, 211–215
 Lacoue-Labarthe, Philippe 12, 34, 93, 94, 103

- Levanat-Peričić, Miranda 18, 28, 29, 30, 39, 61, 86, 103, 164, 214, 295, 310, 367, 385, 387, 388, 389
Lesage, Alain-René 90, 91, 92
Lesage, Louis-André 92
Leskovac, Ivo 356
Lindelof, Damon 73
Lipińska, Olga 239, 244, 246, 247, 248, 251, 252, 255, 257
Liverić, Alen 167
Locke, John 184, 196
Lokas, Marija 399, 413
Lončar, Marija 343, 363, 373, 390
Lončina, Jože 356
Lovrenčić, Jakob 264
Lozica, Ivan 172, 174, 178
Luketić, Katarina 123, 127
Lukić, Darko 128, 295
Lutomski, Jacek 246, 253, 257
- Ł**
Łuczewski, Michał 326, 334
Łysak, Paweł 335
- M**
MacCannell, Juliet Flower 206, 207, 213
Madunić, Zvonko 362, 364
Majcherek, Wojciech 254, 257
Małczak, Leszek 15, 344, 358
Mesić, Stipe 242
Mujičić, Tahir 399
Majmurek Jakub 320, 334
Malkmus, Bernhard 90, 100, 103
Mandić, Ethem 376, 390
Mandić, Igor 51
Mann, Thomas 90, 91
Marchart, Oliver 33, 39
Markovčić, Franc 356
Marks, Peter 70, 71, 72, 78, 85, 86
Martić, Mladen 242, 243, 257
Marx, Karl 200, 202, 204, 207, 214, 382
Matoš, Antun Gustav 15, 16, 80, 263–279
McCarthy, Cormac 72
McHale, Brian 114, 127
Mendlesohn, Farah 12, 109, 114, 119, 127, 128
Mesarić, Želimir 356
Mesić, Stipe 342
Meštrović Maštruko, Gabrijela 167
Mickiewicz, Adam 306, 307
Mićunović, Branislav 156, 157
Mihaljević, Matea 167
Mihatov, Josip 167
Mihatov, Mojmir 167, 177
Milčinović, Adela 265
Milčinović, Andrija 265, 268
Miloš, Damir 46, 61
Milošević, Milorad-Mile 343
Milutinović, Zoran 122, 127, 293, 295
Mioč, Pero 240, 241, 255, 258, 358
Mišan, Liberta 162
Mlakić, Josip 387
Molière, Jean-Baptiste Poquelin 16, 281, 283, 284, 286, 288, 289, 290, 297

Mouffe, Chantal 17, 33, 34, 39, 40, 313, 317, 334, 337
 Mrdeža Antonina, Divna 66, 71, 80, 86
 Mrduljaš, Petra 167, 168
 Mrkonjić, Zvonimir
 Mrozek, Witold 328, 334
 Muhič, Milena 356
 Muecke, Douglas Colin 283, 295
 Musil, Robert 12, 89, 92, 93, 94, 96, 102, 103, 105
 Mustroph, Tom 331, 334
 Mužić, Zoran 361

N

Nacinovich, Bruno 162
 Nacinovich, Elvia 162
 Nadarević, Mustafa 402
 Najbar Agičić, Magdalena 144, 150
 Nancy, Jean-Luc 34, 39
 Nemeč, Krešimir 11, 24, 25, 26, 27, 28, 32, 35, 39, 45, 54, 55, 56, 57, 61, 66, 70, 77, 79, 83, 86, 90, 101, 103
 Nenadić, Diana 397, 413
 Nicodemo, Giuseppe 162
 Niedurny, Katarzyna 317, 334
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 12, 89–96, 103, 105, 192, 196, 272, 273, 277, 278
 Nigoević, Magdalena 160, 161, 164
 Nikčević, Sanja 182, 196, 300, 302, 303, 309
 Novak, Slobodan Prosperov 201, 213

O

Obrazcov, Sergej 168
 Ogrizović, Milan 264
 Oraić Tolić, Dubravka 45, 46, 61, 62, 265, 267, 276, 278
 Orlić, Damir 159
 Orlik, Konrad 329, 335
 Orwell, George 71, 80, 86, 172, 178
 Otrin, Iko 356
 Ovidije, Publije Nazon 264, 277

P

Papić, Krsto 139
 Paro, Georgij 355, 397
 Pavalc, Rade 356
 Pavičić, Jurica 109, 128
 Pavis, Patrice 146, 150, 218, 234
 Pavličić, Pavao 11, 51, 52, 57, 62
 Pavlić, Goran 13, 133, 147, 150
 Pavlović, Cvijeta 283, 284, 295
 Patrljić, Tone 356
 Pawłowski, Roman 322, 323, 335
 Peer, Volodja 356
 Pehar, Tomislav 167
 Peleš, Gajo 371, 374, 390
 Per, Vera 356
 Peričić, Helena 137, 142, 145, 150, 303, 309
 Peruško, Tatjana 110, 128, 452
 Petan, Žarko 356
 Petković, Darko 167, 175
 Petlevski, Sibila 252, 258
 Petranović, Martina 10, 18, 19, 240, 258, 393
 Petrarca, Francesco 275

- Petzold, Dieter 110, 128
 Philips, Deborah 32, 40
 Pipan, Tomaž 356
 Pirandello, Luigi 90
 Piteša, Adriana 396, 398, 413
 Pitetti, Connor 72, 86
 Platar 93, 281, 286, 292, 308, 410
 Plešić, Anton 162
 Podrug, Živana 360, 364
 Poe, Edgar Allan 390
 Pogačnik, Jagna 109, 128
 Polgar, Nataša 221, 222, 224, 226, 229, 230, 234, 452
 Polony, Anna 320, 321
 Pomian, Krzysztof 307
 Popović, Edo 387
 Postnikov, Boris 78, 86
 Prakash, Gyan 85
 Preljević, Vahidin 96, 103
 Prettyman, Gib 72, 86
 Protrka Štimec, Marina 15, 122, 123, 128, 263, 266, 278, 293, 295, 389
 Pucar, Ivica 167, 175
- R**
- Racine, Jean 16, 281, 284, 286, 287, 297
 Račan, Ivica 341, 349, 350, 365
 Radaković, Borivoje 387
 Radović, Danica 348, 364
 Rancière, Jacques 12, 35, 40, 113, 128,
 Relja, Mate 360
 Reljković, Matija Antun 16, 273
 Ricoeur, Paul 67, 191, 196
- Rimmon-Kenan, Shlomith 29, 31, 40
 Ristić, Sonia 347
 Roach, Joseph R. 102, 103
 Rosanda Žigo, Iva 162, 163, 164
 Roša, Valter 162
 Rytel-Andrianik, Paweł 327, 335
 Ryznar, Anera 45, 62, 452
- S**
- Sajko, Ivana 239
 Salečić, Ivan 182, 196
 Sartre, Jean-Paul 38, 40, 187
 Schlegel, Friedrich 283
 Schmid, Wolf 29, 40, 376, 390
 Schmitt, Carl 33, 34, 134, 135, 150, 151
 Searle, John R. 14, 199, 208, 209, 213, 215
 Senker, Boris 19, 123, 128, 150, 201, 214, 283, 295, 302, 304, 310, 396, 399, 403, 408, 409, 413, 414
 Shakespeare, William 16, 80, 101, 123, 134, 135, 139, 154, 158, 160, 169, 170, 173, 174, 281–288, 291, 293, 297
 Sim, Stuart 108, 128
 Simčić, Marko 356
 Siwiak, Agata 324
 Skrbinšek, Vladimir 356
 Slama, Lucio 162
 Slijepčević, Nebojša 315, 316, 319, 335
 Soldano, Mirko 162
 Sorel, Sanjin 48, 62
 Soszyński, Paweł 317, 321, 331, 335

- Søberg, Marius 383, 390
 Spaić, Kosta 355, 361
 Speare, Edmund Morris 376
 Stamać, Ante 46
 Stavrakakis, Yannis 34, 40
 Steadman, J. M. 134, 150
 Steiner, George 138, 150
 Stojanović, Dragan 283, 296
 Strand, Slavko 356
 Strindberg, August 320
 Sulisz, Waldemar 254, 258
 Sumpor, Svjetlana 382, 390
 Surian Popov, Leonora 162
 Suvin, Darko 12, 78, 86, 109–114, 118, 128, 408
 Swinarski, Konrad 320, 321, 322, 334
 Sztarbowski, Paweł 335
 Szturc, Włodzimierz 283, 296
 Szymańska, Izabela 316, 328, 335
- Š**
 Šegvić, Nenad 159
 Šenoa, August 51, 100, 359
 Škrabe, Nino 399
 Škof, Janez 356
 Šnajder, Slobodan 43, 44, 62, 239
 Šovagović, Fabijan 354, 355, 364
 Šovagović, Filip 239
 Špik, Srečo 356
 Štivičić, Tena 239
 Šutić, Katja 302, 303, 310
- T**
 Tadijanović, Dragutin 265, 278
 Tatarin, Milovan 220, 234, 241, 242, 252, 253, 255, 258, 452
 Ternovšek, Petar 356
 Tilley, Helen 85
 Todorov, Tvetan 12, 108, 109, 111, 112, 116, 128
 Toffler, Alvin 44, 62
 Tomić, Josip Eugen 359
 Tomšič, Samo 205, 214
 Tozija, Ljupčo 349
 Tribuson, Goran 52, 53, 62
 Turk, Matjaž 356
 Tusk, Donald 327
- U**
 Udovičić Pleština, Željka 161, 163, 359
- V**
 Vanheule, Stijn 202, 204, 205, 214
 Versluis, Arthur 387, 390
 Veselić, Dragan 167
 Vidan, Ivo 137, 150, 182, 183, 196
 Vidačković, Zlatko 374, 390
 Vieira, Fátima 85, 86
 Violić, Božidar 293, 393, 394, 351, 355,
 Visković, Velimir 24, 40, 241, 258, 414
 Vitez, Zlatko 354
 Voltaire, François Marie Arouet 90
 Vukelić, Deniver 219, 234
 Vuković, Tvrtko 46, 62
 Vuković, Vladek 350

W

Wachtel, Andrew Baruch [Vahtel, Endru Baruh] 49, 62
Wagner-Lawlor, Jennifer A. 85, 86
Wajda, Andrzej 245, 246
Watanabe O'Kelly, Helen 98, 104
Węgrzyniak, Rafał 307, 310
Wellman, Barry 44, 62
Wichowska, Joanna 322, 325, 333, 334
Wierzbicki, Jacek 255, 258
Wiesner, Ljubo 269, 278
Williams, Robert R. 145, 150
Wimsatt, William Kurtz 136
Wolfe, Garry K. 109, 123, 128
Wysocka, Barbara 318
Wyspiański, Stanisław 314, 324, 325
Wyszyńska, Julia 328, 334

Z

Zachwatowicz, Krystyna 321
Zagoričnik, Franci 356
Zagorka, Marija Jurić 219, 234
Zamjatin, Jevgenij Ivanovič 70
Zappia, Larry 153, 157, 158, 160, 163, 164, 165
Zec, Aleksandra 315, 316, 319
Zidarić, Krešimir 301, 349, 350
Zlatař, Andrea 45, 62, 270
Zupančič, Alenka 202, 211, 214
Zuppa, Vjeran 155, 341, 350, 355, 365

Ž

Žižek, Slavoj 203, 214
Žmegač, Viktor 46, 62