

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 pišćeve ostavštine te je potaknuta pronađenim podacima i građom napisala spomenu tu 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 Slavonski Brodveć, Slavonski 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*, *Ankora*, *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 inzistiranje 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)

Predstavnicima 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*