

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, učeterostruči 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 ekstimnosti 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, besubjektivni 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 priskrblijanje 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