

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 krontop, *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 komunista* 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 uvijek bavao 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 Vidačkom 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 Howevim 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 žanrovske? 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 Proleterka* 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 Matica 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*