

## **II.**

### **HAMLET, NEČASTIVI I INKVIZICIJA**

Goran PAVLIĆ

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

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

*Izvorni znanstveni članak*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\*\*\*

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

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

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

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

<sup>1</sup> Ovdje navodim citate iz izdanja iz 2022. uključenog u niz *Izabrana djela*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\*\*\*

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

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

bile su i značajno mjesto u Ustavu iz 1946.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\*\*\*

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

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

## LITERATURA

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

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

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

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

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

**KEYWORDS:** Brešan, dialectics, grotesque, socialism, tragedy