SADRŽAJ/CONTENT

Introduction 7

Starija književnost / Older Literature

DIVNA MRDEŽA ANTONINA
Panegirik ili satira u *VILI SLOVINKI* Jurja Barakovića? – muka čitatelja s povijesne distance 13

JANKO LJUMOVIĆ
Komička snaga dramskog teksta kada je piše vladar – studija slučaja Nikole I Petrovića Njegoša i njegove šaljive igre u tri čina *KAKO SE KO RODI* 33

Satiričko obnavljanje staroga / Satirical Renewal of the Old

MARINA MILIVOJEVIĆ-MAĐAREV
RODOLJUPCI Jovana Sterije Popovića – Dve postavke u tri turbulentne decenije novije srpske istorije 51

GORAN LAZIČIĆ
Stradija je Stradija je Stradija. Politička satira Radoja Domanovića i Svetislava Basare 63

Satiričko prikazivanje ljubavi / Satirical Presentation of Love

ADISA BAŠIČ
Komični prikaz braka u južnoslavenskoj usmenoj lirici 83

BERNARDA KATUŠIĆ
Matoš' subtile Ironisierung des romantischen Liebescodes 103

Prikazivanje Drugog svjetskog rata / Presentation of World War II

ALMIR BAŠOVIĆ
Ironija i satira kod Branka Ćopića i Derviša Sušića 125

Nenad Veličković
Zatočnik u *Bašti sljezove boje*. Previđanje satire u Ćopićevom opusu – dekontekstualizacija kao strategija revizionizma 143

Satira u socijalizmu / Satire in Socialism

Angela Richter
Von der Massenhysterie um einen Wal bis zur Kritik an repressiven Strukturen. Ironische Zuspitzung und groteske Übertreibung bei Erih Koš 161

Marina Protrka Štimec
Mišolovka za Horacija Djelokrug kazališta, teksta i izvedbe u Brešanovoj *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja* 177

Fahrudin Kujundžić
Shakespeare u svijetu bez transcendencije 193

Boris Senker
Satirične maskerate Antuna Šoljana 211

Tranzicija u novijoj književnosti / Transition in Contemporary Literature

Svetislav Jovanov
Uzaludno uskrsnuće: satiričke perspektive u drami Dušana Kovačevića *Lari Tompson, tragedija jedne mladosti* 227

Renate Hansen-Kokoruš
Formen der (politischen) Satire bei Ante Tomić 235

Darko Lukić
Pitanja o mogućnostima satire u tranzicijskim društvima 251

Tomislav Zagoda
Humoristične subverzije nacionalističke ideologije (na primjerima romana *Konačari* i *Jebo sad hiljadu dinara*) 269

O autorima i autoricama / About the Authors 283

Introduction

Since the Ancient world satire is one of the most popular/effective forms of arts, especially of literature, to get involved in societal aspects, to act and react. Satire as a specific genre of arts combines poetical characteristics with a critical relationship to phenomena of reality – both on a individual and societal level. Arts are developing aesthetical categories, but corresponding to societal developments, based on and acting with it, forming and expressing references to reality in the most different ways – fantastic, realistic or grotesque, amongst others. Insufficient or dissatisfying political, social, economic, cultural or other situations have always been critically reflected in literature, albeit not to retreat into pure aesthetics, but to adopt a clear attitude towards grievances and to use the potentials of the word.

Being aware of its own strength and facilities, literature has developed ways and strategies of dealing with the comical, satire and irony. The presentation of negative reality ranging from mocking and parody to polemics and grotesque exaggeration. But satire outruns it, attacking the negative in a humorous or ironic way, from a latent positive, even ideal vision, to awaken a reader's wish in changes of the criticized reality. All literary forms and genres provide a satirical way of writing, but some of them developed specific expressions in which satire and humor played dominant roles. In addition to pastiche and parody which make a special reference to literary reality, drama (especially comedy) is very prominent, because no other form of literature interacts so directly, on stage, with the audience, and is immediately discussed in the media.

The topic of satire and humor has multiple relevance. Even if there are broad and widely recognized theoretical works and analyses of the topic, some assumptions and implications from this field – the aesthetic attributes, the role of the fantastic, the implicated impacts of humor and satire – bring up new discussions. Against the backdrop of negative developments in recent societies satire and humor seem to have gained a new height and popularity. Especially in transitional post-Yugoslav countries, this manner of literary expression correlates to the stagnation of democratic structures

and increases in popularity. But the fondness for comical alienation, black humor and ways of reading between the lines provided very good preconditions for satire, which readers were used to during, but also before, socialism. Special significance is related to the theatre directly participating in societal discourse. But irrespective of the timeliness of the topic, the field of satire and humor so far is given little attention in literary history and theory discussion of Bosnian, Croatian, Montenegrin and Serbian literature. This publication attempts to stimulate research and analyses of this field, as no general scientific survey exists concerning these literatures.

This book collects contributions from an international conference dedicated to the topic of satire and humor in Bosnian, Croatian, Montenegrin and Serbian literature which took place from September, 22 – 23, 2017 at the Department of Slavic Studies at the University of Graz. It was organized by an international committee with representatives of the Croatian Academy of Sciences and Arts (Prof. Boris Senker), the Academy of Dramatic Arts in Zagreb (Prof. Darko Lukić) and the University of Graz (Prof. Renate Hansen-Kokoruš) and was accompanied by a literary reading of Ante Tomić and Nenad Veličković at the House of Literature, Graz.

The publication presents seventeen double blind peer reviewed contributions of researchers from Austria, Bosnia and Herzegovina, Croatia, Germany, Montenegro and Serbia who analyze critical satirical and humorous aspects of the above-mentioned literatures in a national and transnational context over a long period time, from older oral traditions and Renaissance through the 19th and 20th century up to the newest literary texts. As drama and theatre are the central expertise of two of the organizers, aspects of drama and dramatization are represented very prominently. They are given in the origin languages of the conference and were not translated, but contain a summary in one of the other languages.

The publication contents six sections of mixed aspects of literary history and topics: older literature, satirical renewal of the old, satirical presentation of love, the presentation of World War II, satire in socialism and transition in the contemporary literature. The section of the older literature is opened by Divna Mrdeža Antonina with her research of satirical use and its recognition in Vila Slovinka by Juraj Baraković, a lyrical poem from

the 17th century. Her article especially analyzes the role of irony then and now with the consequences of a change of understanding. Janko Ljumović examines a three-act drama, the only comedy of the Montenegrin poet and sovereign Nikola I Petrović Njegoš. He identifies the historical context and conflict of ideas as a main source of humor.

Two articles deal with the satirical renewal of the old, concrete texts from the 19th century which gave inspiration to contemporary interpretations. Marina Milivojević-Mađarev compares two performances of the comedy THE PATRIOTS by Jovan Sterije Popović, the founder of the Serbian comedy, in 1986 and 2015. She shows two totally different interpretations and understandings of patriotism in a time of increasing nationalism and the critiques of nationalism. Two satires by one of the most serious Serbian satirists of the 19th century, Radoje Domanović, are the foundation for Goran Lazičić's comparision with the contemporary writer Svetislav Basara. His research focuses attention on the presentation of autocracy and lack of democratic structures then and now.

Two contributions are dedicated to the satirical presentation of love. An alternative, humorous overview of marriage, adultery and premarital sexual experience in south Slavic oral literature is given by Adisa Bašić, who defines the role of humor in this context as a possibility of articulating the forbidden and suppressed. The anthological story CAMAO by the modernist G.A. Matoš serves Bernarda Katušić as a basic text to show how romantic love is ironized in the work of this author.

Almir Bašović and Nenad Veličković deal with literary presentations of World War II. Using examples by Branko Ćopić and Derviš Sušić and based on theories of laughing and the carnevalesque, the first contribution examines specific forms of humorous and ironic presentations of war. Veličković's work is also focused on Branko Ćopić, but under a quite different aspect: he critically analyzes the scientific criteria of three volumes of a project dedicated to the writer and attests the use of stereotypes and mystifications to most of them, based on the missing acknowledgement of humor.

More contributors explore satire in socialism. Angela Richter focuses attention on two satires of Erih Koš which attack bureaucracy, rivalty and opportunism in socialism, underlining the hidden alliance between text mes-

sage and the readers. Two articles examine Ivo Brešan's famous tragicomedy The Stage Play of Hamlet in the Village of Mrduša Donja. Marina Protrka Štimec interprets this piece – in contrast to the known works on it – not as an intertexual prolongation of Shakespeare's drama, but as a travesty and becoming as a whole the real mousetrap. Fahrudin Kujundžić compares Shakespeare's drama and Ivo Brešan's tragicomedy to show how the latter through humor and satire depicts a world where man is inhabited by a corrupt society. Boris Senker's contribution is dedicated to the two plays Diocletian's Palace and The Bard by Antun Šoljan. He shows the composition of both plays, satirical allegories or masques, as „pyramid[s] of power" and discusses their subversive gestures.

Transition in contemporary literature is the topic of the last articles. Svetislav Jovanov analyzes the satirical content of Larry Thompson, Tragedy of a Youth by Dušan Kovačević, a satirical play writer since socialist times. As he shows, the author creates a twofold satirical perspective, a simultaneous demystifcation of a typical Serbian archetype (the Russian „Big Brother") and the myth of intellectual and moral significance of contemporary theater. Renate Hansen-Kokoruš analyzes which aspects of political satire are relevant in the works of Ante Tomić and which intertextual relationships of different genres he uses for the evocation of humor. The paper by Darko Lukić broadens the question of satire and humor in recent literature towards the presentation in the media and examines new conditions of „satiric literature, the meaning of satire in an environment of cultural cohabitation or multiculturalism, and understanding of satire as a culturally limited phenomenon". Last but not least, Tomislav Zagoda shows ways of satirically subverting national ideology in the novels Konačari by Nenad Veličković and Jebo sad hiljadu dinara by Boris Dežulović. He underlines „modes of destabilization of the ‚petrified' identities" through satirical subversion. Brief information about the authors is given at the end of the miscellany.

Renate Hansen-Kokoruš, Darko Lukić & Boris Senker December 2017

Starija književnost

Older Literature

PANEGIRIK ILI SATIRA U *VILI SLOVINKI* JURJA BARAKOVIĆA? – MUKA ČITATELJA S POVIJESNE DISTANCE

Divna Mrdeža Antonina (Zadar)

VILA SLOVINKA u prvom redu pripada tzv. ozbiljnoj književnosti ranoga novog vijeka. U prvih osam pjevanja preteže tematski panegirik[1] Zadru sazdan od renesansne topike[2] koju izriče Vila (muza) Pisniku putniku. U pjevanjima posvećenim Zadru zamjećujemo elemente panegirika poput: proslave podrijetla, važnosti uglednika/grada s obzirom na glasovitost mitskih junaka ugrađenih u njegovo podrijetlo; rođenje i odgoj usporedivi su s bogovima i herojima i Zlatnim dobom (*pietas, felicitas*); slavna ratnička djela i vojna vještina (*virtus*) osobine su koje rese različite slojeve građa-

[1] O podrijetlu naziva panegirik (*panegirikos*), o osobinama žanra, te literaturu o panegiricima vidjeti, primjerice, u uvodnim razmatranjima o *Latinskim panegiricima* Nixona/Saylor Rodgers (1994: 1-40), gdje autori razmatraju širenje panegirika od Izokratova govora nazvana Panegyrikos do čuvenih latinskih panegirika, s Plinijevim panegirikom Trajanu i 11 drugih govora istoga žanra, čiji je jedan od prijepisa tiskan 1599. (Ibid.: 14) Premda žanr panegirika u užem smislu podrazumijeva prigodni govor u slavu osobe i događaja u života vladara, mecena, država, određenih ratnih i povijesnih pothvata, njegove su se sadržajne i retoričke sastavnice injektirale i u druge vrste u kojima se slave pojedinci ili kolektivitet kao junaci. (Ibid.: 26) Termin panegirik obuhvatio je i druge vrste poput eulogije, invektive, ali i vituperacije, govora ironična tona. (Ibid: 2) Barakovićeva VILA SLOVINKA posjeduje pastoralnu podlogu pogodnu za takve sadržajne interpolacije. Fluidna granica između panegirika i ironije razvidna je u prvom dijelu VILE, primjerice, u odnosu Zadrana prema Mlečanima i ugarskom kralju ili pak u opisu atmosfere straha koja je vladala gradom za turske opsade. No, narušavanje panegiričnoga tona najistaknutije je u opisu pirne prigode gdje je većini eksplicitnih elemenata žanra autor izokrenuo ton.

[2] Sadržajna topika panegirika Zadru slična je onoj u Zoranićevim PLANINAMA: zajedničke su im priča o mitološkom postanju grada, o društvenim mijenama, počev od *zlatnog doba*. Uz pohvalu gradu pridružena je i pohvala autorovu pretku. Baraković je pridodao povijesno-politički razvoj grada od naizmjenična potpadanja pod Ugarsko kraljevstvo i Mletačku Republiku, pa do prerastanja u vojnu utvrdu i u „vitešku figuru“ u protuturskom ratu.

na, a potom filantropija i zajedništvo (*concordia*), pravednost (*providentia*), mudrost, umjerenost, te velika djela u miru, skromnost (*recusatio*), dobra uprava, osobna sreća i procvat, izgradnja zidina, flote i slično; i priroda je u službi blagostanja zajednice i prosperiteta carstva/grada (Nixon/Saylor Rodgers 1994: 1-40).

Drugi dio spjeva tematski je nekoherentniji: okvirno je prostorno vezan uz Šibenik kao centralno mjesto kojemu se Pisnik *viator* vraća u svojim lutanjima,[3] a klasičan panegiričan ton iz prvog dijela uglavnom nestaje jer je spjev sad sastavljen od humanističkih egzempla *virtù* (poput kreposti vjere i junaštva) i egzempla *sceleritatis*, grijeha koje valja izbjegavati (poput grijeha lažnog svjedočanstva i izdaje). Žanrovski okvir za ulančavanje različitih tematskih sekvenci humanističkih egzempla je tzv. *dream poetry* (Kravar 1991: 90-102), srednjovjekovna vrsta, repopularizirana u europskim književnostima u 17. i 18. stoljeću, a okvirni poticaj je posttridentna ideologija koja u umjetnosti i književnosti popularizira tematiku grijeha i praštanja.

Premda djelo slavi Pisnikov rodni grad, panegirički dio posjeduje i slojeve koji nisu posve jednoznačno hvalospjevna tona. Opis atmosfere i plemenitih uzvanika na zadarskom piru Darije Macarelić i Federika Grisogona u osmom pjevanju, premda čini dio panegirika, u jednom sloju gubi serioznost i vjerodostojnost ispričanog.[4] Unošenjem ironijskih tonova de-

---

[3] I pripovjedna razina u drugom dijelu spjeva signalizira poetičke novine: nestankom Vile pripovjedačice pojavljuje se više fokalizatora i informatora (bezimeni: pustinjak, poklisar, osin Poklisara, lovac iz Trogira, Pisnikova ljubav; povijesna osoba: Đurađ Branković; a apersonalizirani je „kazivač" i u podzemlju poklonjena knjiga o ratu pod Zadrom).

[4] Versološka studija „Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti" Svetozara Petrovića obiluje korisnim nukanjima struci na otvaranje novih istraživanja Vile Slovinke (1968: 60), a među naputcima se, primjerice, ističe upravo potreba pažljiva čitanja djela zbog ukorijenjenih pogrešnih i površnih interpretacija sadržajnih slojeva teksta ili pak jasnije razdiobe piščeve kroničarske i pripovjedačke naravi. (Ibid.: 53) U kontekstu opaski o nedovoljnoj istraženosti fikcijskog i stvarnosnog prikazivanja događaja Petrović je zapazio da: „nije sasvim jasno treba li Barakovićeve pohvale suvremenicima uvijek razumjeti kao ozbiljno mišljeno veličanje ili koji put kao ironično ruganje, koje je njegovim suvremenicima moglo tako djelovati i bez jedne ironične riječi, već silom činjenice da se s istinom drastično razilazi". (1968: 53-54) Usputno, i

struiran je nominalan sloj značenja ispripovijedanog društvenog događaja i važnost njegovih protagonista. Spjev u cjelini time nije postao žanrovska satira pa u ovom radu Barakovićevu VILU ne promatram kao žanrovsku satiru, ili pak „tip satirične književnosti" o kojoj, primjerice, govori Solarova TEORIJA KNJIŽEVNOSTI (1994). Premda, pirna epizoda posjeduje satirične elemente u postupku ironijske degradacije objekta (*verbalna ironija*) na koji je usmjerena, ali bez invektive, burleske ili pak bez komponente groteskne deformacije likova (Kernan 1959: 1-36), svojstvene rugalačkoj prirodi satire kojom se pretvara u *nisko* (Frye 1978: 253-254), a u ime određenih etičkih načela satiričara, razvidnih, doduše, u spjevu tek u razgovoru o izdaji s poklisarom u 12. pjevanju.[5] Etičko načelo kao polazište satire u

---

referentni kontekst poklisarove laži Petrović dovodi u kontekst propitivanja pohvale pirnicima nauštrb slave zaslužnima (Petrović 1968: 58), no ne stavljajući lažni iskaz u okvir cijelog pjevanja, poput, primjerice, Kolendića (1914: 11) i Medinija (1902: 257). Petrovićeva su zapažanja usmjerena na raskorak u pripovijedanju o ljudima i događajima pirne zgode, pa autor ne zalazi u ironijske tehnike Barakovićeva prikaza, poput subverzivna načina predstavljanja pirnika s pomoću hipertofirana tona u pohvali njihovih vrlina, ili pak funkcije likova poklisara i sluge kao fokalizatora na piru, premda ispravno, ali usputno upozorava na važnost lika poklisara. Ne bavi se, primjerice, ni ironičnim efektima koje postiže igra pravilima dekoruma već razočarenjem poklisara kojega je Anton Bartolačić prevario (Petrović 1968: 59), a čiju figuru vezuje uz aluziju o nesretniku prispjelom u pakao. Petrović uočava i sarkazam u Barakovićevoj obrani zadarske gospode pred Poklisarem (189, 1168-1191), ali pokudu Zadrana pretjerano vezuje uz, u njegovo vrijeme omiljeno, prenaglašavanje Barakovićeva rodoljublja i zamjeranje nedostatka istoga kod svojih sugrađana: „ali njegove u biti sarkastične primjedbe samo još jače i jasnije ističu osnovnu temu: pretvornost i licemjerje našijenaca koji se vole dičiti rodoljubljem." (Petrović 1968: 59) Tako i u segmentu Pisnikova gnomičkog nadmudrivanja s Vilom o odnosu sa Zadrom, Petrović vidi „shvaćanje o uzajamnim dužnostima pojedinca i zajednice i pitanje koliko smije svoje individualnosti, slovjenski pjesnik tražiti da sačuva." (Ibid.: 56)

[5] U tumačenju tako postavljene ironije u Barakovićevoj VILI, a koja nije samo retoričke prirode, priklanjam se i sugestiji Linde Hutcheon da: „[…] u ironijskom diskurzu, cijeli proces komunikacije nije samo ‚izmijenjen i izvrnut' nego je također omogućen od strane onih različitih svjetova, kojima svatko od nas pripada na drukčiji način, a koji formiraju temelj očekivanja, pretpostavki i predrasuda, a pomoću kojih pristupamo složenom procesuiranju diskurza i jezika u upotrebi. Ironija rijetko podrazumijeva jednostavno dekodiranje jedne izokrenute poruke […] to je mnogo češće se-

Barakovićevu slučaju nije čvrsto zadano zato što pisac razotkriva upravo društvenu skupinu u koju pokušava bezuspješno ući.

Prezentacija pirne zgode ne svjedoči o političkoj ili moralnoj deformaciji fokaliziranih subjekata ni njihovu netrpeljivom „desakraliziranju". Satira u određenim dijelovima spjeva, a ne na razini djela, funkcionira kao svojevrstan satirički mentalni okvir (Knight 2004: 1-6) za retoričke strategije od kojih je jedna i, vrlo bitna, ironijska perspektiva, a vrijednosni sustav reprezentiranih pirnika ironiziran je iz pozicije nevješta fokalizatora. Barakovićev „mentalni okvir" prema predmetu pokude nije blizak satiričkoj pjesmi koja se pojavila u renesansi kakvi su, primjerice, Vetranovićevi nesmiljeni obračuni s manama Venecije, s neslogom kršćana i suvremenim pojavama u svojoj bližoj okolini, a ne pokazuje veću bliskost ni prema pjesmi grube oštrine Dinka Ranjine. S obzirom na društvo u 17. stoljeću u kojemu je napisana, VILA ironijom komunicira s čitateljem kojemu nije mogla otvoreno govoriti. Hoćemo li Barakovićevu VILU u nekim segmentima držati satiričnom ovisi i o njezinoj recepciji kod suvremenika, a upravo jedan od prvih recipijenata Anjel Justinijanović predbacio je Barakoviću „jaglu razgovora".[6]

I lik Pisnika eksplicitno upućuje čitatelja da omanji temat treba čitati u kompleksnijem značenju. U drugom dijelu spjeva, u 12. pjevanju, pojavljuje se s tom zadaćom Poklisar, negdašnji pripovjedač pirne zgode, sada već u čistilištu kao vlastiti Osin, koji ističe da je njegova pripovijest o piru, iz osmog pjevanja, laž jer je zapravo prisustvovao proslavi zadarske vojne pobjede protiv Ferhat-bega, a ne piru,[7] te moli Pisnika da prethodno ispri-

---

mantički kompleksan proces odnošenja spram, razlikovanja i kombiniranja izrečenih i neizrečenih značenja – i to s nekim krajnjim evaluativnim rubom. To je, međutim, i proces oblikovan kulturom." (Hutcheon 2005: 92; prijevod D.M.A.)

[6] To je mjesto Svetozar Petrović ispravno protumačio kao „ironičnu bodlju" (1968: 207), a ne kao „neprekidnu bol" poput Kolendića (1914: 31). Usput, pošalica o igli prema novim saznanjima je slojevitija od dosad pretpostavljanog jer uključuje obostrano prijateljsko „bockanje": aluzija je to i na krojačku iglu, piščevu hraniteljicu, budući da brojni podaci iz arhivskih dokumenata bilježe da je majstor krojač bilo Barakovićevo zanimanju u Šibeniku (Up. Mrdeža Antonina 2017: 239-268).

[7] „Zlu misal bih smisli' od pira govorit,/ a ne bih razmisli' ča posli može bit./ Ni kamo veče krit, istina hoće to,/ triba je laž odkrit, istini dat misto,/ hoć znati sve či-

čano izbriše[8] u djelu, a pridoda zasluženu slavu ratnim junaštvima. Pisnik odbija negirati već napisano.[9]

*

Panegirikom iz *pismi osme* su iz neposredne blizine predstavljene tri zadarske plemenitaške obitelji, u prvom redu Bartolačići/Grizogoni (Pompej sa sinom, mladoženjom Federikom, Jerolim i Antun, njegov sin), obitelj Benja (Šimun) i Macarelić (mlada Darija).[10] Na pir Darije Macarelić i Federika Grizogona gotovo je silom dovučen Poklisar bega

---

sto čim sebe umorih:/ ništare ni isto ča t'onda govorih;/ rad one gospode, ku onda poštenjah,/ sad me ov mač bode pokorom ku ne mnjah.// […] zlat preden upredoh ki svršiv ne užih,/ druzim čast ukredoh ter ju njim podložih.// […] U Zadru večerah, istinu reć ti grem, ne svidjen kako Vlah s planine prišad prem,/ […] pir mi se prividi rad pićne raskoše/ po hudi besidi ku sluge rekoše.// […] Tu bihu vojnici večeru spravili,/ poganski krvnici trpeze razvili,/ zač bihu hodili s pogani svi na boj,/ kih bihu pobili hrabreno velik broj;/ […] Biše se Plavojska od mora skupila/ u Zadar i Poljska ujedno prispila.// […] Za to bih uveden gdi ne htih pojti sam,/ glas ne još pronesen da begu znati dam.// I pokle bih štovan, kako ti pri rekoh,/ učiniv prvi san glas begu ponesoh." (VILA SLOVINKA: p 12, stihovi 632-673, str. 185-187). (Napomena: tekst VILE citiram prema izdanju iz 1889. koje su priredili Budmani/Valjavac, a prema usporedbi s prvim izdanjem iz 1614. donosim i poneku prepravku).

[8] „Razberi, pomisli, klad pomnju ter sliši/ i bolje razmisli, varuj se, ne zgriši,/ ča ti rih ne piši, ako l' je pisano,/ razvrzi, prepiši da bude srizano,/ prem da je vezano, more se odrišit,/ da bude neznano, ti moreš ne zgrišit." (VILA SLOVINKA: p 12, stihovi 752-757, str. 189)

[9] „prosti mi tva škoda, ne biše lagati,/ ne moj me karati, ako pis moj zvoni:/ sebe će varati tko druga varat mni./ Ča pisah to pisah, reče to i Pilat,/ već s pisma ne zrizah, da mi daš prsten zlat." (VILA SLOVINKA: p 8, stihovi 771-775, str. 189-190) Pisnik prihvaća i poklonjenu knjigu o ratnim podvizima predvođenim šibenskim junakom Franom Strižoevićem, koju čita u završnom, 13. pjevanju.

[10] Poklisar spominje obitelji: Tetrišić, Rozić, Civaleli, Peruzić, Barbareli, Cedulin, Krešava, Galelli, Karnarutić, Pećareli, Fafonić, Galjardin. Te su obitelji vladale gradom: „u zapisnicima vijeća od 1522. do 1540. godine spominje se ove obitelji: Begna, Bartolazzi, Calzina, Cipriano, Civaleli, Detrico, Dominis, Fanfogna, Ferra, Fumatis, Galelis, Grisogoni, Matafari, Nassi, Pechiaro, Rosa, Soppe i Zadulin." (Kolumbić 2005: 33)

Hlivanjskoga,[11] koji je, iako zbunjen i stidljiv dobrano jeo na piru, divio se uzvanicima i zamolio slugu da mu ih predstavi. Predstavljanje retorički podrazumijeva renesansnu topiku: ugledno podrijetlo, veličanstven izgled, junačka djela i zasluge, sveopću omiljenost među građanima i vojnicima, poštovanje među uglednicima (posebice dužda mletačkoga) i strahopoštovanje među neprijateljima, Turcima i uskocima. Konvencije žanra su i današnjem čitatelju posve neupitne. Međutim, kulturno-politički referentni kontekst pokazuje raskorak u narušavanju pravila dekoruma u ponašanju na piru, a u nekoliko točaka i sa sadržajem pohvale.

Primjerice, ponašanje prema poklisarima obično ne podrazumijeva ugošćavanje i slobodno kretanje[12] te je hvala gostoljubivošću domaćina već sama po sebi neobična: „Nigder nimah slobod veću,/ jer gospodi pridaf listi,/ daše piti, daše jisti,/ da nikadar zabit neću.// Ne bih našal veće čuda,/ ni slatkosti svega svita/ ki umrli ljudi pita/ da po njemu projdem svuda." (VILA SLOVINKA: p 8, stihovi 171-178, str. 122)

Atmosfera bajkovita odnosa između plemstva i puka, pa i pridošlice poklisara eksplicitno je potencirana prikazom gospodinova (ženik Federig Gri-

---

[11] Indikativno je da se Pisnik i Poklisar susreću slučajno u šibenskoj okolici neposredno nakon što je Pisnika poslije žestoke prepirke, ponajviše o potrebi nastavljanja neumornog pisanja pohvalnica Zadranima, uvrijeđena napustila muza Slovinka. Pisnik je s indignacijom odbio, Vila je nestala, a Poklisar je kao novi fokalizator i izvjestitelj zauzeo djelomice i mjesto muze.

[12] Teško je zamislivo da se poklisare ugošćavalo po njihovu dolasku s porukama i bez straha od špijunaže. Bez obzira na to koje je vjere bio poklisar „Vlah Barakovićeva jazika". Naime, spisi bilježe posve drukčiju situaciju. Ukoliko je bio musliman, situacija je bila tim složenija i zabrane veće. O odnosima prema muslimanskim došljacima, kako ističe Danielle Farlati u ILLYRICUM SACRUM, svjedoče i stroge odredbe donijete upravo u Barakovićevo vrijeme: „U konstitucijama zadarskog sinoda 1598. god. izričito se zabranjuje pružanje konačišta muslimanima u privatnim kućama i omogućavanje veza s krštenim ženama. Zatim im se zabranjuje ulazak u crkve, razgledanje crkava, slika i drugih crkvenih stvari, kao i pribivanje misi i slično. Posebno je bilo izdato upozorenje kršćanima da ne bi kršili propise o postu petkom, subotom na Badnji dan i ostale zapovijedane blagdane, ako tada održavaju veze s turskim podanicima što dolaze u grad bilo kojim poslom." (Traljić 1979: 88) Vrijedilo je i obrnuto, o čemu je Baraković mogao znati i iz prve ruke: izvješće dvojice šibenskih poklisara s misije kod bega hlivanjskoga svjedoče o negostoljubivom smještaju i suzdržanom prijamu.

zogono) osobnog angažmana oko nutkanja namjernika jelom – kao kakva važnog gosta kojemu i gospoja (mladenka Darija Macarelić) poklanja neobičnu pažnju: „Gospodin me jisti nudi,/ a gospoja zatim veće/ posmihnuf se glavom kreće/ gdi ja blenem, ter se čudi". (VILA SLOVINKA: p 8, stihovi 243-246, str. 122-123) Na to i Poklisar, narator, Dariju opisuje usporedbom s Helenom Trojanskom, čime se deklarira kao humanistički obrazovan galantni obožavatelj: „Grkinjica gospodična,/ rad ke Troje ni ostalo/ učiniše Grci malo,/ ako biše ovoj slična." (VILA SLOVINKA: p 8, stihovi 255-278, str. 123) Pretjerivanje u sličnosti s Helenom Trojanskom nudi u trećoj strofi razvoja tog motiva i nespretne (ili ipak dvosmislene) konotacije obrane časti koje slavljenici i njezinu zaručniku nisu trebale biti ugodne. Za (ne)uspješnu obranu Helenine časti pala je samo Troja, a Darijina vrijedi stradanja i deset gradova: „Ne dva grada ni četare,/ radi ove da te pasti,/ za osvetu njeje časti/ neka jih se deset stare." (VILA SLOVINKA: p 8, stihovi 259-263, str. 123)

Neobičnu auru panegiriku plemenitašima čini i interpolacija u naracijsku hijerarhiju. Osim Poklisara koji statusom nije adekvatan laudator plemstva,[13] polifoničnu scenu neprikladnih naratora, prema pravilima dekoruma konvencionalnog laudatorstva, proširuje u tom pjevanju i kolektivitet slugu.[14] Poklisar se, naime, drži nedostatno upućenim i nedostojnim govoriti o svim aspektima vrline koji rese Grižogone i zato riječ prepušta slugama kao „kompetentnijima": „Besidit me ni dopalo/ od viteza njeje druga,/ potribuje pamet druga,/ bolje j' mučat neg reć malo.// Prosih sluge, koje krvi/ ta gospodin može biti,/ da mi kažu stah moliti,/ rih od grada je li prvi." (VILA SLOVINKA: p 8, stihovi 267-274, str. 123) Kakvi god razlozi motivirali Barakovića da se poigra sa socijalnom ljestvicom naratora u spjevu, zamjenom muze i informatorice Vile Slovinke s Poklisarom i slugama, kao naratorima

[13] Zasigurno se i u pretjerivanju značaja podrijetla Grižogona i Macarelića (cesarsko i carsko) prešlo onkraj žanrovske granice panegirika zahvaljujući statusu Poklisara kao informatora: „Ako jedan krv svojaše/ plemenitu od cesara,/ drugi veće neg od cara/ po natražju izhodjaše. (VILA SLOVINKA: p 8, stihovi 187-190, str. 122)

[14] Sluga se ipak ograđuje zbog nevještosti da prenese ugled obitelji: „Ove kuće plemenite,/ Bartolačić rekoh, stare,/ od ke bi se mnoge stvare/ mogle reći stanovite,// da zač mene um ne služi/ reć dostojnu slavu tebi,/ buduć svitla sva po sebi/ rad kriposti, ka ju druži." (VILA SLOVINKA: p 8, 331-338, str. 124)

koji i poetički i sociokulturno pripadaju posve drugim književnim žanrovima i konvencijama, morala se neugodno dojmiti zadarskih uglednika koji su se i sami okušavali u književnosti i morali su stoga poznavati osnovna pravila. Uvođenje likova pastira i ribara u pastoralni roman posve je bilo uobičajeno u renesansnoj književnosti. Međutim, Sannazarova ARKADIJA, Zoranićeve PLANINE, Hektorovićevo RIBANJE I RIBARSKO PRIGOVARANJE operacionaliziraju svijetom pastira i ribara u okviru konvencija žanra, što obično znači da je njihovo kazivanje i djelovanje u funkciji glorifikacije idiličnog življenja: bezbrižnosti pastirskih ljubavi, njihova pjesničkog i artističkog umijeća i poznavanja mudrih dosjetki.

Federiko Grižogono, sin Pompea vlastelina, slavni je pisac: „izvrsniti pisac zvan je", ali bez pobližeg književnog određenja.[15] Smijemo pretpostaviti da je manjak informacija znakovit jer su u spjevu, ili posvetnim pjesmama koje ga prate, s poštovanjem apostrofirani Marulić, Zoranićeve PLANINE, Ivan Tonko Mrnavić i dubrovački pisci (Dinko Ranjina). U produžetku spomenute Federikove djelatnosti pisca čitatelj očekuje panegiričan razvoj teme, a slijede objašnjenja da on kao vojni uglednik često i sam uskače s plaćanjem vojske kad Mlečani kasne, odnosno „piše" „vojnike i račune": „Sin gospodski razlog spravlja/ izvrsniti pisac zvan je/ od konjikov račun daje/ često pravi, broj ponavlja.// On vojnike brojeć piše/ držeć misto pri gospodi,/ ter se mnogo krat dogodi,/ da se gladni[16] njim utiše." (VILA SLOVINKA: p 8, stihovi

[15] „Pompej i Jeronim bez sumnje su sinovi slavnog Federika, astrologa i liječnika, [...] U njegovoj oporuci napisanoj krajem 1537. god navode se sinovi Pompej i Jeronim. Mladoženja Federik nosi dakle ime po svom djedu." (Petricioli 1979: 74). Baraković zasigurno nije mogao zamijeniti Federika za istoimena djeda, jer mu je bio suvremenik i trebao bi dobro poznavati njegov književni rad. No, ne spominje ga pobliže.

[16] Članovi obitelji Grižogono zabilježeni su u povijesti i kao neobično škrti. Upravo Pompej nije bio široke ruke, sudeći prema legatima u oporukama, te se u tom kontekstu mogu sagledati i isplate vojnika: „Iako spominje i obdaruje veći broj zadarskih crkvenih ustanova, plemić Pompej Grisogono pokojnog Anzola obdaruje ih vrlo malim, za predstavnika tako ugledne plemićke obitelji rijetko zabilježenim novčanim svotama. Nabrajajući više zadarskih crkava i bratovština, Pompej spominje i crkvu *Madonna della Piazolla*, te joj ostavlja samo šest lira i deset solida (oko jedan dukat), što je mnogo manje nego u primjeru zabilježenih legata većine drugih neimućnih zadarskih pučana. Jednakom novčanom svotom Pompej obdaruje i crkvu *Madonna del*

315-324, str. 123) Aluzija na korist od takva „spisateljskog umijeća" računa na čitateljsko razumijevanje raskoraka s Pisnikovim jadanjem Vili o nedostojnom statusu siromašnih pjesnika tadanjega vremena, što opet valja dovesti u vezu s Pisnikovom egzistencijom oslonjenoj na krojački zanat.

Sluga u ulozi pripovjedača apostrofira komentar o nepomućenu ugledu Bartolačića Grižogona među vlastitim kmetstvom, velik u tolikoj mjeri da im ga ne kvari ni gesta, valjda neomiljena u puku (!), kao što je talijanizacija prezimena. Pod prezimenom Grižogono, prema „pogledu odozdo" uživali su svakako određene pogodnosti, budući da sluga ističe da im „ne šćeti" niti im „časti travi": „Dobro da su od simena,/ Bartolačić čast uznose,/ sad pridivak drugi nose,/ Grižogoni prik imena.[17]// Znaj, vlasteli da su pravi,/ diže sela, diže kmeti,/ a pridivak njim ne šćeti,/ svitle časti nit jim travi." (VILA SLOVINKA: p 8, stihovi 339-346, str. 124)

I Jerolima Bartolačića, oca viteza sv. Marka Antuna Bartolačića, sluge hvale zbog obilja poštenja, uljudnosti, ljepote, mudrosti, kriposti, ljubazna govora, milosrđa, čestitosti, ali s metaforikom i katalogom nižeg stilskog registra. Neobična frazeologija panegirika dio je etosa socijalno niske kazivačke instancije: „u poštenju nima mire", „obraza zgodnijega", „lišca uljudnijega", „Adamove krvi", „tako lipa, gizdava kipa", „kriposti poput zvizda bez broja", „zgovorom, kim sladkom ričju zliči", „u tolikoj slavi side da ga ostali svati slide". Sluge dovode Jeronimovu genezu u izravnu vezu s Adamom („Znaj da Adam otac prvi/ […] u ovom pusti svoje krvi" (VILA SLOVINKA: p 8, stihovi 375 i 378, str. 124), a po ljepoti ga uspoređuju s duždem Grittijem. Sudeći prema portretima Vinzenza Catene i Tiziana Gritti je doista bio naočit čovjek,[18] ali su podjednako bile proširene i anegdote o njemu: prejeo se ribe i prepio za Badnjak, unatoč podagri, pa je od toga 28.12.1538. umro.

Castello, smještenu nasuprot Velikom arsenalu i srednjovjekovnim obrambenim kulama Zadra, sagrađenu točno dvadeset godina (1582) prije pisanja oporuke Pompeja Grisogona (1602)." (Čoralić 1993: 63)

[17] „Međutim, još se uvijek ne zna točan odnos između obitelji Bortolazzi i Grisogono. Grbovne slike tih obitelji su različite. Heraldički simboli u njihovim grbovima spadaju u najstarije heraldičke likove u Europi. Pitanje je jesu li to obitelji koje su se samostalno razvijale ili je jedna potekla od druge." (Kolumbić 2005 : 37)

[18] Grittiju je i Marulić posvetio tri pohvalnice (148, 167, 170). Navodno je dužd doista bio pristao čovjek što potvrđuje, primjerice, portret Vincenza Catene (nastao u perio-

Stoga se i čitatelj s ove distance pita je li slučajno usporedba Jerolima s Grittijem smještena u obilje pirničkoga stola.[19] K tome, Gritti je kupio političke izbore s nekoliko glasova potrebnih za prevagu, a o razmjerima njegove nepopularnosti među narodom svjedoči tekst suvremenog mu anonimnog pjesnika koji zagovara duždevo smaknuće: „Se non lo voi punireti,/ dal populo tutto ocixxi sarreti".[20] Svakako, uvođenje kontroverznog dužda u poredbeni katalog uglednika Jerolim Grižogono nije nužno doživio kao kompliment.

Jerolimova sina Antuna[21] sluga ističe kao velikog govornika koji je duždu Leonardu Dunatu 1606. izrekao pohvalnicu pri ustoličenju u ime zadarskoga izaslanstva, i upravo zbog oratorskog[22] umijeća dobio je od ganutoga dužda Viteštvo sv. Marka. „Veruga" je donosila ugled i privilegije.[23]

Opširno obrazlaganje važnosti oratorskih sposobnosti znakovito se ističe u sluginu hvalospjevu kao minuciozan opis manifestativnih znakova u nastupu. Jasno je istaknuta psihološko-emotivna pauza: „Kad pristupi, malo posta,/ pokloniv se riči prosu" (Vila Slovinka: p 8, 435-436, str. 125); dojmljiva

---

du 1523-1531) koji ga prikazuje kao muškarca sijede brade s, doduše, „manirističkom sakraliziranom gestom sv. Marka", a Tizianov portret prikazuje ga realističnije, ali u visokoj starosti.

[19] Vjerojatno u tom kontekstu valja čitati stihove „Gospodina koga vidiš/ u tolikoj slavi side,/ ostali ga svati slide." (Vila Slovinka: p 8, 403-405, str. 124-125)

[20] Stihovi preuzeti prema: www.treccani.it.enciclopedia/andrea-gritti-(Dizionario-Biografico)/ [10.05.2014].

[21] Antun Grižogono uživao je ugled kod suvremenika: „Zadarski kanonik Julije Zaccarija sastavio je Antunu 1635. posmrtno slovo (In funere dom. Antonii Bartolacci nobilis Jadrensis ac divo Marci equilis praestantissimi, oratio habita Jadrae in aede sanctae Mariae anno 1635)." (Čoralić 2007: 343)

[22] „U primjerima imenovanja Zadrana kavaljerima svetoga Marka zanimljivo je da konkretni povodi nisu vojna služba pojedinca (iako je ona često spomenuta kada je riječ o njegovim precima), već obnašanje službe poslanika-oratora zadarske komune mletačkoj središnjici (*ambasciatori, oratori*). Poglavito je riječ o svečanim poslanstvima koje je komuna, birajući svoje najodličnije plemiće i predstavnike gradskoga vijeća, upućivala u Mletke prilikom inauguracije novoga dužda. U tim su prigodama neki od ovih Zadrana (o čemu su sačuvana i pisana svjedočanstva) držali svečani govor kojime se pozdravljalo i slavilo imenovanje novog vrhovnika njihove zajedničke države." (Čoralić 2007: 342)

[23] I u obrazloženju Giovannija Batiste Carneuallija stoje Antunove zasluge, ponajprije vezane uz odanost iskazanu poklonstvom i prigodnicom.

uvjerljivost govora naizust: „sve besidom privisokom/ od razuma ka mu ide" (VILA SLOVINKA: p 8, stihovi 443-444, str. 125); tečnost i razgovjetnost duga govora, bez zastajkivanja ili zamuckivanja: „da bi mu se jazik smeta" (VILA SLOVINKA: p 8, stih 448, str. 125); dostojanstveno i samouvjereno držanje: "čudeć mu se ki ga vide,/ gdi ne krene svojim okom" (VILA SLOVINKA: p 8, stihovi 445-446, str. 125). Naglašava se i važnost retoričkog sadržaja pohvalnice: „Sta zbrajati svitle slave/ izvrsnita gospodina"; sveobuhvatnost i konciznost: „po načinu mnogo zbroji,/ ter u kratko reče dosti" (VILA SLOVINKA: p 8, stihovi 455-456, str. 125); usmjerenost govora na sve slušatelje od dužda do maloga vlastelina: „Ne samoga gospodina,/ […] do maloga vlastelina" (VILA SLOVINKA: p 8, stihovi 459-462, str. 125). Glorifikacija blagotvorna učinka na primarnog slušatelja – dužda osobno, razabire se u gesti nagrađivanja svog hvalitelja (VILA SLOVINKA: p 8, stihovi 477-478, str. 125), kojemu će, štoviše, i proročanski objaviti nova odličja: jer te čeka još za time/ s ostrogami zlatno strime,/ tvoje se ime neće strti" (VILA SLOVINKA: p 8, stihovi 484-486, str. 126); vidovito će uključiti[24] i mlađe članove obitelji: „znam da imaš još dva brata, to svakoga od njih čeka" (VILA SLOVINKA: p 8, stihovi 489-490, str. 126). Doista su još dvojica Grisogona[25] (a poslije tiskanja prvog izdanja VILE!) postali kavaljeri.[26]

---

[24] Je li riječ o šaljivoj pretpostavci budući da je Baraković znao da se kavalijer sv. Marka postaje obiteljskim zaslugama i dobrim odnosima s Venecijom, ili pak aludira na metode liječenja njihova pretka Federika Grizogona, poznatog znanstvenika s početka 16. stoljeća koji je pacijentima oboljelim od groznice izrađivao horoskop. (Antoljak 1974: 39)

[25] „Iz 1619. godine potječe povelja na latinskom jeziku kojom se u red mletačkih kavaljera promovira Zadranin Jakov Grisogono. Povelju objavljuje dužd Antonio Priuli, a uz uobičajeno navođenje zasluga obitelji Grisogono za Republiku, kao motiv uvrštavanja Jakova među kavaljere navode se njegova poslanička služba i govori koje je u ime zadarske komune održao u čast inauguracije mletačkih duždeva. Jakov je nazočio i ustoličenju dužda Francesca Contarinija 1623. godine (govor je tiskan u Mlecima iduće godine), kada je među zadarskim poslanicima bio i njegov rođak Ivan Grisogono. Koncem iste godine Ivan se, dukalom dužda F. Contarinija, također promovira u red vitezova svetoga Marka, a kao u Jakovljevom primjeru, i ovdje se naglašavaju neprijeporne zasluge obitelji Grisogono te Ivanova poslanička služba u vrijeme svečanog čina izbora i ustoličenja novoga dužda." (Čoralić 2007: 344)

[26] „Imenovani kavaljeri često i nisu jedini vitezovi ili odličnici iz svoje obitelji i ta se činjenica, kao i ukupan prinos pojedinih obitelji Republici svetoga Marka kroz više

Glorifikacija oratorstva nad viteštvom pretegnula je panegiričku hiperbolu u prostor neupitne ironije: „On viteštvom i besidom,/ u kriposti ke su draže –/ ča na prsi biser kaže,/ da hrabrenim hodi slidom“ (VILA SLOVINKA: p 8, stihovi 499-502, str. 126). Svojevrstan klimaks čini usporedba govornika s propovjednicima nadahnutim svetim duhom: „Ni na svitu živa uha,/ koji sliša reći lipše,/ ča umrli ljudi sliše,/ van pomoću sveta duha“ (VILA SLOVINKA: p 8, stihovi 463-466, str. 125); i s drugim govornicima kojima je nedostižan takmac: „s drugih gradov mnogi ljudi, [...] da reć tako nis umili“ (VILA SLOVINKA: p 8, stihovi 468, 470, str. 125). Naposljetku, za nevjerne i zle jezike postoji i pisano svjedočanstvo kao dokument i argument: „Ako l' nete te beside/ zli jazici virovati,/ istinu te lasno znati,/ jer pisane sve se vide“ (VILA SLOVINKA: p 8, stihovi 471-474, str. 125).

Ironijom je oblikovan i opis simbolična hijerarhijskog odnosa reprezentanta slovinske družbe koja se sklanja u okrilje mletačkog lava („Nim je dična saj država,/ on slovinske družbe oko,/ kim pogleda na visoko,/ pod kreljuti svitla lava“. Odnos vladara i podanika aluzija je na bajkovit kontekst dječje odanosti i roditeljske brige, ali ironijski ton stvara prizvuk komike („Tad gospodin kada sliši/ govorenje izvrsnito,/ sta misleći stanovito/ čim Antona da utiši.“ (VILA SLOVINKA: p 8, stihovi 475-478, str. 125)[27]

Pobrojani elementi verbalne ironije učinkom zaostaju za učinkom situacijski neprikladne žanrovske geste. Uz prezentaciju pirnog raspoloženja nije nipošto prikladna izvedba žalopojke, poglavito sa sadržajem posmrtne tužaljke, a u bugarštici o Majci Margariti oplakuje se gubitak sina i brata. Premda, prisutnost je bugarštice u ranom novovjekovlju literarno posve razumljiva jer je u skladu s pjesničkom tradicijom putopisne literature u

---

naraštaja, uzima u obzir pri donošenju povelje o promoviranju novog kavaljera.“ (Čoralić 2007: 341)

[27] „Vojne zasluge, posebno naglašene kroz višestoljetnu odanost kavaljerovih predaka (koji su i sami nerijetko bili odlikovani istom čašću) Privedroj Republici, u konkretnim su primjerima zadarskih kavaljera iz XVII. stoljeća spomenute u manjem broju primjera. S obzirom da je većina zadarskih novoimenovanih kavaljera ovu čast stekla na osnovi poslaničke službe u Mlecima, ponajprije pri ustoličenju duždeva, većinu ovih povelja objavio je upravo sam dužd (iako to u svim dokumentima nije uvijek izravno navedeno).“ (Čoralić 2007: 342-343)

kojoj je *viator* pažljivi slušatelj dok njegovi pastoralni sudionici i sugovornici izmjenjuju priče i pjesme različita raspoloženja, te mudre izreke kojima obično krate putovanje ili njima demonstriraju vještine (ARKADIJA, PLANINE, RIBANJE I RIBARSKO PRIGOVARANJE).

I sve bi bilo žanrovski usklađeno da bugarštica u kontekstu pirnog raspoloženja ne narušava uobičajena pravila dekoruma. Teorijski naputci druge polovice XVI. stoljeća ne drže uputnima miješanje razina književnih, ili pak dramskih, tekstova: „Ali ako ih pažljivo ispitamo, videćemo da one nikad ne mešaju gajde sa sahranom, ili to čine sa mnogo ukusa." (Sidney 1595: 549) No, ironičan situacijski kontekst može zadovoljavajuće opravdati njezino izvođenje. Isticanje pogibije gotovo anonimnih junaka (Pisnikova brata i nećaka koje oplakuje njegova sestra) svjesno je narušavanje dekoruma kontrapunktiranjem osjećaja tuge raskošnom veselju uglednika što satirični žalac čini uočljivijim. Čitatelju je prepuštena usporedba oratorstva uglednih Grizogona nagrađena kavaljerstvom,[28] a što se čuva i kao tiskano svjedočanstvo na talijanskom jeziku, s oplakivanjem smrti dvojice anonimnih ratnika iz Pisnikove obitelji. Njihova pogibija nije našla prikladan izraz ni u artificijelnim panegiricima, a niti je nagrađena viteštvom, nego u prikladnijem im mediju tužaljke anonimnog *slovinskog* pjesništva. Satirički potencijal jasno je sadržan i u socijalnim aluzijama: „Dvim mladićem jedne krvi,/ tuje grade obhodeći,/ na gospodskoj službi steći,/ mladost jim se obim smrvi.// Bihu mladi potamnili,/ jadni majci jure stari, nit' su kralji, ni cesari,/ da li majci vele mili." (VILA SLOVINKA: p 8, stihovi 668-674, str. 128)

*

Cijeloj su zadarskoj družbi Poklisar i sluge izmaknuli ispod nogu očekivani samodopadan sag satkan od žanrovskih pravila dekoruma, a ironiju su, čini se, uvrijeđeni Zadrani dobrano prepoznali, sudeći prema Barakovićevoj optužbi da im se VILA nije svidjela. Premda je pretpostavio da su tome

[28] Premda, povelja kavalijera sv. Marka koju je dobio Antun Bartolačić ne zaboravlja ni njegove vojne uspjehe: „Vojne zasluge spomenute su i u povelji koju stječe Antun Bortolazzi, a posebice se ističe njegova uloga soprakomita zadarske ratne galije." (Čoralić 2007: 343)

dva moguća razloga: „ali jim ne biše umila ugodit, al' oni voliše Latinki[29] pogodit." (VILA SLOVINKA: stihovi 429-430, str. 12), izgledno je da im je prvi razlog bio važniji, iako ni drugi nije zanemariv. I kad bismo sva pretjerivanja pripisali hiperbolizaciji panegirika, ne možemo zadovoljavajuće čitati ovu pohvalu oratorstvu, izvan konteksta Pisnikova odbijanja s indignacijom da odanost uglednim Zadranima nastavi iskazivati poklonstvom i panegiricima, što je bio nagovor Vile.[30] Zbog toga dolazi do sukoba i

[29] Prijekor upućen Zadranima zbog sklonosti Latinki podrazumijevao je naklonost upotrebi latinskog i talijanskog u književnosti, ako ne i izrazitiju političku sklonost prema Mlečanima među plemstvom, o čemu se dvosmisleno govori u pjevanju koje tematizira političku povijest Zadra. Premda, slična je situacija s upotrebom jezika i u Šibeniku Barakovićeva vremena. Rijetko su suvremeni mu Šibenčani pisali povremeno i na hrvatskom jeziku (primjerice, Faust Vrančić i Ivan Tomko Mrnavić). Odnos prema službenoj upotrebi hrvatskog jezika i u Šibeniku su regulirali Mlečani: „Gradom je upravljao gradski knez (*conte e capitano*) s plemićkim vijećem kao savjetodavnim tijelom, kojem je g. 1543. knez Francesco Coppo zabranio upotrebu hrvatskog jezika u njegovoj prisutnosti, jer da on ne razumije taj jezik, a članovi vijeća da vladaju latinskim jezikom." (Dujmović 1974: 121) K tome, Mlečani su kontrolirali i raspoloženje u gradu: „historik Dinko Zavorović (1540-1610) također nije bio prijatelj Mlečana, zbog čega je bio protjeran iz Šibenika, prešao je u Hrvatsku, te je kao časnik ratovao u krajiškim bitkama. Nakon završetka ciparskog rata g. 1583. bili su protjerani iz grada Krsto, Baltazar i Melkior, braća Kosirići, jer su bili pristaše ugarskog kralja i podstrekači pučkih buna." (Ibid.: 122)

[30] Na problematičan odnos Pisnika sa Zadranima, uz koji ovaj vezuje slabu recepciju VILE, čitatelj nailazi i na sadržajnoj razini spjeva a ne samo u dedikacijskoj. Pisnik je intenzivira u drugoj polovici 7. pjevanja po završetku predstavljanja povijesti i socijalne strukture grada. Zdušno nagovaranje muze da nastavi s dodvoravanjem uglednim Zadranima: „Svrši, kako s' poče, Zadru krunu klasti,/ prem da te naskoče protifne napasti" (VILA SLOVINKA: p 7, 898), Pisnik izričito odbija: „Smutih se u to vas, uja me niki trud" (ibid.: 763), a Vila ga upozorava da je samac osuđen na neuspjeh protiv sile: „Petami se brani, pod mrižu krije sram/ on ki pojti kani protiva sili sam." (Ibid.: 1080-1081) Prepirka se proširuje i na sumnju u vrijednost vlastita djela, što VILA otklanja kao malodušnost i relativizira: „Ne može svak biti Virjilij ni Platun" (ibid.: 815). Poslije razdora i pada u očaj što je izgubio muzu, Pisnik susreće Poklisara. Alegorizacija izmjene glasnika kao gestike od božanskog do ljudskog nagovješćuje žanrovsku promjenu koja će se naglasiti i u 9. pjevanju. U 8. pjevanju problematizirao je hvalospjev zadarskim plemenitašima nastao po diktatu Poklisara nakon što ga je gorljivo odbijao napisati po savjetu VILE.

konačnog razdora između Pisnika i Vile: „u Zadar udilje pisati odluči,/ izajdi van špilje, javi se, ne muči;/ općeno poruči, vrimena ne gubi,/ svim se priporuči, svim ruku poljubi./ Tko bude plemenit, kako te obliči,/ zač nisi pizmenit, neć' da te prodiči,/ i beteg vrimenit za milost izliči?" (VILA SLOVINKA: p 7, stihovi 752-762, str. 108-109) Novi kontekst „panegiriku" i njegovi naratori specifična socijalnog habitusa očito su Pisnikov odgovor.

Postupak rastvaranja već napisanih poglavlja, a u istoj knjizi, expliciran u 12. pjevanju[31] i potaknut s odmakom, nakon lošeg prijema prve ver-

[31] Pavao Pavličić pozabavio se u novije vrijeme čitanjem sadržaja i tumačenjem simbolike VILE SLOVINKE polazeći od razložne ideje da je dvodijelna priča sadržajem velikim dijelom autotematizirana. (Pavličić 2007: 155) Necjelovitost fabule objašnjava manirističnom naravi djela, čemu najviše pridonosi na simboličkoj razini zaokupljenost odnosom književnost – zbilja, čiji je reprezentant Poklisar, i odnosom prema tradiciji koju simbolizira VILA (ibid.: 144-145) jer „Vila brani tradiciju" (ibid.: 146), a Pisnik vjeruje Poklisaru kao simbolu pogrešivosti: „simbolizira varljivost svijeta i varljivost ljudskoga suda o aktualijama" (ibid.: 147). Nadalje, drži da: „[…] nasljedovanje Vile jest i bogougodno, kršćansko i vodi u raj. Nasljedovanje Poklisara – nasljedovanje zbilje i neposredne koristi – pogansko je i vodi u pakao." (ibid.: 151) Pavličićevo je gledište interpretativno zanimljivo, u mnogim točkama slično Švelčevu, ali se njime nedostatno pozicioniraju i povezuju funkcije drugih likova (Svetog čovjeka, Rafaele Ivetić, Lovca, figura u paklu). K tome, Pisnik rezolutno odbija Vilu i pristaje uz Poklisara/Osina i ostaje u tome dosljedan jer se Vila više ne pojavljuje, premda i Osina zbog laži stavlja na distancu. Pisnikovi su metapoetički pogledi bliski Vilinima samo kad Vila nastupa kao rajska vizija. Ljubavnu epizodu Pavličić drži ključem za otvaranje Barakovićeva odnosa prema književnosti: „On, dakle, ljubavnom pričom zapravo tvrdi kako je već prilikom susreta s Vilom bio pjesnik." (Ibid.: 144) Pisnik je odbio zahtjev Vile za velikim temama i bezuvjetnom patnjom koju je tražila. Koncept spjeva prema Pavličićevu viđenju trebao je prezentirati put pjesnikove patnje i konačnog trijumfa: „Prema prvobitnom planu, *Vila Slovinka* je vjerojatno trebala biti priča najprije o Barakovićevim književnim počecima, a onda i o njegovu daljem razvoju, u kojem bi on usvojio Vilino viđenje književnosti kao žrtvovanja, pa možda ponudio i kakav primjer za to. Poslije je taj plan izmijenjen, vjerojatno zato što je u sebe uključivao nešto što više nije bilo moguće prikazati: Pisnikov povratak u Zadar, njegov trijumf zajedno s Vilom, ili nešto drugo. Zbog toga su se uvodna pjevanja morala reinterpretirati, i zbog toga je to Baraković onda i učinio." (Ibid.: 145) Ne bavi se posebice funkcijom epizode Pakla u kojoj je aspekt autotematizacije i reinterpretacije prvoga dijela spjeva ključan.

zije VILE u Zadru, intrigantan je još uvijek književnoj povijesti jer otvara mogućnost čitanja određenih slojeva djela kao komunikacijske pozornice koja zapliće igru značenja u prostoru (ne)pouzdanih iskaza, u odnosima među likovima i događajima u referentnom kulturno-povijesnom kontekstu. Takvim načinom komuniciranja s čitateljem na vremenskoj distanci – otvorenim ukazivanjem na ironijsku perspektivu suvremenom čitatelju koji je pročitao epizodu kao panegirik, ali i slanjem poruke čitatelju u budućnosti koja gubi dodir s kontekstom – autor je posve drukčiji od suvremenika. Dakle, ironija se i u VILI u velikoj mjeri oslanja na kreiranju zajedničkog okvira: onoga što Hutcheon naziva „diskurzivnom zajednicom", a bitna je kao suodnos sudionika u ironiji od njezina stvaranja do današnjeg čitanja. (Hutcheon 2005: 92)

LITERATURA

IZVORI

Baraković, Juraj (1614): *Vila Slovinka Jurja Baraković Zadranina u četari varsti petja složena, ča jest u pismi skupne, u osmoredke, u zučnopojke i u poluredke.* Venecija: Antonio Turini.

Baraković, Juraj (1889): „Vila Slovinka". U: *Djela Jurja Baraković.* Ur. P. Budmani, M. Valjavac, Zagreb: JAZU, 1-233. [= Edicija Stari pisci hrvatski]

KRITIČKA LITERATURA

Antoljak, Stjepan (1974): „‚Artium et medicinae doctor' F. Grisogono". U: Dadić, Žarko; Petricioli, Ivo (ur.), *Zbornik radova o Federiku Grisogonu, zadarskom učenjaku, 1472-1538.* Zadar: Filozofski fakultet, 27-55.

Čoralić, Lovorka (1993): „Legati hrvatskih iseljenika u Veneciji vjerskim ustanovama u domovini", u: *Croatica christiana periodica* 17, (31), 49-128.

Čoralić, Lovorka (2007): „Zadrani – kavaljeri svetoga Marka (XVII. stoljeće)", u: *Radovi Zavoda povijesne znanosti HAZU u Zadru* 49, 339-354.

Dujmović, Frane (1974): „Šibenčani i njihova galija u Lepantskoj bitki". U: Maštrović, Vjekoslav (ur.), *Lepantska bitka 1571. i hrvatski pomorci.* Zadar: Institut JAZU, 119-130.

Frye, Northrop (1979): *Anatomija kritike*. Prev. Giga Gračan. Zagreb: Naprijed.

Hutcheon, Linda (2005): *Irony's edge. The theory and politics of irony*. London, New York: Routledge [1994].

Kernan, Alvin B. (1959): „A theory of satire". U: *The Cankered Muse: Satire of the English Renaissance*. Yale: Yale University press, 1-36.

Knight, Charles A. (2004): *The literature of satire*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kolendić, Petar (1914): „Baraković i njegovi poznanici u Šibeniku". U: *Prvi izvještaj ć. k. državne reformne realne gimnazije u Šibeniku, školska godina 1913/1914*. Šibenik: Naklada ć.k. državne reformne reformne realne gimnazije, 3-39.

Kolumbić, Jelena (2005): „Grbovi zadarskih plemićkih obitelji", u: *Radovi Zavoda povijest znanosti HAZU u Zadru* 47, 27-98.

Kolumbić, Jelena; Radauš, Tatjana (1989): „Bortolazzi" (s.v). U: Stipčević, Aleksandar (ur.), *Hrvatski biografski leksikon* (sv. 2, Bj-C). Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža", 174.

Kravar, Zoran (1991): *Das Barock in der kroatischen Literatur*. Köln, Weimar, Beč: Böhlau.

Medini, Milorad (1902): *Povijest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku. I knjiga. Šesnaesto stoljeće*. Zagreb: Matica hrvatska.

Mrdeža Antonina, Divna (2017): „Barakovićeve muke s celibatom. Pjesnikova oporuka: uvod, povijesni komentar, transkripcija i prijevod." U: Ista (ur.), *Vila, Pisnij i čatnic*. Zbornik radova „Vila, Stovinka Jurja Barakovica (1614-2017)." Zadar: Sveučiliste u Zadru, 239-268.

Nixon, Charles E. V.; Saylor Rodgers, Barbara (1994): *In praise of later Roman emperors: „The panegirici latini", Introduction, translation and historical commentary, with the latin text of R. A. B. Mynors*. Berkeley: University of California Press.

Pavličić, Pavao (2007): „Vila Slovinka". U: Isti, *Epika granice*. Zagreb: Matica hrvatska, 109-163.

Petricioli, Ivo (1979): „Barakovićeva Vila Slovinka kao povijesni izvor", u: *Zadarska revija, posebno izdanje: Jurju Baraković o tristopedesetoj obljetnici smrti*, 71-82.

Petrović, Svetozar (1968): „Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti (Oblik i smisao)“, u: *Rad JAZU* 350, 5-303.

Senker, Boris (2012): „Satira“. U: Visković, Velimir (prir.), *Hrvatska književna enciklopedija*. Sv. 4. Zagreb: Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, 15-19.

Sidney, Philip (1976): „Odbrana poezije (napisana oko 1585., objavljena 1595., dva ulomka)“ [1595]. U: Hristić, Jovan (prir.), *Teorija drame, renesansa i klasicizam*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 47-550.

Solar, Milivoj (1994): *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.

Traljić, Seid M. (1979): „Veze Zadra i okolice s turskim pograničjem u Barakovićevo doba“, u: *Zadarska revija, posebno izdanje: Jurju Baraković o trisopedesetoj obljetnici smrti*, 83-96.

Panegyric or Satire in Juraj Baraković's *Vila Slovinka*? – Struggle of a Reader from a Historical Distance

Abstract

The issue of satire in texts from the early modern period poses a specific challenge to a contemporary reader because they lack knowledge in terms of a secure and well-known frame of reference. As an author who introduced a potentially ironist mode of expression into popular genres and themes, Juraj Baraković, author of Vila Slovinka, is interesting because it provides a possibility to read a rather long panegyric to the wedding guests, the prominent citizens of Zadar, and can be taken as both an early modern period accolade and a satirical poem.

Since this is not the case for satire as a genre, but one of the ironic aspects of a minor theme embedded in a work with serious (i.e., neutral or affirmative) content that belongs to the category of Older Croatian Literature, the attempt made to interpret the sharpness of irony becomes a rather risky step because of the lack of a link between the semiotic mode and a referential reality and the (im)possibility of finding an interpretative support in primary characteristics in satire as genre.

However, Pisnik, an autobiographical figure presented in the canto XII of the VILA SLOVINKA, helps the reader to some extent in that he explains that the described events concerning the wedding actually represent a fictitious report made by the Bey of Hlivno's messenger, his accidental travel companion. Thus, the possibility to reinterpret the panegyric as a witty play is offered, giving it a meaning that is opposite to that which had already expressed within the literary work with a different intent. In doing so, the author relativizes other existing relations among meanings in the first part of the poem devoted to Zadar.

Komička snaga dramskog teksta kada je piše vladar – studija slučaja Nikole I Petrovića Njegoša i njegove šaljive igre u tri čina *Kako se ko rodi*

Janko Ljumović (Cetinje)

Uvod

Nikola I Petrović Njegoš sigurno nije jedini vladar koji se izvan vladarskih i političkih poslova bavio spisateljstvom, ali je u kontekstu vremena u kome je vladao, i refleksijom svog djela u savremenosti ostao snažna figura crnogorske političke i kulturne istorije. Knjaz, kralj, a zapravo Gospodar Crne Gore. Od priznanja državnosti Crne Gore na Berlinskom kongresu 1878. godine, do odlaska u egzil tokom I svjetskog rata, i njegove borbe u emigraciji – političku istoriju Crne Gore možemo pratiti i kroz njegova djela. Rekonstrukcija dakle nije samo arhiv zvaničnih dokumenata koji svjedoče društvenu dinamiku vremena, već je njegov književni i umjetnički arhiv građa za istraživanje u savremenosti.

Vraćanje posmrtnih ostataka kralja Nikola Milene iz Italije u Crnu Goru 1989. godine bio je čin koji je otvorio nova istraživanja i interes Crnogoraca za svog Gospodara. Tako i za njegova dramska djela, a za komediju Kako se ko rodi i njen život na repertoaru nacionalnog teatra, nakon sto godina od kada je napisana. Njegovo najpoznatije i najpopularnije dramsko djelo, romantično-patriotska Balkanska carica, osim izvođenja u Crnoj Gori, imalo je svoj pozorišni život i u Zagrebu u produkciji Kraljevskog hrvatskog zemaljskog kazališta 1910. godine, čiji su glumci, za vrijeme gostovanja na Cetinju iste godine dobili crnogorska odlikovanja, a povodom proglašanja Crne Gore Kraljevinom, i ustoličenja Nikole I za kralja Crne Gore.

Nikola I i njegova dramska djela konstituišu i crnogorsku dramsku baštinu. Prije njega crnogorska dramska književnost svoje utemeljenje ima u djelima baroknog pjesnika i paroha u Dobroti (Boka Kotorska) Ivana Antuna Nenadića, koji je na narodnom jeziku sredinom XVIII vijeka napisao dvije drame Prikazanje muke Jezusove i Izak, prilika našega

Otkupljenja i Petra I Petrovića Njegoša koji svojim epsko-dramskim spjevovima Gorski vijenac (1847) i dramom u stihu Lažni car Šćepan Mali (1851) ostvaruje najviše domete, ne samo u dramskoj literaturi XIX vijeka, nego i crnogorske književnosti u cjelini. (Stojović 2012: 198)

Nikola I Petrović Njegoš – kratka skica za portret

Nikola I Petrović Njegoš (1841-1921) je sedmi i posljednji državni poglavar iz crnogorske dinastije Petrović-Njegoš, na prijestolu od I Petrović Njegoš sigurno nije jedini vladar koji se, izvan vladarskih i političkih poslova, bavio spisateljstvom, ali je u kontekstu vremena u kome je vladao, i refleksijom svog djela u savremenosti ostao snažna figura crnogorske političke i kulturne istorije. Knjaz, kralj, a zapravo Gospodar Crne Gore. Od priznanja državnosti Crne Gore na Berlinskom kongresu 1878. godine, do odlaska u egzil tokom Prvog svjetskog rata, i njegove borbe u emigraciji – političku istoriju Crne Gore možemo pratiti i kroz njegova djela. Rekonstrukcija dakle nije samo arhiv zvaničnih dokumenata koji svjedoče društvenu dinamiku vremena, već je njegov književni i umjetnički arhiv građa za istraživanje u savremenosti.

Vraćanje posmrtnih ostataka kralja Nikole i kraljice 1910. godine kao kralj, a od 1860. knjaz. Crnogorci su ga zvali „gospodarem". U toj odrednici sagledava se karakter njegove vladavine, a istoričari nepodijeljeno definišu Nikolu I Petrovića Njegoša kao apsolutnog vladara, čija volja ničim nije bila ograničena.

> Većina Crnogoraca nije tražila više pravde i slobode, od one koju im je garantovao i davao njihov vladar, niti je imala svijest da je nephodno da njegovu vlast ustavom ograničava. (Andrijašević/Rastoder 2006: 253)

Ipak knjaz Nikola „daruje" Crnogorima Ustav 1905. godine,[1] da ne bi ostao jedini neustavni (apsolutistički) vladar u Evropi. Kao kralj nije dugo

[1] U redakcijskom komentaru *Glas Crnogorca* je knjaževu odluku „da daruje ustav" svom narodu ovako prokomentarisao: „… Kako suviše slobodna i neobazrivo primjenjena građanska politička prava mogu biti više od štete nego od koristi po narod kome se tek daju, to naš uzvišeni Godpodar, kao mudra vaspitač i budni stražar svog naroda, poznajući dobro duh Crnogoraca, ne daje im odmah potpunu ustavnost, već

vladao, jer je slijed istorijskih okolnosti doveo do nasilne detronizacije dinastije Petrović Njegoš i nestanka države 1918. godine.

> Nikola I je bio najvažniji usmjeravajući činilac, personifikacija Crne Gore, njen ideolog, neprikosnoveni vođ i samodržac u najburnijem i istovremeno najdramatičnijem periodu njenog razvitka.[2]

> On je vodio mnoge bitke za nezavisnost svoje zemlje, a u vođstvu svojih ratobornih gorštaka pokazao je veliku snagu ličnosti. U Cetinju, malom zaseoku u planinama, kralj živi kao patrijarh starine, dijeleći pravdu i upravljajući svojom zemljom. Kralj Nikola je i poeta i vojnik. (Jovanović 2014: 480)

Zanimljivo svjedočanstvo o kralju Nikoli daje i njegov horoskop iz 1912. godine, koji je napravila Elsbet Ebertin iz Instituta za okultne nauke u Breslavi (Institut für okkulte Wissenschaften, Breslau). Horoskop otkriva u arhivsko-bibliotečkom odjeljenju Državnog muzeja na Cetinju crnogorski istoričar Živko Andrijašević i objavljuje u knjizi istorijskih eseja NACIJA S GREŠKOM, u kojoj se mogu sagledati različiti aspekti vladavine *Gospodara*, nezaobilazne studije za razumijevanje konteksta njegove vladavine i tadašnjih prilika u Crnoj Gori. Iz samog horoskopa izdvojimo dva aspekta „od značaja" za temu rada:

> Ali Visočanstvo ne drži samo do vanjštine, nije samo materijalistički mislilac, nego i prijatelj svakog intelektualnog napretka, vrlo genijalno obdaren, sa sposobnostima za umjetnost human i sklon proučavanju prirode.
> […]
> Jupiter u dobrom aspektu prema Merkuru je naročito dobar, daje jasnoću misli, pravednost, darežljivost, milosrđe, plemenitost, podstiče, prije svega, književnički talenat i uspjeh u literaturi. (Andrijašević 2012: 167-181)

---

ostavlja Sebi i Svojim nasljednicima, da danas data prava, prema potrebama i duhu vremena, usavršavaju i proširuju." (Glas Crnogorca, 22. Oktobar 1905, 42. Cit. prema V. Vujačić (2010): „Obnova crnogorskog kraljevstva i jubularne svečanosti 1910". U: *Državni arhiv Crne Gore*, 25)

[2] http://www.montenegrina.net/pages/pages1/istorija/cg_u_xix_vijeku/naucni_osvrt_na_istorijsko_djelo_kralja_nikole.htm [01.09.2016]

Prije nego pređemo na dramsko djelo Nikole I Petrovića Njegoša osvrnimo se na njegove više nego intrigantne refleksije koje prevazilaze granice Crne Gore. Prije svega to je film u produkciji Metro Goldvin Majera iz 1925. godine, ekranizacija operete VESELA UDOVICA Franca Lehara, u režiji velikana nijemog filma Eriha Fon Štrohajma.

> Podaci ukazuju da je upravo na insistiranje Fon Štrohajma ova filmska verzija približena realnim uzorima Crne Gore. Kraljevska porodica nosi prezime Petrovich, kralj se zove Nikita, kraljica Milena, prinčevi Danilo i Mirko, ali i mnogi drugi detalji, poput naziva zemlje *Monteblanko* koji nedvosmisleno referiše na *Montenegro*, ukazuju da je Fon Štrohajm imao upravo Crnu Goru na umu. (Čekić 2016: 66)

Svetozar Rapajić u eseju „Crnogorska vesela udovica" navodi podatak da je stvarni princ Danilo, nezadovoljan prezentacijom, uspio pred francuskim sudom da dobije nadoknadu od tadašnjih 4.000 dolara, a da je film bio zabranjen za prikazivanje u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca (Rapajić 2002-2003: 69), kao i navode iz knjige Vesne Goldsvorti IZMIŠLJANJE RURITANIJE da je prilikom prvog izvođenja operete u Beču 1905. godine grupa crnogorskih studenata priredila demonstracije, kojima su protestvovali protiv, po njihovom utisku, uvreda za Crnu Goru.

I čuveni strip junak Korto Malteze, u jednoj svojoj pustolovini dotiče Nikolu I u potrazi za blagom crnogorskog kralja – fantazija o zlatu koje ostaje iza svakog svrgnutog kralja.

Crna Gora Nikolinog doba pojavljuje se u još jednom značajnom djelu, u romanu F. Skota Ficdžeralda VELIKI GETSBI – u jednom trenutku, glavni junak sa posebnim ponosom pokazuje orden koji je za junaštvo primio od crnogorskog kralja Nikole I Petrovića Njegoša.

> Tim osjehom je uskazao svoje puno poštovanje i razumijevanje za niz nacionalnih okolnosti koje su u malom, toplom srcu Crne Gore stvorile to priznanje.
> […]
> On se maši za džep i odmah zatim jedan komadić metala koji se njihao na vrpci pade na moj dlan.
> - To je ono iz Crne Gore.

> Na moje iznenađenje, orden je imao vjerodostojan izgled. *Orderi di Danilo*, pisalo je ukrug. *Montenegro, Nicolas, Rex.*
> - Okrenite ga!
> - *Majoru Džeju Getsbiju* – pročitah. – *Za izvanrednu hrabrost.* (Ficdžerald 2004: 70-71)

Nikola I – vladar poeta

Nikola I Petrović Njegoš, ogledao se kao pisac u mnogim književnim rodovima i brojnim žanrovima – pisao je poeziju, drame, a njegovao je i razne forme proznoga izraza (autobiografsku, memoarsku, putopisnu, epistolarnu i narativnu prozu). Pored dva dramska fragmenta, Vukašin i Husein-beg Gradaščević, i jednoga izgubljenog komada za djecu Nikola I je autor dvije istorijske drame u stihu – Balkanska carica (1884) i Knjaz Arvanit (1886) i komedije u prozi – Kako se ko rodi (1898). Teoretičar knjižvnosti Aleksandar Radoman situira književni opus crnogorskog suverena riječima da Nikola Petrović ide u red onih pisaca kod kojih je voluminozni opus obrnuto srazmjeran njegovoj literarnoj vrijednosti. (Radoman 2013: 114) Teatrolog Ratko Đurović ističe da su njegove drame i dramski fragmenti zapravo njegova primjenjena umjetnost u kojoj se „malo našlo kretanja ka opštem, malo zapitanosti i kreativne nerazdvojenosti estetskih od neestetskih poruka“, kao i da njegova djela igraju „rodoljublje, etiku i slogu, u nadmetanju sa tamnim trenucima života“ (Đurović 2006: 143).

Bez obzira što se njegovom vladavinom i slijedom istorijskih okolnosti okončava tzv. doba „klasične Crne Gore“ njegova uloga u procesu emancipacije crnogorskog društva, kroz pokretanje institucionalnog uređenja kulture i posebno njegova uloga u tadašnjim evropskim politikama, u kojima je uspješno promovisao Crnu Goru, između ostalog, i kroz neformalnu ulogu evropskog tasta, predstavlja značajnu stranicu crnogorske istorije. Njegova sklonost ka pozorištu svakako čini njegovu biografiju dodatno zanimljivom građom za istraživanje, ili mu pak daje titulu jednog od prvih komedigrafa crnogorske dramaturgije – još jednu od brojnih titula koje je stekao.

Komičko kao političko – Nikola I i njegova šaljiva igra u tri čina *Kako se ko rodi*

Kako se ko rodi jedina je komedija i poslednje napisano dramsko djelo Nikole I (1898), napisano u prozi i sa temom iz savremenog života. Dramsko djelo je ostalo u rukopisu sve do 1937. godine, kada je objavljeno u Podgorici u izdanju cjelokupnih književnih djela kralja Nikole I.

Kraj vijeka uvijek nosi dilemu neizvjesnosti novog doba. Polet ili strah od modernog doba u verziji komedije crnogorskog vladara fokusirana je na pitanja i dileme obrazovanja – da li je ideja novog koncepta edukacije prava ili lažna, potrebna ili pogubna za zajednicu. Sukob starog i novog, mladih i starih, čest je motiv u komediografskom nasljeđu. Sam naslov komedije može se čitati kao fatalan, ali uprkos njemu i pisac priželjkuje ono što ipak neminovno donosi modernost, a to su pravila i norme koje koriguju pojedinca u odnosu na startnu poziciju – *kako se ko rodi*, tj. sve ono što fatalistički možemo braniti kao nemogućnost promjene.

Crna Gora s kraja XIX vijeka, seosko domaćinstvo Đura, seoskog kmeta i na samom početku čujemo pjesmu unuka koji pjeva:

> Sve za slavu boga velikoga
> a za zdravlje cara rusijskoga
> i našega knjaza svijetloga!... (Petrović Njegoš 1998: 7)

Na samom početku dakle imamo situaciju da pisac (vladar) slavi vladara. Početak koji obećava.

Izbor mlade za jednog od unuka (Ivana) i njenog poželjnog koncepta prosvjećenosti ispostaviće se kao manevar za kompromis – to je osnovna linija kretanja u komediji Kako se ko rodi, tj. prosvjećenosti ili emancipacije koja odgovara duhu tadašnje crnogorske porodice. Izbor mlade predstavlja *poprište* za razgovor unutar porodice (zajednice) čija je ključna dilema opasnost od *učenosti*, odnosno sumnja u stvarno znanje, samozvano, pokondireno ili snobovsko ponašanje. Kako pomiriti tradicionalne obrasce i poznate modele ponašanja, sa idejom modernosti koju je nosio nastupajući XX vijek. Jedna od tradicionalnih matrica jeste junački i ratnički duh Crnogoraca, i uloga žene u takvom kontekstu. Mogućnost da taj kontekst u Crnoj Gori ili na širem prostoru Balkana, ne samo XIX vije-

ka, bude zamijenjen novim obrascima vrijednosti, nosi stanovite strahove, čija refleksija komediju čini aktuelnom i danas. Starac Đuro kaže: „No je gospodar sit ratova i preovrh glave". Unuk Ivan sa druge strane, nestrpljivo i na tragu tradicije mnogih bitaka Južnih Slovena, i kao da ga žulja mir, odgovara: „... a ove godine, pogotovo, jer svega je, bogu hvala, dosta; pa zašto se ne bi zađeli s kime, đede!" Kako bi se tema ratovanja ostavila po strani, đed Đuro otvara suštinsku temu komedije stavom da „Ne leži kuća na zemlju nego na ženu". Ostaje da vidimo kakav je profil *žene za kuću*.

Glavne junakinje u toj dilemi postaju kume, kuma Vete i kuma Đurđa. Kuma Vete, kao protagonista i najdinamičniji lik, ima vrlo očekivana i jednostavna mjerila – muškarac da je spreman da ratuje i brani otečestvo, da brine o familiji, a za žene da je vrijedna, brižna, štedljiva i da zna da *drži* kuću. Kroz njen strastven i iskren nastup uviđamo da se promjene u društvu već dešavaju, da joj nije lako da odbrani vrijednosti koje otvaraju drugačije uloge, teško se snalazi sa novim riječima, ne voli obrazovane ljude, smatra ih štetočinama i golijotima. Dosljedno, snažno i emotivno brani tradiocionalne vrijednosti. Njena suprotnost, lik koji je stvoren da usporava pokretačku energiju Kuma Vete je Kuma Đurđa. Ona je umjerenija, otvorenija za razgovor, zapravo insistira na generacijskom balansiranju jaza. Svjesna da je neko drugo vrijeme nastupilo – „drugi zemani". Refleksija na drugo je iskustvo koje dolazi iz susjedstva, poput riječi „Gongolj, Zolja, Gran magazine, Moda, Moderna, Iljustrancija" – za koje kuma Vete kaže iskreno – „nekakva imena, koja ni čuh ni viđeh." A tek žena koja se recimo od „gusala pomami" – „od našijeh lijepijeh i junačkijeh gusala". Kuma Vete vidi opasnost i od toga da naše đevojke, učenice „ne zbore po naški". Na pitanje – kako, odgovara:

> Jadi me znali i za vrat mi se obrnule, ako znam sad kako! Ništa! Osim znam da nijesam od svega toga razumijela ma – na! Ne znam što je „prisustvujušči zbor"; ne znam što je: „pomislu bi ugodno"; ne znam ni „ovaj ubavi ili gubavi (ne čuh dobro) svet". (Petrović Njegoš 1998: 34)

Dvije kume bitku biju oko glavnih likova (Ivana, Draginje, Janka i Nastasije) koji teže ostvarenju braka, ali ne samo njega. Stepen tenzije podignut

je unutar koncepta obrazovanja koji imaju ili nemaju potencijalne mlade, naravno u odnosu na kumine nazore.

U drugom činu komedije dešava se glavna rasparava u kojoj provijava tema znanja, karikaturalnog znanja, kroz lik Janka, koji nadmeno i nadahnuto, na momente i suludo, prezentuje značenje riječi koje nose i dileme političkog konteksta koje sigurno muče i pisca vladara. Pisac kroz lik Janka bavi se pojmovima republika, socijalizam, anarhizam – pojmovima koji nose duh revolucionarnih promjena, i koje su dilema crnogorskog političkog konteksta, u vrijeme nastanka dramskog teksta. Janko vrlo ambiciozno ističe: „A ko zna da sam ja živio u vijek Danila ili Karađorđa, bih li za dlaku grđi bio od kojega od njih dva? Pa je li pravo, recite ljudi?“ (Petrović Njegoš 1998: 70)

Komedija se završava u romantičarskom zanosu, i u pozadni boja, koji se sa Turcima vodio u Golubovcima, boja koji ostaje inspiracija za djela i uloge svih likova i kao refleksija na okolnosti u kojima se tema emanipacije društva kroz obrazovanje nameće kao ključni izazov.

Ivan i Draginja i njihova vjeridba rezultat je njihove uloge u vrijeme opasnosti, *ljutog boja*. U odnosu na njega, i kuma Vete uviđa ulogu obrazovanja, koje Draginja ne odvaja od *uvažavanja* brige o domaćinstvu i junaštvu. Hor na kraju pjeva:

Naš napredak, knjiga, znanje
domu blago obećanje,
jer znanjem se kao puškom
obranjuje i osvaje.

Nauka je oružije
Kao handžar u junaka,
A junak bez handžara
Prosti čovjek, praznih šaka. (Petrović Njegoš 1998: 117)

Komedija u različitim pravcima ostvaruje komički karakter, možda najviše kroz otvaranje *ženskog pitanja*. Ženski likovi su nosioci radnje, one su *aktivistkinje* bilo da govorimo o odbrani tradicionalnih vrijednosti (kuma Vete) ili nude kompromis (kuma Đurđa) ili su lijene i pokondirene (Nastasja) ili su poželjne (Draginja). Njihov govor je strasan, oko njihovih stavova ili

postupaka, skoro pa pozadinski djeluju muški likovi, pa čak i Janko, koji je zapravo *najbolji* drug Nastasje. Ne samo žensko pitanje, već i ženski identitet može biti ključ za čitanje komedije. Nije samo u tadašnjoj Crnoj Gori potreba obrazovanja ženske djece bila izazov za društvo. Građanski porodični model i interesi države, evropsko društvo na prelasku iz XIX u XX vijek ima svoj razvojni model koji je do današnjeg dana ostao izazov ženskog identiteta, kao i muške i ženske istorije.

KAKO SE KO RODI doprinosi čitanju ženske istorije u Crnoj Gori. Kontekst sredine ili očekivani stavovi glavnih likova ili preciznije junakinja, glavni su potencijal komičkog. Takav stav možemo potkrijepiti dugim životom predstave o kojoj će biti riječi u nastavku rada. Pisac za to možda imao i dodatni razlog da se bavi ženskim pitanjem. Nikola I je imao devet kćeri i tri sina.

Zahvaljujući svojim kćerima nazvan je *tastom Evrope*. Zorka (1864-1890) se udala 1883. za kneza Petra Karađorđevića, docnijeg kralja Srbije; Milica (1886-1951) se udala 1889. za ruskog Velikog kneza Petra Nikolajeviča Romanova; Stana (1867-1935) se udala 1889. za ruskog kneza Đorđa Maksimilijanoviča Romanovskog, a potom se 1907. udala za Velikog kneza Nikolu Nikolajeviča Romanova; Marica (1869-1885); Jelena (1872-1952) se udala 1896. za italijanskog kralja Vitoria Emanulea; Ana (1874-1971) se udala 1897. za Franca Jozefa od Batenberga; Sofija (1876, umrla sa tri mjeseca); Ksenija (1881-1960) i Vjera (1887-1927) se nijesu udavale.[3]

Iz ovih podataka čitamo i imena muževa, baš kao što u crnogorskim privatnim istorijamo čitamo, da se žena identifikuje ličnim imenom muškarca, čija je žena bila – Markova, Jankova, Perova, Jovanova, Lukina. Nasuprot privatnim istorijama, u zvaničnoj, poput memoara Nikole I čitamo i njegovoj vjeridbi:

> Otac, majka, sestra, pa i moja vjerenica Milena, koju, ostavši sirota bez majke, izmole u oca moji roditelji da dođe stanovati kod njih za vrijeme moga školovanja, jer sam bio vjeren čak 1853. godine.
> [...]

[3] http://www.njegos.org/petrovics/porodica.htm [16.09.2016]

> Vojvoda Petar je pristao, te je tako moja vjerenica bila i rasla skoro za četiri godine kao djevojka u kući, koju je poznije svakom srećom, mirom i divnom djecom napunila. (Petrović Njegoš 1988: 44 i 48)

Među njima imamo, baš kao i među kćerima Nikole I, i žene koje su nosile ideju emancipacije, kao što je to bila princeza Ksenija, čija je životna priča pretočena u jednu od značajnijih drama i predstava savremene pozorišne istorije Crne Gore, autorke drame i rediteljke Radmile Vojvodić PRINCEZA KSENIJA OD CRNE GORE (1994).

Važan doprinos valorizaciji dramskog književnog djela Nikole I dao je prof. Ratko Đurović koji ističe da su

> Nikoli I Petroviću njegove pozorišne priče poslužile kao okvir da iskaže svoja shvatanja i svoju vjeru o nekim za njega najvažnijim pitanjima – o onome na što je najviše mislio i što je njega i njegovo vrijeme, u sukobu ideja, emocija i fakata, najviše uzbuđivalo, pokretalo i vodilo... Kao rijetko koji pisac, tačno je znao ka čemu će da uperi i o čemu treba da razmišljaju njegovi dramski likovi. Po tome su njegovi dramski spisi autentični kao dokument vremena u kojem su se pojavili. (Đurović 2006: 143)

Drama je dobar primjer usklađivanja književnog djela sa političkim i državnim idejama za koje se zalagao, na što ukazuje i Sreten Perović.

> Utemeljen u klasične crnogorske ideale (Sloboda, Nezavisnost, Pravda), uz dodatak vlastitih imperijalnih ambicija, on nalazi uporišnu tačku u njegovanju tradicionalnih moralnih vrijednosti, u pothranjivanju plemenskog ophođenja – i kad je svima postalo jasno da je na istorijsku pozornicu stupilo novo doba, sa potpuno drukčijim normama i zahtjevima (što je, mnogo ranije, mogao konstatovati u vlasitoj brojnoj porodici). U tonu svojevrsne pedagoške poeme, on je komedijom Kako se ko rodi nastojao da pokaže slaboumnost i destruktivnost ‚nosilaca lažne prosvjete', uvezenog anarholiberalizma, virus pomodarstva, naspram onih poželjnih, koje je prosvjeta intelektualno oplemenila i čvršće vezala za crnogorsku moralnu tradiciju. (Perović 2014: 287)

Možemo reći da ta dualnost, ili kontroverza u izboru ovog ili onog puta ili svjetonazora tipična u politici Nikole I, ima svoj logičan odraz i u njegovom dramskom djelu. Zapravo on ostavlja za sobom dramski dokument u kome materijalizuje okolnosti koje su za svakog vladara svojevrsna drama.

Ratko Đurovića sabira u svom teatrološkom spisu o njegovom djelu određene situacije bez čega nema istinske drame: suparništvo i neprijateljstvo, zavjere i atentati, loši odnosi među glavarima i u vlastitom domu, afere i nesposobnost njegovih sinova, diplomatske potrage, zakrvljeni i zavađani Balkan, izdaja i siromaštvo. (Đurović 2006: 146)

Dramska šaljiva igra u tri čina KAKO SE KO RODI Nikole I Petrovića Njegoša u adaptaciji i režiji Blagote Erakovića (1998) predstavlja važanu afirmaciju dramske baštine u prvim godinama obnovljenog Crnogorskog narodnog pozorišta (obnovljeno 1997. godine). Predstava KAKO SE KO RODI bila je suštinski i praizvedba dramskog teksta Nikole I gotovo nakon jednog vijeka,[4] što se može kontekstualizovati i potrebom otkrivanja crnogorske dramske baštine u savremenim repertoarskim politikama i njeno pozicioniranje kako u pozorišnoj realnosti, tako i u okviru nacionalne kulture.

Predstava je uspjela svojim trajanjem ukupno deset sezona na repertoaru da stekne status prave narodne predstave, vjerovatno baš onako kako je i sam pisac priželjkivao, ali nije imao priliku da njegova komedija bude u ravni sa njegovom najizvođenijom istorijskom dramom BALKANSKA CARICA, koja je nalazila svoj put u različitim scenskim izvedbama u vrijeme Knjaževine Crne Gore. Moguće da je cilj postignut samo čitanjem komedije, ili je bar to bila potrebna inspiracija za druge vladarske poslove. Zanimljivo je zapažanje pozorišne kritičarke Nataše Nelević koja nakon premijere u CNP-u ističe da:

> iako didaktičan, eksplicitan u svojoj prosvjetiteljskoj namjeri,… – ovaj tekst ima osnovne dramaturške elemente za dobar pozorišni komad. (Nelević 1998: 24)

Predstava je otvorila društvene i političke dileme, koje je tadašnja javnost u Crnoj Gori različito tumačila, što je takođe važan element za razumijevanje konteksta savremenog crnogorskog društva koje je devedesetih godina XX vijeka nanovo politički i intelektualno počelo da promišlja put

[4] Komediju KAKO SE KO RODI prikazivali su članovi pozorišnog društva Dragutina Krsmanovića 1900. godine na Cetinju i u Nikšiću.

ka povratku državne nezavisnosti. Taj kontrast možemo sagledati kroz dvije tadašnje pozorišne kritike.

Teatrolog i pozorišni kritičar Sreten Perović (1999: 19) zapaža i pita se:

> Da li je istorijski brijest na Cetinju, posječen u doba programirane razgradnje crnogorskog nacionalnog i kulturnog identiteta (poslije prvog svjetskog rata) u ovoj predstavi scenografski prerastao u simbol opomene, kojim Rajko Todorović i Blagota Eraković skreću pažnju na mogućnost da se istorija ponovi – nije pitanje na koje odgovara pozorišni kritičar. Ali njegovo jeste da napomene, za one koji će tek doći, da aparatna zaključna scena, to furiozno finale predstave Kako se ko rodi (kad razigrani glumci presvuku kostime i oslobode tijela), ma koliko disparatna sa prethodnim tokom – dobro aranžiranim i efektno izvedenim songovima, pa i njihovim domoljubnim riječima, dovodi gledalište do pune frenezije. Do katarze koja nastavlja da traje. A to je vrijedna zaloga i mimo estetike.

Nasuprot tome pozorišna kritičarka Nataša Nelević afirmiše dramski tekst Nikole I i sam repertoarski potez nacionalnog teatra da ga postavi na scenu, ali daje stanovite zamjerke izvedbi:

> U samom finišu komad se preliva u jedan mjuzikl ili bolje pomodno patriotsko šlagerovanje kojega je tokom prethodne sezone u CNP-u bilo i previše. (Nelević 1998: 24)

Vrijeme nastanka dramskog teksta i vrijeme praizvedbe, odnosno epoha kraja XIX I XX vijeka, uvijek karakteriše dilema – što donosi novi vijek. Teme su iste tradicionalne vrijednosti, feminizam, emancipacija, nove tehnologije, ljudska prava, model obrazovanja. Strahovi takođe. *Novo* uvijek uspostavlja katalizatore koji su uspostavljali i nove identitete. Studija slučaja komedije KAKO SE KO RODI, pokazuje i tu dimenziju u čitanju. *Staro* uvijek nosi dozu nostalgije koja uvijek *radi* kod publike.

> Pozorišna umjetnost koja unutar jedne kulture ili zajednice producira svoje naslove, predstavlja za svako društvo i kulturu osoben sistem vrijednosti. [...]
> Karakter pozorišnog događaja kao hibrid pozorišta i politike predstavlja viševjekovno iskustvo pozorišta od njegovog nastanka. „Pozorišni događaj se nikada ne odvija u vakuumu. On može postati katalizator budućno-

> sti za buduće događaje, ili se može povezati sa drugim političkim (u tom slučaju i naučnim) događajima, ili može ponekad, doduše retko, postati Događaj koji će započeti sopstvene procedure istine (Rajnelt 2012: 41)". (Ljumović 2016: 20)

Umjesto zaključka: Nikola I u savremenom domaćem dramskom tekstu

U duhu postavljene teme, i posebno u društvenom i političkom kontekstu vremena nastanka dramskog teksta i predstave (kraja XIX i kraja XX vijeka), važno je napomenuti okolnost pojavljivanja Nikole I u dramskom tekstu i na sceni nacionalnog teatra 2016. godine. Crnogorsko narodno pozorište raspisalo je svoj 3. Konkurs za nagradu CNP-a za savremeni domaći dramski tekst pod nazivom „Izgubljeno-nađeno: dramska remapiranja novije crnogorske istorije". Ovako postavljenim tematskim okvirom dramski pisci i spisataljice bili su pozvani da remapiraju noviju crnogorsku istoriju, da istorijske događaje i ličnosti – znane ili neznane, sačuvane ili zagubljene u pamćenju zajednice – pronađu i identifikuju kao moguća nova uporišta za savremenu kolektivnu samoidentifikaciju. Na Konkursu je pobijedila autorka Maja Todorović sa dramom Šćeri moja … Žiri je u obrazloženju odluke istakao:

> Nagrađeni dramski tekst „**Šćeri moja ...**" je feministička dekonstrukcija istorijskih ličnosti, drama koja vješto kombinuje dokumentarne, usvojene istorijske narative i alternativnu, marginaliziranu žensku istoriju. Odgovarajući inteligentno i subverzivno na temu konkursa, autorica hrabro propituje "nedodirljivu" istoriju, onu od krucijalnog značaja za nacionalni identitet. U isto vrijeme, uspješno izbjegava da upadne u pamfletsko ili banalno, raspisujući kompleksne karaktere, čijom se interakcijom otklanja svaka mogućnost plošnog romantiziranja istorije. U tome dodatno pomažu strukturalni otkloni u vidu ironičnih komentara iz današnjice. Poslije ove drame, ne možete da se ne zapitate šta bi bilo sa istorijom ovih prostora da društvo, tačnije patrijarhalno ustrojstvo, nije ugušilo neke od najkvalitetnijih, najinteligentnijih i najsposobnijih osoba koje su živjele na ovim prostorima, samo zbog toga što su bile žene. Drama se doima kao asketski složena i puna nježnosti.[5]

[5] http://www.cnp.me/2015-10-21-savremeni-domaci-dramski-tekst-konkurs.php [12.09.2016]

Drama Šćeri moja ... ima istorijske okvire, radnja je smještena u drugu polovinu XIX vijeka, u život porodice crnogorskog knjaza Nikole I, sa fokusom na njegovu najstariju kćer Zorku. U stavu pozorišne kritičarke Ane Tasić pronalazimo bitne elemente koji se u predstavi čitaju na način koji opravdava i svjedoči koliko je nasljeđe i dalje inspirativno za nove pozorišne priče u kojima se savremene teme poput feminizma na dobar način situiraju u polju mapiranja istorijskih tema od značaja za memoriju jedne zajednice.

> Baveći se političkom istorijom Crne Gore, drama odražava i dalje brutalno aktuelne društvene mehanizme, ograničenost patrijarhata, nezdravu političku bahatost, tvrdoglavu samodovoljnost i blesavo čvrsto držanje za tradiciju, i onda kada je ona prilično nazadna.[6]

Literatura

Andrijašević, Živko (2011): *Nacija s greškom*. Podgorica: Narodna knjiga.

Andrijašević, Živko; Rastoder, Šerbo (2006): *Istorija Crne Gore*. Podgorica: Centar za iseljenike Crne Gore.

Đurović, Ratko (2006): *Teatrološki spisi*. Podgorica: CNP.

Ficdžerald, F. Skot (2004): *Veliki Getsbi*. Podgorica: Daily press.

Jovanović, Slobodan (2014): „Aleksandar Devin o crnogorskom kraljevstvu", u: *MATICA* 59, 480.

Ljumović, Janko (2016): „Crnogorsko narodno pozorište u traganju za redefinicijom crnogorskog kulturnog identiteta: Estetski i emancipatorski aspekti savremene repertoarske politike". U: Vojvodić, Radmila; Ljumović, Janko (ur.), *Crnogorske studije kulture i identiteta*. Cetinje: Fakultet dramskih umjetnosti, 19-45.

Nelević, Nataša (1998): *Domaće precioze*. Podgorica: Polis.

Perović, Sreten (1999): *Brijest pred Biljardom*. Podgorica: Gest 1.

Perović, Sreten (2014): *Crnogorci na sceni*. Podgorica: CNP.

Petrović Njegoš, Nikola I (1998): *Kako se ko rodi. Crnogorsko narodno pozorište*. Podgorica:

[6] http://www.politika.rs/sr/clanak/355752/Tradicija-se-ne-moze-naslediti#! [12.09.2016]

Radoman, Aleksandar (2013): „Njegoš i crnogorska dramska književnost romantizma“, u: *MATICA* 55, 114.

Rapajić, Svetozar (2002-2003): „Crnogorska vesela udovica“, u: *Zbornik radova fakulteta dramskih umjetnosti* 6-7, Beograd, 69.

Raspopović, Radoslav (2009): *Istorija diplomatije Crne Gore 1711-1918*. Podgorica: Univerzitet Crne Gore.

Stojović, Milorad (2012): *Izabrana djela, Tom I: Tragom vremena*. Podgorica: CID.

Tasić, Ana /2016): *Tradicija se ne može naslediti. U Crnogorskom narodnom pozorištu održana premijera predstave „Šćeri moja“*. http://www.politika.rs/sr/clanak/355752/Tradicija-se-ne-moze-naslediti#! [12.09.2016]

Vujačić, Velimir (2010): *Obnova crnogorskog kraljevstva i jubilarne svečanosti 1910*. Cetinje: Državni arhiv Crne Gore.

Živković, Dragoje: *Naučni osvrt na istorijsko djelo kralja Nikole*. http://www.montenegrina.net/pages/pages1/istorija/cg_u_xix_vijeku/naucni_osvrt_na_istorijsko_djelo_kralja_nikole.htm [01.09.2016]

http://www.njegos.org/petrovics/porodica.htm [16.09.2016]

http://www.cnp.me/2015-10-21-savremeni-domaci-dramski-tekst-konkurs.php [12.09.2016]

Die Macht des Komischen im Dramentext, wenn sie der Herrscher schreibt – eine Fallstudie über Nikola I Petrović Njegoš und sein komisches Stück in drei Akten *Kako se ko rodi* (*Wie einer geboren wird*)

Zusammenfassung

Die einzige Komödie im dramatischen Werk von Nikola I Petrović Njegoš ist der Ausgangspunkt für den Autor dieses Beitrags, die Dramenkonstruktion, die Charaktere und die dominanten Motive im Dramentext Kako se ko rodi („Wie einer geboren wird“) in den politischen Kontext der Entstehung des Dramas (1898) und seine Uraufführung im Montenegri-

nischen Nationaltheater (1998) zu stellen. Der Kontext und das Dilemma des Endes des Jahrhunderts zeigen sich in beiden Fällen als wichtiger Faktor des Komischen. Den Hauptfaktor des Komischen stellt ein Ideenkonflikt dar – der Schriftsteller-Herrscher definiert sich deutlich durch seine Dramenfiguren. Gleichzeitig ist ein von einem Herrscher verfasster Dramentext eine Besonderheit in der Analyse des montenegrinischen Dramenerbes. Alleine deswegen kann das Narrativ im interdisziplinären Lesefeld situiert werden.

Satiričko obnavljanje staroga

Satirical Renewal of the Old

Rodoljupci Jovana Sterije Popovića – Dve postavke u tri turbulentne decenije novije srpske istorije

Marina Milivojević-Mađarev (Novi Sad)

Rodoljupci u opusu Jovana Sterije Popovića imaju posebno mesto jer se istovremeno bave i istorijom (tema njegovih tragedija) i satiričnom kritikom društvenih naravi (tema njegovih komedija). U predgovoru dela Jovan Sterija Popović se obraća „blagorazumnom rodoljupcu“[1] znajući da pozorište može imati jako popravno dejstvo, ali da je ne samo bolno satirično pisati o pokretu kome je i sam pripadao, već je i opasno kritikovati „povlašćeni porok“.[2] Kako je srpsko građanstvo u XIX veku od mita o srpskoj srednjovekovnoj državi napravilo osnovu za novi nacionalni identitet i kakva je uloga u tome bila Jovana Sterije Popovića je široka tema, ali da bismo razumeli Sterijinu kritiku lažnog rodoljublja u Rodoljupcima moramo imati u vidu onaj deo te priče o kome piše Taras Kermauner u eseju „Bidermajerski srpski intelektualac između građanstva i feudalizma“.

> Tamo gde ta produkcijska univerzalnost nedostaje ili je nejaka (Srbija, Slovenija) u prvi plan izbija posebnost nacionalnosti: nacionalnost kao spasonosna ideja; nacionalnost koja druge nacionalnosti ne podređuje putem tržišta (kolonijalnost), nego nacionalnom armijom. A tog časa smo se obreli u obnovi feudalnog sveta … (Kermauner 1981: 83)

---

[1] „Pozorije, dakle, ovo neka bude kao privatna povesnica srpskoga pokreta. Sve što je bilo dobro, opisaće istorija; ovde se samo predstavljaju strasti i sebičnosti. A da moja namera nije s otim ljagu baciti na narod, nego poučiti ga i osvestiti kako se u najvećoj stvari um[’]u poroci dovijati, svaki će blagorazuman rodoljubac sa mnom biti saglasan.“ (Popović 2014: 379)

[2] „Ako je svrha komedije da ispravi ljudske poroke, ne vidim iz kojih bi razloga trebalo da postoje povlašćeni. Ovaj porok bi po državu imao najopasnije posledice; a videli smo da pozorište ima vrlo jako popravno dejstvo.“ (Molière 1976: 483)

Naravno da ovo nije bio jedini (a verovatno ne čak ni glavni) razlog zašto se srpsko građanstvo okreće feudalnoj istoriji. Međutim, Kermauner u navedenom eseju objašnjava odakle taj nesklad između niskih poteza i visokih ideala Sterijinih rodoljubaca. Feudalni ideali zajednice, žrtve i junaštva u direktnoj su suprotnosti sa građanskom potrebom za individualnošću, sticanjem i sigurnošću, te je mali građanin ogrnut koprenom feudalnog herojstva i žrtve u stalnom raskoraku sa samim sobom. Sterija ni jednog trenutka ne dovodi u pitanje da častan čovek sa osvešćenim nacionalnim i građanskim identitetom može činiti dobra dela čak i u smutnim vremenima (Gavrilović), ali njega pre svega zanima lečenje poroka i zato se okreće satiri. Nortrop Fraj (Northrop Frye) u svom čuvenom eseju MIT ZIME: IRONIJA I SATIRA piše: „Da bi se što napalo, pisac i čitateljstvo moraju se složiti u pogledu nepoželjnosti toga." (Frye 1979: 253) Jovan Sterija Popović je slutio da u svom vremenu ne može naći čitateljstvo koje bi se sa njim složilo, ali, budući da je svoj rad uredno prepisao i pohranio u zaostavštini (a ne, na primer, spalio) govori u prilog tezi da se nadao da će i to vreme jednom doći. Ovu tezu razrađuje Marta Frajnd povlačeći paralelu između RODOLJUBACA i Aristofanovih antiratnih komedija.

> Aristofan ismeva ono što tek počinje da ugrožava i razara još uvek uspešan i moćan atinski polis. U vreme kada on iznosi svoju kritiku na scenu, atinska demokratija je još uvek dovoljno jaka i samouverena da može da dopusti da joj se jedan komediograf podsmeva i da mu još za to daje nagrade. Sterija piše o narodu i za narod koji živi u okviru tuđih sistema, koji se ne oseća dovoljno sigurno ni u svoju egzistenciju ni u svoj identitet da bi uopšte mogao da prihvati i shvati kritiku koju mu Sterija upućuje. (Frajnd 1996: 106)

Početkom XX veka RODOLJUPCI su izašli iz mraka zaostavštine i vremenom ušli u lektiru. Sa protokom vremena potvrđeno je da RODOLJUPCI imaju vrednosti koje Fraj navodi kao ključne za satiru – duhovitost tj. humor zasnovan na osećanju grotesknog ili besmislenog i relativno uopšten i prepoznatljiv predmet kritike oko koga se i autor i čitatelji slažu da zaslužuje osudu. (Frye 1979: 253) Sadašnje mesto koje imaju RODOLJUPCI u srpskoj literaturi navodi nas na zaključak da je tokom XX veka, sa sticanjem i proširivanjem sopstvene države, u srpskom društvu postalo prihvatljivo kri-

tikovati političko angažovanje pod velom odbrane nacionalnih vrednosti radi sticaja lične dobiti. Međutim, imajući u vidu da je pozorišna predstava istovremeno i umetničko delo i vid javnog okupljanja i da je zbog toga pozorište osetljivo na sve društvene i političke promene (Lukić 2010: 189) smatram da postavke RODOLJUBACA, naročito one izuzetno uspešne – koje su naišle na snažan i pozitivan odjek, jesu pokazatelji na koji način i u kojoj meri srpsko društvo prihvata satiru na lažno rodoljublje. Dve postavke RODOLJUBACA – Dejana Mijača u jugoslovenskom dramskom pozorištu (JDP) 1986. godine i Andraša Urbana u Narodnom pozorištu Beograd 2015. godine mogu se posmatrati i kao razdelnice u razvoju srpskog teatra. Kada bismo mogli ove dve predstave da gledamo paralelno mogli bismo da analiziramo promene u pozorišnoj estetici u Srbiji od sredine osamdesetih do danas. U ovom istraživanju koristićemo se savremenom tehnologijom i mogućnošću da paralelno na DVD snimku gledamo predstavu iz 1986. i predstavu iz 2015. godine, da ih poredimo i tumačimo.

RODOLJUPCI 1986. – *RODOLJUPCI* 2015.

Reditelj Dejan Mijač je u intervjuu Zorici Pašić govorio o vezi predstave i istorijskog trenutka: „Požurivao me je sam društveni trenutak. Prosto je vršio pritisak prozivanja tog teksta. I ja sam se, na neki način, tome odazvao ...“ (Mijač 1986) Ipak, sve su to bile samo indicije, osećanje nedefinisane napetosti. Mijač je pravio predstavu o lažnom rodoljublju u trenutku kada su se teme nacionalnog identiteta, rodoljublja i položaja srpskog naroda u okviru SFRJ tek otvarale. Rasprava o vrednostima nacionalnog identiteta smatrane su pozitivnom promenom u društvu u kome je običan građanin, pritisnut ekonomskom krizom i korupcijom, počeo da sumnja u ispravnost socijalističkog puta. Mnogi vodeći intelektualci i umetnici tog vremena oštro su kritikovali sve aspekte socijalističkog uređenja, tražili reviziju tumačenja istorije i zamenu socijalističkog mitosa, nacionalnim.[3]

[3] Razmere bliske katastrofe niko nije ni slutio. Godine 1986. delilo nas je samo godinu dana od VIII vanredne sednice CKS, dve od „mitinga na Ušću“, tri od izbora Slobodana Miloševića za predsednika Predsedništa SRS, pet od početka rata na teritoriji SFRJ.

S tim u vezi, treba imati i svest o kulturno-estetskom okviru u kome predstava nastaje. Jovan Hristić poredi predstavu sa postavkom Mate Miloševića na Velikoj sceni jugoslovenskom dramskom pozorištu (JDP) (prva premijera 1949, obnova 1956. godine): „Mijačeva predstava načinjena je od drugačije pozorišne građe. U njoj nema velikih, izdvojenih glumačkih kreacija, ali ona zauzvrat ima veličinu zamisli u kojoj sve postoji u odnosima, a ne u pojedinostima." (Hristić 1992: 306) Kada danas gledamo snimak Mijačeve predstave iz 1986. teško da možemo da prihvatimo tvrdnju da tu nema „velikih, izdvojenih, glumačkih kreacija". Međutim, Hristić ne želi da kritikuje glumački pristup, već konstatuje promene pozorišnog načina mišljenja koji se desio tokom četiri decenije. Snimak predstave Mate Miloševića nemamo, ali iz detaljne i briljantne analize scene „Smrdić i Šerbulić prodaju Vojvodinu" (Dedinac 1950) kao i na osnovu fotografija možemo da zaključimo da je postavka Mate Miloševića bila visoki umetnički reprezent perioda socijalističkog razvoja – bila je rađena u duhu „unutrašnjeg realizma" (Senker 1984: 89), sa stilom glume koji je blizak duhu Stanislavskog. Mijač radi svoju predstavu u vreme kada je vrhunac socijalističke epohe odavno prošao i kada se te vrednosti uveliko preispituju i problematizuju, kada se uzdižu ideje nacije i obnove građanskog i buržoaskog društva – one ideje sa kojima je društvo socijalističke Jugoslavije mislilo da se zauvek i nepovratno obračunalo. Nama može, sa ove istorijske distance, biti takođe zanimljivo da se u pozorišnoj javnosti raspravljalo o tome da li i kako Mijač sledi zamisao pisca. Dalibor Foretić piše:

> Ni u jednoj predstavi Mijač nije otišao tako daleko od Sterije da bi mu mogao ostati što vjerniji. Za ovo vrijeme je, upravo zahvaljujući takvom postupku, izvukao ono što je u Sterijinoj komediji najvrijednije, a što se u 130 godina njenog života najviše izgubilo: žestoka satira vrlo konkretnih političkih ponašanja. (Foretić 1987: 20)

Kada piše o tome da je „Mijač otišao daleko od Sterije" Foretić ustvari govori da je on otišao daleko od onoga kako je Sterija do tada viđen i o čemu i Hristić piše, a to je iz prizme realističkog prosedea, gde je zadatak reditelja da se stavi u „službu pisca". Mijačev pristup tekstu je uvremenjen. On se poklapa sa onim, što Nortrop Fraj izdvaja kao osobenost satire, a to je da se ona, u težnji ka opštosti približava fantastici, ironiji i groteski.

Ne možemo pouzdano da tvrdimo da je Frajova knjiga ANATOMIJA KRITIKE koja je iz štampe u Jugoslaviji izašla 1979. godine uticala na reditelja, ali imajući u vidu njegovu erudiciju, obaveštenost i uvremenjenost možemo da damo sebi slobodu da pretpostavimo da jeste, odnosno da su kulturni krugovi koji su cenili Frajovu knjigu istovremeno podržavali Mijača jer su u njegovim postavkama prepoznavali ono što je za njih bilo važno. U teatrološkim krugovima tokom osamdesetih i devedesetih[4] Dejan Mijač je veoma cenjen kao naslednik Mate Miloševića stoga što je imao respekt prema celini teksta i režiju je bazirao na minucioznom radu sa glumcima na formiranju karaktera i odnosa među likovima i tempo-ritma predstave. Istovremeno on je u glavni tok srpskog teatra konačno ustoličio reditelja kao glavnog autora predstave, umesto pisca. On tekst drame tretira kao materijal iz koga će nastati tekst predstave. On pomera žanr (npr. PUČINA u JDP-u), menja ugao gledanja na sukob (npr. POKONDIRENA TIKVA u SNP) kako bi kroz predstavu nanovo aktuelizovao dramu, odnosno stavio dramu u društveni i estetski kontekst savremenog trenutka.

Mijač svoje RODOLJUPCE počinje scenom koje u tekstu nema – tri gracije u belom na improvizovanoj pozornici izvode pantomimu uz muziku Braće Vranešević. Nakon vrlo kratke pantomime one odlaze i na scenu stupaju junaci komada. Mijač građanski milje sredine XIX veka propušta kroz mračne filtere groteske i apsurda. Scenografija Miodraga Tabačkog (bidermajer salon kroz koji je prošlo đule) postaje metafora, odraz izgloblјenog vremena, slika razorenog društva u kome su sve vrednosti poremećene i razorene. Pomerenost scenskog prostora odražava se i na kostime koji u osnovi pripadaju istoj epohi kao i scenografija, ali su sada prašnjavi i neuredni. Poseban detalj predstavljaju slamnati šeširi. Šešir ili cilindar odraz je građanskog statusa moći i ugleda, a ovde su ti cilindri od slame odraz duhovne bede i površnosti likova koji ih nose. Promenu u scenografiji i kostimu prati promena u tretmanu likova iz grupe rodoljubaca. Mijačevi glumci najpre pronalaze jedan znak ili osobinu lika (sporost, žustre kretnje, tik...), a onda ceo tekst i karakter lika propuštaju kroz taj

[4] Videti knjige: Marjanović, Petar (2005): *Mala istorija srpskog teatra XIII-XXI vek*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine i Radulović, Ksenija (2000): *Korak ispred*. Budva, Podgorica: Grad Teatar, Oktoih.

filter. Nađ Pal u interpretaciji Branka Cvejića je indolentan, neprefinjen žderonja, a Zelenićka Mirjane Karanović je, osim rodoljubačke strasti, dobila i dimenziju seksualno prikraćenog bića koje naskače na mlađeg rođaka Lepršića. Lepršić Branislava Lečića je patetični, kič stihodelja koji bi želeo da bude perjanica rodoljublja, a istovremeno je kukavica. Vojislav Brajović igra Žutilova kao gramzivu kukavicu. Smrdić u interpretaciji Milana Gutovića je veoma spor, slab, neodlučan, ali uvek stiže u pravom trenutku. Šerbulić Miloša Žutića je pak agresivan, nervoznih pokreta, žustar u davanju izjava i još žustriji u njihovom opovrgavanju. Njih dvojica funkcionišu, prema rečima Feliksa Pašića, kao „... dva tela, a jedna duša ...“ (Pašić 1986: 17) Svi zajedno predstavljaju grotesknu celinu – kao nekakva pacovska družina iznad čijih glava, u nekakvim višim sferama, se dešava mitska i simbolička radnja. Foretić u citiranoj kritici navodi da predstavu vidi kao „žestoku satiru vrlo konkretnih političkih ponašanja“. Mijačeva postavka RODOLJUBACA nije kritika konkretnih političkih dešavanja u smislu u kome to možemo videti u pozorištu na početku XXI veka, već pre fascinantna i minuciozna analiza odnosa između visokih ideala i banalnosti karaktera opsednutih zadovoljavanjem uvek primitivnih, a često i naopakih prohteva – tzv. „banalnost zla“ kako to precizno definiše Hana Arent (Hannah Arendt). Stoga njegova postavka u značajnoj meri sledi ideje koje je o satiri izneo Fraj – da iako kritikuje sasvim konkretne mane mora imati dozu opštosti, da tvorac satire i publika moraju imati „dogovor“ oko nepodobnosti onoga što se kritikuje i da publika ima osećaj da je problem dovoljno udaljen od nje da bi humor satire mogao da proradi.

Pređimo sad na predstavu RODOLJUPCI Narodnog pozorišta u Beogradu u režiji Andraša Urbana iz 2015 godine. Urban stvara predstavu 16 godina nakon poslednjih ratnih dejstava, u periodu kada višedecenijska tranzicija u Srbiji još nije okončana i mnoga važna pitanja su ostala otvorena. Godine 2012. parlamentarne i predsedničke izbore dobili su političari koji su bili značajni akteri državne politike 90-tih, a koji su u međuvremenu promenili retoriku, dizajn, vođstva u partijama, pa i partije. Stiče se utisak da je politički život u Srbiji od devedesetih do danas napravio pun krug, što u javnosti stvara osećaj da se društvo i pojedinac nalaze u nekakvom limbu. Što se kulturno-estetskog okvira tiče nakon dvehiljaditih dominan-

tan diskurs okreće se oko termina postdramsko pozorište i pitanja tela u postdramskom teatru.[5] Takođe, jedan manji broj predstava, ali sa jakim odjekom,[6] bave se kritičkim preispitivanjem nove srpske istorije ne libeći se provokacije i direktnog prozivanja stvarnih aktera. U savremenom srpskom pozorištu takođe je prisutna tendencija dekonstrukcije klasike. Dekonstrukciju su doživela dela Branislava Nušića: DR (DOKTOR NUŠIĆ u NP Sombor i Kruševačko pozorište), OŽALOŠĆENA PORODICA (Atelje 212), MISTER DOLAR (NP Subotica). Reditelj Andraš Urban je izrazit primer ovakvog pristupa domaćoj klasici (OŽALOŠĆENA PORODICA NP Niš, KOŠTANA NP Subotica). Takođe on pripada grupi reditelja čiji rad proučavaju teoretičari i kritičari koji se bave pitanjem tela i politike u postdramskom pozorištu. Predstave Andraša Urbana su veoma cenjene, njegov rad je prepoznat od strane stručne javnosti, ali do RODOLJUBACA nije radio ni u jednom velikom pozorištu u Beogradu. Tako je ova predstava svojevrsna prekretnička tačka i za reditelja i jedan novi momenat u repertoaru velike scene Narodnog pozorišta. Naime, na sceni „Raša Plaović" od dvehiljaditih su razvijani neki novi i veoma savremeni projekti, ali na Velikoj sceni najviše uspeha su imale predstave koje neguju tradicionalan pristup pozorištu sa blagom ili ne tako blagom dozom nacionalnog patosa. Jedna od najuspešnijih predstava na Velikoj sceni je SRPSKA DRAMA Siniše Kovačevića. Stoga je pojava Urbanove režije u tom pozlaćenom okviru portala Velike scene sa medaljonom sa likom Kneza Mihajla predstavlja provokativnu novost. Andraš Urban za prethodnika ima Dejana Mijača i njegovu poznatu postavku RODOLJUBACA, ali nije nastavljač te pozorišne škole već je mnogo bliži vrsti teatra koju je zagovarao teatar KPGT (gde je na početku svoje karijere i radio dve za njega značajne predstave VOJCEK Georga Bihnera (Georg Büchner) i HAMLET Vilijema Šekspira (William Shakespeare) i u obema se bavio dekonstrukcijom klasike i pitanjem tela i predstave). Andraš Urban nastavlja da razvija svoj pristup pozorištu sa ansamblom velike nacional-

[5] Videti knjige: Tasić, Ana (2015): *Digitalni dvojnici (Pozorište u ekstremnom svetu)*. Novi Sad: Sterijino pozorje; Ilić, Vlatko (2011): *Uvod u teoriju pozorišta*. Beograd: Nolit, Altera.

[6] Navedimo samo neke: Reditelj Oliver Frljić: KUKAVIČLUK i ZORAN ĐINĐIĆ; reditelj Zlatko Paković: IBZENOV „NEPRIJATELJ NARODA" KAO BREHTOV POUČNI KOMAD.

ne kuće. On uzima sebi za pravo da dramski tekst koristi kao materijal za predstavu koja ne mora nužno biti dramska, ali će, za razliku od Mijačeve, direktno polemisati sa savremenim trenutkom, na način koji je relevantan u tom trenutku. Zato koristi mnogo brutalniji, direktniji, plakatski govor. Njegova predstava je po energiji bliska rok koncertu i fizičkom teatru i nastoji da estetski parira brutalnosti koju smo svih ovih godina imali prilike da iskusimo.

Andraš Urban pravi komplikovaniji i duži rediteljski uvod. Predstava počinje grbom Austrijskog carstva iz vremena revolucije 1848. godine. Zastava se podiže i prisustvujemo ubačenoj sceni u kojoj Žutilov (Slobodan Beštić) čita revolucionarni proglas ustanika, a zatim počinje bizarna služba u kojoj srpski pravoslavni sveštenik drži pravoslavnu molitvu na mađarskom. Mijačeve gracije u belom sugerišu apstraktne, a možda i papirnate ideale kojima počinje svaka revolucija, a Urbanov početak govori o iskustvu iz 2015, o onome što bude nakon početka, o tome kako se od naizgled nespojivih elemenata, a zbog potreba dnevne politike formira novi identitet. Urbanova predstava je nastala u zemlji kroz koju je prošao istorijski tornado i u kojoj je ostalo mnogo besa, ogorčenosti i nerazumevanja sopstvene situacije. Čini nam se da smo zarobljeni u stalno istim, ponovljenim sukobima i mržnjama u kojima protok vremena ne igra nikakvu bitnu ulogu. Zato se njegova predstava dešava u nekakvom bezvremenom, nedefinisanom danas. Scenografija predstavlja prostor koji bi mogao biti nekakva bizarna crkva nove srpsko-mađarske vere ili konferencijska sala – prostor koji ne definiše njegova funkcija već brend – zastava, ikona… Pri svemu tome važnu ulogu igra i sam prostor Velike scene Narodnog pozorišta – zlatni portal, medaljon sa likom kneza Mihajla, znakovi nacionalnog identiteta sa kojima se rodoljupci tako brutalno poigravaju. Kostim je istovremeno savremen i svevremen – jedno opšte sada u kome je takođe važnije reprezentovati funkciju nego karakter, jer karaktera u smislu građanskog društva više nema. Kostimi se menjaju onako kako se menjaju funkcije likova – kostimi postaju oslobođeni karaktera i postaju znak funkcije: poslovna odela i svečane haljine, maskirne uniforme, narodne nošnje. Gluma je potpuno u duhu fizičkog teatra kakav primenjuje Urban u drugim svojim predstavama. Naglasak je na kolektivnoj igri, fizičkoj akciji, gestu, stavu, poviku. Glumci neretko izgovaraju svoje

replike kao parole i oni nastoje da nastupaju kao ansambl – kao jedna velika aždaja sa mnogo rodoljubačkih glava u kojoj svaka glava ima svoju funkciju, ali ne i karakter.

Osobenosti dve predstave najizrazitije se pokazuju u završnoj sceni tj. u petom dejstvu. Dejan Mijač predstavu radi tako što zgušnjava tekst ne žrtvujući nijedan važan tematski krug, ni jednu važnu liniju radnje. Suština petog dejstva u tekstu drame je raskrinkavanje rodoljubaca pred njima samima i Gavrilovićem. Mijač nastavlja sa grotesknom i apsurdnom iskrivljenošću realističkog pozorišta da bi na kraju, kada sve maske padnu rodoljupci u jednoj fantastičnoj sceni izginuli i čitava se predstava završila jednom od najpoznatijih mitskih prikaza srpskog naciona – slika kosovke devojke Paje Jovanovića. Ovaj kraj je rediteljev način da prevaziđe ono što je dramaturški problem komedije, a to je da ona nema veliku udarnu scenu na kraju – već se završava opštom vikom i uzvikom Gavrilovića (Miša Janketić): „O rodoljupci, rodoljupci idem pripovedati svetu šta ste radili ...“ (Popović 2014: 427)

Trideset godina kasnije Andraš Urban bira drugačiji put. Kao prvo, on ne veruje Gavriloviću i ne veruje da on u takvom društvu može da ima tu razvojnu liniju. Gavrilović je rezoner koji vazda kritikuje rodoljupce, a opet je deo njihove grupe. Postavlja se pitanje, imajući u vidu savremeno iskustvo (osamdesete i devedesete), može li se učestvovati u takvoj prljavoj igri i ostati čist i živ – verovatno ne. Zato Urban na kraju prethodne scene ubija Gavrilovića i vrši potpuno dekompoziciju petog dejstva. Njegovi rodoljupci ni pred kim nemaju šta da kriju. Oni su zaveli narod, oteli novac, pobegli i smatraju da je to bilo u redu i na mestu. Oni sada sede u srbijanskim narodnim nošnjama i ogrnuti bundama. Sede naspram publike i otežući u beogradskom slengu obraćaju se jedni drugima i publici. Taj ton opuštene, šarmantne, duhovite i krajnje brutalne bezobzirnosti treba da natera publiku da krene putem suočavanja sa sobom, odnosno putem estetike odgovornosti u kojoj je pošiljalac lično odgovoran za predstavljeni sadržaj, a primalac, za ono što prima. Pitanje je kod ansambla, a odgovor na publici. Nortrop Fraj piše: „satira […] prestaje kada je njezin sadržaj odveć mučno zbiljski a da bi dopustio da se zadrži fantastičan i hipotetičan ton.“ (Fraj 1979: 253) I zaista ti Andraševi rodoljupci su neprijatno blizu publike. Smeh zamenjuje osećanje gorčine, gađenja i besa. Predstava se završava u antiklimaksu: rodoljupci

tiho pevaju romantičnu i setnu pesmu provocirajući u publici pitanje: Može li nas iko zaustaviti?

Literatura

Antal, Atila (2011): *Političko u postdramskom pozorištu*. Subotica: Fokus.

Arent, Hana (2002): „Lična odgovornost pod diktaturom". U: Duhaček; Daša; Savić, Obrad (ur.), *Zatočenici zla: Zaveštanje Hane Arent*. Beograd: Beogradski krug, Ženske studije, 10-18.

Čapo, Erik (2008): *Teorija mitologije*. Beograd: Clio.

Dedinac Milan (1950): „Smrdić i Šerbulić prodaju Vojvodinu", u: *Književne novine* 13.04., 3-4.

Foretić, Dalibor (1987): „Nagrađenima u spomenar…", u: *Scena* 4-5, 12-20.

Frajnd, Marta (1996): *Istorija u drami – drama u istoriji*. Beograd, Novi Sad: Prometej, Institut za književnost, Sterijino pozorje.

Frye, Northrop (1979): *Anatomija kritike*. Zagreb: Intro Naprijed.

Hristić, Jovan (1992): *Pozorišni referati*. Beograd: Nolit.

Kermauner, Taras (1981): „Bidermajerski srpski intelektualac između građanstva i feudalizma. O Sterijinim tragedijama i komedijama". U: Lešić, Josip (ur.), *Sterijino delo danas/Javna tribina*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 73-133.

Lukić, Darko (2010): *Kazalište u svom okruženju*. Zagreb: Leykam internacional.

Mijač, Dejan (1986): „Vreme je za *Rodoljupce*" (razgovor vodila Zorica Pašić), u: *TV novosti*. Beograd, 27.06.

Milivojević-Mađarev, Marina (2008): *Biti u pozorištu*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.

Molière, Jean-Baptiste Poquelin (1976): „Predgovor ‚Tartifu'". U: Hristić, Jovan (ur.): *Teorija drame renesansa i klasicizam*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 482-485.

Pašić, Feliks (1986): „Bez pardona", u: *Večernje novosti*, 09.06.

Popović, Jovan Sterija (2014): „Rodoljupci". U: Nestorović, Zorica (ur.), *Vesela pozorja*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 377-427.

Senker, Boris (1984): *Redateljsko kazalište*. Zagreb: Cekade.

The Patriots by Jovan Sterija Popović – two theatre settings in three turbulent decades of new Serbian history

Abstract

This paper deals with two settings appearing in the comedy *The Patriots*, written by Jovan Sterija Popovic. The first setting dealt with is one used by Dejan Mijač in the Yugoslav Drama Theatre in 1986. The second one was used by Andraš Urban at the Main scene of the National Theatre in 2015. In this paper, we research how this comedy, set in two different times in two different theatres in two completely different ways, addresses the (ab)use of patriotism. The text describes both plays in the context of the times they were made, the repertoire of the scene on which it was played, the significance of the play for the development of the director and reception from the public and experts on that theme.

Stradija je Stradija je Stradija. Politička satira Radoja Domanovića i Svetislava Basare

Goran Lazičić (Graz)

U savremenoj teoriji termin *satira* nije primarno žanrovska odrednica, pod njim se razumeva način pisanja (nem. „Schreibweise“) tj. postupak („Verfahren“) primenjen u tekstu. Satirički tekst po pravilu sadrži svaki od sledeća tri aspekta: 1. izraz napada na neke od opštih nedostataka i mana u društvu; 2. umetničko uobličenje tj. predstavljanje tih nedostataka i mana; 3. poziv da se ti nedostaci i mane otklone ili ublaže. Književno delo naziva se *satirom* ako satirički modus preovlađuje ili odlučujuće determinira tekst. (Up. Zymner 2017: 21)[1] U tom smislu će Domanovićeva pripovetka i Basarina drama u ovom radu biti određeni kao satire.

Satirički tekst može sadržati niz različitih komičkih sredstava i postupaka, ali satiričko i komičko su dva različita pojma. Razliku između njih Tom Kind (T. Kindt) opisuje na sledeći način:

> Satira je često, ali ne bez izuzetka komična, a komika je ponekad, ali nipošto uvek satirična. Komičko je jedna od različitih formi satiričkog; satiričko je jedna od mnogobrojnih funkcija koje komičko može imati.[2]

U okviru svog *arhetipskog* sistema književnih formi, Nortrop Fraj paralelno analizira ironiju i satiru. Satira je za njega oblik „militantne ironije“, ona počiva na jasno izraženom moralnom stavu autora i uspostavlja norme na osnovu kojih se opisane pojave ukazuju kao apsurdne ili groteskne. Prvi suštinski element satire po Fraju su duhovitost i humor, a drugi je jasan cilj kritičko-polemičkog napada (engl. „object of attack“). Napad bez humora je granična forma satire, i kao takav i jeste i nije satira. Satirički humor, kao

---

[1] *Satira* i *satiričko* se kao termini ne odnose samo na književne tekstove, nego i na publicistiku, kao i na druge umetničke medije (npr. karikatura, slikarstvo, pozorište, film, itd.).

[2] Kindt, Tom (2011): *Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert*. Berlin, 157. (Cit. prema Zymner 2017: 22; prev. G.L.)

što je već nagovešteno, najčešće je povezan sa fantastikom, groteskom i apsurdom. (Up. Frye 1957: 223-224)

U taj fantastički dekor mogu se svrstati tipični narativni postupci i strategije satiričke književnosti, kao što su alegorija, fiktivni putopis, izveštaj o snu ili konvencija pronađenog rukopisa, čiji je cilj da *fikcionalizuju* sadržaj teksta, da zametnu trag koji vodi do konkretnih društveno-istorijskih pojava ili osoba ka kojima je satira usmerena. Ako je u ranijim epohama to prevashodno bilo uslovljeno pokušajem da se izbegne cenzura i eventualne krivično-pravne posledice po autora, u novije doba je to pre svega ustaljena konvencija satiričke književnosti, kojom se teži univerzalizaciji značenja. (Up. Zymner 2017: 22) Za komunikacijsku delotvornost satiričkog teksta nije dovoljno da je čitalac u stanju da prepozna društvenu konkretnost koja stoji iza alegorijske maske teksta. Čitalac sa autorom mora deliti i vrednosti – najčešće u ideološkom smislu – sa kojih je oblikovan, tj. satirički razobličen svet prikazan u tekstu. (Up. Frye 1957: 224)

1.

U narativnom okviru Domanovićeve pripovetke STRADIJA (1902) pojavljuje se forma pronađenog rukopisa: pripovedač u prvom licu, koji se može tumačiti i kao autorov alter ego, prenosi sadržaj „čudne priče" koju je pročitao u „jednoj staroj knjizi". (Domanović 1964: 223)[3] On sumnja u verodostojnost priče, njenog autora smatra nepouzdanim i neozbiljnim („šeret neki čiča"), štaviše njegove „putne beleške" smatra za laž: „čiča (taj pisac, šta li je?) laže sve što je pričao". (S: 224) Priča koja je alegorijski distancirana od društvene realnosti na koju referiše (Stradija = Srbija), tako je za još jedan *ontološki* nivo odmaknuta od realnosti (alegorija = pronađeni rukopis), a potom se osporava i verodostojnost rukopisa (autor „laže sve"). U pronađenoj knjizi, autor u prvom licu piše kako je pedeset godina lutao svetom, ali da ga „ništa toliko nije začudilo kao jedno malo pleme u jednom divnom pitomom predelu". (S: 224) Sadržaj Domanovićeve alegorične priče dislociran je i na vremenskom („stara knjiga") i na prostornom

[3] Navodi iz STRADIJE u nastavku teksta biće označeni skraćenicom S i brojem strane.

planu („putne beleške"), realnost Stradije predstavljena je i kao geografski udaljena, *egzotična* zemlja, i kao nešto što pripada dalekoj prošlosti.

Otac Domanovićevog protagoniste, koji je „pre čitavog veka" kao ratni zarobljenik „odveden u tuđinu" (S: 224), pričao mu je o Stradiji i na samrti mu zaveštao da mora poći na put i pronaći je: „On mi mnogo pričaše o svojoj postojbini [...] o velikom rodoljublju [...] o vrlinama i poštenju [...]. Pričaše mi slavnu i vitešku prošlost našeg naroda". (S: 224) Glavni junak Basarine drame NOVA STRADIJA (2008) – za razliku od Domanovićevog čije se ime u tekstu ne navodi – zove se Tihon Bardak. U popisu dramskih lica on je opisan kao „praunuk pisca putopisca o Stradiji". (Basara 2008: 7)[4] Za razliku od Domanovićevog teksta gde se ne navodi u kojoj zemlji je protagonista rođen i proveo detinjstvo, Tihon je odrastao u Engleskoj.[5]

Kompozicija Domanovićeve pripovetke je fragmentarna, ona je sastavljena od niza epizoda objedinjenih likom protagoniste i mestom dešavanja radnje.[6] Nakon uvodnog dela, nižu se epizode junakovih razgovora sa ministrima i drugim državnim službenicima, između kojih dolazi nekoliko scena na ulicama glavnog grada Stradije. U tom smislu se struktura pripovetke može shvatiti i kao niz kratkih duo drama, jer su sve epizode izvedene isključivo u formi dijaloga. Epizode su međusobno nezavisne u toj meri da bi se njihov raspored mogao ispremetati ili neke od njih izbaciti, a da se celina bitnije ne promeni. Stoga se Domanovićeva STRADIJA s pravom može odrediti kao „satirična hronika". (Vučenov 1959: 391) Fragmentar-

---

[4] Navodi iz NOVE STRADIJE u nastavku teksta biće označeni skraćenicom NS i brojem strane.

[5] Protagonista STRADIJE dolazi iz *mitskog* (negeografskog) prostora i *mitskog* (izvanistorijskog) vremena, što je u saglasnosti sa njegovim (tj. Domanovićevim!) *folklorno-epskim* svetonazorima.

[6] To je nedvosmisleno uslovljeno okolnostima nastanka teksta. Kada je objavljivanje pripovetke u S*rpskom književnom glasniku* otpočelo (16. mart 1902), Domanović je očigledno imao dovršene samo uvodne epizode. Kasnije je u objavljivanju nastavaka dolazilo do dužih zastoja i odlaganja (poslednji nastavak objavljen 1. oktobra 1902). (Vučenov 1959: 103, 394-395, 476) Ostaje takođe otvoreno pitanje da li je završetak pripovetke kakav danas imamo bio tako planiran. U poslednjoj rečenici protagonista najavljuje da je sledeće što namerava da uradi poseta „mudrom ocu, glavaru crkve". (S: 304)

na struktura, pored pomenute alegoričnosti, jesu elementi moderne proze koji Domanovićev tekst odvajaju od paradigme realističke pripovetke.

Dramaturška struktura Basarinog teksta počiva na međuodnosu likova Tihona i Vođe, iako oni ne stoje u odnosu klasičnog dramskog sukoba. Pre bi se moglo reći da osnovu dramske radnje čini osciliranje Tihonove pozicije između vrednosnog pola Stradije i njemu dijametralno suprotstavljenog pola vrednosti *normalnog sveta* u kome je protagonista odrastao. Dramski zaplet leži u pitanju kakav će biti ishod vrednosnog preobražaja kojem Tihonov lik podleže. Tihon se predstavlja kao „džentlmen" i „demokrata", ali postepeno počinje da se ponaša kao većina ljudi oko njega i prihvata *stradijske* vrednosti, pa na kraju tvrdi kako je „licemerna lažna kultura Zapada" i odlučuje da uzme *stradijsko* državljanstvo. (NS: 85) Pošto je dogovoreno da se Tihon oženi Vođinom ćerkom Mirtom, Vođa odlučuje da Tihonu ustupi svoj položaj. (NS: 108-111)[7]

Pozicija koju obe figure protagonista zauzimaju u Stradiji istovremeno je pozicija stranca i pozicija domaćeg. Jezik obojica prepoznaju kao *maternji*, ali društveno stanje koje im se postepeno otkriva sasvim je različito od njihovih ideala (Domanović), odnosno od društva u kojem su do tada živeli (Basara). Domanovićev junak je nenametljivi posmatrač i naivni rezoner, paradoksalne i apsurdne tvrdnje sagovornika za njega su „duhovite, originalne misli" (S: 240), on je oduševljen „mudrom i pametnom upravom" koju je upoznao u Stradiji: „Ne znam, prosto, čemu čovek pre da se divi!" (S: 243) Basarin protagonista Tihon, sa druge strane, na početku je takođe znatiželjan, ali pasivan posmatrač – i on, poput svog pradede, namerava da napiše *objektivnu* knjigu o Stradiji za zapadno javno mnjenje (NS: 13) – međutim postepeno postaje aktivni lik u drami.

I Domanovićev i Basarin tekst u klasifikaciji Nortropa Fraja pripadali bi stoga prvom tipu satire, gde „konvencionalni", „zdravim razumom"

[7] Pojedine Tihonove replike ostavljaju međutim prostor i za tumačenje da je on od početka strategijski postupao i da mu je cilj bio da se približi Vođi ne bi li na kraju došao u situaciju da preuzme njegovu poziciju. (NS: 32) Vođina supruga Filomena i njen ljubavnik Vladimir sumnjaju da je Tihon špijun, Vladimir štaviše tvrdi da je „moguće da namerava da ga [Vođu – G.L.] svrgne i da u Stradiji uvede lažnu zapadnu demokratiju". (NS: 90)

obdareni protagonista stiže u „nekonvencionalni" svet pun „anomalija, nepravdi, ludosti i zločina". (Frye 1957: 226-227)[8] Figure pripovedača/ protagonista u oba teksta konstruisane su u načelu kao projekcijske površi na kojima se odlike sredine u kojoj su se zatekli odslikavaju kao u ogledalu. Njihovo upoznavanje sa stanjem u društvu u koje su došli, preko razgovora sa stanovnicima Stradije, može se okarakterisati kao *negativna majeutika*, kao opozit strategije koju Sokrat primenjuje u disputu sa sagovornicima. Dok Sokrat svojom ironijom iz sagovornika *porađa* znanje ili mudrost, ironijski stav Domanovićevog i Basarinog protagoniste čine da glupost, nedostaci i moralna iskvarenost njihovih sagovornika budu još jasnije i oštrije istaknute.

2.

Od komičkih efekata, sračunatih na izrugivanje društvenoj realnosti tadašnje Srbije, Domanović se služi pre svega kontrastom, antitezom, apsurdom i hiperboličkim slikama. Društveni sistem u Domanovićevoj STRADIJI upravo je suprotan od onoga kakvim ga vladajuće strukture predstavljaju, nosioci vlasti rade upravo suprotno od onoga što predstavljaju kao svoj cilj i ponašaju se suprotno od onoga što govore. Pripovedač u narativnom okviru začuđen je nad knjigom o Stradiji jer se tu radi o priči

> iz nekog smešnog vremena, u kome je bilo mnogo slobodoumnih zakona a nimalo slobode, držali se govori i pisale knjige o privredi a niko ništa nije sejao, cela zemlja pretrpana moralnim poukama a morala nije bilo, u svakoj kući pun tavan logika al' pameti nije bilo, na svakom koraku govorilo se o štednji i blagostanju zemlje a rasipalo se na sve strane. (S: 223)

---

[8] Fraj razlikuje tri tipa, tj. tri *stupnja* satire: 1. satira gde se sa konvencionalne pozicije ismeva nekonvencionalno: predmet napada je nešto što se zdravorazumski i opšteprihvaćeno smatra za manu ili nedostatak (up. Frye 1957: 226-229); 2. satira gde su konvencionalne pozicije i opšteprihvaćene vrednosti meta napada: pre svega domen svakodnevnog života i neposrednog iskustva biva suprotstavljen teoriji, dogmi, idealističkom pogledu na svet (ibid.: 229-234); 3. satira gde zdravorazumski pogled na svet i opšteprihvaćene vrednosti i norme nisu obavezujuće ili štaviše prestaju da važe: u toj tački satira realizuje svoj puni potencijal kao parodijska inverzija romanse; istovremeno komički aspekt satire tu dostiže vrhunac (ibid.: 234-236).

Kada stigne u grad, Domanovićev junak privlači pažnju stanovništva ne samo kao stranac, već pre svega kao čovek u poodmaklom dobu koji na sebi ne nosi nijedan orden. Jer stanovnici Stradije imaju toliko ordena da poneki „ne mogu ni da nose sve o sebi, već vuku kolica za sobom i u njima puno ordena za razne zasluge, zvezdâ, lentâ, kakvih ne odlikovanja". (S: 229) Lista u kojoj se nabraju povodi za odlikovanje objedinjuje hiperbolu i komički apsurd. (S: 230) Drugi Domanovićev omiljeni postupak mogao bi se nazvati *inverznom hiperbolom.*[9] On počiva na okolnosti da se u diktatorskim režimima razne banalnosti u vezi sa ličnošću vladara ili visokih državnih funkcionera tretiraju kao događaji od javnog značaja. U STRADIJI su kao povodi za velike javne svečanosti prikazani, na primer, rođendan konja šefa policije (S: 233) ili to što je „veliki državnik" Simon ozdravio od „jake kijavice", usled čega lekar Miron koji ga je izlečio postaje „slavan čovek". (S: 247-251)[10]

Basarin humor je direktniji i agresivniji od Domanovićevog. Osim ironijskog kontrasta, antiteze, hiperbole i komike zabune, tipični su za Basarin tekst jezičko-kolokvijalna i *slapstick* komika, sarkazam, crni humor, groteska koja je u vezi sa apsurdom i fantastikom. Vođin sluga zove se Hakija, a to je i *stradijsko* ime za rakiju, pa stalno dolazi do komičke zabune: ne zna se da li Vođa zove slugu ili traži da mu se donese rakija. Basarina groteksta ima notu sablasnog, njegove figure su mračne, jezovite karikature. Bong, ambasador „Gline", prikazan je kao mrtvac, umro je nekoliko meseci ranije, ali to niko nije primetio. Bong međutim i dalje govori, jedino je „beo ko kreč" i „pomalo raspadnut". (NS: 97)

Tip komike koji je zastupljen u oba teksta odnosi se na ismevanje zakonodavnog jezika i nametnutog, besmislenog jezičkog purizma. Naličje

---

[9] To se može dovesti u vezu sa razlikovanjem onih satiričkih postupaka koje N. Fraj označava kao strategija „teleskopa" odnosno „mikroskopa". (Frye 1957: 234-235)

[10] O stilskim, kompozicionim i komičkim odlikama Domanovićeve satire vidi tekst Bogdana Popovića „Alegorična satirična priča" (1902), jedan od *klasičnih* tekstova srpske književne kritike. (Popović 2001: 129-168) O tome takođe vidi detaljnu analizu u disertaciji Petera Bahmajera, odbranjenoj na Univerzitetu u Gracu. (Bachmaier 1971: 35-92)

takve komike je uvid da onaj ko u jednom društvu imenuje stvari, taj i vlada, odnosno da onaj ko kontroliše jezik i oficijelne narative, taj kontroliše i samo društvo. Performativnost zakonodavnog jezika u jednom totalitarnom sistemu, jezika koji ne samo da reguliše i sankcioniše društvenu realnost nego je direktno predodređuje i konstruiše, kod oba autora je hiperbolisana i dovedena do (tragi-)komičkog apsurda. Ministar privrede kod Domanovića napisao je zakon koji glasi: „Žito, i uopšte usevi, moraju dobro uspevati, i mora ih biti što više." (S: 252) U NOVOJ STRADIJI je Vođinim dekretom Zapad *bukvalno* ukinut kao strana sveta. (NS: 26) Komičkim postupkom realizacije metafore, Basara hiperbolizuje i ismeva oštre anti-zapadnjačke pozicije srpskog nacionalizma. Vođa osim toga *naređuje* kada će narednog dana svanuti i kakve će biti vremenske prilike. (NS: 52)[11] Što se tiče zdravstvenog sistema u Basarinoj Stradiji, „zakonom je propisano da svi punoletni građani imaju biti zdravi kao dren". (NS: 83) Nakon velikih gubitaka teritorije, Vođa *naređuje* da se ubuduće „svaki dan ima rađati dve i po hiljade muške dece". (NS: 53) Niz Vođinih naređenja koja u Stradiji postaju *realnost*, u komičkoj gradiciji završava se uredbom po kojoj se izjednačava status živih i mrtvih. (NS: 100)

Jezički purizam kao strategija vlasti da pomeranjem fokusa sa suštine na formu, sa pravih problema na formalnosti, zaštiti i održi svoj položaj, tema je (tj. meta) i Domanovićeve i Basarine satire. U Domanovićevoj STRADIJI postoji „odbor gramatičara" koji brine o jeziku i obavezuje, na primer, da se pravilno piše „gnev" a da je iskvareno „gnjev". (S: 245) Domanovićev protagonista posećuje ministarstvo prosvete, gde je glavna briga gramatička i stilska ispravnost dokumentacije. Na žalbu jednog direktora da nastavnici nekoliko meseci nisu primili platu, ministarstvo odgovara da je žalba gramatički i stilski nepravilno napisana. (S: 276-283) U Basarinoj Stradiji je zakonom najstrože zabranjeno (kazna je „sto batina po turu") reći „leb" umesto „hleb" ili „ladno" umesto „hladno". (NS: 16)

[11] Time je Basara u drami *realizovao* u kolokvijalnom srpskom jeziku često upotrebljavanu metaforu „vedriti i oblačiti", za nekoga ko u određenom kontekstu ima apsolutnu moć/vlast.

Basara parodira ustaljene obrasce političkog i javnog govora i ismeva tipične narative nacionalističkog (kvazi)patriotskog diskursa.[12] Retoričko potenciranje i stalno *potvrđivanje* „nacionalnog jedinstva", parodirano je postupkom realizacije metafore, koja je potom komični snižena: „Svi se stisnu oko Vođe. [...] Flaša viskija kruži od ruke do ruke." (NS: 95-96) Tipični nacionalistički narativi o vlastitoj izuzetnosti i imperativ nacionalne *čistote krvi* izvrgnut je ruglu u Basarinoj drami preko motiva „specijalne stradijske krvne grupe", koja ima oznaku „C". (NS: 27-28, 35-36) Retorika patriotizma u oba teksta je satirički dekonstruisana kao lažna i besmislena.[13] Basara ismeva izrazito konzervativnu, antimodernu zvaničnu kulturnu politiku srpskog nacionalizma, kojoj je od sredine 1980-ih glavni ton davala upravo Srpska akademija nauka i umetnosti (skraćeno SANU, a kod Basare ANUS).

3.

Stradija, Domanovićevo alegorijsko ime za Srbiju koje potom i Basara preuzima,[14] može se dvosmerno tumačiti. Kroz satiričko-objektivizujući pogled, radi se o državi u kojoj svi koji nisu na vlasti ili u direktnoj vezi sa vlašću *stradaju* pod autokratskim i korumpiranim režimom. To je tumačenje koje Domanovićevu Stradiju vidi kao zemlju „u kojoj narod strada od vlastitih upravljača". (Deretić 1996: 349) Sa druge strane, u *unutarnjoj*, satiričko-ironičnoj vizuri, Stradija je samoodređenje i to u vidu autoviktimizacije koju režim potencira u propagandne svrhe. Graničar podučava Tihona: „ne kaže se Stradioti – to je za nas teška uvreda, jer nas tako zovu naši smrtni dušmani Kravati i Anuti – ispravno je Stradalnici". (NS: 12)

---

[12] Na primer: „temelj našeg nacionalnog identiteta" (NS: 12); „mešanje u unutrašnje stvari naše zemlje" (NS: 13); *stradijski* kao „najstariji i najsavršeniji jezik na svetu" (NS: 16); „zlatne kašike naših srednjovekovnih velikaša" (NS: 18).

[13] Oportunistička upotreba patriotizma razobličena je u završnoj sceni NOVE STRADIJE. Pošto je dogovoreno da se Tihon oženi Mirtom (NS: 108-111), Vođa odlučuje da Tihonu ustupi svoj položaj. Tihon se predomišlja, na šta ga Vođa pita: „Kakav si ti patriota kad ne želiš večnu vlast?" (NS: 113)

[14] Basara preuzima od Domanovića i ime glavnog grada Stradije: Kradija. (S: 250; NS: 11)

Domanovićev junak na početku je smešten u gostionici koja se zove „Kod mile nam napaćene otadžbine". (S: 234)

Basarina preuzimanja od Domanovića ne odnose se samo na pripovetku STRADIJA. U drami su preuzeta dva centralna motiva (realizovane metafore) iz Domanovićeve pripovetke DANGA (Domanović 1964: 90-99): udaranje dange na čelo[15] i jahanje građana.[16] Imena ministara i akademika u NOVOJ STRADIJI ili su direktno preuzeta iz DANGE ili su izvedena po tom uzoru.[17] S druge strane, figura Vođe je ključna novina Basarinog teksta u odnosu na Domanovićev. Poznata Domanovićeva satirična pripovetka VOĐA, u kojoj je predvodnik naroda slep, samo se metaforički može dovesti u vezu sa NOVOM STRADIJOM. (Domanović 1964: 125-139) Basarin Vođa se pre svega može čitati kao odjek Žarijevog KRALJA IBIJA (1896) i sličan je Ivšićevom KRALJU GORDOGANU (1943).[18] Ime Vođe niko ne zna, pa čak ni njegova supruga (NS: 88), ono je državna tajna. (NS: 26) „Vođa" je lično ime i državna funkcija istovremeno, čak je i *stradijski* Bog zapravo – Vođa. (NS: 70-76)

Slika „Anuta"[19] kao arhineprijatelja Stradije i stalne pretnje državi, pojavljuje se u oba teksta kao satirički odjek srpske državne politike prema

---

[15] Pošto mu dopusti da uđe u zemlju, graničar nalaže Tihonu da klekne pred njim kako bi mu udario „privremenu dangu na čelo". (NS: 13) Kasnije, kada Tihon odluči da uzme državljanstvo Stradije, Vođa će mu „udariti na čelo neizbrisivi pečat stradijskog identiteta". (NS: 86)

[16] Vođa se prvi put pojavljuje u drami tako što „ujahuje na policajcu". (NS: 16) Tihon na početku, pozivajući se na svoje džentlmenske manire, odbija da jaše policajca, koji ga, s druge strane, ponizno moli da ga uzjaše. (NS: 20) Takođe se navodi da je Vođa počeo u vojsci kao konj: „nije bilo konja, pa su u bitke išli jašući snažne seoske momke". (NS: 89)

[17] U DANGI se pojavljuju političari po imenu Kolb, Talb, Kleard i Lear.

[18] Lik Vođe podseća takođe na lik predsednika Republike Etrascije iz Basarinog romana UKLETA ZEMLJA (1995), što je bila nedvosmislena satirička aluzija na Slobodana Miloševića, tadašnjeg predsednika Srbije. Sličnu groteskno-apsurdnu figuru diktatora razvio je i Sreten Ugričić u distopijskom romanu NEZNANOM JUNAKU (2010).

[19] U Domanovićevo doba uobičajen srpski naziv za Albance bio je Arbanasi ili turcizam Arnauti, koji je imao izrazitije pogrdno značenje. (Malcolm 1998: 29) Domanović je naziv „Anuti" očigledno izveo od „Arnauti", što je Basara preuzeo, dodajući tome naziv „Kravati" za Hrvate. Reč je o aluziji na marame tj. kravate hrvatskih

Albancima na Kosovu, što je konstanta srpske politike od Domanovićevog do Basarinog doba. Domanovićev junak prisustvuje okupljanju građana na ulicama pošto se pročuje da su Anuti napali „južne krajeve" Stradije. Sve se završava na „rezolucijama" koje imaju uvek istu *praznu* retoriku i završavaju se licemernim pozivanjem na miroljubivost. (S: 262-267) U godini u kojoj je objavljena Nova Stradija (2008), Kosovo je proglasilo nezavisnost.[20] Reakcije Vođe i ministara na vest da su „Anuti oteli trideset pet ari na jugu" (NS: 30) satirički oslikavaju politiku tadašnje srpske vlasti prema nezavisnosti Kosova: izdaju se saopštenja za štampu, ministri se udaraju „po grudima, čupaju kose, ridaju", a Vođa patetično govori da „nikada nećemo priznati otimačinu ni jednog jedinog pedlja naše svete zemlje". (NS: 31) Basarina tema je nacionalistička opsednutost državnom teritorijom umesto staranja za uređenje društva.[21] Ta je politička opsesija u drami satirički razobličena figurom koja bi se, poput one kod Domanovića, mogla nazvati inverznom hiperbolom: teritorija Stradije postepeno je sve manja i manja i na kraju gotovo da ne postoji.[22]

---

vojnika, koja istovremeno zadržava fonetsku analogiju sa nazivom „Kroati", čestim etnonimom u diskursima hrvatskog nacionalizma iz 1990-ih.

[20] U vezi sa tim vidi: Sundhaussen 2014: 488-504.

[21] Tihon spominje Vođi da je Stradija razorena i osiromašena, da ljudi žive na ivici bede i da državu „treba malo modernizovati", na šta Vođa „mrzovoljno" odgovara: „Ima vremena, ima vremena. Najpre moramo zaokružiti teritoriju Velike Stradije. Prešli smo veći deo puta ka tom svetom cilju. U *Memorandumu Načertanija* Velika Stradija je već zaokružena. Preostaje samo da se reči pretoče u teritorije." (NS: 34) „Velika Stradija" je aluzija na nacionalističku fantazmu o tzv. Velikoj Srbiji, dok je „Memorandum Načertanija" Basarina satirička aluzija na dva istorijska dokumenta koji u istoriografiji važe za ključne ideološko-programske tekstove srpskog nacionalizma: Načertanije Ilije Garašanina (1844) i Memorandum SANU (1986). (O Garašaninovom Načertaniju i njegovom uticaju na *mentalne mape* srpskog nacionalizma vidi Sundhaussen 2007: 115-120 i 285-300. O Memorandumu SANU vidi Calic 2010: 275-276 i Sundhaussen 2014: 250-254.)

[22] Prvo se „motel Mali raj otcepio i proglasio nezavisnost" (NS: 43), da bi potom „robna kuća Progres proglasila nezavisnost i ušla u federaciju sa motelom Mali raj". (NS: 79) Ubrzo su „Anuti provalili u ambasadu", koja je zapravo plakar u Vođinoj rezidenciji, tvrdeći da su to „njihove istorijske teritorije" (NS: 93). Na kraju „Kravati" izvrše „invaziju" i okupiraju Vođinu spavaću sobu. (NS: 103)

Domanovićevi savremenici lako su u tekstu mogli raspoznati aluzije na konkretne političke događaje i ličnosti tog doba: kralj Aleksandar Obrenović kao neimenovani „vladar"; Nikola Pašić kao „veliki državnik Simon"; kraljica Draga kao žena bogatog trgovca koja lažira trudnoću i falsifikuje lične isprave ne bi li bila mlađom nego što jeste. (S: 257-258) Likovi pojedinih ministara takođe su zasnovani na stvarnim ministrima iz tog doba. (Up. Vučenov: 376-390) Ako u vezi sa Domanovićevom STRADIJOM nema dileme na koga se aluzije u tekstu odnose, u slučaju Basarine NOVE STRADIJE ne može se jasno reći na koga lik Vođe aludira. Taj lik je konstruisan pre svega kao univerzalizujuća karikatura diktatora.[23]

4.

STRADIJA i NOVA STRADIJA su satirične alegorije o nefunkcionalnoj, korumpiranoj državi, *privatizovanoj* i eksploatisanoj od strane nosilaca vlasti. Korupcija leži u osnovi tih društvenih sistema, ona je pravilo, a ne aberacija. Autokratski režim nastaje kao posledica korupcije, ali on potom od nje živi i s namerom je reprodukuje osiguravajući tako vlastiti opstanak. Političke strukture Domanovićeve i Basarine Stradije u osnovi su tipične despotije zasnovane na ličnoj (straho)vladi. Iako je po ustavu bila parlamentarna monarhija, Vlada je u Srbiji Domanovićevog vremena bila kraljeva marioneta. Niko od državnih funkcionera svoj položaj ne doživljava kao servis građana, kao brigu o javnim, opštim interesima, nego je vlast prilika za bogaćenje, za sticanje privilegija i lične moći. (Up. Bachmaier 1971: 108-132) Kod Basare svi pokušavaju na različite načine da od Tihona izmame što više novca, počev od policajca na granici, preko ministara, akademika, mitropolita, Boga, pa sve do Vođe, koji mu na kraju, nakon otvorenog cen-

[23] Za pojedine detalje u vezi sa Vođinim likom i sa događajima u drami, moglo bi se reći da su aluzije na Vojislava Koštunicu, u vreme nastanka drame premijera i najuticajnijeg političara u Srbiji. Pre svega Koštuničino deklarativno insistiranje na formalnom legalizmu (NS: 11-12), što je suštinski bio izgovor za izbegavanje suočavanja društva sa ratnim nasleđem, ali i na politiku njegove Vlade u vezi sa nezavisnošću Kosova (retorika o „lažnoj državi" i „otetoj teritoriji"). Osim toga, „479. Tradicionalni Sabor zurlaša u Kurči" (NS: 99) kao kulturna manifestacija koja utvrđuje „nacionalno jedinstvo", jasna je Basarina aluzija na Sabor trubača u Guči koji je Koštuničina Vlada instrumentalizovala u ideološko-političke svrhe.

kanja, ustupa svoj položaj za trista hiljada dolara (na početku traži milion). (NS: 113-114)

Podela između vlasti i naroda u Domanovićevoj satiričkoj slici Srbije jasno je povučena. Civilno društvo u modernom smislu ne postoji. Narod je prikazan kao politički nezreo i sklon konformizmu, jer pristaje na manipulacije vlasti i na to da bude ponižavan i eksploatisan. To otvoreno govori ministar policije:

> Narod ima sve slobode, ali ih ne upotrebljava! Upravo, kako da vam kažem, mi, znate, imamo nove i slobodoumne zakone, koji treba da važe, ali nekako, po navici – a i radije, da vidite – upotrebljavamo stare zakone. (S: 246)

Parlament je samo fiktivno zakonodavno telo i kontrolor vlade. Poput vlade i ministara koji su marionete vladara/vođe, narodna skupština je kod Domanovića prikazana kao pozorište. Protagonista susreće narodne poslanike u gradskom parku dok uvežbavaju uloge za nastup u parlamentu. (S: 284-291)[24] U Basarinoj Stradiji parlamentarni život zamenjuje rivalstvo dva fudbalska kluba: FK Velika Stradija i FK Budućnost. (NS: 61-63)[25]

Likovi ministara konstruisani su kod Domanovića pre svega kao funkcije u satiričnoj priči. Jedna njihova karakterna crta biva izdvojena i hiperbolski istaknuta, i na taj način komički eksploatisana.[26] Ministar inostranih poslova ne zna nijedan strani jezik i nema pojma o međunarodnoj poziciji zemlje. (S: 239-240) Ministar finansija je u žučnoj polemici sa ministrom građevina po pitanju „Dokle se na jug u starom veku prostirala granica naše zemlje“ (S: 255), a uzgred napominje da javne finansije u Stradiji

---

[24] I tu je na delu postupak satiričke realizacije metafore (parlament = pozorište), ovde sa dodatnim komički zasnovanim paralelizmom: priprema uloge u pozorištu – učenje školske lekcije. Pored narodnih poslanika, protagonista u parku naime susreće i đake koji uče. (S: 286)

[25] S jedne strane, to je Basarina hiperbolska slika beznačajnosti i bezuticajnosti parlamenta u savremenoj Srbiji u odnosu na vladu, sa druge strane, to implicitno ukazuje na veliki kriminalno-*podzemni* uticaj koji navijačke grupe imaju od kraja osamdesetih. Vidi o tome: Čolović 2013.

[26] U Basarinom tekstu likovi ministara su potpune karikature i nije im dato ni približno prostora kao kod Domanovića, oni su svedeni na ulogu Vođinih sekretara.

funkcionišu tako da „čim se nakupi poviše deficita, mi zaključimo zajam, pa tako opet". (S: 260)[27] Ministar odbrane zaokupljen je pre svega molitvama i otkriva junaku da vojska u Stradiji služi pre svega u slučaju „ako je koja opština u rukama opozicionara, onda treba upotrebiti oružanu vojsku da se takvi izdajnici ove napaćene otadžbine kazne". (S: 267-270)

Nepotizam vlada na svim nivoima društva: kod Basare su ministri Kolb, Lear i Kalb braća blizanci akademika Volpa, Klampa i Gruma, koji imaju još braću blizance Arona, Kleara i Firona.[28] Privreda funkcioniše po pravilima *burazerskog poslovanja*: uspeh u ekonomskim poslovima zavisi isključivo od veza sa političkim strukturama na vlasti. (S: 242, 288) U Novoj Stradiji Firon je zvanično „ministar za lopovluk i otimačinu" (NS: 81), što se objašnjava Vođinim „genijalnim" uvidom da „ako već nije moguće da ne bude pljački i otimačina, onda pljačku i otimačinu treba podvrgnuti državnoj kontroli". (NS: 82)

Policija i birokratija su stubovi *stradijskog* društvenog sistema i to je u centru Domanovićevog satiričkog interesa. Birokratija je glomazna, nefunkcionalna i sama sebi svrha. Policija i vojska ne održavaju red i mir nego su instrumenti sile koje vlast koristi za očuvanje položaja. U društvu vlada strah od policije, umesto da ona štiti građane. Policajci su zlovoljni jer je prošlo „već dva-tri dana kako nisu tukli građane, kao što je to običaj u toj strogo ustavnoj zemlji". (S: 240) Tajna policija je u Srbiji od uspostavljanja moderne države netransparentna struktura unutar državnog sistema, koja izmiče kontroli civilne vlasti. To posebno važi za vreme nakon raspada Jugoslavije, s obzirom na period ratne privrede koju je tajna služba kontrolisala. Te strukture iz vremena Slobodana Miloševića do danas nisu reformisane. Satirički komentar toga može se kod Basare iščitati u Vođinoj uzgrednoj opasci: „Tajna policija je u Stradiji zaista tajna. Niko, pa ni ja, ne zna ko su oni, šta rade". (NS: 42) Vođin plan je da spoji crkvu i policiju i

---

[27] To je predmet poslednje epizode Domanovićeve pripovetke, gde se govori o planu nove vlade za „spasonosni zajam" iz inostranstva. Komička zabuna je u vezi sa tobožnjim bankarem Horijem, za koga se ispostavlja da je trgovac koji je u Stradiju stigao da kupi „šljive za kuvanje pekmeza". (S: 296-303)

[28] Tu se može prepoznati tip komike o kome je Bergson pisao kao o *krutom*, mehaničkom ponavljanju i automatizaciji gestova. (Up. Perišić 2010: 119-120)

od njih napravi jednu instituciju. (NS: 39) Delatnost stradijskog Boga (= Vođe) pre svega je prisluškivanje građana i u tome leži, kako sam tvrdi, njegova „svemoć". (NS: 77)

Iako je u oba teksta fokus na prikazivanju i satiričkom razobličavanju nosilaca moći i vladajućih struktura u društvu, prikazane su i posledice koje diktatura i korupcija imaju za *obične* građane. U najtežem položaju su naravno najsiromašniji i oni koji nemaju političkih veza: usled navodnih „mera štednje" bez posla u ministarstvu prvo ostaje poslužitelj sa najnižom platom, što ministar demagoški opravdava državnom brigom za „narodne, krvavo stečene pare". (S: 261) Obrazovanje i kompetentnost su prepreka za dobijanje posla, školovani ljudi su sistematski potisnuti u stranu. Posledica toga je masovna emigracija, pre svega mladih obrazovanih ljudi.[29] Implicitna Basarina tema je i sukob generacija. Stradija je ne samo u društvenom i političkom smislu retrogradna zajednica, nego je *gerontokratija* takoreći normalizovani vid raspodele moći i uticaja u društvu.[30]

5.

U vrednosno-ideološkom smislu, kod Domanovića su sučeljena dva sveta: herojsko-patrijarhalni i aktuelno istorijski, pri čemu se drugi ukazuje kao suprotnost prvog. Domanovićeva etička merila zasnovana su na moralnom kodeksu folklorne epske poezije, tako da savremenost u njegovim tekstovima zadobija obrise „satirične antiutopije". (Deretić 1996: 349) Ali Domanovićev kontranarativ, posmatran nezavisno od te savremenosti, ukazuje se kao idealizovana, izrazito konzervativna i patrijarhalna predstava o društvu i državi, odnosno reč je o jednoj „patrijarhalnoj utopiji".(Jeremić 2009: 27)[31]

---

[29] „TIHON: Nego vidim da imate problem sa emigracijom. Sa mladim ljudima koji napuštaju Stradiju. Verovatno odlaze na Zapad u potrazi za boljom zaradom.
VOĐA: To što idu, uopšte nije problem. To su uglavnom visokoobrazovani mladići i devojke koji su, ruku na srce, nepotrebni i predstavljaju opterećenje za našu državu. Stalno nešto zakeraju." (NS: 25)

[30] Sukob između Vođe i njegovih *emancipovanih* ćerki Marte i Mirte, koje su „zaražene Zapadom". (NS: 91)

[31] To se u pravoj meri pokazalo tek kasnije, nakon pada Aleksandra Obrenovića (1903), kada Domanovićevi stavovi postaju ekstremno patrijarhalno-konzervativni. (Up. Raičević 2009).

Polazeći od Domanovićeve alegorije kao uzora Basara je napisao satiričnu parabolu o procesu modernizacije srpskog društva, u smislu pokušaja njegovog transformisanja prema zapadnoevropskim modelima. Taj proces može se pratiti od poslednje četvrtine 19. veka i nije dovršen sve do danas. Nosioci te društveno-političke modernizacije, kako između ostalih o tome piše Latinka Perović, od početka su bili srpski intelektualci školovani u Zapadnoj Evropi. (Perović 2008: 133) Tihon Bardak se unutar tako rastumačene Basarine satirične parabole može čitati kao intelektualac koji nastoji da politički sistem i vrednosti na kojima počiva srpsko društvo transformiše po ugledu na zapadnoevropske uzore.[32] U Basarinoj drami se uvid o kontinuiranom izmicanju transformacije i modernizacije srpskog društva ogleda i u zatvorenom krugu kompozicije teksta. Vođin govor sa početka, između ostalog, glasi:

> Braćo i sestre, [...] posle osam godina ratovanja i ogromnih žrtava [...] granice naše mile i napaćene Stradije od danas su pomerene... dva metra na istok. [...] Jer, jedan kvadratni santimetar naše zemlje vredi više nego pedeset kvadratnih kilometara njihove teritorije. (NS: 17-18)

Vođin govor, u identičnom obliku, izgovara Tihon na kraju drame, nakon što je proglašen za novog vođu. (NS: 116-117) Tu se luk Basarine parabole završava u tački iz koje je započet, ocrtavajući liniju istorijskog i još uvek aktuelnog kretanja srpskog društva između dva dijametralna pola: nastojanja da se modernizuje društvo i težnje ka teritorijalnoj ekspanziji. (Up. Perović 2008: 135-140) Otvoreni kraj tj. provizorni *prekid* Domanovićevog teksta (= Stradija nikad ne prestaje) i perfektno simetrični, zatvoreni *krug* Basarine drame (= iz Stradije nema izlaza), dva su formalno različita odraza istog: to je slika nedovršenosti srpskog društva, štaviše odsustva konsenzusa na koji način treba pokušati da se ta nedovršenost otkloni.

Pišući o Srbiji iz Domanovićevog doba, istoričarka Dubravka Stojanović ukazuje na sumornu činjenicu da je „petrifikovano, predmoderno, patrijarhalno društvo“ (Stojanović 2013: 104), društvo u kome je „demokratska forma punjena autoritarnom sadržinom“ (ibid.: 105) i gde se

[32] Latinka Perović za to nastojanje upotrebljava metaforu nemogućnosti ugradnje avionskog motora u stočnu zapregu. (Perović 2008: 133)

„politika svodi na privatni sukob glavnih aktera“ (ibid.: 108), nešto što je dobro poznato građanima Srbije i na početku 21. veka. Demokratizacija i modernizacija društva, i politička kultura uopšte, pokazuju se kao procesi dugog trajanja i – kako ne sasvim pesimistički zaključuje Dubravka Stojanović – „moderni institucionalni okvir ne mora biti samo posledica, već može biti i uslov razvoja“. (Stojanović 2013: 124) Ako je suditi prema dvema STRADIJAMA u dosadašnjoj istoriji srpske književnosti, s jedne, i prema aktuelnim društvenim zbivanjima, s druge strane, ostaje da se sačeka – s ne odveć optimističkim strpljenjem – početak 22. veka, pa da se vidi hoće li tada biti objavljena *Nova nova Stradija* ili ne.

LITERATURA

Bachmaier, Peter (1971): *Der serbische Satiriker Radoje Domanović und die Krise der serbischen Gesellschaft am Ende des 19. Jahrhunderts.* Graz: Karl-Franzens-Universität Graz, Dissertation.

Basara, Svetislav (2008): *Nova Stradija. Po motivima pripovedaka Radoja Domanovića.* Beograd: Dereta.

Calic, Marie-Janine (2010): *Geschichte Jugoslawiens im 20. Jahrhundert.* München: C. H. Beck.

Čolović, Ivan (2013): „‚Delije‘ kao neformalna politička organizacija“, u: *Beton* 134, 16.04.2013. http://www.elektrobeton.net/armatura/delije-kao-neformalna-politicka-organizacija/ [16.04.2017]

Deretić, Jovan (1996): *Istorija srpske književnosti.* 2. izd. Beograd: Trebnik.

Domanović, Radoje (1964). *Sabrana dela. II.* Beograd: Prosveta.

Frye, Northrop (1957): *Anatomy of Criticism. Four Essays.* New Jersey: Princeton University Press.

Jeremić, Ljubiša (2009): „Univerzalni značaj Domanovićeve satire.“ U: Velmar-Janković, Svetlana (ur.), *Glišić i Domanović. 1908-2008.* Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 23-35. (= Naučni skupovi, Knjiga CXXIII; Odeljenje jezika i književnosti, Knj. 19)

Malcolm, Noel (1998): *Kosovo. A Short History.* London: Macmillan.

Perišić, Igor (2010): *Uvod u teorije smeha. Kratak pregled teorija smeha od Platona do Propa.* Beograd: Službeni glasnik.

Perović, Latinka (2008): „Was hemmt die Modernisierung?“ U: Becker, Jens; Engelberg, Achim (ur.), *Serbien nach den Kriegen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 120-140.

Popović, Bogdan (2001): *Ogledi o srpskoj književnosti*. (= Sabrana dela, knj. I. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Raičević, Gorana (2009): „Radoje Domanović između idealizma i idolatrije.“ U: Velmar-Janković, Svetlana (ur.), *Glišić i Domanović. 1908-2008*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 159-167. (= Naučni skupovi, Knjiga CXXIII; Odeljenje jezika i književnosti, Knj. 19)

Stojanović, Dubravka (2013): *Iza zavese. Ogledi iz društvene istorije Srbije 1890-1914*. Beograd: Udruženje za društvenu istoriju.

Sundhaussen, Holm (2007): *Geschichte Serbiens: 19.-21. Jahrhundert*. Wien [u.a.]: Böhlau.

Sundhaussen, Holm (2014): *Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943-2011. Eine Ungewöhnliche Geschichte Des Gewöhnlichen*. 2., durchges. Aufl. Wien [u.a.]: Böhlau.

Vučenov, Dimitrije (1959): *Radoje Domanović. Život, doba i geneza dela*. Beograd: Rad.

Zymner, Rüdiger (2017): „Satire.“ U: Wirth, Uwe (ur.), *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 21-25.

Stradija ist Stradija ist Stradija. Zu den politischen Satiren von Radoje Domanović und Svetislav Basara

Zusammenfassung

In der Arbeit werden die Erzählung Stradija (1902) von Radoje Domanović (1873-1908) und das Drama Nova Stradija (Das neue Stradija) (2008) von Svetislav Basara (geb. 1953) analysiert. Das Drama entstand, wie dem Untertitel zu entnehmen ist, „nach Motiven der Erzählungen von Radoje Domanović“. Der Fokus der Arbeit liegt zunächst auf den stilistisch-formalen und strukturellen Aspekten der beiden Texte. Danach wird die Auf-

merksamkeit auf die politischen und sozialen Systeme gerichtet, die in den Texten satirisch dargestellt bzw. entlarvt werden. In Anlehnung an einige neuere historiographische und soziologische Studien (D. Stojanović, Lj. Perović) werden im abschließenden Teil des Beitrags Aspekte der Reproduzierbarkeit der Autokratie, der kontinuierlich ausbleibenden Modernisierung und Demokratisierung des gesellschaftlichen Systems sowie der politischen Kultur Serbiens behandelt.

Satiričko prikazivanje ljubavi

Satirical Presentation of Love

Komični prikaz braka u južnoslavenskoj usmenoj lirici

Adisa Bašić (Sarajevo)

1. Teorijske postavke o braku i smijehu

Brak je jedan od najstarijih načina zauzdavanja, institucionalnog regulisanja i nadziranja ljudske seksualnosti. On doživljava transformacije, ali suština ostaje ista a to je nastojanje da se jedan od temeljnih ljudskih nagona (seksualni) ostvaruje na društveno prihvatljiv način. Ljudi nisu uvijek u stanju da odgovore tim zahtjevima regulacije niti da se „odupru zovu tijela" (Ajdačić 2000: 503) i ta iskliznuća iz norme su mjesta vrlo interesantna za književnost. Ana Karenjina, Madame Bovary, Doktor Živago, samo su neka od čuvenih djela o preljubnicima. „Da nije preljube – šta bi bile sve naše književnosti? One žive od *krize braka* [...] pola ljudske nesreće sažeto je u riječi *preljuba*," smatra švicarski teoretičar Denis de Rougemont (De Ružmon 2011: 14; autorov kurziv). On ide tako daleko da mit o Tristanu i Izoldi, preljubnicima čija je veza zabranjena i nemoguća, proglašava temeljnim za današnje zapadno shvatanje koncepta ljubavi i strasti. Raširenо je uvjerenje da prava ljubav i ne može biti drugačija nego nesretna.

Interesantno je, međutim, posmatrati kako se ta ista tema može obrađivati i na drugačiji, komičan način, i kako se čak i u vremenima feudalnih i vjerskih stega, tom istom kršenju zabrana moguće smijati. U tom smislu posebno je ilustrativna južnoslovenska usmena lirika i to u širokom rasponu od najstarijih zabilježenih izvora iz predvukovske tradicije pa do dvadesetog stoljeća kada se veliki sakupljački poduhvati uglavnom završavaju. U ovom radu će biti pokazano kako se u pet stotina godina usmene književnosti na srpskom/hrvatskom/bosanskom/crnogorskom jeziku[1] ljudska seksualnost jeste tematizirala na različite načine, ali da je važno mjesto zauzimao upravo komični prikaz te seksualnosti, odnosno braka, predbračnog seksa i preljube.

---

[1] Vodim se kriterijem jezika pa u korpus ulaze pjesme novoštokavskog narječja, dakle, one koje ne treba prevoditi. Makedonska, bugarska i slovenačka usmena tradicija iz tog razloga ovdje nije proučavana.

Taj dio južnoslavenske književne tradicije je često prešućivan, marginaliziran i iz različitih razloga skrajnut iz književnog kanona i otud se čini važnijim podsjetiti da on postoji i da u sebi krije pjesme ne samo velike književno-historijske nego i estetske vrijednosti. Posebno vrijedi naglasiti da se među tim pjesmama nalaze i one u kojima se govori o ženama preljubnicama koje ne bivaju drastično kažnjene, nego im je oprošteno. Takav nerigidan pogled na svijet je nešto što baštinimo, ali nažalost o takvim pjesmama obično malo znamo i one se rijetko smatraju reprezentativnim. Ovaj rad je korak u smjeru otkrivanja i reafirmisanja tog dijela književne tradicije.

Metodološko polazište za ovaj rad je komparativno, te se slični ili isti motivi prepoznaju u različitim nacionalnim književnostima koje su nekad bile objedinjene jedinstvenim kulturnim prostorom a danas se u prvom redu iz političkih razloga, sve više odaljavaju jedne od drugih. Ovakav komparativni pristup nije novina i još 1936. godine austrijski slavista i balkanolog Josef Matl upozorava na to da književnosti balkanskih Slavena imaju mnogo zajedničkih elemenata, da ih ima smisla proučavati zajedno i podsjeća da se one zapravo komparativno istražuju još od romantizma (Matl 1936: 18). Sličan pristup zajedničkom proučavanju bosanske, srpske, hrvatske i crnogorske usmene književnosti njegovao se za vrijeme Jugoslavije, uz nužno uvažavanje sličnosti ali i razlika pojednih književnosti (Čubelić 1990: 30). U novije vrijeme, nakon raspada Jugoslavije, sve više se insistira na razdvajanju a sve manje na sličnostima, ali ipak autori kao što su Zvonko Kovač, Enver Kazaz i Dubravka Đurić nastavljaju tradiciju južnoslavenske komparatistike ili „postjugoslavenske komparatistike" (Đurić 2011: 91) na koju se naslanja i ovaj rad.

Traganje za pjesmama koje bi bile alternativna muškom etno-nacionalnom kanonu zasnovanom na herojskim ratničkim narativima, inspirisano je feminističkom književnom teorijom. Ono je rezultat potrebe za revidiranjem i proširivanjem postojećeg književnog kanona, odnosno za „alternativnim čitanjima tradicije" (Robinson 1983: 247).

Epske, junačke ili „muške" pjesme kako ih u svojoj poznatoj podjeli naziva Vuk Stefanović Karadžić (Karadžić 1891: XXXVI) u prvom redu opisuju bitke, megdane, ratničke okršaje i lukavstva. One su duže, nara-

tivne, a njihov moral u velikoj mjeri se razlikuje od onoga u lirskim odnosno „ženskim" pjesmama.[2] Da bi se shvatio značaj lirskih pjesama koje na komičan način prikazuju brak, valja kratko ilustrovati u kolikom su one kontrastu sa epikom koja se u korpusu nacionalnih književnosti (posebno srpske) često smatra posebno značajnom i superiornom u odnosu na liriku (Deretić 1990: 56).

Kako to, dakle, visoko cijenjena epika vidi muško-ženske odnose? U velikom broju epskih pjesama javlja se tema braka, ali samo posredno, kroz svadbeni ritual koji nije prava tema nego prije scenografija za okršaj dvojice ili više junaka. Prava tema je u takvim pjesmama sukob dvojice muškaraca (ili dvije družine, dvije porodice), a žena je samo objekat, odnosno povod njihovog sukoba i predmet oko kojeg se muškarci nadmeću. Pri tome se u pjesmi nigdje ne govori o tome da epskog junaka na djelovanje pokreću ljubavna osjećanja, nego uglavnom ponos i narcistička želja za demonstriranjem sopstvene nadmoći nad suparnikom.[3] Epika ima za cilj da poduči moralu kakav propisuje kolektiv, a taj moral je krut, rigidan i nemilosrdan – po njemu žena izvan braka nema pravo ni na kakav seksualni život. Ako njen muž strada, uzorita žena obično nema načina da savlada taj gubitak nego i sama umire za njim kao što je to slučaj sa kneginjom Vidosavom (Pantić 1964: 73) ili kneginjom Milicom (ibid.: 124). Seksualnost je strogo podređena kolektivu, pa se kolektiv angažuje i onda kad preljubnike treba kazniti: za vanbračni seksualni prestup redovno se kažnjava žena, pa tako kad Marko Kraljević vara svoju ženu, njegov brat riješi problem tako što zakolje Markovu ljubavnicu (Kostić 1978: 183).

Pogledajmo, međutim, kako u lirici ova ista tema često ima sasvim drugačiji tretman. U najkraćem bi se moglo reći da se lirika ponaša dvojako. Sa jedne strane se, slično kao i u epici, seksualnost predstavlja prilično

---

[2] Što se tiče takozvanih pjesama prelaznog karaktera ili epsko-lirskih pjesama, iako formom slične, one se međusobno razlikuju u zavisnosti od pogleda na svijet koji je u njima prisutan, pa su tako balade bliže moralnim zakonima epike a romanse bliže mnogo liberalnijem moralu lirike.

[3] Naprimjer, jedna od zbirki južnoslavenske poezije sastavljena prema najstarijim pisanim izvorima, ona Valtazara Bogišića iz 1878. godine, obiluje upravo ovakvim pjesmama.

negativno a na pijedestal se izdižu nevinost, smjernost i seksualno uzdržavanje. Sa druge strane u lirici se slavi razuzdanost i sa vedrinom i lakoćom se pristupa svim manifestacijama ljudske seksualnosti. Ako lirika i propagira uzdržanost i patrijarhalni moral, narodni pjevač se prema prekršiteljima odnosi sa daleko manje strogosti, a drastičnih kazni nema. Prema riječima Hatidže Dizdarević-Krnjević „tzv. visoki folklor [...] veliča stabilnost braka i vernost, strogo odmeravajući da uloga žene ne ugrozi ulogu glavnog junaka" dok pjesme poput onih iz ERLANGENSKOG RUKOPISA „razbarušene i neredigovane" pjevaju o kršenju neprikosnovenih patrijarhalnih vrijednosti, odnosno o preljubi „bez kazne i ispaštanja" (Krnjević 1986: 143). Lirika kao da ima funkciju sasvim suprotnu od epike. Dok junačke pjesme propisuju stroge forme društveno prihvatljivog ponašanja i propisuju idealno društvo, lirika jednostavno opisuje i razumijeva sve ono što je ljudskoj prirodi i u domenu realnog ljudskog iskustva.

Humor je strategija iskorištena u lirici da se progovori o zabranjenom i prešućivanom, on omogućava da se tematiziraju svi, pa i oni opsceni, sakriveni aspekti ljudskog života. U nekim narodnim pričama i u jednom djelu lirskih pjesama nema tradicionalnog sankcionisanja seksualnosti kao nečeg nemoralnog, naprotiv seksualno u toj istoj usmenoj književnosti patrijarhalnog predmodernog svijeta, „doživljava pravu apoteozu", kako primjećuje Sava Damjanov (2011: 256). Šaljivi pristup temi erotske ljubavi je način da se „prevladava opscenost" (Krnjević 1986: 144), odnosno da se u zajednici progovori o važnoj temi koja inače ostaje prešućena.

Pjevajući i pričajući kroz smijeh o seksu, društvo mlade ljude podučava o tjelesnosti i to je takozvani „učenički erotski folklor" (Miceva 2000: 467). Pored funkcije podučavanja, smijeh je, prema shvatanju psihoanalitičke teorije, u isto vrijeme oslobađanje od pritiska izazvanog trajnim potiskivanjem nagona za seksom i nasiljem (Berger 2014: 634). Atmosfera razuzdanog slavlja i smijeha vodi ka oslobađanju psihičke energije koja se inače troši na potiskivanje pomenutih nagona, te otuda ova teorija smijeha zasnovana na Freudovom učenju spada u takozvane „teorije olakšanja" (Matte 2014: 250).

Jedna od najznačajnijih teorija olakšanja je teorija karnevalesknosti ruskog teoretičara Mihaila Mihailoviča Bahtina. On smatra da je u Srednjem

vijeku humor funkcionisao kao važan „mehanizam olakšanja i svojevrsni sigurnosni ventil" (Berger 2014: 634), te da je bio glavni način oslobađanja od društvene opresije. „Smijeh oslobađa ne samo od spoljnje cenzure, već, prije svega od velikog unutrašnjeg cenzora, od hiljadama godina vaspitavanog straha pred osvećenim u čoveku, pred autoritativnom zabranom, pred prošlošću, pred vlašću" (Bahtin 1978: 109). Karneval omogućava preokretanje uobičajene hijerarhije i vladavinu donjeg dijela tijela, odnosno svega onoga što se tiče seksualnosti i ekskrecije. Bahtinov pojam karnevala koristi se danas mnogo šire za opisivanje raznolike radosne subverzije statusa quo (usp. Bayless 2014: 109).

Treba napomenuti da Bahtinovi kritičari kao što su Emmanuel Le Roy Ladurie i Chris Humphrey (usp. Bayless 2014: 110) postavljaju pitanje da li je karneval istinski subverzivan ili upravo kroz to što povremeno rastereti potlačene zapravo doprinosi trajnom održavanju postojeće opresivne hijerarhije. Time što omogući kratkotrajno olakšanje, karneval kao da sprečava da nezadovoljstvo potlačenih kuliminira u otvorenu pobunu (usp. ibid.). Imajući na umu odnos prema seksualnosti na Balkanu, moglo bi se reći da je to donekle tačno: narodu je ostajala mogućnost da o seksualnosti (pogotovo ženskoj) progovara neobuzdano i šaljivo, ali su prošli vijekovi prije nego što se stvarni položaj žena i njihovih seksualnih sloboda znatnije promijenio.

U objašnjavanju komičnih efekata koje imaju usmene lirske pjesme odabranog korpusa, Bahtinov koncept karnevalesknog dopunjen je u ovom radu teorijskim postavkama o humoru njemačkog filozofa Arthura Schopenhauera (1788-1860) i francuskog filozofa Henrija Bergsona (1859-1941). Njihove teorije humora spadaju u teorije nekongruentnosti odnosno opreke ili kontrasta. Za Schopenhauera je izvor smijeha iznenadno opažanje nekongruentnosti između nekog pojma i realnog predmeta, između apstraktnog i vidljivog. Što je po shvatanju onoga koji se smije ta nekongruentnost veća i neočekivanija, to je smijeh jači (usp. Schopenhauer 2013: 44).

Od Bergsona je u ovom radu preuzeto shvatanje humora kao društvenog korektiva, kao kazne (Bergson 2013: 88) za onog pojedinca koji je inertan, okoštao, mehaniziran i lijen da se društvu prilagođava. On štrči

svojim ponašanjem, a smijeh nas informiše o tome kakvo ponašanje će i od nas stvoriti autsajdere, izopćenike. Zato smijeh stvara koheziju u društvu i implicitno šalje poruku o tome kakvo ponašanje nije prihvatljivo.

2. Interpretacije izabranih usmenih lirskih pjesama od XV-XX st.

Izvjesno je da ovaj integrativni i komparativni pristup srpskoj, hrvatskoj, bosanskoj i crnogorskoj književnosti[4] može naići na otpor i kritike, ali ideja rada je upravo propitivanje strogo odijeljenih nacionalnih kanona i prepoznavanje sličnih motiva u književnosti Bosne i Hercegovine, Srbije, Hrvatske i Crne Gore. Pjesme se ovdje posmatraju komparativno, transnacionalno i takvo čitanje se, što će pokazati i naredni primjeri, pokazalo kao vrlo plodonosno.

Korištena literatura podrazumijeva podužu listu detaljno navedenu u bibliografiji, ali da ukratko spomenemo najvažnije zbirke usmene književnosti: to su Bogišićeve Narodne pjesme iz 1878., zatim Pantićeva opsežna zbirka predvukovske tradicije od XV do kraja XVIII vijeka, slijedi Erlangenski rukopis u novom studioznom kritičkom web izdanju koji su priredile Mirjana Detelić, Snežana Samardžija i Lidija Delić, onda naravno neizostavna i kapitalna Vukova zaostavština objavljena za života i nakon njegove smrti, te zbirke Matice hrvatske. Za rad su korištene i rukopisne zbirke iz XVIII i XIX vijeka objavljene u knjizi Save Damjanova Srpski erotikon (npr. pjesmarica Avrama Miletića), kao i jedna slična zbirka neutvrđenog sakupljača objavljena u Hrvatskoj pod naslovom Kudilja i vreteno, zatim sakupljačke zbirke i antologije Kurta, Vasiljevića, Dizdara, Nametka, Frndića, Orahovca, Maglajlića i nekolicine drugih sakupljača. Iz građanskih pjesmarica nisu uzimane autorske pjesme, nego one koje se tradicionalno smatraju narodnima.

Zbog obima rada, ovdje će samo u osnovnim crtama biti naznačeno koji se to motivi javljaju u šaljivim erotskim usmenim pjesmama. U najgrubljem bi se, u zavisnosti od toga kako se odnose prema seksualnosti i

[4] Imenovanje i poredbeno istraživanje ovih književnosti je posebno nakon raspada Jugoslavije kompleksno književno-historijsko, književno-teorijsko, ali i političko pitanje kojem je između ostalog posvećen i cijeli tematski dvobroj časopisa *Sarajevske sveske* 32-33. iz 2011. godine.

braku, ove pjesme mogle svrstati u tri skupine: one koje tematiziraju predbračni i seks izvan braka, zatim one kojima su tema sami bračni odnosi (skladni ili neskladni) i one koje se tiču preljube odnosno brakolomstva.

2.1. Seksualni odnosi izvan braka

Stotinjak pjesama, skoro cijela mala zasebna zbirka, moglo bi se skupiti iz korpusa usmene poezije o predbračnom i seksu izvan braka,[5] i to ne računajući mnogobrojne slične varijante koje se ponavljaju i koristeći samo kapitalna izdanja djela usmene tradicije. Najraširenije su pjesme u kojima se slobodno seksualno ophođenje iskazuje kroz takozvano „erotsko nadgovaranje" (Maglajlić 1991: 314). To su veseli lascivni dijalozi između momka i djevojke koji predstavljaju jednu vrstu zavođenja ili predigre. Fokus je na retoričkoj vještini i domišljatosti sagovornika. O seksualnosti se govori provokativno premda često metaforično, a erotska fantazija se pobuđuje aluzijama i nagovještajima. Evo jednog primjera:

„Hadžijina Fata, izađi na vrata,
i iznesi b'jele grudi, da ih grlim ja!"
„Šta bi bolji bio, kad bi ih grlio?
U kafezu dva goluba, jesi l' vidio?
Još su ljepše moje grudi, more đidijo!" (Frndić 1972: 148)

Ili u drugoj pjesmi:

„Sapni Fato jelek na prsima,
Sapni puce, puknuće mi srce!"
– „Crkni, pukni, sapeti ga neću!" (Gunić 2006: 215)

Lukavstvo i prevara su u usmenim lirskim pjesmama legitimne i česte metode da se osvoji voljena osoba, pri čemu druga strana u pravilu uviđa igru i svojevoljno pristaje da bude prevarena. Čest je motiv mladića koji inscenira svoju bolest ili čak smrt da bi u krevet primamio djevojku ili udatu ženu koja mu se dopada. Jedna od najpoznatijih narodnih pjesama sa temom lažne bolesti, zapisana je prvi put prije tristotinjak godina, a po-

[5] Ovdje su seksualni odnosi shvaćeni ne kao puka penetracija, nego kao zbir ponašanja i aktivnosti vezanih za postizanje seksualne ugode, od verbalnih do fizičkih.

činje čuvenim stihovima „Lijepi ti su mostarski dućani/ u njima su ljepši bazrđani –/ ponajljepši bazrđan Mustafa.“[6] U ovoj podužoj romansi (koja je postala popularna u izmijenjenoj i kraćoj verziji kao sevdalinka) mladić je beznadežno zaljubljen u udatu ženu, kadunu Dželil-begovicu i pada na postelju. Sirota majka se uplaši da će ga izgubiti, a Mustafa objasni da će mu pomoći jedino susret da pomenutom ljepoticom. Nakon što mu begovica dođe u posjetu, bolesniku se stanje naglo popravi pa on skače za njom i pokazuje začuđujuću snagu za nekoga ko je do maloprije bio na samrti.

Ufati je sredi po pojasu
oko nje je zatvorio vrata
metnuo je na meku postelju
ljubio je dva dni i tri noći. (ER 193)

Pjesme o bolesnom momku su uglavnom romanse, pune peripetija. One o bolovanju djevojke su kraće i imaju jednostavniju strukturu: umjesto herojstva, umiranja i žrtvovanja za nju, djevojka jednostavno od mladića zatraži da legne uz nju i tako je izliječi: „Niti boluj, nit' umri za me,/ skini fermen pa lezi uzame.“ (Dizdar 1944: 47) Bolest je i ovdje metafora neutažene seksualne želje. Djevojka zna šta je njena stvarna boljka i preuzima inicijativu da je izliječi.

Bolest i smrt su ozbiljne teme, one u ljudima bude strah i uzvišene emocije. Upravo zato su ove pjesme tako uspjele, jer narodni pjevač spaja nespojivo i iznevjerava očekivanje. Komičnost počiva na onoj Schopenhauerovoj nekongruentnosti između pojma bolesti i ovog konkretnog lažnog „bolesnika“. Tegobna atmosfera i tužna lica u neskladu su sa seksualnom željom koja je pokretač svih ovih spletki. Umjesto tuge i jada, situacija se razrješava u smijehu, užitku i razuzdanoj ljubavnoj igri.

Pjesme koje govore o predbračnim ljubavnim susretima mogle bi se podijeliti na one u kojima taj susret završava brakom, čime je ravnoteža patrijarhalnog svijeta ponovo uspostavljena, i na one u kojima brak izos-

[6] Erlangenski rukopis, pjesma broj 193; citira se prema web izdanju (v. literatura). Ono je najpotpunije i najbolje od svih postojećih. U daljem tekstu se citati označavaju sa skraćenicom ER i brojem pjesme; pjesme su jednako numerisane i u štampanom i u web izdanju.

taje ili se uopšte ne spominje. „Čuvanje poštenja“ odnosno uzdržavanje od seksa se u nekim lirskim pjesmama predstavlja pozitivno (Dizdar 1944: 153; Karadžić 1891: 780) i one uglavnom nemaju ni subverzivni ni komički potencijal, nema iznenađenja ni odstupanja od društvenih konvencija. Međutim, ima primjera kad su te pjesme duhovitije realizovane jer se samo prividno poziva na moral, ali on nije stvarna prepreka autentičnoj erotskoj želji:

Grli, ljubi, ne ujedaj zubi,
Ne pravi mi o obrazu baštu,
Ne sej cveće di ti nići neće,
Grdni zubi poznaćedu ljudi. (Karadžić 1973: 460)

Pita dragi da mu dam:
Bit ne mogu da ne dam,
Sramota je ako dam.
Gledale me čobanice:
„Trpi, ne daj, drugarice!“ (Mrduljaš 1980: 62)

Dakako zanimljivije su pjesme u kojima se dvostruki moral oštro ismijava. Obično je na meti poruge majka koja naglašeno hvali uzoritost svoje kćeri (Pantić 1964: 154; Andrić 1914: 215; Mrduljaš 1980: 72) i od njenog ljubavnika dobije odgovor da je ta ista poštena cijelu noć provela na njegovom ramenu: vrlo slikovito mladić trajanje ljubavnog susreta iskaže time što mu je ujutro ruka nažuljana pa ne može sam ni da se obuče ni da uzjaše konja. Komični efekat je opet u nesuglasju između pojma nevinosti i žene od krvi i mesa koja, na radost čitaoca, dokazuje da život i neposredno iskustvo trijumfuju nad apstraktnim kategorijama mišljenja i uskogrudog morala.

Posebnu pažnju svakako zaslužuje korpus pjesama koje opisuju atmosferu pravog karnevalskog razuzdanog ponašanja, oslobođenog bilo kakvih stega. Sve što je u svakodnevnim okolnostima zabranjeno, u ovim pjesmama je dopušteno, one same prizivaju i ostvaruju karneval.

Oj devojko, srce moje,
Kada ti vidim sise tvoje
dreše mi se gaće moje. (Karadžić 1974: 7)

Oj đevojko, materina reso,
Ne boj mi se i kurac je meso,
Kosti nije ubosti te neće. (Karadžić 1974: 63)

Svaka tica lepo poje-
Ali kos! Ali kos!
I domaćin dobro jebe-
Ali gost! Ali gost! (Karadžić 1974: 84)

Ljubavni susreti se dešavaju obično u pastoralnom okruženju, među čobanima i čobanicama, u šumi, na sijenu, za plotom, ali i u gradskoj sredini, na čardacima, u dvorovima i sličnim odajama.

2.2. Skladni i neskladni bračni odnosi

Brak se u usmenoj tradiciji prikazuje dvojako. Jedan prikaz je mračan i predstavlja tip veze koju Enver Kazaz naziva „zatočenjem" i „terorom patrijarhalnih funkcija" (Kazaz 2007: 37). Drugi prikaz je afirmativan, šaljiv i optimističan. Pjesma Udaćeš se, pokajaćeš se (Karadžić 1891: 65) primjer je negativnog prikaza, a djevojku se upozorava da će udajom prestati faza ljepote i blagostanja kakvo je poznavala kod majke i početi period trpljenja: „Kod majke si bela i rumena,/ A kod dike modra i zelena." (Karadžić 1891: 65) Paralelno, međutim, postoje pjesme u kojima se brak iz perspektive djevojke vidi kao obećanje sretnog života jer donosi zadovoljavanje seksualnih potreba, ali i dobrog sagovornika:

A kad mlada muža stečem,
Ja ću znati kad je zora,
I imat ću razgovora.
U mog muža bit će kokot,
Na glavu mu rumen fesić;
On će mene zorom budit
Pa me mladu razgovarat! (Mrduljaš 1980: 104)

Metaforički prikaz penisa kao pijevca vrlo je sugestivan, pogotvo imajući na umu da se staroslavenski izraz za pijevca *kur* nalazi u osnovi riječi kurac (mali pijetao) (usp. Mrduljaš 1980: 163).

Najviše šaljivih pjesama o braku ispjevano je da bi ismijao neadekvatan izbor supružnika. Ako se vratimo na onu Bergsonovu teoriju humora kao društvenog korektiva, jasno je koju vrstu ponašanja zajednica želi sankcionisati. Ismijavaju se izbirljive djevojke i momci koji predugo oklijevaju, zatim starci koji žene mlade djevojke i ponekad, mada vrlo rijetko, starije žene koje su poželjele mladiće. Meta poruge su i svi muževi koji seksualno ne zadovoljavaju svoje žene bilo da su premladi i neiskusni, prestari, preumorni i prezauzeti ili jednostavno nezainteresovani za seks. Interesantno je da pjesama koje bi govorile o obrnutoj situaciji zapravo nema: očigledno se muškarci za svoje pravo izbore, nekad vjerovatno i silom, a ženama u borbi za sopstveno seksualno zadovoljstvo ostaju humor i ismijavanje loših ljubavnika u pjesmama.

Udaja za starog muškarca nevolja je za djevojku jer je on, po viđenju narodnog pjevača, neprivlačan i seksualno onemoćao ali veliki problem za ženu je i kada je udaju za nedozrelog momka. Iskusne mladenke se sa tim problemom različito nose. Jedna od njih je spremna da svog mladoženju poduči, pripitomi i obraća mu se kao malom djetetu, utješiteljskim tonom:

Nemoj plakat, moji jadi, Meho
Evo sam ti nešto donijela:
U njedrima dvije gurabije,
U dimije – ,ticu lastavicu! (Orahovac 1968: 158)

Naoružana strpljenjem, ova žena preuzima na sebe iniciranje Mehe u svijet odraslih. Iako je priglup, ona ga ne odbacuje, nego u njemu vidi priliku za svoj užitak. Tradicionalna uloga muškarca kao seksualnog inicijatora ovdje je itekako dovedena u pitanje, a karnevalsko veselje izazvano je ovim preokretom hijerarhije.

Mnogo manje razumijevanja za muško neiskustvo ima djevojka udata za Nejakog Ranka.[7] Bijesna, ona nakon prve bračne noći kune one koji su je doveli u situaciju da postelju dijeli sa seksualno nekompetentnim muškarcem:

[7] Pjesme o „malom vojni“ (Andrić 1914: 232) odnosno dječaku mladoženji su veoma brojne i čuvaju sjećanje na nazadni običaj da se zrela djevojka udaje za dijete kako bi se u kuću dovela nova radna snaga.

Teško svakoj bednoj onoj majci
Koja daje jaku za nejaka –
Zora bela a ja jošte cela!
Iz'o govno ko te oženio!
Diži noge, otpale ti ruke
Vrane ti se na k... osrale! (Karadžić 1974: 23)

proklinje slikovito ova djevojka u svom pravedničkom gnjevu, prepoznajući krivca ne u momku nego u kolektivu, onome ko je trebao ugovoriti valjan brak ali je napravio loš izbor.

2.3. Preljuba

Tema braka ne bi, naravno, bila potpuna bez brakolomstva. Takvih pjesama ima mnogo i to vrlo raznovrsnih, a posebnu pažnju zavređuju pjesme u kojima žena ne biva kažnjena iako je inicijatorka preljube. Ove pjesme nisu toliko brojne, ali su vrlo značajne za analiziranje jednog alternativnog, prevratničkog glasa unutar kolektiva. Takve žene su portretisane kao jake ličnosti i neke od njih stradaju, ali nekima (uglavnom onima iz povlaštenih društvenih slojeva) polazi za rukom da zadobiju seksualnu slobodu. Priča o seksu tako postaje i priča o klasi i društvenoj podijeljenosti, ali to je već druga tema.

Ljuba bega Ljubovića, opčarana mladim zgodnim Ramom, šalje svoju robinju po njega. Begovica Ramu dočeka, pogosti i provede noć s njim, a zauzvrat traži samo diskreciju: „O tako ti, čelebija Ramo!/ Nemoj tvojoj družbi kaževati/ Đe si bio, šta li si činio." (Frndić 1972: 175) Ramo joj daje obećanje, ali, svjestan da je hvalisanje pola užitka, jedva čeka da nekome sve ispriča.

Ramo joj se kune i preklinje
„Ne ću, kado, života mi moga!"
A u srce tako pomišljaše
Da će, kako u družinu dođe. (Ibid.)

Ovdje opet imamo kompleksnu psihologiju likova prikazanu na dva plana i čujemo Ramin unutrašnji monolog. Ramo u isto vrijeme iskazuje i infantilnu hvalisavost i radost zbog iskustva koje može da podijeli sa drugovima,

a narodni pjevač očigledno nalazi neko veselje i u tome što mladi čelebija (gospodičić) ima odnos sa ženom privilegovanog plemića.

Najdragocjenija iz korpusa preljubničkih pjesama je svakako ona o ljubi Borjenovoj (ER 25). Dok je njen muž Borjen odsutan, ljuba Borjenova (hrišćanka) preuzima seksualnu inicijativu i poziva Hasanagu (TURE ASANAGO) koji je lovio u blizini njenog doma na ljubavni susret. Asanago jedva dočeka („skočio je rado i veselo", ibid.) i upušta se sa njom u odnose:

Uzeo je ljubu Borjenovu,
uzeo je sredi po pojasu,
odnese je na najvišnji čardak,
ljubio ju dva dni i tri noći. (Ibid.)

Preljubnike prekida mužev dolazak i Asanago skoči „od hitrosti na gologa konja", a ljuba „od straha u košulji tankoj" istrčava pred muža da ga dočeka. Narodni pjevač detaljima njegovog uspaničenog bijega i njene usplahirenosti (neosedlan konj, tanka košulja) postiže izuzetnu životnost i uvjerljivost prizora.

Dijalog koji se odvija između prevarenog Borjena i njegove supruge svakako spada u same vrhove književnosti na našem jeziku. Sumnjičav, ugledavši svoju ženu blijedu i raščupanu, Borjen *potiho* ispituje ljubu o tome kako je provela dan i nije li se možda ljubila sa kakvim Turčinom. On na dvorištu, kući i na svojoj ženi primjećuje tragove prisustva drugog muškarca i tu opet imamo nepogrešiv osjećaj za detalj narodnog pjevača (blijedo lice, zamršena kosa, trava koju su popasli tuđi konji, okršene grane na jabuci). Ljuba munjevito iznalazi opravdanja, žali se na glavobolju, sluge, služavke, i pokušava uvjeriti muža da je sve u najboljem redu. Na svako pojedino opravdanje, Borjen ljubi refrenski odgovara da joj vjeruje. Ali njegov posljednji odgovor je pravo iznenađenje:

Borjen ljubi potiho govori
Ne laži mi, draga ljubo moja
ovo ću te sada oprostiti
al mi nemoj više sagrešiti. (ER 25)

Tumačeći ovu pjesmu Maglajlić dosta prizemno i nenadahnuto navodi da je vjerovatno i prevareni muž „lovio oko nečijeg dvora onako kako je

‚Ture' Hasan-aga lovio oko njegova" (Maglajlić 1991: 322). Za ovakvu tvrdnju nemamo dokaze u pjesmi, niti se to igdje spominje. Maglajlić u svom tumačenju promašuje jer ovdje tema nije reciprocitet u preljubi, nego sposobnost da se prihvati ljudska slabost. Isti onaj kolektiv koji nemilosrdno kažnjava prestupnike, ima sposobnost i da im prašta. Borjenovo ponašanje jeste patrijarhalno (on, naime, ima tu moć da velikodušno prašta) ali u poređenju sa epikom u kojoj se preljubnice odreda kažnjavaju smrću, ovdje je pomirljivo prihvatanje prestupa itekako značajna gesta. Narodni pjevač u svom iskustvu svijeta ima i preljubnike jer usmenoj lirskoj poeziji ništa što je ljudsko nije strano.

3. Zaključak

Iz prethodno navedenih primjera jasno je da južnoslavenska usmena poezija itekako zaslužuje novo čitanje i revalorizaciju. Položaj žene u patrijarhalnom svijetu je kompleksniji nego što bi se učinilo u prvi mah – žene uprkos sputanosti stvaraju alternativne prostore slobode i erosa, makar samo u mašti. Ako u stvarnosti nisu mogle lako promijeniti nezadovoljavajući seksualni život, one su se kroz poeziju mogle lošim ili grubim ljubavnicima rugati, ismijavati ih i tako se od njih oslobađati. Smijeh rastjeruje strah, a komična poetska obrada neke teme svakako donosi terapeutsko olakšanje, makar i privremeno. Smijeh osim terapeutske ima i korektivnu funkciju, pa je zajednica komikom ukazivala na neka društveno neprihvatljiva ponašanja i progovarala (slično kao i danas) o opscenom, zabranjenom i prešućivanom. Ove pjesme afirmišu pravo na zadovoljavajući seksualni život u najširem smislu i time su u kontrastu sa lažnim moralom i rigidnim vjerskim i društvenim pravilima o seksualnom sputavanju. Međutim, treba imati na umu da nisu sve pjesme u kojima se šaljivo govori o seksualnosti ujedno i emancipatorske i oslobađajuće.[8]

Pjesme izabrane i prikazane u ovom radu su afirmacija ljudskosti u njenom najljepšem obliku i njima se vrijedi baviti upravo zato što relativiziraju kruti junački književni kanon i pogled na svijet. Iznesena otkrića, nadam se, potvrđuju da prešućivanom erotsko-humornom dijelu tradicije

[8] Ponegdje je humor naglašeno agresivan i uvredljiv, a muški akteri su seksualno nasilni, no takve pjesme nisu bile tema ovog rada.

treba konačno dati zasluženo priznanje i mjesto, osloboditi ga stigme opscenog ili pornografskog i učiniti ga temom proučavanja. Pjesme koje slave ljubav, seksualnost, smijeh i slobodu žena i muškaraca morale bi konačno dobiti primat nad pjesmama koje promovišu sukobe, stradanja, ratnička herojstva i smrt.

Literatura

Izvori

Andrić, Nikola (1909): *Ženske pjesme. Romanse i balade.* (= Hrvatske narodne pjesme, knjiga 5, sveska prva) Zagreb: Matica hrvatska.

Andrić, Nikola (1914): *Ženske pjesme: sveska druga.* Zagreb: Matica hrvatska.

Bogišić, Valtazar (1878): *Narodne pjesme iz starijih, najviše primorskih zapisa.* Knj. 1. Beograd: Državna štamparija.

Damjanov, Sava (2011): *Srpski erotikon.* Beograd: Službeni glasnik.

Dizdar, Hamid (1944): *Sevdalinke. Izbor iz bosansko-hercegovačke lirike.* Sarajevo: Državna krugovalna postaja.

Frndić, Nasko (1972): *Narodni humor i mudrost Muslimana.* Zagreb: Stvarnost.

Gezeman, Gerhard (1925): *Erlangenski rukopis starih srpskohrvatskih narodnih pesama.* Sremski Karlovci: SKA.

Ivanić, Dušan (ur.) (1984): *Mrsne priče: erotska, sodomijska i skatološka narodna proza.* Prikupio, izdao i komentarisao Fridrih S. Kraus. Beograd: Prosveta.

Karadžić, Vuk Stefanović (1891): *Srpske narodne pjesme.* Knjiga prva. Beograd: Štamparija Kraljevine Srbije.

Karadžić, Vuk Stefanović (1973): S*rpske narodne pjesme iz neobjavljenih rukopisa Vuka Stef. Karadžića I.* Beograd: SANU.

Karadžić, Vuk Stefanović (1974): *Srpske narodne pjesme iz neobjavljenih rukopisa Vuka Stef. Karadžića V.* Beograd: SANU.

Kemura, Seifuddin; Ćorović, Vladimir (1912): *Serbokroatische Dichtungen bosnischer Moslims.* Sarajevo: Institut für Balkanforschung.

Kurelac, Fran (1871): *Jačke ili narodne pesme prostoga i neprostoga puka hrvatskoga po župah Šoprunckoj, Mošonskoj i Železnoj na Ugrih.* Zagreb: Slovi Dragutina Albrechta.

Kurt, Dželaluddin (1902): *Hrvatske narodne ženske pjesme. Muslimanske.* Svezak prvi. Mostar: Hrvatska dionička tiskarna.
Maglajlić, Munib (1977): *101 sevdalinka.* Mostar: Prva književna komuna.
Maglajlić, Munib (ur.) (2000): *Bošnjačka usmena lirika.* Sarajevo: Sarajevo Publishing.
Maglajlić, Munib (2010): *101 sevdalinka.* Gradačac: Preporod.
Mrduljaš, Igor (ur.) (1980): *Kudilja i vreteno.* Zagreb: Znanje.
Nametak, Abdurahman (1981): *Hrestomatija bosanske alhamijado književnosti.* Sarajevo: Svjetlost.
Nametak, Alija (1970): *Od bešike do motike: narodne lirske i pripovijedne pjesme bosansko-hercegovačkih Muslimana.* Sarajevo: Vlastito izdanje.
Nikčević, Vojislav P. (1979): *Crnogorske bugarštice.* Titograd: Pobjeda.
Orahovac, Sait (1968): *Sevdalinke, balade i romanse Bosne i Hercegovine.* Sarajevo: Svjetlost.
Pantić, Miroslav (1964): *Narodne pesme u zapisima XV-XVIII veka.* Beograd: Prosveta.
Vasiljević, Miodrag (1967): *Jugoslavskie narodnye pesni iz Sandžaka.* Moskva: Izdateljstvo Muzika.
Vujkov, Balint (1999): *Mrsne pripovitke.* Zagreb: Dora Krupićeva.

Kritička literatura

Abot, Elizabet (2014): *Istorija braka.* Beograd: Geopoetika.
Ajdačić, Dejan (2000): *Erotsko u folkloru Slovena.* Beograd: Stubovi kulture.
Ajdačić, Dejan (2013): *Erotoslavija. Preobraženja Erosa u slovenskim književnostima.* Beograd: Albatros plus.
Attardo, Salvatore (ur.) (2014): *Encyclopedia of Humor Studies.* Thousand Oaks, CA: Sage.
Bachmeier, Helmut (ur.) (2013): *Texte zur Theorie der Komik.* Stuttgart: Reclam.
Badiou, Alain (2012): *In Praise of Love.* London: Serpent's Tail.
Bahtin, Mihail (1978): *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse.* Beograd: Nolit.
Bayless, Martha (2014): „Carnivalesque". U: Attardo, Salvatore (ur.) (2014), 109-112.

Berger, Arthur Asa (2014): „Release Theories of Humor". U: Attardo, Salvatore (ur.) (2014), 633-635.

Bergson, Henri (2013): „Das Lachen". U: Bachmeier, Helmut (ur.), *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam, 78-88.

Bošković-Stulli, Maja (1983): *Usmena književnost nekad i danas*. Beograd: Prosveta.

Čubelić, Tvrtko (1990): *Povijest i istorija usmene narodne književnosti*. Zagreb: Ante Pelivan, Danica Pelivan.

Davis, Jessica Milner (2014): „Bergson's Theory of the Comic". U: Attardo, Salvatore (ur.) (2014), 77-80.

Deretić, Jovan (1990): *Kratka istorija srpske književnosti*. Beograd: BIGZ.

De Ružmon, Deni (2011): *Ljubav i Zapad*. Beograd: Službeni glasnik.

Đuliman, Selma (2014): „Teorije nekongruentnosti u izučavanju humora", u: *Bosanski jezik* 11, 9-28.

Đurić, Dubravka (2011): „U Srbiji se slično tretira i epski i modernistički pjesnički diskurs", u: *Poezija: časopis pjesničke prakse* 34, 91-96.

Freud, Sigmund (2013): „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten." U: Bachmeier, Helmut (ur.), *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam, 94-100.

Fuko, Mišel (1988): *Istorija seksualnosti. Korišćenje ljubavnih uživanja*. Beograd: Prosveta.

Fuko, Mišel (1982): *Istorija seksualnosti. Volja za znanjem*. Beograd: Prosveta.

Hansen-Kokoruš, Renate (2016): „Weiblichkeitsentwürfe in den Serbischen Liedern." U: Marinelli-König, Gertraud; Hofeneder, Philipp (ur.), *Neue Bienen fremder Literaturen: Der literarische Transfer zwischen den slawischen Kulturen und dem deutschsprachigen Raum im Zeitalter der Weltliteratur (1770-1850)*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 125-136.

Kazaz, Enver (2007): „Žensko stajalište u sevdalinci o lijepoj Mejri/Mari i Ali-Paši." U: Hodel, Robert (ur.), *Darstellung der Liebe in bosnischer, kroatischer und serbischer Literatur*. Frankfurt/M.: Peter Lang, 25-38.

Kleut, Marija (1976): „Srpske narodne pjesme iz nebjavljenih rukopisa Vuka Stef. Karadžića I-V", u: *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* 13 (1), 196-199.

Kleut, Marija (1981): „Vuk Stefanović Karadžić, Crven ban. Erotske narodne pesme“, u: *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* 18 (1), 333-337.

Kostić, Aleksandar (1978): *Seksualno u našoj narodnoj poeziji.* Beograd, Zagreb: Medicina i svet, Medicinska knjiga.

Krnjević, Hatidža (1986): *Lirski istočnici. Iz istorije i poetike narodne poezije.* Beograd, Priština: BIGZ, Jedinstvo.

Maglajlić, Munib (1989): *Usmeno pjesništvo od stvaralaca do sakupljača.* Tuzla: Univerzal.

Maglajlić, Munib (1991): *Usmena lirska pjesma, balada i romansa.* Sarajevo*:* Institut za književnost, Svjetlost.

Matl, Josef (1936): „O pitanju komparativnog proučavanja narodne poezije balkanskih Slovena odnosno balkanskih naroda“, u: *Prilozi proučavanju narodne poezije* 3 (1), 17-26.

Matte, Gerard (2014): „Freudian/Psycoanalytic Theory“. U: Attardo, Salvatore (ur.) (2014), 250-252.

Miceva, Evgenija (2000): „Erotski folklor i njegovi nosioci“. U: Ajdačić, Dejan (ur.), *Erotsko u folkloru Slovena.* Beograd: Stubovi kulture, 464-473.

Misailović, Milenko (2014): *Komika i etika narodne erotike.* Beograd: Službeni glasnik.

Robinson, Lillian S. (1983): „Treason out Text: Feminist Challenges to the Literary Canon“, u: *Tulsa Studies in Women's Literature* 2 (1), 83-98.

Schopenhauer, Arthur (2013): „Die Welt als Wille und Vorstellung“. U: Bachmeier, Helmut (ur.), *Texte zur Theorie der Komik.* Stuttgart: Reclam, 44-48.

Stein Erlich, Vera (1964): *Porodica u transformaciji.* Zagreb: Naprijed.

Stein Erlich, Vera (1971): „Trideset i tri godine transformiranja porodice: Istraživanja, odjeci, perspektive“, u: *Sociologija i prostor* 31-32, 159-168.

ONLINE IZVOR

http://www.erl.monumentaserbica.com/ [5.11.2017]

Comical Approach to Marriage in South Slavic Oral Lyric Poetry

Abstract

As a common form of human coexistence and social convention, marriage is often used as a literary theme, and it is also used in South Slavic oral poetry. While epic poetry preserves this institution as a core of the patriarchy (adultery is considered the most severe betrayal and it is drastically punished), less known oral lyric poetry is much more liberal and free. From the Erlangen manuscript, which precedes Vuk's legacy, to the works of many other collectors, laughter is present in the poems that address marriage, adultery and premarital sexual experiences. There is no penalty for adulterers in these poems; affaires are forgiven; lovers and spouses argue, outsmart and reconcile one another; and poetry addresses all this in a humorous way.

Humor is a strategy used to talk about forbidden and suppressed subjects. This paper deals with various comical aspects in oral poetry: The works of Bakhtin, Freud, Schopenhauer and Bergson are used as theoretical basis for the understanding of comedy and humor.

Comical Approach to Marriage in South Slavic Oral Lyric Poetry

Abstract

As a common form of human coexistence and social convention, marriage is often used as a literary theme, and it is also used in South Slavic oral poetry. While epic poetry preserves this institution as a core of the patriarchy (adultery is considered the most severe betrayal and it is drastically punished), less known oral lyric poetry is much more liberal and free. From the Erlangen manuscript, which precedes Vuk's legacy, to the works of many other collectors, laughter is present in the poems that address marriage, adultery and premarital sexual experiences. There is no penalty for adulterers in these poems; affaires are forgiven; lovers and spouses argue, outsmart and reconcile one another; and poetry addresses all this in a humorous way.

Humor is a strategy used to talk about forbidden and suppressed subjects. This paper deals with various comical aspects in oral poetry: The works of Bakhtin, Freud, Schopenhauer and Bergson are used as theoretical basis for the understanding of comedy and humor.

Matoš' subtile Ironisierung des romantischen Liebescodes

Bernarda Katušić (Wien)

Das romantische Liebesmedium

Kurz zusammengefasst ist Camao eine Erzählung über eheliche Untreue. Nach langen Irrfahrten durch Europa trifft Alfred Kamenski, ein Bohemien kroatischer Herkunft, in Genf „die Liebe seines Lebens": Fanny, eine polnische Aristokratin, die mit einem amerikanischen Bankier verheiratet ist. Schon beim ersten Treffen entschließen sich die Liebenden zur gemeinsamen Flucht, eine Absicht, die jedoch vom Papagei Camao durchkreuzt wird, indem dieser in Anwesenheit des betrogenen Ehemanns ihre Liebesbeteuerungen ausplaudert. Der tötet daraufhin zunächst die Liebenden und dann sich selbst.

Die für das romantische Liebesmedium typischen Topoi sind in sämtlichen narrativen Instanzen der Novelle präsent:[1] Die Liebenden agieren in einer in sich geschlossenen Welt; ihre Liebe ist exklusiv; sie erleben ihre Liebe als etwas, was über die Grenzen der erfahrbaren Welt hinausgeht (*amor meus aeternus*) und als solches alles überwindet (*amor vincit omnia*); beide sind moderne Individuen; der Grund ihrer Liebe „liegt nicht in den Qualitäten des anderen, sondern in seiner [ihrer] Liebe", es geht um „das Lieben um der Liebe willen" (Luhmann 1982: 135-136), um eine Liebe, die „die Person total in Anspruch" nimmt (Lenz 1998: 69); der Kommunika-

[1] Auch wenn im rezenten theoretischen Diskurs über die Liebe dem romantischen Liebesdiskurs eine dominierende Stellung eingeräumt wird, herrscht bezüglich der Transformationen und Modifizierungen seiner Topoi unter Wissenschaftlern Uneinigkeit. Eine präzise Differenzierung der einzelnen theoretischen Konzepte ginge weit über den Rahmen dieses Aufsatzes hinaus. Anhand der hier besprochenen Topoi wird versucht, das darzustellen, was Tyrell als die „elementare Struktur" der romantischen Liebe bezeichnet (vgl. Tyrell 1987: 573), wobei auch relevante Theorien (vgl. Luhmann 1982: 163-183; Tyrell 1987; Giddens 1993: 48-60; Lenz 1998; Hahn 2008: 43; Illouz 2008: 214) berücksichtigt werden. Dabei ist eine Vereinfachung dieser äußerst komplexen Problematik jedoch unvermeidlich.

tion, die sie miteinander führen, wohnt nichts Pragmatisches inne. Diese Art der narrativen Gestaltung der Liebe charakterisiert nicht nur die Beziehung zwischen Kamenski und Fanny, sondern fast alle in Matoš' Werk dargestellten Liebesbeziehungen – es ist dies die Erzählstrategie, mittels derer Matoš den romantischen Liebescode in den Korpus der kroatischen Literatur einführt. Im diachronen Kontext der abendländischen Literaturen betrachtet, könnte Matoš' Liebeskonzept, zumindest auf den ersten Blick, anachronistisch wirken: Nicht nur Goethes DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHERS (1774), ein Vorreiter und konstitutives Segment des romantischen Liebesdiskurses, und Schlegels Roman LUCINDE (1799), mit dem der romantische Liebescode definitiv fixiert wurde (vgl. Egen 2009: 88), auch die „Klassiker" des romantischen Liebescodes – Flauberts MADAME BOVARY (1857) und Tolstojs ANNA KARENINA (1873-78) – waren damals bereits publiziert. Und da einige der für den romantischen Liebescode typischen Topoi bereits im Lauf des 19. Jahrhunderts auch in die kroatische Nationalliteratur Eingang gefunden hatten, beispielsweise in die poetischen Welten eines Jorgovanić, Šenoa oder Kovačić, mag diese Positionierung von Matoš' Poetik, oberflächlich betrachtet, übereilt erscheinen. Bei genauerer Analyse fällt jedoch auf, dass Matoš' Œuvre sich vom bisherigen literarischen Schaffen vor allem in der Art und Weise der Darstellung des modernen Individuums wesentlich unterscheidet. Im Gegensatz zu den Protagonisten von Jorgovanić, Šenoa und Kovačić, für die es erst einmal darum geht, sich von vorgegebenen gesellschaftlichen Rollen zu befreien, sind die Protagonisten in Matoš' poetologischem Universum zumeist moderne, freie Subjekte, die sich ständig auf der Suche nach Konzepten der Kreierung der eigenen Identität befinden (vgl. 1982: Luhmann 208), wobei der/die geliebte Andere eine besondere Rolle spielt. Die Liebe von Matoš' Protagonisten ist durch keinerlei „äußere" Faktoren motiviert, sie lieben nicht, weil der andere reich, schön, adelig ist oder einer gewissen Klasse angehört, „der Grund der Liebe liegt nicht in den *Qualitäten* des anderen, sondern in seiner *Liebe*" (Luhmann 1982: 135-136). Kurzum: „die Liebe um der Liebe willen" wird die Formel der Existenz (ibid.: 6). Demgegenüber sind die in der vorherigen Literatur dargestellten Liebesbeziehungen auf äußere Faktoren gegründet und als solche entweder der Nation oder

dem Allgemeinwohl (Dora und Pavao in Šenoas Roman ZLATAROVO ZLATO, 1878), der eigenen Prosperität (Laura und Ivica Kičmanović in Kovačić' Roman U REGISTRATURI, 1888), den mystischen Welten des Einzelnen (Stella Raïva und Emeric Horvat in Jorgovanić' Novelle STELLA RAÏVA, 1880) untergeordnet. Ein weiteres Charakteristikum, das Matoš' poetische Sprache im Vergleich zu den bis dahin kreierten Liebeskonzepten in der Nationalliteratur auszeichnet, liegt darin, dass der Autor die typischen Topoi des romantischen Liebescodes verwendet und gleichzeitig ironisiert und pervertiert. Analog zu der damals in den europäischen Literaturen üblichen Parodierung und Ironisierung des romantischen Liebesmediums – beispielsweise in Poes THE SPECTACLES (1844), Schnitzlers EINE KLEINE KOMÖDIE (1893), Rilkes LIEBESGESCHICHTEN (1912) – ironisiert und parodiert auch Matoš, wenngleich in einer ästhetisch latenteren und raffinierten Form. Auch wenn dieses gleichzeitige Affirmieren und Hinterfragen der typischen Topoi des romantischen Liebescodes auf allen Textebenen und mit fast allen poetologischen Requisiten durchgeführt wird, tritt es am deutlichsten in der Art und Weise der Kommunikation der Liebenden zum Vorschein.

„DIE SPRACHE DES WASSERS, DES WINDES UND DER ERDE"

Die Freiheit des modernen Individuums, die Kreierung der eigenen Identität durch die Bestätigung durch das geliebte Gegenüber (vgl. Luhmann 1982: 208) zeigt sich in Matoš' Novelle vor allem durch die ungezügelten, authentischen Äußerungen der sprechenden Subjekte. Wenn Alfred und Fanny einander ihrer Liebe versichern, wird nichts geheuchelt und nichts relativiert. Unabhängig von dem Raum, in dem sie sich befinden, ist die „Gesprächszene" (vgl. Lacan 1973: 104) immer so gestaltet, dass sich die Gesprächspartner in ihren Rollen gleichmäßig austauschen – Zuhörer/Redner, Redner/Zuhörer – und dabei vom Wunsch beseelt sind, vollkommen zum anderen vorzudringen. Im Unterschied zu bis dahin üblichen Formen der Darstellung der Liebeskommunikation in einem literarischen Werk, in denen die Akteure ihre Liebe entweder zu verdrängen oder zu verbergen versuchen – oft in hartem Kampf mit sich selbst (Stella Raïva und Emerico Horvat) – oder aber wenn sie es wagen ihrer Liebe nicht in

einer direkten Form, sondern eher durch eine dritte Person bzw. mittels des Erzählers Ausdruck zu verleihen,[2] sind sowohl die Kommunikation zwischen Alfred und Fanny insgesamt als auch ihre Liebesbeteuerungen direkt und authentisch.

Auch der Inhalt ihrer Kommunikation ist frei und authentisch. Diese gilt nicht dem Austausch von irgendwelchen praktischen Mitteilungen – paradoxerweise scheinen sie, selbst wenn sie miteinander reden, einander gar nichts zu sagen zu haben. Es handelt sich um „einen abstrakten Diskurs über die Liebe, eine Philosophie der Sache, die insgesamt doch nur allgemeines Geschwätz" über die Liebe selbst ist (Barthes 2014: 163). In diesem Sinne beruht ihre Kommunikation nicht auf irgendeiner „Erfolgsgarantie", auf der Konzentration „auf einen und nur einen symbiotischen Mechanismus" (Luhmann 1982: 32) wie zum Beispiel auf die Macht wie im Rechtssystem, auf die Geldtransaktion wie im Wirtschaftssystem oder auf die Wahrheit wie im Wissenschaftssystem; im Gegensatz zu anderen binären Systemen wird sie paradoxerweise durch das „Unmögliche" garantiert. Wie bei anderen symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien handelt es sich auch beim Liebesmedium um eine semantische Einrichtung, die es ermöglicht, „an sich unwahrscheinlichen Kommunikationen trotzdem Erfolg zu verschaffen" (ibid.: 21), um ein Kommunikationsmedium, das „Sinnerleben geben" kann, „das sich nicht kommunizieren läßt" (ibid.: 156) oder noch präziser ausgedrückt: um „kommunikative Behandlung von Individualität" (ibid.: 15).

Mit Blick darauf, dass die Garantie für den Kommunikationserfolg im Liebesmedium außerordentlich komplex und vielschichtig ist, weist Luhmann auf eine Reihe paradoxer Mechanismen hin, wie die Liebe, die die ihr zufallenden Kommunikationsprobleme auf ganz eigentümliche Weise löst.

> Sie kann, um es paradox zu formulieren, Kommunikation unter weitgehendem Verzicht auf Kommunikation intensivieren. Sie bedient sich weit-

[2] So erklärt etwa Werther Lotte seine Liebe durch seine Briefe bzw. durch den „Erzähler-Herausgeber", der die Briefe sammelt und herausgibt; Stella Raïva teilt ihre Liebe zu Emerico einem Figur-Erzähler mit, der sie dann an einen weiteren Figur-Erzähler übermittelt, der sie schließlich an den Leser weiterleitet.

> gehend indirekter Kommunikation, verläßt sich auf Vorwegnahme und Schonverstandenhaben. Sie kann durch explizite Kommunikation, durch Frage und Antwort, geradezu unangenehm berührt werden, weil damit zum Ausdruck kommt, daß etwas sich nicht von selbst versteht. Zum klassischen Code gehört denn auch die „Augensprache", ebenso wie die Feststellung, daß Liebende endlos miteinander reden können, ohne sich etwas zu sagen zu haben. (Luhmann 1982: 29)

Diese Art der Kommunikation setzt auch Matoš bei der Gestaltung der Liebesdialoge ein. So verläuft das Gespräch zwischen Alfred und Fanny schon beim ersten Treffen ohne irgendeine Kontextualisierung. Es ist gestaltet, als wäre es eine Fortsetzung; sie reden davon, dass sie sich seit jeher kennen und für immer zusammenbleiben werden, auch wenn das Sujet gerade darauf beruht, dass sie sich nie zuvor begegnet sind, zumindestens physisch. Fanny: „– Ja sam te uvijek, uvijek poznavala i uvijek čeznula za tobom. I ja sam te našla. Niko te meni ne može oteti, pa ni smrt!";[3] Kamenski: „I ja tebe!" (121);[4] Erzähler: „I doista, Kamenskomu bijaše tako kao da ju izvrsno poznaje, kao da ju često i prečesto viđaše, ali gdje, gdje?" (121)[5] Die Kommunikation gemäß dem Prinzip der Vorwegnahme und des Schonverstandenhabens manifestiert sich auch darin, dass die Liebenden den Namen des anderen kennen, ohne einander je begegnet zu sein. Anstatt sich verbal auszudrücken, kommunizieren sie oft durch Augensprache oder Schweigen. „Nestade im riječi. Obuzela ih topla, klonula umornost kao bolnika kada ga iznesu na svjež vjetar smorac. Da umriješe, ne bi u taj čas osjetili." (127)[6] Wenn sie sich einander zuwenden, dann re-

---

[3] Matoš 1976a: 123. Im Folgenden wird aus dieser Ausgabe zitiert und lediglich auf die Seite verwiesen. „Ich habe dich immer, immer gekannt und mich immer nach dir gesehnt. Und ich habe dich gefunden. Niemand kann dich mir rauben, selbst der Tod nicht!" Übersetzung hier um im Folgenden aus dem „Agramer Tagblatt" 37/1922 (5.-16.5.), 120-131 ohne Angabe des Übersetzers. Die hier verwendeten Zitate wurden von Roswitha Fraller leicht bearbeitet.

[4] „Ich dich auch!"

[5] „Und wirklich, Kamenski war es so zumute, als müßte er sie schon seit langem sehr gut kennen, als hätte er sie oft, sehr oft gesehen, aber wo, wo?"

[6] „Die Worte stockten. Es umfing sie eine weiche, müde Ermattung wie den Kranken, wenn man ihn auf den frischen Frühlingswind herausträgt. Wären sie gestorben, sie

den sie nicht in einer alltäglichen, sondern in einer auffällig redundanten und hoch poetisierten Sprache, wie etwa: „Čuješ li, lijepa gospođo, zvijezde kako zvuče, a zvukove kako zvjezdoniču? Serafska pjesma, a tvoje ju srce prati nebeskim arpeggiom." (124)[7] In diesem Sinne beruht ihre Kommunikation nicht darauf, was explizit gemacht wird, sondern eher darauf, was dahinter steht, eher darauf, was nicht gesagt wird, was überflüssig ist, als darauf, was gesagt wurde. Es handelt sich, mit den Worten von Freud, Lacan und Barthes, um „verbale Halluzinationen" (Barthes 2014: 19) oder, wie es an einer Stelle der Novelle heißt, um „jezik vode, vjetra i zemlje" (121).[8]

Sprechen und/oder kreischen

Nun werden die Topoi des romantischen Liebescodes bereits dadurch ironisiert, wie die Sprachszene konfiguriert ist, durch die Tatsache, dass an der Kommunikation der Protagonisten – moderner, emanzipierter Subjekte, die ihre Liebesgefühle direkt und ohne irgendwelche Hemmungen ausdrücken – ein Papagei beteiligt ist. Die Glaubwürdigkeit des romantischen Liebescodes wird auch dadurch angekratzt, dass in den narrativen Segmenten, denen eine besondere semantische Bedeutung zugewiesen ist – Titel, Höhepunkt der Handlung, Sujet, Ende –, Camao offensichtlich dominiert. Auch der Umstand, dass er die titelgebende Figur ist und die ganze Spannung der Frage gilt, wann er wohl die Szene betreten wird (wiewohl Titelfigur, tut er das erst am Ende der Novelle), suggeriert, dass der Papagei in dieser fiktiven Welt eine herausragende Stellung einnimmt, dass in der narrativen Ordnung seine Funktion und sein Ansehen gewaltig sind.

In der Folge werde ich versuchen, die ihm zugewiesene Bedeutung unter fünf Aspekten zu betrachten: 1. *Wann* bzw. in welchem narrativen Segment schwatzt der Papagei? Welche Art von Reaktion ruft er damit bei den Figuren hervor? 2. *Wen* ahmt der Papagei nach? Wann und wie erfährt

---

hätten es nicht gefühlt."

[7] „Hörst du, schöne Frau, die Sterne, wie sie tönen und die Töne, wie sie Sterne hervorrufen? Ein seraphischer Gesang und dein Herz begleitet ihn mit himmlischem Arpeggio."

[8] „die Sprache des Wassers, des Windes und der Erde"

der Leser, wessen Worte er wiedergibt? 3. *Worüber* spricht der Papagei? Was sagt er konkret? 4. *Was für eine* syntaktische Konstruktion verwendet der Papagei? 5. *In welcher Sprache* plappert der Papagei?

Das *erste Mal* meldet sich Camao zu Wort im Moment, als Alfred nach langen und aufmerksamen Betrachten des Porträts des Ehepaars Forest und Fanny, auf Fanny die Inschrift *amor meus aeternus* entdeckt und vielsagend verstummt. Fanny, die sofort „instinktivno osjeti uzrok njegovog ćutanja" (127),[9] verdeckt das Porträt des Ehegatten mit einem Vorhang. In diesem Augenblick platzt es aus dem Papagei heraus: „Fanny, Fanny!" (128) Diese Exklamation, eine persönliche Anrede, die sich nicht leicht einordnen lässt (ein Ruf, eine Einladung, eine Aufforderung oder eine Warnung), in einer syntaktisch denkbar unvollständigen Form, die in fast allen Sprachen mehr oder weniger unverändert bleibt, bestimmt maßgeblich Kamenskis weiteres Verhalten, buchstäblich „sledi [mu] krv u žilama" (128).[10] Erst danach erfährt der Leser vom Erzähler, wenn auch in Konditionalform, wessen Worte Camao nachplappert: „Baš kao da viknu Forest sa portraita." (128)[11] Dann versucht Fanny, vom Kreischen des Papageis auffällig aufgebracht (wenn auch nicht so konsterniert wie Alfred), den Vogel zum Schweigen zu bringen, indem sie ihn mit Zucker füttert und ihn zurechtweist: „Ćuti, budalo, ćuti!" (128)[12] Das alles versetzt Alfred in eine noch exaltiertere emotionale Lage.

> I Kamenski se grohotom nasmija, ali kad se bijela papiga sa zelenom perjanicom stane kostriješiti i buljiti u nj krupnim i zbuljenim očima, tvrdim i crnim kao od crne smole, osvoji ga potajni ijed i želja da joj priđe i zaokrene vratom. (128)

> Auch Kamenski lachte hell auf, als aber der weiße Papagei seinen grünen Schopf zu sträuben anfing und seine großen, hervorgequollenen Augen, die hart und schwarz wie aus schwarzem Pech waren, auf ihn heftete, bemächtigte sich seiner ein heimlicher Zorn und der Wunsch, sich dem Papagei zu nähern und ihm den Hals umzudrehen.

---

[9] „instinktiv den Grund seines Schweigens fühlt"

[10] „gefror ihm das Blut in den Adern"

[11] „Gerade, als hätte Forest aus dem Porträt geschrien"

[12] „Schweig, du Dummkopf, schweig!"

Danach meldet sich Camao noch einmal, aber jetzt erfährt der Leser nicht, was er sagt, sondern nur die ihm durch den Erzähler vermittelte Reaktion Kamenskis:

> I opet mu zanijemiše u grlu riječi. Čuje se samo ljutito kostrušenje papige koja pilji u ljubavnika svojim krupnim izbuljenim očima, tvrdim i crnim kao od crne smole. (128-129)

> Und wieder verstummten ihm die Worte in der Kehle. Man hört nur das zornige Sträuben des Papageis, welcher den Geliebten mit seinen großen, hervorgequollenen Augen, die hart und schwarz sind wie aus schwarzem Pech, anstarrt.

Das *zweite Mal* meldet sich der Papagei in einem noch wesentlich spannenderen Moment in der Sujetlinie, konkret im Augenblick, in dem sich die Liebenden auf die Flucht vorbereiten und Kamenski beginnt, Fannys Kleider aus dem Schrank zu nehmen und in den Koffer zu packen. Das bemerkend, beginnt der Vogel plötzlich „kostrušiti [se] kao mahnit[a] i vikati" (129)[13] und in einer Mischung aus Französisch und Englisch Forest nachzuahmen. Camao zitiert die Liebesworte von Fannys Ehemann, die im Text, in zwei leicht verändert Varianten, an zwei Stellen vorkommen: „– Fanny, Fanny, mydear Fanny! Fanny, mamignonne, douceminette Fanny – –" und „– – Fanny, mignonne, ma minette Fan-ny-y!" (129) Dem des Englischen und Französischen nicht mächtigen kroatischen Leser muss die Bedeutung der Worte des Papageis zunächst (in den beigelegten Notizen findet sich eine Übersetzung [317]) verborgen bleiben. Fanny ist durch das Geplappere des Papageis sichtlich noch mehr verstört. Zunächst von „panischer Angst" ergriffen, gerät sie gleich darauf buchstäblich „außer Fassung". Auch dieses Mal versucht Fanny, den geschwätzigen Vogel mit Zucker ruhig zu stellen. „– – Pst, Camao! –„ (129), flüstert sie ihm dabei zu. Dies aber scheint den Papagei nur noch mehr zum Reden zu ermuntern, denn er

> dreči kao bijesna, zelena perjanica mahnito trepti na lutkastoj glavi, a izbuljene oči, tvrde i crne kao od crne smole, nabreknule kao da će da iskoče. (129)

[13] „(sich) wie verrückt zu sträuben und zu schreien"

> kreischt wie besessen, der grüne Schopf schüttelt sich toll am puppenhaften Kopf, und die herausgequollenen Augen, hart und schwarz wie schwarzes Pech, sind ihm zum Herausfallen angeschwollen.

Kurz darauf erscheint Forest, der von seinem Diener von der ehelichen Untreue in Kenntnis gesetzt worden ist. Alfred bleibt keine Zeit zu fliehen, er kann sich nur mehr hinter dem Vorhang verstecken, und Fanny versucht, die Wahrheit vor dem Ehegatten zu verbergen. Zumindest für einen Augenblick deutet alles darauf hin, dass es Fanny gelungen ist, die angespannte Situation zu meistern, den plappernden Vogel zum Verstummen zu bringen und den Ehemann zu überzeugen, dass der Diener ihn in die Irre geführt hat. Dies lassen Forests Worte vermuten, er wiederholt dieselben Liebesworte, die der Papagei nur ein paar Zeilen zuvor (die erste, längere Variante) formuliert hat („– Fanny, Fanny, my dear Fanny! Fanny, ma mignonne, douce minette Fanny – –„). Diesen Worten fügt er seine Liebeserklärung (auf Kroatisch) und die Gründe seiner Liebe zu Fanny hinzu:

> Ja te strašno volim, Fanny, jer imaš zmijski jezik i jaguarske pandže. Slavno je to biti tvoj muž: vječna divna borba! (131)

> Ich liebe dich so schrecklich, Fanny, weil du eine Schlangenzunge und Jaguarkrallen hast. Es ist göttlich, dein Mann zu sein: ein fortwährender, wundervoller Kampf!

Das *dritte Mal* meldet sich der Papagei in dem Moment zu Wort, da die Eheleute sich miteinander versöhnt haben. Alles deutet darauf hin, dass es Fanny wirklich gelungen ist, den Ehemann zu überzeugen, dass der Diener gelogen hat, dass Kamenski nicht ihr Liebhaber, sondern ein zufälliger Passant ist, dem sie aus Langeweile und Mitleid eine Übernachtungsmöglichkeit angeboten hat. In dieser Situation mischt sich der Papagei abermals ein. Er tut dies merkwürdigerweise auf Kroatisch, obwohl der Erzähler ausdrücklich etwas anderes angekündigt hat, nämlich, dass er auf Deutsch, Polnisch und Französisch sprechen wird. Jetzt ahmt er Fannys Liebesworte an Alfred nach: „Dragi ... slatki ... Alfrede ... Tan ... Tannhäu-

seru ... nov život ... dušo ...“ (131)[14] Daraufhin ist es mit Fannys Fassung endgültig vorbei, sie verliert völlig die Kontrolle über sich, im vergeblichen Versuch, den Papagei zu fangen und zum Schweigen zu bringen. Camao beeindruckt das alles nicht. Er lässt sich auf Forests Schulter nieder und setzt sein Geplappere fort, dieses Mal Alfreds Liebesbekundung an Fanny und ihre Fluchtpläne preisgebend:

> „ – Srce ... moje ... dušo ... misterijo života ... moga ... haha ... putujmo ... brzo, Fanny ... draga Fanny ...“ (132)
>
> Mein Herz … mein Glück … du Mysterium … meines Lebens … hahaha … reisen wir … bald … Fanny … liebe Fanny …

Während beim Nachahmen von Forests Worten der Leser vom Erzähler explizit davon in Kenntnis gesetzt wird, wessen Worte Camao nachschwatzt, kann er dieses Mal nur indirekt, aus dem Kontext, aus der Anrede und der grammatikalischen Person, herauslesen, dass es Alfreds Worte sind. Dieses Kreischen des Vogels führt zu einer emotiven Eskalation, die alle beteiligten Figuren erfasst. Fanny wird ohnmächtig und als Forest es hört, „flammte es in (seinen) Augen auf“;[15] er „schleift [...] sie an den Haaren über den persischen Teppich“ (133),[16] tötet daraufhin alle Akteure und dann sich selbst.

Schließlich krächzt der Papagei das *vierte Mal*, was gleichzeitig der letzte Satz der Novelle ist, als Nachbarn und die Polizei in der Villa erscheinen und fünf Leichen finden, mit folgenden Worten: „Fanny, Fanny, moja draga Fanny! Fanny, moje gondže, Fanny, slatka mačkice!“ (133).[17] Auch dieses Mal verrät der Erzähler nicht, wen der Papagei nachahmt, und anders als zuvor kann es der Leser auch nicht dem Kontext entnehmen. Dem Inhalt nach zu schließen sind es die Worte, die zuvor Forest benutzt hat, nur dass die jetzt nicht in einem Kauderwelsch aus Französisch und

---

[14] „Lieber … süßer … Alfred … Tan … Tannhäuser … neues Leben … meine Seele …“

[15] „užagrao očima“

[16] „vući za kosu po perzijskom sagu“

[17] „Fanny, Fanny, meine liebe Fanny! Fanny, meine Liebe, Fanny, mein süßes Kätzchen!“

Englisch, sondern auf Kroatisch wiedergegeben werden. Wie bei Forests Worten wird der Leser auch jetzt im Ungewissen belassen, wer ihr Urheber ist/sein könnte.

Subtile Chiffrierung

Aus dem Gesagten lässt sich Folgendes schließen: Der Papagei ahmt alle Beteiligten des Liebesdreiecks (Forest, Fanny, Alfred) nach. Die Worte, die aus dem Kontext auf ein bestimmtes Sprachsubjekt hinweisen, werden einmal in den Mund des jeweiligen Sprachsubjektes und ein anderes Mal in den Schnabel des Papageis gelegt: Demzufolge bleibt für den Leser oft im Dunkeln, wem die Worte zuzuordnen sind. Der Papagei schwatzt in mehreren Sprachen und nicht immer in der, die der Erzähler ankündigt. Die einzelnen Äußerungen des Papageis unterscheiden sich voneinander sowohl in Hinsicht auf die inhaltliche als auch auf die syntaktische Konstruktion.

Zweierlei ist evident: Das Papageiengeplappere ist nicht nach einem einlinigen System gestaltet, aber auch nicht willkürlich angelegt. Bei näherem Betrachten offenbart sich eine eigentümliche Logik, die ständig an der Grenze zwischen raffiniert geordneter Dramaturgie und nach Augenmaß organisiertem Chaos balanciert. Durch diese Affirmation einer bestimmten Anordnung und ihr gleichzeitiges Entgleiten wird eine hermetische Vieldeutigkeit assoziiert, die die zu Matoš' Zeit dominanten ästhetischen Tendenzen (Symbolismus, Ästhetizismus, Dekadenz) reflektiert. Diesbezüglich drängen sich fast von selbst folgende Fragen auf: Wer ist Camao? Wen stellt er dar? Welche Bedeutung wird durch eine solche kommunikative Konstellation transportiert? Auf diese Fragen gibt der Autor in verschiedenen Zusammenhängen selbst eine Antwort.

Er tut dies zuerst am Anfang der Novelle, in einer Fußnote, in der er die Bedeutung des Titels, die Bedeutung des Worts „camao" erklärt: „Tako se zvaše mistična ptica, za koju vjerovahu srednjovjekovni Španjolci da pogiba kada žena prevari muža." (116)[18] Diese Erklärung dürfte den Leser freilich eher verwirren als dass sie ihm helfen würde, weil der Narrator das

[18] „So hieß der mystische Vogel, von dem die Spanier des Mittelalters glaubten, dass er umkommt, wenn die Ehefrau ihren Mann betrügt."

Gegenteil erzählt, ist doch der Vogel der Einzige, der überlebt. Begibt sich der Leser weiter auf die Suche nach der Bedeutung des Wortes, erlebt er weitere Überraschungen. Es gibt nämlich kaum ein neueres Wörterbuch oder Nachschlagewerk der Standardsprache des Kroatischen, in dem es verzeichnet wäre, während die wenigen Wörterbücher, die es erfassen, seine Bedeutung zusätzlich verrätseln statt sie zu entschlüsseln. So heißt es beispielweise im ŠPANJOLSKO-HRVATSKOSRPSKOM RJEČNIKU (vgl. Vinja-Musanić 1971: 174), dass „camao" eine Art wilde Taube bezeichnet. In dem oft zitierten Brief an Milan Ogrizović, in dem Matoš die Novelle interpretiert, erklärt er die Bedeutung des Wortes „camao" noch einmal wie folgt:

> Papagaj u Camau je simbol onog tamnog, dušmanskog u stvarima i životinjama, ubijajući, izdajući nas u najjačim našim časovima. (Matoš 1976a: 54)

> Der Papagei in Camao ist ein Symbol des Dunklen, Verbrecherischen in Dingen und Tieren, das uns in unseren stärksten Augenblicken tötet und verrät.

In den bisherigen Analysen von Matoš' Novelle wurde diese Erklärung für die Interpretation der Sinnordnung des Textes herangezogen (vgl. Horvat 1994; Oraić Tolić 2013). Doch selbst wenn wir genau wüssten, was das „Verbrecherische" in uns ist, welches „unsere stärksten Augenblicke" sind, wäre eine solche Architektonik des Sinns noch immer weit davon entfernt, die Bedeutung des Wortes „camao" und der Novelle selbst endgültig zu erklären. Daher möchte ich versuchen, einige weitere mögliche Interpretationslinien von Matoš' raffinierten literarischen Zeichen zu verfolgen.

Zunächst ist es evident, dass durch die Art und Weise, wie die Gesprächsszene konfiguriert ist – der Papagei ist den sprechenden Subjekten gleichgestellt –, die Authentizität des Redners und die Position, die er einnimmt, hinterfragt wird. Die Gleichsetzung des menschlichen Sprechens mit dem tierischen Gekrächze wird explizit reflektiert: Definiert das Reden die Position des Sprechers oder wird das Reden durch die (Macht-)Position bestimmt? – Fragen, die im literaturtheoretischen Diskurs oft diskutiert wurden (vgl. Foucault 1991). Ferner kann die buchstäbliche Trennung des Sprechers von seiner Aussage signalisieren, dass die geäußerten Worte

wesentlich mehr einschließen als eigentlich gesagt werden will, dass sie auf Bereiche hindeuten, die jenseits des bewussten Verstehens des Redners und jenseits seiner Kontrolle stehen (Lacan 1973). Die Tatsache, dass ein und dieselbe Aussage einmal aus dem Mund des modernen Individuums kommt und ein anderes Mal aus dem Schnabel eines mysteriösen Vogels beziehungsweise, dass es dem Leser nicht möglich ist, mit Sicherheit festzustellen, wem die Aussage zuzuordnen ist, kann unsere Illusion, dass wir die Sprache beherrschen, zunichtemachen. Das Faktum, dass es außerhalb unserer Macht liegt, den Papagei in seiner Entscheidung, wessen Aussage er nachahmt und wessen nicht, zu beeinflussen, macht uns bewusst, dass sich die Sprache für das, was wir sagen wollen, bisweilen als Hindernis erweist. Dass die ersehnte Mitteilung nicht von der geliebten Person, sondern von einem verrückten Vogel kommt, heißt nichts anderes, als dass die Sprache nicht nur essenzielle Entfremdung mit sich bringt, sondern auch, dass wir paradoxerweise erst in einer solchen Form das Begehren erkennen und ausdrücken können, weil das Begehren nichts anderes ist als das, was wir in der angeborenen Sprache finden und zwischen den Zeilen lesen (Lacan 1973: 104; Fink 1995: 17). In der Teilung der Sprachgeste, dadurch, dass die Äußerung dem Redner buchstäblich aus dem Mund genommen und in den Schnabel des Tieres gelegt wird, liegt auch der Verweis auf ein Hauptcharakteristikum des Liebesdiskurses, wie ihn Barthes bestimmt, nämlich darauf, dass in dem Diskurs der Liebe, das, was gesagt wird, nicht unbedingt das ist, was geäußert wird, darauf dass „sein aktives Prinzip [...] nicht, was er sagt, sondern was er artikuliert" ist (Barthes 2014: 18). Bei Matoš' Ironie handelt es sich jedoch nicht um ein rhetorisches Mittel, eine literarische Technik, die auf dem für die klassische Figur der Ironie typischen Prinzip der „Wahrheitsumdrehung" (Muecke 1969: 80) basiert, gemäß welchem ein Ausdruck durch einen semantisch entgegengesetzten Ausdruck ersetzt wird. Die Konfiguration der Gesprächsszene, in der der Papagei genauso als Träger der Ideale des romantischen Liebescodes fungieren kann wie eines der unterschiedlich charakterisierten sprechenden Subjekte, regt den Leser nicht an, eine bestimmte „Wahrheit" des Autors zu decodieren, sondern eher verschiedene „Wahrheiten" in Betracht zu ziehen, die „Wahrheit an sich" zu reflektieren. Dadurch, dass die Rollen

der sprechenden Subjekte ständig wechseln, dass nie klar ist, wem das Gesagte zuzuordnen ist, wird die Grundstruktur der Ironie – entgegen der vom Autor intendierten Weise – in einen „Raum der Leere" (Stojanović 1984: 108), in ein gefährliches, zweischneidiges, „riskantes Geschäft" (Hutcheon 1994: 11) „umgedreht". So betrachtet erweist sich Matoš' Ironie als ein Teil des Kommunikationsprozesses, der in den Relationen zwischen Bedeutungen, aber auch zwischen Menschen und Äußerungen und manchmal auch zwischen Intentionen und Interpretationen entsteht.[19]

Die Analyse der Aussagen der einzelnen Sprachsubjekte könnte Matoš' komplexer Ironie möglicherweise einige Bedeutungsnuancen entlocken. So fällt auf, dass Camao sowohl Forests und Alfreds Liebeserklärungen an Fanny nachahmt, bei der Wiedergabe von Fannys Liebesbe-

[19] Im bisherigen theoretischen Diskurs wurde die Figur der Ironie auf verschiedenste Art und Weise typisiert: als *classic, romantic, cosmic, verbal, situational, dramatic* (Preminger/Brogan 1993: 633-636); als *classic, verbal, dramatic* und *situational* (Muecke 1969); als sokratische Ironie, rhetorische Ironie, semantische Ironie und Ironie des Schicksals (Škvorc 2005: 88); als *ironia verbi, ironia vitae, ironia etnis,* als Fiktionsironie (Nünning 2013: 352-353); als rhetorische und kosmische Ironie (Biti 2001: 426-429). Eine weitergehende Differenzierung der Ironie würde den Rahmen dieses Aufsatzes ebenso sprengen wie eine noch detailliertere Darlegung von Matoš' Poetik. Die im Beitrag vertretene These, wonach Matoš die Topoi des romantischen Liebescode in die kroatische Literatur einführt und sie gleichzeitig auf subtile Art ironisch pervertiert, basiert auf einer groben diachronen Unterscheidung zwischen der klassischen und modernen bzw. der „vorromantischen" und „romantischen" Ironie. Ausgehend von einer solchen Positionierung unterscheidet Biti zwischen *rhetorischer* und *kosmischer* Ironie. „Während die rhetorische I. [Ironie], die zur Zeit einer stabilen epistemologischen Weltordnung entstand, in der Rezeption immer mit Hilfe des Ausgleichens der trügerischen Oberfläche (des Worts) mit der authentischen Tiefe (der Bedeutung) aufgehoben werden kann, basiert die kosmische I. [Ironie] auf der frühromantischen Einsicht in die ihrem Wesen nach paradox gewordene Welt, deren widersprüchliche Totalität sich nur durch eine zweideutige Haltung ihr gegenüber erfassen lässt (Wellek). Die I. [Ironie] wird hier nicht, wie eben noch in Booths normativem Konzept (1974), auf die Aktivität des gewöhnlichen *puzzle solving* zurückgeführt. Stattdessen reißt die unauflösliche I. [Ironie] als unendliches selbstreferenzielles Hinüberbeugen der Sprache über sich selbst die Kluft zwischen dem Zeichen und der Bedeutung auf und verhindert damit deren Aussöhnung." (Biti 2001: 426)

zeugungen sich jedoch auf jene beschränkt, die an Alfred gerichtet sind. Eine solche Konfiguration der Kommunikationssituation könnte darauf hindeuten, dass die Liebe zwischen Fanny und Forest einseitig, ungleichberechtigt und unehrlich, die Liebe zwischen Fanny und Alfred hingegen wechselseitig, gleichberechtigt und ehrlich ist (was sich auch aus dem Kontext herauslesen lässt). Die Tatsache, dass in dem fiktiven Universum Forest, ein Amerikaner, einer Polin in Genf in einem Kauderwelsch aus Englisch und Französisch seine Liebe erklärt, was dem Leser vom Erzähler auf Kroatisch vermittelt wird, wie auch die Tatsache, dass Camaos erstmaliges Geplappere, in dem er Forest nachahmt, sprachlich universal (sprich: neutral) ist, könnte die Unglaubwürdigkeit seiner Aussagen sowie die Unwahrhaftigkeit ihrer Liebe signalisieren – darauf deuten tatsächlich einige Bemerkungen seiner Ehegattin hin, etwa, „troši[o se] sa glumicama". (131)[20] Die so dargestellte Vielsprachigkeit könnte auch etwas ganz anderes bedeuten, etwa die Unfähigkeit des Subjekts, eigene Gefühle auszudrücken oder die Suche nach der glaubwürdigsten (interessantesten, aufregendsten) Weise, jemandem seine Liebe zu bezeugen. Der Liebesdiskurs zwischen Fanny und Alfred, den der Papagei – entgegen der Ankündigung des Narrators – auf Kroatisch, also in Alfreds und des Lesers Muttersprache, wiedergibt, könnte auf der anderen Seite ihre gegenseitige Zuneigung und Treue konnotieren, aber auch das glückliche Ende einer langen Suche nach der adäquatesten Sprache des Liebesdiskurses (die Sprache des Begehrens in Lacans Sinne). Dass Forests Liebe zu Fanny einseitig und egoistisch, die Liebe zwischen Fanny und Alfred hingegen gegenseitig und echt ist, wird auch durch die syntaktische Konstruktion angedeutet: Während Forests Liebesworte in eine streng geordnete Syntax gefasst sind, die Disziplin, Gesetzmäßigkeit und Ausschließlichkeit suggeriert, die auch ihre Liebe reflektiert, haben die Äußerungen von Fanny und Alfred die Form einzelner, unzusammenhängender Worte, die Freiheit und ungebundene Emotionalität vermitteln, was ihre Liebe einmal mehr unterstreicht. Und schließlich ist es besonders merkwürdig, dass Matoš, wenngleich mit äußerst subtilen Mitteln, auch die Liebesbekundungen von Alfred und Fanny desavouiert und damit den romantischen Liebesdiskurs

[20] „lungert mit den Schauspielerinnen herum"

unter einen neuen ironischen Aspekt stellt. Deren Kommunikation lässt vor allem durch den letzten Satz der Novelle, in dem Camao die Worte, die Forest zuvor in seinem Sprachengemisch ausgedrückt hat, auf Kroatisch wiedergibt, einen Verdacht aufkommen. Dadurch, dass das sprachliche Aussagesystem der Redner unvorhersagbar ist (der Leser erwartet, dass die vom Papagei in Fremdsprachen wiedergegebenen Worte zu Forest gehören, während die kroatische Sprache, also seine Muttersprache, Fanny und Alfred zuzuordnen ist, wie auch dadurch, dass der Narrator nicht erwähnt, von wem der letzte Satz stammen könnte, scheint es denkbar, dass der Papagei irgendjemanden nachahmen könnte, womit Forests und Alfreds Liebe zu Fanny wie auch Fannys Liebe zu Alfred und Forest gleichgesetzt werden würde. Eine Interpretation der Liebe zwischen Fanny und Alfred in diese Richtung wird auch durch das unerwartet eingesetzte „hahaha" in Alfreds Liebesbekundungen an Fanny gestützt, das sich als Fehlleistung oder Füllwort, als Scherz oder (Selbst-)Ironie des Liebhabers lesen lässt (vgl. Freud 1940: 256, 268; Lacan 1973: 108-109). An all diesen Ausführungen und Überlegungen dürfte deutlich werden, dass das Papageiengekrächze sich aus vielen Schichten und Bedeutungen zusammensetzt. Die Absicht dieses Beitrages war nicht, alle diese Sinnnuancen aufzuspüren und zu analysieren, sondern eher zu zeigen, wie die besprochenen ästhetischen Strategien die Topoi des romantischen Liebescodes verwenden und gleichzeitig subtil ironisieren.

Literatur

Barthes, Roland (2014): *Fragmente einer Sprache der Liebe.* Frankfurt/M.: Suhrkamp [1977].

Egen, Christoph (2009): *Zur Sozio- und Psychogenese der romantischen Liebesvorstellung in westeuropäischen Gesellschaften.* Göttingen: Cuvillier Verlag.

Fink, Bruce (1995): *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance.* New Jersey: Princeton.

Foucault, Michel (1973): *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft.* Frankfurt/M.: Suhrkamp [1961].

Freud, Sigmund (1940): *Zur Psychopathologie des Alltagslebens.* (= Gesammelte Werke, Bd. IV). London, Frankfurt/M.: S. Fischer [1901].

Giddens, Anthony (1993): *Wandel der Intimität. Sexualität, Liebe und Erotik in modernen Gesellschaften.* Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

Hahn, Cornelia (2008): „Romantische Liebe als Phänomen der Moderne. Anmerkungen zur Soziologie intimer Beziehungen". In: Niekrenz, Yvonne; Villány, Dirk (Hg.) (2008), *Liebes Erklärungen. Intimbeziehungen aus soziologischer Perspektive.* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 40-53.

Horvat, Vladimir (1994): *Matoševa poetika. Camao. Prva pjesma. Baudelaire.* Zagreb: Globus.

Hutcheon, Linda (1994): *Irony's Edge: the Theory and Politics of Irony.* London, New York: Routledge.

Illouz, Eva (1977): *Consuming the Romantic Utopia. Love and the Cultural Contradictions of Capitalism.* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Illouz, Eva (2008): „Eine Religion ohne Glauben: Liebe und die Ambivalenz der Moderne". In: Niekrenz, Yvonne, Villány, Dirk (Hg.) (2008), *Liebes Erklärungen. Intimbeziehungen aus soziologischer Perspektive.* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 211-221.

Lacan, Jacques (1973): *Schriften I.* Freiburg: Olten.

Lenz, Karl (1998): „Romantische Liebe – Ende eines Beziehungsideals?" In: Hahn, Kornelia; Burkart, Günter (Hg.) (1998), *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen.* Opladen: Leske+Budrich, 65-84.

Luhmann, Niklas (1982): *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität.* Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Matoš, Antun Gustav (1976a): *Iverje. Novo iverje. Umorne priče.* (= Sabrana djela, Bd. I). Zagreb: Liber.

Matoš, Antun Gustav (1976b): *Pisma II.* (= Sabrana djela, Bd. XX). Zagreb: Liber.

Muecke, Douglas Colin (1969): *The Compass of Irony.* Lexington: Methuen.

Nünning, Ansgar (2013): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze. Personen. Grundbegriffe.* Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.

Oraić Tolić, Dubravka (2013): *Čitanja Matoša*. Zagreb: Ljevak.
Preminger, Alex; Brogan, T. V. F. (1993): *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press.
Schuldt, Christian (2004): *Der Code des Herzens. Liebe und Sex in den Zeiten maximaler Möglichkeiten*. Frankfurt/M.: Eichborn.
Škvorc, Boris (2005): *Gorak okus prešućenog*. Zagreb: Alfa.
Stojanović, Dragan (1984): *Ironija i značenje*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
Tyrell, Hartmann (1987): „Romantische Liebe – Überlegungen zu ihrer ‚quantitativen Bestimmtheit'". In: Baecker, Dirk; Markowitz, Jürgen u.a. (Hg.), *Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 570-623.
Vinja, Vojimir; Musanić, Ratobor (1971): *Španjolsko-hrvatski rječnik*. Zagreb: Školska knjiga.

Matoš's Subtle Irony: The Code of Romantic Love

Abstract

A new model of intimate relations is constituted in the context of the general modernist turmoil that took place at the beginning of the nineteenth century, which is often referred to as *romantic love* in literature. Although this concept of love has been significantly altered during the following centuries, and sometimes even completely modified and/or perverted, recent theoretical considerations still see it as a dominant expression of desire (Luhmann 1982; Tyrell 1987; Giddens 1993; Illouz 1997; Lenz 1998; Schuldt 2004; Hahn 2008; Illouz 2008). Taking these theoretical assumptions as a starting point, this contribution presents an analysis of Matoš's short story Camao (1900). Unlike existing interpretations that present Camao as a respectable asset of modernity in the diachronic development of Croatian literature, an interpretation that is primarily based on its stylistic attribution to the Western European context (Horvat 1994, with reference

to poetics of symbolism; Orail Tolić 1996, with reference to artistic modernism and aestheticism), our interpretation attempts to decode Matoš's version of romantic desire.

Prikazivanje
Drugog svjetskog rata

Presentation
of World War II

Ironija i satira kod Branka Ćopića i Derviša Sušića

Almir Bašović (Sarajevo)

I

Ironija i satira mogle bi se shvatati kao dvije mogućnosti u razmišljanju o fenomenu smijeha u evropskoj tradiciji. Naime, smijeh se još od Aristotela i Platona tretira na dva načina. Za razliku od Platona koji u smijehu vidi mogućnost suosjećanja i boli, Aristotel smijeh tretira kao neki nedostatak koji nas ne boli. Veliki dio evropske tradicije mišljenja o smijehu i komici se na izvjestan način, svjesno ili nesvjesno, zasniva na Aristotelovom razmišljanju o tragediji. Naime, izgubljeni dio Poetike koji je govorio o komediji, svjesno ili nesvjesno, „rekonstruira" se u odnosu na ključne pojmove pomoću kojih Aristotel opisuje komedijinu „uzvišenu sestru" tragediju. S tim u vezi, dovoljno je podsjetiti se na važnost koju pojam *pathosa* ima u evropskoj tradiciji mišljenja o drami. Tako, naprimjer, G. E. Lessing u svojoj Hamburškoj dramaturgiji upozorava da po Aristotelu tragedija može bez peripetije i prepoznavanja, dakle dva strukturalna elementa koji se nazivaju najvažnijim za sklop događaja, ali ono bez čega se tragička radnja ne može zamisliti jeste pathos, jer patnje izravno djeluju na svrhu tragedije, na izazivanje zaprepaštenja i samilosti. Pathos zauzima važno mjesto i u potrazi za temeljnim zakonima dramske konstrukcije u Tehnici drame Gustava Freytaga, zatim Emile Staiger u svojoj slavnoj knjizi Temeljni pojmovi poetike pathos navodi kao osnovnu karakteristiku dramskog stila, a György Lukács u knjizi Historija razvoja moderne drame važne probleme vezane za modernu dramu tretira imajući u vidu da novi život nema pathosa i da zbog toga u drami dolazi do gigantskih razmjera stilizacije osobina, do patologije.

Ma kako ga shvatali, pathos je dakle uvijek podrazumijevao unutrašnji pogled na zbivanje, kao važan preduvjet suosjećanja sa egzistencijalnom situacijom lika. Zato bi se moglo reći da se, kao suprotnost, pojam komičnog u evropskoj tradiciji često povezivao sa pogledom izvana, sa distancom, anestezijom, emotivnom neutralnošću, suspenzijom patetičke

solidarnosti. Najjasnije izraženo shvatanje smijeha zasnovano na ovakvoj, vanjskoj, perspektivi jeste ono koje u svojoj slavnoj studiji SMIJEH navodi Henry Bergson, koji doslovno kaže da „smijeh nema većeg neprijatelja od emocije" (Bergson 1987: 11).

Pišući u svojoj knjizi JEDNOSTAVNI OBLICI o razlici između satire i ironije, Andre Jolles kao da pravi neku vrstu rezimea o fenomenu smijeha u evropskoj kulturi. Pogledajmo njegove definicije satire i ironije, koje on iznosi baveći se vicom kao jednostavnim oblikom:

> Satira je poruga s onim što korimo ili ga se gnušamo i što nam je daleko. Ne želimo imati ništa zajedničko s prekorenim, oštro smo mu protivni, otud ga rješavamo bez sućuti, bez samilosti. (Jolles 1978: 181)

Za razliku od satire, ironija kako je definira Jolles ima spoznajnu funkciju i naglašeno unutrašnju perspektivu:

> Rugalac ima zajedno s predmetom svoje poruge osjećaj za ono čemu se ruga, on to poznaje iz sebe sama, ali ga je spoznao u njegovoj nedostatnosti i on ovu nedostatnost pokazuje onome koji je, čini se, nije spoznao. Stoga zajedništvo dobiva ovdje dublje značenje. U ironiji osjećamo nešto od naklonosti i povjerljivosti nekoga tko je više s nečim što je niže. A upravo u tome zajedništvu počiva velika pedagoška vrijednost ironije. [...] Ali svijest o tome da sami spoznajemo ono čemu se rugamo, da to gradi jedan naš dio, čini da u ironiji možemo s komičnim povezati sva sjenčenja od sjete do boli. Gorka satira ogorčena je na svoj predmet; gorka ironija gorka je jer je gorko u nama samima opet pronaći ono čemu se drugima rugamo. (Jolles 1978: 181-182)

Ovaj rad ima ambiciju razmotriti status ironije i satire u romanima ORLOVI RANO LETE i MAGAREĆE GODINE Branka Ćopića te u drami BAJA I DRUGOVI Derviša Sušića. Ovdje će se dakle dva tipa smijeha razmotriti na primjeru autora koji su bili sudionici NOB-e i koji svoja djela sa ratnom tematikom pišu u jednom izrazito ideološkom društvu. Također, ova dva autora su izabrana i kao neka vrsta antipoda, jer se u slučaju Branka Ćopića radi o autoru kroz kojeg je tradicija često progovarala nesvjesno, a za Derviša Sušića bi se moglo reći da se radi o autoru sa visokom sviješću o tradiciji koju preuzima.

II

Satira kao tip smijeha kako je definira Jolles bliska je smijehu kako ga opisuje Bergson, za kojeg je smijeh neodvojiv od društvene geste, dakle reduciran na ljudsko društvo. U tekstu POBJEDNIČKA MAŠTA Charles Mauron (1981: 411) upozorava na bliskost ovog tipa komičnog sa društvenim igrama, primjećujući da se autori poput Moliérea i Aristofana vraćaju izvorima komične umjetnosti, koji nisu socijalni već religiozni. U vezi sa Brankom Ćopićem mogli bismo reći da je on svoje najbolje stranice napisao upravo kada je kroz njega progovorila ova druga tradicija komičnog.

U svojoj studiji UMJETNOST PRIPOVIJEDANJA BRANKA ĆOPIĆA Edina Murtić naglašava važnost smijeha u Ćopićevom djelu, jer se na početku studije ova autorica bavi smijehom i karnevalizacijom u Ćopićevoj prozi, a tek onda književnohistorijskim kontekstom i metodičkim pristupom Ćopićevom djelu. Murtić (2016: 19) ističe da su Ćopićevi romani i pripovijetke „imanentno obilježeni ambivalentnim smjehovnim načelom što se sjedinjuje u tragikomičnim likovima i događajima" te kasnije izvodi važan zaključak o tome da Ćopićevi prozni tekstovi u velikoj mjeri korespondiraju sa narodnom kulturom srednjeg vijeka i renesanse u onom smislu u kojem tu kulturu analizirajući Rabelaisovo djelo opisuje Mihail Bahtin (2016: 26).

Ovo ambivalentno smjehovno načelo naglašeno je prisutno u prvom dijelu Ćopićevog romana ORLOVI RANO LETE. Na samom početku Prokin gaj kao najvažniji prostor u romanu uvodi se preko groba hajduka Jovančeta koji je poginuo u bosanskohercegovačkom ustanku 1875. godine. Čitav prvi dio romana gradi se oko formiranja nove „hajdučke skupine", sastavljene od učenika koji iz škole bježe u Prokin gaj. Dječak Jovanče, kao vođa tih malih hajduka, od batina učitelja bježi kroz prozor škole i stiže pravo na grob svog čukundede, hajduka Jovančeta, a upravo na tom grobu se kasnije formira „prava družina, prava četa":

> Okupljeni oko groba slobodarskog hajduka, koji je smjelo prkosio svakoj sili i nepravdi, ovi nedorasli dječaci, istinski uzbuđeni, zarekoše se da će

> jedan drugom biti vjerni i da se među njima neće naći izdajnik koji će učitelju batinašu odati gdje se kriju mali odmetnici.[1]

Dakle, herojska smrt hajduka Jovančeta, koji je poginuo od topa dovučenog čak iz Bihaća, komentira se bjekstvom djece iz škole ispred batina učitelja nazvanog Paprika. Ne mora se posebno naglašavati da je ovo variranje groba povezano sa ambivalentnim odnosom prema smrti kao jednim od najvažnijih obilježja karnevalske kulture kako je opisuje Mihail Bahtin, o čemu će kasnije još biti riječi.

U djelu ORLOVI RANO LETE sa smjehovnom narodnom kulturom kako je opisuje Bahtin povezana je i čitava sižejna linija lika koji se imenuje kao Stric. Naime, u jednoj sceni taj dječak spava pokriven kartom Bosne i Hercegovine, a njegov drug Mačak ga budi tako što ga raspali suhom granom. Budeći se, Stric otkriva da mu je magarac pojeo pola šešira. Mačak popravlja Stričev šešir tako što rupu zakrpi kartonom od kutije u kojoj je nekada stajao mišomor i dodaje pantljiku načinjenu od poruba djevojačke marame. U svojoj studiji Bahtin naglašava važnost uličnih žanrova kod Rabelaisa, a u njih ubraja i „krike Pariza", kao preteču reklama (Bahtin 1978: 196-203). Ćopićev junak Stric se penje na bukvu i poziva narod čitavog globusa da pogleda njegov šešir, na kojem stoji reklama:

> Ništa nema da te brine,
> Od ovoga pacov gine! (40)

Sasvim u skladu sa premetanjem, kao „prafenomenom" narodne komike (Bahtin 1978: 370), ova se scena kasnije komentira Stricovim upadanjem u jamu i karnevalskim premještanjem *gornjeg* dijela tijela *dole*. Stric iz jame pomoli ruku i uzme svoj šešir koji je ostao na granama te odbija izaći *gore*. Razlog za to nije glava već njen ekvivalent u logici narodno-komičnog tijela, po kojoj zadnjica teži da zauzme mjesto glave:

> Kud je upao u jamu, tud je Stric pokvasio i tur u kujinoj zdjeli s vodom, pa ga je sad još više bilo sramota da se pokaže napolju, pred Lunjom. Riješio je zato čvrsto da u jami ostane sve dok ostali ne krenu kući. Natukao je še-

[1] Ćopić 2007a: 48; u daljnjem se citira prema ovom izvoru te se navodi samo stranica.

> šir sve do očiju i na sva zapitkivanja tvrdoglavo ćutao ili se otresao kratko i nabusito:
>
> - Neću, odbij! (95)

U drugom dijelu romana, ova se situacija varira na vrlo zanimljiv način. Naime, kada u selo krenu ustaše, Stric potrči da o tome obavijesti Nikoletinu Bursaća,[2] a tom prilikom ustaše zapucaju i pogode upravo njegov šešir. Praveći se mrtav, Stric sluša kako ga Jovanče, Lunja i Nik traže, a zatim slijedi parodija omiljene teme srednjovjekovne umjetnosti, a to je po Aronu Gureviču (1987: 289), odar umirućeg. Bahtin u svojoj knjizi posebnu pažnju posvećuje mjestu koje tjelesne izlučevine zauzimaju u narodnoj smjehovnoj kulturi. Kod Ćopića, Stric otkriva da je živ tako što povlačeći vazduh, u svoj nos uvuče i mrava te zbog toga kihne. Zatim slijedi scena koja se temelji na onome što Bahtin zove izvođenjem triju osnovnih akata života grotesknog tijela: polnog akta, agonije – izdisanja i porođajnog akta, koji se međusobno stapaju i čine komično izvođenje smrti-uskrsnuća jednog istog tijela (Bahtin 1978: 370).

> Lunja brzo sjede u travu, spretno namjesti njegovu glavu u svoje krilo, pomilova ga po licu i bolećivo upita:
>
> - Striko, Stričiću, šta te boli? Jesi li ranjen?
>
> - Oho-hoj-ooj! – ote se Stricu nešto između pokušaja da zapjeva i da za plače u isti mah.
>
> Ležeći na Lunjinu krilu, milovan njezinom ručicom, on se od sreće počeo

[2] O tom liku Edina Murtić u svojoj studiji piše: „Ipak, lik koji je posebno obilježio Ćopićevo književno djelo je Nikoletina Bursać. Ćopić ‚grotesknim realizmom' kroz lik živog, a potom i mrtvog junaka širi parodijski smijeh. Autor je čak i ime glavnog lika dao u augmentativu od ličnog imena Nikola, pa i ono sugerira nešto preuveličano u odnosu naspram uobičajenog. Nikoletina sublimira surovu ratnu realnost i kao u narodnoj književnoj tradiciji grotesknim izgledom i postupcima izaziva smijeh. Takav lik je prisutan u najznačajnijim Ćopićevim proznim tekstovima. Prošavši kroz evoluciju, seoski dječak je stasao u ogromnog, nezgrapnog deliju, izrastao kroz borbu u komandira čete, ali je ostao tipičan narodski, prostodušni Ćopićev lik koji pored neuobičajene tjelesne veličine i snage svojim izgledom i postupcima izaziva smijeh." (Murtić 2016: 30-31)

> tako topiti da mu se činilo ranjen je iz četrdeset pušaka i evo mu isteče sva krv.
>
> Zažmuri od blaženstva, uzdahnu i – sasvim se rasplinu, pretvori se u razliveno sjajno jezerce po kome trepti još sjajniji zračak, možda od sunca ili od Lunjina pogleda. (181)

Nakon što otkrije da se Stric pretvara kako je ranjen, djevojčica Lunja se naljuti, ali kada pri povratku u selo dođu do prvih kuća, ona „kao da se nešto prisjeti" pa upita Strica: „Zbilja, daj da vidim taj tvoj šešir. Jesu li to baš puknuli u nj?" (182) Upravo je ova scena Stričeve „smrti i ponovnog rađanja" svojevrsna priprema za razrješenje ljubavnog trougla Stric – Lunja – Jovanče, što je jedina promjena odnosa unutar „hajdučke" skupine, a tiče se „društvenog plana" u ovom Ćopićevom djelu.

U taj plan spada i Ćopićeva kritika predratnog društva, satira usmjerena prema učitelju Paprici, knezu Valjušku, crkvenjaku i žandarima, dakle prema svim likovima sa vrha društvene hijerarhije, koji su predstavljeni potpuno izvana i koji u prvom dijelu parodijski pripremaju ratne događaje iz drugog dijela romana. Naime, opkoljavanje Prokinog gaja i „hapšenje" malih bjegunaca iz prvog dijela jeste odraz u ogledalu opkoljavanja Prokinog gaja od strane okupatora u drugom dijelu romana, što svjedoči o jednom od najstarijih principa parodije. (Podsjećamo da je u antičkoj Grčkoj Homerova ILIJADA parodirana epom BOJ MIŠEVA I ŽABA.) Tretirani u skladu sa pravilima satire, ovi likovi predstavljaju svojevrstan ekvivalent okupatorima iz drugog dijela romana, ali bi se moglo reći da je i odnos partizani – okupatori Ćopić također tretirao u skladu sa srednjovjekovnom smjehovnom kulturom. U svojoj knjizi PROBLEMI NARODNE KULTURE U SREDNJEM VIJEKU Aron Gurevič o odnosu srednjovjekovnog čovjeka prema smijehu piše:

> On se smeje. Ali *kakav je njegov smeh?* Taj smeh je svojevrsno priznanje da iza najobičnijih, svakodnevnih pojava koje u životu susrećemo na svakom koraku, neizostavno se krije nešto natprirodno; ovdje je smeh emocionalno priznavanje večitog antagonizma između sila dobra i sila zla, sakralnog i nečistog, antagonizma koji je stajao u osnovi srednjovekovnog shvatanja sveta. (Gurevič 1987: 299)

Gurevič dalje zaključuje da taj srednjovjekovni „realizam" jeste takve vrste, da bi u potpunosti mogao da se nazove i „vulgarni, groteskni *misticizam*". Najstariji i za korijene evropske kulture vjerovatno najvažniji misticizam jeste vezan za eleuzinske misterije. U svojoj studiji PROBLEMI KOMIKE I SMIJEHA Vladimir Propp kao posebnu vrstu izdvaja obredni smijeh. On upravo epizodu vezanu za eleuzinske misterije povezuje sa obrednim smijehom i smijehom kao životodavnim principom te o tome kaže:

> U ovom smislu izuzetno je zanimljiv starogrčki mit o Demetri i Persefoni. Demetra je boginja plodnosti. Had, bog podzemnog carstva, otima joj kćerku – Persefonu. Boginja kreće u potragu za njom, ali je ne može naći. Tužna i nesrećna – ona prestaje da se smeje. Zbog tuge boginje plodnosti, na zemlji prestaju da rastu trava i usevi. Onda je sluškinja Jamba učinila nepristojan gest i time naterala boginju da se nasmeje. Sa boginjinim smehom ponovo je oživela priroda, na zemlju se vratilo proleće. (Propp 1984: 147)

Zbog prostornih odnosa i načina na koji se dva dijela romana ORLOVI RANO LETE ogledaju jedan u drugom, moglo bi se reći da kroz Ćopićevu prozu progovara ponešto od ove tradicije. Naime, u ovom romanu važnu funkciju ima pećina u Prokinom gaju, moglo bi se reći da je zaplet u velikoj mjeri građen upravo preko tretiranja ovog prostornog elementa. Već se na početku romana prostor Prokinog gaja tretira preko ose *dole*:

> Kroz jarugu, duboko u Gaju, mrmori uzan potočić pun trula lišća i brzo se gubi u tijesnu kamenitu ponoru. Nema te babe u selu koja bi se usudila nadviriti nad to mjesto. A i kako bi imala hrabrosti kad se tu, kažu, krije strašno čudovište drekavac, koje za kišovitih noći svojom prodornom drekom ispunjava čitav kraj. (9)

Pećinu u Prokinom gaju otkriva Mačak, on to otkriće dijeli sa Jovančetom, uz dogovor da ta pećina za ostale, „neposvećene" dječake ostane tajna (64-65). U ponor zatim upada djevojčica Lunja, i to nakon što traži od učitelja da dobije batine i tako prođe inicijaciju neophodnu da postane član družine. Pošto učitelj Paprika odbije njenu molbu, Lunja ponavlja Jovančetovu radnju, skače kroz prozor učionice i bježi u šumu. Taj bijeg se završava ovako:

> Upala je u Gaj sa zapadne strane kud gotovo niko ne zalazi. Okretno je preskakala kamenite krečnjačke škrape, rupe i pukotine. Tako je stigla i nadomak jaruge potočića ponornice kad joj se na nekom glatkom žbunu omače noga i ona kliznu u duboku rupu, skrivenu u gustu paprat. Otiskivala se i kotrljala nekoliko metara niz tijesno grotlo ponora i najzad se našla na dnu jame, u gustoj hladnoj tami. (74)

Nije slučajno što se sa prostornom osom dole i jamom sve vrijeme povezuje i vođa družine Jovanče. U epizodi u kojoj odrasli u Prokinom gaju opkoljavaju djecu kako bi ih vratili u školu i kaznili ih zbog izostanaka, poljar Lijan Jovančetu govori: „Predaj se, kopaču jama!" (123) Nakon što se zbog neprijateljskog bombardovanja škola preseli u Prokin gaj, Jovanče kreće u istraživanje zajedno sa Mačkom koji je „otrkio" pećinu. Ovdje se doslovno parodira uloga koju svjetlo ima u eleuzinskim misterijama, jer se posvećenicima kulta u Eleuzini nakon izlaska iz pećine boginja Demetra ukazivala upravo kao poplava svjetlosti. Ćopićevi junaci lutaju hodnicima kroz tamu, a zatim nalaze izlaz iz pećine:

> Odjednom se Jovanče sasvim ispravi jer se hodnik na tome mjestu širio i radosno povika:
>
> - Svjetlost!
>
> Podiže se Mačak. Na tome mjestu tunel se penjao strmo naviše. Iz toga pravca prodirala je razlivena bijela dnevna svjetlost.
>
> - Vidiš li? – uzbuđeno upita Jovanče.
>
> - Vidim! – veselo dočeka Mačak.
>
> Na rukama i koljenima kližući se, oni požure uz kamenitu strminu. Na dva-tri koraka pred ciljem zablješta im iz jednog otvora tako jaka svjetlost da obojica čvrsto zažmuriše.
>
> - Šta je sad ovo? – čisto se prepade Mačak.
>
> Svjetlost im se učini jača od ikakve sunčane koju su dotad vidjeli. Jedva se privikoše na njezin blijesak i slobodno pogledaše u pravcu otkud je ona dopirala. (200-201)

Kasnije, neprijateljska vojska opkoljava Gaj, a družina se krije upravo u ovoj pećini. Nikoletina Bursać sa svojim borcima kroz pećinu upada u

neprijateljske redove i zarobljava prijeko potrebnu municiju, a Jovanče za nagradu od komandanta dobija veliku njemačku električnu lampu i nekoliko uložaka. Prokin gaj i pećina na kraju postaju mjesto gdje će se smjestiti partizanska radionica za opravku oružja. Nema sumnje da se ovdje sveto, sasvim u skladu sa idejama socijalističke revolucije o tehničkom napretku, prevodi na „jezik proleterijata". (U MISTERIJI BUFFO Vladimira Majakovskog, dakle u jednom od najpoznatijih spisa revolucionarne književnosti, radnici od Savaota uzimaju munju, da bi je koristili za elektrifikaciju gradova.) Ali, upravo uzimajući u obzir „otkrivanje tajne" i smisao koju je ta tajna imala za posvećenike u eleuzinske misterije, kraj ovog Ćopićevog djela se ne čini nimalo optimističnim. Naime, na kraju Jovančetova družina odlazi u rat, a Lunja kao jedini ženski član družine (eleuzinski kult se bazira na priči o ženskoj plodnosti) jeste svjedok tom novom putovanju:

> Tiha i blijeda, Lunja je ćutke gledala za kolonom. S njom su možda zauvijek odlazili oni koje je najviše voljela u životu. Odlazio je dugački Stric, koga je već prežalila, ali ga nije zaboravila. Odlazio je ponosni hrabri Jovanče, koga će nositi u srcu čak ako se više nikad i ne vrati. (232-233)

Dakle, dječaci iz Jovančetove družine na izvjestan način parodiraju putovanje pod zemlju i procesiju iz eleuzinskih misterija. Kako to sažeto kaže Karl Kerenyi (2013: 40), „upućenima u Eleuzinu bio je zajamčen život bez straha od smrti, štoviše pouzdanje pred smrću". Ovo „posvećivanje" dječaka kod Ćopića kao da je bilo samo prvi oblik inicijacije, kao da je predstavljalo težnju da se ubrza vrijeme i da dovede do toga da ti dječaci preko noći odrastu i pripreme sebe za rat kao novi oblik inicijacije, u kojem smrt nije simbolična nego stvarna i realna činjenica. Upravo se tu krije mogućnost za prepoznavanje onoga što Jolles zove gorkom ironijom, jer oni koji su „spoznali" svetu tajnu onog svijeta i „oslobodili se" straha od smrti, na kraju odlaze u strašni, sasvim ovozemaljski, ireverzibilni historijski događaj. Zato se u odnosu koji Ćopićev „odrasli" pripovjedač sa distance ima prema ratu i odrastanju mogu prepoznati važne karakteristike koje ironiji pripisuje Jolles (1978: 181-182), a to su „zajedništvo koje dobija dublje značenje" i nešto od „naklonosti i povjerljivosti nekoga tko je više s nečim što je niže".

III

I u svom djelu MAGAREĆE GODINE Ćopić se također bavi odrastanjem i nekom vrstom inicijacije. To je pogotovo naglašeno ukoliko se ima u vidu način na koji je konstruiran okvir u ovom romanu. Naime, okvir u MAGAREĆIM GODINAMA ispripovijedan je u prvom licu, a pripovjedač je partizan koji sa Drugom krajiškom brigadom oslobađa Bihać. Nakon što uđe u oslobođeni grad, pripovjedač se zaustavlja pred đačkim internatom dobrotvornog društva „Prosvjeta", u kojem je kao dječak proveo četiri godine. On doziva nekadašnje drugove, a to što mu niko ne odgovara, jer „ćuti internat, izrešetan, mračan i pust",[3] motivira njegovo pripovijedanje o školskim danima:

> I te večeri, petog novembra 1942, ja se pred opustjelim zamrlim internatom zarekoh da ću jednog dana ispričati najmilije uspomene iz svojih đačkih dana.
>
> Evo, dakle počinjem. (7)

U centralnom dijelu ovog Ćopićevog romana tretira se niz događaja u internatu, pri čemu dominira satira kao oštra kritika prilika u kojima su se đaci tog doba školovali, odnosno čitav centralni dio jeste satira usmjerena na opće društvene okolnosti. U svojoj studiji SLIKA I POJAM Olga Frejdenberg (1986: 128) navodi da je satira uvijek idejna, da ona ismijavajući pojedine osobine uvijek ima u vidu pojavu kao cjelinu te da je ona rezultat mišljenja koje uopćava. Za razliku od centralnog dijela MAGAREĆIH GODINA koji se zasniva na satiri, okvir je u potpunosti povezan sa „svim sjenčenjima od sjete do boli", dakle sa osobinama ironije kako je definira Jolles. Jer, događaji koji se tiču odrastanja, dakle „magarećih godina", uprkos izrazito komičkom tretiranju te teme, završavaju se suzama pripovjedača:

> Tako sam, osamljen, plakao u sjenci prastarog platana i ne znajući da sam s tim prvim bezrazložnim suzama prestao da budem dijete. Postao sam

[3] Ćopić 2007b: 7; u daljnjem se citira prema tom izvoru i navodi se samo stranica.

> dječak, pravi dječak, uznemiren i kolebljiv, na izlazu iz prevrtljivih i svojeglavih magarećih godina... (193)

Na kraju romana, ove suze zbog djevojčice Zore povezuju se sa ponovnim obraćanjem pripovjedača, sada odraslog partizana, koji kaže:

> S druge strane Une čula se pjesma i trupkanje kola, a mi smo sjedili, ćutljivi i sjetni, na stepeništu zamrlog đačkog doma. Šta ćeš, nismo više djeca, izašli smo iz vratolomnih magarećih godina, odrasli smo, ratujemo.
>
> Zbogom, bihaćke djevojčice, nekadašnje naše drugarice iz školskih klupa! Čekajte strpljivo pod prastarim platanima, možda će se neki od nas i vratiti s dalekih bojišta... (195)

Zbog svega ovoga, u vezi sa Ćopićevim romanima o odrastanju, moglo bi se govoriti o fenomenu smijeha kroz suze. Taj pojam nastaje u vezi sa romanom MRTVE DUŠE Nikolaja Vasiljeviča Gogolja,[4] a kako je to u svom tekstu o tehnici komičkog kod Gogolja sugerirao Aleksandar Slonimski, *smijeh kroz suze* od početka jeste povezan sa čežnjom za totalitetom. On se povezuje sa drugim periodom Gogoljevog pisanja i „okarakterisan je znakom *sveopštosti*, širokog obuhvata života i ujedno jačanjem komičnog elementa" (Slonimski 1990: 440).

U vezi sa MAGAREĆIM GODINAMA posebno je zanimljivo kako se ova čežnja za totalitetom ostvaruje u Ćopićevoj pripovjedačkoj tehnici. Naime, u svojoj uglednoj knjizi TIPIČNE FORME ROMANA, Franz Stanzel piše da u tipu pripovjedačke situacije u prvom licu uvijek postoji tenzija između pripovjedačkog Ja i nekadašnjeg Ja, da je pripovjedačko Ja od vremena svojih doživljaja koji čine sadržaj priče iznutra sazrelo i steklo nova saznanja (Stanzel 1987: 60-61). Ta saznanja u romanu MAGAREĆE GODINE nisu povezana sa činjenicom da se odrastanje potvrđuje onda kada se smijemo svojim „magarećim godinama", već kad za tim godinama pustimo suzu. A ona tenzija koja po Stanzelu postoji između pripovjedača i svijeta koji on prikazuje, između njegovog kosmosa u kojem vlada srećan poredak vrijednosti i zbrke koja vlada u životu junaka iz prikazanog svijeta, u okvi-

[4] Sam Branko Ćopić je u više navrata podcrtavao preuzimanje ove tradicije „gorkog humora". Među piscima koji su na njega presudno utjecali, on kao prvo ime navodi upravo Gogolja. O tome usp. Murtić (2016: 24).

ru romana MAGAREĆE GODINE se obrće. Jurij Lotman je pisao da se okvir sastoji od početka i kraja, pri čemu početak ima odredbenu modelativnu funkciju. On nije, kaže dalje Lotman, samo svjedočanstvo o postojanju, već i zamjena kasnije kategorije uzročnosti (Lotman 1976: 282), a kraj ne svjedoči samo o završetku nekog sižea, nego i o konstrukciji svijeta u cjelini (ibid.: 286). Boraveći u okviru ovog romana kao mjestu susreta stvarnosti i fikcije, pripovjedač u MAGAREĆIM GODINAMA boravi u svijetu ratne zbrke i žali za svijetom koji istina nije imao „srećan poredak vrijednosti", ali je za razliku od situacije iz koje nam se roman pripovijeda, barem bio svijet života i svijet dječijih iluzija.

IV

Ćopićevo suptilno tretiranje rata kroz pitanje o odrastanju i sazrijevanju partizana, u drami BAJA I DRUGOVI Derviša Sušića postaje glavna tema. Spolno sazrijevanje i upućivanje u tajnu muško-ženskih odnosa, kod Sušića se povezuje sa upućivanjem u „tajnu" pozorišta. Sušićev komad se, naime, bavi pravljenjem pozorišne predstave u okviru priredbe koju, „razvijajući borbeni moral i kulturno-umjetnički rad", priprema Treći bataljon Treće narodnooslobodilačke udarne brigade. Tako se sazrijevanja partizana povezuje sa pitanjem o mjestu koje u jednom izrazito ideološkom društvu zauzima pozorište. Čitav komad BAJA I DRUGOVI pisan je kao parodija dominantne linije u drami socijalističkog realizma, o kojoj Josip Lešić piše:

> Poštujući *generalnu liniju,* po kojoj je umjetnost morala da bude *narodna*, *odgojna* i *partijna*, dramski pisci su sadržaje (teme) za svoje drame, u periodu socijalističkog realizma, tražili i nalazili isključivo u antagonizmu *starog* (kapitalističkog) i *novog* (socijalističkog) društva, u beskompromisnoj borbi *tuđe* (bolesne) i naše (zdrave) ideologije, u negiranju *prošlosti* (sa svim negativnim buržoaskim nasljeđem) i veličanju *sadašnjosti* i bliske budućnosti (novi socijalistički čovjek, heroj rada, istinski borac za nove humanističke odnose). (Lešić 1991: 7)

U nizu scena u kojima puškomitraljezac Baja sa svojim pomoćnicima i partizankom Duškom priprema predstavu, dok probe nadgledaju Komesar, Pisac i Komandant, Sušić parodira gotovo sve gore navedene elemente socrealističkog pozorišta. Objašnjavajući Piscu zbog čega se moraju igrati

priredbe, Komesar kaže da je riječ sa scene oružje, artiljerija, zatim ga upozorava da dobro pazi jer je svako umjetničko djelo ili revolucija ili kontrarevolucija.[5] Isti taj lik Baji i drugovima koji trebaju glumiti u predstavi kaže da „borac mora znati i glumiti" (262). Zaplet samog komada koji se priprema za izvođenje zasniva se na ljubavnom odnosu između ilegalca i kandidatkinje za SKOJ čiji se otac, inače oficir vojske NDH, protivi toj vezi. Na kraju komada, Baju nožem ubija zarobljeni njemački vojnik, a Komesar se publici pravda riječima: „Izvinite... molim... ovaj... mi htjeli nešto veličanstveno, a ono... krv... svakodnevno... obično... izvinite, vidite i sami!" (306)

Objašnjavajući vezu između parodične forme i parodijske funkcije, Jurij Tinjanov govori o uslovima koji osiguravaju da se ova funkcija ne mijenja i ne pretvara u pomoćnu, odnosno sporednu:

> Uslovi se sastoje u tome da djela, ono koje parodira i ono koje se parodira, mogu biti povezana ne samo po sličnim elementima (po ritmu, sintaksi, rimama itd.), već i po nesličnim – po suprotnosti. Drugim riječima, parodija može biti usmjerena ne samo *na* djelo, već i *protiv* njega. (Tinjanov 1977: 291)

Kod Derviša Sušića očigledna je usmjerenost *protiv* onih djela koja dominiraju pozorištem u vrijeme kada on piše svoj komad. Tretirajući parodiju kao jedno od najmoćnijih sredstava društvene satire, Vladimir Propp kaže da je parodija „sredstvo ispoljavanja unutrašnje neuvjerljivosti onoga što se parodira" (Propp 1984: 75). Smijeh povezan sa „unutrašnjom neuvjerljivošću" revolucionarnog pozorišta, Sušić dopunjava komičkim efektima koji proizilaze iz odnosa njegovih glavnih likova prema Duški, odnosno prema ženi uopće. Tako se u ovaj komad, koji se gradi na ljubavnom trouglu što ga čine Komandant, Duška i Baja, kroz govor muških likova uvodi gorka ironija. Na repliku Načelnika koji kaže da mu je jasno kako mu Komandant zbog Duške traži bijelu košulju za priredbu, Komandant odgovara:

[5] Sušić 1988: 238; u daljnjem se citira prema tom izvoru i navodi se samo stranica.

KOMANDANT

> Ništa tebi nije jasno, načelniče! Kad nije meni, nije vala ni tebi. Kako će ti biti jasno to... Naiđe tako neko žensko, a tebi ispod lijeve strane rebranog sepeta sijevne nešto... džaba ti je, niti znaš ko je, ni šta je, ni kakva je... drugi je i ne primjećuju, a ti kad je vidiš, tvoje možđane zadamaraju, jezik ti se osušio... pa bleneš. Naišla ona! Ona prava! Kresne i ona okom, vidiš – srela i ona tebe onog pravog. Ee, a onda? Šta onda? Desetak godina stariji – stid te, partijska komisija budna – strah te, bataljon od tebe očekuje ozbiljnost, opet – stid te, da se kome više požališ, opet – strah te, da se ljubakaš s njom krišom – stid te, da je pustiš kome drugom, opet – strah te, i de ti sad budi pametan! (246)

Ovaj govor kasnije varira Baja, objašnjavajući Komesaru zašto ne može igrati u predstavi u kojoj je predviđeno da zagrli i poljubi Dušku:

BAJA

> Nisam. Eto, nisam nikad zagrlio djevojku. Kad ću, druže komesare? Do četrnaeste đak, znaš, dva sam u osnovnoj ponavljao, gospodska djeca mogu da uče, a ja... čuvaj krave, radi u očevoj kovačnici, mama bolesna, ribaj kuću i peri rublje, od četrnaeste, kad sam vidio, tojest... počeo sam i sam da se malo lickam, ja na solarske kazane, a posao strašan, ne pada na um čovjeku poslije ni baklava, kamo li ona stvar... i taman ja – malo da se otmem, a ono SKOJ, a sekretar nam je bio neki Burica, taj nije dao ni... pipnuti, i tako ja stigoh dovde, a ono... ovdje streljaju za to. Kad da naučim, druže komesare, pobogu!? I koliko je ovakvih izginulo, druže komesare, a da kao i ja nisu curicu ni uštinuli za mišicu, ja l' gdje za drugo neko mjesto, a kamoli zagrlili i poljubili!? Izginuli, a okusili nisu! To se i meni može do sutra dogoditi. Nema veze, takvo nam ratno stanje! Ali, da znaš, teže mi je ovo... časna Skojevska riječ, teže mi nego ovaj puškomitraljez na ruke, pa na juriš! Daj ti to nekome ko je okusio ženskog mesa, on će znati bolje. A mene... šalji gore na položaj! Šalji ili ću sam pobjeći, tako mi boga! Eto! (Baci ulogu komesaru) (267)

Dakle, Sušić u svom komadu kao da dodatno naglašava važnost pitanja o odrastanju i ratu koje u svojim romanima za djecu sugerira Branko Ćopić. Povodom parodije, Tinjanov (1977: 309) kaže da proces usvajanja neke književne pojave jeste proces njenog usvajanja kao strukture, kao sistema povezanog i upoređenog sa socijalnom strukturom. Upravo zbog

visoke svijesti o tehnici tada dominantnih dramskih struktura i njenoj vezi sa društvenim strukturama, Sušić svoju parodiju pomjera prema satiri kao kritici društva i stanja u pozorištu, „ne želeći imati ništa zajedničko s onim čemu se ruga“, kako to povodom satire kaže Jolles. S druge strane, Sušićev izbor da kroz govor svojih likova iskaže njihovu zbunjenost pred ženama i njihovu nemogućnost da u ratu seksualno odrastu i pređu u svijet odraslih, znači uvođenje gorke ironije u svijet partizanskih igrokaza koji je po pravilu bio visoko deerotiziran. Paradoks na koji ovakva Sušićeva tehnika upućuje ogleda se u tome što su ratni junaci iz partizanskih igrokaza deerotizirani upravo zato što su se bavili ratom i junaštvom.

Zbog ovakve upotrebe elemenata ironije koji stoje u uskoj vezi sa parodijom kao sredstvom društvene satire, Sušićeva drama na izvjestan način govori o mjestu koje parodija zauzima u suvremenoj književnosti. O tome Olga Frejdenberg piše:

> Antički komički plan predstavljao je spoznajnu kategoriju. Dvojedinstveni svijet postojano je, i u svemu, imao dvije linije pojava od kojih je jedna parodirala drugu. [...] Sunce je pratila sjena, nebo je praćeno zemljom, „bit“ – „prividom“ i „cjelina“ se mogla dostići jedino u prisutnosti ovih dvaju različitih načela. Govoreći antičkim terminima, ovaj plan je hibristički plan. Mi ga nazivamo parodijskim. I to bi bilo ispravno kad naš termin „parodija“ ne bi imao okus apstrakcije, nečeg sračunatog i „izliterariziranog“. (Frejdenberg 1986: 117)

Bilo da se radi o svjesnom ili nesvjesnom parodiranju nekih žanrova (ili „žanrova“), jasno je da su i Ćopić i Sušić u svojim djelima o ratu i odrastanju zapravo tragali za nekom cjelovitošću, kombinirajući pritom ironiju i satiru kao pogled iznutra i pogled izvana na zbivanja i egzistencijalne situacije likova kojima se smijemo. Ako je tome mjesto da se ovdje kaže, to može biti razlog da se upozori na pojednostavljenje ovih djela u čitanjima koja bi ih željela svesti na bilo kakvu ideologiju. Jer, kako za Aristofana kaže Frejdenberg, ne treba sumnjati da je on imao određenu ideologiju, tj. nazore, interese, simpatije i antipatije, ali „imati ideologiju i biti ideolog dvije su različite stvari“ (Frejdenberg 1986: 129).

Literatura

Izvori

Ćopić, Branko (2007a): *Orlovi rano lete*. Banja Luka, Beograd: Zadužbina „Petar Kočić".

Ćopić, Branko (2007b): *Magareće godine*. Banja Luka, Beograd: Zadužbina „Petar Kočić".

Sušić, Derviš (1988): *Jesenji cvat. Drame*. Sarajevo: Oslobođenje.

Kritička literatura

Bahtin, Mihail (1978): *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Beograd: Nolit.

Bergson, Henry (1987): *Smijeh. Esej o značenju komičnog*. Zagreb: Znanje.

Frejdenberg, Olga Mihajlovna (1986): *Slika i pojam*. Zagreb: Matica hrvatska.

Gurevič, Aron (1987): *Problemi narodne kulture u srednjem veku*. Beograd: Grafos.

Jolles, André (1978): *Jednostavni oblici*. Zagreb: Liber.

Kerenyi, Karl (2013): *Eleuzinski misteriji. Arhetipska slika majke i kćerke*. Zagreb: Vuković & Runjić.

Lešić, Josip (1991): *Dramska književnost BiH II*. Sarajevo: Svjetlost.

Lotman, Jurij M. (1976): *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit.

Mauron, Charles (1981): „Pobednička mašta". U: Miočinović, Mirjana (ur.), *Moderna teorija drame*. Beograd: Nolit, 409-427.

Murtić, Edina (2016): *Umjetnost pripovijedanja Branka Ćopića*. Sarajevo: University Press.

Propp, Vladimir J. (1984): *Problemi komike i smeha*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.

Slonimski, Aleksandar L. (1990): „Humor i groteska". U: Lešić, Zdenko (ur.), *Teorija drame kroz stoljeća III*. Sarajevo: Svjetlost, 438-450.

Stanzel, Franz (1987): *Tipične forme romana*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.

Tinjanov, Jurij (1977): *Poetika. Istorija literatury. Kino*. Moskva: Nauka.

Ironie und Satire bei Branko Ćopić und Derviš Sušić

Zusammenfassung

Der Text befasst sich mit den komischen Elementen in den Romanen Orlovi rano lete und Magareće godine von Branko Čopić sowie im Drama Baja i drugovi von Derviš Sušić. Dabei wird von der Voraussetzung ausgegangen, dass in der europäischen Kultur von Anfang an zwei Ansichten über die Natur des Lachens existieren und dass die Satire auf der einen sowie die Ironie auf der anderen Seite zwei Pole bei der Behandlung des Komischen darstellen. Am konkreten Beispiel von literarischen Werken bosnisch-herzegowinischer Autoren, die vom Zweiten Weltkrieg handeln, werden die Rolle und die Wirkung der gesellschaftlichen Satire und der bitteren Ironie erörtert. Es werden Ähnlichkeiten und Unterschiede in der Anwendung von komischen Mitteln bei der Thematisierung des Kriegs aufgezeigt und auf die bei Ćopić unbewusst aufscheinende Tradition sowie auf das hohe Traditionsbewusstsein bei Derviš Sušić hingewiesen.

Zatočnik u *Bašti sljezove boje*
Previđanje satire u Ćopićevom opusu – dekontekstualizacija kao strategija revizionizma

Nenad Veličković (Sarajevo)

U kratkom periodu od konferencije *Komika i satira u bosansko-hercegovačkoj, hrvatskoj i srpskoj književnosti* do roka za slanje priloga Zborniku prezentiranih radova, potrebu da se aktuelizira odnos akademske zajednice prema Ćopiću dodatno je podstakla optužba (objavljena u sarajevskom političkom sedmičniku *Stav*) da je ovaj pisac učestvovao u četničkom masakru Bošnjaka u selu Veliki Dubovik.[1] Ta se neutemeljena i loše potkrijepljena optužba može lako razumjeti samo u kontekstu narastajućeg revizionizma o Drugom svjetskom ratu, čega je dio već duže vremena izraženo nastojanje da se Ćopić čita kao srpski pisac, u ideološkom i nacionalnom smislu. Revizionizam, upućen na relativizaciju i redukciju činjenica, s ciljem da promijeni stavove vezane za navedeni period, a posljedično i vrijednosti na kojima se temelje postjugoslavenska društva, nije zainteresovan za visoke naučne standarde, pa svoje glavne saveznike nalazi u medijima (u kombinaciji sa društvenim mrežama), koji su nažalost oslobođeni odgovornosti kakva važi (ili bi trebalo da važi) za naučnu zajednicu.

Suočena s talasom revizionizma, naučna zajednica može zauzeti nekoliko različitih pozicija. Prva bi bila da se tom talasu suprotstavi (činjenicama), druga da se u njega uključi, treća da pokuša ostati po strani. Koju poziciju je zauzela u vezi s Ćopićem?

Odgovor na ovo pitanje, bez pretenzija na generalizaciju, moguće je saznati analizirajući jedan reprezentativni uzorak naučnih radova o Ćopiću. To je deset tekstova iz trotomnog zbornika radova o Branku Ćopiću – *Ćopićev Projekat* (Banja Luka, Graz 2012-2014)[2] – koji se odnose na zbirku Bašta sljezove boje.

---

[1] O metodu i ciljevima tog napada v. Marjanović (2017: 32-35).

[2] U radu će citati iz ova tri zbornika biti označavani rimskim brojem (prvi tom, 2012., drugi, 2013. i treći, 2014., uz arapski broj, koji označava stranicu u navedenom tomu.

Zašto baš taj zbornik i zašto baš ta zbirka? Izabrao sam ovaj zbornik jer je nastao nedavno kao rezultat trogodišnje saradnje dva ugledna univerziteta, okupivši veliki broj autorica i autora sa više fakulteta i univerzitetskih centara u regiji.[3] BAŠTA SLJEZOVE BOJE je reprezentativno djelo jer je jedno od posljednjih djela Branka Ćopića koje se zadržalo u školskoj lektiri nakon promjene ideološke paradigme u obrazovanju, te tako ostalo, još uvijek, predmet školskih, pedagoških i metodičkih obrada i interpretacija.[4] Posljednja karakteristična izmjena odnosi se na Sarajevski kanton, gdje je u razrednoj nastavi Ćopićeva pjesma BOSNA zamijenjena istoimenom Ibrišimovićevom (Osmić 2016).

U analizi pomenutih deset radova posebno će se obratiti pažnja na njihov odnos prema posljednjoj priči u zbirci – ZATOČNIK. Ona se sastoji iz tri slike date u hronološkom redu, a sve vezane za proslavu dvadesetogodišnjice partizanske pobjede. U prvoj slici, dok se na partizanskom groblju priprema bina, bivši komandant a sada predsjednik udruženja boraca izlazi iz limuzine, dovezavši se iz grada, i razgovara sa komandirom čete koja je uglavnom cijela tom prilikom izginula. Komandir, Stevan Batić, razočaran je i povrijeđen spoznajom da su mladići uzalud izginuli, jer ideali revolucije, sada se to nakon dvadeset godina vidi, nisu ostvareni. Uvrijeđenost i razočarenje iskazuje tako što svoju spomenicu kači na ovna. Na pitanje bivšeg pretpostavljenog zašto je to učinio, odgovara: nije to prvi ovan sa spomenicom.

Sarkazam znači da među prvoborcima ima još onih koji su prevareni, bili ili će biti žrtvovani. Druga slika je tragična. Na dan svečanosti Stevan je poklao i peče sve što je od stada imao, ovna i četiri ovce, za dušu poginulim mladićima. On sam se obrijao, obukao odijelo, okitio medaljama, a pri ponovnom susretu s komandantom izgovara novu ironičnu optužbu: da su preživjeli, poginuli mladići bili bi danas svi spomeničari, *ali oni pravi*. Ćopić ovdje aludira da su u proteklih dvadeset godina do tog zvanja došli mnogi koji ga nisu zaslužili, koji nisu u rat krenuli među prvima, vođeni

[3] To su: Banja Luka, Osijek, Šabac, Kragujevac, Užice, Novi Sad, Beograd, Nikšić, Tuzla, Jagodina, Bihać, Graz, Zagreb, Zenica i Leposavić.

[4] Vidi Marina Tokin: „Zastupljenost Ćopićevog stvaralaštva u nastavnom planu srpskog jezika za osnovnu školu (nekad i sad)“. (I: 129)

komunističkim idealima jednakosti, bratstva, slobode, pravde. Najzad, u trećoj, najkraćoj slici, zatičemo ista dva junaka u kratkom razgovoru na željezničkoj stanici. Dok komandant ide na jednu od bezbrojnih konferencija, Stevan odlazi u Švedsku, „trbuvom za kruvom, kao i naši stari" (Ćopić 1985: 203). Socijalistička Jugoslavija nije ispala bolja od Kraljevine ili Austro-Ugarske.

U tonu i kritičkoj oštrini ZATOČNIK je blizak drugim oštrim Ćopićevim satirama – IZBORU DRUGA SOKRATA, ODUMIRANJU MEĐEDA, JERETIČKOJ PRIČI. Za razliku od prve dvije, ova ne ublažava oštricu anegdotalnim dosjetkama i simpatišućim humorom. Sasvim je bliska trećoj, ali još svedenija, radikalnija i oporija.

Njena oštra satirička komponenta ključ je za razumijevanje ne samo cijele zbirke nego i Ćopićevog odnosa prema jugoslavenskoj verziji komunizma. Budući da se radi o dominantnoj temi u njegovom opusu, čitanje Ćopića bez svijesti o tom odnosu, tj. izvan jugoslavenskog konteksta u kojem je nastao i na koji upućuje, moguće je samo ili kao posljedica nestručnog (*nekompetentnog*) pristupa djelu ili kao pokušaj njegove ideološke reinterpretacije.

Kako se, dakle, autorice i autori tekstova o BAŠTI SLJEZOVE BOJE odnose prema Ćopićevoj emociji koja oblikuje zbirku, a koju određuju razočarenje i beznađe? Tri toma Projekta sadrže ukupno 50 radova u sekciji književnost, od čega deset[5] tematizira BAŠTU SLJEZOVE BOJE.

Osim jednog izuzetka, za sve se može reći da pristupaju zbirci preko pojedinačnih priča a da ne odrede njihovu ulogu u kompoziciji cijele knji-

---

[5] Olivera Radulović: „Biblijski arhetip Božijih ljudi u pripovetkama Branka Ćopića" (I: 111-121); Ljiljana Bajić: „Između sna i jave u *Bašti sljezove boje* Branka Ćopića" (II: 73-81); Tatjana Bečanović: „Lirizacija narativne paradigme u *Bašti sljezove boje*" (II: 83-96); Mirela Berbić: „Ćopićeva lirizacija prostora i vremena: između toposa sjećanja i povijesne kontekstualiziranosti" (II: 97-109); Nermina Delić, Vildana Pečenković: „Poetika prostora i vremena u zbirci *Bašta sljezove boje*" (II: 141-152); Šeherzada Džafić: „Lirske boje Brankove bašte" (II: 183-198); Olivera V. Radulović: „Duša kao lirski simbol (meka, setna, detinjasta, dečačka, blagorodna i ranjiva)" (II: 289-301); Maja Savić: „Motivi koji život znače: detinjstvo, odrastanje, starenje, umiranje, vojevanje, mesečina, sat i mlin u zbirci *Bašta sljezove boje* Branka Ćopića" (II: 303-319); Miloš M. Đorđević: „Zreli humor u *Bašti sljezove boje*" (III: 113-121).

ge. Bave se uglavnom pričama iz prvog ciklusa, na osnovu kojih tematiziraju i promoviraju patrijarhalne porodične vrijednosti.

Taj jedan izuzetak je rad Mirele Berbić „Ćopićeva lirizacija prostora i vremena – između toposa sjećanja i povijesne kontekstualiziranosti". Ona jasno i tačno upućuje na kontekst socijalističke Jugoslavije i u zbirci razlikuje dva kronotopa sa punom svijesti da bez njihove komparacije (i sinteze!) ne možemo doći do razumijevanja zbirke:

> Povratak u djetinjstvo, čežnja za prošlošću nije čežnja za patrijarhalnim vrijednostima, nije odgovor na *koroziju nadnacionalnog jugoslavenstva*, nije žal za izgubljenim potencijalom perfekta, nego za etikom koju Bašta otkriva u svom narativnom projektu. (II: 107)

Takav zaključak u radu je analitički i teorijski čvrsto utemeljen.

Svi ostali tekstovi koji tematiziraju BAŠTU SLJEZOVE BOJE propuštaju da analizom Ćopićevih književnih postupaka utvrde bitne tekstualne činjenice i ponude interpretaciju temeljenu na njima, a izvedenu logički korektnim zaključivanjem.

O razlozima i načinima izbjegavanja da se tako čini biće moguće nešto više reći nakon kratkog pregleda tih tekstova.

Tatjana Bečanović („Lirizacija narativne paradigme u Bašti sljezove boje") nastoji argumentovati tezu da BAŠTU SLJEZOVE BOJE čine novele, ne izvodeći iz toga neku značajnu interpretativnu prednost. I ona prepoznaje dvije cjeline i povezuje drugu, *crvenu*, sa revolucijom, smatrajući je slabijom od prve (teza koju bez komentara preuzima od Mihajlovića[6]), primjećujući da u njoj „princip ulančavanja slabi, jednako kao i estetski kvalitet, da je lirizovana perspektiva ugrožena, jer je vrlo redukovana doživljajna funkcija

---

[6] Dragoslav Mihajlović je u svom predgovoru prvom izdanju zbirke u Srpskoj književnoj zadruzi požurio da primijeti kako je drugi dio „nemirniji, raznorodniji, manje jedinstven", ali nije izveo iz toga vrijednosne sudove. Naprotiv, istakao je priču ZATOČNIK, i njenog glavnog lika „čija je metafora života možda najgorča reč koju je naša savremena literatura izrekla svom vremenu u lice". U istom je tekstu *prisrbio* Ćopića, nalazeći da talenat baštini u Kočiću, u „krezubim ustima starih pričala, od ustanika iz bosansko-hercegovačke bune, austrijskih soldata i srpskih dobrovoljaca, romanijskih hajduka i primorskih ustanika [...]". Također je isturio djeda Rada u prvi plan, nazivajući ga *bogonoscem*, ali i *čovekonoscem*. (Mihajlović 1987: 201)

pripovedača" (II: 92). Pri tome poziciju naratora vidi kao „infantilnu", što je „estetski produktivno". Izdvaja lajtmotive: „detinjstvo, mesečina, mesec, noć, sljez, konj, djed, unuk, crno, plavo, crveno" (II: 90) bez ikakvog jasnog kriterija, a u zaključku konstatuje:

> I da zaključimo – infantilni i subjektivni narator emituje lirsku sliku sveta, a da bi proizveo visok stepen lirizacije dijegetičkog univerzuma, Branko Ćopić u *Bašti sljezove boje* najčešće koristi sledeća sredstva: lirizaciju narativne instance, prostora i vremena, organizaciju govornog niza po pravilima lirskog koda, pojačanu ekspresivnost i emocionalnost iskaza, princip ponavljanja, muzički princip varijacije, indeksni znak, sinhronijsku metatekstualnost, to jest komunikaciju novela unutar ciklusa i lajtmotivski mehanizam. (II: 95)

Zaključak očito ignoriše drugi dio zbirke, da ne bi komplikovao svođenje ovog Ćopićevog djela na estetizirani omaž *djetinjstvu*. Iako zvuči *naučno*, nabijen zvečećim terminima, zaključak nije rezultat analize na validnom uzorku i od male je koristi čitaocima, jer ne odgovara na suštinsko pitanje: u kakvoj su vezi identifikovana sredstva sa idejom teksta.

Nermina Delić i Vildana Pečenković („Poetika prostora i vremena u zbirci Bašta sljezove boje") također usmjeravaju pažnju na djetinjstvo i na sličan način šeprtljavo razumijevaju tekst krijući se iza *teorijskog žargona*, između ostalog i tako što koncepte koje uvode proizvoljno predstavljaju kratkim citatima, ponekad i iz druge ruke (npr. Ženet, preko S. Macure, ili A. Marčetić).[7]

„Prostor i vrijeme su ‚uhvaćeni' i ‚zaustavljeni' – te imaju ulogu ‚svjedoka' u identifikaciji dječaka Branka, ali i Branka pjesnika", kažu autorice, previđajući kontekst nastanka zbirke, u kojem Branko nije samo pjesnik, nego i razočarani revolucionar. Iako za njih „stvarnost je referentna tačka teksta, ali i njegova osnovna sastavnica", pa stoga „*Bašta* se može čitati kao autobiografija", one zbirku vide kao „povratak djetinjstvu, suočavanje sa

[7] Ili, npr., preuzimanjem Fukoovog pojma heterotopija. Fuko, kako same navode, za primjer heterotopije uzima muzeje, biblioteke, vrtove, parkove, kina, groblja. One ih kod Ćopića prepoznaju u mlinu i tavanu (ali ne u muzeju i groblju, u DANIMA CRVENOG SLJEZA!). Nejasno je i kako uspostavljaju *hijerarhiju hronotopskih vrijednosti: mlinovi, djedova soba, tavan, napušteni puteljci, planinski klanci.*

samim sobom, vraćanje i bujica potisnutih emocija, simboliziraju i povratak autentičnijim vrijednostima.“ (II: 144)

Da bi takva tvrdnja bila uvjerljiva, dodaje se i da „bašta predstavlja centar svih dešavanja“, što je proizvoljno i netačno, jednako kao i to da „Bašta postaje topografijom Ćopićevog intimnog bića“ (II: 147). Zaključak rada udaljava se od Ćopića –

> Otvaranjem pitanja poput uloge i značaja prostora i vremena u Ćopićevom stvaralaštvu otvara se niz novih čitanja istog narativnog predloška, kojima za cilj nije uočavanje sličnosti, već upravo prikazivanje razlika. „Razumijevanje književnosti [...] ne bi trebalo imati za cilj stvaranje konsenzusa, nego bi cilj zapravo bio da se omogući formiranje *razlika*, razlika u reakciji na tekstove, da se razlike kao takve učine vidljivima.“ (Kovač 2006: 362)
> I ovaj tekst (kao svaki narativ) otvara mogućnosti novih perspektiva i predstavlja početak nekog novog narativa... bitno drugačijeg. (II: 150)

– i otvara pitanje *razumijevanja književnosti*.

Čijeg narativa, i s kojom svrhom se ta mogućnost otvara? O tome autorice ne kažu ništa, oslanjajući se, vjerovatno, na bukvalno i površno shvaćen koncept slobode tumačenja. Ukoliko tu slobodu ne ograničava sam tekst koji se tumači, onda granice određuje svaki tumač za sebe, pa se akademski neprijatelji konsenzusa suočavaju sa prilično nezgodnim pitanjem: čemu onda uopšte studij književnosti, i kako je u tom polju apsolutne slobode uopšte moguće ocjenjivati studente?

I Šeherzada Džafić („Lirske boje Brankove bašte“) aplicira jedan *popkulturni* teorijski koncept na Ćopićevu zbirku ne trudeći se da objasni njegovu prednost i ne dolazeći preko njega do cjelovitog razumijevanja teksta. Za razliku od prethodnica, njen je stil još labaviji amalgam metaforičnosti i žargona:

> Obojenost prostora, pak, posebno se ističe kroz prostor bašte koja će imati sve moguće boje i koja zasigurno predstavlja simbol Ćopićevog stvaralaštva – obojenost svim bojama, radilo se tu o carstvu leptirova ili ježevoj kućici. Pored toga, završetak ove priče u najboljoj mjeri donosi estetsku aktivnost autora i lika, ali i pokazuje kako prostor može biti istodobno i

> topofilija, i topofobija, homotopija i heterotopija, na koncu i utopija. (II: 193)

Šta znači sintagma *najbolja mjera aktivnosti autora i lika*, ostaje zagonetka. Iskaz se odnosi na priču POTOPLJENO DJETINJSTVO, sugerišući, pogrešno, da je zavičaj utopija (u smislu nedostižnog ideala), a što je Mirela Berbić jasno pokazala da nije.

Zaključak rada je sljedeći:

> Nakon detaljnih interpretacija prostora u Ćopićevom djelu možemo zaključiti da ovaj autor pripovjedačku poetiku gradi na polifonoj razini pripovjedača/istraživača preko individualne iskustvene razine umjetnika/tragaoca. (II: 195)

Interpretacije prostora nisu bile *detaljne*, jer su isključile iz analize veliki broj priča, zbirku u cjelini i kontekst u kojem je nastala. Analizirana građa nedovoljna je da bi se na osnovu nje išta moglo zaključiti o pripovjedačkoj poetici koja bi se odnosila na cjelokupno Ćopićevo djelo.

Maja Savić („Motivi koji život znače: detinjstvo, odrastanje, starenje, umiranje, vojevanje, mesečina, sat i mlin u zbirci Bašta sljezove boje Branka Ćopića") na početku svog rada najavljuje:

> U radu se tumači značenje koje u *Bašti sljezove boje* imaju sledeći motivi: detinjstvo, odrastanje, starenje, umiranje, vojevanje, mesečina, sat i mlin. (II: 304)

I ovdje je nejasno kako se do ove *liste motiva* došlo. I ovdje se djetinjstvo stavlja u prvi plan –

> Na putu svog tragalaštva za otkrovenjem, za spoznajom smisla ovozemaljskog življenja, Ćopić zaranja u svetlost koja se bogato, intenzivnog sjaja, a sprostire svetom detinjstva, natkriljujući i prožimajući ga čistim supstancama svoje životodavnosti, tvoračke energije. (II: 304)

– tako što se impresionistički idealizira. Tvrdnja da „Svet *Bašte sljezove boje*, svet detinjstva, otvara se obiljem svetlosti" (ibid.) nije tačna. Taj se svijet otvara PISMOM ZIJI, crnim jahačima i *obiljem mraka*.

Autorica, ograničena svojom fiksacijom na djetinjstvo, priču POHOD NA MJESEC tumači usko:

> Dečakov dolazak na granicu, neminovan i osvešćujuće stvaran, pustolovinu pohoda na mesec pretvara u svojevrstan inicijacijski čin kojim treba da se proveri dečakova spremnost na odrastanje, dozrelost ranog detinjstva za rascvetavanje dečaštva. (II: 306)

Ona propušta da hladan mjesečev požar dovede u vezu s revolucijom, a u slici *sigurne vatrice* ne vidi strica koji se napio i izvalio pored nje, ne prepoznajući njegovu funkciju da kao lik u ciklusu doprinese relativizaciji seoske i patrijarhalne idile. Propušta također i da motivom vatre poveže ovu priču s pričom TREBA ZAPALITI VATRU iz drugog ciklusa. Autorica navija za „svet porodičnih vrednosti jedini koji je zaštićen od demonološkog i dekadentnog spoljašnjeg" (II: 311), ali u tom navijanju previđa ironiju i satiru, pa onda i puni smisao ove gorke i opore knjige. Kad djed uzima sat „pobožno, kao naforu pred oltarom" (u priči ČUDNA SPRAVA), Ćopić slika neukost i zaostalost sredine koja vapi za napretkom; kad borac gleda u sat koji je nenavijen stao (u priči KOLIKO JE SATI?) kao u *zvezdu vodilju*, satirična žaoka na račun iznevjerenih ciljeva revolucije je očigledna.

Motivi, kojima se rad bavi, osim u ovom primjeru sa satom, ne sagledavaju se u svojim varijacijama, odnosno tumače se izvan intertekstualnih funkcija koje u zbirci imaju. Vojevanje se uistinu pominje, ali uopšteno, kao apstrakcija, kao „posuvraćenih moralnih vrednosti" (II: 314), ne kao konkretni rat, sa konkretnim uzrocima i posljedicama. Iz ovakve navijačke perspektive slijedi i odgovarajući zaključak:

> Neprilagođenost novome, intimno neprihvatanje i odbijanje novoga ogleda se, prevashodno u nespremnosti napuštanja patrijarhalnog načina vođenja života, izgrađenog na temeljima duge tradicije, ukorenjenih navika i principa smislenog, vrednostima oplemenjenog društva. (II: 316)

Ovakav zaključak suprotan je zaključku Mirele Berbić. Poredeći puteve (metode, dokazne postupke) kojima se do zaključka došlo, konstatujem da je i pogrešan. On je, također, i etički upitan, jer patrijarhalno društvo vidi kao *plemenito*.

Miloš M. Đorđević („Zreli humor u Bašti sljezove boje") podrazumijeva da su Ćopićevi romani *srpski*, pa njegov humor sagledava u toj (lokalnoj) tradiciji. U fusnoti, međutim, na samom početku, humor dovodi u vezu s ratom i revolucijom:

> U bogatoj knjizi tema današnjeg skupa gotovo da i nema teme koja problematizuje piščev odnos prema ratu i revoluciji, iako je humorna slika sveta junaka u ratu i revoluciji simbolički višeznačna i predstavlja smelu i snažnu kritiku revolucije. Kao takva mogla bi pomoći razumevanju i poslednje tragične ratne drame tri naroda u Bosni i Hercegovini s kraja prošlog veka. (III: 114)

Nažalost, ova se tema dalje ne razvija, pa ne znamo kako bi (*humorna*, *smela i snažna*) kritika revolucije pomogla razumijevanju „ratne drame tri naroda u BiH". Ne znamo ni kako se došlo do zaključka da „humorna slika predstavlja smelu i snažnu kritiku revolucije". Naprotiv, u velikom broju slučajeva humor upravo afirmiše njenu etiku. Izrečena nejasno, ova se teza može shvatiti i kao insinuacija da je Ćopić, iz neke srpske i lokalne tradicije, kritikovao partizanski pokret, što bi se teško moglo prihvatiti. U vezi sa zbirkom BAŠTA SLJEZOVE BOJE tvrdi se, pogrešno:

> Napuštajući epsku zapreminu romana, koji mu nije ležao kao forma, i vraćajući se eliptičnoj slici priče i svim njenim ambivalentnostima u kojima preovlađuje tragično, Ćopić ciklus *Jutra plavog sljeza* u *Bašti sljezove boje* otvara pismom tragično stradalom umetniku Ziji Dizdareviću, ubijenom u logoru Jasenovac 1942. godine. Pismo kao žanr i njegova ispovedno-intimistička tragična sadržina nastaje na temelju evokacije tragične sudbine umetnika (povodom koje se pominju i Goran Kovačić, Loraka,[8] i Hasan Kikić) i jasno sugeriše funkciju umetnosti kao odbrane smisla života i stvaranja naspram smrti [...]. (III: 115)

PISMO ZIJI, naime, ne otvara ciklus nego zbirku. Naoko sitnica, ova omaška isključuje iz BAŠTE cijeli drugi dio, ostavljajući nedorečenim odgovor na pi-

[8] Tako je u originalu. Naime, tipfelera za jedno naučno i međunarodno izdanje ima nedopustivo mnogo. Korekturu niko ne potpisuje, a lektorisanje Jelena Janjić, u sva tri toma.

tanje kakav to smisao života umjetnost brani, odnosno, konkretnije: kakvu etiku brani Ćopićeva umjetnost.[9]

Rad se završava naglo, bez zaključka i sinteze, konstatacijom:

> Pripovetke drugog ciklusa *Dani crvenog sljeza*, međutim, zgušnjavaju se u tragično, pa humor prestaje biti u znaku vedrine. One su u znaku objave poraza ideologije u koju je pisac verovao. (III: 120)

Ljiljana Bajić („Između sna i jave u Bašti sljezove boje Branka Ćopića") također zanemaruje drugi ciklus u zbirci, a kolaž impresionističkih utisaka i tvrdnji –

> Umetnički svet *Bašte sljezove boje* pruža povode za zanos, maštanje i sanjarenje i to, posebno, kada se ispuni mirisom proleća i bojama sleza, ili kada obasja požar mesečine. Njegov poetski prostor otvoren je prema visinama i granice su mu pomerene u daljinu. Ali čak i takav, umetnički svet ovog dela nije po meri i potrebama junaka, jer je prisustvom jednog od njegovih aspekata često nagovešteno odsustvo drugih. Na ovom principu u *Bašti sljezove boje* razvijana je binarna opozicija motiva, pa je u svakom od dva skupa elemenata uspostavljen dinamičan i napet odnos njihovog istovremenog međusobnog suprotstavljanja ali i prožimanja. (II: 80)

– ne potkrepljuje odgovarajućom analizom teksta. O njenom radu, u kontekstu obrazovnog sistema u Srbiji, pisao sam na drugom mjestu (Veličković 2017: 80-82). Tvrdnja da je Pismo Ziji *tekst* koji se „u formi pisma može čitati i kao vrsta književnog programa u kome je pisac na prigodan način izložio teorijsko načelo bipolarne tipologije, opoziciju u okviru koje je smestio poetičku i etičku dihotomiju dobra i zla, sna i jave" (II: 74) osim što je banalna u pojedinostima (na *prigodan* način, SIC!), proizvoljna je i ne-

[9] Jednako uopšteno o odnosu umjetnosti i stvarnosti piše i Ana Ćosić-Vukić: „Poetički koncept u kome je jedino umetnost imaginarna alternativa stvarnosti i utočište od nje, Ćopić je u celini i konceptualno ostvario kao zreo pripovedač u *Bašti sljezove boje*. U pripovetkama ciklusa *Jutra plavog sljeza* ispričao je bajku o svom detinjstvu svu od zlatne svetlosti. Bajka i svetlost koja je u Ćopićevoj slici sveta imanentna njenom svetu, kao nekada u detinjstvu, bili su piscu i čoveku Branku Ćopiću poslednja odbrana od zlokobne tame stvarnosti i budućnosti koju je slutio i koja se ostvarila posle njegove smrti." (II: 115)

tačna: nema indicija da je Ćopić ikada formulisao neko *teorijsko načelo bipolarne tipologije*, pa se ne može tvrditi niti to da je PISMO ZIJI program u kome je to načelo *prigodno izloženo*. Takvim se mistifikacijama obično izbjegava razgovor o suštini teksta. A suština je da su Ziju Dizdarevića ubili fašisti, i da, protivno opštem uvjerenju, oni nisu pobijeđeni. (To su *crni jahači* koji su odveli Lorku!)

Najzad, Olivera Radulović javlja se u Projektu Ćopić sa tri rada, od kojih ću ovdje pomenuti dva: „Biblijski aspekti Božijih ljudi u pripovetkama Branka Ćopića" i „Duša kao lirski simbol (meka, setna, detinjasta, dečačka, blagorodna i ranjiva)". I o tome sam opširnije pisao na drugom mjestu. (Veličković 2017b)

Teza da Ćopić „gradi likove dovodeći ih u krug odabranih hrišćana" (I: 114) nije održiva iz najmanje dva razloga. Prvo, ne znamo kojih i po čemu odabranih, ni kojih likova ni kojih hrišćana, a drugo, znamo da se to za veliki broj likova iz zbirke ne može reći. Olivera Radulović pominje svega po nekoliko likova iz zbirke (djed Rade, Petrak, brat Sava) i iz Biblije (Isus, prorok Ilija, Avram, Kain), a od priča upućuje nas samo na pet (RADE S BRDARA, POHOD NA MJESEC, MLIN POTOČAR, SVETI RADE LOPOVSKI, SLIJEPI KONJ). Tako cijeli (prvospomenuti) rad ostaje na nivou mutne ideje da bi se Ćopićeva zbirka mogla povezati sa Biblijom. Naravno, zbirka svedena samo na prvi ciklus.

Ni Olivera Radulović se ne bavi kompozicijom zbirke i izbjegava da je smjesti u kontekst Drugog svjetskog rata i NOB-a, za šta koristi eufemizam *apokalipsa rata* (II: 299). Zaključak drugospomenutog rada je ovaj:

> Analitičkom elaboracijom odabranih pripovedaka zaključili smo da je duša lirski simbol koji je objedinjujući lajtmotiv kako u ranim tako i u poznim pripovetkama Branka Ćopića. Individualizacija likova, njihov duboki humanizam, proizlazi iz ideje da blagorodna duša može spasiti svet. U interpretiranim zbirkama pripovedaka: *Pod Grmečom, Doživljaji Nikoletine Bursaća* i *Bašta sljezove boje* konstatovan je odlučujući uticaj lirske simbolike na oblikovanje glavnih junaka, koji su mistifikovani zahvaljujući tome što su oblikovani prema mitskom, odnosno legendarnom uzoru. Dominacija lirskog simbola duše u tumačenim pripovetkama dovela nas je do zaključka

> da su one modernističke po načinu na koji osvajaju tradiciju i saobražavaju lirsko, epsko i dramsko načelo pripovedanja. (II: 300)

Tri navedene zbirke nisu interpretirane. Analitička elaboracija (ma šta to značilo) nekoliko *odabranih pripovedaka*, bez kriterija izbora, sigurno nije isto što i interpretacija tri cijele zbirke. A upravo zato što zbirke nisu *interpretirane* pogrešno su protumačene i pojedinačne priče. O modernizmu nije uopšte bilo riječi, nije dokazan odlučujući uticaj lirske simbolike na oblikovanje glavnih junaka, kao što nije rasvijetljen ni proces *mistifikacije oblikovanjem prema mitskom*. Cijeli zaključak je proizvoljan, neutemeljen u bilo kojem legitimnom interpretativnom metodu.

Sinteza

Iz analize tekstova objavljenih u zbornicima Projekta Ćopić može se zaključiti da sva čitanja Bašte sljezove boje, izuzimajući rad Mirele Berbić, prilaze zbirci hineći naučnost, a da pri tome, osim naučnog žargona (*amalgamisanja* metafora i termina), ne poštuju neke od osnovnih standarda naučnosti: ne obrazlažu koncepte na koje se pozivaju, ne objašnjavaju koje interpretativne prednosti nude izabrani koncepti, građu selektuju bez definisanih kriterija, uglavnom rade na proizvoljnom i nedovoljno širokom uzorku, formulišu zaključke i logički i strukturno nevezane s prethodnim izlaganjem. Uglavnom se bave prvim ciklusom, kidajući tako bitne kompozicione veze između motiva koji se ponavljaju, učitavaju idejne aspekte (nacionalizam i patrijarhalnost) koje tekst nema, i samo prividno ideološki neutralno ignorišu jugoslavenski i komunistički kontekst.

Urednik, nažalost, nije osigurao kvalitetne recenzije koje bi na odsustvo naučnih standarda pravovremeno reagovale, nego nas je ostavio bez odgovora na pitanje kako se u jednom naučnom zborniku mogu naći radovi koji o istom predmetu dolaze do kontradiktornih zaključaka.

Kako je, drugim riječima, moguće da tumačenje zbirke iz njenog cjelovitog sadržaja i u kontekstu njenog nastanka ravnopravno stoji rame uz rame sa tumačenjima koja su impresionistička, tendenciozna, površna, neznalačka i suzdržano (prikriveno?) ideološka? Zar kontradiktornosti u na-

uci ne treba barem objasniti, ako ih se već u nedostatku volje ili znanja ne može riješiti?

Na ova pitanja akademska zajednica odgovara uglavnom ćutanjem u kojem se dogmatski prihvata, i čak podstiče, kao izraz najveće pohvale slobodi mišljenja, tzv. *raznolikost tumačenja*. Svako je pozvan da o svemu kaže ono što želi, tumačeći kako želi, bez obaveze da svoje iskaze usaglasi sa osnovnim principima naučnog mišljenja. (O tome, u vezi s *Ćopićevim Projektom*, vidi više u Balić/Stefanović 2016.)

ZAKLJUČAK

Najzad, možemo odgovoriti i na pitanje koju poziciju je akademska zajednica zauzela u vezi s Ćopićem, odnosno, budući da je proces revizionizma u toku, kojoj se poziciji jedan njen dio priklanja. Na osnovu prethodnog izlaganja jasno je da predstavnice i predstavnici te zajednice, sasvim suprotno načelima naučnog mišljenja, doprinose relativizaciji utvrđenih činjenica o Drugom svjetskom ratu, izostavljajući bitne dijelove cjelovite slike ili ubacujući u nju nebitne ili netačne. Ovakva tendencija rezultat je više faktora, od kojih su u ovom radu prepoznata dva: snižavanje standarda naučnog mišljenja i pisanja i ideološki motivirana pristranost (svjesna ili ne, svejedno).

Paradigmatičan je primjer „čitanje" Ćopićeve zbirke priča BAŠTA SLJEZOVE BOJE, i posebno njene posljednje priče ZATOČNIK, kojom se poentira kritika jugoslavenske komunističke vlasti. Nju (priču i poentu), međutim, akademski revizionizam ne koristi kao argument diskvalifikacije ideološkog protivnika.

Glavni, ako ne i jedini razlog jeste teškoća koja bi iz takvog čitanja proizašla, a tiče se nužnog otvaranja pitanja o Ćopićevom kritičkom odnosu ne samo prema komunizmu nego i prema nacionalizmu. Zato se Ćopića može *nacionalizovati* uglavnom tako da ga se odvoji od njegove partijske biografije i čita kao apolitičnog dječijeg pisca koji restaurira ruralne patrijarhalne i porodične vrijednosti. To je dominantna strategija većine radova

analiziranih ovdje, sličnih i po tome što iz analize i interpretacije isključuju DANE CRVENOG SLJEZA i ne kontekstualiziraju alegoričnost PISMA ZIJI.

BAŠTA SLJEZOVE BOJE, svojom kompozicijom, takvu intervenciju dopušta, ali svako ko tu polupriliku iskoristi, svjesno ili nesvjesno, učestvuje prije svega u političkom i ideološkom, a ne u književnom, naučnom i obrazovnom poslu.

LITERATURA

Balić, Amela; Stefanović, Armin (2016): „Kriteriji naučnosti u zbornicima o Branku Ćopić", u: *Riječ i smisao* 3, 139-222. http://www.skolegijum.ba/static/biblioteka/5837400f062a8_Rijecismisao3.pdf

Ćopić, Branko (1985): *Bašta sljezove boje*. (= Sabrana dela Branka Ćopića, knj. 13). Beograd, Sarajevo: Prosveta, Svjetlost, Veselin Masleša.

Idrizović, Muris (prir.) (1981): *Kritičari o Branku Ćopiću*. Sarajevo: Svjetlost.

Marjanović, Ružica (2017): „Branko Ćopić, četnik", u: *Školegijum* 19, 32-35.

Mihajlović, Borislav (1987): „Branko Ćopić u Bašti sljezove boje". U: Marjanović, Voja (prir.), *Branko Ćopić u svetlu književne kritike*. Beograd: Stručna knjiga, 195-204.

Osmić, Anes (2016): „Od lošeg ka gorem", u: *Školegijum*, 21.9.2016. http://www.skolegijum.ba/tekst/index/1052 [10.11.2017]

Tošović, Branko (prir.) (2012): *Poetika, stilistika i lingvistika pripovijedanja Branka Ćopića*. Banja Luka, Graz: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität.

Tošović, Branko (prir.) (2013): *Lirski doživljaj svijeta u Ćopićevim djelima*. Banja Luka, Graz: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität.

Tošović, Branko (prir.) (2014): *Ćopićevsko modelovanje realnosti kroz humor i satiru*, Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität.

Tutnjević, Staniša (1977): *Otvorene granice*. Sarajevo: Veselin Masleša.

Tutnjević, Staniša (1977): „Prve književne kritike o djelu Branka Ćopića između dva rata“. U: *Naučni skup „Književnost Bosne i Hercegovine u svjetlu dosadašnjih istraživanja“*, Sarajevo 26-27. maj 1976. Posebna izdanja, knj. XXXV, knj. 5. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 171-183.

Veličković, Nenad (2017a): *Laža i apanaža*. Beograd: Fabrika knjiga.

Veličković, Nenad (2017b): „Protojerejična priča“, u: *Reč* 87 (33), 293-307.

Vučković, Radovan (1989): „Ćopićeva kratka priča prema prethodnicima“. U: Vučković, Radovan (prir.), *Od Ćorovića do Ćopića*. Sarajevo: Oslobođenje.

The Captitive in *The Mallow, Coloured Garden* – Overlooking Satire from Ćopić's Body od Work: Decontextualisation as a Strategy of Revisionism

Abstract

In this paper, I try to examine the nature of the attitude of the academic community with respect to the World War II revisionism present in the analyses of Branko Ćopić's book Bašta sljezove boje (The Mallow Coloured Garden) and place an emphasis on its final, satiric chapter: Zatočenik (The Captive).

Satira u socijalizmu

Satire in Socialism

Von der Massenhysterie um einen Wal bis zur Kritik an repressiven Strukturen. Ironische Zuspitzung und groteske Übertreibung bei Erih Koš

Angela Richter (Halle/Berlin)

In den sozialistischen Gesellschaften wurde viel darum gestritten, ob Satire dort überhaupt eine Berechtigung haben dürfe, – und wenn ja – in welcher Richtung sie nötig bzw. zulässig wäre. Der Slawist Jochen-Ulrich Peters vermerkte schon 1984, dass gerade die sowjetische Satire-Theorie den Modus der Wirklichkeitsrepräsentation mit dem Komischen gleichsetzte (vgl. Peters 1984: 14). Eine solche theoretische Auffassung blieb auch nicht ohne Einfluss auf weitere sozialistische Länder. Ganz allgemein formuliert bedeutete das in der Konsequenz die halbherzige Umsetzung vieler Stoffe. Die Hyperbolisierung der Wirklichkeit hatte von der Position der idealen neuen Gesellschaft aus zu erfolgen; verlacht werden durften Unzulänglichkeiten und Ungereimtheiten zwischen Erwartung und dem wirklichen Stand der Dinge innerhalb dieser Gesellschaft; ins Kreuzfeuer genommen wurden einzelne Träger negativer Verhaltensweisen, freundlich geschmunzelt wurde über menschliche Schwächen. Satirische Generalangriffe gegen die Grundlagen der Gesellschaft bzw. gegen die Herrschenden, also eine auf das Ganze zielende Kritik wurden auf unterschiedliche Art und Weise geahndet. Satire war im Sozialismus ein recht problematisches Metier; als Ventil für die Artikulierung von Missständen wurde es von den Mächtigen des Staates in Abhängigkeit von den jeweiligen Zeitverhältnissen unterschiedlich akzeptiert bzw. reglementiert.[1]

Am Anfang dieser Betrachtungen, die sich auf das sozialistische Jugoslawien beziehen, soll ein Zitat aus einem Gespräch mit der bekannten Theaterwissenschaftlerin Mirjana Miočinović stehen. Es wurde 1986 un-

[1] Satire in der DDR hatte ihr Engagement für die Gesellschaft zwischen „hassendem Verlachen“ und „strafendem Verspotten“ zu beweisen, heißt es in einem diesbezüglichen Befund Anfang der 1980er Jahre (vgl. Hoogeveen, Labroisse 1981: 165).

ter der Überschrift „Drama samoočuvanja" in der Zeitschrift *Književna kritika* veröffentlicht. Das Problemfeld Satire war darin nur ein Aspekt; deren Stellenwert im sozialistischen Jugoslawien reflektierte Miočinović folgendermaßen:

> Satira u svojim striktnim, neprokrivenim oblicima, kao neka vrsta političkog pamfleta, mogućna je samo u slobodnim društvima. Ona, pak, tamo uopšte nije potrebna, jer se nepravde ispravljaju uz pomoć drugih disciplina i u odgovarajućim institucijama […] No kako su neslobodna društva istovremeno i najdefektnija društva onda u njima najviše i bujaju ti satirički oblici, koji, naravno, nikada ne postižu punu meru ubojitosti. Sve se uglavnom ograničava na geto kabarea i humorističkih listova … U našem, pak, stalnom jadikovanju što nema satire ima nečeg istovremeno moralno dvoličnog i estetski po definiciji defektnog. Od umetnika se traži nešto za šta se unapred zna da neće proći ni kroz jednu od cenzorskih instancija. S druge strane, naši književni prosuditelji ubrajaju u satirične tekstove samo one rigidne tvorevine, ‚žestoke i neumoljive', koje su zapravo kombinacija moralističkog mudrovanja i eshatološke zluradnosti: nečemu nas uče i nečim nam prete. Satirički potencijal prisutan je, međutim, u svakom dobrom komičnom tekstu, nezavisno od njegove vrste […]. (1986: 10-11)

Bereits dieser kurze Auszug verweist auf die Vielschichtigkeit des Problems, mit dem wir es im Sozialismus zu tun hatten. Besonders hatte Mirjana Miočinović als Theaterspezialistin natürlich die Dramatik im Auge. Das aber kann hier vernachlässigt werden, denn längst ist es Konsens, dass Satire als gattungsübergreifende Art des Schreibens verstanden wird. Auf jeden Fall können satirische Schreibweisen in ihren verschiedenen Formen auch in den heutigen – und nicht nur in den postsozialistischen – Gesellschaften für sich in Anspruch nehmen, mit ihrer entlarvenden Kritik auf die Durchsetzung oder auch Wiederherstellung verletzter, gefährdeter oder unterdrückter Normen und Ideen hinzuarbeiten. Die Aufdeckung von öffentlichen Missständen und Schlimmerem sucht Satire seit jeher dadurch zu erreichen, dass sie ihr Objekt überzeichnet, verzerrt, entstellt oder verfremdet. Sie kann also eine wichtige Ventilfunktion für soziale Missstände haben, ohne einseitige, überzogene moralistische Positionen einzunehmen.

Danach zu fragen, wie es *generell* in der jugoslawischen Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg um satirische Schreibweisen stand, würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen. Davon, wie schnell man in den 1950er Jahren als AutorIn in eine prekäre Situation geraten konnte, wenn man satirische Texte schrieb, zeugt das bekannte Beispiel des Schriftstellers Branko Ćopić (1915-1984), dessen JERETIČKA PRIČA von 1950, veröffentlicht zuerst in der Satirezeitung *Jež*, Lebensstil, Machtverliebtheit und Gier der neuen privilegierten Eliten attackiert, die als fortschrittliche Eliten der neuen Gesellschaft verstanden werden wollten und nunmehr in einer gut abgeschirmten Villa am Meer Urlaub machten. Seine Erzählung IZBOR DRUGA SOKRATA wurde seitens der Parteistrukturen als Frontalangriff auf das System gewertet. Im Übrigen gehörte zu den Kritikern der von Ćopić geschickt gezeichneten Metamorphosen einstiger revolutionärer Idealisten auch der spätere Dissident Milovan Đilas (1911–1995), der die Profile der neuen Klasse in seinem Buch THE NEW CLASS. AN ANALYSIS OF THE COMMUNIST SYSTEM (1957) charakterisierte und diese als „ausbeuterische Besitzklasse" verurteilte. Ćopić jedoch geriet damals in Konflikt mit den Parteistrukturen. Tito bezeichnete ihn auf dem Antifaschistischen Frauenkongress gar als Feind. Nichtsdestotrotz erhielt der Schriftsteller Gelegenheit, im Dezember 1955, anlässlich einer Gesprächsrunde zum Thema „Satire und gesellschaftliche Wirklichkeit" in der Vereinigung der Schriftsteller Serbiens, als Hauptredner seine Überlegungen zur Satire in Thesen darzulegen (Peković 2009: 53f. und 2014). Ćopić verwahrte sich gegen eine Auffassung von Literatur als verlängertem Arm der Politik, flocht andererseits beschwichtigend die erwartete ‚positive Norm' ein, nämlich den „neuen Menschen", zu dessen Formierung auch die Schriftsteller beizutragen hätten. Er polemisierte stark gegen die Forderung nach der Darstellung des für die Gesellschaft Typischen, einem nach seiner Auffassung missbrauchten Terminus, welcher der Literatur mehr Schaden zugefügt habe als jeglicher Druck, der auf sie ausgeübt worden ist (vgl. Peković 2014: 41). Grundsätzlich, so schreibt Ratko Peković in seinem Buch PARALELNA STRANA ISTORIJE von 2009, wurde um die Beantwortung der Frage gerungen, ob und wie es möglich wäre, Kommunist und Satiriker zu sein und von marxistischen Positionen ausgehend dem Sozialismus mit kon-

struktiver Kritik zu begegnen (vgl. 2009: bes. 52-55). Dies berührt eben grundsätzliche Fragen des Funktionsverständnisses von Literatur im Sozialismus. Noch einmal sei auf die inzwischen solide aufgearbeitete Kontroverse zwischen ‚Realisten' und ‚Modernisten' verwiesen. Die bereits 1968 von Sveta Lukić getroffene Aussage, dass diese Kontroverse – ausgetragen vor allem in den beiden Belgrader Zeitschriften *Delo* und *Savremenik* – eine Chiffre war, dass es um weit mehr ging als um Fragen der künstlerischen Formen und *procédés*, klingt heute wie eine Binsenweisheit. Kunst und Literatur waren auch im jugoslawischen Sozialismus eines der brisantesten ideologischen Terrains.

Erih Koš (1913-2010), um den es hier im Weiteren gehen soll, agierte vorzugsweise im Kontext der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien, und dies schriftstellerisch wie kulturpolitisch. In Band II der ISTORIJA SRPSKE KNJIŽEVNE KRITIKE von 2008 wird er charakterisiert als „didaktičan i dogmatičan zastupnik realizma, jedan i opor u svojim simpatijama i antipatijama", als „uveren i krut moralista, koji ne računa na velike retoričke efekte, na privlačnost i zagrejanu patetiku trenutka" (Palavestra 2008: 603). „Njegovi kritički sporovi bili su uglavnom estetičke i političke prirode, što mu je omogučilo da se i sa svojim najljućim protivnicima Oskarom Davičom i Danilom Kišom kroz memoarske zapise u knjizi ‚Odlomci sećanja, pisci', rastane i ljudski i viteški." (ebd.: 604)

Für die folgenden Überlegungen habe ich paradigmatisch zwei Erzähltexte von Erih Koš, der sich auch der Rehabilitierung der satirischen Traditionslinie in der serbischen Literatur verschrieben hatte, ausgewählt. Die Texte sind in unterschiedlichen Zeitkontexten entstanden.

1. Satirische Intervention: Ein verwesender Wal als Objekt kultischer Verehrung

Im Klima der 1950er Jahre, das – wie eben kurz angedeutet – nicht gerade beste Voraussetzungen für satirische Ansätze bot, entwarf Erih Koš 1956 seine wundersame Geschichte um den Wal Veliki Mak, der sich eines Tages an die Adriaküste verirrt, gefangen, getötet und nacheinander in Split,

Ljubljana, Zagreb und schließlich in Belgrad zur Schau gestellt wird. „Kao novo božanstvo, paganskog idola i velikog kumira. Debelog i crnog." (33)[2] Belgrad als zentraler Ort des Geschehens der Satire mit dem vollständigen Titel ČUDNOVATA POVEST O KITU VELIKOM TAKOĐE ZVANOM VELIKI MAK (dt. unter dem Titel WAL-RUMMEL, 1965) scheint dabei durchaus nicht zufällig gewählt. Die Stadt ist im sozialistischen Jugoslawien Ort der politischen Macht und ihrer Ritualisierung. Das Selbstverständnis der Hauptstädter, exemplifiziert in Gestalt des Buchhalters, eines Kollegen des Ich-Erzählers Rade Despić, wird denn auch gehörig ironisiert, wobei gleich zu Anfang ein gängiges (Auto-) Stereotyp eingeflochten wird:

> Na usta mu je udarila pljuvačka, kao i obično u takvim prilikama kad će preći na politiku – bio je mali činovnik, ali mu je činilo zadovoljstvo da bude žestok, uvređen Srbin.
>
> – Pa jeste – rekao je. – Uvek tako biva. U svemu smo mi Srbi poslednji. I kita ćemo poslednji videti, kad se bude usmrdeo. Zašto prvo Zagreb i Ljubljana? Pitam se, je li Beograd glavni grad ili ne? (19f.)

Aus den in den Text integrierten fingierten, die Situation persiflierenden Zeitungsausschnitten geht hervor, dass sich das um den Wal rankende Geschehen 1953 zuträgt, zwischen dem erwarteten Eintreffen eines „ausländischen Wals", seiner Zurschaustellung im Belgrader Tašmajdan-Park bis zur klammheimlichen Entsorgung des zum absurden Monstrum mutierten unschuldigen Tiers; Letzteres ist dem gemeinhin verständlichen Umstand geschuldet, dass der Verwesungsgestank unerträglich geworden ist.

Erzählt wird aus der Perspektive des Büroangestellten Rade Despić, eines eingefleischten Junggesellen mittleren Alters mit heimlicher Geliebter. Dieser ist als Opponent gegen den Trend konzipiert, welcher in eine Massenhysterie ausartet. Ihm obliegt es, sich und die anderen zu beschreiben, zu beobachten und zu bewerten: wie sie sich positionieren, zum Wal und zu den Menschen ihrer Umgebung. Diese narrative Kompetenz ist jedoch nicht durchgängig, weil an verschiedenen Stellen Spekulationen und

[2] Zitiert wird hier und im Folgenden aus dem Band SATIRE (Koš 1968), dabei erfolgt lediglich die Seitenangabe.

Vermutungen eingeflochten sind[3] und auch der Opponent irgendwie in den Sog des Wals gerät; die Normalität des Alltags geht auch für ihn verloren. Das Opponieren erfolgt also nicht völlig konsequent.

Die Beobachtungen und Wertungen des Erzählers beziehen sich auf Menschen aus seinem Büroalltag, auf Nachbarn, auf die Bürger der Stadt. Über die Walvergötterung, welche sich von einem fröhlichen Volksfest (vgl. 52f.) mit Andenkenverkauf und Imbiss allmählich zu einem bedrohlichen Massenauflauf wandelt, wird voller Sarkasmus berichtet:

> Vladalo je dve pune nedelje, kao golema neman koja je pala na grad. Kao aždaja svetog Georgija koja svakog dana guta hiljade ljudi, dece, žena i staraca. Video sam kako svim ulicama prilaze, u beskrajnim kolonama, i polako ali neprekidno, kao reka, slivaju se u nekoliko crnih otvora na zidovima, u te otvore peštera kao u usta mnogoglave zveri. Mirno, poslušno, bez otpora i bez pobune. (54)

Zu den Auffälligkeiten, die besondere Affekte hervorrufen, gehören z.B. die vielfältigen Anverwandlungen der Sprache: nicht funktionierende Redensarten und Vergleiche sowie das Spiel mit olfaktorischen Wahrnehmungen:

> „Šta si zinuo za njom kao kit?“ (18)
>
> „Podigao sam se na laktove i iz sve snage viknuo put nje, koja je, u crnoj kecelji, provirivala *kao njuška golemog kita*.“ (14; Kursiv A.R.)
>
> „Sportski izvestilac [je] tvrdio za nekog boksera da je snažan i ima *udarac kao kit*.“ (18; Kursiv A.R.)
>
> Usmrdio se kao kit. (79)
>
> Smrdi na krađu u Upravi izložbe. Kit se raspada, a Uprava krade! (80)

Das zunächst einfach aberwitzig Anmutende – wer stellt schon einen toten Wal aus – gerät über verschiedene Gradationen zu etwas grotesk Bedrohlichem. Der Erzähler assoziiert die Götzenanbetung mit dem Goldenen Kalb; auf Grund nicht aufgedeckter früherer Erfahrung behält er das

[3] Das ist im Text erkennbar durch Floskeln wie: „Možda se meni samo učinilo, verovatno mi se samo učinilo…“ (41).

aber für sich (vgl. 34). Das Bedrohliche wird erhärtet durch Rades Vision vom Weltuntergang; er erinnert sich an einige Sätze aus der Offenbarung des Johannes, um ganz nebenbei auch seine Einzigartigkeit zu untermauern:

> Samo sam ja sve video s ovog uzvišenja. Ceo sam dan proveo ovde posmatrajući kako varoš dimi i kako se gradobitni oblak sve više spušta, sve deblji, sve tamniji i sudbonosniji. Samo sam ja uspeo da pobegnem, samo sam ja uspeo da se spasem zatvora i uništenja, kao Noje iz potopa, kao Lot iz Sodome i Gomore. Jer, samo, samo sam ja od početka znao ko je i šta je kit... [...], ja sam ovde, na svom kamenu, drhtao ponavljajući:
>
> SMAK SVETA! SMAK SVETA! SMAK SVETA! (59)

Die sich bestätigende apokalyptische Voraussicht hat für den Erzähler selbst keine positiven Folgen, sprich: ihm selbst bringt sie nicht mehr Anerkennung. Im Gegenteil: Die dem Idol zunächst blind folgende und später sich von ihm abwendende Masse rehabilitiert den Propheten nicht. Und am neuen Arbeitsplatz wird Rade schließlich bedeutet, sich ruhig zu verhalten und nicht aus der Reihe zu tanzen (vgl. 86f.).

In die Pointe ist die Wiederholung von Sachverhalten und Verhaltensweisen eingeschrieben: Der neue Wal taucht in Form eines Films auf, den die Masse (ganz Belgrad) anschaut, den man einfach gesehen haben muss und gegen den der Erzähler – so dessen Selbstverständnis – abermals opponieren würde, wenn auch ohne Aussicht auf Erfolg, wie er die Sachlage einschätzt. Ein solch ironischer Schlusskommentar zieht die potentiellen RezipientInnen auf die Seite des impliziten Autors, vorausgesetzt, sie können mittels ihrer diskursiven Kompetenz die ironisch intonierte Botschaft entschlüsseln. Bei Linda Hutcheon (2005: 2) ist zu lesen: „[...] irony too is doubled: two meanings, the ‚said' and the ‚unsaid', rub together to create irony – and it too packs considerable punch."

2. Groteske Überzeichnung: Ein kleiner Handwerker im Labyrinth repressiver Strukturen

Der Roman Dosije Hrabak erscheint als Fortsetzungsabdruck in der Zeitschrift *Savremenik* 1970/71, 1971 auch als Buch. Fast parallel dazu publi-

ziert Koš den Text JUVENALOVE POUKE I PORUKE ILI KAKO, PIŠUĆI SATIRU, I U TEŠKIM VREMENIMA DOŽIVETI DUBOKU STAROST. Dort liest man u.a.:

> Uopšteno pišući mogu se prilično slobodno napadati mnogi poroci i društvene mane, ali, ako se lokalizuju ili identifikuju njihovi nosioci, stvar može naglo postati opasna i vrlo ozbiljna [...] Satira i opasnost idu ruku pod ruku, kao i u vojnom pozivu. I nije reč o tome da se ona može ili treba po svaku cenu izbeći; satiričaru je nemogućno to postići kao i vojniku u ratu – da ostanemo kod ovog poređenja – ali je satiričaru, kao i vojniku, dobro znati da opasnost postoji, pa i sa koje ga strane vreba. (Koš 1985: 139-140)

Jener Gefahr scheint Koš in DOSIJE HRABAK zunächst zu begegnen, indem er die Wirkungsstätte seines Protagonisten Svetislav Hrabak als eine nicht weiter konkretisierte fiktive *Generaldirektion für allgemeine Angelegenheiten* beschreibt, um den daran gebundenen „montirani slučaj" zu entlarven. Die Geschichte um den Monteur und Installateur Hrabak, der hartnäckig versucht, ungeachtet bestehender Hierarchien zum Direktor seines Betriebes vorzustoßen, um diesem etwas existentiell Wichtiges mitzuteilen, ist in die Form eines Dossiers gefasst. Diesem vorangestellt ist eine kurze Passage zum Problem unvollständiger Fallrekonstruktionen. Der hier thematisierte Fall wird vom Fokalisator als Affäre bzw. Vorfall akzentuiert, bei dem – entgegen sonstiger Erfahrung – der Ausgang klar sei:

> Većini događaja, čak i onim najkrupnijim, istorijskim, obično znamo kraj i ishod, dok im početak i uzrok najčešće samo naslućujemo. U aferi o kojoj je reč sve je, međutim, obrnuto; kraj joj je doslovce obavijen prašinom i dimom naglih, eksplozivnih i nepredviđenih zbivanja, a početak, bar na izgled, običan, jednostavan i sasvim jasan: [...]. (7-8)[4]

Das mittels Metonymie Verschleierte wird im Finale als wörtlich zu nehmende Katastrophe entlarvt, nämlich als Explosion, bei der das Gebäude mitsamt dem sich verweigernden Direktor, den Angehörigen des Sicherheitsdienstes und mit Hrabak in die Luft fliegt. Der Installateur Hrabak hatte die Information über zwei sich unter dem instand zu setzenden

[4] Alle weiteren Zitate folgen der Ausgabe Koš 1971. *Montirati* oder *nametnuti* bedeutet, auf den Fall bezogen, dass vorab klar ist, wer der Schuldige ist, wofür er dann auch als Schuldiger zur Verantwortung gezogen werden muss.

Keller des Gebäudes befindliche Bomben aus dem Zweiten Weltkrieg bis unmittelbar vor der Explosion nicht an den Mann bringen – d.h. dem Generaldirektor mitteilen – können.

Das ist die inhaltliche Klammer, innerhalb derer das intensive, aber vergebliche Bemühen des redlichen Mannes um ein Gespräch in der Chefetage verfolgt wird. Das Ansinnen des Installateurs ist der Auslöser für das Ingangsetzen einer unglaublichen Maschinerie, eines ausgefeilten Bespitzelungsapparates, wobei allerdings nicht nur der Sicherheitsdienst, sondern auch die obere Leitungsebene der Generaldirektion, die Kaderabteilung, die Partei- und Gewerkschaftsorganisation und einzelne Bürger in den Sachverhalt involviert sind und sukzessive als Bestandteil repressiver Strukturen entlarvt werden. Der aufrechte, gutgläubige Hrabak wird zum Gejagten. Man versucht ihn zunächst mit einer Wohnung und einem Telefonanschluss zu korrumpieren, unterstellt ihm dann Diebstahl und Vorteilsnahme, hört ihn ab, stimmt in Versammlungen gegen ihn. Eigens engagierte ‚Beobachter' bescheinigen ihm eine antisozialistische und gegen die Selbstverwaltung gerichtete Einstellung (vgl. 58f.), stufen ihn gar als Verrückten und Geisteskranken (124) und zu guter Letzt als gefährliches subversives Element ein.

Hrabak, der sich einst Verdienste im Volksbefreiungskampf erworben hatte, in der Gegenwart an der Schwelle der 1970er Jahre aber nicht als Besitzer einer Villa im vornehmen Stadtteil Dedinje glänzen kann, wie das bei seinem obersten Vorgesetzten, dem Generaldirektor der Fall ist, ist ein Gutmensch. Trotz aller Schikanen überkommt ihn lange Zeit nicht das Gefühl der Ausweglosigkeit; das Unwahrscheinliche und Drastische der Abläufe sowie sein Glaube an den Sieg der Wahrheit verhindern lange die Entwicklung eines Gespürs für die Gefahr. Er unterliegt dem großen Irrtum, dass sich alles in seinem Sinne klären würde: „[…], kad se obelodani da je imao pravo, pašće u vodu i sve ove sitne pakosti i uvideće da se prema njemu grešilo." (120)

Die Individualisierung von Hrabak erfolgt – abgesehen von einem früh gefertigten Lebenslauf für die Partei – vor allem in den verschiedenen Varianten der ausgeforschten Vita, in den Berichten von Denunzianten und auf der Grundlage der Protokolle abgehörter Telefongespräche.

Entlarvt wird das Manipulieren mit Fakten aus Hrabaks Vita und aus seinem aktuellen gelebten Alltag. Sie werden absurd umgedeutet, was Hrabak zwangsläufig immer verdächtiger erscheinen lässt. Mit seinem spezifischen „Fall" wird letztlich ein perfides System der Bespitzelung angeprangert, dem jeder ausgesetzt sein kann und das zum Verlust jeglicher Privatheit und menschlicher Integrität führt (vgl. auch Palavestra 1995: 157-158). Ein kurzer Auszug aus dem Bericht des Sicherheitsinspektors der ‚Generaldirektion' veranschaulicht eine bekannte Vorgehensweise:

> Sve ove mere imale su još jedan važan cilj: da se na Hrabaka, još u toj prvoj fazi istrage, izvrši takav pritisak koji bi ga privoleo na saradnju sa organima OB službe, pa i naterao da prizna i otkrije svoje prave namere i planove u odnosu na direkciju i na Generalnog direktora. [...] Iako je oko njega ispletena vrlo gusta mreža naših saradnika, pa, među ostalim, uspostavljena veza čak i s njegovom ženom, a u kući mu instalirani najsavršeniji prislušni aparati, [...], nije nam pošlo za rukom da ga navedemo da ispriča ono što nas je interesovalo, ni da doznamo ono što smo sebi postavili za zadatak [...]. (152)

Als zorniger Bürger kann Hrabak von den RezipientInnen erst im Finale zur Kenntnis genommen werden, als er nämlich ein einziges Mal zu Wort kommt, in einem dramatischen Dialog mit dem Direktor. Endlich erhält er Gelegenheit, die lebensbedrohlichen Fakten loszuwerden und zu unverzüglichem Handeln aufzufordern. In diesem finalen Show down, in dem die Vorbereitungen für Hrabaks Verhaftung auf Hochtouren laufen, der Zufall aber eine unerwartete Wendung provoziert, wird endgültig das bestätigt, was im Handlungsverlauf ohnehin klar geworden ist: der als „Verbrecher" stilisierte konstruierte „Feind" Hrabak ist das eigentliche Opfer. Die gemeinhin aus dem Krimi bekannte Täter-Opfer-Relation funktioniert hier also so nicht. Die Täterclique, die aus einem Unbescholtenen einen Gejagten gemacht hat, nimmt zwar auch Schaden, da die Gesamtsituation sich nicht korrigieren und das Unheil nicht abwenden lässt, doch reißt sie eben auch den unschuldigen Hrabak mit in den Tod. Das ist die literarische Lösung des Problems im Text, die als Wiedergabe der letzten Aufzeichnungen eines im Rahmen des Abhörmanövers mitlaufenden Tonbands erfahrbar wird.

Der ideologische Ort des empirischen Autors des Romans DOSIJE HRABAK scheint klar: Seine Aggressivität gilt der Dekonstruktion eines verflochtenen Machtmechanismus in der sozialistischen Gesellschaft, in welchem ein perfides Bespitzelungssystem und Klientelismus bedrohliche Ausmaße angenommen haben.

Aus heutiger Perspektive und mit unserem verfügbaren Wissen müssen wir konstatieren, dass es sich in DOSIJE HRABAK nicht nur um erfundene Konstellationen handelt, der Rückbezug auf die empirische Realität lag und liegt auf der Hand. Ein sachlich-beschreibender Stil in einem immer ungeheuerlicher werdenden Sachverhalt, über den Gesamttext verteilte groteske Momente bewirken eine Entlarvung des monströsen kollektiven Körpers der Machtausführenden, bis zu einem gewissen Grad auch der Mitläufer. Das Groteske ist nicht affirmativ; ein befreiendes Lachen ist nicht möglich, ein Umschlag ins Positive ist nicht gegeben. Im übertragenen Sinne ist die Situation bedrohlich für das Individuum; der Angriff auf die Kategorien der Weltorientierung von RezipientInnen ist weitreichend. Daran vermögen auch die zweifelsfrei vorhandenen ironisch-sarkastischen Momente und Passagen, die punktuell ein Lächeln oder besser: Grinsen erzeugen, nichts bleibt zu ändern. Wirklich befreit gelacht werden kann nicht; das Lachen bleibt im Halse stecken.

In einer Kritik kurz nach Erscheinen des Romans wird hervorgehoben, dass mit diesem Roman in der Nachkriegsliteratur Jugoslawiens zum ersten Mal ein gesellschaftliches Tabu gebrochen worden sei. Zugestanden werden ihm nicht nur die satirische Tendenz, sondern auch viele Kennzeichen eines Gesellschaftsromans, was sich nicht zuletzt an der Wiedererkennbarkeit von Ereignissen, die sich in Belgrad zugetragen haben, bis auf die Personenebene herunter ablesen lasse.[5] Das grundsätzliche Problem wurde von der Kritik aber als der Vergangenheit angehörend gedeutet, d.h. es wurde in die Zeit vor der Absetzung (1966) des jugoslawi-

[5] So schreibt der Kritiker Čedomir Mirković: „*Dosije Hrabak* je u istoj meri, ako ne i više, društveni roman, sa sugestivnim atmosferama raznih vidova života prepoznatljivog Beograda i sa velikim brojem životno istinitih i karakterističnih likova, od kojih su neki vrlo reljefni, a drugi samo ovlaš (ali majstorski) naznačeni.“ (Mirković 1995: 111)

schen Staatssicherheitschefs Aleksandar Ranković (1909-1983) verlagert. Wie dem auch sei, die von Koš genutzte Schreibstrategie machte es auf jeden Fall möglich, sich über das Agieren der Sicherheitsorgane und die Verflechtung der verschiedenen Strukturen auszulassen, und das mit einer gehörigen Portion Detailrealismus.

Generell attackieren satirische Schreibweisen mit ihren verschiedenen Mitteln – ironisch kommentierend, komisch verspottend und demaskierend mit den Mitteln der Groteske – gezielt die jeweilige zeitgenössische Wirklichkeit. Demnach ist auch das Bündnis zwischen Autor und RezipientInnen zeitgebunden. Zudem sind satirische Schreibweisen national gebunden und sind es auch wieder nicht. Sinn – um mit Luhmann zu sprechen – ist „laufendes Aktualisieren von Möglichkeiten" (Luhmann 1984: 93). Das trifft auch auf erneute Lektüren von Texten aus früheren Zeiten zu. Wir können uns der Zeitverhältnisse, der herrschenden Diskurse in der Gesellschaft versichern, wir können herausarbeiten, *wie* die satirische Reduktion erfolgt, immer urteilen wir vom Standpunkt der Gegenwart aus, ohne dass wir in unseren Bewertungen die Rückgebundenheit an den jeweiligen historisch-empirischen Entstehungszusammenhang außer Acht lassen sollten. Nebenbei sei auch noch Folgendes erwähnt: Das „bedrohliche" Potential des Dosije Hrabak führte dazu, dass die in der DDR längere Zeit vorliegende Übersetzung ins Deutsche[6] nicht erschien, sondern dies erst 1991, nach dem Fall der Berliner Mauer im damals noch existierenden Verlag *Volk und Welt* geschah. In Jugoslawien führte das dem Roman Veliki Mak attestierte kritische Potential dazu, dass er es in seiner dramatisierten Form erst 1969 auf die Bühne des *Narodno pozorište* in Novi Sad schaffte, in der Verantwortung von Miša Hadžić und Dejan Mihać. In diesem Zusammenhang wurde Koš zu den Motiven seiner Unzufriedenheit mit einer Reihe von Erscheinungen aus dem jugoslawischen Alltag befragt und antwortete folgendermaßen:

> Sem motiva koje je kritika već s pravom istakla (ismevanje kulta ličnosti i konformističkog načina mišljenja i delovanja) autor je imao na umu stal-

[6] Sie wurde von Edith Netzband angefertigt und erschien unter dem Titel Die Akte Hrabak.

> nu potrebu za racionalno nekontrolisanim zanosima, karakterističnim za ceo niz naših postupaka, počev od sporta, pa sve do privrede i politike; neizlečivu naviku da stalno uspostavljamo nove idole, a zatim ih surovo rušimo u blato, kratkoću domaćeg našeg pamćenja, nesposobnog da u isti mah drži na umu nekoliko imena, pa, racionalizacije radi, sve vrednosti rangira kao boksere na olimpijadama, od jedan do tri, i – naročito – naš opšti otpor kritičkom mišljenju, pogotovo onda kad se ono poduhvati da uzme na ispit neke od takozvanih utvrđenih vrednosti i ozvaničenih mitova. (Popović 1969: 128)

Wenn wir also danach fragen, wie das Spannungsfeld zwischen Wirklichkeitsbezug und Fiktion erzeugt wird, was auch meint, wie die spezifische Kommunikationssituation zwischen dem Autor und den RezipientInnen seiner Romane gelingt bzw. gelingen kann, kann Veliki Mak aus dem Jahr 1956 attestiert werden, dass der Roman – in bester Anlehnung an die hier besonders durch Radoje Domanović repräsentierte serbische satirische Tradition – Verhaltensweisen des Menschen aufs Korn nimmt, die sowohl zeitbezogen als auch zeitübergreifend kritisch verstanden werden können. Insofern hat solch ein Text durchaus universelle Geltung: als kritische Attitüde gegenüber Führerkult (Stalin, Tito), als versteckte Kritik gesellschaftlicher Abläufe, als Satire auf die Beschränktheit und Manipulierbarkeit der Masse.

Vasa D. Mihailovich (1926-2015) hat 1975 aus seiner amerikanischen Außenperspektive die verschiedenen Möglichkeiten der Interpretation dezidiert benannt, die das Spezifische und das Allgemeine miteinander kombinieren:

> There is obviously an allegory here, but its interpretation depends on the reader's point of view. A politically inclined reader may interpret the story as a political satire on the system. The whale is seen symbolizing either the heavy, cumbersome regime that is beginning to putrefy, or its leader himself. A philosophically disposed reader may discuss the relationship between appearance and reality, and the problem of the illusory nature of concrete reality. And a reader who tends to interpret things on moral grounds may see in Koš's allegory a satire on the morals of people in general, on their curiosity, easy excitability, mass psychosis, on their un-

> willingness or perhaps their inability to reason and to analyze, and finally, on the fickleness of loyalty in the face of adversity. (Mihailovich 1975: 21)

Bei Dosije Hrabak bin ich mir nicht ganz klar darüber, inwieweit die groteske Übertreibung schon zur Entstehungszeit des Buches auch als prophetisches Seismogramm verstanden wurde bzw. werden konnte. So überzeichnet man das im Dosije Hrabak Geschilderte auch empfunden haben mag, der indirekte Wirklichkeitsbezug ist vorhanden.[7] Hinsichtlich einer Re-Lektüre in heutiger Zeit kann davon ausgegangen werden, dass beide Texte von Koš eigentlich so manche weitere spannende Fragen im Hinblick auf das politische Wirkungspotential solcher Literatur im Sozialismus aufwerfen.

Literatur

Heuer, Claudia (2014): *Satire und Postmoderne – unvereinbare Gegensätze? Aktualisierungsmöglichkeiten und -notwendigkeiten des Satirebegriffs im Kontext des postmodernen Romans*. Heidelberg: Winter.

Hoogeveen, Jos; Labroisse, Gerd (1981): *DDR-Roman und Literaturgesellschaft*. Amsterdam: Editions Rodopi. (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 11/12)

Hutcheon, Linda (1998): „Irony, nostalgia and the postmodern". http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html. [30.04.2017]

Koš, Erih (1968): *Satire*. Beograd: Srpska književna zadruga.

Koš, Erih (1971): *Dosije Hrabak*. Beograd: Prosveta.

Koš, Erih (1985): *Satira i satiričari*. Beograd: Prosveta.

Luhmann, Niklas (1984): *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Marković, Milena (2008): *Bibliografija akademika Eriha Koša u čast devedeset pet godina života*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.

Mihailovich, Vasa D. (1975): „On the Contemporary Serbian Novel", in: *The international Fiction Review* 1 (2), 18-26. Zitiert nach: http://journals.hil.unb.ca/index.php/IFR/article/viewFile/13095/14178 [29.08.2016]

[7] Dazu genauer Heuer (2014: 194).

Miočinović, Mirjana (1986): „Drama samoočuvanja“, in: *Književna kritika* 7-8 (17), 7-16.

Mirković, Čedomir (1995): *Pod okriljem nečastivog. Šezdeset šest savremenih srpskih romansijera.* Beograd: Dereta.

Palavestra, Predrag (1995): *Kritičke rasprave*. Beograd: Prosveta.

Palavestra, Predrag (2008): *Istorija srpske književne kritike. 1768-2007*. Bd. 2. Novi Sad: Matica srpska.

Peković, Ratko (2009): *Paralelna strana istorije. Sporovi o jezku, naciji, literaturi 1945-1990*. Beograd: Albatros Plus.

Peković, Ratko (2014): *Sudanije Branku Ćopiću. Politički progoni (1950-1960).* Banja Luka, Beograd: Zadužbina Petar Kočić.

Peters, Jochen-Ulrich (1984): *Russische Satire im 20. Jahrhundert.* München: Artemis.

Popović, Dušan (1969): „Erih Koš: Veliki Mak“, in: *Letopis Matice Srpske* 1, 127-131.

OD MASOVNE HISTERIJE OKO JEDNOG KITA DO KRITIKE REPRESIVNIH STRUKTURA – ZAOŠTRAVANJE PUTEM IRONIJE I GROTESKNO PRETERIVANJE KOD ERIHA KOŠA

SAŽETAK

Erih Koš (1913-2010) spada u red tih retkih autora u socijalističkoj Jugoslaviji koji su znali da satiričnu intervenciju uperenu protiv ljudske ograničenosti i gluposti povežu sa manje ili više skrivenom kritikom društvenog sistema i institucija, i njihovih deformacija.

Ovaj tekst razmatra kako je u romanima ČUDNOVATA POVEST O KITU VELIKOM TAKOĐE ZVANOM VELIKI MAK (1956) i DOSIJE HRABAK (1971) ostvarena specifična relacija između stvarnosti i fikcije, i kako se kombinacijom kritičkog razmatranja i težnje za spoznajom stvaraju pretpostavke za savez između satire i recipijenata.

Mišolovka za Horacija
Djelokrug kazališta, teksta i izvedbe u Brešanovoj *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja*

Marina Protrka Štimec (Zagreb)

„Teatar u teatru" kao specifična dramska forma usporediva je sa sustavom kineskih kutija koje u međusobnom odnosu razvijaju novo značenje u odnosu na cjelinu teksta. Najčešće je, kako pokazuje Lada Čale Feldman (1997: 52), riječ o *mise en abyme* strukturi u kojoj se zbiva i strukturno i tematsko podvajanje okvirne i umetnute radnje, dok se fikcionalne razine umetka i okvira međusobno reflektiraju. Među brojnim primjerima za razvijanje takve vrste odnosa je Shakespeareov Hamlet u kojem se kroz jednostavno udvostručenje „umetnuta predstava uvodi zato da bi se udvostručila treća umetnuta kutija, kutija fikcionalnog iskaza". (Ibid.) U tom preklapanju fikcionalne razine ostaju manje ili više uočljive, ovisno o usmjerenosti značenjske cjeline teksta. Kad je riječ o Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja, moglo bi se reći da metajezična, ekspresivna i prikazivačka funkcija, kako ih naziva Čale Feldman (1997), ostaju zasjenjene apelativnom, onom koja iznosi gnoseološko-ideološka pitanja i koja je u prvom redu usmjerena prema učincima kazališnog čina na primatelje.

Brešan u svoj tekst umeće izvedbu Shakespeareova Hamleta, teksta koji je i sam već građen na konceptu umetnute predstave – znamenite Mišolovke koju Hamlet organizira kako bi „ulovio savjest kralja", svog strica Klaudija, i kako bi za sebe (i publiku) dobio konačnu potvrdu o Klaudijevoj krivnji za ubojstvo Hamletova oca i uzurpaciju prijestolja. Umetnuta predstava, Gonzagovo ubojstvo, za cilj ima razotkrivanje te upućuje na transformativnu mogućnost kazališta, na djelovanje koje se zbiva kroz prepoznavanje, suosjećanje i katarzu, kako je poznato od Antike.[1] Mišlovka

[1] Siegfried Melchinger ističe kako je kazalište od svojih početaka političko (1989: 5-20). Konkretno Shakespeare stvara u odnosu prema političkim prilikama na dvoru kraljice Elizabete: njegova se metoda sastoji u tome što „pozadinu pomiče u prednji plan pretvarajući pokvarenost buntovnika u pokvarenost krune", upućujući time na

u izgradnji Brešanova komada u tom smislu funkcionira kao „presudan dramaturško-citatni motiv" (Čale Feldman, ibid.: 322), ali, kako ističe Čale Feldman, sa značajnim varijacijama u razumijevanju dosega i moći kazališnog čina.

Kako je poznato, Shakespeare obilato koristi brojne kazališne konvencije kako bi uputio na iluzijske razine i mogućnosti kazališta: niz *qui pro quo* prerušavanja, lažnih predstavljanja, hinjenih monoloških iskaza i fingiranih neznanja o prisluškivanju. Svime time se uspješno služi i Hamlet koji svojim redateljskim sposobnostima dodaje i glumačke, npr. kada hini ludilo[2] kojim zavarava (i uznemiruje) dvor i tako sebi osigurava vrijeme potrebno za saznavanje prave istine o smrti svoga oca. Pri tom za cijelo vrijeme, kao lik, Hamlet funkcionira na dvije razine: s jedne strane u izvedbi ludila i njemu pripadajućoj ironičnoj, često gruboj konverzaciji sa svima koje smatra upletenim u zločin i, s druge, u otvorenom razgovoru s pouzdanim likovima poput Horacija kojemu neposredno prije predstave veli da je najvrliji čovjek kojeg je sreo za života (Shakespeare 1950: 115), priznajući mu:

O čuješ li me? Otkada mi duša
Gospodari nad svojim izborom
I razlikovat ljude umije.
Zapečatila ona te je za se;
Jer ti si čovjek koji trpeć sve
Ne trpi ništa, koji s jednakom
Zahvalnošću i udarce sudbine
I nagrade joj prima. (Ibid.: 116)

---

problem svake moći koja stvara sustav koji omogućuje njezinu uzurpaciju (ibid.: 148). O etičkim, psihološkim i društvenim učincima katarze usp. Nussbaum (1986: 2001).

[2] Nakon što s Horacijem podijeli svoj plan s predstavom, Hamlet dodaje: „Evo dolaze / Na glumu. Sada moram biti lud." (Shakespeare 1950: 177) Kad ga potom kralj oslovi i pita „Kako živi naš sinovac Hamlet?" on odgovara dvoznačno ironizirajući kontekst: „Sjajno, vjere mi – od hrane kameleonske./ Jedem zrak, nakljukan obećanjima. Kopune ne možete tako pitati". (Ibid.) Na sličan način u dvosmislenim rečenicama i hinjenim monolozima Hamlet pokazuje kako svojom glumom i svojim vještinama aranžiranja / režiranja situacija ne samo da usmjerava radnju nego i implicitno upućuje na zaključak o moći koju kazalište ima: djelujući na pojedince i skupine.

Horacije se postavlja kao vjerodostojan tumač događaja: za razliku od drugih, on ne samo da nije rob strasti, već je jedan od onih koji su, unatoč vlastitoj nevjerici, čak i prije Hamleta, vidjeli duh Hamletova oca. Mišolovka je, zato prilika da obojica iz Klaudijeve reakcije saznaju pravu istinu, što Hamlet izriče sljedećim riječima:

> Večeras će se glumit neki komad
> Pred kraljem, a u njemu ima prizor,
> što nalik je na zgodu, koju sam
> O očevoj ti smrti pričao.
> Kad prizor taj u igri ugledaš,
> Svom snagom duha motri, molim te,
> Mog strica. Ako grijeh mu skroviti
> Ne izađe iz jazbine u jednom
> Govoru, onda paklen duh se nama
> Ukazao i moja priviđenja
> Sva garava su kao kovačnica
> Vulkanova. Al pazi oštro na nj,
> Jer ja ću svoje oči zakvačiti
> Za lice njemu, a na kraju ćemo
> Nas dvojica sjedinit svoje misli
> I držanje prosudit njegovo. (Ibid.: 116-177)

Mišolovka je Hamletu prilika za konačno ovjeravanje istine, pa na kraljevo pitanje: „Kako se zove taj komad?“ odgovara:

> Mišolovka. Kako to? U slici. Taj komad prikazuje neko umorstvo, koje se dogodilo u Beču. Vojvodi je ime Gonzago, a njegovoj ženi Baptista. Vidjet ćete odmah – to vam je pravi nitkovluk – ali što zato? Vašeg veličanstva i nas, koji smo čista srca, ne tiče se to. Koga svrbi neka se i češe – naša su leđa zdrava. (Ibid.: 124)

Hamlet, dakle, vrlo pomno sudjeluje u pripremama predstave, daje glumcima detaljne upute, očekujući da kazalište kao prefiguracija života, otkrije pravu istinu. S druge strane, Klaudije je glumce pozvao da razonode Hamleta, da mu odvrate misli od sjete ili opasnih planova. Za njega su kazalište i gluma samo oblik zabave, posve odvojen od svijeta stvarnosti. Upravo njegova (a ne Hamletova) naivnost dovodi do toga da se, gledajući

Gonzagovo umorstvo, svojom reakcijom odaje. U didaskalijama stoji da usred predstave kralj „*veoma blijed, nesigurno ustaje*“ (ibid.: 125) čime potvrđuje Hamletovu sumnju, pa ovaj, stječući sigurnost u spoznaji – ironizira: „što? Zar se prepao od lažnog požara?“ (Ibid.: 126) Igra se pri tom prekida, kralj viče: „O, svjetlosti mi dajte! – Otale! (*Jurne iz dvorane*)“, Polonije za njim ponavlja: „Svjetlosti, svjetlosti, svjetlosti!“ (ibid.) nakon čega odlaze svi osim Hamleta i Horacija koji, zajedno s publikom, sada definitivno znaju što je istina.

Mišolovka je, osim za saznavanje istine, Hamletu potrebna za još jedno: daje mu odvažnost i sposobnost da reagira, da se osveti. Njome dobiva odgovor i na pitanje koje je, prigovarajući si zbog tromosti, nesigurnosti i nemogućnosti da djeluje postavio sebi nešto ranije, slavno pitanje: Što je njemu Hekuba, da za njome plače? Nakon imaginarne Hekube sada je njemu moguće djelovati, pa se daljnji tijek drame odigrava kao svojevrstan rasplet koji proizlazi iz reperkusija kazališnog čina.

Brešanove Mišolovke

U Brešanovoj Predstavi Hamleta, kako je do sada tumačena, događa se ponajprije žanrovski pomak: tragedija se preispisuje u grotesku, uzvišene teme preispisuju se u kodu najnižih tjelesnih poriva koji prema kraju predstave eskaliraju u fantazmagoričnom kolu nakon kojeg se gasi svjetlo i predstava završava. U cjelini, Brešan, kako ističe Lada Čale Feldman, u svom komadu „preslikava i reproducira *mise en abyme* strukturu uspostavljenu izvedbom ‚Gonzagova umorstva‘ u Elsinoru. Paralelizam umetnute ‚glume‘ putujućih glumaca, u Hamletovoj režiji, i zapleta ‚zbilje‘ u koju se ‚gluma‘ umeće, ponovno se odvija tri stoljeća kasnije u zagorskoj zabiti sela Mrduše Donje“. (Čale Feldman 1997: 322) Pri tome Hamlet postaje Brešanova Mišolovka, svjesno podmetnuta intertekstualna zamka „u koju će upasti svi, ne samo likovi, redatelj, glumci i gledatelji umetnute predstave, nego i, učinkom autoreferencijalnog bumeranga, sam pisac okvirne Predstave..., ali i zbiljski svijet u koji će se njezino uprizorenje s vremena na vrijeme umetati.“ (Ibid.) Hamlet, kako ističe, ovdje može tako funkcionirati jer ga Brešan koristi kao kanonski tekst, „vječno vrijedeći arhetip“ koji „prednjači“ pred zbiljom. Oslanjajući se na zaključke Ive Vidana

o intertekstualnosti kod Brešana, Čale Feldman (1997) navodi nekoliko razina, na kojima je Shakespeareov „ključni tekst" prisutan u PREDSTAVI: 1. Šimurna koji prepričava odgledanu predstavu u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, 2. ideologizirana radiokritika te predstave, 3. monodramske krhotine originalnog Shakespeareova testa koje izgovara učitelj Škunca, 4. iznuđena deseteračka karnevalizirana adaptacija koju za Mrdušane smišlja Škunca – postavljajući uloge tako da reflektiraju stvarne odnose unutar zajednice. Ta njegova adaptacija ispada na kraju uzaludan pokušaj iskupljenja/djelovanja, kreiranja socrealističke Mišolovke s korom gange-rere. Naime, u njegovu se „zamku savjesti" neće uhvatiti nitko, pa ni on sam čime će se cjelina prikazanog mraka („nitkovluka" kod Shakespearea) umnogostručiti u odnosu na polazišni tekst.

U predstavi koju je prisiljen pripremati Škunca se, kao lik kojemu je jedinom dostupan okvir razumijevanja kulturnih kodova koje otkriva kanonski tekst, na dva načina odnosi prema statusu i mogućnostima djelovanja uz pomoć Mišolovke:

1. Njegova adaptacija pokazuje uvjerenje da u sredini u kojoj se zatekao, barem ne na razini koja će biti eksplicirana i obrazložena u tekstu, Mišolovka zapravo i ne može funkcionirati, pa od nje odustaje:

> Ne, danas ćemo biti uviđavni prema dramskoj književnosti. Dakle, drugovi, molim vas, pažnja! Počinjemo probu! Danas je na redu čuvena scena Mišolovka ili iskušavanje kraljeve savjesti. Tamo u Hamletu na pozornicu izlaze nekakvi glumci koji kralju prikazuju nekakvu predstavu, da bi mu savjest ulovili u klopku. Međutim, ta savjest koja se da uloviti u klopku, to je isuviše preživjelo za ovako naprednu sredinu kao što je naša. I ja sam, naravno, trulu hamletovsku Mišolovku pretvorio u demonstraciju radnog naroda protiv diktatorskog monarhističkog režima... (Brešan 1988: 383)

Analogija između predstave koju postavljaju seljaci Mrduše (okvira njihove svakodnevice) i političkog i društvenog konteksta u kojem je Brešan pisao svoj komad u kasnijim je interpretacijama eksplicirana, pa je taj metonimijski pomak utjecao na to da se PREDSTVA HAMLETA promatrala kao slika recentnog društvenog uređenja što je dovelo do javne političke osude autora i teksta.

2. Podjela uloga u predstavi koju postavlja pokazuje da Šimurina računa s neeksplicirani učincima teatra. Analogija između uloge koju pojedini likovi imaju u predstavi i odnosa koje realiziraju u životu zajednice (zadruge) kojom se kao redatelj koristi potencira korumpirane odnose dovodeći ih do groteske, ali – istovremeno – otvara prostor mogućnosti da se, kroz analogiju i prepoznavanje, dogodi njihova promjena.

Do nje, kao što znamo, u PREDSTAVI neće doći: Mišolovka na Mrdušane neće djelovati ni na subliminalnoj razini: među ostalim i zbog toga što postaje jasno da od samog početka svi već sve znaju, pa ne samo da ne dolazi do učinka prepoznavanja između zrcala i stvarnosti – kao kod Shakespearea, nego Brešan u raspletu mijenja strategije kojima se Hamlet/Amlet/Joco služi da bi došao do istine. Umjesto teatra, Brešanov Hamlet poseže za nožem[3] koji pod vrat stavlja jednom od sudionika u krađi/uzurpaciji vlasti – Mačku. Unatoč Mačkovu javnom priznanju koje se potom događa na pozornici, ostali sudionici ostaju po strani, pa ih Joco, iznenađen, redom proziva da ga podrže – budu mu svjedoci.

Ovakvo razrješenje unutarnjeg mrdušanskog sukoba pokazuje autorsku intervenciju koja proširuje shvaćanje i dosege one Mišolovke koju u formi predstave postavlja učitelj Škunca. Brešan, naime, Škuncinu Amletu daje da „iziđe iz uloge" koju mu je dodijelio i postane ono čemu se od početka opire: sin kojemu je dano da sazna istinu i opravda/osveti svog oca pred zajednicom. Time će istovremeno pokazati da ta ista zajednica funkcionira u sprezi proizvodnje i šutljive podrške kriminalu i zločinu. Pri tom u Brešanovu tekstu, na što je već upozorio Zoran Milutinović (2004), nedostaje upravo lik vjerodostojnog svjedoka: Horacija. Taj je manjak u podjeli uloga opravdan time što Šimurina traži da umjesto Horacija/ovjeravatelja istine na onaj način na koji je zadan u polaznom Shakespeareovu tekstu, on sam postane tumač zbivanja.

---

[3] Škunca će eksplicitno registar travestije dovoditi u vezu s „balkanskim" svjetonazorom. Njegovi iskazi, kao i jasna civilizacijska supostavljenog kanona/civilizacije/Shakespearea vs. Mrduše/Balkana/divljaštva otkrivaju orijentalistički/balkanistički aspekt Brešanova teksta. Kroz koncept „kulture graničnog područja" o ovome je pisao Senker (1996: 131-141).

> ŠKUNCA: U redu! Može Šimurina! Kako ne bi moglo! Sve može! Što god hoćete – može! A za Horacija ćemo lako. Sad kad je Hamlet postao čovjek iz naroda, narod je Hamletu prijatelj.
> ŠIMURINA *šapće mu*: Znači, sad je narod...
> ŠKUNCA: Jest... Narod je Horacije.
> ŠIMURINA *odlazeći*: Eto narode, sad si ti... Amletu prijatelj. (Brešan 1988: 363)

Taj narod, „Amletov prijatelj" u adaptaciji igraju seljaci koji su, kao pripadnici „radnog naroda", angažirani da demonstracijama i navijačkom podrškom pomognu Amletu u sukobu s Lajertom. U trenutku kad Joco izlazi iz predstave, vadi nož i dobiva priznanje taj narod postaju ne samo seljaci već najprije sudionici predstave: pripadnici zajednice Puljo, Anđa, Majkača, učitelj... koje redom poziva, jednog pa drugog, da ga podrže:

> ŠKOKO *udara se po laktu*: Evo! Ništa ti ne pomaže Bukara! Ovaj put se nećeš izvući. Svi su čuli šta je reka Mačak. Idemo, drugovi, na sud. Svi ćete mi biti svidoci.
> [...]
> PULJO *tiho*: Pušti Joco! Dosta je šporkice na svima nama. Šta ćemo se jošte šporkavati? Ionako tvoga ćaću više niko ne može vratiti.
> ŠKOKO: Anđe... Anđe, raju moj... Oprosti... Puno sam te uvridija... Pomozi... Ne meni... Mome ćaći pomozi... Ti si vidila njegovo pismo...
> ANĐA: Joco... Dalje od mene... Reka si mi da sam kurva... Šta oćeš sada? Pušti me... Puštite me svi...
> *Bježi van plačući.*
> ŠKOKO *Majkači*: Mare... Mare, lipa moja...
> MAJKAČA: Nemoj ti mene tute mišati! Ne znam ja ništa!
> ŠKOKO: Učitelju.... Učitelju...
> ŠKUNCA: Oprosti, Joco... Znaš i sam! Ja se ni u što ne petljam. Mene se to ne tiče.
> ŠKOKO: Jure... Šime... govorite... Je li iko čovik među vama... Niko ništa... Nema čovika... Nigdi nemoš naći čovika.... En ti krv Isusovu... (Ibid.: 401-402)

Smijeh koji je Brešanovu travestiju pratio do ovog trenutka sada jenjava: Škoko ostaje sam i odlazi iz Zadruge/s pozornice, a ostatak zajednice Bukara vodi u apokaliptično kolo u kojem slavlje primordijalnih nagona i filozofije „u se, na se, poda se" dolazi do vrhunca. Bjesomučna vrtnja kola

sugerira – prema Fryu (1971: 223-239) povratak u kaos kao zadnju fazu „tame“ koju apostrofira satirički diskurs drame, pa PREDSTAVA završava prekomjernošću koja vodi u zamračenje pozornice.

DJELOKRUG KAZALIŠTA

Mrak na pozornici Brešanove PREDSTAVE tumačen je kao izraz pesimistične vizije društva zatvorenog u korupciju i pasivnost, bez mogućnosti promjene, (pozitivnog) rješenja ili stvaranja novog poretka. S tim je, kako upozorava Milutinović (2004: 175), povezana ideja o nemogućnosti društvenog djelovanja kroz kazalište. Naime, za razliku od učinkovitosti umetnute predstave u HAMLETU, u Brešanovoj PREDSTAVI, ističe Milutinović, teatar ne proizvodi nikakav učinak: „Kao instrument istine i promjene stvarnosti, kazalište je u Brešanovoj drami nemoćno.“ Intermedijalni dijelovi drame pri tom šire okvir PREDSTAVE: u prvom redu to čini kazališna kritika koja se čuje u programu, a odnosi se na stvarnu izvedbu HAMLETA na sceni Hrvatskog narodnog kazališta u režiji Tomislava Auera. Socrealistička kritika koja se čuje pita se o smislu reakcionarnog teksta u suvremenom društvu čime se, ističe Milutinović, ukazuje na hipokriziju zahtjeva koje Partija postavlja pred kazalište: umjesto da bude „forum za raspravu o društvenim problemima kazalištu se nalaže glorifikacija Partije i revolucije“. (Ibid.: 176) Kritizirajući činjenicu da se HAMLETA već drugi put zaredom postavlja na pozornicu HNK, nova vlast, analogno Bukari čiju je savjest bilo nemoguće uhvatiti u Mišolovku, također propušta, naglašava Milutinović, vidjeti ili razumjeti ogledalo koje joj pruža kazalište. Iz toga, prema Milutinoviću (ibid.: 176) proizlazi sljedeće: „Intervencije kazališta u stvarnost su uzaludne: od kazališta ne treba očekivati istinu ni promjenu stvarnosti. Ako želite išta promijeniti trebate, poput Škoke, izići iz uloge i zgrabiti Mačka za vrat“.

Milutinović se zbog toga pita nije li paradoksalno očekivati rješenje od drame u kojoj se dva puta pokazuje da se treba osloboditi predrasude o tome kako kazalište može promijeniti društvo. On smatra da Brešan ovdje upućuje na svijest suvremene drame najprije o gubitku vlastite uloge instrumenta spoznaje, uvida i društvene promjene, a zatim i o posljedičnom isklizavanju u karneval, koje se, kao što pokazuje završetak Brešanova

komada, događa sa suvremenom dramom. Iz ovoga, prema Milutonoviću (2004), proizlaze dva moguća tumačenja:
1. PREDSTAVA HAMLETA kao opozicija HAMLETU upućuje na neosnovanost ideje o učinkovitosti kazališta.
2. PREDSTAVA HAMLETA re-afirmira društvenu funkciju kazališta, prozivajući za vlastitu nefunkcionalnost nešto što bi se moglo nazvati sindromom Mrduše Donje. Taj sindrom, zajedno s ideološkom kratkovidnošću komunista koji su na pozornici HNK dvaput gledali HAMLETA, a svejedno im Hekuba ništa ne znači, dovodi ponovno do istog – nedjelotvornosti kazališnog čina u široj zajednici.
Obje ove perspektive, zaključuje Milutinović (ibid.: 177), pitaju: „ako je svijet razgloblen (*out of joint*) postoji li mogućnost da ga kazalište stavi u red?"

Ono što je zajedničko navedenim tumačenjima autoreferencijalnog i metateatarskog aspekta Brešanova teksta jeste da se postavlja u odnos prema HAMLETU kao ishodišnom tekstu. PREDSTAVA HAMLETA, kako ističe Lada Čale Feldman (1997: 322), „preslikava i reduplicira ‚mise en abyme'" strukturu uspostavljenu izvedbom ‚Gonzagova' u Elsinoru. HAMLET postaje „Mišolovkom" u svijetu Brešanova teksta, pri čemu se umnogostručavaju „predstave Hamleta": prva koju Šimurina prepričava i koja je okvir za Škuncinu adaptaciju, druga (možda ta ista) o kojoj se izvještava kroz ideologiziranu radijsku kritiku, treća – koja se realizira kroz monodramatske krhotine autentičnih Hamletovih dijaloga i četvrta – burleskna travestirana socrealistička Škuncina adaptacija". (Ibid.: 324-325) Način njegova korištenja tih umetnutih teatarskih kutija ili „matrjoški" Čale Feldman tumači kao autorski postupak kojim Brešan „ponizno prenosi dominantnu elizabetinsku teatarsku metaforu, nižući značenjski lanac: svijet (i njemu imanentna značenjska struktura) → *Hamlet* (→ „Mišolovka") → *Predstava Hamleta* (→ Škuncina travestirana verzija)". (Ibid: 327) Time autorica, dakle, sugerira da Brešan u svom tekstu jasno razgraničava svijet teksta HAMLETA od svijeta izvedbe/društvene stvarnosti i da su ove zrcaleće matrjoške jasno odijeljene jedna od druge na taj način da, kao i kod Shakespearea, unutarnja kutija (Gonzagovo ubojstvo, Mišolovka) djeluje zrcale-

ći oba vanjska omotača (zbivanja na Elsinoru, zbivanja na dvoru kraljice Elizabete).

Ovaj zaključak se nameće ukoliko direktnim preslikavanjem Škuncinu adaptaciju tumačimo kao Gonzagovo ubojstvo, a mrdušansku zadrugu kao Klaudijev dvor. Iz tog proizlazi i ambivalentna uloga učitelja Škunce koji, kao hamletovska figura, postavlja predstavu s predumišljanjem o njezinu mogućem spoznajnom/katarktičnom djelovanju. Nasuprot takvom tumačenju istaknula bih kako navedene podudarnosti ipak nisu tako očite: naime, Brešanove „matrjoške" nisu međusobno razdvojive već djeluju kao krhotine u kojima se estetski i teatarski potencijal Shakespeareova teksta može tek nazrijeti. Njegova PREDSTAVA tako više ne ulazi u direktnu komunikaciju s cjelinom Shakespeareova teksta već s njezinim unutarnjim dijelom: predstavom Gonzagovo umorstvo.

Tamo se, kako je poznato, sporni događaj umnogostručuje u izvedbi koju čine pantomima, gluma i Hamletovo tumačenje, a sama se predstava prekida u trenutku kad je miš (kraljeva savjest) uhvaćena u stupicu.

> (*Kralj veoma blijed nesigurno ustaje*)
> *Ofelija*. Kralj ustaje
> *Hamlet*. Što? Zar se prepao od lažnog požara?
> *Kraljica*. Što je, mužu moj?
> *Polonije*. Prekinite igru.
> *Kralj*. O, svjetlosti mi dajte! Otale! (*jurne iz dvorane*)
> *Polonije*. Svjetlosti, svjetlosti, svjetlosti! (Shakespeare 1950: 125-126)

Učinak glume je na ovom mjestu proizveden, pa ostatak drame funkcionira kao razrješenje temeljnog sukoba u kojem se saznaje istina, kažnjavaju krivci i otvara prostor novim, nekorumpiranim snagama (Fortinbras) da krenu ispočetka. U Brešanovoj se drami društveni „nitkovluk" umnogostručava kroz ranije navedene razine u kojima Shakespeareov tekst doista djeluje kao citatna okosnica i koje, kao i u „Gonzagovu umorstvu", prepričavaju „nitkovluk", trulež u „Državi Danskoj". Četiri navedene „predstave Hamleta" u završnoj se sceni upotpunjuju petom: onoj u kojoj se nakon Jocina odlaska seljaci oko Bukare hvataju u kolo čijoj vrtoglavoj vrtnji takt udara Bukara, a značenje daje Šimurina.

ŠIMURINA: Poloči, pošišaj, požderi, poseri,
Izvuci, navuci, natakni, oderi,
Obrni, navrni, potari, pomuzi
Posrči, uteci, zataji, naguzi. (Brešan 1988: 404)

Dinamika kola je neumirna i usisavajuća, ona na sceni na kojoj su svi likovi redom odbili posvjedočiti javno vidljivu istinu, regulira vladavinu tjelesnog užitka i osobnih interesa: „masna brada i radni staž/ozbiljne stvari sve su laž". (Ibid.) Krađa i korupcija su javno priznato regulativno načelo koje se utapa u prekomjernosti kruga koji završava svojim rasapom: mrakom.

GLAS BUKARE: Ko je ugasija sviću? Ko je ugasija sviću?
GLAS ŠKUNCE: Svjetlo... Upalite svjetlo... Svjetlo... (Ibid.: 405)

Karnevalizirana prekomjernost koja se na koncu rasipa i završava u mraku označava istodobno vrhunac i kraj predstave/PREDSTAVE. Groteskna tjelesnost i prekomjernost u užicima istodobno je motivacija i krajnji doseg logike apolitičnosti/apatičnosti i odbijanja odgovornosti za stvaranje i funkcioniranje zajednice. Cikličnost kola u kojem su svi jednaki, kao i cikličnost svijeta na koji se oslanja pučka karnevaleskna kultura[4] u PREDSTAVI sugerira da će nakon ekscesivnosti kola slijediti rasap starog i obnova novog, onog koje kod Shakespearea simbolizira dolazak Fortinbrasa. Karneval, prema Bahtinu (1984: 21), svrgava preživjeli, stari poredak i uspostavlja novi, služeći se degradacijom i ismijavanjem: „degradirati znači sahraniti, istodobno posijati i ubiti, kako bi nastalo nešto više i bolje."

PREDSTAVA HAMLETA stoga završava u jednoj od unutarnjih Shakespeareovih teatarskih kutija: svijet nije izvan HAMLETA, već obrnuto: referencijalno društveno polje je pandan Elsinoru, nemoguće je odvojiti stvarnost od teksta. Posljedice izvedbe predstave/adaptacije tek će se vidjeti kad se upali svjetlo i gledatelji odnesu fragmente slike/spoznaje/doživljaja.

Referencijalno polje Brešanova teksta detektira središta korupcije (Bukara), jednako kao i društvene klike koje ga podržavaju (Puljo, Mačak), no pozornost se upućuje na distribuciju odgovornosti koja se proširuje na

[4] Rabelais na sličan način, kako je pokazao Bahtin (1984), koristi prekomjernost i karnevalizaciju kako bi uputio na cikličnost i obnovljivost zajednice. Prema Greenblatu (1990: 68), karnevaleskno naglašava agonistični aspekt na kojem je zasnovan svijet.

zadrugu/seljake/kolo, a zatim i centrifugalno, na društvo u cjelini. Mrak pozornice pali svjetla u gledalištu kroz koje u trenutku traženja svjedoka/Horacija glumac Božidar Boban, kao Joco, prolazi, upirući prstom u svakog pojedinog gledatelja i tražeći potvrdu za istinu koja je javno i jasno vidljiva.

Redatelj Božidar Violić već u toj slavnoj prvoj postavi predstave, 1971. u Teatru ITD, scenografski potencira ovaj centrifugalni potencijal odgovornosti/sudioništva u kreiranju i održavanju društvene stvarnosti. PREDSTAVU zato ne postavlja na nekoj izdvojenoj pozornici već se služi „teatralizacijom u obrnutom smjeru" (Violić 2004: 231): klupe na kojima u bezličnom i zapuštenom prostoru Zadruge sjede seljaci, on nudi kazališnoj publici. Da bi potencirao ovako zamišljenu „mišolovku", Violić koristi i Brešanov humor kao efikasnu metodu dovođenja do tragičke katarze kroz koju suvremeni gledatelj postaje „suigrač u predstavi". Smijući se likovima, gledatelj se suočava s katarktičnim učinkom smijeha te upada u zamku koju mu pripremaju dramatičar i redatelj: „Ne treba previše dosjetljivosti ni pameti", ističe Violić (ibid.: 238), „da bi se shvatilo da smo svi mi lica iz Mrduše Donje."

Razine „nitkovluka" u Brešanovoj PREDSTAVI prožimaju cjelokupno društvo i to stoga jer zakazuje narod, „Amletu prijatelj" kojeg pasivnost *bystandera* vodi u bjesoumučnu vrtnju kola u kojemu pomagač Uzurpatora[5] postaje čak i učitelj Škunca koji na samom kraju, nakon fragmenta Hamletova teksta, izgovara – Polonijevu repliku.

Tom će narodu/publici u ulozi Horacija Brešan ostaviti da odgovori na Hamletovo pitanje „Jesi li vidio?" (Shakespeare ibid.: 126) Time se, ulazeći iz komičnog u groteskno i tragično, služi strategijama satiričara koji pred svojim čitateljima ostavlja nerazriješenu, deharmoniziranu temu,

[5] Polazeći od okvirne podjele Darka Suvina, Boris Senker analizira Brešanove „groteskne tragedije" kroz sustav dramskih tipova među kojima je prvi Uzurpator, „samozvanac" poput Bukare. Za razliku od Tiranina kojeg Suvin izdvaja u klasifikaciji Krležinih tipova, ovaj je okrutan i grabežljiv, upravo klaudijevski: on redovito na kriminalan način, najprije prisvaja vlast, a onda traje u nepovjerenju i strahu od njezina gubitka – jer vrlo dobro „zna kako je do nje došao i kako je može na isti način izgubiti." Usp. Senker (1996: 146-147).

stimulirajući, kako ističe Ronald Paulson (1967: 15), ne samo osjećaje, već i djelovanje. Upućujući na odgovornost svih članova zajednice za njezino stvaranje i reguliranje, Brešan eksplicira jedno od glavnih pitanja politike i etike postmodernog teksta, te potvrđuje „političku funkcionalnost kao jednu od glavnih karakteristika teatra u teatru".[6]

Literatura

Bakhtin, Mikhail (1984): *Rabelais and His World*. Prev. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana UP.

Bobinac, Marijan (2001): „Pučki komad kao groteska. Poetika i dramska praksa Ive Brešana". U: isti, *Puk na sceni. Studije o hrvatskom pučkom komadu*. Zagreb: ZZK, 185-228.

Brešan, Ivo (1988): Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja. Groteskna tragedija u pet slika. U: Hećimović (ur.) (1988), 339-405.

Čale Feldman, Lada (1989): *Brešanov teatar. Aspekti Brešanove dramaturgije*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.

Čale Feldman, Lada (1997): *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*. Zagreb: Naklada MD i Matica hrvatska.

Frye, Northrope (1971): *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: University Press.

Greenblatt, Stephen (1990): *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*. London: Routledge.

Hećimović, Branko (ur.) (1988): *Antologija hrvatske drame*. Zagreb: Znanje.

Melchinger, Siegfried (1989): *Povijest političkog kazališta*. Prev. V. Flaker. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Milutinovic, Zoran (2004): „The People are Hamlet's Friend: Meta-Theatricality and Politics in Ivo Bresan's Predstava Hamleta u selu Mrdusa Donja", u: *Central Europe* 2 (2), 161-177.

Nussbaum, Martha C. (1986): *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge University Press.

[6] Tako je određuje Werner Wolf u „Spiel im Spiel und Politik: zum Spannungsfeld literarischer Selbst- und Fremdbezüglichkeit im zeitgenössischen englischen Drama", u: *Poetica* 24, 1992: 192. Cit. prema Milutinović (2004: 161).

Nussbaum, Martha C. (2001): *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.

Paulson, Ronald (1967): *Fictions of Satire*. Baltimore: Johns Hopkins Press.

Senker, Boris (1996): „Brešanov sustav dramskih likova". U: Isti, *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 142-154.

Senker, Boris (2001): *Hrestomatija novije hrvatske drame, drugi dio*. Zagreb: Disput.

Shakespeare, William (1950): *Hamlet kraljević danski*. Prev. M. Bogdanović. Zagreb: Matica hrvatska.

Vidan, Ivo (1995): „Intertekstualnost u dramama Ive Brešana". U: Isti, *Engleski intertekst hrvatske književnosti*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 158-176.

Violić, Božidar (2004): *Lica i sjene. Razgovori i portreti*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Yuill, W. E. (1983): „The Grotesque Tragedies of Ivo Brešan", u: *Slavonic and East European Review* 4 (61), 528-545.

The Mousetrap for Horatio
Domain of the theatre, text and performance in Brešan's *The Stage Play of Hamlet in the Village of Mrduša Donja*

Abstract

A prime example of a „play within a play, The Stage Play of Hamlet in the Village of Mrduša Donja was interpreted as a piece of political theatre that highlighted the interrelatedness of literature/culture and politics, confronted members of the elite and popular culture, tragic and comic modalities, and, at the same time, critically addressed the ideological state apparatus and hegemonic mechanisms. These corrupt free public speech and acting, placing cultural values and the western literary canon in superior positions (represented here in Shakespeare's Hamlet). Brešan, as critics (Čale Feldman, Bobinac) have claimed, does not use the subversive potentiality of folk culture, but locates its potential to be manipulated and rep-

resentational determination. Brešan travests the original HAMLET, but also omits some important characters such as Horatio and Fortinbras, figures that are authors the main plot and give perspectives of the near future. The aim of the article is to show how these procedures redefine the scope of Brešan's text, addressing the political and ethical responsibilities of individuals in a way that is usually represented in post-modern literature. In this context, which differs from the previous interpretations, Brešan's play is not interpreted as a prefiguration of HAMLET – but rather of the *Murder of Gonzago*, an interpolated play – the real mousetrap. Shakespeare's key text functions here as a reflection of an idea that the world literally becomes a stage and that no reality exists off the stage.

Shakespeare u svijetu bez transcendencije

Fahrudin Kujundžić (Sarajevo)

1. Uvod

U vremenima krize, kakvo je nesumnjivo XX stoljeće, koje je dovelo u pitanje sve postulate na kojima je izgrađen moderni svijet, umjetnost se redovno bavi sama sobom, između ostalog i tako što otvoreno problematizira tradiciju koja joj prethodi. Odnos prema tradiciji jeste jedno od vječnih pitanja, prema kojem se svaka epoha, pa i svaki umjetnik, svjesno ili nesvjesno moraju odrediti. Ali postoje periodi u kojima to pitanje dobija presudnu važnost, periodi poput XX stoljeća koji su suočeni sa raspadom jednog koncepta svijeta, koji je trajao i u koji se vjerovalo izvjesno vrijeme, a koji sada neumitno ide prema svome kraju, još uvijek ne nudeći obećanje o nekom novom početku. U toj neizvjesnosti, u svojevrsnom *međuvremenu*, među krhotinama starog svijeta umjetnici tragaju za uzorima prethodnih generacija, u strepnji zbog svijesti da stari ideali više ne vrijede.

U tom smislu, Brešanova *groteskna tragedija* Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja dio je važnih tokova koji su obilježili umjetnost XX stoljeća. Ovu Brešanovu dramu jednostavno nije moguće razumjeti bez Shakespeareovog Hamleta. Pritom, ni Shakespeareovu obnovu tragedije ne možemo u potpunosti razumjeti bez nasljeđa antičke grčke tragedije. Osvjetljavajući vlastito vrijeme, Brešanova drama nas tako vraća na početke modernog svijeta, a potom nas Shakespeare upućuje i na same početke evropske kulturne tradicije.

Zato će u ovom radu, osim o Brešanu, biti riječi i o Shakespeareu, i o grčkoj tragediji. Takve paralele nam, naravno, otvaraju brojne značajne probleme, za čiju adekvatnu obradu je neophodan mnogo obimniji rad. Fokus će zato ovdje svjesno biti stavljen na komparativnu analizu konkretnih drama (Eshilove Orestije, Shakespeareovog Hamleta i Brešanove Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja), i to na nekoliko izdvojenih ključnih pitanja: na centralne likove, na logiku i domete njihovog djelo-

vanja. Na osnovu toga bi se, nadamo se, mogle naslutiti i neke najvažnije osobine tri udaljene epohe i odnos među njima.

2. Eshilova *Orestija* i pravedni svijet

„Boj s Pravdom bit će Pravda...“
Eshil: Žrtva na grobu

U petom činu Eumenida, treće tragedije Orestije, boginja Atena formira sud i obraća se narodu:

> Čuj zakon sada, narode atički!
> O krvi ti mi sudiš evo prvi put.
> I odsad naprijed puku Egejevu će
> Sve vijekom dovijek ostat ovo vijeće, sud.
> (Eshil, Sofoklo, Euripid 1988: 104)

Emil Staiger je u Temeljnim pojmovima poetike pisao o bliskosti drame uopće i suda:

> Patetični se junak hrve s nekom odlukom, odlučuje se te potom prelazi na čin. Ali su i ta odluka i taj čin podložni sudu, makar i tako da čin bude okajan samim ishodom. Čak i smjenjivanje monologa i dijaloga podsjeća na sud. Monolog odaje namjeru i one potajnije motive djelovanju. On nas upućuje kako valja prosuđivati o činu, što od otežavajućih ili ublažavajućih okolnosti dolazi u obzir. Dijalogom se, poduljim prednjima i kratkim stihomitijama, diskutira o pro et contra. Jedan pita, drugi daje odgovor. Jedan optužuje, drugi brani. Život se tako u drami i u sudnici ne prikazuje, nego mu se sudi. (Staiger 1996: 156)

Ali osim toga, Staiger za grčku tragediju dodaje: „u Grka se sud odvija neposredno pred bogovima.“ (Staiger 1996: 157) Tako je u Orestiji optuženik Orest, a tužioci su hor Erinija, koje traže kaznu za ubistvo majke. Atena i sudije prate suđenje. Horovođa prvo ispituje Oresta, a onda u Orestovu odbranu nastavlja govoriti Apolon.

To je pozornica tragedije: okupio se narod, da gleda suđenje heroju, koji ih predstavlja, pred božanskim sudom, gdje su bogovi i tužioci, i branioci, i sudije. A sve to je samo do kraja dovedeno ono što se moglo vidjeti jasno već na samom početku trilogije, u prologu Agamemnona:

> Najširi okvir unutar kojeg se odigravaju ljudske drame je tu: bogovi, vatra, voda, zemlja, zrak i zvjezdano nebo. Ali tu je i uži okvir, dvor i rod. Ili, tačnije, prokletstvo roda unutar kojeg se krivica prenosi s koljena na koljeno. (Dželilović 2006: 260)

Grčka tragedija postavlja najvažnija pitanja o čovjeku, njegovoj prirodi i njegovim mogućnostima, računajući na socijalni, a onda i kosmički plan: koje je čovjekovo mjesto u svijetu, kakav je odnos sa onim što ga nadilazi, sa silama jačim od njega.

U grčkim tragedijama čujemo tri različita glasa: glas bogova, glas heroja i glas hora. Toj podjeli, kako ističe Dževad Karahasan, odgovara i scenski prostor grčkog teatra: olimpski bogovi na *theologikonu* (za podzemne bogove postoji žrtvenik, *timela*), heroji na platformi *proskeniona*, a hor na *orchestri*. (Karahasan 2004: 109) Bogovi, naravno, predstavljaju religijski okvir tog svijeta, pokušaj da se razumije onostrano. Heroji su nadljudi, susret između boga i čovjeka, koji bivaju kažnjeni zbog toga što čine više nego što običan čovjek smije i može, ali time u isto vrijeme predstavljaju čovjeka uopće, njegove težnje i strahove. Hor upućuje na ljudsku mjeru: „hor upozorava heroje na ljudski način postojanja – na ljudske granice, ljudski razum, ljudske mogućnosti i na granice ljudske slobode." (Karahasan 2004: 111).

Doduše, u EUMENIDAMA Erinije kao hor nisu klasični posrednici između scene i gledalaca nego su direktno uključene u samu radnju, kao jedna od strana sukoba: ali i kao takve, one će na suđenju preispitivati Orestov čin, postavljajući pitanja da li čovjek smije to učiniti, i ako je već učinio, da li smije proći nekažnjeno.

Ali Orestov slučaj nije nimalo jednostavan. Dug je lanac zločina koji su prethodili Orestovoj osveti. Kod Eshila pratimo samo završnicu. Davno je Pelop prevario Mirtila, davno su se sukobili Pelopovi sinovi Atrej i Tijest, njihov sukob su odavno naslijedila i njihova djeca, već ima deset godina da je Agamemnon, na putu za Troju, žrtvovao Ifigeniju. Ostaje nam da vidimo smrt Agamemnona, Egista i Klitemnestre, te suđenje Orestu. Sve to se moralo i mora desiti.

Kao inače u tragedijama, smrt se događa izvan scene. U AGAMEMNONU, Kasandra, Agamemnonov ratni plijen, vidi svoju smrt i najavljuje osvetnika:

> Al' neću ginut od bogova prezrena,
> Jer drugi će mi opet doći osvetnik, –
> Sin mater ubit će, osvetit oca svog. (Eshil, Sofoklo, Euripid 1988: 73)

Malo poslije ona će ležati mrtva zajedno sa Agamemnonom, a Klitemnestra će, krvavog čela, izaći sa sjekirom pred hor i pravdati svoj čin. Ali u toj sceni proricanja, horovođa tek shvata proroštvo, Kasandra je živa, još uvijek se nije čuo Agamemnonov jauk – a već je poznata Orestova sudbina. Orest nema izbora, Klitemnestra će morati biti kažnjena. Kao što je i Agamemnon morao biti kažnjen, zbog smrti kćerke Ifigenije, kao cijena za rat, za herojsko, besmrtno djelo.

„Svi su krivi i svi brane više principe. Svaka osveta traži novu, svaki pokušaj uspostavljanja stabilnosti istovremeno je ponovno narušavanje harmonije" (Dželilović 2006: 261), objašnjava Muhamed Dželilović logiku tog lanca osveta, ali odmah potom dodaje vrlo važno pitanje: „koliki udio pjesnik pripisuje samom tragičkom heroju pri donošenju odluke koja ga neminovno vodi u hybris? Šta je odvuklo sve ove likove u propast?" (Dželilović 2006: 261)

Nakon susreta sa Elektrom, na početku ŽRTVE NA GROBU, Orest govori, siguran u sebe i svoje namjere:

> Ao, svu rugobu reče!
> Oca pogrdu će platit, –
> Tako žele bogovi,
> Moja želi desnica,
> Makar umr'o, kad je smaknem! (Eshil, Sofoklo, Euripid 1988: 86)

U toj sigurnosti prepliću se volja bogova i volja heroja, sudbina i slobodna volja čovjeka: osveta se mora izvršiti, i izvršit će se, u to nema sumnje, a izvršit će je Orest, svjestan naređenja bogova, ali i zato što on to želi, kao Agamemnonov sin i kao brat ponižene Elektre. Ipak, u jednom trenutku Orest se pokoleba. Već je ubio Egista i stoji pred majkom, koja ga *prepoznaje*:

De stani, sinko! Sisu, čedo, ovu štuj!
Ti s kovrčicam' često na njoj drijemaše
I mlijeko, hranu tečnu, iz nje sisaše. (Eshil, Sofoklo, Euripid 1988: 92)

Klitemnestra je dotad za Oresta bila samo ubica njegovog oca, ali tada on opet shvata da mu je ona i majka. „A što ću? Hoću l' mater ubit, Pilade?" (Eshil, Sofoklo, Euripid 1988: 92), pita Orest svog prijatelja, koji progovara jedini put u čitavoj tragediji:

Kud druga će ti Loksijina proroštva –
Da, Pita riječ? Kud li vjera zadana?
Sa svima se prije nego s bozim' zavadi! (Eshil, Sofoklo, Euripid 1988: 92)

I Orest prihvata da je to njegova najvažnija uloga: ni sin, ni brat – nego izvršilac volje bogova, volje kojoj se, kao heroj, mora pokoriti. On ubija, i poslije će do kraja braniti svoj čin.

U odnosu na taj vid dominacije sižea nad likom, u Sofoklovom KRALJU EDIPU, kao najčešćem primjeru klasične grčke tragedije, imat ćemo kroz čitavu dramu savršenu ravnotežu: Edip će sve uraditi zato što to želi, a svakim postupkom će potvrđivati ono što se mora desiti. I ne samo da Edip nema prijatelja poput Pilada, koji bi ga morao opomenuti da nešto uradi, nego baš suprotno, njega će Tiresija i majka Jokasta čak odvraćati od dalje istrage, ali on će otići do kraja, prema svojoj neizbježnoj propasti. A kada shvati sve, Edip će na kraju i sâm sebi presuditi.

Eshil, međutim, posvećuje čitavu jednu tragediju propitivanju Orestove odgovornosti i krivice. Na kraju suđenja, glasovi su sabrani: neriješeno je, a Atena oslobađa Oresta. Takav ishod je najbolji komentar svega onoga što se desilo prije: tako je, božanskom intervencijom, razriješeno ono što se već pokoljenjima nije moglo razriješiti. Pravo i pravda, naravno, nisu isto. Ali sud koji utemeljuje boginja Atena, vežući ga za boga Zeusa, „kao budućeg nosioca ideje pravednosti" (Dželilović 2006: 277), može donijeti i donosi pravdu.

Mada, ni tu još uvijek nije kraj, pošto se Erinije ne mire tako lako sa presudom. Time se samo dodatno naglašava da nismo gledali samo sukob među ljudima, nego je to bio i sukob među bogovima. Ali Atena ima i za to rješenje:

> Erinije se bune protiv takve presude, ali Atena, koja je boginja života a ne smrti, i koja nije od matere pa je ipak žena, i zato sposobna da premosti jaz koji je pukao između sina i majke, pomiruje tamna, htonska božanstva sa Divom i Apolonom, svetlim, uranskim božanstvima. Pošto im je obećano svetište, koje dotada nigde nisu imale, Erinije se pokoravaju presudi narodnog suda, resp. državi kao nosiocu i izvršiocu pravde, i svoju osvetničku službu predaju Areopagu kao organu Dike, tj. Pravde, ćerke Divove. Boginja Atena čuvaće državu spolja, a one, kao Eumenide, tj. Milostive, i kao demoni blagodatih snaga koje leže u zemaljskim dubinama, staraće se za državu iznutra. (Đurić 1972: 279)

Takav kraj jasno nudi utjehu i nadu. Od zavjere protiv kralja, preko osvete u kojoj sin mora ubiti majku, do rasprave između ljudi i bogova, na kraju se ponovno uspostavlja narušeni red, i u društvu i u kosmosu:

> Dvostruka određenost sudbine, ona vanjska i ona unutrašnja, ostaje i dalje pokretač vječite ljudske drame. Kod Eshila je ona još uvijek više na strani vanjske, zbog čega su likovi, ipak, subordinirani sižeu. Ali, neovisno o tome, to podrazumijeva svijet u kojem ćemo i dalje nailaziti na zatvorene tragičke situacije, na zatvorene tragičke konflikte; pitaćemo se i dalje o kompleksnosti tragičke krivice, ali nigdje u Eshilovom djelu nećemo naći ni zametak jednog zatvorenog tragičkog viđenja svijeta koje bi gledaoca odvelo u sumorni fatalizam. [...] Ili, kako kaže Lesky, „eshilovska tragedija se temelji na uvjerenju da postoji jedno veliko, pravedno ustrojstvo svijeta – bez njega se ona uopšte ne da zamisliti!“ (Dželilović 2006: 277-278)

2. Hamlet, melanholični heroj

„Vrijeme je razgloblјeno. – O, prokleti jad,
Što ikada se rodih da mu vratim sklad.“
William Shakespeare: Hamlet

Na kraju knjige Jedenje bogova, Jan Kott je ponudio zanimljivu komparativnu analizu grčkih tragedija o Orestu i Shakespeareovog Hamleta. Sličnosti među osnovnim motivima su lako uočljive: dvor, zavjera protiv kralja i ubistvo; sin-osvetnik u borbi protiv novog kralja i svoje majke.

Religijski okvir jeste drugačiji, ali u suštini dobijamo isto preplitanje različitih razina važnosti događaja:

> Mužoubistvo je u Mikeni i Elsinoru bilo ne samo porodični zločin, nego je kao njegova žrtva pao kralj i vladalac. Ubistvo je bilo ne samo narušenje rodovske veze, nego je omogućavalo i zauzimanje prestola od uzurpatorove strane. Situacije u tragediji su krajnje i primerne ne samo za moralne opozicije nego i za političke konflikte, i to političke u doslovnom značenju, od grčkog polis – grad i država. I stoga zbog Edipovog zločina na Tebu pada zaraza, zbog zločina Atrejevića prokletstvo pada na Mikenu, a posle ubistva Hamleta-oca počinje nešto da se kvari u državi danskoj. Ličnost kralja i vladaoca spaja u sebi dvostruku suprotnost: člana društva, i onoga koji je van društva; čoveka kao svi ostali, i čoveka kao sakralne ličnosti. Vladaoci iz grčkih tragedija vode svoje poreklo od bogova, hrišćanski kraljevi su pomazanici. (Kot 1974: 265-266)

Zato stražar na početku Eshilove trilogije doziva bogove i osnovne elemente svijeta, zato na početku Shakespeareve tragedije Horacije govori o znakovima na zemlji i nebu:

> U najvišem i najsjajnijem stanju Rima,
> Tek prije nego pade moćni Julije,
> U ponjavama mrtvi, ustali iz groba,
> Ćeretali su cvičuć ulicama rimskim;
> Baš takve kobne znake groznih događaja –
> Glasnike koji uvijek zlo najavljuju
> I preteče su nesreći koja se sprema –
> Pokazali su skupa zemlja i nebesa
> Našim zemljacima i našem podnebesju:
> Plamene repatice i krvave rose,
> Poremećenja u suncu; a vlažna zvijezda,
> Kojoj je podvrgnuto Neptunovo carstvo,
> Od pomrčine zgasnu kao na Sudnji dan. (Shakespeare 1996: 23)

Malo poslije toga Marcel će izgovoriti slavnu repliku: „nešto je trulo u državi danskoj“ (Shakespeare 1996: 41), a već u sljedećem prizoru Hamletu će duh njegovog oca otkriti zavjeru, a Hamlet će se zakleti na osvetu. Nebo komentariše nered među ljudima.

Hamlet mora preuzeti na sebe tu obavezu. To je odlično opisao Laert, u razgovoru sa Ofelijom, u sceni koja upravo prethodi Hamletovom susre-

tu sa duhom. Doduše, Laert tu govori o Hamletu u drugačijem kontekstu, savjetujući svoju sestru da se ne upušta u ljubavni odnos s njim:

> No, pazite se:
> Kad rod mu vagnete, on nije svoj gospodar;
> Jer on je sam rođenju svome podložan.
> On ne može, ko ljudi niska roda, radit
> Po svojoj volji; o njegovu jer izboru
> Zavisi spas i moć te cijele države.
> Stog njegov izbor mora biti ograničen
> I mišljenjem i odobrenjem onog tijela
> Kojemu je glava. (Shakespeare 1996: 34)

Laert je time, zapravo, ponudio veoma dobru definiciju heroja i imperativa herojskog djelovanja u skladu sa potrebama društva kojeg heroj predstavlja. Ta definicija isto tako vrijedi i za heroje klasične grčke tragedije, a tome se mora potčiniti i Hamlet, u kontekstu kojeg Laert još ni ne sluti.

U skladu s tim je Francis Fergusson definirao radnju Shakespeareovog HAMLETA: „Postulat na kome se zasniva čitava radnja (od prve scene na bedemima, gde vojnici bulje u mrak da bi otkrili opasnost koja može ugroziti telo države) jeste da su ‚vremena iščašena'. Hamletova je nesreća što je, kao kraljević i čovek dubokih zapažanja, posebno ‚rođen da ih ispravi'." (Fergason 1979: 140)

U razgovoru s duhom u prvom činu, Hamlet je odlučan i prije nego što duh do kraja objasni šta se desilo. Nakon što duh nestane, Hamlet govori:

> Da, izbrisat ću s table svoga pamćenja
> Sve isprazne, lakomislene zabilješke,
> Sve mudre izreke, sve dojmove, sve slike
> Što zapisa ih tamo mladenačka pažnja;
> A tvoja zapovijed će sama živjeti
> U knjizi i u bilježnici moga mozga
> Nepomiješana s nižom tvari. Da, neba mi! (Shakespeare 1996: 44)

To su riječi heroja. Onda kada preuzme na sebe herojsku obavezu, sve ostalo prestaje biti važno. On će izvršiti ono što se mora izvršiti, kakvu god cijenu morao platiti.

Kao i Orest, Hamlet ima i jasnu ličnu motivaciju: u pitanju su njegovi otac i majka. Ali za heroja je i to sporedno: mora se očistiti društvo koje se raspada. Kada se Eshilov Orest pokoleba, prepoznavši opet u Klitemnestri svoju majku, ćutljivi Pilad mu govori: „Sa svima se prije nego s bozim' zavadi!" (Eshil, Sofoklo, Euripid 1988: 92) Ako je Orest dotad djelovao kao osvetnik svoga oca, onda ovo nije trenutak sumnje, nego preispitivanje motiva djelovanja. Tek kada prihvati da to ne čini kao sin nego kao predstavnik principa, tek tada se Orest do kraja konstituiše kao heroj. I zaista, poslije toga za Eshilovog Oresta više nema mjesta sumnji.

S druge strane, uprkos početnoj odlučnosti, Hamlet ubrzo posustaje. Drugi čin prolazi, a Hamlet je pasivan. Prije male predstave u predstavi shvatamo da Hamlet ipak nije toliko siguran kao što se činilo u prvom činu. Predstava mu je potrebna kao dodatni, uvjerljiviji dokaz, jer „duh kojeg sam vidio možda je đavo." (Shakespeare 1996: 71) Ali i nakon što dobije dokaz koji je tražio, u trećem činu, i dalje nema adekvatnog djelovanja. Klaudije se moli, a Hamlet stoji sa strane, gleda ga i razmišlja: „Sad natrag, maču; strašniji čas izaberi." (Shakespeare 1996: 95) Malo poslije, u istom činu, dolazi čak i duh ponovo, da opomene Hamleta da je otegao preko svake mjere. Ali Hamlet je toga i sâm svjestan:

> HAMLET: Ne dolazite li ukorit sporog sina
> Što, gubeć žar i vrijeme, zanemaruje
> Izvršit važno djelo vašeg naređenja?
> O, recite!
> DUH: Nemoj zaboraviti: mog posjeta je svrha
> Da naoštri tvoj skoro otupljeni naum. (Shakespeare 1996: 100)

I ne samo da je svjestan, nego Hamlet pokušava sâm sebe sebi objasniti, čak i sâm kritikuje vlastitu neodlučnost. Takvu vrstu svijesti nema ni u naznakama Eshilov Orest. Zato, na kraju slavnog monologa *Biti ili ne biti*, Hamlet govori o odnosu između razmišljanja i djelovanja. Na osnovu toga se često objašnjavala Hamletova pasivnost.

Ipak, Jan Kott daje drugačije tumačenje tog problema, insistirajući na komparaciji između tragedija o Orestu i HAMLETA:

> Hamlet je previše slab da bi poneo teret čina. Ta psihološka, tradicionalna interpretacija čini se da je nedovoljna. Hamletova ‚kolebanja' ne proističu iz njegova karaktera, nego iz njegove situacije. Od kraja prve scene petog čina Hamlet je u Orestovoj situaciji, dok je prva četiri čina u Elektrinoj situaciji. Lišen je svojih prava, zavisi od ubice svog oca, preti mu, kao i Elektri, izgnanstvo ili smrt. [...] Može se tačno odrediti trenutak u kome u Šekspirovom ‚Hamletu' počinje prava Orestova akcija. To je kraj prve scene petog čina, kad Hamlet skače u Ofelijin grob. (Kot 1974: 260)

I Friedrich Nietzsche je u ROĐENJU TRAGEDIJE, usput spomenuvši na jednom mjestu Hamleta, kritikovao tradicionalnu interpretaciju, na drugačiji način od Kotta, jer i dalje insistira na tome da je problem u samom Hamletu, ali da je puno dublji nego što se inače misli. Nietzsche u Hamletovoj melanholiji vidi zapravo dionizijsko stanje, koje u sebi nužno sadrži važan *letargički element*:

> U tom smislu dionizijski čovjek ima sličnosti s Hamletom: obojica su se jednim pravim pogledom zagledali u bit stvari, oni su spoznali i njima se gadi djelovati; jer njihovi postupci ne mogu ništa izmijeniti u vječnoj biti stvari, njima je smiješno ili sramotno što se od njih očekuje da ponovo urede već rasklimani svijet. Spoznaja ubija djelovanje, za djelovanje valja biti obavijen iluzijom – to je hamletovska pouka, ne ona jeftina mudrost o Ivici sanjaru koji kao da od pretjerane refleksije, tako reći od suviška mogućnosti ne dospije djelovati; ne reflektiranje, ne! – istinska spoznaja, uvid u groznu istinu prevagnuo je nad svakim motivom koji nagoni na djelovanje, kako u Hamleta tako i u dionizijskog čovjeka. (Nietzsche 1983: 52)

Zaista bi se ova Nietzscheova teza mogla braniti uz pomoć Hamletovih riječi iz drame. Ako ćemo se opet sjetiti prve Orestove reakcije na Klitemnestrine riječi – „A što ću? Hoću l' mater ubit, Pilade?" (Eshil, Sofoklo, Euripid 1988: 92) – jasno je da su Hamletovi problemi druge vrste. Kroz njegove misli o svijetu i čovjeku uopće, u drugi plan odlaze puki porodični odnosi i sinovljeva osveta oca, ali rezultat toga je suprotan u odnosu na Oresta: umjesto poništavanja ljudskog u korist herojskog djelovanja, kod Shakespearea na sceni ostaje čovjek koji nije sposoban biti heroj, čovjek koji itekako dobro razumije šta se od njega očekuje da učini i zašto, ali koji počinje da sumnja u smisao herojstva, što je nespojivo sa Eshilovim Orestom.

Ipak, kada se Hamlet konačno pokrene, kada počne *prava Orestova akcija*, sve će se brzo razriješiti, u skladu sa logikom propasti i nade, koju podrazumijeva forma tragedije. Za razliku od Oresta, i Hamlet će umrijeti, zajedno sa svima ostalima koji su bili dio bolesti Danske. Uprkos svemu, uspjet će u svom zadatku, sklad će biti vraćen. Ostat će Horacije, da pravedno svjedoči o tome šta se desilo. Mladi Fortinbras će doći na kraju i reći: „Tjelesa podignite" (Shakespeare 1996: 155) – i označiti početak novog poretka, nakon što je urušen stari, pokvareni.

3. *HAMLET* U SVIJETU BEZ TRANSCENDENCIJE

„Jure... Šime... govorite... Je li iko čovik među vama...
Niko ništa... Nema čovika... Nigdi ne moš naći čovika..."
Ivo Brešan: PREDSTAVA HAMLETA U SELU MRDUŠA DONJA

I Eshilova ORESTIJA i Shakespeareov HAMLET počinju sa stražarima na dvoru. Nešto je trulo unutar dvora. Dvor se mora odbraniti, tako što će se očistiti. I kada je imenovano, mjesto na kojem se odvija tragedija uvijek je univerzalno. To nije samo slika društva, nego i kosmosa. Toj univerzalnosti, komedija oduvijek suprotstavlja krajnju konkretnost.

Nasuprot dvora, Brešanova PREDSTAVA HAMLETA U SELU MRDUŠA DONJA odvija se, kako je i u samom naslovu naglašeno, u selu, u općini Blatnik, u Dalmatinskoj zagori. Sve počinje sa sastankom Mjesnog aktiva, u zapuštenim prostorijama Narodnog fronta u Mrduši Donjoj. I u ovom slučaju to je vrh društva, raspravlja se o zajedničkom dobru, ali u odnosu na okvire koje podrazumijevaju Eshil i Shakespeare, ovo je samo parodija.

Da bi se malo *kulturno uzdizali*, pošto se i to očekuje od njih u skladu sa ideologijom društvenog progresa, seljaci se odlučuju da naprave predstavu Shakespeareovog HAMLETA. Osim toga, radnja HAMLETA će se dozivati i kroz radnju Brešanove drame.

O tome je lijepo pisao Ivo Vidan, u tekstu INTERTEKSTUALNOST U DRAMAMA IVE BREŠANA: „Na radnju samog Shakesprearеovog ‚Hamleta' aludira cjelina Brešanove radnje, koja teče analogno predlošku, a parodirana je u stihovima i u mehanizmu odnosa između likova u predstavi, što se u fragmentima izvodi u samom Brešanovom komadu kao njegov sastavni dio." (Vidan 1986: 159-160) Naime, Brešanovi likovi koji glume u predstavi, i

mimo te predstave imaju osobine likova koje predstavljaju iz Shakespeareove tragedije, s tim što, naravno, imamo posla sa komičnim pojednostavljivanjem. Tako i zaplet Brešanove drame doziva zaplet HAMLETA, ali je *sveden na najprizemnije*:

> Tradicionalni uzurpator prijestolja i kraljičine postelje ovdje je lokalni nosilac političke moći, koju je stekao dijelom na lažno predočivanim zaslugama. Shakespeareov kraljoubica ovdje je to samo neizravno. Krade zadružni novac, a krivica se pripiše zaslužnu poštenjaku. Na sinu je uhapšenika da pronađe lupeža i dokaže očevu nevinost. (Vidan 1986: 159)

Zato Vidan za Brešanovu dramu predlaže termin *travestija*, objašnjavajući odnos između Homerove ODISEJE i Joyceovog ULIKSA: „veličanstven sadržaj preuzet od nekog modela trivijaliziran je u analognoj obradi motiva." (Vidan 1986: 163) U Brešanovoj analognoj obradi, ulogu Hamleta glumit će Joco Škokić Škoko, sin prevarenog oca. Klaudije je Mate Bukarica Bukara, upravitelj zadruge, pravi krivac.

Na početku drugog čina, na sceni su Škoko i Anđe, koja će igrati u predstavi Ofeliju. Tu možemo lijepo vidjeti odnos između tragičnog i komičnog lika. Za razliku od Hamleta, komični lik poput Škoke predan je potrebama svog tijela. Zato Škoko može, nakon kratkog uvoda, uštinuti Anđu i reći joj: „Anđe, lipa moja... Kad bi me samo malo puštila na se, bilo bi ti lipše nego da primiš sveti sakramenat." (Brešan 2000: 48) Kada Škoko shvati da bi u predstavi trebao glumiti sa ljudima koji su njegovog oca nepravedno zatvorili, on to kategorički odbija: „Reci učitelju da mu fala lipa što me izabra, i... neka nađe nekog drugog. Zbogom!" (Brešan 2000: 49) Ali odmah potom Anđe ga uspijeva lako nagovoriti i on se opet posvećuje njenom tijelu: „(*stigne je i pljesne po stražnjici*) Anđe, krunu ti Gospinu, šta si guzata!" (Brešan 2000: 51)

Ipak, poslije kroz dramu, Škoku će napuštati ta radost komičnog lika, pod teretom želje za osvetom i pravdom. Učitelj Škunca, režiser predstave, u četvrtom činu će direktno pitati Škoku zašto učestvuje i dalje u predstavi, a ovaj će mu odgovoriti:

> E, kad bi ja to zna, učitelju... Koliko sam puta dosad reka! Neću više! Idem im reći nek se gone u božju mater... Ali se ujedanput sitim da bi moga

> Anđu izgubiti... pa nemam snage... I onda jope pomislim... oni su moga ćaću upropastili... i jope oću pobići ća... ali mi onda dođe u glavu da bi možda bilo bolje da ostanem, pa da nađem lupeža i da ga svima pokažem... I tako jope ostanem i idem se šta sam osta. Pa mi se onda sve pomiša, i više ne znam šta oću, šta neću... A vrime prolazi, i ja sam još uvik u toj blesavoj predstavi... I pari mi se da će mi glava puknuti... (Brešan 2000: 81)

Hamleta su njegove dileme, kako smatra Nietzsche, dovele do duboke, dionizijske spoznaje, poslije koje je teško opet se pokrenuti. Kod Škoke vidimo, donekle, samo Hamletovu površinu, ali ni sa njom se komični lik ne može nositi, nego mu se sve pomiješa, kako kaže Škoko, pa ne zna ni šta hoće, ni šta neće.

Vidan je dobro primijetio da je učitelj Škunca pomalo Škokin Horacije, ali osim toga „i sâm nekakav Hamlet, artikuliraniji i svjesniji svoje situacije, nego što je nosilac uloge, Joco." (Vidan 1986: 162) I Škunca je poput Škoke nemoćni pobunjenik. On prvo ne želi uopće učestvovati u pravljenju predstave, ali ga Bukara opominje da mora „izvršavati obaveze koje narod prid tebeka postavlja." (Brešan 2000: 37) Potom Škunca ne želi da rade HAMLETA jer je pretežak, ali ipak ga primoraju na to. Onda ne želi da mijenja i prilagođava Shakespeareov tekst, ali će i na to morati pristati. Poslije toga učitelj se predaje i pristaje na sve, prihvata svaki mogući besmisleni prijedlog koji mu se nametne, tražeći samo da se ni njegovo ni Shakespearevo ime nigdje ne spominju. Tako, kao posljednji vid otpora ostaje distanca, sa koje će se Škunca rugati svima njima, ali i samome sebi.

Prije nego što će pitati Škoku zašto je i dalje u predstavi, učitelj objašnjava svoje motive:

> Moram priznati, mladiću, da ti se čudim. Ti si, koliko vidim, bistar i pošten momak, i... oprosti... nije mi jasno zbog čega ti ovdje od sebe praviš majmuna. Možda je smiješno da ti to baš ja govorim, koji sam tisuću puta veći majmun od tebe. Ali eto, ja sam čovjek u godinama, imam obitelj, i teško mi je plivati protiv bujice. A ti si mlad, neovisan. Ne razumijem što tebe veže za ovu predstavu! (Brešan 2000: 81)

Za razliku od njega, Škoko će se, poput Hamleta, ipak pokrenuti na kraju, u želji da ispravi nepravdu, ali kod Brešana je to djelovanje uzaludno i prekasno. Obračun na sceni započinje onog trenutka kada se završava

proba predstave. Šimurina daje posljednji komentar: „Pravda je pobijedila, drugovi i drugarice! Pravda uvik mora pobijediti, jerbo je una na strani sirotinje i radnog čovika!“ (Brešan 2000: 106) – a Škoko skače sa nožem na Mačka, Bukarinog pomoćnika. Nakon što je pod prijetnjom izvukao priznanje od Mačka, Škoko govori ostalima:

> To... to... To sam tija da se čuje... Eto, drugovi i drugarice, sad svi znate di je lopov... Sad znate ko je uzima pare iz zadružne blagajne, a onda zapalija knjigu rashoda da se ne bi vidilo da su njemu u ruke došle... Moj ćaća pravedan strada. Zovite miliciju, idemo na sud, brzo! (Brešan 2000: 106)

Ali Bukara na to jednostavno odgovara: „Kakvu miliciju, kakav sud? Ko može dokazati da sam ja zapalija knjigu rashoda?“ (Brešan 2000: 107) Mačak neće svjedočiti u korist Škoke, priznanje je izvučeno nasilu, Mačak je opet na Bukarinoj strani. Pravo i pravda, naravno, nisu isto, ali nema više onog dobrog Eshilovog suda: sud u Mrduši Donjoj neće i ne može donijeti pravdu.

Da sve bude još gore, u tom trenutku ulazi seljak i govori da se Škokin otac objesio u zatvoru. Kao u klasičnoj grčkoj tragediji, smrt se desila izvan scene. Škoko će poslije toga krenuti nožem direktno na Bukaru, ali ni to mu neće poći za rukom: Bukara je samo ogreban, što je odličan komentar na čitavu Brešanovu dramu. Niko neće pomoći Škoki, ostaje mu samo da izađe sa scene i pomiri se s tim da pravde nema.

Kraj je suprotan Shakespeareovom: sin ne uspijeva osvetiti oca, društvo ostaje kakvo je i bilo, nema obećanja novog početka, uklonjeni su samo oni koji smetaju, a umjesto nade, sve na sceni bukvalno prekriva mrak. Pokvareno društvo se uspješno odbranilo, pobuna je ugušena, a scena se pretvara u apsurdni karneval:

> U karnevalskoj sceni Brešan je spontano ostvario kulminaciju i implicitni sud o prethodnom toku drame. To međutim nije oslobodilački čin narodne spontanosti, nego zatvaranje obzora u krug bez izlaza; karnevalska konvencija – realizirana ovdje rijetkom izražajnom snagom – postaje amblem jednog prizemnog totaliteta iz kojeg se ne vidi mogućnost transcendencije. (Vidan 1986: 163)

Tako komedija definitivno prelazi u grotesku, poslije smijeha ostaje samo jeza.

Sliku totaliteta koji isključuje mogućnost transcendencije Brešan gradi kroz čitavu dramu. Posebno su važni zvukovi radioemisije, koji se čuju nakon prvog, drugog i četvrtog čina. Ta radioemisija uveliko podsjeća na ulogu koju je imao hor u klasičnoj grčkoj tragediji.

Osim odnosa sa herojem, kroz upućivanje na ljudsku mjeru, hor je bio posebna vrsta posrednika između publike i onoga što se dešavalo na sceni, a zadatak mu je bio da s vremena na vrijeme naglasi širi kontekst za događaje, da podsjeća na kosmički okvir, unutar kojeg sva strašna zbivanja na sceni imaju smisla. Zato Francis Fergusson kaže da hor ima svijest „o pozorju ljudskog života." (Fergason 1979: 55) Upravo to čine i riječi iz radioemisije, ali uz ogromnu razliku u tome što je okvir ljudskog života u ovom slučaju znatno uži, da podrazumijevane transcendencije tragedije više nema, nego je *sveto* zamijenila društvena *ideologija*. Umjesto komentara o čovjeku, sudbini ili bogovima, Brešanova sjenka hora govori o *pravilnom ideološkom djelovanju partijskog rukovodstva*, o *socijalističkom preobražaju našeg sela*, o kulturnom životu u skladu sa ideologijom. Jedini širi kontekst na koji se upućuje je također ovozemaljski: bratski Sovjetski Savez.

Fergusson je u svojoj analizi HAMLETA odlično skrenuo pažnju na to kako je kod Shakespearea još uvijek živa tradicija antičkog i srednjovjekovnog teatra, da se poput grčkog amfiteatra i elizabetanska pozornica također prihvata „i kao fizičko i kao metafizičko ‚pozorje' čovekovog života." (Fergason 1979: 157) Ali Fergusson na to dodaje bitnu razliku:

> U ‚Edipu' nema rituala: ‚Edip' je ritual. Ali ‚Hamlet' ima uz to i jednu neverovatno modernu i skeptičnu, pirandelovsku teatralnost. Šekspir se igra sa osnovom svoje sopstvene iluzije. Sofokle upotrebljava tragični teatar sa njegovom ritualnom osnovom da bi neposredno odrazio ljudski život. Šekspir se koristi elizabetanskim pozorištem na isti način, ali istovremeno ima i drugo ogledalo – svoju i Hamletovu supermodernu svest – u kome se ironično odražava i samo stvaranje rituala. (Fergason 1979: 160)

Zato na kraju svoje analize, Fergusson u Shakespeareovom HAMLETU vidi „poslednju sliku čoveka Zapada u svetlu njegove velike tradicije" (Ferga-

son 1979: 190), nakon čega će se taj Shakespeareov bogati svijet raspasti u fragmente.

Kod Brešana od HAMLETA ostaje samo iskrivljeno sjećanje. U vulgarnom prepjevu na jezik seljaka Mrduše Donje, Šimurina će na kraju reći: „Pravda je pobijedila, drugovi i drugarice!" (Brešan 2000: 106) – ali sve poslije toga će nam pokazati da pravda više nije moguća. I ne samo da nema slike uređenog kosmosa, nego više nema ni uređenog društva, na koje je čovjek sveden. Poraženi pojedinac, Škoko, oko sebe više nigdje ne vidi čovjeka. Nemoćni učitelj u mraku doziva svjetlo.

LITERATURA

IZVORI

Brešan, Ivo (2000): *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*. Zagreb: SysPrint.

Eshil, Sofoklo, Euripid, (1988): *Sabrane grčke tragedije*. Preveli Koloman Rac i Nikola Majnarić. Beograd: Kosmos.

Shakespeare, William (1966): *Hamlet*. Preveo Josip Torbarina. Zagreb: Školska knjiga.

KRITIČKA LITERATURA

Dželilović, Muhamed (2006): *Kalhasovo proročanstvo*. Sarajevo: Connectum.

Đurić, Miloš (1972): *Istorija helenske književnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Srbije.

Fergason, Frensis (1979): *Pojam pozorišta*. Beograd: Nolit.

Karahasan, Dževad (2004): *Dnevnik melankolije*. Zenica: Vrijeme.

Kot, Jan (1974): *Jedenje bogova*. Beograd: Nolit.

Nietzsche, Friedrich (1983): *Rođenje tragedije*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Staiger, Emil (1996): *Temeljni pojmovi poetike*. Zagreb: Ceres.

Vidan, Ivo (1986): „Intertekstualnost u dramama Ive Brešana." U: *Dani hvarskog kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, XII. Split: Književni krug, 158-176.

Shakespeare in a World Without Transcendency

Abstract

Greek tragedy raises questions about Man in the broadest, cosmic context. In Eshil's Oresteia, heroes and gods, members of the past, present and future of the royal family, are clashing to cleanse society and return order to the universe. Justice wins. In Shakespeare, ‚at the edge of the modern world', the tradition of the ancient and medieval theatre is kept alive so that it is still possible for the top of the society to represent the entire world and to comment on the earth and sky. Once that world falls apart into fragments, the theatre of the twentieth century will again try to ask the biggest questions, but more in the form of comedy than a tragedy. Under this burden, comedy necessarily becomes grotesque. Brešan's ‚grotesque tragedy' returns to the scene set by Shakespeare, to show what Hamlet looks like in a world where Man is reduced to the level of a corrupt society, which can no longer be cleaned.

Satirične maskerate Antuna Šoljana

Boris Senker (Zagreb)

U središtu pozornosti ovoga članka dva su dramska teksta Antuna Šoljana tiskana 1991. u knjizi Mjesto uz prijestol (Šoljan 1991). Bila je to treća po redu knjiga prvoga kola njegovih „Izabranih djela", koja je počeo objavljivati Grafički zavod Hrvatske, ali projekt nije priveo kraju,[1] a uvrštene su u nju drame u dva čina Dioklecijanova palača i Bard, nastale u razmaku od oko petnaest godina. Naime, Palača je godine 1969. tiskana u časopisu *Forum* (br. 1-2), pa iste godine i praizvedena na pozornici Teatra &TD u režiji Vladimira Gerića.[2] Bard je pak tiskan 1985., također u *Forumu* (br. 4-5), a praizvedbu je u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu 1987. režirao Tomislav Radić.[3] Zanimljiva je – a rekao bih ne i posve slučajna – podudarnost u tom što su dva glumca nastupala u obje izvedbe, i to u analognim ulogama. Riječ je o Borisu Buzančiću i Draganu Milivojeviću. Buzančić je u Palači bio Pjevač s lutnjom, a u Bardu naslovni lik imenom Octavio Faroler – Otto. Milivojević je u Palači bio jedan od trojice pretjerano uslužnih carevih dvorjanika te graditelja i trgovaca, a u Bardu Farolerov vršnjak i autor propagandnih pjesama Guido Vjačeslav Campiño. Ostaje nam nagađati je li riječ o dva neovisna i posve slučajno podudarna redateljska izbora, ili se redatelju Barda, a možda i njegovu autoru, činilo da bi upravo Buzančić, Pjevač iz 1969., bio podoban za ulogu costamalskoga pjesničkoga disidenta Farolera, a Milivojević, dvorjanik, graditelj i trgovac iz te godine također prikladan za režimskoga pjesnika Campiña.

Podataka o broju izvedaba Palače nema. Naime, Teatar &TD tek je počeo postojati – i to ne kao institucija nego kao jedna od „djelatnosti kulture" Studentskoga centra, što je ostao i do danas – pa se evidencija o

---

[1] U prvom su kolu objavljeni još romani Luka i Drugi ljudi na Mjesecu te zbirka eseja Sloboda čitanja.

[2] Praizvedba: 22. veljače 1969.

[3] Praizvedba: 19. svibnja 1987.

održanim predstavama nije uredno vodila. BARD je pak nanizao tada ipak natprosječnih tridesetak izvedaba u najvećoj kazališnoj dvorani u Zagrebu.

Unatoč godinama koje su protekle između objavljivanja i praizvedaba PALAČE i BARDA – godinama u kojima je britki polemičar Šoljan, kako svjedoči Pavao Pavličić u autobiografskim zapisima BILO PA PROŠLO, nakon naručenoga ili barem jako poželjnoga napada na njega, kao na nacionalista u kulturnome glasniku *Oko* izgubio vjeru u bilo kakvu svrhu javnoga dijaloga s hrvatskim dvorjanicima i režimskim pjesnicima, pa i u moć vlastitih riječi, zaključio „da se mora šutjeti i da nikakve druge mogućnosti nema" te je „postupio protiv vlastite naravi" i odustao od odgovora Goranu Babiću i uopće od polemika (Pavličić 2011: 182) – više su nego dobri razlozi zašto upravo te dvije drame, a ne samo jedna od njih, a uz nju LICE, BRDO, GALILEJEVO UZAŠAŠĆE, ROMANCA O TRI LJUBAVI, TARAMPESTA i MOTOTOR, ČOVJEK KOJI JE SPASIO NIZOZEMSKU ili neki drugi tekst namijenjen radijskoj i/ili scenskoj izvedbi, reprezentiraju Šoljanov dramski rad u prvom kolu „Izabranih djela". Istina, na prvi pogled tomu nije tako jer se čini da bi se svaka od tih drama jednako prikladno, na neki način možda i prikladnije, čvršće, mogla povezati s nekim drugim Šoljanovim dramskim tekstom, recimo DIOKLECIJANOVA PALAČA s GALILEJEVIM UZAŠAŠĆEM, ili čak ROMANCOM O TRI LJUBAVI, a BARD s BRDOM. Pogleda li se bolje, međutim, uočava se itekako velika podudarnost u strukturi dramskoga svijeta upravo dviju spojenih drama, odnosno velika podudarnost u strukturi prikazanoga društva koje scenski reprezentiraju *dramatis personae* (Pfister 1998: 245-246). I u PALAČI i u BARDU uočava se, naime, podjela na ne toliko mnogoljudnu koliko dobro ustrojenu (sinergijski, reklo bi se) piramidu vlasti s jedne strane te izrazitoga individualista (u oba primjera pjesnika). Pjesnik-individualist poseban je po tom što se (barem na riječima, barem naoko) distancira od vlasti te ju s te distance promatra i komentira, zapravo osporava i kritizira je, podruguje joj se. Distanca koju je uspio izboriti za sebe, ili mu je ona poklonjena – a to je jedno od ključnih pitanja koje i izravno i posredno postavljaju oba dramska teksta – pruža mu i, varljiv dakako, osjećaj slobode.

Ako je dramski svijet u Šoljana zaista tako sklopljen, a nastojat ću u nastavku pokazati da tome i jest tako, onda se već nazire da bi u obje drame uz netom spomenuto pitanje o mogućnosti osobne slobode ne baš

malu važnost moglo imati i pitanje o odnosu moći i subverzije. Prije nego što to provjerimo, važno je dati samo jedno pojašnjenje vezano uz pojam *maskerate* iz naslova priopćenja. Zašto *maskerata*, a ne *drama*, *dramski tekst*, *povijesna* i/ili *kostimirana drama*, *farsa* (na praizvedbi PALAČA je i bila oglašena kao „povijesna farsa"), *groteska*, *igrokaz* ili nešto slično iz iste pojmovne zaklade? Važno je odgovoriti na to pitanje prije svega zato što su književni i kazališni kritičari ta dva teksta žanrovski različito određivali. Pišući nakon praizvedbe, Nikola Batušić ocijenio je PALAČU „dramom, po prvi puta [u Šoljanovu primjeru, nap. B.S.] pravom, kazališnom dramom" (Batušić 1969: 179-180), koja je „[p]oetična u prvom činu, puna neke pritajene kobi što prijeti glavama njenih junaka, a farsičnost situacije kao da je tek smišljeni i željeni zastor kojim se kani spriječiti [pogled?, uvid? – očito ispuštena riječ, nap. B.S.] u stvarnost" (ibid.: 180). Ocjenjujući sudjelovanje Teatra &TD na Festivalu malih i eksperimentalnih scena Jugoslavije u Sarajevu, Luka Pavlović rekao je kako „[o]smišljena groteska Antuna Šoljana pripada onom krugu dramskih tekstova koji na svoje ideje i ličnosti navlače staro istorijsko ruho, bilo iz uvjerenja da je to dostojanstveniji način saopštavanja izvjesnih istina, bilo iz nespremnosti da se te istine iznesu u formalno savremenijim dramskim strukturama" (Pavlović 1972: 165). Podsjetio je pritom na Marijana Matkovića i njegovu trilogiju I BOGOVI PATE,[4] s kojom se PALAČA nerijetko dovodila u vezu. Zvonimir Mrkonjić pisao je o PALAČI u studiji „Preobrazba farse", zaista temeljnom tekstu o hrvatskoj dramskoj književnosti 1960-ih i 1970-ih godina, s Ivšićevim KRALJEM GORDOGANOM kao predigrom u 1940-ima, te nakon analize zaključio da, za razliku od Ionesca, u kojega su „farsično i tragično uzajamno zadani već od početka", u Šoljanovu tekstu „nestat će […] farse" kad, dakako na kraju radnje, nastupe „tragično, ili bolje apsurdno" (Mrkonjić 1985: 156). Branko Hećimović ustvrdio je, naprotiv, kako „Šoljan već slobodnim sadržajnim udaljavanjima, kao i karikaturalnim hipertrofijama i aluzivnim usporedbama, te promjenama izraza razara dramu te razvija i uspostavlja farsu" (Hećimović 1997: 252), a PALAČA je „farsa u ruhu povijesti" i za Anu Lederer (Lederer

[4] Trilogiju I BOGOVI PATE, objavljenu 1962., čine drame: PROMETEJ (1952), HERAKLO (1957) i AHILOVA BAŠTINA (1961).

2004: 162), koja u „prizori[ma] s dvorjanima-ulizicama, trgovcima i radnicima“ prepoznaje naglašenu „grotesknu dimenziju“ (ibid.: 163).

U BARDU – kojega je, valja reći, kritika podosta hladno dočekala, što iz ideoloških, što iz estetičkih pobuda – nekolicina je prepoznala „dramu s tezom“, a takvo određenje u osamdesetim godinama prošloga stoljeća nije imalo pozitivne konotacije. Tako je Jozo Puljizević ocijenio da „‚Bard‘ ima vrlinu ‚dramskog komada s tezom‘ i manu da teza, dok se ne supstituira u ljudsku sudbinu, ako nam se posreći, umjesto da objasni ljude, pretvara njihova lica u lutke“ (Puljizević 1987).[5] Slično je sudio i Želimir Stublija: „‚Bard‘ je tako, unatoč besprijekornoj vještini pisanja, dopustio mogućnost da bude pročitan kao komad s tezom“ (Stublija 1987). Nesklon je tom tekstu bio i Dalibor Foretić: „Za razliku od, recimo, Havela, koji u apsurdnim obratima istražuje stvarne, dubinske prostore drame ljudske egzistencije, Bard se iscrpljuje u laganom melodramatičnom zapletu koji ne krije svoju tezičnost“ (Foretić 1987). Nešto manje strogoj i manje isključivoj Mariji Grgičević BARD je „[p]arabola o pjesniku, koji misli da može pobjeći, živi od elegantnog podsmijeha i lucidne duhovitosti dok postoji ta nada“, a slabost vidi u završetku – eksplicirajući i docirajući su završeci, kako mi se čini, i inače najveća slabost Šoljanovih drama i romana – u kojem „[r]askorak između poletne retorike i tragikomične situacije vraća dramu u stanje otvorenog monologa i proširene monodrame“ (Grgičević 1987). Najstroži bio je Radomir Putnik, koji je ovako popratio gostovanje Hrvatskoga narodnog kazališta iz Zagreba na Sterijinu pozorju u Novom Sadu:

> Do kakvih je karikaturalnih recidiva dospela danas ezopovska, evazivna dramaturgija koja je bila u modi pre dvadesetak godina, pokazuje drama Antuna Šoljana ‚Bard‘. […] Šoljan smatra da je najpogodnija lokacija za odigravanje ovakvog opšteg mesta [riječ je o „vazalskom odnosu“ umjetnika prema vlasti, nap. B.S.] preživelog dramaturškog modela jedna izmišljena državica u Karibima, budući da se u tom području pesnici izuzetno cene i da predstavljaju emanaciju narodnog duha, slobodarstva i slično. Pošto se sve to dešava u izmišljenoj državi, nas ovde takav problem ne

[5] Citati iz kritika J. Puljizevića, Ž. Stublije, D. Foretića, M. Grgičević i R. Putnika navode se prema novinskim izrescima (na kojima nema osnovnih bibliografskih podataka) pohranjenim u Hemeroteci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU.

> obvezuje, te se Šoljan trudi da se njegova drama što više bavi sama sobom. Drugačije rečeno, pisac se snalazio, a povremeno pošteno i pomučio (u razradi motivacije postupaka pojedinih likova) da objasni kako funkcioniše mehanizam kojim vlast ponižava čovekovo dostojanstvo. (Putnik 1988)

Šoljanova je intencija, međutim, u obje drame bila upravo suprotna onom što Radomir Putnik upisuje u njih. Nizom signala, prije svega anakronim i ironiziranim posuđenicama iz političkoga govora i književnih tekstova te nedvosmislenim aluzijama na izvankazališnu zbilju, zbilju koja je, rekao bi Richard Schechner, „gnijezdo izvedbe" (Schechner 1988: 160) PALAČE, odnosno BARDA, naš dramatičar posve jasno daje do znanja da se radnja PALAČE zapravo ne zbiva u Dioklecijanovo doba i na njegovu dvoru jednako kao što se ni radnja BARDA ne zbiva negdje na Karibima u drugoj polovici dvadesetoga stoljeća.

Evo samo nekolicine primjera nimalo prikrivenih aluzija na hrvatsku i jugoslavensku stvarnost u šezdesetim, odnosno osamdesetim godinama prošloga stoljeća.

Dioklecijanovi dvorjanici, na carevo pitanje što učiniti s Pjevačem nakon što je ovaj drsko ustvrdio da je on „povijest" koja će suditi o vlasti i koju stoga treba uvjeriti u ono što se želi proglasiti istinom, odgovaraju: „Stvar treba municiozno ispitati. Sa stajališta društvene korisnosti. […] Smatramo da je šteta što Dioklecijan provodi toliko vremena u njegovu društvu. […] Smatramo, prema tomu, da je društveno štetan" (Šoljan 1991: 17). Podređivanje smisla riječi Dioklecijanovim hirovima ili njihovim pretvaranjem u instrumente careva prakticiranja moći „nad stvarima" Pjevač naziva „dioklektikom" (ibid.: 47). Na carev poziv ljudima da uđu u palaču jer ona „pripada narodu", i dvorjanik kaže: „Da Platon ovo vidi, nazvao bi to sigurno samoupravljanje" (ibid.: 59).

Na Costa mali se pak Faroleru predbacuju „neodgovornost, nepodobnost, šurovanje s emigracijom" (ibid.: 86), a „seljačkom" je narodu „glavno nakrkati se ovčetine, pa poslije ne zadrijemati, nego paziti da ti je čakijom ne iščeprkaju skupa s crijevima" (ibid.: 91). Vođa *Revolte*, Napoleon Gonzaga al Rumbo, dokazuje poznavanje domaće poezije ne dokraja točnim ali prepoznatljivim citatom iz Kranjčevićeva MOJSIJA: „I kada počneš u ideale svoje sumnjati" (ibid.: 113), Livija Ottu tepa „[m]oj mali

medvjed Brundo“ (ibid.: 116), a svim bi costamalskim književnicima temelj trebao biti „[p]oetski rječnik starog Carlosa“ u kojem su ključne riječi „kiša, blato, provincija“ (ibid.: 122). Zahvaljujući tim riječima, u Carlosu nije teško prepoznati Krležu.

Dakako, Šoljan time jasno daje do znanja da sudionici prikazanih zbivanja nisu ni Dioklecijan i njegovi podanici s početka IV. stoljeća, odnosno stanovnici nekakve Costa male u postrevolucionarnim godinama, nego ljudi koji žive i djeluju „sada i ovdje“, u vremenu izvedbe i u prostoru koji je okružuje, pa nas i njihovi „problemi“ itekako „obvezuju“.

Rekao bih da će pristup tim dramama biti lakši potražimo li ključ u pojmovima koji su se uz njih, napose u prvim osvrtima, iznimno rijetko spominjali, ali se ipak jesu spominjali, a ti su pojmovi *alegorija* i *satira*. Čvrsto je to povezan par jer, prema POJMOVNIKU SUVREMENE KNJIŽEVNE TEORIJE Vladimira Bitija, „[d]anas je a[legorija] kao strukturno načelo književnosti uglavnom potisnuta u dnevnu satiru, znanstvenu fantastiku, dječju književnost i popularne didaktičke sveščiće“ (Biti 1997: 5). Ne čudi stoga što su kritičari, ali samo oni pronicljiviji, već pri prvim susretima s tim dvjema Šoljanovim dramama zapazili u njima i crte alegoričnosti i crte satiričnosti. („Dnevne satiričnosti“, razumije se, jer satira zapravo i nije satira ako nije aktualna, što će reći „dnevna“.)

Mrkonjić, primjerice, u već citiranoj studiji kaže da „[g]radnja palače u koju treba stati sav svijet alegorijski shematizira elefantijazu vlasti što raste obrnuto razmjerno s postojanjem onih nad kojima se ona ‚vrši‘“ te u nastavku žali zbog toga što „zajedno s trijumfalnim razvićem alegorije zamire u *Dioklecijanovoj palači* i farsa“ (Mrkonjić 1985: 156).

Tonko Maroević nazvao je PALAČU „alegorijom i parabolom o konstruktivnom djelu samovlasnog pojedinca“ (Maroević 1998: 266).

Ana Lederer, prateći Šoljanov dramski rad upravo od PALAČE do BARDA, ustvrdit će pak da on u potonjem tekstu „ponovno svoje idejne preokupacije (ili preispitivanja?!) zaodijeva u dramsku alegoriju o jednom pjesniku i domovini“ (Lederer 2004: 172). O satiričnosti BARDA na sličan način i s malim vremenskim razmakom govore Foretić i Putnik. Ovako prvi:

> Šoljanova drama pršti trpkim humorom, lucidnom ironijom (pa možda i samoironijom) kojom sagledava položaj intelektualca u društvu. U totali-

> tarnoj vlasti intelektualni sloj je sigurno najponiženiji i u svojoj samosvijesti najuvređeniji, a u politički razračunavanjima i egzistencijalno ugrožen. Tu poziciju Šoljanova drama vidovito sagledava, ali se ne kreće dalje od anegdotalnih parametara. Utoliko je ubojitija njena ironija i satira nego dramatičnost. (Foretić 1987)

Ovako drugi:

> Reč je o drami koja bi želela da bude žestoka satira, ili bar kritika, vazalskog odnosa pesnika (čitaj umetnika uopšte) prema vlastima, da prikaže kako vlasti vešto manipulišu pesnicima, kako ih zloupotrebljavaju i potom odbace, rečju, da pokaže status poniženih i potčinjenih inteligenata u represivnom režimu. (Putnik 1988)

Ostvarena ili namjeravana, satira je prisutna i u PALAČI i u BARDU. Ponovno prema Bitiju, uz veća ili manja pojednostavljenja, alegorija se često shvaća kao „‚proširena metafora' zbog njezine sklonosti da cijele pripovjedne sklopove likova, radnji, prizora, predmeta i pojava, materijalizirane bilo u jezičnom, vizualnom ili u auditivnom mediju" – a u kazalištu je, znamo, riječ o multimedijalnosti – „stavi u funkciju kakve misli, ideje i pouke" (Biti 1997: 4). U satiri, uzgred rečeno, „misao" je uglavnom stroga i kritička, „ideja" je na rubu dogme, ako ne i onkraj tog ruba, a „poruka" je etička. Bilo kako bilo, shvaćena kao „proširena metafora", alegorija omogućuje satiričaru da prikazujući, primjerice, izopačenost drugih kritizira izopačenost svojih. Do tih drugih – Rimljana i Costamalaca u primjeru Antuna Šoljana – dolazi se maskiranjem svojih suvremenika, tipičnih predstavnika vlastitoga društva, u povijesne, egzotične, fantastične, životinjske i druge likove. Dolazi se, riječju, maskeratom.

Postupak, valja reći, nije nimalo nov, kao što je pokazao Erich Segal u RIMSKOM SMIJEHU, studiji o Plautovim komedijama. Odijevajući svoje likove u grčku odjeću – otuda i naziv *fabula palliata* – nadijevajući im grčka imena i smještajući ih u grčke gradove, rimski su autori „smijehom kažnjavali" ne Grke nego Rimljane koji žive kao Grci, dakle nemoralno (usp. Segal 1987). Rimsku tradiciju maskiranja i prerušavanja domaćih u tuđince i njihova premještanja u tuđinu radi toga da bi se naglašavanjem različitosti – drugosti, kako se običava reći – pokazalo koliko su se domaći zapravo udaljili od onoga što bi trebali biti, od onoga što je njihovo i njima dano, koliko

su si postali strani, tuđi, europska je novovjeka komediografija obnovila i nastavila održavati. Šoljan je jedan od autora koji su tomu pridonijeli u XX. stoljeću.

Na što se, napokon, obrušila njegova satira u PALAČI i BARDU? Što u suvremenom društvu demaskira maskirajući svoje suvremenike u podanike cara koji se odrekao vlasti i stanovnike nepostojeće ali itekako moguće iberoameričke zemlje kojom je protutnjila *Revolta*? Prvi je i djelomičan odgovor: vlast – totalitarnu, autokratsku vlast – i njezin odnos prema umjetnicima, intelektualcima, individualistima. I o toj se temi, svjedoče i prijašnji citati iz kritika i eseja, mnogo govorilo i dosta reklo. Postoji, međutim, u svakoj od tih drama još nešto o čemu bi se moglo govoriti, još nešto što je Šoljan, pojednostavljeno rečeno, vidio oko sebe, osjetio dijelom i na vlastitoj koži, te onda u dramama maskirao tako dobro da je promaknulo mnogim pogledima. Dakako ne svim, rečeno je već.

Šoljan je, nema dvojbe, radio na tom da bude viđen kao *poeta doctus*. I zaista nije bio čovjek uskih obzora. Ipak, ne vjerujem da je baš pomno čitao Michela Foucaulta, premda se o njemu vjerojatno informirao, te da su do njega došli prvi tekstovi novih historičara, odnosno kulturnih materijalista. A njihovi su odjeci, vjerojatno posredni, vjerojatno usput uhvaćeni, prisutni u dvjema dramama o kojima je ovdje riječ. Uz odnos imperatora i pjesnika, odnosno pjevača, dvorske lude, te posvemašnju dehumanizaciju na početku humanoga projekta, PALAČA problematizira i „moć *odozdo*“, „raspršenu moć“:

> „Moć je posvuda; to ne znači da ona sve obuhvaća, već da odasvud dolazi. […]: moć nije institucija i nije struktura, ona nije stanovita sposobnost kojom su neki obdareni; ona je naziv što se pridaje nekoj složenoj strategijskoj situaciji u danom društvu“, kaže Foucault u *Znanju i moći*. (Foucault 1994; nav. prema Šporer 2005: 186)

„Dano društvo“, kako sam već rekao, čine piramida vlasti, sklopljena od nadređenih i podređenih slojeva te naoko slobodni, neovisni individualist koji se, ovdje zaštićen carevom potrebom za zrcalom koje ne uljepšava, potrebom da čuje i drugi glas, izdvojeni glas „mudre lude“, a ne samo zborsko glasanje dvorjanika i dodvorica koji mu neprekidno povlađuju,

distancira od te piramide i komentira je svojim katrenima uz pratnju lutnje. Primjerice:

> Car kad nije svijetom
> zadovoljan više
> da l' se svijetu ili caru
> tada crno piše? (Šoljan 1991: 13)

(Šoljanov Pjevač, uzgred rečeno, subverzivni je glas provučen kroz gotovo cijelu povijest zapadnoga kulturnog kruga jer u Rimskom carstvu, sa srednjovjekovnom ili renesansnom lutnjom u rukama ekstemporira satirične stihove na način šansonjera u političkom kabaretu.)

Piramidu vlasti u PALAČI tvore vladar, usamljen na njezinu vrhu, te kastinski slojevi dvorjanika, koji manipuliraju carem radi svojih interesa, graditelji, koji razrađuju njegovu, zapravo dvorjaničku zamisao palače, trgovci koji pridonose toj realizaciji i radnici, narod, koji sve to iznosi na svojim plećima. I moć se tu posve razvidno ne širi samo od vrha prema dnu, iz centra prema periferiji, nego kruži, da ponovim Foucaulta, u „složenoj strategijskoj situaciji" – car se želi odreći vlasti, odreći moći, osloboditi se i svih obveza koje ona sobom nosi te ostatak života provesti u „kakv[oj] skromn[oj] kućic[i] uz more, s lozom iznad vrata […] nešto smokava, malo polja" za sadnju „štogod kupusa i luka" (Šoljan 1991: 24), u prostoru osobne slobode i sreće, a ostatak piramide, ugrožen takvom odlukom, prestrašen zbog nesigurnosti i nestabilnosti koju bi njezino provođenje donijelo, Dioklecijanovu i Pjevačevu zamisao pretvara u gradnju goleme palače što će biti „već[a] od svijeta, bolj[a] od svijeta, ljepš[a] od svijeta, […] koja će obuhvatiti svijet" (ibid.: 32), palače koja će stoga biti prostor neslobode i okamenjene moći. Dokraja dehumanizirana, na kraju i posve pusta, ta palača kao alegorija onih krležijanskih „ostvarenih ideala", može iznjedriti samo zlo, samo nasilje utjelovljeno u liku iscerenoga, zubatog dječaka koji kraj presušenoga ribnjaka – Šoljan je sa Slamnigom, samo da podsjetim, prevodio Eliotovu PUSTU ZEMLJU pa se u završnom prizoru koristi simbolikom vode – posve bezosjećajno komada gušteric u. Dioklecijan ga pozdravlja kao svojega nasljednika: „[I]de budući car!" (Ibid.: 67)

Odnos između Dioklecijana i Pjevača u drami je bjelodano postavljen kao odnos moći i subverzije. Njih su dvojica „scenski konkomitantni" par likova (usp. Pfister 1998: 257) – i neprekidno na pozornici – jedan bez drugoga ne postoje, a subverzije ima onoliko koliko je moć dopušta. Približi li se Pjevač granici koju je Dioklecijan postavio, tu je kavez s lavovima nad kojim subverzivni diskurs brzo omekša.

Odnos između moći i subverzije čvršće prožima tekst i složenije je postavljen u BARDU. Ta drama, naime, kao da želi pridonijeti nešto raspravi koju Louis Montrose ovako određuje:

> Kritičari koji ističu mogućnost da individualni ili kolektivni subjekti efektivno djeluju kao agensi protiv oblika dominacije, isključivanja i asimilacije žestoko su se suprotstavljali kritičarima koji naglašavaju sposobnost ranonovovjekovne države [ali i svake druge, napose totalitarne države, nap. B.S.], koju personificira monarh [odnosno autokratski vladar, diktator, vođa, nap. B.S.] da *integrira* [*contain*] naizgled subverzivne geste, ili čak da ih *proizvodi* upravo zato da bi ih integrirala. (Montrose 1992; nav. prema Šporer 2005: 166)

„Dano društvo" u BARDU analogno je društvu u PALAČI. Ponovno je s jedne strane piramida, ovdje nešto jače individualiziranih predstavnika pojedinih kasta, a izvan nje povratnik iz Pariza, costamalski „bard" Octavio Faroller – Otto. Na vrhu je piramide veliki vođa Napoleon Gonzaga al Rumbo.

Valja ovdje napomenuti da su u ovoj maskerati i sva prezimena „maske", odnosno „imena sa značenjem".[6] Tako „ir al rumbo" znači „ići dobrim smjerom", „držati kurs", a simbolična su, sukladno pravilima alegorijski ustrojena svijeta, i ostala prezimena: Campiño – Ledina, Tapon – Čep, Debeljko, Ladrillo – Lopovčić, Kranz – Vijenac i slično. Posebno je zanimljiv Faroler, jer Farol je Svjetionik, kao što je, napominje Šoljan, svje-

[6] Termin „ime-maska" uveo je Boris V. Tomaševski u TEORIJI KNJIŽEVNOSTI iz 1925.: „Već junakovo ime može služiti kao maska. Glede toga, zanimljive su komedijske tradicije imena-masaka. Počev od elementarnih […] gotovo sva imena u komedijama sadrže karakterizaciju" (Tomaševski 1998: 36). Za Pfistera je pak „primjena imena sa značenjem", a to je ista vrsta imena, jedna od „tehnika eksplicitno-autorske karakterizacije" (Pfister 1998: 284).

tionik na ruskom, *maják* – dakle Faroler je costamalski Majakovski[7] – ali Farolero je istodobno i Prevarant, Blefer. Al Rumbovi su prvi pobočnici Juan Ladrillo-Chocha, visoki funkcionar, čovjek na vrhu izvršne vlasti, ministar kulture Julio Tapon i režimski pjesnik u usponu Guido Vjačeslav-Campiño. Režim podržavaju i žene: pripadnica nekadašnje aristokracije Livia Ladrillo-Dombay – u njezinu prezimenu nije teško prepoznati spoj dviju dramskih građanskih obitelji: Kulundžićevih Dombrovskih i Krležinih Glembajevih – koja se udala za revolucionara Chochu ne bi li zadržala društveni status i posjed, a isto će udajom za perspektivnoga karijerista Tapona učiniti i njezina kći, a njezino „ime-maska", Octobra, govori mnogo više o njezinim roditeljima nego o njoj, premda je i ona buntovnica, ali ne „marksističko-lenjinistička". Tajnici, kustos galerije, zborovođa, učiteljica Katarina Kranz, agenti, tjelohranitelji, posluga i drugi daju toj piramidi solidne temelje. Neprilagođeni pjesnik Roberto (Robi) Estrellito Hervidero kažnjen je isključenjem iz zajednice, degradacijom, premještanjem u zoološki vrt, među ptice s kojima se počeo poistovjećivati, ali ostavljena mu je mogućnost da se pokaje – kao doušnik, dakako, što on i prihvaća – te bude „reintegriran" u društvo, da mu se za početak nađe mjesto u, recimo, nižem srednjem sloju piramide.

Toj se piramidi sučeljava nekoć angažirani, propagandni pjesnik, jedan od boraca *Revolte*, sada samosvjesni i, uvjeren je, posve neovisni umjetnik koji se na rodni otok vratio opijen međunarodnom slavom, Parizom i Europom. I ponaša se kao da je taj Pariz – Pariz iz pjesničkih snova, razumije se – doplovio s njim. Otto je ležeran, neopterećen, duhovit, slobodan, hrabar. Zapitkuje se ustrajno o nestalim ljudima, izbrisanima iz društva, i ne shvaća, barem na početku, zašto ostali, napose Chocha i Campiño, glume da nikad nisu čuli za te ljude, da ne znaju tko su oni. Faroleru ništa više nije sveto i, što je još opasnije, nitko mu nije svet. Trijezni se polako, otrežnjuje prekasno. Trijezni ga, točnije rečeno, rušenje jedne po jedne iluzije o kojima je mislio da su istine. Neznana ljubav, Katarina Kranz, koja je u posljednjem pismu javno upućenom Faroleru navijestila svoje samoubojstvo i za koju je vjerovao da je mrtva, dolazi sa školskom djecom na otvorenje izložbe njegovih radova, priznaje mu da se nagodila s vlastima

[7] Usp.: „Nekoliko napomena uz Barda" (Šoljan 1991: 165-176).

te jedno od najvažnijih pisama u njegovu životu napisala po diktatu. Velika Ottova pariška ljubav, za koju je vjerovao da je emigrantica, zapravo je Taponova agentica poslana u Pariz eda bi ga nadzirala. I on sam, kao pjesnik, konstrukt je costamalske propagandne mašinerije. Shvaća postupno da je sve od njegova društvenog i umjetničkog uspona na otoku, preko Pariza do povratka bilo velika režimska izvedba, da se sve događalo mimo njega, da je umjesto, ponovno rečeno već citiranim Montroseovim riječima, subverzivnoga „individualnog subjekta" koji „efektivno djeluje kao agens protiv oblika dominacije", cijelo vrijeme bio objekt, da je vlast poticala njegove „naizgled subverzivne geste", odnosno da ih je „proizvodila […] upravo zato da bi ih integrirala". Kako bi ta integracija trebala izgledati, navješćuje mu Robi, koji ga je izdao i onemogućio mu bijeg u Pariz. Dok se vani odvija vatromet Faroleru u čast i dok je državni vrh na terasi, Robi u četiri oka ruši i posljednje „Bardove" iluzije:

> Što se sad buniš? To si ti i htio. Od početka. Zato si sve ovo i radio.
> (Izvana pucnjevi vatrometa.)
> Čuješ ovo. Kao da zabijaju čavle. To ti već podižu spomenik. Moglo bi lako biti stratište, ali nije. Ti si dobio što si htio, a vrijeme će dobiti spomenik kakav zaslužuje. Našeg brončanog konjanika. […] Htio si jašiti na leđima vremena i sad si, može se reći, na konju. Učiteljice će voditi djecu da te vide, a ti ćeš, tamo na mostu, upirati pištoljem: Naprijed! Naprijed! […] nećeš govoriti. Bit ćeš mutav, bronca. Kad te ovako gledam već mi se činiš malo zelen. (Šoljan 1991: 163-164)

Shvativši da je njegov identitet slobodnoga i buntovnoga pjesnika, costamalskoga Majakovskog, samo dodijeljena mu uloga, da je zapravo ne glumac nego marioneta političke elite u njezinu prakticiranju moći nad masama, Faroler ponavlja posljednju gestu Majakovskog – gestu radikalnoga, konačnog odbacivanja integracije u zajednicu – i ustrijeli se. Prema Šoljanovim didaskalijama puca si u srce. Na praizvedbi je Boris Buzančić prije finalnog zamračenja pozornice stavio cijev pištolja u usta. Njegov i Radićev izigrani i razočarani individualist ubije se „hicem u usta – i mozak – kao da na vrhu olovnog zrna želi vratiti u njih sve one stihove i govore kojima je na početku svoje pjesničke karijere slavio Revoltu, njezine vođe i njezinu vjeru u sutrašnjicu" (Senker 1996: 62-63).

Literatura

Batušić, Nikola (1969): *Drama i pozornica. Deset godina hrvatske drame na zagrebačkim pozornicama (1964-1974)*. Novi Sad: Sterijino pozorje.

Biti, Vladimir (1997): *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Donat, Branimir (ur.) (1998): *Književna kritika o Antunu Šoljanu*. Zagreb: Dora Krupićeva.

Foretić, Dalibor (1987): „Pjesnik i vlast", u: *Danas*, 02.06. Hemeroteka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU.

Grgičević, Marija (1987): „Drama pjesničkog kruga", u: *Vjesnik*, 21.05. Hemeroteka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU.

Hećimović, Branko (1997): *Pod Krležinim kišobranom*. Zagreb: Znanje.

Lederer, Ana (2004): *Ključ za kazalište*. Osijek: Matica hrvatska Ogranak Osijek.

Maroević, Tonko (1998): „Od Brda do Barda". U: Donat, Branimir (ur.), (1998), 264-267.

Mrkonjić, Zvonimir (1985): *Ogledalo mahnitosti*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.

Pavličić, Pavao (2011): *Bilo pa prošlo. Autobiografski zapisi*. Zagreb: Profil.

Pavlović, Luka (1972): *Pozorišne hronike. Knjiga druga*. Sarajevo: Svjetlost.

Pfister, Manfred (1998): *Drama – teorija i analiza*. Prev. Marijan Bobinac. Zagreb: Hrvatski centar ITI.

Puljizević, Jozo (1987): „Lutka ostaje lutka", u: *Večernji list*, 21.05. Hemeroteka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU.

Putnik, Radomir (1988): „Reči, reči, reči…", u: *Politika,* 29.05. Hemeroteka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU.

Schechner, Richard (1988): *Performance Theory*. New York, London: Routledge.

Segal, Erich (1987): *Roman Laughter. The Comedy of Plautus*. Oxford: Oxford Univerity Press.

Senker, Boris (1996): *Zapisi iz zamračenog gledališta. Kazališne kronike*. Zagreb: Matica hrvatska.

Šoljan, Antun (1991): *Mjesto uz prijestol. Dvije drame: Dioklecijanova palača, Bard*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Stublija, Želimir (1987): „Sirenski zov ideologije", u: *Oko,* 4-18.06. Hemeroteka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU.

Šporer, David (2005): *Novi historizam. Poetika kulture i ideologija drame*. Zagreb: AGM.
Tomaševski, Boris V. (1998): T*eorija književnosti. Tematika*. Prev. Josip Užarević. Zagreb: Matica hrvatska.

Antun Šoljan's satirical masques

Abstract

Dioklecijanova palača (Diocletian's Palace, 1969) and Bard (The Bard, 1987), two plays by Antun Šoljan (1932-1993), are interpreted as satirical allegories or *masques*. The usage of the unconventional term masque is justified by Šoljan's implied suggestions that dramatic characters in both plays, the first being formally situated in the court of the Roman Imperator Diocletian and the second, in an imaginary Caribbean republic (Costa Mala), should be perceived as our contemporaries, members of Croatian society during the late 20th Century, who are disguised as ancient Romans (Dioklecijanova palača) and Hispano-Americans (The Bard), respectively. Dramatis personae in both plays are structured in a ‚pyramid of power', with only one autocratic person at the top, his assistants in the middle and powerless people at the base. These apparently strong and independent individualists, who are poets and men of letters in both plays, are the only subversive characters, in that they are distanced from the social and political pyramid. However, the question of whether their subversive gestures are really independent or produced by the power to be contained is raised at the end.

Tranzicija u novijoj književnosti

Transition in Contemporary Literature

Uzaludno uskrsnuće: satiričke perspektive u drami Dušana Kovačevića *Lari Tompson, tragedija jedne mladosti*

Svetislav Jovanov (Novi Sad)

Tema ovog rada je razvoj satiričke perspektive kroz promenu žanrovskih elemenata u komadu Dušana Kovačevića Lari Tompson, tragedija jedne mladosti. Napisan i izveden 1996. godine, ovaj komad se za protekle dve decenije pokazao kao jedno od najznačajnijih dela moderne srpske drame, ali i kao delo koje je doživelo veoma mali broj značajnih scenskih tumačenja. Ovakav status uglavnom proističe iz odluke Dušana Kovačevića, donesene sredinom devedesetih, da sam režira praizvedbu svakog svog novog komada. U slučaju Larija Tompsona, praizvedbu iz 1996. godine, u piščevoj režiji, realizovala je u Zvezdara teatru kultna postava srpskog glumišta – predvođena Danilom Stojkovićem, Borom Todorovićem, Milenom Dravić i Miodragom Krivokapićem; bez obzira na protivrečne reakcije na koje je takvo uprizorenje naišlo, ono je u suštini obeshrabrilo značajnije domaće reditelje u pokušajima da uobliče drugačija tumačenja Kovačevićevog komada. Stoga je i došlo do paradoksalne situacije: ostvarenje koja je bitno uticalo na savremenu srpsku dramaturgiju, pa čak i na tendencije u okviru tzv. „postdramskog pozorišta", ostalo je udaljeno od scene, stekavši sva obeležja onoga što se u američkoj kinematografiji obično naziva „mračno remek-delo" (*dark masterpiece*).

U komadu Lari Tompson, tragedija jedne mladosti, Kovačević suočeljava dimenzije svakodnevne realnosti, pozorišta i masmedija. S jedne strane, on na satiričan način ukazuje civilizacijsku rastrojenost i izopačenost srpskog društva krajem devedesetih: ličnu slobodu pojedinca ugrožavaju podjednako ideološke manipulacije Miloševićevog režima, kao i socijalni haos izazvan bedom i nezaposlenošću usled „pljačkaške tranzicije" društvene imovine u ruke sloja ratnih profitera. S druge strane, on želi da ukaže na to da su nedavno završena nacionalna euforija i nagla komercijalizacija doveli do opšte devastacije kulture, a time i do gubljenja smisla i funkcije savremenog institucionalnog pozorišta. Kako bi efikasno sjedi-

nio dve ovako ambiciozne težnje, autor u središte interesovanja postavlja problem koji određuje bit pozorišta: *samu mogućnost održavanja pozorišne predstave.* Radnja se, naime, odvija na tri iluzionističke ravni. Prva je smeštena na proscenijumu/ispred zavese jednog (beo)gradskog pozorišta, u kojem – usled nedolaska tumača glavne uloge Stefana Nosa – kasni početak predstave „Sirana de Beržeraka" – a glumac Beli, uz pomoć upravnice Katarine, pokušava da dana sve moguće načine zadrži pažnju publiku u gledalištu. Drugu ravan predstavljaju zbivanja u stanu Stefana Nosa, to jest međusobni odnosi između dvaju (blizanačkih) parova Stefanovih stričeva i strina, kao i njihovih gostiju, kumova Save i Savke – grupe čija se životna interesovanja iscrpljuju u manijakalnom gledanju i komentarisanju australijskog tv-sitkoma LARI TOMPSON, TRAGEDIJA JEDNE MLADOSTI. Treća iluzionistička ravan jeste upravo nivo tv-serije, to jest zbivanja iz priče o Lariju, koja ne samo što jedina poseduje sižejnu celovitost, već predstavlja i (prividni) uzor narativnim nizovima ostalih ravni.

Naravno, ovakva autorova diferencijacija predstavlja samo opšti okvir, koji omogućava razvoj zapleta u skladu sa ritmom naizmeničnog smenjivanja dramskih prostora „pozorišni proscenijum"/„Stefanov stan". Jednostavnost ovog ritma je, međutim, samo formalna, pošto autoru ona predstavlja funkcionalno i višeslojno oruđe za žanrovske preobražaje satiričke perspektive, preobražaje koji se odvijaju putem četiri dramaturško-simboličke faze (bloka).

U uvodnom bloku, koji obuhvata polovinu prvog čina, razmatra se rastuća disfunkcionalnost i obesmišljenost savremenog pozorišta – kako kroz obraćanja Belog publici, ili njegove dijaloge sa Katarinom, tako i kroz mizanscenske intervencije – dok je žanrovski okvir zbivanja najšire shvaćeni obrazac *socijalne drame*, a nosilac satiričkog stanovišta/norme je glumac Beli, prisilni konferansije „priprema" za pozorišnu predstavu. Na značenjskom planu, socijalni elemenat se razvija od napomena o stalnom kašnjenju plata u pozorištu, preko nasilnih ekscesa među pozorišnim dekoraterima (Aca koji tuče Đuru „pajserom" zbog nevraćenog duga), potom neuspele pljačke prazne pozorišne blagajne, praćene intervencijom „specijalaca", sve do nagoveštaja – kroz tekst Danila Kiša PRELUDIJ ZA LUDNICU koji čita Beli – kako je od blistave teatarske mašine za proiz-

vodnju iluzija ostala samo ljuštura, potpuno otuđena od mučne i stresne svakodnevice gledalaca. Naime, Kišov esej (inače objavljen posthumno), posredstvom opisa delova pozorišnog dekora koje na pozorišnoj rampi istovaruju mrzovoljni i nepažljivi „binski radnici", gradi ubedljivu metaforu o rascepu između plemenitosti pozorišne iluzije i oskudnog, primitivnog života onih koji tu iluziju održavaju. Satirička delotvornost sadržaja potcrtava se prosedeom koji postupno podriva celovitost pozorišne iluzije: uvodni razgovor Belog i upravnice publika (ona iz „dramskog prostora", ali i mi, kao pretpostavljeni stvarni gledaoci) čuje tek iz „off"-a, kao glasove; napetost odlaganja predstave nagoni dvoje pomenutih protagonista da dijalog nastave pojavljujući se na proscenijumu, da bi se potom, zbog pomenutog incidenta s dekoraterima i neuspele pljačke, čitav tok zbivanja iza zavese postepeno „prelio" na samu scenu pojavom Specijalca (koji stiže zbog hapšenja dekoratera siledžije). Završnicu prve faze obeležava prelazak na ironični tonalitet: smirivanje gledalaca Beli otpočinje podsećajući publiku konvencionalnim frazama na „estetsku suverenost" pozorišta, da bi, čitajući Kišov esej, to jest pribegavajući diskursu umesto igre, dodatno potkopao takvu suverenost. Naredna etapa čekanja – pokušaj Belog da zabavi publiku pevanjem uz pratnju Pozorišnog orkestra – označava dalju ironičnu degradaciju pozorišne iluzije (na zabavljački nivo), koja biva samo privremeno prekinuta/odložena nestankom električne struje (naravno, usled neplaćenog duga).

Dušan Kovačević ovakvim dramaturško-simboličkim rezom otpočinje drugu fazu satiričkog preispitivanja. Naime, pomerivši se korak unazad u vremenu (u situaciju pre nestanka struje), on nam predočava zbivanja u Stefanovom stanu: tačnije, reč je pretežno o *pseudo-zbivanjima*, pošto se razgovor Stefanovog prvog stričevskog para, vozača tramvaja Dragana i Dragane, sa kumovima Savom i Savkom, svodi uglavnom na komentarisanje epizode „sitkoma" o Lariju koja se upravo emituje; nestvarnost ovog toka zapleta samo podcrtava činjenica da – zaokupljeni čarima televizijske bajke o Lariju – ukućani na pretnju očajnog Stefana samoubistvom reaguju kao na već viđeni ritual. Pokazujući patrijarhalne reakcije tih ukućana na nevolje nevinog Larija, kome preti čak i električna stolica, autor najpre kreira atmosferu *komedije mentaliteta*. „E jebem te zemljo koja si u stanju

mlade ljude da uništavaš, satireš i gaziš" (Kovačević 1996: 56) – reči Dragana Nosa, upućene surovosti australijske sitkom-realnosti, funkcionišu kao piščev dvostruko ironični komentar svakodnevice samih ukućana-gledalaca. Istovremeno, takav obrt nas uvodi u novu satiričnu perspektivu, u kojoj je ono što Karl Gutke naziva „kritikom stvarnosti sa nepokolebljivog i čvrstog stanovišta, iz pozicije jasne svesti o normi i idealu" tek posredno prisutno (Guthke 1966: 70). Jer, kumovski i stričevski par u svojim reakcijama na nepravde koje Lari Tompson trpi deklarativno zagovaraju upravo one vrednosti kojih su sami beznadežno lišeni:oni su zatucani, pohlepni, ksenofobični i ogrezli u sitni kriminal:

> DRAGAN NOS: ... Ja vam kažem, oti'će taj Zapad u pičku materinu!
> DRAGAN NOS: ... Drugo ste vas dvoje, Savka! Šta ste vi proneverili?!
> Sto hiljada maraka! (Kovačević 1996: 54)

Iz takve postavke proizilazi da (u ovoj fazi) funkciju satirične „svesti o normi" preuzima kičersko-bajkovita etika sitkoma. Ubrzo se i to merilo relativizuje, pošto, zbog gomilanja događaja u tv-seriji ali i sve intenzivnijih navijačkih reakcija ukućana, dolazi do preklapanja ravni iluzije, to jest do prodora zapleta sitkoma u tkivo „primarne radnje" (doduše, na početku u vidu nekoliko „off" replika). Skrećući smer napetosti, Kovačević u tom trenutku i u porodični ambijent uvodi nestanak struje, nakon čega se zbivanja prevode u obrazac *komedije apsurda*. Na jednoj strani, razjaren „sečenjem serije", stric Dragan počinje sukob sa radnikom Elektro-distribucije u kojem obojica stradaju (a strina Dragana uskoro umire od žalosti za mužem). Paralelno s tim, Upravnica, koja je krenula ka stanu Nosovih bi Stefana privolela da ipak ode u pozorište, stiže upravo na vreme da spase svog prvaka i ljubavnika, presecajući uže kojim se (traljavo) obesio o luster. Komički apsurd ne proističe samo iz ovakve ironične opozicije smrti i preživljavanja, nego i iz preterivanja u ravni mentaliteta – npr., Savka, savetujući Draganu da mrtvog muža spase zakopavanjem, pošto će mu zemlja „izvući struju", poentira u ključu vodviljskog apsurda: „Tako smo spasli Savu kad ga je grom udario na našoj svadbi; zakopali smo ga pokraj kafane, i dok je došla torta on se povratio." (Kovačević 1996: 74) Što se tiče zbivanja koja slede nakon Stefanovog spasenja, i ona nam ukazuju na

relativizaciju satiričkog stanovišta: iako Stefanova izjava da je „sve što igra smešno i žalosno u odnosu na njegov život" pojačava kritiku ispraznosti pozorišta, čitava njegova ljubavnička prepirka s Upravnicom (i načelni pristanak da izađe na scenu) naglašeno se predočava kao kopija melodramskog obrasca tv-sitkoma: iluzija podriva realnost sa obeju strana.

Kako bi još jednom promenio satiričku perspektivu i istovremeno održao logiku okvirne radnje (nastojanje da otpočne predstava SIRANA), autor otpočinje treću fazu dajući ponovo reč Belom, na proscenijumu. Uveren od strane Upravnice da Stefan ipak stiže, Beli uspeva nagovoriti publiku da, uz već poznati Orkestar, provede u teatru i vreme pauze (didaskalijama „izrežiranog" ali i faktičkog interludija koji i mi, stvarni gledaoci, proživljavamo), kako bi početkom Drugog čina ponovo pokušao da ispuni vreme komplimentima i opaskama o značaju pozorišne instititucije. Sledi kratka ali efektna „međuscena" – analogna prizoru dekoraterskog sukoba iz prvog bloka – u kojem scenski radnik izveštava o pretnji (ostalih) glumaca da će napustiti (nezapočetu) predstavu. Odgovorivši na to pretnjom otkazom, Beli ubrzo preobražava svoj apelativni iskaz, ali ne u diskurs/esej, već u novu naraciju. Predočavanjem svog ratnog doživljaja dečaka-kurira tokom kojeg mu je stekao sadašnji nadima (jer mu je kosa osedela od straha), Beli tako menja i sam medij: dijegeza zamenjuje mimezu, ali je mnogo značajnije to što se (žanrovski) modus ove ispovesti pomoću dvaju akcenata od komičkog preobražava u *groteskni*. Prvi akcenat se ispoljava u prekoru okupatorskih vojnika nakon što su otkrili da dečak/Beli nosi vojničku poruku:

> Nosiš pismo na Tita, umesto da ideš u škola, završiš automehaničarski zanat i posle rata radiš kod nas u Folksfagen! ... Bez obzira što imati 7-8 godina sad ćemo te streljati da se opametiš i da više nikad ne praviš ovakve švajnarije! (Kovačević 1996: 106)

Drugi je pak, izjava Belog da nakon toga i jeste uistinu streljan, ali da ga je potom oživeo „neki vidar" (o kojem ćemo, naravno, ubrzo nešto više čuti). Premda u okviru ove faze lik Belog figurira kao jedini „procenitelj" (u Gutkeovom smislu moralnog sudije), on ne samo da ne može biti zastupnik satiričke norme, već se polako pretvara u njen objekat. Štaviše, on

se preobražava u još jednu u nizu žrtava groteskne tenzije, koju Peter Szondi označava kao „prazno vreme, vreme koje ne može više biti ispunjeno nikakvom radnjom“ već obuhvata „ispražnjeni prostor koji stremi katastrofi“ (Szondi 1956: 54).

Vraćajući nas ponovo u Stefanov stan, autor otpočinje četvrtu fazu radnje, koju karakteriše dosledan razvitak modusa grotesknog, razvitak koji ima tri funkcionalne etape. U prvoj, drugi blizanački par – lekari stric Bojan i strina Bojana – pristiže i smesta umire od žalosti zbog smrti Dragana i Dragane – usput još, mehanički besmisleno, iz pijanstva u smrt tranzitira kum Sava – što sve postaje razlog da Stefan (koji se već spremio da pođe u teatar) sebi odseče nos (formalni atribut svog prvačkog statusa): umnožavanjem jezivih i nasilnih činova, smrt se devalvira – ali postaje, figurativno, i *čin samokastracije*. Narednu etapu obeležava ponovna pojava Specijalca (ovog puta u cilju hapšenja Dragana zbog ubistva Električara) – a Stefanovo stradanje u sukobu s njim – zbog besmislenog odbijanja da odloži pozorišni mač – označava ne samo konačan raskorak između pozorišne iluzije s jedne, i životne tuposti i neznanja, s druge strane, već i završno prevođenje lika glumca/junaka u aktera groteske, figuru koja, kako napominje Ralf Remshart, usled „šokantnog odsustva vitalnog središta ličnog identiteta“, postaje „neuhvatljiva i iluzorna“ (Remshardt 2004: 237). Istovremeno, Stefanova stvarna i kreativna smrt, predočena tek kao jedna recka u pokolju, gubi svaki „tragički“ značaj.

Na razbojištu sa osmoro mrtvih, označivši početak treće etape, pristiže potom – dabome, ponovo iz Australije! – i uz zvuke „super-soničnog helikoptera“, treći blizanački par rođaka – veliki vrač Oliver Nos sa ženom Oliverom. Nakon što svojom magičnom palicom – rekvizitom čija groteskna „lekovitost“ predstavlja suptilni antipod već pominjanom „pajseru“ kao oruđu komičkog nasilja – oživi sve postradale, Oliver, najpre, otkriva ključnu istinu „palog sveta“ u kome okončavaju Kovačevićevi likovi, istinu o Prividno Živim Ljudima: „Ne jedu, ne piju, većina i ne diše, ali ipak obavljaju nekakve poslove koji su takođe mrtvi kao i oni.“ (Kovačević 1996: 151) Ali činjenica da tupa, sebična i primitivna potrošačka civilizacija stvara u najboljem slučaju tek privid života nije Kovačeviću nije dovoljna kao zaključak. Autor koristi fantastično-grotesknu pojavu Olivera Nosa

kako bi se gorko podrugnuo jednom od ključnih mitova srpskog patrijarhalnog kolektiviteta i savremene srpske politike – veri u sveopštu nadmoć ruskog Velikog Brata. Naime, Oliverova izjava kako je sledeća meta njegovog lečenja Rusija, zemlja „u kojoj je najviše ljudi koji izgledaju kao da su živi" (Kovačević 1996: 152) nije samo satirični osvrt na propast ideološkog „raja proletarijata", već i – s obzirom na vreme nastanka komada – implicitna kritika imperijalnih i spasiteljskih ambicija „trećeg Rima".

Analiza komada LARI TOMPSON, TRAGEDIJA JEDNE MLADOSTI dovodi nas, tako, do trostrukog zaključka. Najpre, autor ukazuje da, kao što se svakodnevni život posredstvom apsurdnog, grotesknog i medijski spektralnog pretvara u privid (fantazmu), u istoj meri se i (savremeno, evropocentrično) institucionalno pozorište preobražava u otpadak stvarnog, tačnije benjaminovsku ruinu neodržane predstave unutar koje očajnički tumara lik glumca Belog, srozan sa pozicije satiričke savesti na figuru tragikomičnog „Lord of Misrule". Drugo, sudbina Stefana Nosa svedoči o trostrukoj neautentičnosti: dok je Stefanov privatni život tek haotična smesa beznačajnosti, a svaka njegova pozorišna uloga samo prazna forma, figura junaka, oličenog u Lariju Tompsonu jeste najsavršenija ali i najbeznadežnija od svih instanci – košmarni ideal „prividnog života". Najzad, pisac nam iz prizora u prizor, menjajući nivoe zapleta, perspektive i žanrove, sugeriše da svako poimanje pozorišta kao nepromenljive iluzionističke granice mora završiti u košmaru grotesknog: davna Deridina maksima kako je „smrt samo jedna slika" pretapa se u predodžbu pozorišta kao stare aveti („ein Gespenst") koja umorno kruži Evropom.

LITERATURA

Guthke, Karl S. (1966): *Modern Tragicomedy. An Investigation into the Nature of the Genre.* New York: Random House.

Kovačević, Dušan (1996): *Lari Tomson, tragedija jedne mladosti.* Beograd: Vreme knjige.

Remshardt, Ralf (2004): *Staging the Savage God: The Grotesque in Performance.* Carbondale: Southern Illinois University Press.

Szondi, Peter (1956): *Theorie des modernen Dramas.* Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Futile Resurrection: satirical perspectives in Dušan Kovačević's play *Larry Thompson, tragedy of a youth*

Abstract

The work explores the changes in satiric perspective presented in Kovačević's play Larry Thompson, Tragedy of a Youth (1997), the plot of which revolves around the confrontation of dimensions in everyday reality, theatre and mass media. During the first phase, the situation created by the postponed theater performance shows how the author questions the function and significance of traditional theater from a moralist standpoint by applying a pattern of social drama. During the second phase, Kovačević paints the relationship between the protagonist's family members, who are watching their favourite sitcom about Larry Thompson, and uses comedy of manners as an instrument to directly satirize the consumerism society and petty-bourgeois prejudice. During the final phase, an analysis is made of how the author creates a two-fold satirical perspective using elements of fantasy and grotesque (and especially the motif of ‚apparently living people'). It simultaneously demystifies a typical Serbian archetype (the myth about the Russian „Big Brother") and the myth of the intellectual and moral significance of contemporary theatre.

Formen der (politischen) Satire bei Ante Tomić

Renate Hansen-Kokoruš (Graz)

Dass zwischen Satire als literarischer Form einerseits, als Verssatire in der Tradition des Juvenal, Horaz und der menippeische Satire in der Tradition des Lukian, und andererseits als Modus und gattungsübergreifendes Verfahren, das sich beliebiger Gattungen und Untergattungen bedient, zu unterscheiden ist, gehört zum Grundwissen über die Satire (vgl. z.B. Frye 1975: 108; Brummack 2003: 355-356; Condren 2014: 661). Das Metzler Literatur Lexikon definiert sie als:

> eine Kunstform, in der sich der an einer Norm orientierte Spott über Erscheinungen der Wirklichkeit nicht direkt, sondern indirekt, durch die ästhet. Nachahmung ebendieser Wirklichkeit ausdrückt, heute v.a. in Literatur, Bild (Cartoon), Film. (Burdorf/Schweikle 2007: 408)

Präziser wird Senker, wenn er die Satire als Werk bestimmt,

> u kojemu se kritiziraju i ismijavaju pojedinačne i društvene mane, najčešće s ideološkoga, etičkoga i estetskoga stajališta koje implicira oštro razlikovanje dobra i zla te pretpostavku da takva kritika ima korektivnu funkciju. (Senker 2012: 15)

Damit werden nicht nur die wichtigsten Ebenen der Kritik, sondern auch zwei in der Forschung sehr wesentliche Aspekte benannt: die moralische Position des Verfassers und der Anspruch, die kritisierten Zustände verändern zu wollen – letzteres eine der umstrittensten Fragen in der Literatur überhaupt, ob und gegebenenfalls wie sie auf die Wirklichkeit Einfluss nehmen kann. Zu den moralischen Zielen wurden bereits in den 80er Jahren Gegenkonzepte postuliert. So hält Weiß und mit ihm später Mahler die Moralität der Satire für ein „Klischee des herkömmlichen Satireverständnisses" und formuliert die Forschungsmeinung, Satire habe nicht die Absicht der Besserung, sie sei vielmehr auf den menschlichen Aggressionstrieb zurückzuführen und diene dem Aggressionsabbau (Weiß 1982: 11). Auch Mahler bestreitet unter Rückgriff auf Bachtins Dialogkonzept

und auf Hempfer[1] die Änderungsintention und entwickelt einen eigenen kommunikationstheoretischen Ansatz, der die Sprechakttheorie auf die Text-Leser-Relation in der Literatur appliziert. Danach ist Satire

> eine Konversationsmaximen absichtlich verletzende, unaufrichtige, aber in ihrer Unaufrichtigkeit vom Hörer gleichwohl durchschaute Sprechhandlung, […] eine sekundäre Indienstnahme vorgegebener Sprachmuster. (Mahler 1992: 43)

Dieses Konzept der vorgetäuschten und vom Adressaten erkannten Lüge in der literarischen Kommunikation zwischen Autor und Leser hilft das oft unterschiedliche Verständnis eines Werks (z.B. auch zu verschiedenen Zeiten) zu erklären[2] und erkennt in der ironischen Divergenz von Gesagtem und Gemeintem eine wesentliche Quelle der Komik. Allerdings erheben sich neben Fragen nach den Zielen der Satire und dem Wirklichkeitsbezug insbesondere solche nach der ästhetischen Qualität, die in diesem Ansatz zu wenig Berücksichtigung findet. Das Ziel des Aggressionsabbaus scheint z.B. für Charaktersatiren oder Satiren ohne eindeutige Zielrichtung anwendbar. Doch selbst da erhebt sich die Frage, ob nicht auch eine Änderung des dargestellten Zustands intendiert ist. Für Gesellschaftssatiren gilt dieser Einwand in noch stärkerem Maß. Mit der Intention des Aggressionsabbaus wäre ihre Tendenz grundsätzlich konservativ zu bewerten, nur auf die Befriedung von Unzufriedenheitspotential beim Rezipienten gerichtet, nicht aber kritisch bezüglich der dargestellten Verhältnisse.

Die Dimensionen des Politischen sind dabei nicht auf öffentliche und staatliche Relationen zu beschränken, sondern finden auch im Individuellen und Privaten ihren Niederschlag. Da die Satire im Konkreten immer etwas Allgemeines darstellt, ist auch eine Übertragung und Abstraktion intendiert. „Die Natur", so Wölfel (1975: 85), „[…] dient ihm [dem Satiriker

---

[1] Hempfer, K. W. (1972): *Tendenz und Ästhetik. Studien zur französischen Verssatire des 18. Jh.* München: Fink.

[2] Mahler (1992: 80) gibt folgende Definition: „Das Satirische ist aufzufassen als eine transgenerische, parasitäre, metadiskursive Kommunikationsmodalität; es benutzt vorgegebene, formal, thematisch bzw. modal bestimmte generische Strukturen, polt die ihnen konventionell eignenden Kommunikationsmodalitäten um und zeigt damit zugleich den durch sie transportierten Diskurs."

– R.H.K] höchstens als Arsenal für Emblemata, Allegorien und Vergleiche", interessiere ihn im Grunde doch die Gesellschaft. Den Satiriker beschäftigt nicht das Detail, sondern das Allgemeine, Ganze (Arntzen 1975: 572), die Summe vieler exakter destruierter oder verzerrter „Einzelwahrheiten" verweist auf etwas Ganzes, das als literarisches Werk eine „positive Konstruktion" (ebda) ausmacht. Wenn also Privates der Lächerlichkeit preisgegeben wird, erfolgt darüber hinaus und auf die Einzelperson bezogen immer auch eine generalisierende Kritik, die zumindest gesellschaftliche, wenn nicht sogar politische Implikationen haben kann. Gerade aus der Sinnlichkeit der konkreten Darstellung schöpft die Satire nach Lukács (1975: 97) ihre Überzeugungs- und „Suggestionskraft"; dieser sieht sogar in der Bekämpfung eines Gesellschaftszustands, einer Klasse durch eine andere oder in der Selbstkritik einer Klasse ein Grundmerkmal der Satire.

Komik und Humor bilden einen wesentlichen Bestandteil der Satire. Arntzen (1975: 180) sieht in der Komik sogar eines der Hauptmittel und Frye bestimmt den Humor als eines ihrer zwei elementaren Merkmale:

> … two things are essential to satire. One is wit or humour, the other an object of attack. Attack without humour, or pure denunciation, thus forms one of the boundaries of satire; humour without attack, the humour of pure gaiety or exuberance, is the other. (Frye 1975: 109)

Wölfel (1975: 294) gesteht zwar: „Lachen ist nicht conditio sine qua non der Satire", doch nur, um auch den moralischen Anteil zu postulieren. Auch Condren (2014: 661) bestimmt die Satire über das „korrigierende Lachen", also eine Art destruktiven Humors: „the provocation of laughter had the critical purpose of exposing moral, social, and intellectual failings." Lukács (1975: 446) hingegen bewertet den Humor tendenziell negativ, wenn er der Satire gegenübergestellt wird; dient er wie in der bürgerlichen Satire der „Versöhnung", dann entstünde ein „allgemeiner Relativismus" und eine „liberale Duldsamkeit der kritisierten Welt gegenüber", eine für ihn abzulehnende Form, die die These vom Aggressionsabbau vorwegnimmt.

Die Frage nach der Reichweite der Kritik ist direkt mit ihrem Angriffsziel verbunden: Artikuliert sich in der Satire ihr fortschrittliches Ge-

dankengut, wie es Lukács (1975: 442) formuliert, „der *heilige Haß* der revolutionären Klasse" (kursiv im Original), eine Alternative zur restaurativen, bürgerlichen, reaktionären, kapitalistischen o.a. Gesellschaft, und lässt sich das in dieser Form verallgemeinern? Er kritisiert, dass Satire gerade durch die Verwendung von Humor an Schärfe verliert, in ihrer Selbstkritik „Gebrechen der eigenen Klasse aufdeckt, aber keinen Ausweg aufweisen kann" (Lukács 1975: 447). Nicht nur marxistische Ansätze machten darauf aufmerksam, dass Satiren nicht per se fortschrittlich sind und auch reaktionäres oder konservatives, sogar rassistisches o.a. Gedankengut transportieren können.[3] Lachen ist nicht per se emanzipatorisch und beruht nicht selten auf Stereotypen, durch die sich ein Kollektiv seines eigenen Zusammenhalts versichert und das Andere, Fremde, Abweichende ausgrenzt.[4] Daher sind die Themen und Angriffsziele der Satire von entscheidender Bedeutung, die Überzeichnung oder Karikierung bestimmter Figuren oder gesellschaftlichen Gruppen. Die Satire gestaltet sich immer aus dem Spannungsverhältnis von Angriff gegen etwas Kritisiertes und einer implizit vorhandenen Norm, die den positiven Bewertungshintergrund abgibt, vor dem das Negative entworfen wird.

Am Beispiel von Ante Tomić' Romanen Ništa nas ne smije iznenaditi (2003), Ljubav, struja, voda & telefon (2005), Čudo u Poskokovoj Dragi (2009) und Veličanstveni Poskokovi (2014) sollen einige der hier aufgeworfenen Fragen und Aspekte näher beleuchtet werden. Die Romane behandeln unterschiedlichste Themen politischer und gesellschaftlicher, aber auch privater Natur: Die politische Satire Ništa nas ne smije iznenaditi thematisiert nationale Bedrohung und kollektive Feindbilder am Beispiel der Armee als Symbol der jugoslawischen Ideologie, eine davon ausgehende Kriegsgefahr sowie die Rolle von Individuum und

[3] Vgl. dazu z.B. Vinaver (1938), der die Bekämpfung antiwestlicher Tendenzen durch serbische Satiriker des 19. Jh. unterstrich, denen es seinem Verständnis nach um die Erhaltung eines konservativen, rural-tribalen Status quo gegangen sei.

[4] Man denke z.B. an solche Formen des Humors, die sich aus der Abgrenzung gegenüber anderen Rassen, dem anderen Geschlecht, Alter, Behinderungen o.a. speisen. Das Humorverständnis ist außerdem historisch und kulturell sehr verschieden, wobei Tabubrüche sehr unterschiedlich beurteilt werden (vgl. Condren 2014: 662).

Kollektiv darin.[5] Dem gegenüber schlägt LJUBAV, STRUJA, VODA & TELEFON private Töne an – mit Geschlechterstereotypen und dem Verhältnis von Sex, Liebe und Wertschätzung im Geschlechterverhältnis. Diese Linie führt ČUDO U POSKOKOVOJ DRAGI mit der Darstellung und Infragestellung patriarchaler Macht fort, wobei sich aber private Lebensorientierung, regionale Mentalität und anarchische Auflehnung gegen staatliche Autoritäten überlagern. Schlussendlich gestaltet Tomić in VELIČANSTVENI POSKOKOVI eine kroatische Version des internationalen Finanzskandals, eine bitterböse Gesellschaftssatire auf die Verquickung der Macht von Kapital, Politik und Klerus; darin lässt er seine eigenwillig-sympathischen Sonderlinge aus dem dalmatinischen Hinterland auf nationaler Ebene um Geld und Einfluss kämpfen. In allen Romanen geben Liebesverhältnisse mit unterschiedlichen Akzentuierungen ein stetes Thema der Handlungen ab.[6]

Tomić wählt unterschiedliche Genres, deren Semantik er architextuell zur Einbettung der Konflikte nutzt, zur Variation der Spannungselemente und Gestaltung der inneren Dynamik. In NIŠTA NAS NE SMIJE IZNENADITI gibt ein personaler Erzähler die Erlebnisse des jungen Rekruten und Medizinabsolventen Siniša aus Split wieder, der seinen Militärdienst in der Jugoslawischen Volksarmee (JNA) im mazedonischen Grenzgebiet zu Albanien ableistet. In dieser Schwejkiade, einem Antikriegsroman aus der Perspektive eines einfachen Soldaten, werden der Militarismus und das unmenschliche „Einschleifen" der Soldaten von innen entlarvt. Die naive Verstellung des Schelms weicht hier dem Sujet der heimlichen Liebesaffäre mit der Frau des an Syphilis erkrankten Leutnants, durch den die Affäre erst ihren Lauf nimmt. Indem der Erzähler eine innere Fokalisierung und Sinišas Perspektive wählt, d.h. deutlich davon „angesteckt" ist, werden sowohl die Verhältnisse in der kleinen Einheit, einer Allegorie auf den Vielvölkerstaat, als auch die Innensicht und Wahrnehmung des Protago-

---

[5] Der Roman lag dem Film KARAULA zugrunde (Regie und Szenario: Rajko Grlić 2006).

[6] Das Szenario USTAV REPUBLIKE HRVATSKE von Rajko Grlić und Ante Tomić (Zagreb: 2016) lag mir bislang nicht vor; der gleichnamige Film (Regie: Grlić; Szenario: Tomić 2016) fokussiert nationalistische und Geschlechterstereotypen, deren Zweifelhaftigkeit er in ihrer Verquickung tragikomisch vor Augen führt.

nisten präsentiert. Für LJUBAV, STRUJA, VODA & TELEFON verwendet Tomić einen anderen Architext, die Chick lit in Kombination mit der Komödie. Diese junge, erst ca. seit der Jahrtausendwende präsente Literaturform mit starker Rückbindung zum Film, deren „Protagonistinnen meist urban lebende Akademikerinnen sind, 25 bis 35 Jahre alt, auf der Suche nach Mr. Right",[7] gilt als neue oder postfeministische Frauenliteratur ohne radikalen emanzipatorischen Anspruch. Auch als „freche Frauenliteratur" tituliert,[8] geizt sie nicht mit dem Thema Sex. Beruflich erfolgreiche Frauen sind darin auf der Suche nach dem privaten Glück, das sich wegen ihrer Unabhängigkeit nicht so leicht einstellen will. Im Zentrum steht die spitzzüngige Frisörin Lidija, geschiedene Mittdreißigerin, Studienabbrecherin und alleinerziehende Mutter, deren Salon in Split Schauplatz nicht nur verbaler Sexattitüden wird. Wie die Protagonistinnen der Kultserie SEX IN THE CITY hat sie eine Affäre (mit einem verheirateten Anwalt), die sie immer mehr frustriert. Die Idee, den Liebhaber dafür wie für die Dienste einer Prostituierten bezahlen zu lassen,[9] bringt die Affäre abrupt zu ihrem Ende und beschert Lidija unerwartet ihren Mr. Right, den Richter Marin, der ihre Wertschätzung ritterlich wiederherstellt und den rachesüchtigen Exliebhaber effektvoll in seine Schranken weist. Von der Komödie übernimmt Tomić die Parallelführung zweier Paare, der „Herrin" Lidija und „Dienerin" Mare, jeweils mit ihren falschen Partnern, die bestraft werden, und den richtigen Partnern, mit denen sie ein Happyend erleben. Dem Chick lit-Genre entsprechend wählt Tomić eine personale, der Protagonistin nahestehende Erzählerin; diese fasziniert durch den Dialekt von Split und den offenherzigen Slang einer jungen Frau, die ihre Bedürfnisse ohne Umschweife einfordert. Ungewöhnlich dabei ist, dass der Roman nicht aus der Feder einer Frau, sondern eines Mannes stammt, der aber durch

[7] Becker, Tobias: „Happy End". In: *Kulturspiegel* 7/2012. http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-86519339.html [13.09.2016]

[8] Vgl. den Blog „Freche Frauen" von Sandra Folie: chicklit.hypothesis.org [14.05.2017]

[9] Dieser Teil wurde auch separat unter dem Titel POKAŽI KOLIKO ME CIJENIŠ in einem Sammelband verschiedener Autoren publiziert, vgl. Tomić, Ante u.a. (2004): *Pokaži koliko me cijeniš*. Zagreb: Vuković & Runjić.

die Innensicht, innere Monologe und erlebte Rede die Illusion weiblicher Autorenschaft nährt.

Als Vorlagen für ČUDO U POSKOKOVOJ DRAGI dienen Tomić hingegen der Dorfroman und das – primär filmische – Genre des Westerns, die parodiert werden. Darin ironisiert er einen intellektuell wenig versierten Leser, dem der Inhalt jedes Kapitels in einer Sentenz, einer kurzen Zusammenfassung des Inhalts, vorangestellt wird. Der Dorfroman idealisiert das Leben des Bauern und das Dorf oft als Naturvision gegenüber der Stadt als Ort der Kultur und des Verlusts kultureller Identität. Der Western hingegen betont den Freiheitswillen des Protagonisten und unterstreicht seinen ausgeprägten Individualismus als amerikanischen Gründungsmythos. Im frauenlosen, verschlagenen und schießwütigen hinterwäldlerischen Familienclan vereinigen sich beide Genres. Die Starrköpfigkeit des Protagonisten ist somit ein Verweis auf seine mentale und regionale Verwurzelung in einer Welt, die der modernen Zivilisation der Stadt entgegensteht; durch die Verortung im dalmatinischen Hinterland mit seinem Menschenschlag und Idiom wirkt sie umso überzeugender. Der vierschrötige Jozo Poskok ist das autoritär-patriarchalische Oberhaupt einer Männerfamilie, die über die verborgene Familien„ranch" in Poskokova Draga wie über exterritoriales Gebiet herrscht. Es gilt modernes Faustrecht in Verbindung mit den Errungenschaften der Auto- und Waffentechnologie. Ihre Freiheit verteidigen sie wie im Western gegen jeden Eindringling und v.a. gegen Vertreter staatlicher Administration (z.B. den Stromlieferanten) mit Waffengewalt. Die unwirtliche anarchische Idylle unterliegt jedoch nicht im paramilitärischen Kampf, sondern viel subtiler durch die Liebe. Der junge Krešimir findet nämlich endlich eine Partnerin, mit der er zusammen eine neue Lebensform kultiviert, der sich auch die anderen männlichen Familienmitglieder nicht entziehen können. Am Ende siegt die menschliche Natur mit ebenso unterschiedlichen wie skurrilen Frauen. Tomić nutzt die Strukturen und Inhalte des Westerns für eine Ironisierung verschrobener Freiheitsideale, die in sich den grotesken Widerspruch zwischen autoritärem Machtanspruch und antiautoritärer Machtverweigerung verbinden. Er stellt den weniger erschlossenen Westen Kroatiens nicht nur als „Wilden Westen" dar, sondern zeigt ihn – da setzt der Folgeroman VELIČANSTVENI

Poskokovi an – auch als kroatischen Gründungsmythos: die Herzegowina als Stammland, aus der sich die politische und wirtschaftliche Macht des Landes rekurriert.

Den Roman Veličanstveni Poskokovi, der die Dynastie der Poskoks fortsetzt, konzipiert Tomić nach dem Prinzip des Mafia-Thrillers. Ganz klar verweist er am Ende des Romans auf die kriminelle Verbindung von Politik, Kirche und Wirtschaft:

> Prošli tjedan raspravljali su o nasljedniku kardinala Valentina Lovrića, koji je Gospodinu na istinu otišao iznenada, tiho i u snu. Upravo kao papa u trećem *Kumu*, kako je nešto neumjesno primijetio jedan novinski komentator. (Tomić 2014a: 298)[10]

Eine Verschwörung von nationalem Ausmaß, an der Poskok zunächst beteiligt ist, nimmt ihren Lauf, gewinnt aber durch einen filmreifen Mordanschlag an ihm und seiner Ehefrau an Dynamik. Das politische Komplott wird durch eine Gegenverschwörung, nicht durch demokratische Gegenstrategien unterlaufen. Dass die Ermittlungsbehörden bei der Aufklärung keine Rolle spielen, scheint die Involviertheit der Politik zu bestätigen. Offenbar inspiriert nicht nur durch die kriminellen Transaktionen in der Finanzkrise, sondern auch durch die Machenschaften lokaler und nationaler einflussreicher Personen aus Politik, Kirche und Wirtschaft konstruiert der Autor einen Kriminalfall, bei dem Politik und Kirche Poskok, den bisherigen Teilhaber am Big Business, der nun eine Monopolstellung anstrebt, auszuschalten versuchen. Sie scheinen auch hinter der Enteignung seines Sohns Zdeslav zu stehen. Bislang verwöhnt und ohne Lebensziel, macht dieser durch die Not einen heilsamen Reifungsprozess durch und findet seine große Liebe, um schließlich selbst als „Guter" in die Reihen der Paten aufzusteigen.

Durch die Wahl des Mafia-Thrillers und sich bekämpfender Klane wird die Handlung dynamisiert. Der Stoff scheint direkt den aktuellen Medien entnommen,[11] mit einem Hauch von James Bond; alles basiert

[10] Mit der Anspielung auf die Vergiftung des Papstes in Mario Puzos Der Pate wird eine unnatürliche Todesursache angedeutet.

[11] Vgl. die Vorkommnisse um Agrokor und seinen Inhaber I. Todorić, woran sich bis heu-

nicht auf punktueller, sondern permanenter Vetternwirtschaft in der „Bruderschaft des kroatischen Schwurs". Diese unwahrscheinliche fantastische Annahme wird immer realer. Da es um die Aufdeckung politischer und wirtschaftlicher Strukturen geht, kann man hier auch von einem Politthriller sprechen.

Diese Romane zeigen eine große Bandbreite an Gesellschaftskritik: Im Roman NIŠTA NAS NE SMIJE IZNENADITI steht außer dem Militarismus und dem unmenschlichen Umgang mit Menschen in der JNA die Doppelmoral bei der Umsetzung der sozialistischen Werte am Pranger. Weder „bratstvo" noch „jedinstvo" oder Solidarität mit sozialistischen Nachbarstaaten werden gelebt, vielmehr das genaue Gegenteil: Albanien gilt als Todfeind, schon ist unterschwellig der Nationalismus in Jugoslawien spürbar. Den eigentlichen Sprengstoff einer Katastrophe birgt jedoch die brisante Vermengung von Privatem und Öffentlichem. Dass diese schließlich ausbleibt, ist kein Verdienst der Politik oder eines besonnenen Vorgehens, sondern reiner Zufall. Gerade gegen diese Vermischung richtet sich die Kritik, dienen doch höchst riskante politische Manöver der Verschleierung privater Machenschaften. Angesichts dessen, dass dabei ein Krieg riskiert wird, erhebt sich auch im Zusammenhang mit den realen Kriegen in den 90ern die Frage nach persönlichen Motiven.

Explizite Kritik an den gesellschaftlichen und politischen Strukturen in Kroatien formuliert der letzte Roman des Autors, da Entscheidungen von nationaler Tragweite nicht auf demokratische Prozesse zurückgeführt werden, sondern auf die „kroatische Bruderschaft", eine absurde und groteske These im Sinne populärer Verschwörungstheorien, hinter deren Übertreibung die Kernbehauptung bestehen bleibt:

> Premda tek nekolicina zna za ovo mjesto, iz njega se, dobro ili loše, usmjerava povijest našeg naroda. U Velikoj dvorani Bratstva hrvatskog zavjeta utanačena je konačna verzija Hrvatsko-ugarske nagodbe, Ilirski pokret u njoj je osnovan, tu su se birale strane u svjetskim ratovima, tu smo se i udruživali i razilazili sa Srbima, Vlatko Maček je tu dobio posljednje upute prije potpisivanja sporazuma s Dragišom Cvetkovićem, tu je odlučeno da Nazor ode u partizane, a Krleža stane na čelo obnovljenog Leksikograf-

---

te die prinzipielle Frage stellt, wer im Staat das Sagen hat: die Wirtschaft oder die Politik.

> skog zavoda. Proizvodnja prve naše atomske bombe u skrivenom pogonu Petrokemije u Kutini, izgradnja Novog Zagreba, Deklaracija o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika, Hrvatsko proljeće, slom Hrvatskog proljeća, programi stabilizacije, devalvacije valute, privatizacije poduzeća, pravci autocesta, javno-privatna partnerstva, dobitnici književnih nagrada, nove pjevačice grupe Magazin, Dinamova osvajanja nogometnih prvenstava… sve se tu utvrdilo. (Tomić 2014b: 12)

Einen wichtigen Kritikpunkt bilden die Korruption und die mangelnde Integrität der politischen Machtinstanzen und der katholischen Kirche, deren propagierte Werte von ihnen selbst nicht geteilt werden, aber auch die Skrupellosigkeit bei der Durchsetzung ihrer Interessen. So hat der Erzbischof nicht nur einen Sohn, sondern konnte erst durch Protektion Geistlicher werden; auch der Premierminister macht aus seiner volksfeindlichen Politik keinen Hehl: „Ja ne mogu biti gori nego jesam." (Tomić 2014b: 14)

Dem gegenüber war die Kritik in Čudo u Poskokovoj Dragi kaum auf das gesellschaftliche System ausgerichtet, sondern zeigt patriarchalische Rückständigkeit als gesellschaftliches Manko. Die überholten Geschlechterverhältnisse machen einen konstanten Kritikpunkt in allen Werken des Autors auch dann aus, wenn sie überwunden scheinen. So erklärt Zdeslav auch nach seiner Emanzipation vom Familienpatriarchen der frisch angetrauten Ehefrau diskussionslos, sie habe ihr Studium fortzusetzen: „Dušo, ako nisi primijetila, mi Poskoci smo vrlo patrijarhalni." (Tomić 2014a: 302) Geschlechterstereotypen kritisiert auch Ljubav, struja, voda & telefon, wo verschiedene weibliche Identitätsmodelle präsentiert und ironisiert werden: Der emanzipierten, ihre Sexualität frei auslebenden Lidija stehen ihre Kollegin, die verklemmte Freundin Mare, die altruistische Branka und Dinkos Ehefrau gegenüber, die die außereheliche Beziehung ihres Mannes wütend duldet, sowie Ehefrauen, die ihre traditionelle Rollen überhaupt nicht reflektieren. Trotz aller Ironie wird das Bedürfnis nach Liebe, als Jagd nach Sex camoufliert, nicht verlacht.

Tomić zeigt die Phänomene der konstruierten Wirklichkeit in konkreter Form. Wie in der Satire üblich, wird vom Leser die Herstellung eines Wirklichkeitsbezugs und seine Verallgemeinerung erwartet, das Verständnis also, dass es sich nicht um ein Einzelphänomen handelt. Damit liest

man das Konkrete als Allegorie oder evtl. als Symbol für ein bekanntes allgemeines Phänomen, das sich im Konkreten nur äußert. Ganz offensichtlich liegt ein hoher Wiedererkennungswert bezüglich der aktuellen kroatischen Wirklichkeit und der gesellschaftlichen Probleme vor. Tomić' spezifische satirische Strategie beruht auf einem stillen Einverständnis zwischen Erzähler und Leser im Sinne von Mahler, allerdings mit der entscheidenden Ergänzung, dass eine unaufrichtige, aber erst allmählich im Laufe des Erzählens durchschaute Sprechhandlung vorliegt, die sich erst am Ende zur Gänze offenbart. Immer mehr bezieht er dabei die Abweichung von der gattungsmäßig zu erwartenden Sujetentwicklung als Überraschungselement im Spannungsaufbau ein. Auffällig ist die Kombination von Gesellschaftskritik und Liebessujet. Das wirft die Frage auf, ob letzteres dem Aggressionsabbau und einer Harmonietendenz dient bzw. in welchem Verhältnis Kritik und Versöhnlichkeit stehen. Die Kritik umfasst einerseits konzeptuelle Fehlkonstruktionen (Krieg zur Vertuschung individueller Fehler) sowie Systemkritik im neuen Kroatien (Korruption, Machtmissbrauch, fehlende Gewaltenteilung, Rücknahme der Säkularisierung) und könnte damit kaum grundsätzlicher sein. Andererseits stellt sie weit verbreitete kulturelle Normen wie männliche Hegemonie und Frauenfeindlichkeit an den Pranger, die in einem reaktivierten überholten Frauen- und Familienbild durch die wieder erstarkte katholische Kirche und die staatliche Familienpolitik reaktionäre Geschlechterverhältnisse restituieren. Diese werden zwar ideologisch aktiv von den klerikalen und national(istisch)en Machtinstanzen Kroatiens verfochten, basieren aber auf Vorstellungen, deren Verwurzelung auch in sozialistischen Zeiten nie gründlich beseitigt werden konnte. Indem Tomić auch noch antizentralistische, regionalistische und antiautoritäre Elemente einbaut, gelingt ihm eine eigentümliche Verbindung von konkreter System- und Habituskritik, bei der die Kritisierten – bis auf ŠTO JE MUŠKARAC BEZ BRKOVA mit Ausnahme der Kirchenvertreter – kaum stark distanziert, sondern gerade durch ihre „Menschlichkeit" nahe gebracht werden. Das so erzeugte Lachen ist kein Verlachen des Anderen, es schließt das Eigene mit ein. Nicht nur diese Strategie, sondern auch die des Liebessujets und des Happyends macht seine Geschichten versöhnlicher und leichter verdaulich. Die scharfe Kri-

tik wird auf diese Weise subtiler transportiert und scheinbar entschärft, nicht aber in der Sache. Tomić' Romane können jedoch auch oberflächlich als unterhaltsam und dem Aggressionsabbau dienend gelesen werden, dann aber unter deutlicher Nichtwahrnehmung der gesellschaftskritischen Bezüge.

Welche Mittel kommen wie zum Einsatz? Diese lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: 1. Tomić nutzt metadiskursiv die jeweilige genretypische Semantik, um die so evozierten Lesererwartungen einzusetzen. Das erlaubt ihm auch, mit den Erwartungen der Leser zu spielen. Diese diskursiven Bedeutungen werden auch zum Spielball ironischer Umdeutungen. 2. Er greift häufig auf Genres und Subgenres populärer Medien und Literatur zurück, die sich besonderer Beliebtheit erfreuen, und hat keine Berührungsängste gegenüber der Massen- oder Popkultur. 3. Durch diese unterschiedlichen intertextuellen Rückgriffe bindet er seine Werke in die literarische Tradition ein und reflektiert sie zugleich kritisch. Ein überraschend deutliches Beispiel, das wohl nicht nur den Figurenstandpunkt zum Ausdruck bringt, sondern auch die Skepsis und Kritik des Autors gegenüber unkritischem Gebrauch nationaler Klassiker, findet sich in LJUBAV, STRUJA, VODA & TELEFON, wo Lidija ihren Entschluss zum Studienabbruch begründet:

> Bila već sasvim blizu poštovanja vrijedne akademske titule, ovolicno je nedostajalo da negdje uđe u razred, kaubojski bubne imenikom o katedru i s jednim jedinim pitanjem, „Koja je poruka Šenoina djela *Čuvajte se senjske ruke*?", napravi opći pokolj među đacima, a onda se uspravi među leševima, krvavom rukom visoko podigne knjigu i slavodobitno drekne. „Poruka Šenoinog djela *Čuvaj se senjske ruke*, jebem li vas blesave, je da se čuvate senjske ruke…" Lijepa budućnost u prosvjećivanju omladine stajala je pred njom, ali ona je nije željela. Shvatila je, nekako na drugoj godini, da joj se ne sviđa hrvatski jezik, književnost još i manje. Svi oni nerealni realisti sa svojim pompoznim aoristom i neromantični romantičari sa svojim lažnim suzama, poremećeni rodoljubi, urotnici i teroristi, tuberkulozni, sifilistični i pijani klasici, sve ono blato i krv, sablje krivošilje i turske glave na kolcima, krst časni i sloboda zlatna, kukuljevići sakcinski i šandori gjalski… smučilo joj se, s iznimkom nekolicine imena, svih pet stoljeća hrvatske književnosti u platnenom uvezu sa zlatotiskom na koricama. (Tomić 2012: 34-35)

4. Traditionell literarisch häufig vertretene Pathetik wird durch die Schaffung von komischen Helden oder Antihelden dehierarchisiert. 5. Die groteske Gegenüberstellung von Gegensätzlichem wird als Quelle des Komischen sowohl in inhaltlichen Handlungselementen als auch ideologiekritisch genutzt. Dabei spielt die Kontrastierung von Automatik bzw. Starrheit und Unvorhergesehenem eine wichtige Rolle. 6. Durch den Einschluss von Selbstkritik – im „Wir" nehmen sich Erzähler und viele Protagonisten selbst nicht von der Kritik aus – wird die Satire versöhnlicher. 7. Sprachkritik und -reflexion werden durch die Verwendung des Dialekts und der gesprochenen Sprache als Gegenmodell eines Standards realisiert, der nicht die Alltagskommunikation wiedergibt. 8. Der Sprachwitz bildet eine wichtige Quelle der Komik und des Wiedererkennens in den Romanen, z.B. im Namen Poskok (Hornviper), der symbolhaft für eine giftig-bissige Mentalität steht, die sehr gefährlich werden kann und v.a. dann zutage tritt, wenn man sie stört, ebenso aber für das karstige Hinterland, die Heimat des Familienklans. 9. Komik dient zugleich zur Verschleierung des Tragischen und verweist damit auf die Tiefendimension der Konflikte. 10. Moralisierende Wertungen werden erstaunlich wenig eingesetzt und dienen nicht zur Reproduktion von Stereotypen. Die Romane zeigen eine deutliche Parteinahme bei Fragen politischen Machtmissbrauchs oder von Missständen, hingegen werden sexuelle Praktiken oder Promiskuität, eine häufige Quelle diskriminierender Stereotypen, nicht gebrandmarkt.

Es ist festzustellen, dass Tomić Satire als Schreibweise und Strategie für eine Literatur verwendet, die der Leserschaft nah sein will. Trotz des hohen Wiederkennungswerts handelt es sich jedoch keinesfalls um eine Literatur der Anpassung. Der Autor nutzt populäre Literaturgenres und Medien (v.a. den Film) ebenso wie bekannte Prätexte und knüpft an ihre typischen Konfliktkonstellationen an, um seine Sujets typologisch oder figural einzubetten. Dabei zeigt sich, dass er jeweils auf unterschiedliche Gattungen bzw. Subgattungen und ihre semantischen Implikationen zurückgreift. Die Sprache seiner Prosawerke zeichnet sich durch Authentizität und Originalität aus: Der Dialekt seiner Heimatgegend zieht seine starke Wirkung aus der Direktheit, Lebendigkeit, Treffsicherheit und einer gewissen Vulgarität der gesprochenen Sprache. Diese Sprache macht seine

Werke erfrischend und lässt in den Figuren keine falsche Pathetik aufkommen. Die Figuren sind oft komische Helden voller Direktheit und Schwächen, wodurch sie überzeugend wirken; selbst die negativen erscheinen vertraut.

Bei Tomić vermischen sich Lesevergnügen und Erkenntnisinteresse essentiell, und sein Erfolg erklärt sich aus der Wahl brennender Themen, überzeugender Figuren und trotz satirischer Verfahren aus dem Verzicht auf Moralisieren. Gesellschaftskritik vermengt sich mit subversiven Elementen des sexuellen Tabubruchs, des Antiautoritären, Antiklerikalen und der Anziehung des Verbotenen. Wenn auch eine radikale Forderung nach Veränderung kaum festzumachen ist, scheint dies nach der Lektüre eine logische Folgerung zu sein. Diese Romane wollen gleichzeitig unterhalten und Lust am Lesen bereiten, den Blick schärfen und das Gefühl des Unwohlseins bestärken. Dass sie dem Aggressionsabbau dienen, darf aber angesichts der Angriffe auf den Autor eher bezweifelt werden. Sie zielen auf eine lachende Erkenntnis, beziehen oft die eigene Position mit ein, verlachen aber nie aufgrund von Abweichung oder Zynismus. In der treffsicheren Wahl von aktuellen und bewegenden Themen, detaillierter Recherche, lebendigen Figuren mit hintergründigem Sprachwitz und kontrapunktischer Sujetführung besteht die Stärke dieses Satirikers.

Literatur

Arntzen, Helmut (1975) [1963]: „Nachricht von der Satire." In: Fabian, Bernhard (Hg.) (1975), 178-193.

Bloom, Edward A.; Bloom, Lillian D. (1975) [1969]: „The Satiric Mode of Feeling: A Theory of Intention." In: Fabian, Bernhard (Hg.) (1975), 232-256.

Brummack, J. (2003): „Satire". In: Müller, Jan-Dirk (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Berlin, New York: de Gruyter, 355-360.

Burdorf, Dieter; Schweikle, Günther (Hg.) (2007): *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Condren, Conal (2014): „Satire." In: Attardo, Salvatore (Hg.): *Encyclopedia of Humor Studies*. L.A., London, New Delhi [u.a.]: Sage, 661-663.

Fabian, Bernhard (1975): *SATVRA. Ein Kompendium moderner Studien zur Satire*. Hildesheim, New York: Georg Olms.

Frye, Northrop (1975) [1944/1945]: „The Nature of Satire". In: Fabian, Bernhard (Hg.) (1975), 108-122.

Kämmerer, Harald; Lindemann, Uwe (2004): *Satire: Text & Tendenz*. Berlin: Cornelsen.

Lamping, Dieter (2009): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner.

Lukács, Georg (1975) [1971]: „Zur Frage der Satire." In: Fabian, Bernhard (Hg.) (1975), 425-449.

Mahler, Andreas (1992): *Moderne Satireforschung und elisabethanische Verssatire. Texttheorie, Epistemologie, Gattungspoetik*. München: Fink.

Quintero, Ruben (Hg.) (2007): *A Companion to Satire*. Malden, Mass. [u.a.]: Blackwell.

Rakusa, Ilma (2011): *Fremdvertrautes Gelände*. Bd. 2. Essays zur Literatur Mittel-, Ost- und Südeuropas. Dresden: Thelem.

Senker, Boris (2012): „Satira." In: Visković, Velimir (Hg.), *Hrvatska književna enciklopedija*. Sv. 4. Zagreb: Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, 15-19.

Tomić, Ante (2003): *Ništa nas ne smije iznenaditi*. Zagreb: Fraktura.

Tomić, Ante (2012): *Ljubav, struja, voda & telefon*. Zagreb: Ljevak.

Tomić, Ante (2014a6): *Čudo u Poskokovoj dragi*. Beograd: Rende.

Tomić, Ante (2014b4): *Veličanstveni Poskokovi*. Zagreb: Hena Com.

Vinaver, Stanislav (1938): „Srpski humoristi i satiričari." In: Ders. (Hg.), *Čardak ni na nebu ni na zemlji*. Beograd: Popović, 248-266. http://www.rastko.rs./knjizevnnost/nauka_knjiz/svinaver-humoristi_c.html [17.02.2015]

Weiß, Wolfgang (1982): „Probleme der Satireforschung und das heutige Verständnis der Satire. Einleitung". In: Ders. (Hg.), *Die englische Satire*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1-16.

Wölfel, Kurt (1975) [1960]: „Epische und satirische Welt. Zur Technik des satirischen Erzählens." In: Fabian, Bernhard (Hg.) (1975), 294-307.

Oblici (političke) satire u Ante Tomića

Sažetak

Tomić koristi satiru kao postupak i strategiju za književnost koja teži biti blizu publici. U tu svrhu on se služi popularnim žanrovima i medijama (osobito filmom) ali i poznatim pretekstovima da bi se nadovezuje tipološki ili figuralno na njihove konflikte ili priče na temelju njihovih semantičkih sadržaja. Govorni jezik njegovih proznih djela autentičan je, a dijalekt njegovim likovima daje živost i čini ih plastičnim, a čuva ih od lažne patetike. Likovi su često izravni i komični, a njihove slabosti ih čine uvjerljivim. Njegovi romani privlače užitkom kao i saznavanjem životnih situacija, a on obrađuje goruće kao i bitne teme svakodnevice koje nisu odmah uočljive. Iako se služi satiričkim postupcima, on izbjegava moraliziranje; kritika društva se pomiješa sa subverzivnom, s preko računjem tabuiziranog, s antiautoritarnim, antiklerikalnim i privlačenjem zabranjenog. Iako se nigdje izravno ne pozove na promjenu, čini se da je želja za tim posljedica čitanja koje spaja užitak i saznanje. Budući da su autora češće napadali, sumnja se da autorovi romani služe smanjivanju agresije. Cilj im je saznaje kroz smijeh, nikad na račun drugosti ili cinizma, a uključujući i samokritiku. Točan izbor aktualnih i bitnih tema, temeljito istraživanje, stvaranje živih likova puno jezičkih dosjetljivosti te kontrapunktna kompozicija predstavljaju jačinu ovoga satiričara.

Pitanja o mogućnostima satire u tranzicijskim društvima[1]

Darko Lukić (Zagreb)

Nakana ovog teksta je uvodno mapirati i naznačiti moguće teme u budućim istraživanjima položaja, mjesta i uloge satire u tranzicijskim društvima, kao i njezine subverzivne potencijale, uzimajući u obzir promjenu društvenih i političkih okolnosti, ali i medijskog okruženja, kao i promjene ponašanja publika u odnosu prema televizijskim i kazališnim sadržajima.

U ovom mapiranju evidentiraju se pitanja učinaka satiričkog diskursa u poremećenim sustavima društvenih vrijednosti (post)tranzicijskjih društava, pitanja odnosa publika tih društava prema edukativnom i etičkom učinku satire, te iznose neki konkretni primjeri televizijskih i kazališnih (dramskih) sadržaja čije analitičko razmatranje bi moglo ukazati na promijenjen položaj, nova ograničenja i redefinirane domete satire u kontekstu posebnosti postkomunističkih društvenih okruženja označenih pojmom tranzicije.

U ovakvom mapiranju i naznakama mogućih tema i pravaca istraživanja nastoji se zadržati svijest o tome kako je problematično precizno definirati satiru i jasno je razlikovati od parodije, komedije i humora (vidi Quintero 2007: 6) pri čemu, kako to sažeto izriče Ruben Quintero „Satiru uspješnije možemo opisivati negoli definirati, iako nastavljamo pokušavati.“ (Quintero 2007: 6)

Razumijevanje satire u njezinu društvenom kontekstu najčešće polazi od općeg mjesta kako nema društva bez nekog oblika satire (vidi Freedman 2009), iako nedemokratski društveni sustavi, totalitarizmi i diktature, autoritarni režimi i politička i/ili ideološka represija svake vrste posebno potiču satiru, dajući joj teme, publiku, važnost pa i sam smisao postojanja.

Moguće je, međutim, postaviti pitanje što se događa sa satiričkim diskursom u trenutku kad jedna sredina izađe iz spomenutih ograničenja represivnih sustava, i kad se u njoj uspostave (makar na formalno-pravnoj

[1] Istraživanje koje je podloga ovoga rada poduprla je Hrvatska zaklada za znanost projektom broj IP-2014-09-6963.

i deklarativnoj razini) pravila ponašanja tipična za liberalne demokracije takozvanog „starog Zapada“ ili „razvijenog svijeta“. Iako Leonard Freedman (2009) cijelo svoje razmatranje suvremene satire temelji na tezi da satire ima znatno više u demokratskim nego u autoritarnim režimima, pa upravo brojnost i raznovrsnost satiričke književnosti na stanovit način legitimira demokratičnost društava (vidi Freedman, 2009: x, 109), autoritarna okruženja nedvojbeno izazivaju otpore i time potiču raznovrsne subverzivne umjetničke postupke, među kojima je satira najčešća i najučinkovitija. Zbog prestanka opresije koja je poticala umjetnost otpora, nakon pada Berlinskog zida cijela je jedna grana književnosti, ona disidentska, ostala „nasukana u plićaku“, uskraćena za neslobodu i progone, svoje temeljne korijene i poticaje. Na vrlo sličan način i u sličnim okolnostima i satira je u tranzicijskom okruženju u prvom trenutku nakon pada autoritarnih režima izgubila teme, publiku i važnost koju su joj davali i održavali rigidni i represivni sustavi ideološkog jednoumlja tipični za društva istočne, komunističke Europe. Ubrzo se, međutim, pokazalo kako su predviđanja i predskazanja budućih slobodnih, demokratskih društava u vizijama satiričara, kritičara i disidenata u vrijeme komunizma bila uglavnom idealizirane vizije s izrazito utopijskom dobronamjernošću. Iz suočavanja s anomalijama novih društvenih tvorevina u slobodnom je društvenom kontekstu satira ponovo dobila teme, publike i važnost, i osvojila nove prostore subverzivnog djelovanja.

Kako je tako velika društvena promjena neizbježno dovela do promjena u odnosima između autorica i autora satiričikih djela, njihovih publika i društvenog prihvaćanja satire, ukazala se potreba ponovnog promišljanja učinaka satire u izmijenjenim okolnostima kulturne porizvodnje i recepcije.

U novim okolnostima, suvremena se satira svakako više ne izlaže izravno većoj ili manjoj opasnosti kakvoj se izlagala satira koja je morala koristiti ilegalne kanale komuniciranja, *samizdate* i neformalne izvedbene prostore, satira koja je morala tražiti kompromise sa službenim pozicijama ideološke moći, niti satira koja je opasno istraživala krajnje granice između dopuštenog i zabranjenog. Danas službene zabrane satire uz opasnost zatvorske kazne postoje još samo u rijetkim diktatorama i izrazito agresiv-

nim monokulturalnim monopolima rigidnih ideoloških režima.[2] U ostatku svijeta satiričko je izražavanje legalno, zakonom dopušteno, društveno prihvatljivo, i zbog njega nije moguće biti pozvan na pravnu odgovornost. Istina je da u tzv. novim demokracijama, kad je riječ o odnosu vlasti prema svojim kritičarima, nikakvi kritičari, pa tako ni satiričari, i dalje nisu omiljeni, ali se sasvim sigurno niti ne suočavaju s opasnostima policijskih progona i sudskih kazni, čak (zasad) ni u Putinovoj Rusiji, Mađarskoj ili Poljskoj, postkomunističkim zemljama koje su najdalje otišle u odbacivanju demokratskih stečevina, poništavanju dostignutih promjena i povratku u izrazito autoritarne i ideološki uniformne režime agresivno netolerantne prema svim oblicima različitosti. Sporadične su sudske tužbe u pravilu uvijek upakirane u prividno demokratsku proceduru, pozivaju se na zaštitu nečijih navodno ugroženih prava ili povrijeđenog dostojanstva, a izrečene kazne, ako ih ima, daleko su blaže od nekadašnjih. Umjesto ranijih strategija prijetnji zatvorom i gubitkom građanskih prava, neoautoritarni (tzv. neoliberalni) sustavi češće posežu za drastičnim novčanim kaznama uredništvima ili pojedincima, ili za uskratom subvencioniranja kazališta ili festivala. Takve sankcije doimaju se znatno demokratičnijim od političkog zatvora, iako su, u konačnici, ipak učinkovito sredstvo zastrašivanja i ugroze egzistencije umjetnika i funkcioniranja ustanova pogođenih takvim mjerama.

U takvom umekšanom i „pripitomljenom" okruženju satira je, kad je riječ o najgledanijim televizijskim programima i dijelu kazališne proizvodnje, postupno gubila nekadašnju oštrinu i subverzivnost. Postala je, bar kad je riječ o istraženim primjerima navedenim u ovom tekstu, najčešće klasična komediografija koja u karakterima, situacijama i zabunama dnevno dobiva obilje materijala, groteska ili rjeđe parodija, u kojoj se burlesknim strategijama komike vješto izbjegava satirička kritičnost i politička subverzivnost. Prisječajući se razlikovanja Vladimira Nabokova koji je tvrdio kako se „parodija igra, dok satira poučava" (Lennard 2008: 84), moguće je uočiti kako je suvremena komika u postkomunističkim društvima, u

[2] Riječ je o državama egzemplarne nedemokratičnosti poput Sjeverne Koreje, odnedavno Turske, Bjelorusije, Saudijske Arabije ili Kube, u autokratskim i/ili teokratskim režimima u Africi i Aziji i u nekim republikama nastalim raspadom SSSR-a.

segmentu popularne i masovno gledane televizijske proizvodnje i u dijelu dramskih tekstova i kazališnih predstava, u značajnoj mjeri izgubila taj imanentno edukativni element satire. Aktualne prevlađujuće kombinacije komedije karaktera, *sitcoma* i *slapsticka*, u najvećoj su mjeri potisnule druge oblike komike u kazališnim repertoarima i televizijskim programima, osobito autorefleksivnu komediju i satiru. U isto su vrijeme i suvremene publike, ako je suditi po rezultatima istraživanja tržišta, postale radikalno manje zainteresirane za intelektualnu satiru, njezinu političku subverzivnost, za edukativne aspekte humora i za političnost u umjetnosti. U suvremenim istraživanjima publike još uvijek, nažalost, nije provedeno opsežno istraživanje koje bi odgovorilo na pitanje što je u tom odnosu banaliziranja komike i spuštanja razine očekivanja publike uzrok, a što posljedica. Svakako bi bilo zanimljivo istražiti i uporediti strukturu publika satire u istom prostoru iz vremena komunističkih režima i iz postkomunističkih, tranzicijskih vremena.[3]

Nove publike najjače su izložene utjecajima televizijskih programa, i kako pokazuju istraživanja medijskih tržišta, najradije se smiju *sitcomima* koji ih (namjerno) ne suočavaju s bilo kakvim zahtjevnijim intelektualnim izazovima (vidi Agencija za elektroničke medije).

Analiza sadržaja i pristupa komici regionalnih televizijskih serija u zemljama nastalim raspadom bivše Jugoslavije pokazuje znatno više sličnosti nego razlika. Izrazito popularne i na vrhu ljestvica u mjerenju gledanosti su međusobno vrlo slične humorističke televizijske serije.[4] Najgledanijim televizijskim serijama i popularnim komedijama zajedničko je to da u nji-

---

[3] Hrvatski je satirički tjednik *Feral tribune*, primjerice, uz vrhunsku satiru koju je njegovao, imao vrlo stabilnu, vjernu, ali, nažalost, u apsolutnom broju i relativno malobrojnu publiku, zbog čega se, uza sve organizirane financijske pritiske, na kraju i ugasio. Bilo bi svakako zanimljivo istražiti komparativno broj i strukturu publike podlistka *Feral* u *Slobodnoj Dalmaciji* u vrijeme komunizma, i broj i strukturu publike samostalnog časopisa *Feral tribune* u demokratskoj Hrvatskoj.

[4] U Sloveniji su to, recimo, Svingerji i Mujo & Haso superstars, u Hrvatskoj Naša mala klinika, Naši i vaši, u BiH Viza za budućnost i Dva smo svijeta različita, u Srbiji Selo gori a baba se češlja i Agencija za SIS, uz regionalne megahitove podjednako omiljene u svim navedenim državama Lud, zbunjen, normalan i Andrija i Anđelka.

ma zapravo uopće nema politike, još manje političnosti. Naravno, to unaprijed isključuje i mogućnost izrazito satiričkog diskursa. Istina je, vidi se u tim serijama, da takozvani „obični, mali čovjek" (primarna ciljana skupina tih serija) nema novaca, ali upadljivo se i u pravilu propušta primjetiti zbog čega je tome tako. Postoje, istina, bogati pojedinci, ali nema jasne korelacije između njihovog prevelikog bogatsva i siromaštva onih drugih. Klasni problem tako uopće nije otvoren, unatoč rubnom ismijavanju klasnih razlika. Problemi i komički punktovi u navedenim televizijskim serijama postavljeni su na krajnje općenitoj razini stereotipnih prikaza dobi, roda, socijalnog i zemljopisnog podrijetla i kulturnih posebnosti. Navedena je razina komike (uz upadljivo odsustvo satire) neusporedivo niža od ne tako davno na istim postorima vrlo gledanih autorefleksivnih komedija kakve su, primjerice, hrvatski PROSJACI I SINOVI ili crnogorska ĐEKNA JOŠ NIJE UMRLA, A KA' ĆE NE ZNAMO, serija koje su, osim daleko više i zahtjevnije razine humora, istovremeno posjedovale i subverzivne satiričke elemente.

Sukladno službenim istraživanjima publike hrvatske televizije u proizvodnji programa targetiraju u najvećem omjeru ruralnu ženu stariju od četrdeset godina, kućanicu s prosječnim osnovnoškolskim obrazovanjem (vidi Agencija za elektroničke medije). Nameće se pitanje u kojoj mjeri subverzivnost i edukativnost satire može pronaći mjesto u takvoj proizvodnji medijskih sadržaja, pa bi korelaciju između socijalnih i demografskih pokazatelja ciljanih publika i sadržaja koji im se nude bilo zanimljivo provjeriti u multidisciplinarnim istraživanjima.

Druga moguća tema istraživanja položaja satire u suvremenim postkomunističkim društvima odnosi se na pitanje postojanja razine i granica uvredljivosti u političkom okruženju bez jasno istaknutih ograničenja i zabrana. S nestankom izričitih zabrana i raznovrsnih oblika cenzure, komika danas može prijeći doslovno svaku zamislivu granicu. Onako kao što to, primjerice, bez ikakvih obzira redovito čini francuski satirički časopis *Charlie Hebdo*. Može to činiti i onako kao što karnevalizirajući ventil za predah od svakodnevne obvezatne političke korektnosti u SAD nude popularni animirani filmovi SIMPSONI i SOUTH PARK, gdje se eksploatiraju svi najgori stereotipi – rasni, etnički, vjerski, rodni, dobni, i gdje se bezočno ruga politici, crkvama, Bogu, ideologijama svake vrste, vanzemaljcima, znanosti, ali

jednako tako bespoštedno, radikalno politički nekorektno, ruga se i osobama s invaliditetom, starcima, žrtvama rata, siromašnima, manjinama… Činjenica da najgrotesknije karikature iz SIMPSONOVIH za samo desetak godina postaju doslovna stvarnost, poput njihova čuvenog vica o Donaldu Trumpu kao predsjedniku SAD, dodatno ukazuje na izrazit subverzivni i satirički potencijal ovih (uostalom vrlo intelektualistički zamišljenih) satira. Britanske televizijske serije kao što su LETEĆI CIRKUS MONTHY PYTHONA i CRNA GUJA, politički nekorektne upravo onoliko koliko to *camp* po svojoj naravi jest i koliko mora biti, još ranije su detabuizirale doslovno sve društvene svetinje u svojim satiričkim i grotesknim postupcima.

Ničeg sličnog tome, međutim, u postkomunističkim zemljama nema u komičko-satiričkoj glavnoj struji televizijskih programa. Eventualne slične pojave ostaju na marginama programa i unaprijed su ograničene na vrlo uske krugove publike. U isto se vrijeme, nažalost, u postkomunističkim društvima takav prostor „neograničene slobode" i praktičnog nepostojanja jasno propisanih ograničenja sudara s ozbiljnim deficitima demokratskog iskustva i kulturalno uvjetovanim manjkavostima očekivane samokontrole autora. U svijetu u kojemu ništa više nije zabranjeno, nažalost, ništa više nije ni sramotno. To svakako otvara prostore mogućih istraživanja nekih novih tema za satiru, ali i istraživanje razine suvremene potrebe publika tranzicijskih zemalja za klasičnom satirom.

Istovremeno je u tranzicijskim zemljama stvarnost, prije svega ona javna, društvena i politička, odavno počela ozbiljno konkurirati subverzivno kreiranoj umjetničkoj satiri. U mnogim aspektima nedovršena, društva takozvanih novih demokracija (ili nezrelih demokracija, demokracija u pokušaju) ukazuju se prečesto kao karikature onih demokratskih sustava koje pokušavaju oponašati, grotesknije od namjerne satiričke konstrukcije. Takva situacija posebno je poticajna za moguću analizu promjena u razumijevanju pristupa „referencijalnosti i činjeničnosti" u naravi satiričkih strategija (Bogel 2001: 12). S tim je, primjerice, izravno računao jedan novi pristup Nušićevom testu GOSPOĐA MINISTARKA u zagrebačkom Satiričkom kazalištu „Kerempuh" 2012. godine. Redatelj Oliver Frljić u svojoj je adaptaciji pretpostavio kako za suvremene publike svakodnevno suočene u televizijskim vijestima s njihovim političarima koji se međunarodno bla-

miraju s nedopustivo lošim engleskim jezikom, amblematski lik gospođe ministarke Živke, neuke i priproste žene koja s mukom uči francuski, više uopće nije smiješan jer su takve komične borbe sa stranim jezicima postale standard postkomunističke političke elite. Ovaj je novi pristup klasičnom djelu otvorio pitanje retrogradnih društvenih procesa kroz tezu kako biografije suvremenih tranzicijskih moćnika uvelike nadrastaju karikaturu koju je svojevremeno portretirao satiričar Nušić.[5] Frljić u ovakvom suočeljavanju nije ostao usamljen. Ekstremno politički nekorektna filmska groteska BORAT poslužila je zagrebačkom *Jutarnjem listu* kao radikalan portret jednog iznimno uspješnog tranzicijskog političara, zagrebačkog gradonačelnika Milana Bandića, čije je javne nastupe dnevno glasilo posve izravno (tekstualno i slikovno) suočilo s prizorima doživljaja Borata Sagdijeva iz Baron Cohenova amblematskoga filma (vidi Bandić poput Borata). Bivšeg splitskog gradonačelnika i zastupnika Hrvatskog Sabora, poduzetnika Željka Keruma, satiričar u drugim dnevnim novinama, *Slobodnoj Dalmaciji* doslovno je poistovjetio s likom Bukare iz kultne satire PREDSTAVA HAMLETA U SELU MRDUŠA DONJA Ive Brešana (vidi Dežulović 2011). Činjenica da je izuzetno mali broj političkih prvaka u postkomunističkim zemljama koji se ne ponašaju kao da su upravo izašli iz neke jako loše napisane i nemušte satire odigrane u kakvom provincijskom amaterskom kazalištu, nameće logična pitanja: što njima takvima može bilo kakva satira? Treba li, pored njih, uopće izmišljati satiričke karaktere?

Problem s tim novim, grotesknim tranzicijskim političarima je, međutim, prije svega u tome što oni nipošto nisu komunistički diktatori kao što su to bili Ceausescu ili Hoxha, nisu uzurpatori i pučisti kakav je bio Jaruzelski, niti su doživotno izabrani jedini vođe (na izborima s jednim kandidatom) kao Broz i Živkov. Novi su tranzicijski političari posve legitimno, pa i višekratno, demokratski izabrani predstavnici naroda koji ih upravo takve poštuju i vole sasvim dovoljno da im na slobodnim izborima s više kandidata nekoliko puta zaredom daju svoje puno povjerenje. Dijelom zbog

[5] Pritom se ovdje kod javne percepcije tranzicijskih političara uopće ne misli na njihove ideologije i politike, nego isključivo na njihovu javnu komunikaciju, javne nastupe, iskazanu intelektualnu razinu i elementarno poštovanje temeljnih pravila javnog ponašanja.

vlastita (uistinu demokratski neupitna) izbornog legitimiteta, tranzicijski se političari uglavnom ne uznemiravaju zbog eventualnih satira na svoj račun. Oni, naime, dobro znaju da je u suvremenim tranzicijskim društvima satira po političkim učincima i društvenoj subverzivnosti uvelike marginalizirana i nebitna. U tom kontekstu bilo bi zanimljivo provesti istraživanje očekivanja suvremenih publika u tranzicijskim zemljama od političke satire usmjerene prema onim političarima za koje su većine tih publika, barem prema rezultatima glasovanja, uvjerene da kao njihovi izabrani lideri predstavljaju njihove vlastite sustave vrijednosti. Ako oni to uistinu jesu, otklanja li ta činjenica u takvim (vrlo velikim) skupinama publika ne samo potrebu za satiričkom subverzijom, nego i samu mogućnost učinaka satire.[6]

U području istraživanja odnosa prema satiri i komici suvremena Hrvatska ne razlikuje se bitno od ostalih postkomunističkih (takozvanih tranzicijskih)[7] država. Primjeri dva najznačajnija hrvatska dramska pisca povezana s komičkim i satiričkim diskursom, Ive Brešana (1936.-2017.) i Mate Matišića (1965.), kao uzorni modeli satiričkog stvaralaštva prije i poslije pada komunizma, mogli bi poslužiti kao građa za istraživanje promjena u području učinaka satire u korelaciji s promjenama društvenih odnosa. Ta dvojica autora mogli bi biti i posebno korisni za oblikovanje pitanja o promjenama hegemonijskih monokulturalnih modela i razgradnje te ponovne uspostave različitih težnji za ideološkim monopolom od vremena komunizma do društva u tranziciji.

---

[6] U svjetlu razvoja populizama i njihovih istaknutih predvodnika u zemljama tzv. „stare demokracije", te pojave političara kakvi su, primjerice, Boris Johnson, Nigel Farage ili notorni Donald Trump, fenomen „boratiziranja" javnih politika u tranzicijskim zemljama svakako poprima veću zanimljivost i zahtijeva ozbiljniju sociološku i kulturalnu analizu, koju je i u navedenim slučajevima moguće i potrebno povezati s analizom prevlađujućih i najpopularnijih medijskih, ponajprije televizijskih sadržaja u tim zemljama, kao i sadržaja na društvenim mrežama, i njihovih publika kao biračkog tijela.

[7] Politički pojam „tranzicija" (deriviran iz starozavjetne mitologije) za transformaciju društava u postkomunističkim zemljama držim ideološki utemeljenim, monokulturalnim i hegemonijskim, a nakon gotovo tri desetljeća evidentno neuspješne transformacije tih društava u društva nalik na stabilne liberalne demokracije Zapadne Europe, naziv se pokazuje i činjenično netočnim i posve neprikladnim.

Amblematska Brešanova satira PREDSTAVA HAMLETA U SELU MRDUŠA DONJA izvorno nazvana PREDSTAVA HAMLETA U SELU MRDUŠA DONJA, OPĆINA BLATUŠA, općepoznata pod skraćenim nazivom HAMLET U MRDUŠI DONJOJ, napisana je 1965. i praizvedena u kultnom alternativnom (izvorno studentskom, eksperimentalnom, avangardnom) prostoru zagrebačkog Teatra &TD 1971. godine (vidi Brešan 2016). Unatoč ozbiljnom negodovanju tadašnjih komunističkih kulturnih komesara i ideoloških cenzora, predstava se ipak održala na repertoaru, ubrzo postala neobično popularna, doživjela brojne postavke na kazališnim pozornicama te vrlo uspješnu filmsku verziju. Riječ je o izvrsnoj satiri koja kroz priču o grotesknoj amaterskoj izvedbi Shakespeareova HAMLETA u diletantskoj postavci usred jako zaostale ruralne sredine, oštrom satiričkom subverzijom ukazuje na etičke devijantnosti socijalističkog društva i manipulatornu narav rigidne komunističke ieološke propagande. Utjelovljenje ideološkog agitpropa, amoralni manipulator Bukara, prikazan je u toj satiri kao oličenje primitivna i neobrazovana moćnika, koji visoku kulturu pokušava podrediti osobnoj vulgarnoj viziji moći. Prva postavka tog kultnog naslova u neovisnoj Hrvatskoj, nakon pada komunizma, u zagrebačkom Satiričkom kazalištu „Kerempuh" 1994. godine, postavlja cijelu situaciju posve osuvremenjeno u novonastale okolnosti, u suvremeni trenutak, i (očekivano) posve promašuje cilj i pritom ni usput ne postiže željeni satirički učinak. U novim i bitno promijenjenim okolnostima, snažna je Brešanova satira jednostavno u želji da kod publike „pronađe mjesto na kojemu se može poistovjetiti" zanemarila kako se kod satire ponajprije radi o tome da kani „istražiti složenost određenih moralnih stajališta" (Bogel 2001: 62). Zbog tog je kulturalnog previda ta postavka jednostavno propustila iskorititi stvarni satirički potencijal Brešanova teksta. Nova postavka u istom kazalištu, punih dva desetljeća kasnije, 2014. godine, ponovo se vratila u vrijeme socijalizma o kojemu tekst izvorno govori, dramaturški tek vrlo diskretno aludirajući na suvremenost, miješajući u pozadini pozornice na starom radio aparatu vijesti iz 1965. s vijestima iz 2014. godine. Tim suptilnim ukazivanjem na kontinuitet društvenih devijacija, ideoloških manipulacija i brutalne demonstracije političke moći, ova je postavka, međutim, uspjela postići sati-

rički subverzivan učinak koji je posve izostao kod vrlo izravnog i gotovo pamfletskog (prilično nasilnog) osuvremenjavanja iz 1994.

Neposredno nakon spomenute postavke MRDUŠE, krajem 2015. i početkom 2016. godine događaju se u Hrvatskoj najprije redoviti, pa ubrzo potom i izvanredni parlamentarni izbori, u kojima tijekom predizborne kampanje političke stranke, krajnje marginalno i tek povremeno, predstavljaju i svoje vizije kulturne politike, točnije svoja kadrovska rješenja za funkciju ministra kulture (vidi Korbar 2015, Borić 2016). Ono što u tim nastupima neugodno reaktualizira Brešanovu satiru, međutim, jesu krajnje ideologizirane predodžbe o kulturi u tim predstavljanjima. U pravilu političari govore uglavnom o ideološko propagandnoj kulturi, koristeći se gotovo istim frazama i gotovo identičnim pojmovljem kojima Brešanov groteskni Bukara (1965. godine!) opisuje društvenu ulogu i važnost kulture, a neki se, u Bukarinu stilu, ne libe čak ni osobnih etiketiranja i uvredljivih komentara, pa se pritom kultna satira MRDUŠA u novom ozračju ukazuje kao krajne realističan tekst. (vidi Krstulović 2016, Pavliša 2016, Tarabochia 2016). Takvo neželjeno aktualiziranje, međutim, značajnu hrvatsku satiru iz 1965. godine, koja je u scenskoj postavci 1971. bila tako snažno politički subverzivna i društveno kritična na više različitih razina, učinilo je tragično lišenom njezina umjetničkog subverzivnog potencijala. Slično u suočeljavanju sa suvremenošću prolaze i druge Brešanove izvrsne satire koje su u komunizmu izazivale burne reakcije pa i zabrane izvođenja. Gotovo svakodnevna novinska izvješća o propalim investicijama i gospodarskim pljačkama u tranzicijskom društvu bitno umanjuju kritičku snagu Brešanove satire znakovita naslova HIDROCENTRALA U SUHOM DOLU iz 1985. godine, kao što otvoreni „kulturni ratovi" i brojne afere u akademskoj zajednici zatomljuju faustovsko nadahnuće svojevremeno jako skandalozne satire NEČASTIVI NA FILOZOFSKOM FAKULTETU iz 1982. godine. Možda je upravo iz navedenih razloga – brutalne nadmoći visokokonkurentne stvarnosti – Brešan u vrijeme postkomunizma, u novoj demokraciji sve više napuštao pisanje kazališne satire kojom se sustavno bavio u socijalizmu, i sve više se posvećivao pisanju romana (napisao ih je čak četrnaest).

Primjer dramskog pisca Mate Matišića također ukazuje na ozbiljnu ugroženost klasičnog satiričkog diskursa grotesknom realnošću postko-

munističke stvarnosti. Zbog generacijske pozicioniranosti autora, samo su tri njegova teksta nastala u vrijeme komunizma – BLJESAK ZLATNOG ZUBA (1985), LEGENDA O SVETOM MUHLI (1988) i BOŽIĆNA BAJKA (1989). Svi ostali tekstovi pripadaju postkomunističkom vremenu „tranzicije". Očekivano, prvi su tekstovi postavljeni kao klasične komedije mentaliteta i naravi. U isto vrijeme bili su, međutim, i neskriveno politični i satirički subverzivni, no u vremenu samog raspada Jugoslavije i kraja komunizma u Hrvatskoj, više nitko u vrhovima partijskog *establishmenta* nije bio posebno raspoložen za cenzuru dramskih tekstova. Nedugo zatim, međutim, u novom vremenu proklamirane slobode i demokracije, jedan je Matišićev tekst doživio klasične orkestrirane cenzorske političke napade pa čak i otvorene pokušaje zabrane izvođenja. ANĐELI BABILONA (1996) svoju su zagrebačku premijeru 1997. doživjeli u sjenci prave političke hajke na autora, potaknute ideološkim skrbnicima koji su u liku primitivnog i beskrupuloznog gradonačelnika prepoznali karikaturu tadašnjeg hrvatskog autokratski raspoloženog predsjednika Tuđmana (vidi Matišić 1996a). Od tada do danas, zapravo, tijekom vrlo plodne Matišićeve spisateljske karijere,[8] ne prestaju napadi na djelo Mate Matišića, prividno manje ili više odmaknuti od vulgarne realpolitike. Riječ je o novinskim tekstovima koji nevješto prerušeni u kritičke osvrte i pseudoteorijske analize kontinuirano vode nimalo suptilnu ideološku hajku na autora zbog činjenice da se usuđuje komičkim i/ili satiričkim strategijama tretirati gotovo sve neupitne dogme hrvatskog kleronacionalističkog panteona – hrvatsku naciju, Katoličku Crkvu, domovinu, rat, ratne veterane, malograđanske „elite", tabloidizirane medije i krajnje banalizirani javni diskurs (vidi Matišić 2005, Matišić 2006 i Matišić 2016). Ovakvi napadi novih središta ideološke cenzure željnih vlastita ideološkog monopola u tranzicijskoj Hrvatskoj nastupaju s pozicija obrane novih „neupitnih" sustava vrijednosti i po sadržaju i formi upravo ne-

[8] U trenutku pisanja ovog teksta (veljača 2017.), Matišić je autor izuzetno uspješnih dramskih tekstova: BLJESAK ZLATNOG ZUBA (1985), LEGENDA O SVETOM MUHLI (1988), BOŽIĆNA BAJKA (1989), CINCO I MARINKO (1992), ANĐELI BABILONA (1996), SVEĆENIKOVA DJECA (1999), SINOVI UMIRU PRVI (2005), NIČIJI SIN (2005), ŽENA BEZ TIJELA (2005), BALON (2009), FINE MRTVE DJEVOJKE (2012) i LJUDI OD VOSKA (2016).

odoljivo podsjećaju na kritike koje su Brešanu upućivane iz komunističkih komiteta zabog obrane tadašnjih dogmi od satiričkog propitivanja.

Matišićev tekst BLJESAK ZLATNOG ZUBA, nastao u vrijeme socijalizma, ima jasnu dozu satiričnosti u odnosu na (tada nedopustive) nacionalizme u zaostalim ruralnim područjima. U novim postavkama, nažalost, isti tekst puno više podsjeća na informativne emisije s aktualnim političarima kao gostima, pa je upravo tako osuvremenjeno i tretiran u postavci HNK Mostar iz 2007. godine. BOŽIĆNA BAJKA i onda i danas je prije svega topla i simpatična gorka komedija o gastarbajterima, i zapravo je u jugoslavenskom kontekstu bila prava satira o političkom sustavu koji je obilato prihodovao na izvozu jeftine radne snage u kapitalističke zemlje. Takva je, najvećim dijelom, i groteska CINCO I MARINKO. Jednako tako je LEGENDA O SVETOM MUHLI karikatura industrije pučke pobožnosti i brešanovska satira na račun i komunističke države i Katoličke Crkve istovremeno. Matišićeve drame nastale nakon rata, u demokratskom sustavu, prije svega su jako izraženo društveno (pa i politički) angažirani tekstovi. Pritom su upravo svi Matišićevi tekstovi uvijek utemeljeni na potpuno istinitim i autentičnim događajima koje je autor preuzeo iz dnevnih novina, iz osobnih iskustava ili iz priča poznanika. Svojim autorskim pristupom Matišić kombinira grotesku i gorku komediju kako bi preoblikovao istinite priče utemeljene na stvarnim događajima, ili stvorio vješte kompilacije apsurdnih događaja iz više različitih novinskih izvješća. Umjesto izravne satiričke subverzivnosti ranijih djela, u suvremenom hrvatskom društvu, nažalost, većina novih Matišićevih tekstova djeluje gotovo dokumentaristički, što, s obzirom na autentičnost poticaja i predložaka, na stanovit način i jesu. Napadi na njegove dramske tekstove zamjeraju Matišiću pretjerivanje, neumjerenu grotesku i krajnje drastične situacije i likove. Zagovornici optimistične i „afirmativne“ hrvatske nacionalne umjetnosti sustavno kritiziraju Matišića, omalovažavajući njegove tekstove i izravno ga optužujući za tendenciozno prikazivanje samo najružnijih strana hrvatske stvarnosti. Pritom mu predbacuju kako u cilju postizanja komičkog efekta izmišlja nestvarno gnjusne stvari. I pritom uporno prešučuju činjenicu da on tu, zapravo, ništa i nikad nije izmislio, nego je samo autorski ispričao ono što se u Hrvatskoj uistinu dogodilo i o čemu su davno prije njegovih tekstova uredno višekratno iz-

vijestili hrvatski *mainstream* mediji. Malograđanski „skandal" oko praizvedbe LJUDI OD VOSKA (2016) imputira mu čak i osobnu nemoralnost, kao da autorova osobna etika (čak i da su te izmišljene objede istinite) može biti kriterij vrednovanja njegova umjetničkog teksta. Ono što u suvremenoj kritici Matišićevih satiričkih tekstova ostvaruje zanimljiv odnos s kritiziranjem Brešanovih radova u komunizmu jeste svakako etabliranje novih težnji za ideološkim monopolom upotrebom gotovo istovjetnih sredstava javnog djelovanja – ideološki intonirane kritike djela i usputnog diskreditiranja autorove osobe. Istina, u postkomunističkom ozračju, takvi napadi ostaju bez mogućnosti zastrašivanja represivnim aparatom. Matišiću, koji je praktični katolik,[9] njegovi kritičari tako posebno zamjeraju upravo – bezbožništvo i drsko ruganje Katoličkoj crkvi. Matišić, međutim, posve sigurno nije zlonamjerno izmislio ništa od onog što satirički portretira u likovima grotesknih klerikalaca ili svećenika. On se, uostalom, ni na jednom mjestu nikad ne ruga ni vjeri ni Bogu, nego isključivo ljudskim izobličenjima pobožnosti, između ostalog i zato što u satiričkom pristupu „božansko i demonsko mogu biti predmetom satire samo neizravno, humaniziranjem ili kroz ikonoklastičku perspektivu" (Quintero 2007: 2). Stvarnost mu, međutim, pruža gotovo neiscrpne materijale grotesknih očitovanja pobožnosti u okruženju u kojemu djeluje. Hrvatski mediji svakodnevno izvješćuju o tome kako svećenici gotovo rutinski obavljaju blagoslove CT uređaja u bolnicama, strojeva u proizvodnim halama, novih vojnih i policijskih helikoptera, vozila hitne pomoći, sprava za sportski trening u teretanama, ili pak organiziraju molitvene skupove za izdavanje administrativnih dokumenata, obavljaju blagoslov podvodnih skulptura, pa čak provode i kolektivne blagoslove nekrštenih životinja na zagrebačkim blagoslovima kućnih ljubimaca u režiji već spomenutog gradonačelnika. A moglo bi se učiniti kako je i vremenski i kulturalno i politički davno prošlo vrijeme 1934. godine kad je u francuskoj kulturi satiričar Gabriel Chevallier žestoko napadnut da bezočno krivotvori i bogohuli jer je u svom satiričkom romanu CLOCHEMERLE opisao kako lokalni župnik blagosliva novosagrađeni

[9] Usput napominjem taj posve nebitan biografski podatak isključivo zbog ukazivanja na besmislenosti klerikalističkih napada.

seoski javni zahod,[10] unatoč činjenici da je takav groteksni podatak autor pronašao u lokalnim novinama. U ovakvom kontekstu Matišićeva satira dospijeva u područje izravnog uključivanja satiričkog diskursa u područje „kazališnih kulturnih ratova" (Womack 2002: 127) i neželjenim utjecajem silnica tranzicijskog okruženja postiže subverzivne učinke koje bi bilo zanimljivo istražiti u odnosu na satiričke strategije njegovih tekstova napisanih i izvedenih u vrijeme komunističkog jednoumlja.

U društvima gdje političari, crkve, javne osobe i javni život otvoreno nude toliku količinu groteske i burleske, književna satira ostaje u velikoj mjeri uskraćena za raniju silinu subverzivnog djelovanja i kritičkog učinka. Tranzicijska stvarnost nudi takve pojave da najčešće *mainstream* mediji koji o njima izvještavaju nalikuju na satiričke portale. Hrvatski satirički portal *News Bar* (vidi NewsBar), poznat po grotesknim konstrukcijama, žestokom karikiranju i bizarnim satirama, u nekoliko je navrata bez ikakvih komentara jednostavno doslovno preuzeo i objavio neki stvarni naslov ili citat iz *mainstream* medija ili iz dnevne politike. I to je svaki put djelovalo upravo kao uobičajena satirička konstrukcija tog portala. Tek je odgođeno otkriće kako zapravo uopće nije riječ o konstruiranoj satiri nego o doslovno preslikanoj stvarnosti naknadno postizalo (odgođeni) subverzivni učinak. Tijekom političke kampanje uoči izbora 2015/2016 nekoliko poznatih javnih osoba u cilju javnog političkog performansa formirali su pseudostranku pod nazivom SMS (skraćenica od „Sasvim mala stranka"). Javno su nastupali s potpuno groteksnim i apsurdnim političkim programom, koji se u svakom segmentu burleskno izrugivao hrvatskom političkom *establishmentu*, pretjerujući u svakom pogledu u karikaturi, groteski i satiričkom pristupu ozbiljnim političkim temama. Unatoč njihovoj jasnoj izvedbenoj i subverzivnoj satiričkoj nakani, njigovi su nastupi, nažalost, najčešće djelovali posve u suglasju sa posve „ozbiljnim" predizbornim obećanjima i javnim obraćanjima velikih i vodećih političkih stranaka koja su SMS nastupi željeli ismijavati.

[10] U Hrvatskoj javni zahodi dosad nisu blagoslivljani, osim usput kod neizostavnih blagoslova trgovačkih centara, kolodvora i javnih tržnica u kojima se nalaze i brojni javni zahodi.

U tranzicijskom okruženju gdje stvarnost nudi vlastitu karikiranu sliku jače i bezobzirnije od bilo kojeg satiričara, bilo bi zanimljivo istražiti suvremeno mjesto, ulogu i dosege satire, istražiti u kojoj je mjeri, i u kakvom obliku takvim društvima satira potrebna, koliko je ograničena u svojim subverzivnim učincima i utvrditi je li, u tradicionalnom i poznatom obliku još uvijek uopće moguća. Ako se složimo s Rubenom Quinterom da „Satira ne može funkcionirati bez standarda nasuprot kojih čitatelji mogu procijeniti njezinu tezu" (Quintero 2007: 5) moramo se s njim zapitati i „Kako možemo opažati nešto kao smiješno, monstruozno, zlo ili apsurdno, ako ne postoji poredbeni osjećaj za ono što *nije* takvo? Kako možemo vjerovati da sa svijetom nešto nije u redu bez ideje o tome kakav bi svijet trebao biti i kako bi se mogao popraviti?" (Quintero 2007: 5; kurziv autorov). Temeljito uznemireni i poremećeni sustavi vrijednosti u tranzicijskim društvima, nažalost, pred suvremenu satiru postavljaju upravo takvo pitanje.

Nakana ovog mapiranja bila je potaknuti raspravu o tim temama i ukazati na moguće prostore novih istraživanja satire.

Literatura

Agencija za elektroničke medije: *Navike hrvatskih gledatelja, gledanost televizijskih programa*. www.e-mediji.hr/repository_files/file/386 [06.01.2017]

Bandić poput Borata… http://www.jutarnji.hr/arhiva/bandic-poput-borata-u-blatu-kozari-puteva/3237200/ [12.11.2016]

Bogel, Fredric (2001): *The Difference Satire Makes*. Ithaca: Cornell University Press.

Borić, Tamara (2016): *Kultura opet nevažna za gotovo sve stranke*. http://www.nacional.hr/kultura-opet-nevazna-za-gotovo-sve-stranke/ [08.01.2017]

Brešan, Ivo (1979): *Groteskne tragedije, drame*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost SSO.

Brešan, Ivo (1989): *Nove groteskne tragedije*. Zagreb: Cekade.

Brešan, Ivo (1993): *Tri drame*. Zagreb: Znanje.

Brešan, Ivo (1997): *Utvare*. Zagreb: Znanje.

Brešan, Ivo (2016): *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*. Kostrena: Lektira d.o.o.

Dežulović, Boris (2011): *Predstava ‚Maršal' u Mrduši Donjoj.* http://www.slobodnadalmacija.hr/novosti/hrvatska/clanak/id/130288/boris-dezulovic-predstava-marsal-u-mrdusi-donjoj [18.04.2011]

Freedman, Leonard (2009): *The Offensive Art, Political Satire and its Censorship Arround the World from Beerbohm to Borat.* London: Praeger.

Korbar, Hrvoje (2015): *Izbori 2015: A gdje je kultura?* http://www.ziher.hr/izbori-2015-a-gdje-je-kultura/ [06.01.2017]

Krstulović, Nora (2016): Intervju: Siniša Ružić, MOST-ov kandidat za ministra kulture. https://www.teatar.hr/196632/intervju-sinisa-ruzic-mostov-kandidat-za-ministra-kulture/ [08.01.2017]

Lennard, John (2008): *Vladimir Nabokov: Lolita.* HEB https://books.google.hr/books?id=uDMjnl7Uwt4C&pg=PA84&lpg=PA84&dq=Nabokov,+satire+is+a+lesson,+parody+is+a+game&source=bl&ots=qQQasTgpVl&sig=rVL-4FgcDa93RuK5QXD3aX1l93A&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwjJxNLm-O_WAhVFJVAKHQiNBEI4ChDoAQhPMAc#v=onepage&q=Nabokov%2C%20satire%20is%20a%20lesson%2C%20parody%20is%20a%20game&f=false [05.01.2017]

Matišić, Mate (1996a): *Anđeli Babilona.* Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Matišić, Mate (1996b): *Bljesak zlatnog zuba.* Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Matišić, Mate (2005): *Sinovi umiru prvi; Legenda o svetom Muhli.* Zagreb: Gradsko dramsko kazalište „Gavella".

Matišić, Mate (2006): *Posmrtna trilogija.* Zagreb: Hrvatski centar ITI, UNESCO.

Matišić, Mate (2016): *Ljudi od voska.* Zagreb: Hrvatski centar ITI.

NewsBar. http://www.news-bar.hr

Pavliša, Mija (2016): *Tribina Kulturnjaka pokazala: Stranke ne znaju što bi s kulturom.* http://www.tportal.hr/kultura/kulturmiks/443466/Tribina-Kulturnjaka-pokazala-stranke-ne-znaju-sto-bi-s-kulturom.html [10.01.2017]

Quintero, Ruben (ur.) (2007): *A Companion to Satire, Ancient and Modern.* Oxford: Blackwell Publishing.

Tarabochia, Ema (2016): *Sučeljavanje o kulturi bez predstavnika HDZ-A*. http://hnd.hr/suceljavanje-o-kulturi-bez-predstavnika-hdz-a1 [03.01.2017]
Womack, Kenneth (2002): *Postwar Academic Fiction; Satire, Ethics, Community*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave.

Questions about Possibilities of Satire in Transitional Societies

Abstract

New research approaches are being taken and possibilities explored with respect to the locations and impacts of satire and comic expression in Croatian contemporary literature, television and theatre production during the post-Communist era, examining changes in the value systems in transition societies.

This paper addresses possible topics and poses interesting questions for possible research and explores new approaches to studying satire in post-communist societies, offering a few typical TV productions and two important Croatian satiric playwrights as case studies.

The oppressive practices of politics, in terms of how they directly impact and influence art, as well as the strategies of artistic resistance use to combat such oppression, are well-known parts of the arsenal used by totalitarian and authoritarian regimes before the fall of the Berlin wall, although they have not existed in linear and explicit forms for more than a quarter of the century. In spite of this, fragile new democracies are constantly threatened by the new ideological forms of pressure, which opens new spaces for subversive artistic practices and presents challenges for new research on the limitations and impacts of satire.

The range of the satire used in drama and theatre settings as strategies for social resistance is rather limited and is defined by the limitations of the theatre media it-self. At the same time, audiences are largely affected by the influence of television production, which employs more sitcom and slapstick comic strategies than politically-subversive satirical approaches.

But the topic of the choice of values in terms of how the subversion is positioned is still important, as is the question of the relation between satire and ethics.

The absurdities of the everyday life in the so-called New Democracy society are far more grotesque and omnipresent than any deliberate use of artistic mockery and satiric literature. For this reason, authors of contemporary satiric literature are faced with some completely new dilemmas, such as the question of the use of political correctness in satiric literature, the meaning of satire in an environment of cultural cohabitation or multiculturalism and the understanding of satire as a culturally-limited phenomenon. Last but not least, self-control and auto-censorship of the author's discourse pose a special new set of questions. From this point of view, even the question ‚Is traditional satire even possible in transitional post-Communist societies?' seems legitimate.

Humoristične subverzije nacionalističke ideologije (na primjerima romana *Konačari* i *Jebo sad hiljadu dinara*)

Tomislav Zagoda (Zagreb)

Romani Konačari (1995) Nenada Veličkovića i Jebo sad hiljadu dinara (2005) omeđuju prvo poslijeratno desetljeće u književnosti Bosne i Hercegovine i Hrvatske. Riječ je o satiričnim djelima koja različitim humorističnim strategijama dekonstruiraju koncept suvremene ratne tematike. U oba slučaja autori su poznati široj javnosti kao kolumnisti koji su u satiričnom modusu osporavanja i opiranja ismijavali fenomene etnonacionalističkih ideologija.

Fabula Veličkovićeva romana odigrava se u Muzeju grada Sarajeva tijekom prvih mjeseci ratnog užasa. Pripovjedačica je gimnazijalka Maja koja vodi dnevnik o životu svoje obitelji, privremeno preseljene u Muzej, nakon što im je njihov stan devastiran. Enver Kazaz ističe kako su Konačari žanrovski hibrid omladinskog romana i obiteljske kronike s humorističnim pogledom na ratnu tematiku. I upravo u toj infantilnoj perspektivi umjetnički nastrojene gimnazijalke padaju maske s „dominantnih ideoloških priča i kolektivnih predrasuda što ih društvenoj sceni nameću ratni i politički centri moći" (Kazaz 2006a: 313). Deset godina poslije u hrvatskoj se književnosti javlja prva crnohumorna komedija o hrvatsko-bošnjačkom ratu. Jagna Pogačnik ustvrđuje kako roman Jebo sad hiljadu dinara odigrava u hrvatskoj književnosti istu onu ulogu koju je za filmsko tematiziranje bosanskoga rata odigrala Tanovićeva Ničija zemlja (Pogačnik 2005). Fabula Dežulovićeva romana zbiva se u samo jednom danu (nedjelja!), a zaplet se temelji na mehanizmu komedije zabune, tj. dva suprotstavljena diverzantska voda dolaze na istu ideju – prerušiti se u neprijateljske vojne odore. Dvanaestorica diverzanata svojim prisjećanjima reproduciraju tipične mladenačke mitove i legende o erotskim uspjesima i mladenačkim ludorijama što u konačnici ima funkciju razgradnje herojske slike rata. Na taj je način Dežulović izveo „uzaludan pokušaj istraživanja o besmislu rata, te ulozi uniforme u životu i smrti čovjeka, vojnika i budale" (ibid.).

U knjizi KULTURNO PAMĆENJE Jan Assmann izlaže koncept komunikacijskog i kulturnog pamćenja što će nam koristiti kao metodološki model u interpretaciji romana KONAČARI, s obzirom na činjenicu da je kronotop Muzeja upravo središnje mjesto narativne strukture Veličkovićeva romana. Komunikacijsko i kulturno pamćenje razlikuju se prema sadržaju, obliku, medijima, vremenskoj strukturi i nositeljima. U komunikacijskom pamćenju dominira individualno, neformalno, svakidašnje, živo sjećanje, ograničeni vremenski horizont, a njegovi su nositelji svjedoci vremena u pojedinoj zajednici sjećanja. Ono obuhvaća sjećanja recentne prošlosti, tj. sjećanja koja čovjek dijeli sa svojim suvremenicima (Assmann 2005: 63). Kulturno pamćenje pak obilježava dalekosežnost pamćenja sve do mitskih prapočetaka, visoka oblikovanost, ceremonijalna komunikacija, svetkovine, čvrste objektivacije, tradicionalna simbolička kodiranja, a njegovi su nositelji specijalizirani pojedinci i ustanove (ibid.: 65). Kulturno pamćenje stvara mjesta pamćenja, koja „žive od osjećaja da nema spontanog sjećanja, da ga treba stvoriti iz arhiva" (Nora 2006: 28). Takva mjesta potvrđuju iluziju vječnog trajanja, no bez komemorativne budnosti, kako komentira Nora, „povijest bi ih brzo pomela" (ibid.).

Kronotop Muzeja nema samo funkciju puke scenerije u KONAČARIMA, nego svojim sociokulturnim semantičkim poljem stvara prototekst Veličkovićevim parodijskim transformacijama. Institucionalizirano i ceremonijalno kulturno pamćenje muzeja podvrgnuto je komičnim subverzijama komunikacijskog sjećanja koje se ostvaruje farsičnim intrigama, jednako kao i autoreferencijalnim aluzijama homodijegetske pripovjedačice. Umjesto mjesta pamćenja antikvarne povijesti,[1] Veličković pretvara muzej u pozornicu osobnih priča koje destruiraju etabliranu strukturu kulturnog pamćenja. S pomoću ironijske suspenzije koja je rezultat ratnih neprilika, status se muzeja kao institucije visoke kulture degradira, pa tako mjesto kulturnog pamćenja postaje improvizirano sklonište, prenoćište, konak; a

[1] Pojam antikvarne historije preuzet je od Nietzschea. Nietzsche, naime, razlikuje tri vrste povijesti: *monumentalnu* (koja veliča velike povijesne trenutke kao uzore za budućnost, no mrtvi tako često pokapaju žive), *antikvarnu* (koja preuveličava samu povijest, što je posao nekrofila, kolekcionara, bibliografa) i *kritičku* (koja je nedosljedna, jer nije jasno koji dio prošlosti treba odbaciti, koji istaknuti). (Usp. Gretić 2007: 108)

njezini stanari *konačari*. Kolektivno/kulturno/povijesno pamćenje muzeja subjektivizira se u niz osobnih pamćenja (Sablić Tomić/Ileš 2013). U konačnici, takva narativna strategija ima za ishod potpunu trivijalizaciju visoke kulture u područje banalnog, svakodnevnog i, naposljetku, fiziološkog. Primjerice:

> Tata je nedavno na vrata okačio devedeset pet teza o higijensko-epidemiološkim mjerama bezbjednosti. Između ostalog, zbog nedostatka vode, žene, trudnice i djeca do osamnaest godina, a to smo mama, Sanja i ja, idu u jedan wc sa šoljom, a muškarci u drugi, tzv. čučavac. Dalje, muškarcima je naloženo, u cilju štednje vode, da veliku nuždu obavljaju u novine i iste potom, u vidu papirnatih kugli, odlažu na za to odvojenu rupu u bašti. Za tu svrhu obezbjeđene su dovoljne količine bakinih novina. Naravno, ovo posljednje svi smo odbili s gnušanjem i prezirom, jedino je Julio stao na tatinu stranu: Pošto jedemo zdravu hranu, za šta imamo da zahvalimo mami, onda je i naš, da prostite, izmet, đubrivo velike makrobiotičke vrednosti. Može se pakovati u vrećice, već vidi reklamu: Halal đubrivo, košer gnojivo! Natura ex tura. Zdrav koren u zdravom govnetu! (Veličković 1997: 160)

Iz navedenog je vidljivo kako tjelesno-materijalno načelo (usp. Bahtin 1978: 163) dominira u rastakanju ozbiljnoga i visokoga muzejskog kulturnog kapitala. Nasuprot apolonijskoj uravnoteženosti, muzej ponovno oživljava (nakon što je rat prekinuo njegovo djelovanje) u dionizijskom karnevalu (usp. Gretić 2007: 110). Uzdignuta rampa između visokoga i niskoga omogućuje dinamičan protok komičnih rekontekstualizacija eksponata, poput epizode krađe muzejskog oružja za potrebe aktualnih ratnih djelovanja izvan muzeja.

Veličkovićeva humoristična strategija, koja se najvećim dijelom oslanja na tradiciju Bahtinova grotesknog realizma, naposljetku od Muzeja stvara umjesto mjesta pamćenja mjesto zaborava (usp. Assmann 2005: 85). Naime, u semantičko polje muzeja sa svih strana prodiru subverzivni elementi što u konačnici pretvara kulturno pamćenje u pozadinu (prototekst) dionizijski razigranog i bahtinovski karnevaliziranoga komunikacijskog pamćenja.

No osim elemenata komedije intrige, situacije i karaktera, Veličkovićev humor u velikoj mjeri počiva i na autoreferencijalnim distorzijama homo-

dijegetske naratorice. Glavna junakinja Maja tinejdžerica je koja nasuprot odličnom poznavanju književnosti i umjetnosti o referentnoj stvarnosti ne zna gotovo ništa. Ona je „pjesnikinja", kako Rorty naziva sve one (Biti 2000: 118) koje zauzimaju poziciju autsajdera udaljujući se od zajedničke prošlosti i kolektivnog sjećanja. One povijest „pjesnički preopisuju". Taj čin „pjesničkog preopisivanja" glavno je sredstvo metaliterarne parodije (usp. Medarić 1988: 112; Attardo 1994: 94) kojom Veličković postiže komične učinke na razini pripovijedanja, čime se KONAČARI nastavljaju na sterneovsku humorističnu tradiciju u čijem je središtu upravo autopoetičko ogoljivanje vlastite književno-fikcionalne strukture.[2] U tom smislu navodimo dva primjera iz romana:

> Ovo što pišem, biće roman u obliku dnevnika, a možda i nova forma – dnevnik u obliku romana. Još nisam odlučila. (Veličković 1997: 8)

> Pitanje pripovjedača u proznom djelu: kao što je svima poznato, pripovjedač nije određeno lice, već funkcija. Ako to usporedimo s filmom, nije kamerman, nego kamera. Pripovjedač je medij preko kojeg se ostvaruje veza između pisca i njegovih likova, i također, između tih likova i čitaoca. Konkretno, u praksi, u mom slučaju, to nije jednostavno. Jer ljudi oko mene nisu likovi. Oni su moja porodica. Događaji nisu nanizani u fabulu. Oni čine moj život. Pa prema tome, ni ja ne bih mogla biti funkcija. Ako sam, naime, kamera, ko onda drži tu kameru? Bog? Muza? Neizmjerni talenat? (Ovdje sam se bila malo zamislila. I došla do jednog za sada zadovoljavajućeg odgovora: ja sam podijeljena osoba. Jedna Maja piše, zaključuje, ocjenjuje, razgovara sa svojim budućim čitaocem, a druga, njena sluškinja, rob, plaćeni ubojica, za nju završava prljave poslove: gviri kroz ključaonice, trlja obrazom odškrinuta vrata, sunča se u sjenci ispod razbijenih vrata, razmješta ogledala kao vodoravne periskope. Čak ponekad čita tuđe pa-

[2] Tomaševski o tome piše: „U suvremenim djelima prikazuje se čitatelju poznati svakodnevni život, pokreću se pitanja moralnoga, socijalnoga, političkoga reda i sl., jednom riječju, uvode se teme koje žive svojim životom izvan umjetničke književnosti. Čak i u uvjetnome parodijskom djelu u kojemu vidimo ‚pokazivanje' postupaka, mi, na kraju krajeva, imamo posla s pretresanjem poetičkih pitanja na pojedinačnome slučaju. Takozvano ‚ogoljivanje' postupaka, tj. njegova primjena bez tradicionalne motivacije koja ga prati, je pokazivanje literarnosti u književnome djelu, nešto poput ‚scene na sceni' ..." (Tomaševski 1998: 31)

> pire, prelistava tuđe knjige, zabada nos u tuđe sobe i stvari.) (Veličković 1997: 99)

Pripovjedačka drugost više nije referentna stvarnost, već sâm tekst (usp. Škvorc 2005: 218). Na tom tragu i Biti postavlja općenito pitanje je li pripovjedna forma autoreferencijska ili heteroreferencijska? (Biti 2000: 119) A čini se kako u KONAČARIMA upravo heteroreferencijski i autoreferencijski diskurs tvore parodijsko-ironijsku bisocijativnu sintezu:[3] rat i visoka kultura stvaraju semantičku opreku koja rezultira stalnim komičnim učincima. Rat kao početni kontekst prekodira se u metaliterarnu parodiju kojom se autor izruguje ljudskoj sudbini razapetoj između destruktivnog i konstruktivnog u povijesti. Već od početne naratoričine dvojbe, hoće li ovo biti dnevnik ili roman, Veličković ironizira pitanje granice između fikcije i fakcije, povijesti i književnosti, no upravo u diskurzivnom vrludanju između referencijalnog i autoreferencijalnog s jedne strane u tekst prodire stvarnost, a s druge u stvarnost prodire književnost. I upravo u toj transakciji književnosti u povijest važna je uloga Veličkovićeva humora u suočavanju sa sarajevskim i bosanskohercegovačkim ratnim užasima. Njegova proturatna satira stoga nudi katarzični smijeh i terapeutsko ublažavanje povijesne (etnocentrične) tvrdoće (usp. Biti 2000: 118).

Svojevrsnu katarzu nudi i roman Dežulovićev JEBO SAD HILJADU DINARA u kojem ćemo analizirati humoristične aspekte u binarnoj opreci motiva popularne kulture i ratne tematike, te modus tragične ironije kao moralne kronike rata. Motivski sloj popularne kulture u Dežulovićevu je romanu povezan s tvorbom osobnih identiteta mladih diverzantskih protagonista i u funkciji je subverzije dominantnih etnonacionalističkih identiteta. Kolizija visokog i niskog čini narativnu osnovu ove crne komedije kojom Dežulović ukazuje na sav užas i besmisao rata. Dežulovićeva proturatna satira u kojoj nema pojedinačnoga junaka, nego se javljaju dvije skupine autsajdera s obiju zaraćenih strana, simbolizira izgubljenu i, kako ustvrđuje

[3] Koestlerov termin bisocijacija (bi + asocijacija) označuje istodobno mentalno povezivanje jedne ideje ili predmeta s dva različita semantička polja, najčešće proturječna ili nespojiva.

Jurica Pavičić u članku „Prošlo je vrijeme Sumatra i Javi", iskorištenu generaciju (Pavičić 2004: 134).

Poput mnogih autora iz Hrvatske (npr. Jergovića, Mlakića, Kolanović, itd.) Dežulović relativizira koncept stabilnog identiteta utemeljenog na religijskim, etničkim i nacionalnim postavkama (usp. Lujanović 2010: 109). Njegovo glavno oružje u destabilizaciji „okamenjenih" identiteta dolazi iz sfere popularne kulture. Bez obzira na zaraćene strane, protagonisti dijele isti generacijski kapital u području glazbe, filmova, stripova, televizijskih serija i sl. Moto romana „odijelo čini čovjeka" kao parafraza izreke „odijelo ne čini čovjeka" naznačuje strategiju crnohumorne parodije koja razobličuje apsurd tvrdih nacionalnih identiteta. Stoga Dežulović daje vojnoj odori ključno mjesto u konstrukciji zapleta koji je svojom takoreći vodviljskom jednostavnošću u oštroj suprotnosti s tragičnim raspletom romana. Ležerni i zabavni dijalozi o mladenačkim doživljajima na koncu završavaju sa scenom grupne „katastrofe" (usp. Dragojević 2005) što je zapravo alegorijska slika tragične sudbine svih nesretnih mladića koje je rat pretvorio u „puko topovsko meso" (Kazaz 2004: 152).

Parodijski otpor etničkim označiteljima i herojskoj koncepciji rata preko motiva popularne kulture odigrava se već na razini osobnih imena, tj. nadimaka. Umjesto tipičnih hrvatskih ili bošnjačkih imena Dežulovićevi antijunaci imaju nadimke koji dolaze iz područja filma i stripa: Jamezdin (sraslica od James Dean) i Zagor. Taj se otpor nastavlja brojnim evokacijama supkulturnih motiva, pa tako i kutija cigareta *Pall mall* ima fatalnu ulogu u sudbini Paka, čija životna priča uokviruje radnju romana. Naime, da nije čekao na izvratak novca za kupljenu kutiju *Pall malla*, Pako ne bi završio na vatrenoj liniji, i ne bi poginuo. Pako je tipični *Schlemihl* engl. *Schlemiel* postjugoslavenske tranzicije i kroz njegov lik Dežulović artikulira generacijsko iskustvo promašenosti, tjeskobe i prezira prema političkom establišmentu i njegovoj moći da u ratu izravno odlučuje o životu i smrti (usp. Pavičić 2004). Tragična ironija njegove sudbine sastoji se u razapetosti između snova o bijegu u arkadijsku Ameriku i ratne stvarnosti u bosanskom blatu „usred minskog polja nadomak Musemića" (Dežulović 2005: 17).

Nadalje, parodijske manipulacije motivima popularne kulture prema semiotici rata vidljive su i na drugim mjestima. Primjerice, u rekontekstu-

alizaciji logotipa irske rock skupine U2 u simbola ustaštva (veliko slovo U). „Predmeti su kulturalni znakovi“ (Koroman 2013: 131) i predstavljaju simbolički kapital koji Dežulović upotrebljava kao komičke indekse kulture, odnosno supkulture: pripadništva urbanom i mladenačkom nasuprot ruralnom i konzervativnom. Boris Koroman ustvrđuje da supkulturalni predmeti u tranziciji postaju „simboli vlastitog identiteta iz prošlosti...“ (Koroman 2013: 131), označitelji nostalgije i osobne muzealizacije. Premda im Koroman negira subverzivno značenje, oni svakako trivijaliziraju herojske koncepcije rata utemeljene na politici identiteta koja je od etničkih i nacionalnih identiteta, proskribiranih u socijalizmu, stvorila u postsocijalizmu „rušilačku i samouništavajuću silu kratkoga vijeka“, čija je kratkoća, nažalost, bila u „obrnutom razmjeru s učincima njezine ‚potrage za kolektivnim ja‘.“ (Petković 2010: 23)

Subverzivno-komična uloga elemenata popularne kulture u Dežulovićevu romanu ne ostvaruje se samo u ratnom i postjugoslavenskom kontekstu, nego izražava svoj univerzalni karakter u dijakronijskoj protežnosti i evokacijama iz socijalističkog vremena, što je vidljivo na primjeru naslovnice školskog lista gdje se umjesto narodnog heroja pojavljuje slika Jimija Hendrixa, ili pak na primjeru razapetog Isusa s likom Zagora Te-Neja. Subverzivni potencijal popularne kulture proizlazi iz njezine heterogenosti, iz kompleksnosti i proturječnosti njezinih tekstova na osnovi kojih nastaju modeli i rituali kontrakulture. Dežulovićevi junaci prikazuju dvostruku ulogu popularne kulture, njezino prihvaćanje i odbijanje značenja (usp. Lujanović 2010: 115). U toj semiotičkoj igri zbiva se stvaralačka (de-) konstrukcija vlastitih identiteta, umjesto krutih ideoloških, vjerskih i etničkih označitelja, stvara se jedan zajednički nadidentitet čije je uporište u proizvodima, predmetima i oblicima popularne kulture i obične svakidašnjice.

Naposljetku, Dežulovićeva priča završava tragično, krvavim pokoljem u kojem pogibaju gotovo svi protagonisti. Tragična ironija stoga se ostvaruje kao makrostrukturalni čimbenik.[4] U središtu je takve ironije ele-

[4] „... tragična ironija može se opisati kao makrostrukturalni entitet koji je moguće interpretirati iz književnog djela, ali i mnogih neknjiževnih situacija koje se u različitim kontekstima i u raznim diskurzivnim intepretativnim presjecištima mogu označiti

ment negacije, simbolično najdojmljivije opisan u gruboj deziluziji Pakova „američkog sna". Ideologija rata i njezina semiotika protuteza su mladosti i generacijskom popularno-kulturnom identitetu. Taj svojevrsni nadidentitet probija granice etničkih identiteta i zbližava se s Drugim: postavljaju se, kako ustvrđuje Lujanović, zajednički interesi pa na mjesto religije i tradicije dolaze „glazba, sport i prehrambeni proizvodi" (Lujanović 2010: 119). Međutim, to su samo privremene točke spajanja u kojima nametnuti politički identiteti uspijevaju izmaknuti kontrolnim mehanizmima i hegemoniji vladajuće društvene strukture.

Poruka Dežulovićeve tragične satire sastoji se u činjenici da popularna kultura ipak nikada ne može do kraja ostvariti svoj prostor kao prostor suprotnosti i ne može ugroziti vladajući poredak (ibid.: 120). Prenesena iz predratne jugoslavenske faze odrastanja likova popularna kultura u konstrukciji njihovih identiteta u Dežulovićevu romanu simbolizira vremenski most, kontinuitet koji u sudaru s postjugoslavenskom stvarnošću i etničkim renesansama proizvodi inkongruentno-komični učinak.

Zasebnu satiričnu kategoriju subverzije ratne ideologije čine Dežulovićevi mikronarativi. Riječ je o hiponaracijskim distorzijama glavne radnje; raznovrsnim oblicima sjećanja kojima likovi govoreći o prošlosti prekidaju tijek osnovne radnje. Ta je tehnika uobičajena u oblikovanju humorističnih tekstova, pa tako i Frye ističe kako je hotimično rasplinjavajuće udaljavanje od predmeta „udomaćeno u tehnici satire" (Frye 1979: 264). Dežulovićeve analepse djeluju kao komični pokretači radnje na trima razinama: akcijskoj (usporavanjem radnje i odvlačenjem pozornosti s glavne radnje), eksplikativnoj (objašnjavajući nastanak tragedije i njezine ironijske aspekte) i tematskoj (usp. Rimmon-Kenan 2007: 117). Komična je poenta tih analepsi u razlici između „male, individualne priče suprotstavljene velikoj, kolektivno postuliranoj, monumentalnoj i herojskoj naraciji" (Kazaz 2006b: 275). Na taj način tragična ironija postaje svojevrsna moralna kronika rata i posebice, kako to ističe Kazaz, slika „tragične sudbine malog čovjeka uhvaćenog u žrvanj velike povijesti" (ibid.). Zato se humoristična inkongruen-

---

kao ironične. [...] Najvažniji objedinjujući čimbenik tog procesa jest element negacije, dekonstrukcije jedne ideje ili reprezentacije u određenom tekstu ili drukčijem tipu diskursa." (Škvorc 2003: 246)

cija Dežulovićeve narativne strukture zasniva na binarnoj opreci između mikronarativa i makronarativa. Nasuprot svim makronarativnim oblicima kolektivnih imaginarija, mikronarativi Dežulovićevih junaka izražavaju potrebu da se očuvaju „forme i sadržaj te moralna supstanca života od prije povijesnog ratnog sloma" (ibid.). Humoristični aspekti takvih mikronarativa prate švank-tradiciju kontrastirajući svojom individualnošću kolektivni imaginarij nacionalnih makronarativa i institucionalizirano sjećanja totalizirajuće historije. Prema sadržaju i povijesnom dometu oni su ili fikcionalni apokrifi daleke prošlosti ili osobni oblici sjećanja iz predratne mladosti junaka romana. Naratološka struktura švanka srodna je vicu (usp. Kekez 1986: 187) pa se Dežulović služi tom komičnom dimenzijom hiponarativa u razgradnji ratne ozbiljnosti i završne tragedije likova.

Sve u svemu, razne legende i anegdote reprezentiraju oralne figure pamćenja koje stvaraju povijest svakodnevice, povijest odozdo (Assmann 2005: 60) koja predstavlja satiričnu subverziju velike povijesti. Mikronarativi Dežulovićevih antijunaka taktičko je sredstvo satirične subverzije u onom smislu u kojem o taktici kao umijeću slaboga piše Michel de Certeau:

> Za razliku od strategije (čiji uzastopni likovi pomiču tu odveć formalnu shemu i čiju bi povezanost s osobitim povijesnim ustrojem racionalnosti također trebalo utvrditi), taktikom nazivljem proračunato djelovanje određeno odsutnošću vlastitoga mjesta. Njegovu neovisnost dakle ne uvjetuje nikakvo izvanjsko ograničenje. Jedino je mjesto taktike mjesto drugoga. (Certeau 2002: 14)

I stoga Dežulović koristi korpus popularne kulture i generacijskih mikronarativa prema ratnom kontekstu i nacionalnom identitetu kao nametnutoj tvorbi. Dežulovićeva subverzivna taktika ostvaruje se samo u „položaju povučenosti […] ona je pokret unutar vidnog polja neprijatelja […] i u prostor koji on nadzire" (ibid.). Humor u ovom slučaju jest lukavstvo potkopavanja ratne ideologije i, nažalost, jedino oružje slabih.

Zaključak

Humor igra važnu ulogu u bosanskohercegovačkoj i hrvatskoj postsocijalističkoj kulturi i književnosti. Premda se u najvećoj mjeri javlja u sprezi s tragikomičnim, on se potvrđuje kao rodno mjesto romana, jer i

kada prikazuje neuljepšanu stvarnost pronalazi specifične načine i oblike da bi naposljetku doveo do komične katarze. Roman kao vrsta pri tome reprezentira najočitiji dijaloški odnos između književnosti i kulturno-povijesnog konteksta (usp. Bahtin 1989: 53). Pod pritiscima tranzicijskih promjena i traumatičnih iskustava, humor u suvremenim romanima bosanskohercegovačke i hrvatske književne produkcije najvećim dijelom ima obrambeno-terapeutsku ulogu, ublažavajući i sublimirajući „nemilosrdne realne odnose" (Bošković 2008: 175) u svoju pobjedu.

Romani KONAČARI i JEBO SAD HILJADU DINARA reprezentiraju raznovrsnost humorističnih strategija s obzirom na njihove sadržaje i oblike. Pritom je u razdoblju postsocijalizma očit povratak romana u okrilje poetike kritičkog mimetizma i pada, kako ustvrđuje Kazaz, „romanesknog junaka iz modernističkoga estetskog utopizma i paraboličnoga govora u krvavu povijesnu stvarnost [...]. Roman se otvorio za direktan govor o traumi prezenta u njenoj političkoj, ideološkoj, etičkoj, sociološkoj, antropološkoj i čitavom nizu drugih ravni" (Kazaz 2003: 106). Takav se romaneskni model temelji na strukturi moralnosti, bez obzira ostvario se on u psihološkoj ili historijskoj sferi, pa je i humor na taj način povezan s romanesknom sviješću koja nastoji rasvijetliti pitanje identiteta, njegove povijesne i antropološke oblike. Romani JEBO SAD HILJADU DINARA i KONAČARI zauzimaju ono mjesto u suvremenoj bosanskohercegovačkoj i hrvatskoj književnosti koje se može odrediti kao mjesto otpora kolektivnim identitetima utemeljenim na etničkoj i vjerskoj pripadnosti. U danim okolnostima Dežulovićev i Veličkovićev roman zacrtavaju prostor književnog opiranja u kontekstu etnonacionalističke kulture.

LITERATURA

IZVORI

Dežulović, Boris (2005): *Jebo sad hiljadu dinara*. Zagreb: Europapress holding.
Veličković, Nenad (1997): *Konačari*. Zagreb: Durieux.

KRITIČKA LITERATURA

Assmann, Jan (2005): *Kulturno pamćenje*. Zenica: Vrijeme.

Assmann, Jan (2006): „Kultura sjećanja". U: Brkljačić, Maja; Prlenda, Sandra (ur.), *Kultura pamćenja i historija.* Zagreb: Golden marketing, 45-79.

Attardo, Salvatore (1994): *Linguistic theories of humour.* Berlin, New York: Mouton, de Gruyter.

Bahtin, Mihail (1978): *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura Srednjeg veka i Renesanse.* Beograd: Nolit.

Bahtin, Mihail (1989): *O romanu.* Beograd: Nolit.

Biti, Vladimir (2000): *Strano tijelo pri-povijesti.* Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Bošković, Aleksandar (2008): *Pesnički humor u delu Vaska Pope.* Beograd: Institut za književnost i umetnost.

Certeau, Michel de (2002): *Invencija svakodnevice.* Zagreb: Naklada MD.

Dragojević, Rade: „U bosanski rat na stražnja vrata", u: *Zarez* 164, 07.10.2005. http://www.zarez.hr/clanci/u-bosanski-rat-na-straznja-vrata [09.04.2013]

Frye, Northrop (1979): *Anatomija kritike.* Zagreb: Naprijed.

Gretić, Goran (2007): „Nietzscheovo tumačenje historije", u: *Politička misao* XLIV, 3, 103-120.

Kazaz, Enver (2003): „Priče o traumi perfekta i prezenta u romanu: kanonski i nekanonski roman u bosanskohercegovačkoj književnosti XX vijeka", u: *Novi izraz, Časopis za književnu umjetničku kritiku* 6 (21).

Kazaz, Enver (2004): „Prizori uhodanog užasa", u: *Sarajevske sveske* 5, 137-165. http://www.sveske.ba/bs/content/prizori-uhodanog-uzasa [10.08.2015]

Kazaz, Enver (2006a): „Krvavi lom društva i poetički prevrati romana", u: *Sarajevske sveske* 13, 295-328.

Kazaz, Enver (2006b): „Nova pripovjedačka Bosna", u: *Sarajevske sveske* 14, 271-286. http://sveske.ba/en/content/nova-pripovjedacka-bosna [03. 08.2015]

Kekez, Josip (1986): „Usmena književnost". U: Škreb, Zdenko; Stamać, Ante (ur.), *Uvod u književnost.* Zagreb: Globus, 133-192.

Koroman, Boris (2013): „Predodžba prostora u suvremenoj hrvatskoj prozi: prostori tranzicije kao mjesta postsocijalističke artikulacije". U: Kolanović, Maša (ur.), *Komparativni postsocijalizam – slavenska iskustva.* Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 125-146.

Lujanović, Nebojša (2010): „Uloga popularne kulture u (de)konstrukciji identiteta u suvremenoj hrvatsko-bosanskoj prozi“, u: *Mogućnosti* 10-12, 109-123.

Medarić, Magdalena (1988): „Intertekstualnost u suvremenoj hrvatskoj prozi“. U: Maković, Zvonko; Medarić, Magdalena i dr. (ur.), *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 109-120.

Nietzsche, Friedrich (2004): *O koristi i štetnosti historije za život*. Zagreb: Matica hrvatska.

Pavičić, Jurica (2004): „Prošlo je vrijeme Sumatra i Javi“, u: *Sarajevske Sveske* 5, 125-135.

Petković, Nikola (2010): *Identitet i granica – hibridnost i jezik, kultura i građanstvo 21. stoljeća*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

Pogačnik, Jagna (2005): „Boris Dežulović – Jebo sad hiljadu dinara“. http://www.mvinfo.hr/clanak/boris-dezulovic-jebo-sad-hiljadu- [25.09.2016]

Rimmon-Kenan, Shlomith (2007): *Narativna proza*. Beograd: Narodna knjiga Alfa.

Sablić Tomić, Helena; Ileš, Tatjana (2013): „Grad između pamćenja i zaborava“. http://www.google.hr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=2&ved=0CCoQFjAB&url=http%3A%2F%2Fhrcak.srce.hr%2Ffile%2F107244&ei=ZRTmUreEIs2Shgfjr4DICQ&usg=AFQjCNH_ZCK5ZfD9S6MVGgG8hHMXJNxsEw [17.06.2013]

Škvorc, Boris (2003): *Ironija i roman: u Krležinim labirintima, ponovno iščitavanje ironijskih žarišta u romanima Miroslava Krleže*. Zagreb: Naklada MD.

Škvorc, Boris (2005): *Gorak okus prešućenog: ironično u tekstovima, kontekstu i intertekstualnim konotacijama suvremene hrvatske proze*. Zagreb: Alfa.

Tomaševski, Boris (1998): *Teorija književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.

Humorous subversions of the nationalist ideology (in the novels *Konačari* and *Jebo sad hiljadu dinara*)

Abstract

In this paper, we analyse the humorous aspects of novels Konačari by Nenad Veličković and Jebo sad hiljadu dinara by Boris Dežulović. A special emphasis is placed on the satirical dimension of the novels, which contain critiques of nationalist ideologies and the culture of the period that existed following the breakup of Yugoslavia. The interpretation of the humorous strategies used by Veličković to create the chronotope of the Sarajevo Museum in Konačari relies on the concept of communicational and cultural memory from Jan Assman's Cultural Memory. We explore the communicational subversions of cultural memory and the self-referential distortion of the homodiegetic narrator, as well as the cathartic role of satire. In Jebo sad hiljadu dinara, on the other hand, we problematize humorous aspects through a binary opposition of motifs of popular culture and motifs of war, i.e., we examine the modes of destabilization of the „petrified" identities through popular culture as the generation's super-identity. We examine the elements of black comedy and tragic irony, placing an emphasis on negation as the main poetic framework. In a separate part of the paper, we analyse the micro-narratives used by Dežulović to achieve a humorous effect and, thereby, move away from the topic of war. Adhering to Assman's concept, we interpret Dežulović's hypo-narratives as spoken figures of memory that make up the history of daily life and, hence, form the opposition: bottom-up history/grand history. Finally, we establish a connection between Dežulović's humorous mechanisms and de Certeau's concept of tactics as a satirical subversion and one of the arts of the weak. Tactics is interpreted as the place of operating in the field of the other. The results of our analysis confirm that humour is an invention that is bound up in the birth of the novel, and novel is a form that most clearly depicts the relationship between literature and cultural and historical contexts (Bakhtin!). All in all, Dežulović's i Veličković's novels mark the space of literary resistance in the context of a nationalist culture.

O autorima i autoricama
About the Authors

Adisa Bašić
is a lecturer at the Department of Comparative Literature and Library Sciences at the Faculty of Philosophy, University of Sarajevo (courses offered in Poetry and Creative Writing). She has a master's degree in Comparative Literature and a master's degree in Human Rights and Democracy. She studied in Bosnia, Germany, Italy and Austria. For a number of years, she wrote a regular column of literary criticism for the weekly magazine *Slobodna Bosna*. Her works also include four poetry collections and one book of prose. She has enrolled in a Ph.D. program at the University of Graz and is currently writing her thesis on the comic approach taken to erotic love in South Slavic poetry.

Almir Bašović
is a professor at the Department of Comparative Literature and Library Sciences at the Faculty of Philosophy, University of Sarajevo. He graduated and received his master's and Ph.D. degrees from the same faculty. In 2003, he was invited to visit Vienna as a guest researcher at the Institute of Culture Studies and Theatre History of the Austrian Academy of Sciences and Arts. He has participated in numerous congresses and symposiums, published forty articles in academic journals, edited two volumes and written two theoretical books. He has worked as a dramaturg on several theatre performances, and his original plays have been translated and performed in several European languages. He also teaches at the Academy of Performing Arts in Sarajevo.

Renate Hansen-Kokoruš
is a professor of Slavic literature and culture at the Department of Slavic Studies at the University of Graz in Austria. She studied at the University of Mannheim, the University of Sarajevo and the State University of Moscow, and completed her Ph.D. and post-doctoral work in Slavic Studies at

the University of Mannheim. She worked for the German department at the University of Sarajevo and the Slavic department in Mannheim. As a visiting professor, she has taught at such universities as the Humboldt University in Berlin, the University of Waterloo in Canada, the University of Zadar in Croatia, the State University of Tomsk in Russia, the University of Frankfurt/M. in Germany and the University of Innsbruck in Austria. She is currently the head of the Department of Slavic Studies in Graz and co-editor of the ANZEIGER FÜR SLAVISCHE PHILOLOGIE.

SVETISLAV JOVANOV
is a dramaturg in Serbian National Theatre in Novi Sad, Serbia. He graduated with a degree in dramaturgy from the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. He also obtained his Ph.D. from the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade.

From 1977 to 1992, he worked as a dramaturg or editor-in-chief on more than forty television plays and serials. Since 2000, he has worked as the head of the Drama Department and as a deputy or general manager of the Serbian National Theatre and collaborated as a dramaturg with the most important Serbian theatre directors. As a visiting professor, he has taught the course entitled „History of World Drama and Theatre" at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. He has also published many articles and several books about Serbian and Yugoslav Drama and Theatre.

BERNARDA KATUŠIĆ
is the author of the monographs entitled SLAST KRATKIH SPOJEVA (2000), DAS LITERARISCHE PENDEL (2012) and KNJIŽEVNO NJIHALO (2017) as well as numerous essays in the Croatian and German languages. She co-edited (with Vladimir Biti) the volume MÄRCHEN IN DEN SÜDSLAWISCHEN LITERATUREN (2010). She has given courses on south-Slavic literature at the universities of Salzburg, Innsbruck and Vienna. Her main fields of interest are intermediality, genre transformations and the formation of emotions in literary discourse.

Fahrudin Kujundžić
was born in 1986 in Zvornik, Bosnia and Herzegovina. He completed his master's studies in 2011 at the Department for Comparative Literature and Library Sciences at the Faculty of Philosophy, University of Sarajevo. Since 2014, he has worked as assistant at the Faculty of Philosophy in Sarajevo. He has published short stories, poems, critiques and essays in Bosnian-Herzegovinian literary journals.

Goran Lazičić
is a Ph.D. candidate at the Department of Slavic Studies at the University of Graz and is writing his dissertation which has the working title *Social Satire and Political Allegory in the Works of D. Ugrešić, D. Albahari and S. Basara*. He completed his graduate studies at the Department of Serbian Literature, Faculty of Philology at the University of Belgrade and his master's studies at the Department of Comparative Literature at the University of Vienna. He has worked as a university assistant at the Department of Slavic Studies at the University of Graz and an external lecturer at the Department of Slavic Studies at the University of Klagenfurt. He worked as an editor of the literary program at the Cultural Center of the Student City in Belgrade and wrote literary reviews for the Belgrade newspapers *Danas*, *Blic* and *Politika*.

Janko Ljumović
is a professor of theatre production at the Faculty of Drama Arts at the University of Montenegro in Cetinje. He has received bachelor's and master's degrees in the field of theatre and radio production from the Faculty of Drama Arts at the University of Arts in Belgrade. In addition, he has lectured at the Faculty of Fine Arts (master's studies on the subject of cultural management) and at the Faculty of Political Science (during the study programme on European studies, on the subject of European cultural models) at the University of Montenegro. He has given guest lectures in the field of theatre production at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television in Ljubljana and the Academy of Performing Arts in Sarajevo.

Darko Lukić
is a tenured professor at the Academy of Dramatic Art at the University of Zagreb in the Production Department and a guest professor at the Faculty of Philosophy at the University of Zagreb, teaching doctoral classes on theatre, film, literature and culture. He studied comparative literature and philosophy at the University of Sarajevo (B.A. studies), dramaturgy at the University of Arts in Belgrade (M.A. studies), and completed his Ph.D. degree in theatre studies at the University of Zagreb. His education and training also include time spent at the Tisch School of the Arts at the New York University, the International School of Theatre Anthropology in Copenhagen, the European Academy for Culture and Management in Salzburg, and seminars, workshops and educational training programs given in Europe, USA, South America and Asia.

Marina Milivojević-Mađarev
finished her Ph.D. in theatre studies at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade in 2008 and her M.A. at the same faculty in 1997, after her B.A. in Dramaturgy in 1992. Marina Milivojević-Mađarev worked as one of the editors of the BITEF Chronicles at Radio Television of Serbia. She was employed by the Yugoslav Drama Theatre as a dramaturge and PR manager of the Yugoslav Drama Theatre from 1999 to 2011. She cooperated as a dramaturge with the directors Radoslav Milenković, Slobodan Unkovski, Dušan Jovanović, Dejan Mijač, Paolo Magelli and Egon Savin.

From 2011 and on, she has been employed as a docent at the Academy of Art in Novi Sad. She has published many theatre essays in specialized magazines, including *Teatron*, *Scena* and *Ludus*. She has written 20 dramas, radio dramas, dramas for children, TV scenarios and teleplays. She is member of the editorial board for the theater magazine *Scena*. She was a selector at the festival *Sterijino pozorje* in 2015 and 2016. In addition, she has written columns for numerous newspapers and magazines in Belgrade.

Divna Mrdeža Antonina
is a full professor in the fields of the history of Croatian literature and the history of verse and theatre at the Department of Croatian and Slavic Stud-

ies, University of Zadar, where she has been employed since the beginning of her academic career. She graduated from the Faculty of Philosophy in Zadar and completed her postgraduate and doctoral studies on the theory and history of literature at the Faculty of Philosophy, University of Zagreb, where she defended her doctoral thesis on the history of verse. In addition to teaching at the University of Zadar, she has lectured at the University of Padova and the University of Mostar, teaching at the graduate and postgraduate level. She has occasionally lectured at the University of Graz and the University of Silesia in Katowice. She is one of the founders and associate editors of the *Journal of Literary and Art Theory Glasje* and has served as an editor of *Literary Past and Present* editions published by the Thema publishing company, as well as several university proceedings. She has organized academic conferences both independently and in collaboration with colleagues from the University of Zagreb.

Marina Protrka Štimec
is an assistant professor of Croatian modern and contemporary literature at the Department of Croatian Language and Literature at the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia. Her research interests include literature, canon formation, theories of authorship, culture, memory and identity, modernism, discourse and postcolonial theory. She is the author of a scientific monography entitled Inventing the Literary Nation. Canon Formation in 19th Century Croatian Literary Periodicals (Stvaranje književne nacije. Oblikovanje kanona u hrvatskoj književnoj periodici 19. st., 2008.); she also prepared a critical edition of Ivana Brlić Mažuranić's Articles (2013) and coedited a scientific conference proceedings volume entitled The Great Healer – A Century of Grigor Vitez (2013, with D. Zalar and D. Zima).

Angela Richter
studied translation studies at the Humboldt University of Berlin and South Slavic literatures in Berlin and at the University of Belgrade. She completed her doctoral degree and conducted her post-doctoral studies on South Slavic literature at the Humboldt University and at the Universities of Sarajevo

and Belgrade. She worked at the Department of Slavic Studies in Berlin (1978-94). She has been a visiting professor at the Universities of Sarajevo, Novi Sad, Belgrade, East Mostar, Banja Luka, Voronezh, Leipzig and Skopje. She was a professor of South Slavic studies at the Department of Slavic Studies at the Martin-Luther University of Halle-Wittenberg (1994-2017). She is a co-editor of the SLAVICA VARIA HALENSIA and the head of the Halle branch of the Southeast Europe Association. She has been a member of the Leibniz Association since 2016.

BORIS SENKER
is a retired professor in the field of drama and theatre at the Faculty of Humanistic and Social Studies at the Zagreb University, where he studied comparative literature and got his Ph.D. He devised an interdisciplinary doctoral study programme entitled Literature, Performance Art, Film and Culture and was the chair of this program for 6 years. His publications include books on the ‚formative period' of director's theatre, Croatian and European theatre in the 20th century, Shakespeare on Croatian stages and contemporary theatre studies. He is currently editing the THEATRE LEXICON for the Lexicographical Institute ‚*Miroslav Krleža*' in Zagreb. He is the (co)author of 30 plays and stage scripts and a full member of the Croatian Academy of Sciences and Arts.

NENAD VELIČKOVIĆ
is an associate professor at the Literature Department of the Faculty of Philosophy at the University of Sarajevo. His Ph.D. thesis on the subject of ideological instrumentalisation of literature in Bosniak, Croat and Serb textbooks was completed in 2010. Most of his present-day research focuses on the use of literature in education and the critique of post-modern nationalist discourse, the findings of which have been published in articles and books: DIJAGNOZA: PATRIOTIZAM (2010), ŠKOLOKREČINA (2013), LAŽA I APANAŽA (2017, all of which were published in Fabrika knjiga, Belgrade). Apart from being the editor-in-chief of *Školegijum*, a journal and website on critical education, he has edited articles in more than 20 journals (by both local and foreign authors) for the Omnibus publishing house, which he co-owned from

1999 to 2007. He co-founded and edited several magazines and publications such as *Vizija*, *Omnibus*, *Alčak*, *FAN* and *Književni žurnal*. Veličković has published numerous stories, plays, essays and novels including KONAČARI, OTAC MOJE KĆERI, SAHIB, 100 ZMAJEVA and VREMENSKA PETLJA. His books have been translated into more than ten languages, including English, German, Italian, Slovenian, Ukrainian, Hungarian and Polish. He has received several awards for radio dramas and, in 1995, his book ĐAVO U SARAJEVU received an award for the best short story collection. He has been a guest lecturer at universities in Zagreb, Ljubljana, Skopje, Vienna, Berlin, Heidelberg, Halle, Wroclaw, Trieste, Thessaloniki, Istanbul, Plovdiv and Poznan.

TOMISLAV ZAGODA
works as a book editor at the Croatian publishing company *Znanje*. He graduated with a degree in painting from the Zagreb Academy of Fine Arts in 1995, where he studied under Professor Gjuro Seder. Upon graduating from the Academy, he studied religious culture and philosophy. He completed his Ph.D. and postgraduate studies in literature, culture and film at the Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences. He is currently focusing on the following fields of research: contemporary Croatian, Slovenian and Bosnian prose, semiotics, cultural studies, intercultural relations and South Slavic literature. He won the national literary award *„Grigor Vitez"* for his teen novel entitled BALADA O BUGINIM GAĆICAMA. He is author of several scientific publications and has participated in scientific conferences and meetings (*Obdobja, Peti slavistički kongres*).