

Ana Penjak, prof.
Kineziološki fakultet Sveučilišta u Splitu
Split, Hrvatska
ana.penjak@kifst.hr

POVIJEST POLITIČKOG KAZALIŠTA – PREDSTAVA HAMLETA U SELU MRDUŠA DONJA IVE BREŠANA KAO PRIMJER POLITIČKOG KAZALIŠTA U NOVIJOJ POVIJESTI

Sažetak

Politika je bila i jest nezaobilazna tema kazališta u svako doba. Cilj upuštanja u kratku pustolovinu kroz povijest političkog kazališta jest da se ukaže kako ono ne pripada samo prošlosti, naprotiv: ono što je Eshila 472. prije Krista potaklo da napiše prvi sačuvani komad potaknulo je i Ivu Brešana da, u novijoj prošlosti, napiše svoj kazališni komad. Prema sudu mnogih kritičara jedan od najutjecajnijih hrvatskih dramskih tekstova u suvremenoj hrvatskoj književnosti predstavlja upravo dramski tekst Ive Brešana Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja. Drama o licemjerju, lopovluku i oportunistima zaodjevenim političkim frazama, bez obzira na vrijeme i političko uređenje u kojemu se prikazuje, zapravo je tekst o nama danas, jer svjedoči o tome kako se Bukare i dalje rađaju i uspješno vladaju.

Ključne riječi: političko kazalište; Ivo Brešan; groteskna tragedija; intertekstualnost; teatar u teatru

Politika i/ili kazalište

Na francuskom *théâtre politique*, na engleskom *political theatre*, na njemačkom *politisches Theater*, na talijanskom *teatro politico*, na hrvatskom *političko kazalište*: navedena sintagma mogla bi navesti na pomisao da je riječ o kazalištu koje se razvilo u moderno vrijeme, tj. da se radi o suvremenom fenomenu. "Političko

je kazalište gotovo tako staro kao kazalište samo”,¹ tvrdi Siegfried Melchinger u predgovoru svoje knjige *Povijest političkog kazališta*, što ujedno opovrgava tvrdnju da je *političko kazalište* izum novijeg datuma.² Drugim riječima, politika je oduvijek bila sastavni dio čovjekova života, jer je čovjek uvijek bio i jest nevidljivo povezan s političkim i ekonomskim čimbenicima svojega vremena ili, kako je to Brecht jednom rekao: “Da zaradi ručak, svaki kineski kuli mora se baviti svjetskom politikom”.³ Politika je važna i u svako doba neodloživa kazališna tema. Politika se na pozornici, što god pod tim podrazumijevali: državu, vladara, moćnika, rat, mir ili vlasništvo, uvijek pojavljuje kao nešto konkretno. Prikazujući individuum *in statu agendi*, koji su u stanju birati između više mogućnosti, kazalište ima priliku prikazati akciju na dva načina: kao rezultat očitljivih motiva, ili kao proces u kojem akcija nastaje. Ono (političko kazalište) se prikazuje publici koja njegov predmet mora prepoznati. Povijest političkog kazališta pokazala je da je ono ishodište svojih tema uvijek nalazilo upravo u aktualnostima. Međutim, s druge strane, uzmemo li pojam politike u etimološkom smislu, doći ćemo do zaključka da bi svako kazalište nužno trebalo biti političko, jer ono svoje protagoniste smješta u nekakav grad, prostor ili skupinu. No, je li uistinu baš svako kazalište nužno političko?

Da svako kazalište ipak nije nužno političko, pokazuje i razlika između političkog i nepolitičkog kazališta. Naime, političko kazalište uspostavlja određene situacije ili zbivanja koja su od važnosti mnogima, ako ne i svima, prikazujući istovremeno obrasce ponašanja u danim situacijama, apelirajući na direktnu *kritiku* gledalaca. Iz toga slijedi da je političko kazalište kritičko kazalište, jer se kritika uvijek upućuje u ime drukčije, neutvrđene opozicije. Međutim, možda je najznačajnija karakteristika političkog kazališta upravo trenutak uspostavljanja situacije u kojoj se gledatelj suočava s istinom koja ga se, ali i drugih pojedinaca ako ne i svih, neposredno tiče. Trenutak suočavanja s istinom prerasta u trenutak suočavanja s društvenom stvarnošću, tj. javnom istinom. I upravo je *javna istina* cilj, ali i primarna razlika između političkog i nepolitičkog kazališta, političkog kazališta kao mjesta na kojemu se o takvim procesima može javno raspravljati.

Kazalište kao oblik umjetnosti i kao kulturna djelatnost oduvijek je i služilo kao političko sredstvo za postizanje nekog cilja. Ti su se ciljevi razlikovali ovisno o vremenskom trenutku, ali i ovisno o različitim geografskim prostorima. Tako se može naići na različite ciljeve – od onih koji su na pozornici željeli prikazati moć

¹ Melchinger, S., *Povijest političkog kazališta*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1989., str. 5.

² Da je političko u najvećoj mjeri bilo kazalište u Ateni, V. stoljeće, govore nam djela tragedio-
grafa Eshila, Sofokla, Euripida i komediografa Aristofana. Najstariji tekst koji posjedujemo,
a koji pripada upravo političkom kazalištu, Eshilova je drama (tragedija) *Perzijanci* iz 472. u:
Melchinger S., *op. cit.*, str. 7, 21.

³ Piscator, E., *Političko kazalište*, Zagreb: Cekade, 1985., str. 99.

uprizorenjem nekog vladara, do onih koji su htjeli prikazati nemoć uprizorenjem potlačenog individualaca ili manjine.

Politika je u svako doba bila i jest nezaobilazna tema kazališta jer ono (političko kazalište) pokazuje čovjekovu sposobnost da djeluje, prikazuje ljudsko iskustvo, prošlo, sadašnje i ono koje će možda tek uslijediti; prikazuje bitna i presudna etička, socijalna, politička, moralna i egzistencijalna pitanja određenog vremena i prostora, a zna se da nijedna druga vrsta umjetnosti ne može tako dobro sve to prikazati, kao što to može kazalište. To potvrđuje Melchingerovu tvrdnja da je “kazalište bilo i jest objekt politike kao što je politika bila i jest objekt kazališta: njegova tema”.⁴ Stoga nas i ne čudi da kazalište, kao umjetnost i kao kulturna djelatnost, izravno reagira na bilo kakve promjene u društvu, posebice na političke i državne.

Od Eshila i Orestije, Shakespearea i Richarda III. do Brešana i Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja

Brojni su bili pokušaji omalovažavanja kazališta koje se bavilo politikom od davnih dana pa sve do novije povijesti. Omalovažavanje je najčešće rezultiralo zabranom rada kazališta ili skidanjem određene, “neprijemljive” predstave s repertoara. Razlozi tome bili su brojni i posve raznoliki: od tvrdnje da političko kazalište kvari pojedinca i državu, do onoga da kazalište radi protiv države. Kazališni rad zabranjivale su brojne institucije i njezini predstavnici: od crkve u srednjem vijeku, do puritanske vlade 1642. godine u Engleskoj, pa čak i Kongresa američke revolucije 1774. godine. S druge strane, ukoliko ne bi došlo do zabrane rada, onda bi se vrlo često događalo da se vlast direktno upletala u njegov rad. Najstariji primjer upletanja vlasti u rad kazališta koje se bavilo politikom jest onaj s kraja 5. stoljeća u Ateni, kada je grad izgubio svoju slobodu dok je Akropolu zaposjelo zapovjedništvo okupacijskih snaga. Iako je političko kazalište u najvećoj mjeri bilo izraženo upravo u Ateni, tada je zabranjeno prikazivati kazališne komade s političkom tematikom. Naime, kazalište je u to doba u Ateni bilo polis, a polis je, kako je poznato, značio demokraciju. I iako su baš Grci slobodu govora smatrali temeljnom postavkom demokracije, vrlo će rijetko političko kazalište i dramatičari biti slobodni u tom smislu. To dokazuje i činjenica da su upravo dvojica tragediografa, Eshil, čija se drama *Orestija*⁵ smatra jednom od najvećih političkih

⁴ Melchinger, S., *op. cit.*

⁵ Radnja drame temelji se na priči o jednoj ženi koja je, dok joj je muž bio u ratu, našla ljubavnika. Inače, muž joj je bio vladar. Na povratku iz rata žena i ljubavnik ubijaju njezina muža uzurpirajući, istovremeno, vlast. Budući da je zakonitost prekršena, par se odlučuje latiti tiranije. Ali kćer i sin ubijenog vladara nisu spremni prihvatiti ubojstvo oca ni novu tiraniju,

drama ikad napisanih, u kojoj je po prvi put na pozornici javno prikazan odnos moći i nasilja, te Euripid, bili prisiljeni napustiti taj polis i umrijeti u prognanstvu. Nadalje, 1737. godine u Engleskoj je osnovana služba lorda komornika, čime je i službeno uvedena cenzura koja će tek 1968. godine biti i službeno ukinuta. Godina 1930. ostala je zabilježena kao godina u kojoj je Staljin, pod krinkom da bi socijalistički realizam trebao nadomjestiti eksperimentalni malograđanski formalizam, likvidirao revolucionarno kazalište. I Hitler je, s druge strane, u povijesti političkog kazališta ličnost koja je na kazalište vršila represiju. Naime, nedugo nakon Staljina, Hitler je u Njemačkoj naredio "glajhšaltung" kazališta. Takvih je primjera repesije, upletanja i omalovažavanja političkog kazališta, ali i kazališta općenito, kroz povijest bilo mnogo više nego što je navedeno. No, da povijest političkog kazališta nisu obilježili samo prethodno navedeni mračni trenutci, govore imena i djela autora koji su svojim radom obogatili dugu povijest političkog kazališta.

Naime, svjetska povijest kazališta počinje upravo političkim kazalištem, i to davne 472. godine u Dionizijevom kazalištu, kada je prikazana prva, već prethodno spomenuta tragedija: Eshilova *Orestija*. Ta će tragedija probiti put cijelom jednom nizu dramatičara, poput Sofokla i Euripida, koji su obilježili povijest političkog kazališta. No, 5. stoljeće prije Krista nije obilježila samo tragedija, već i komedija. "Tolstoj je rekao da je sudbina umjetnosti da prenosi istinu iz uma u osjećaj. Lenjin je govorio o toplom srcu Gorkoga. A Mejerhold je žalio što u političkim komadima nije nigdje prikazan čovjek 'koji u najtežem trenutku zrači naivnom, gotovo dječjom radosti, kao primjerice Lenjin; jer, on je bio sposoban da se smiješi u najtežem trenutku borbe'. [...] Tko razum izjednačuje s osjećajnom hladnoćom, čini loš politički teatar jer amputira ljudsku prirodu. A što bi sve to bilo bez humora? Bez dosjetke, šale i duhovitosti? [...] Šala je opći argument. Ona se između ironije i groteske igra kazališnim sredstvima da bi ismijala to što se u povijesti i sadašnjosti pokazalo kao izvanvremensko, a može se predvidjeti i u budućnosti: *glupost*."⁶

Komedija se, baš poput tragedije, primarno bavila aktualnim političkim temama. Među piscima komedija najzastupljeniji je Aristofan s jedanaest sačuvanih komedija, od kojih je šest čisto političko kazalište. Zadatak komedije bio je poučiti grad i njegove stanovnike dobru i istini. Najboljim sredstvom izražavanja pokazali su se upravo ruganje, grubosti, besramne šale i pošalice,

te se odlučuju na umorstvo majke, tj. umorstvo tiranina. No, ubojica ne može preuzeti vlast koja mu legalno pripada, jer su mu ruke uprljane krvlju počinjenog zločina. U tom trenutku privatna krvna osveta postaje politikom. Sud kažnjava kapitalni zločin u ime države, dok se krvnim srodnicima osporava pravo da sami izvrše pravdu. Kraj cijeloga tog političkog komada leži u formiranju pravne države kao posljednje instance privatnih zločina.

⁶ Melchinger, S., *op. cit.*, str. 511-512.

umotani u žanr komedije. Nadalje, barok će, s druge strane, pružiti kazalištu i komediji zlatno razdoblje. Političko kazalište Zlatnoga vijeka više se nije događalo samo na univerzalnoj razini, već i na razini brojnih stvorenih država i nacija. *Commedia dell'arte*, koja je osvojila cijelu Europu, samo je jedan primjer toga. Političko je kazalište, zahvaljujući možda ponajviše upravo komediji, svladalo ne samo granice zemalja, već i razliku među klasama. Nadalje, u cijelom tom nizu nezaobilazan je, dakako, i Shakespeare sa svojim "dramama karaktera". Naime, ne mogu se baš svi Shakespeareovi komadi okruniti titulom političkog kazališta. *Hamlet*, *Macbeth*, *Kralj Lear*, *Troil* i *Kresida*, trilogija *Henri VI.*, ali i *Mjera za mjeru* te *Oluja* samo su dio kraljevskih, tj. povijesnih drama, *histories*, u kojima je politika središnja tema. Corneille, Racine i Molière, Schiller, Nestroy, Victor Hugo i svi oni nespomenuti, ali zbog toga ne i manje važni, samo su dio niza dramatičara koji su svojim radom i djelima ostali zabilježeni u povijesti političkog kazališta. Remek-djela političkog kazališta u 19. stoljeću predstavljaju Büchnerova *Danteova smrt* i *Woyzeck*, te Gogoljev *Revizor*, dok će to isto u moderni predstavljati Ibsenovo kazalište, osobito djelo *Sablasti*, Tolstojeva *Moć tmine*, te brojna druga djela. Zasebno mjesto u novijoj povijesti zasigurno pripada Brechtu i Piscatoru, inače dvojici ljudi koji su uspjeli srušiti dogmu da politici, tom "prljavom poslu", nema mjesta u umjetnosti općenito, pa tako ni u kazalištu. Dok je Brecht gotovo isključivo pisao političko kazalište, Piscator je svoje mjesto u povijesti političkog kazališta zaslužio, jer je upravo on postao prvim teoretičarem političkog kazališta.

S druge strane, Hrvatska je novija povijest, od sredine 20. stoljeća naovamo, obilježena nizom velikih promjena i prevrata koji su uvelike utjecali na dramsku produkciju. U prvom redu izmijenilo se na našem području nekoliko režima i bili smo dijelom višenacionalnih državnih tvorevina, počevši od Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, potom Kraljevine Jugoslavije, nakon toga Nezavisne Države Hrvatske i na koncu jednopartijske, totalitarne države pod tri imena – Demokratska Federativna Jugoslavija, Federativna Narodna Republika Jugoslavija i Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija. Sve je to bilo popraćeno lomovima i krizama te nizom ustavnih, političkih, administrativnih i gospodarskih reformi, kao i rastućim nacionalnim, vjerskim, ideološkim i društvenim antagonizmima. Svi su režimi kazalište podređivali svojim vojnim, političkim i ideološkim interesima, a skrivenim ili otvorenim mehanizmima cenzure branili su mu ono što se nije smjelo prikazivati. Iako bi se očekivalo da će nakon raspada Jugoslavije, pada komunističkog sustava, rata u Hrvatskoj te naposljetku stečene samostalnosti hrvatske države i proklamirane slobode, na scenu hrvatskoga nacionalnog kazališta napokon izaći na površinu govor o, mnogo puta do sada, zabranjenim temama, dogodilo se nešto posve neočekivano – dramski su autori zašutjeli na temu politike, dok su neki čak i otišli u druge

dramske žanrove (Nedjeljko Fabrio, Ivan Kušan) ili u prozu (Ivo Brešan). Tema ovog rada, ujedno i dio naslova, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, dramski je prvijenac književnika i dramatičara Ive Brešana. S obzirom na to da ovu njegovu dramu, napisanu 1965. godine, s punim pravom možemo označiti atributom "politička", pokušat ćemo je analizirati u kontekstu povijesti političkog kazališta, s jedne strane, i političke situacije vremena u kojem je drama nastala, s druge strane.

O čemu govori *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*?

Tekst *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*⁷ dramski je prvijenac Ive Brešana,⁸ napisan 1965. godine, dok je definitivan oblik zadobio obogativši se iskustvom istoimene premijerne kazališne izvedbe u travnju 1971. u Teatru ITD, u režiji Božidara Violačića, te je iste godine djelo tiskano u časopisu *Kolo*.

S obzirom na to da se kroz studije i napise o toj drami nigdje ne proteže misao o njezinoj pripadnosti pučkom teatru, radije se, pri određivanju pripadnosti drame, koristi oznaka *groteskna tragedija*, koja je ujedno i naslov Brešanovih dviju knjiga: *Groteskne tragedije* (Zagreb 1979) i *Nove groteskne tragedije* (Zagreb 1989). Naime, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* "nije niti folklorna drama, nije niti pučki igrokaz, nije laka satira i obračun s obilježjima posebnosti nacionalna značenja".⁹ Ta "groteskna tragedija", kako je određuje i sam autor, travestija je

⁷ U proširenoj inačici naziv Brešanovog teksta glasi: *Nezapamćena predstava "Hamleta" u selu Mrduša Donja općine Blatnik, održana u organizaciji Mjesnog aktiva Narodnog fronta, Poljoprivredne zadruge i Mjesnog aktiva Partije, uz samoprijegoran rad i nesebično zalaganje ovih drugova* [slijede imena dramskih likova i njihove uloge odnosno funkcije u predstavi], u: Senker, B., *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio (1941-1995)*, Zagreb: DISPUT, 2001., str. 255.

⁸ Rođen je u 1936. godine u Vodicama kraj Šibenika. Studirao je jugoslavenske jezike i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Diplomiravši 1960. postaje profesor u šibenskoj gimnaziji. Prvi dramski tekst *Četiri podzemne rijeke* objavio je 1970. u splitskom časopisu *Vidik* (sv. 26/27). Već iduće godine na daskama zagrebačkog Teatra ITD, a nakon petogodišnjeg uzaludnog nastojanja da mu neko kazalište izvede tekst, prikazana je groteskna tragedija *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* u režiji Božidara Violačića. Nakon premijere predstava je izvedena u gotovo svim kazalištima u zemlji, a prevedena je i izvođena u Poljskoj, Austriji, Njemačkoj, SSSR-u, Bugarskoj i Švedskoj. Osim *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja*, Brešan je objavio i sljedeće drame: *Nečastivi na Filozofskom fakultetu* (1975), *Smrt predsjednika kućnog savjeta* (1978), *Svečana večera u pogrebnom poduzeću* (1979), *Videnje Isusa Krista u kasarni VP2507* (napisana 1973., objavljena 1988), *Arheološka iskapanja kod sela Dilj* (1981), *Anera* (1983), *Hidrocentrala u Suhom dolu* (1985). U suradnji s redateljem Krstom Papićem radio je na scenarijima za filmove *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (1972), prema istoimenoj drami, *Izbavitelj* (1976), i *Tajna Nikole Tesle* (1985). Godine 1990. tiskan je i prvi Brešanov roman *Ptice nebeske*.

⁹ Batušić, N., *Drama i pozornica. Deset godina hrvatske drame na zagrebačkim pozornicama* (1964-1974), Novi Sad 1975., str. 198.

znamenite Shakespeareove tragedije *Hamlet*,¹⁰ obogaćena mnogim primislima na naše poslijeratne prilike. Temeljni postupak u Brešanovoj dramaturgiji situiranje je klasične dramske priče u suvremeni kontekst, dok je estetika djela podređena političkoj borbi do te mjere, da je Brešan kazališnu formu pretvorio u pravu idejnu raspravu, na kraju ipak zabranjenu. Služeći se upravo poznatim dramskim predloškom, Brešan je stvorio originalno djelo koje svjedoči o primitivizmu, gluposti i pokvarenosti jednog sustava i vremena. Djelo je komponirano u dva dijela i pet slika. Radnja drame, koja se zbiva pedesetih godina ovog stoljeća, smještena je u maloj, primitivnoj seoskoj sredini Dalmatinske zagore, Mrduši Donjoj, općini Blatnik, u kojoj, prema frontovskom zadatku, neuki mještani uvježbavaju izvedbu Shakespeareovog *Hamleta* odnosno *Amlleta*. U toj će izvedbi Shakespeareov tekst biti lokaliziran na seoski kolektiv i preveden u govor Dalmatinske zagore, tj. Partije donjemrduškog Mjesnog aktiva.

Naime, na sastanku Narodnog fronta u selu Mrduša Donja, na kojem se raspravljalo o oživljavanju kulturne djelatnosti, seljak Šimurina priča kako je u Zagrebu gledao *Hamleta*. Mjesnik Bukara, partijski sekretar i direktor zadruga, čija je riječ svetinja, naređuje seoskom učitelju Škuncu, koji je ujedno i jedini obrazovan u selu, ne samo da režira istoimenu predstavu, već i da je prilagodi selu kako bi je mještani mogli razumjeti, jer "Amlet treba bit jedan pozitivan drug i rukovodilac, koji se bori za prava radnog naroda. Ne može on tute da bude niki princ, pristolonaslidnik, šta ti ga ja znam, ki šta je bija, rećemo kazti, drug... ovaj... kralj Petar".¹¹ Nakon kratkog učiteljevog opiranja, on ipak počinje s uvježbavanjem predstave za koju je angažirao seljake amatere kao glumce. I umjesto Shakespeareovih stihova i jampskog pentametra, scenom se ori deseterac, otkanje i politička frazeologija trenutka. Međutim, scene iz probe u potpunosti

¹⁰ Proučiti sveukupnu englesku prisutnost u hrvatskoj književnosti značilo bi pažljivo utvrditi sve tragove, spominjanja, napravljene prijevode, nakladništvo, uspjele i neuspjele predstave, kritike, zatim opisati i objasniti sve proučavanje jezika te ujedno proučiti i analogni odnos dvaju jezika i kulture. Jedino bi se na takav način moglo shvatiti koliko neki jezik i/ili neka kultura, u našem interesu engleski jezik i kultura, sudjeluju u životu nekoga naroda, tj. određene društvene sredine. Naime, sve do 20. stoljeća možemo govoriti o jako malom broju izravnih veza između Hrvatske i Velike Britanije. Radi se o susretu dviju nesusjedskih zemalja, među kojima nije bilo intenzivnijeg poznavanja. Međutim, upravo uz pomoć intertekstualnosti možemo ući u trag nazočnosti engleske kulture i utjecaja u hrvatskoj književnosti. U 19. stoljeću i početkom 20 stoljeća dva su velika imena svjetske književnosti bila nazočna u hrvatskim tekstovima. Radi se, naime, o Byronu i Shakespeareu čiji su tragovi vidljivi u djelima Kukuljevića, Demetra, Bogovića, Mažuranića, Stjepana Miletića, kod kojega je Shakespeareov utjecaj naizraženiji, pa sve do pojedinih pjesama Vladimira Nazora i lirike Frana Galovića. Oblici u kojima su elementi dvaju autora prisutni nalaze se u žanrovima, likovima, prizorima pa sve do odjeka znamenitih stihova. Međutim, u razdoblju hrvatske moderne situacija se značajno mijenja. Počinje se vrlo izravno pratiti sve ono što se u svijetu trenutno piše te se prema tom modelu pokušava učiti suvremeni izraz.

¹¹ Brešan, I., *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, Zagreb: Prolog, 1979., str. 35.

odgovaraju događajima i odnosima među licima iz stvarnog života. Naime, Bukara je u selu partijski sekretar koji, u stvari, nije ništa drugo nego uzurpator i tiranin, lažni borac i pronevjeritelj, bludnik i pijandura koji u predstavi navlači masku Klaudija. Puljo je poltron, Anđa, unatoč zaljubljenosti, ostaje vjerna i poslušna kći, dok se Škoro, koji u predstavi glumi Hamleta, povlači, pogledom uprtim u pod, pred silom koja mu na kraju biva kriva za ubojstvo njegovog oca. Dva Hamleta, danski i mrduški, isprepleću se do te mjere, da srž prvog skoro prerasta u realnost drugog. Jedina je razlika što u Mrduši nema Hamletove osvete, nema kažnjenih krivica i nema Fortinbrasa, nego se sve završava prizorom svetkovine, orgije, derneka na kojemu se, uz pjesmu i kolo, slave jelo i piće, seks, kocka, nasilje, nered i sebičnost, tj. slave se tjelesni užitak i nihilizam.

Poznata priča o danskom kraljeviću mitski je objektivna; naprosto je onakva kakva jest. Počinje se odmatati klupko zbivanja dok se u tu razmotanu nit počinje sve više zapletati pojedinac. Kozmičke dimenzije klasične tragedije zamijenjene su društvenim prostorom političke groteske koje Brešanov *Hamlet* čine okrutnim i stvarnim.

Važno je još naglasiti i inovativnost jezika u drami koja se očituje upravo u bogatstvu narodnog govora sa svim njegovim grubostima, nečistoćama, prepunog psovki i pučkih idioma, uz puno pjesme i plesa. Da Brešan u djelo uistinu unosi autentični govor Dalmatinske zagore, potkrijepila bih sljedećim primjerom:

“ŠKORO: Nisam, Anđe, tako mi divice Marije! Eto, svaki put kad ti prođem ispred kuće, u vas glas zapivam ne bi li ti na ponistru izašla, a tebe, brte, nigdi pa nigdi.”¹²

Radi se, dakle, o dramskoj strukturi koja je otvorena te je zbog toga omogućeno prodiranje raznovrsnih životnih sadržaja, od dijalekta, psovki, plesa i pjesme, koji su karakteristični za to malo selo u Dalmatinskoj zagori. Preuzimanjem upravo poznate priče Brešan je kroz nju želio progovoriti o priči o temeljnom zlu u ljudima, koje uništava sve ono dobro, o pokvarenosti koja uništava ideale koristeći vladajuću političku paradigmu. Na taj je način Brešan stvorio originalno djelo koje svjedoči o primitivizmu, gluposti i pokvarenosti jednog sustava i vremena.

Politika kao okvir za *Predstavu Hamleta u selu Mrduša Donja*

Po svemu sudeći, upravo zbog dijela publike koja je Brešana doživljavala kao pisca političkih pamfleta, te na indirektan način onemogućila kazališnu recepciju

¹² *Ibid.*, str. 27.

njegovih djela u sedamdesetima, ali i u osamdesetima, ne iznenađuje nas činjenica da Brešan uvijek nastoji u svoje komade ubaciti aktualne političke teme, i to u kontekstu nekih vječnih ljudskih tema. Naime, on upotrebljava aktualne političke teme kao okvir za svoje predstave, koje se inače zasnivaju na sukobu između idealizma, kojeg u *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja* uprizoruje lokalni učitelj Andro Škunac, te lokalnog primitivizma, koji je prisutan u gotovo svim ostalim likova u drami, osim u mladoga Joce Škokića; sukobu između nemogućnosti individualnog djelovanja i pokvarenosti i podlosti seoskog kolektiva.

Naime, radnja Brešanove *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja*, kao što je već prethodno i rečeno, smještena je u pedesete godine 20. stoljeća, u *Drugoj Jugoslaviji* ili *Titovoj Jugoslaviji*. Pod nazivom *Druga Jugoslavija* podrazumijeva se socijalistička republika koja je obuhvaćala današnje države Sloveniju, Hrvatsku, Bosnu i Hercegovinu, Srbiju, Crnu Goru, Kosovo i Makedoniju, a postojala je od 1943-1991.

Od početka postojanja pa sve do njezina kraja (slobodni izbori u Hrvatskoj i Sloveniji u travnju 1990), republika je bila pod vlašću Komunističke partije Jugoslavije, na čijem je čelu bio Josip Broz Tito. Vodeća uloga Komunističke partije bila je garantirana Ustavom iz 1946. i kasnijim ustavima. Josip Broz Tito je držao u svojim rukama sve važne položaje u državi sve do svoje smrti 1980., nakon čega najviše tijelo vlasti u SFRJ postaje kolektivno presjedništvo od osam članova. Realna politička moć počinje biti koncentrirana na razini republika i pokrajina. Društveni i politički sustav SFRJ razvijao se, od početka 1950-ih, pod krilaticom *jugoslavenski put u socijalizam* koji se temeljio na tzv. društvenom vlasništvu i društvenom, ili socijalističkom, samoupravljanju. Taj su sustav karakterizirale: decentralizacija, fleksibilnost, ekonomska efikasnost i pogodniji razvoj standarda građana.¹³

Dakle, osim što radnja Brešanove *Predstave Hamleta...* nije smještena u Kraljevini Danskoj, nego u Kraljevini Jugoslaviji, ni njezin se zaplet ne odvija baš u skladu s prethodno navedenom ideologijom, već više u skladu s pogrešno i vrlo površno shvaćenom istoimenom ideologijom. Naime, odmah na početku drame, u prvoj slici prvoga dijela, nailazimo na opis mjesta radnje koje se podudara sa slikom idologije vremena, "Društvena prostorija Narodnog fronta u Donjoj Mrduši. Na zidovima vise zastave od papira, parole ispisane nevještim rukopisom: Živija Narodni front, Naprid u nove pobjede, Svi u seljačke radne zadruge i sl."¹⁴

¹³ Navedeni su podaci preuzeti sa internetske stranice www.wikipedia.org/wiki/SFRJ#Povijest.

¹⁴ Brešan, I., *Groteskne tragedije*, Zagreb: Prolog 1979., str. 11.

Međutim, drama ipak predstavlja određeni odmak od politike, što se jasno očituje u nemogućnosti individualnog djelovanja u društvu zbog izrazito snažnog djelovanja i nadmoći politike, bilo nad individualcem, bilo nad društvom. Prvi primjer nalazi se već pri početku drame kada Škunac, seoski učitelj, odbija "popraviti Šekspira", na što mu Bukara, koji obavlja dužnost sekretara partijskog arhiva, prijete govoreći: "Ako ti, družo uče, nećeš, dobro. Ne moraš, brate. Naći ćemo mi drugoga. Ali svete mi nedilje, nećeš dugo grijati strinu tute kod nas. Javit ćemo mi onim tvojim pretpostavljenim drugovima kako se ti staraš za prosviđivanje radnog naroda tute u selu. Nećeš ti, družo, biti u jednoj socijalističkoj zajednici povjerenika za kulturu i prosvitu, ne, ne!"¹⁵ Dakle, Škuncu ne preostaje ništa drugo nego da postupi onako kako nalaže Bukara, u čijim se rukama nalazi njegov život. Međutim, nije Škunac jedini koji je prisiljen postupiti protiv svoje volje. Škoro, koji je u *Predstavi* u ulozi Hamleta, u trenutku kada dozna da su mu oca osudili na pet godina robije, osjeća nemoć zbog nemogućnosti djelovanja, te za sebe kaže da je: "[...] skot, ništarija, pas podvijena repa. I umisto da grizem oko sebe, ja od sebe pravim budalu, smijem se, kreveljim, pivam, i to za njih (misleći pri tome na vlast, op. A. P.), za njih koji su ga strpali u zatvor... Pa jesam li ja čovik, majku mu božju?"¹⁶

Vlast je u *Predstavi Hamleta...* uprizorena u liku Bukare, tj. Mate Bukarice, upravitelja zadruga i sekretara Mjesnog aktiva Partije. Njemu se nitko od mještana ne želi suprotstaviti; svi pred njim strahuju i ne usude se ne postupiti onako kako im je on naložio, ili kako on misli da je najbolje za određenu situaciju. To je jasno vidljivo iz već prethodno navedenih citata, ali u citatu koji slijedi Bukara javno ističe kako se u njegovim rukama nalazi moć o kojoj ovisi cijela zajednica Mrduše Donje, te kako je samo njemu dopušteno raditi sve što zamisli i kako zamisli:

"PRVI SELJAK: Lipo, bogami! Vi se gore častite ki prava gospoda, a mi doli suva grla.

DRUGI SELJAK: I to još drugovi rukovodioci! A socijalizam, a ravnopravnost.

BUKARA: Slušaj, ti Šime! Je li tebi jasno da mi tute predstavljamo monarhiju, a ti zadnju rupu na svirali. I red je, brate, da se mi kripimo, a ti da brstiš... Ajmo! Di smo ono stali..."

Brešan, dakle, ovdje jasno daje doznanja čitatelju, ali i publici, kako između

¹⁵ *Ibid.*, str. 34-35.

¹⁶ *Ibid.*, str. 53-54.

vlasti, tj. moći (Bukare) i svih ostalih pripadnika Mrduše Donje i općenito onih ljudi koji nisu na strani moći, ravnopravnost ne postoji. Vlast će uvijek biti ta koja je “gori”, dok će svi ostali “mali ljudi” uvijek biti “doli”. Stoga se nameće pitanje koliko uistinu vrijedi gajiti u sebi želju za djelovanjem, ne samo kao pripadnik jedne ovako male društvene zajednice kao što je Mrduša Donja, već i kao pripadnik puno većih i kompleksnijih društava, kada je, gotovo pa uvijek, pojedinac prisiljen podviti rep i, ukoliko želi doći do određenog cilja, mora ići u skladu s vladajućom moći.

Intertekstualnost kao nezaobilazan element za *Predstavu Hamleta u selu Mrduša Donja*

Interpretacije najvjerojatnije najpoznatijeg komada dramske književnosti uopće, *Hamleta*, brojna su i raznolika – njime su se bavili mnogi, od teoretičara i kritičara poput Harolda Blooma, Sigmunda Freuda, Michela de Montaignea, Jana Kotta, Stephena Greenblatta, Jacquesa Lacana, do nebrojenih poznatih kazališnih umjetnika kao što su Stanislavski, Craig, Olivier, Brook, te Ostermeier, Koršunovas i drugi. Da se današnje društvo i dalje služi Shakespeareovim tekstom *Hamleta*, može se zahvaliti činjenici da taj tekst nije nužno povezan sa prvobitnim kontekstom u kojemu je nastao. Društvo koje se danas njime služi, primjerice poput upravo Ive Brešana, odjeljuje ga od njegovog izvornog konteksta dajući mu novi kontekst ovog društva te na taj način tekst poprima novo značenje u novom vremenu. Velika su djela, među kojima i *Hamlet* zauzima svoje mjesto, neiscrpiva; svaki naraštaj ih razumijeva na svoj način, što znači da u njima čitatelj pronalazi nešto čime bi razjasnio aspekt svojega iskustva. Upravo se ovdje uklapa Brešanova želja da kroz *Predstavu Hamleta...* ukaže čitatelju na probleme u društvu – nemogućnost individualnog djelovanja unutar društva u kojemu politika upravlja sudbinama.

No, ako tvrdimo da je Shakespeareov tekst neiscrpan, to ne znači da nema izvornog konteksta i da autorova namjera nije kriterij izvornog značenja. Ono što je neiscrpivo jest njegovo značenje, njegova mjerodavnost izvan konteksta u kojemu se pojavio. Izvaditi tekst iz njegovog književnog i povijesnog konteksta znači pridati mu drugu namjeru, drugog autora: *čitatelja*; znači pretvoriti to djelo u drugo te ga ne tumačiti na isti način. I upravo je takav način promatranja teksta *Hamleta* omogućio Brešanu da ga sagleda iz jedne druge perspektive, da mu prida novi kontekst, novog čitatelja i novo značenje. Tvrdnja da se “Svaki tekst konstruira kao mozaik citata, svaki tekst upija i transformira drugi tekst”,¹⁷ tj. “[...]”

¹⁷ Kristeva, J., *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Éd du Seuil, 1969. u: Compa-

činjeničnom zanesenošću jednog teksta u drugome”,¹⁸ idealno ocrtava spoznaju da tekstovi ne posjeduju svoj izolirani identitet, već da on nastaje u suodnosu s drugim tekstovima. Fenomen intertekstualnosti,¹⁹ koji je prema tom shvaćanju ključan za književnu proizvodnju i njezino razumijevanje, razmotrit će se upravo na dramskom djelu Ive Brešana *Predstava Hamleta....* Ono što se u Brešanovom djelu ponavlja jest srž Shakespeareovog *Hamleta*, tj. njegova fabula. Zaplet je, međutim, u *Predstavi Hamleta...* sveden na najprizemnije. *Hamletov* uzurpator prijestolja i kraljičine postelje kod Brešana je lokalni nosilac političke moći, Bukara, koji je do moći došao upravo lažno predočenim zaslugama. Ubojica kralja u *Hamletu* ovdje nije izravno prikazan. Naime, on u *Predstavi Hamleta...* krađe zadružni novac, dok se krivica na kraju pripíše nedužnom poštenjaku:

“ŠKORO: Onih deset milijuna koji manjkaju ja sam izda Bukari na njegovo tražnje za nabavku traktora i za nike popravke u zadrugi. To je sve točno bilo zapisano u knjizi rashoda, i kad i za što je izdano, ali ta je knjiga nestala oni isti dan kad je tribala doći komisija...

[...] Ali knjiga rashoda je postojala i sve je u njoj bilo ubiljegovano, a to zna i Mačak, koji je sa mnom radija u kancelariji, ali Mačak sada muči ki kurva i neće da svidioči, jerbo mu je niko začepija gubicu ili ga je podmitija...”²⁰

Na Škori je sada da pronade lupeža i da dokaže očevu nevinost. On će to na kraju i uspjeti, ali će za njegovog oca biti prekasno, jer će se do tada otac već ubiti. Za takav ishod kriva je zajednica koja je pasivna i čija pasivnost dopušta krivcu da izbjegne kaznu, ali i da ujedno zadrži vlast.

Shakespeareov *Hamlet* prisutan je u *Predstavi Hamleta...* na nekoliko različitih načina:

1. CITATI – Učitelj Škunca, pasivni intelektualac koji “popravlja” tekst *Hamleta* iako smatra da je to “čisti kriminal”,²¹ izgovara dijelove nekih

gnon, A., *Demon teorije*, prev. M. Čale, Zagreb: AGM, 2007. str. 146.

¹⁸ Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Éd du Seuil, 1982. u: Compagnon, A., *Demon teorije*, prev. M. Čale, Zagreb: AGM, 2007. str. 8.

¹⁹ “Intertekstualnošću nazivamo onu tekstovnu interakciju koja se prizvodi unutar jednog teksta. Za spoznajni subjekt, intertekstualnost je pojam koji upućuje na to kako neki tekst čita povijest i u nju se uključuje.” u: Vidan, I., *Engleski intertekst hrvatske književnosti*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1995., str. 14. Intertekstualnost kao termin usvojila je suvremena znanost o književnosti ne samo na razini teorije, već i u praksi. Naime, radi se o utjecaju određenih tekstova na druge tekstove uključujući pri tome sve oblike obrade, razrade, prilagodbe, pretvorbe, imitacije, parodije, dodatke, skraćivanja, suočavanja, susretanja, miješanja diskursa, tj. sunazočnost, najčešće jednog teksta u drugom. Gerard Genette pod terminom intertekstualnost podrazumijeva “efektivnu nazočnost jednog teksta u drugom”. Naime, sâm termin stvorila je Julija Kristeva pišući o shvaćanjima Mihaila Bahtina o romanu.

²⁰ Brešan, I., *Groteskne tragedije*, Zagreb: Prolog, 1979., str. 55.

²¹ *Ibid.*, str. 34.

monologa uz pomoć kojih čitateljima, ali i samome sebi, želi dokazati kako ne odskakće previše od izvornog teksta. Međutim, i seljaci – glumci pokušavaju čitati svoje uloge prema prijevodu izvornog teksta, ali s obzirom na njihovu neukost i manjkavost u artikulaciji, oni zahtijevaju preinaku izvornika;

2. Škunca “prerađivanjem” Shakespeareovog *Hamleta* zapravo piše novog *Hamleta* koji je “toliko daleko od Šekspira da on može mirno u grobu spavati”.²² Novi *Hamlet* je u skladu s narodnom metrikom, pisan folklornim stihom, a ne kao u originalu jampskim pentametrom, i s narodnim klišejima s kojima, onda, njegovi “glumci” nemaju problema:

“Lipo je, brte, od tebe šta se toliko kidaš za ćaćom...”,²³

“Oj, Amlete, moja muška snago, ti si meni milo i drago.”²⁴

3. Predstava koju uvježbavaju donjemrduški mještani samo je gruba i surova adaptacija Shakespeareovog *Hamleta*;
4. Rečeno je već prije da je okvir Shakespeareovog djela prisutan i u novoj verziji *Hamleta*. Međutim, neki se dijelovi iz izvornika, poput, primjerice, scene “mišolovke”, u novom *Hamletu* ponavljaju više puta, tj. dvaput (pantomimom i u prizoru s recitacijom);
5. O izvedbi *Hamleta* priča se još i u druga dva izvora. Jedan izvor je Šimurina koji prepričava kako je u Zagrebu išao u teatar, gdje je gledao predstavu “Omleta”; drugi je izvor radio-emisija u kojoj možemo čuti, na raznim mjestima u komadu, kritičku analizu jedne zagrebačke kazališne interpretacije Shakespeareovog djela *Hamlet*.

Osim do sada navedenih paralela između dvaju djela, postoji još jedan element koji je jako izražen u Brešanovom *Hamletu*. Naime, Northrop Frye sve one slike, odnosno motive koji se u književnosti pojavljuju dovoljno često da ih možemo smatrati elementima književnog iskustva, naziva “arhetipovima”.²⁵ Jako čest motiv u književnosti upravo je motiv glazbe i pijanke. Pronalazimo ga kod Shakespearea, Dostojevskog, Dickensa i drugih. Kod Brešana taj motiv poprima grotesknu nijansu; naime, prisutan je kod njega tijekom cijele drame.

²² *Ibid.*, str. 50.

²³ *Ibid.*, str. 33.

²⁴ *Ibid.*, str. 50.

²⁵ Frye, N., *Anatomija kritike*, Zagreb: Golden marketing, 2000.

Elementom glazbe i pijanke koriste se upravo sami izvođači *Predstave Hamleta u selu Mrđuša Donja*, uz pomoć koje završavaju istoimenu predstavu:

“[...] Šta ste tute umukli... Mi smo spremili predstavu, čujete li... To triba proslaviti... Pisma... Kako ide ona pisma... ‘Uživajmo braćo draga, neka ide sve do vraga...’ Jure... Šime... Maćak... Pivajte, en vam mliko Isusovo!...

BUKARA: Kolo... Dajte kolo... Ožezi... Opali...

Poskoči...

.....

KOLO: Ko-ne-pi-je-vi-na,
Ne-zna-za-ve-se-lje,
Ži-vi-ka-no-svi-nja,
Za-nje-ga-je-ze-lje.”

Dakle, svrha intertekstualnosti u drami Ive Brešana upravo je ta da se pokaže odnos njegovog teksta prema preuzetom predlošku, da se stvori suodnos između dviju različitih kultura, da se uoči na koji način i u koliko mjeri metatekst može biti prisutan u samom tekstu te kakva mu je krajnja funkcija u realizaciji djela.

Međutim, unatoč svim preinakama i paralelama koje se mogu povući između dva *Hamleta*, radnja Brešanovog *Hamleta* jednako je ozbiljna za današnje društvo kao što je i Shakespeareov *Hamlet* bio za renesansno doba.

Teatar u teatru Ive Brešana

Uz element intertekstualnosti, a s ciljem što boljeg razumijevanja samog koncipiranja izabranoga dramskog predloška, potrebno je razmotriti i problem *teatra u teatru*. Naime, radi se o vrlo složenom fenomenu te ga je potrebno jasno definirati i raščlaniti određene njegove kriterije poput: uloge teksta umetnutog komada s okvirnom radnjom, uloge prostora, identiteta glumaca itd.

Brešanov *teatar u teatru* sagrađen je na poznatom klasičnom predlošku Shakespeareovog *Hamleta*, koji mu je ujedno i jedan od najvećih izvorišta. No, Shakespeareov *Hamlet* doživjet će u Brešanovoj *Predstavi Hamleta u selu Mrđuša Donja* teško oštećenje, tj. svojevrsno pojednostavljenje, a time i skraćenje. Naime, doći će do pojednostavljenja ne samo jezika, već i zbivanja, odnosa, pa sve do pojednostavljenja naziva likova (*Hamlet* će tako postati *Amlet*, dok će *Ofelija* postati *Omelija* itd.).

Tako u Brešanovom *teatru u teatru* zbilja postaje predstava, dok se istovremeno

razotkriva političko lice, ali ujedno i sva, do tog trenutka, maskirana lica mještana u selu Mrduši Donjoj.

“Na koji način Brešanov groteskni tekst uspijeva pokazati nenašminkano lice? Kako se lažni slojevi skidaju, svlače? Upravo neočekivanim postupkom – ponovnim navlačenjem, oblačenjem.”²⁶

Međutim, kako čitatelj može razaznati kada se radi o “zbiljskom” liku, a kada o liku fikcije? U Brešanovom tekstu taj je problem riješen uz pomoć didaskalija:

“Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja:

Odlaze.

Škunca ostaje sam, duboko zamišljen. Vani je već pao sumrak. On lagano otvara knjigu s tekstom Shakespeareovog ‘Hamleta’ i nezainteresirano je prelistava, a onda se na jednoj stranici zaustavi i udubi u tekst.

ŠKUNCA: čita poluglasno...”²⁷

Nadalje, teatralizirajući likovi u Brešanovom djelu progovaraju istinu o “zbilji” koje su i sami dio, ali ipak distancirajući se u određenoj mjeri. Primjerice, Škuncu se čini da je jedina mogućnost djelovanja te mogućnost da progovori o svom položaju unutar društva upravo preuzimanje nove uloge u *Predstavi Hamleta*, kojom on postaje redatelj, a ne više seoski učitelj. Škuncin monološki teatar u teatru povezan je s teatrom u teatru čitave drame. On, naime, preuzima ulogu koja u preuzetoj strukturi zauzimala istu poziciju.

Prema tome, čitav tekst *Predstave Hamleta...*, u kojemu je vidljiv fenomen *teatra u teatru*, ima sljedeća karakteristična obilježja:

- 1) Sudionici *teatra u teatru* istovremeno su i sudionici okvirnih zbivanja;
- 2) Tekst koji se igra prerađena je verzija čitatelju i gledatelju već otprije poznatog literarnog remek-djela, koje je poslužilo kao predložak i okvirnoj igri, dakle u Brešanu samom;
- 3) Do razdiobe prostora “teatra” i prostora “zbilje” dolazi samo na trenutke.²⁸

Iz svega ovoga može se zaključiti da zapravo svaki lik u *Predstavi Hamleta...* “glumi” ono što on uistinu i jest.

²⁶ Čale-Feldman, L., *Brešanov teatar*, Zagreb: Teatrologijska biblioteka, 1989., str. 37.

²⁷ Brešan, I., *Groteskne tragedije*, Zagreb: Prolog, 1979., str. 39.

²⁸ Čale-Feldman, L., *op. cit.*, str. 44.

Zaključak

Kazalište se, kao sustav standardiziranih društvenih vrijednosti, u posljednje vrijeme našlo pred velikim izazovom. Nove multimedijske produkcije, koje se šire internetom, brzo konzumiranje sve većeg broja sadržaja i sve bržeg zaboravljanja, novi hitovi i novi proizvodi stavili su kazalište na poziciju u kojoj se do sada nije moglo naći. Fragmentacija kazališta i njegovih vrijednosti rezultat su upravo tog procesa. Industrijski način proizvodnje kulturnih, ali i kazališnih sadržaja oslanja se na brzu medijaciju njezinih vrijednosti posredovanu medijskom prezentacijom. S druge strane, da kazalište i politika nikada nisu bili u dobrim odnosima, iako su uvijek bili isprepleteni, poznato je od davnih dana. Međutim, otkada je nastupila kriza neoliberalnog kapitalizma, koja je kao posljedicu imala svjetski financijski slom, taj je odnos još napetiji. Kada toj cijeloj priči dodamo domaći, nacionalni, kontekst nazadnosti i nedovršene tranzicije, onda zasigurno ne možemo govoriti o zadovoljavajućem rezultatu. No, što je to trulo u državi Hrvatskoj? Kazalište je danas, mogli bismo slobodno reći, svugdje, pa tako i u Hrvatskoj, postalo, s jedne strane, puka ideologija ali, s druge strane, i industrija koja kao da funkcionira samo prema principima i zahtjevima tržišta. "Politika je, dakle, neizbježna", tvrdi Brešan, "jer, napokon, ne može se ući u more i pri tome se ne smočiti, ali ona ovdje ostaje samo pano, na kome se ispisuju vječna ljudska pitanja."²⁹ Slobodan Šnajder, autor najkontroverznijeg djela novije hrvatske književnosti, *Hrvatskog Fausta*, svoje će shvaćanje političkog kazališta iznijeti u zbirci eseja i kritika *Radosna apokalipsa*. Prema njegovu mišljenju, političko je u kazalištu ono što se opire zlouporabi neke određene politike, da bi politiku jednostavno ukinulo: "Dakle, političko kazalište za to da politika u teatru prestane biti potrebom? Da je baš tako kao što je prava, duboko i zasnovana utopija u svojoj biti antiutopijska. Nju se misli zato da utopija više ne bi bila potrebna. No, kad jednom odbacimo politiku, hoće li još biti kazališta, i kako li će ono izgledati, kad je već s onim političkim isprepletano još od svojega postanja? I hoće li ono u poznatim nam, ili slućenim oblicima, uopće biti moguće? Je li moguć i kako izgleda užitak s onu stranu grijeha?"³⁰

Ali može li se onda naći opravdani i prihvatljivi razlog da se ne izvodi Brešanova drama *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (koja je zahvaljujući političkim strujanjima onda ujedno jedva doživjela i svoju premijeru!), ako ne iz političkih razloga prekrivenih, već tako dobro nam poznatih, velom hrvatske šutnje. "Mene ne zanima politika već one vječne ljudske teme: lopovluk, pokvarenost, karijerizam, ljudski idealizam u borbi protiv toga. Te teme pokušavam staviti u kontekst jedne

²⁹ Bobinac, M., *Puk na sceni – Studije o hrvatskom pučkom komadu*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2001., str. 227.

³⁰ Šnajder, S., *Radosna apokalipsa*, Zagreb: Prometej, 2006., str. 255.

suvremene situacije koja je politička pa samim tim moram dotaknuti u politiku, ali politika za mene nije objekt promatranja.”³¹ Posebnost je *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* upravo u tome što nije više samo govor o javnoj istini, već ona postaje istina sama, zbilja koju je nemoguće izbjeći, te jedino što preostaje njezinim “malim ljudima” jest prilagoditi se. Brešanovi likovi kao da su uhvaćeni u mreži iskrivljenih zrcala, u kojima se neprestano odražavaju aluzije na *Hamleta*. Groteskno u djelu ne ukazuje na pojedinca i njegovu moguću tragediju, već na nekakav oblik društvenog sporazuma koji sve gledatelje i sudionike predstave čini sudionicima “groteskne stvarnosti” u kojoj žive. Naime, groteskan je cijeli kolektiv, tj. temelji toga društva koji proživljavaju evidentnu tragediju čitavog jednog razdoblja. Očigledno je da se mrduška zajednica nalazi u kritičnom stanju, da u njima nema povratka moralnim vrijednostima, da u njima nema poželjne ravnoteže života u prikazanoj sredini, da “negativci” i dalje ostaju nekažnjeni, da su svi oni koji se kreću suprotnim smjerom od onog vodećeg, političkog, već unaprijed osuđeni na propast. Naime, dolazi se do zaključka kako istoimena drama zapravo i nije više toliko obračun s politikom, koliko s mentalitetom koji može doći na vlast za vrijeme bilo koje vladajuće politike.

Iako se u ovom radu o političkom kazalištu razgovaralo kao o nekom povijesnom fenomenu, ništa ne upućuje na to da ono (političko kazalište) pripada prošlosti, već naprotiv: od prvoga sačuvanog kazališnog komada, koji je kao temu obradio upravo politiku, pa do najnovije povijesti, ništa ne upućuje na pad i nezainteresiranost kazališta za bavljenjem politikom, i teško da će do toga ikada i doći, jer dok se s jedne strane nalazi politika, a s druge strane kazalište, budućnost političkog kazališta je osigurana.

Literatura

- Barthes, R. (1966). *Critique et vérité*. Paris: Seuil [*Kritika i istina* (II). U: Stamać, A., & Zuppa, V. (Ur.). (1972). *Nova evropska kritika III*. Split: NZ Marko Marulić].
- Batušić, N. (1975). *Drama i pozornica. Deset godina hrvatske drame na zagrebačkim pozornicama* (1964-1974), Novi Sad.
- Bobinac, M. (2001). *Puk na sceni – Studije o hrvatskom pučkom komadu*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Bošnjak, B. (2007). *Žanrovske prakse hrvatske proze*. Zagreb: altaGAMA.
- Bradford, G., & Gary, M. (Ur.). (2000). *The Politics of Culture*. New York: The New Press.
- Brešan, I. (1979). *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*. U: Brešan, I., *Groteskne tragedije*. Zagreb: Prolog.

³¹ Bobinac, M., *op. cit.*, str. 227.

- Brook, P. (1996). *The Empty Space*. New York: A Touchstone Book.
- Compagnon, A. (2007). *Demon teorije*. Zagreb: AGM.
- Čale-Feldman, L. (1998). *Brešanov teatar*. Zagreb: Teatrologijska biblioteka.
- De Marini, M. (2006). *Razumijevanje kazališta: obrisi nove teatrologije*. Zagreb: AGM.
- Donat, B. (1986). *Hodočasnik u labirintu: dvanaest eseja o hrvatskoj književnosti i književnicima*. Zagreb: ITRO August Cesarec.
- Frye, N. (2000). *Anatomija kritike*. Zagreb: Golden marketing.
- Genette, G. (2007). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Éd du Seuil, 1982. u: Compagnon, A., *Demon teorije*, prev. M. Čale, Zagreb: AGM.
- Govedić, N. (2005). *Igrom protiv rešetaka: Boal, kazališno rješavanje konflikta i kultura otpora*. Zagreb: Druga strana d.o.o.
- Hartnoll, P. (1986). *The Concise Oxford Companion to the Theatre*. New York: Oxford University Press.
- Harwood, R. (1984). *All The World's A Stage*. London: Martin Secker & Warburg Ltd.
- Holderness, G. (1992). *The Politics of Theatre and Drama*. London: Macmillan.
- Kristeva, J. (2007). *Sèmiòtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Éd du Seuil, 1969. u: Compagnon, A., *Demon teorije*, prev. M. Čale, Zagreb: AGM.
- Melchinger, S. (1989). *Povijest političkog kazališta*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Molinari, Č. (1972). *Istorija pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić.
- Mrduljaš, I. (1992). *Suvremena povijesna drama i njezine izvedbe*. U: Hećimović, B. (prir.). (1993). *Krležini dani u Osijeku. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*. Osijek – Zagreb: Pedagoški fakultet Osijek i HAZU.
- Muhoberac, M. (1997) *Preobrazbe govora dvorske lude u suvremenoj hrvatskoj dramaturgiji*. U: Hećimović, B., & Senker, B. (prir.). *Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas* (Prva knjiga). Osijek – Zagreb: Pedagoški fakultet Osijek i HAZU.
- Nikčević, S. (2008). *Što je nama hrvatska drama danas?* Zagreb: Naklada Ljevak.
- Nikčević, S. (2007). *Povratak političke drame*. U: *Govor drame/govor glume: zbornik radova sa simpozija Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji (157-171)*. Zagreb: Disput.
- Novak, S. P. (2004). *Povijest hrvatske književnosti: suvremena književna republika*. Split: Marjan tisak.
- Perković, V. (1993). *Manipulirano kazalište*. Split: Književni krug.
- Piscator, E. (1985). *Političko kazalište*. Zagreb: Cekade.
- Pavis, P. (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Biblioteka Lex. Random House Value Publishing, Inc. (1975). *The Complete Works of William Shakespeare*. New York: Gramercy Books.
- Sabljak, T. (1992). *Teatar XX. stoljeća*. Split – Zagreb: Matica hrvatska.
- Senker, B. (2001). *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio (1941-1995)*. Zagreb: Disput.

- Senker, B. (1996). *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Šnajder, S. (2006). *Radosna apokalipsa*, Zagreb: Prometej.
- Vidan, I. (1986). *Intertekstualnost u dramama Ive Brešana*. U: *Dani hvarskog kazališta: stoljeća hrvatske dramske književnosti i kazališta, XII*. Split: Knjiženi krug.
- Visković, V. (2000). *Divlje dijete Krležino*. U: Batušić, N., & Senker, B. (prir.). *Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, (Druga knjiga). Osijek – Zagreb: Pedagoški fakultet Osijek i HAZU.
- Weeda, H., Suteu, C., Smithuijsen, C. (2005). *The Arts, Politics and Change*. Amsterdam: European Cultural Foundation.

Summary

THE HISTORY OF THE POLITICAL THEATRE - IVO BREŠAN'S PLAY PREDSTAVA HAMLETA U SELU MRDUŠA DONJA AS AN EXAMPLE OF THE RECENT POLITICAL THEATRE'S HISTORY

Politics was, and has always been, an inevitable theme in the theatres in every period of history. The aim of going through a brief adventure called the history of the political theatre is to point out the fact that the political theatre is not just a part of the history, but on the contrary: what made Eshilus, 472 B.C., write the first saved play has made Ivo Brešan, in the recent history, write his play. Ivo Brešan's *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* represents, according to many critics, is one of the most influential croatian plays in the recent Croatian literary history. Play about hypocrisy, rascarly, and opportunists disguised in political phrases, no matter the time and political system in which the piece is played, is actually a play about all of us today for it witnesses that characters like Bukara are still being born every day and that they manage to rule successfully.

Keywords: political theatre; Ivo Brešan; tragedy of grotesque; intertextuality; theatre within the theatre