

INTERTEKSTUALNOST U DRAMAMA IVE BREŠANA

Ivo Vidan

U studiji o intertekstualnosti u romanu Henryja Fieldinga jedan nje-
mački anglist navodi misao Rolanda Barthesa: »Pisac je netko tko se
igra tijelom svoje majke«. ¹ Ta incestualna i nekrofilna slika piščeva
odnosa prema materinjem jeziku mogla bi se, prekodirana, izraziti rije-
čima Mihaila Bahtina: »Tekst živi samo dodirujući se s drugim tekstom
(kontekstom). Samo u tački tog kontakta tekstova pali se svetlo koje
osvetljava i nazad i napred, koje dati tekst uključuje u dijalog.« ²

Radi se dakle o spoznaji da tekstovi ne posjeduju svoj izolirani iden-
titet, nego da nastaju u kontekstu drugih tekstova, da ne posjeduju
svoj izolirani identitet — odnosno, da se njihov identitet formira suod-
nosom, naime upijanjem i preobrazbom nekog drugog teksta, kako to
kaže Julija Kristeva. ³ Takvo gledanje na književnu proizvodnju valjalo
bi dokazati povijesnom analizom kakvog karakterističnog segmenta knji-
ževnog diskursa. Fenomen intertekstualnosti, koji je prema ovom shva-
ćanju ključan u svoj književnoj proizvodnji, razmotrit ćemo ovdje na
teatarskim djelima Ive Brešana. Ona su očevidan primjer sasvim svjesne
upotrebe predloška da bi se oblikovao nov tekst, koji odgovara i na iz-
vanliterarne izazove trenutka kad nastaje.

Svrha je ovog izlaganja dakle, pokazati odnos Brešanovog teksta
prema predlošku, odnos koji je u tekstu svakog pojedinog njegovog ko-

mada drugačiji. Ta bi nam analiza mogla pomoći da uočimo niz načina na koji metatekst može biti prisutan u samom tekstu, te kakva mu je funkcija u realizaciji djela, kako utječe na njegovu recepciju i kako doprinosi uvjetima vrednovanja.

Korelacija između nekog Brešanovog komada⁴ i ranijeg djela drugog autora najpotpunija je u slučaju *Predstave »Hamleta« u selu Mrđuša Donja*. Ta »groteskna tragedija«, kako joj žanr određuje autor, travestija je općepoznatog renesansnog veledjela. Fabula, srž Shakespeareove radnje, ponavlja se, i to na dvije razine, u drami koja nije samo smještena u našu morlačku krajinu, nego je i iskaz i uprizorenje naravi i čudi te povijesno obilježene i depriviligirane pokrajine u najsirovijoj i opsceno raskrivenoj praksi javne sile. Zaplet je, spram onomu u *Hamletu*, sveden na najprizemnije. Tradicionalni uzurpator prijestolja i kraljičine postelje ovdje je lokalni nosilac političke moći, koju je stekao dijelom na lažno predočivanim zaslugama. Shakespeareov kraljoubojica ovdje je to samo neizravno. Krade zadružni novac, a krivica se pripíše zaslužnu poštenjaku. Na sinu je uhapšenika da pronađe lupeža i dokaže očevu nevinost. Istina će se objelodaniti, ali je za oca — koji se ubio — prekasno, pa konformizam i moralna pasivnost mještana dopušta da zločinac ne samo izbjegne kaznu, nego i da zadrži vlast, a da se činjenice sakriju i prešute.

Umjesto kraljevića Hamleta i danskog dvora imamo dakle neukog i društveno nemoćnog mladog Jocu i njegove suseljanje; a tu su, uz arbitrarnog prestupnika analognog Klaudiju, još i likovi što predstavljaju Ofeliju, Polonija, Laerta, Gertrudu, u njihovoj usko fabularnoj funkciji i najgrublje naznačenim karakternim osobinama: kolebljivost zaljubljenice, a pritisku podložne Ofelije, sikofanstvo njezina oca, dvorskog savjetnika Polonija, senzualnost kraljice Gertrude, nepromišljena plahovitost mladog Laerta. Međutim, Brešanova inventivnost bila je u tomu, što do identifikacije njegovih likova sa svjetski poznatim modelima dolazi u »kulturno-prosvjetnoj« djelatnosti (u obliku koji ilustrira i ujedno kompromitira nesvrhovitu fasadu javne moći), naime posredstvom predstave samog *Hamleta*, što je izvode seljaci.

Učitelj Škunca, pasivni intelektualac, koji izložen proizvoljnosti hirovite vlasti uzmiče u cinizam, prerađuje tekst *Hamleta* prema svjetonazoru i izražajnim mogućnostima bukovičkog kraja. Na radnju samog Shakespeareovog *Hamleta* aludira cjelina Brešanove radnje, koja teče analogno predlošku, a parodirana je u stihovima i u mehanizmu odnosa

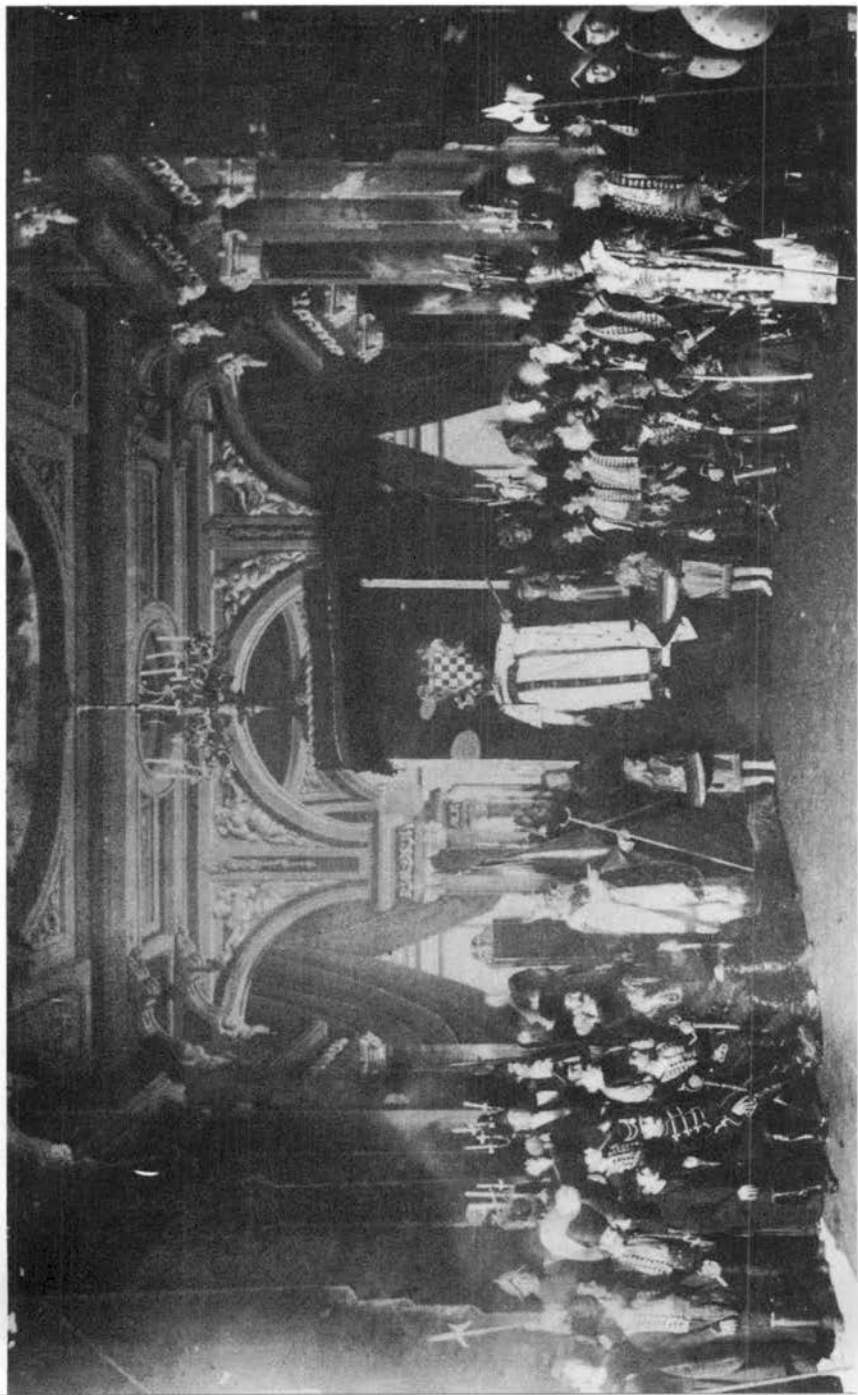
između likova u predstavi, što se u fragmentima izvodi u samom Brešanovom komadu kao njegov sastavni dio.

Shakespeareov Hamlet prisutan je u Brešanovu djelu na sedam različitih načina: a) Citati. Učitelj Škunca izgovara dijelove nekih monologa kako bi sebi samom — i publici — naglasio paralelnost vlastita i Hamletova dvojstva. Još ranije, seljaci-glumci pokušavaju čitati svoje uloge prema prijevodu izvornika. Muka i manjkavost njihove artikulacije podvlače neprimjerenost Shakespeareova teksta kulturnoj sredini u koju ga neupućeni iz inata žele domesticizirati. Zato Škunca prerađuje Shakespearea, zapravo b) piše novog *Hamleta* stihovima u narodnoj metrici i stereotipizom pučkih formula i klišeja s kojima njegov glumački sastav lako izlazi na kraj: »Oj Amlete, moja muška snago, / Ti si meni i milo i drago.« Ili: »Aoj kralju, masna ti je brada, / Cupat će je udarna brigada.« c) Predstava koja se uvježbava gruba je izvedba tako adaptiranog Shakespearea. d) Sama okvirna radnja također ponavlja tok značnitog i općepoznatog Shakespeareovog djela. U Shakespeareovom *Hamletu*, međutim, postoji i tzv. scena »mišolovke«, koja (dvaput: najprije pantomimo, a zatim u prizoru s recitacijom) ponavlja ishodišni, u glavnoj radnji samo prepričavani događaj: bratoubojstvo. Takav funkcionalni odnos između unutrašnje predstave i tematski identične okvirne radnje postoji e) i u Brešanovom tekstu između tobožnje »predstave« i događaja u samom selu.

O još jednoj izvedbi *Hamleta* govori se u dva daljnja verbalna medija: f) Šimurinina priča kako je u Zagrebu išao u teatar i gledao predstavu 'Omleta', te g) kada na radiju, koji preko megafona odzvanja pozornicom »Mrduše« čujemo ekspertnu kritičku analizu jedne zagrebačke kazališne interpretacije uvijek istog Shakespeareovog komada.

Tih sedam tipova prisutnosti *Hamleta* realizirano je, dijelom možda tek naznačeno, markirano — u pet različitim diskursa, tipova govora, od kojih ni jedan sam po sebi nije čist, nego postoji kao dio kompleksnijeg glasa:

1. Vidjeli smo da Shakespeareov tekst (u poznatom, do nedavna kanoniziranom prijevodu) poprima svoju specifičnu vrijednost jednog ideologema⁵ kad ga, čitajući ga riječ po riječ, nepripremljen izgovara npr. Ćukara, i to u krugu ostalih nosilaca uloga, a drugoga ideologema opet kad ga za sebe, umjesto eksternaliziranog unutrašnjeg monologa sebi govori Škunca (»O, rđa sam i nitkov kukavan!«). 2. Kad na radiju čujemo tekst kazališnog kritičara jasno nam je da se radi o profesionalno-javnom





B. W. Mason



D. W. H. W.



iskazu koji pripada istoj sferi politički-direktivnog diskursa kao i emisije o prosvjeti i proizvodnji na drugim mjestima u komadu, ali da se radi i o ljubomornom čuvanju amblema vlastite profesionalnosti u ukupnosti tog transmisionog sredstva »ideoloških državnih aparata«, kako bi rekao Althusser⁶ (»... ne možemo a da ne dovedemo u pitanje repertoarnu politiku ove naše renomirane kazališne kuće«). 3. Treći, također normirani diskurs, jest standardni jezik kojim se služi učitelj Škunca i tako se svjesno izdvaja⁷ iz svoje sredine, kako po svojoj dužnosti nosioca kulture, tako i po svojoj poziciji usamljenog, ugnjetenog poslanika misli. 4. Stihovi, što ih Škunca piše za predstavu spajaju sadržaj zadat Shakespeareovim predloškom s formom koja odgovara domaćem shvaćanju estetskog izdavanja na pozadini svakodnevice. I napokon, 5. tu je sočni, slikoviti, grubi govor Dalmatinske zagore — ali i taj ukazuje na dvojstvo: protkan je izopačenom frazeologijom svakodnevne političke djelatnosti. U stravično-obijesnom kolu na kraju komada poprima taj diskurs obilježja silno sugestivne, opake poezije.

Svaki od tih pet diskursa ima dakle svoje unutrašnje višeglasje ili, da se poslužimo ne samo idejom, nego i izrazom Bahtina, svoju dijaložnost.⁸ Bahtin, znamo, proučava prozu. Drama je izvan njegova razmatranja: u njoj je dijalog, u smislu scenskih replika, otvoren, vanjski. Ipak, ako se diskursi koje distingviramo u tekstu drame i ne slijevaju na način govora u narativnim žanrovima, dobivamo sraz, suočavanje i dijalog među njima, a ti sadrže samu bit drame: sudar svjetske kulturne tradicije i arhaičkih oblika egzistencijalnog održanja, konfrontaciju — ali ne bez prožimanja — novih gradskih ideologema i grube zaštite primarnih užitaka.

Kakva je pri tomu uloga Shakespeareovog djela kao predložka koji postoji izvan Brešanovog teksta? Time što se funkcionalno citira, on se neposredno uključuje u intertekst, što ga konstruira Brešan, a još je bitnije da je svijest o *Hamletu* neprestano aktivizirana. Dvije verzije hamletske fabule, zajedno s kraćim referencama na pojedinim mjestima u tekstu, proizvode čitav sistem suodnosa unutar zajedničkog okvira, ono što se na slikama — pa, izvedeno, i u književnom djelu — u Francuza zove *mise en abîme*, a na engleskomu tome odgovara pojam *self-reflexivity*. Brešanovi likovi uhvaćeni su u mrežu iskrivljenih zrcala, u kojima se odražavaju aluzije na *Hamleta*, ali nam o *Hamletu* govore manje nego o sprezi aspiracije, iluzija i zabluda unutar kojih žive naši junaci. Tenzija, koja dominira dramom nije tek potcrtana spominjanjem i imeno-

vanjem — pozajmica iz Shakespearea, nego je rezultat njegova trajnog prisustva.

Kao što je Robinzon u humoreski Iljfa i Petrova dobio svoju sovjet-sku verziju,⁹ tako i u Mrduši »Amlet treba biti jedan pozitivan drug i rukovodilac, koji se bori za prava radnog naroda. Ne može on tute da bude neki princ, pristolonasljednik, šta ti ga ja znam, ki šta je bija, rečemo kaziti, drug... ovaj... kralj Petar«. I obratno: likovi seljaka ne podudaraju se sasvim s preuzetim ulogama. Za razliku od Laerta, Mačak je snishodljiv i opasan laskavac vlasti, koji drugima insinuira devijacije, dok bi njegov otac Puljo želio zadržati malo dostojanstva — ne samo polonijevskog! — kad bi se samo usudio. Šimurina je mišljen da bude Horacije — ali za to nema prostora. Na jednoj razini on je reminiscencija na Njegoševog Draška u Mlecima, a na drugoj komentator u predstavi poput Brechtova, Wilderova ili Williamsovoga. Jocin Horacije — dakle povjerljivi prijatelj — donekle je Škunca, koji je međutim i sam nekakav Hamlet, artikuliraniji i svjesniji svoje situacije, nego što je nosilac uloge, Joco. U tomu i jest snaga komada, jedan njezin dio, da Brešan ne želi ni Hamleta izdvojiti i misaono sačuvati nasuprot svijetu truleži i zla. Joco Škoko je neodlučan, on je na kraju slab i voli Anđu koja, lišena Ofelijina patosa, ne umire, nego se — antiklimaktički — prepušta moralnoj ravnodušnosti sredine. Poraz dobra i savjesti potpuniji je nego u renesansnoj tragediji. Nema katarze; umjesto raskrinkanog Klaudija, Škunca — slabašni, a jedini stup prosvijećenosti i hamletski autor — kriči iz tmine vapeći za svjetlom.

Brešan je u tekstu uloga zadržao niz izravnih reminiscencija na Shakespearea. Škunca, na primjer, upozorava svoje glumce na istu grešku koja smeta Hamleta kod *njegove* gostujuće družine. Samo, on je svoj sud cinički izokrenuo i preporuča »malo prijeteeće gestikulacije, malo škripanja zubima, malo kolutanja očima. Inače, moglo bi se protumačiti da ti je žao monarhije.« Gledalac čitavo vrijeme zna da uza svu duhovitost i ingenioznost kojom se stvaraju paralele s poznatim predloškom, prati komad koji je i autonoman i drugačiji od onoga prema kojemu ga mjerimo. Paralela nipošto nije mehanička, iako i Shakespeareov Hamlet i Brešanov Hamlet (neidentičan s onim starijim) žive u okružju licemjerja, paravana, nevjere i zloupotrijebljene iskrenosti.

Jedan ugledni kritičar definirao je odnos između *Odiseje* i *Uliksa* kao izvrnutu paralelu. Terminologijom tradicionalne retorike međutim

kazalo bi se da je *Uliks* travestija: veličanstven sadržaj preuzet od nekog modela trivijaliziran je u analognoj obradi motiva. U samom tekstu *Uliksa* nalazimo pak mnoštvo raznovrsnih parodija na nepregledan niz prepoznatljivih i historijski provjerljivih stilova. Odatle dubina i univerzalnost one temeljne paralele na razini radnje i likova.

I Brešanov *Hamlet*, smješten u Mrdušu Donju, travestija je onog Shakespeareovog s kraljevskog Elsinorea. Stil Shakespeareov nije parodiran (osim možda: »Ili jesam ili ti ga nisam«), ali *funkcija* pojedine uloge, replike, dramske situacije, možemo reći da jest. Radnja Brešanova, naime, jednako je ozbiljna kao — za iskustveni svijet Shakespeareove publike — renesansna intriga prožeta spoznajom metafizičkog ništavila. Oficijelni jezik u radio-emisijama, što na raznim mjestima u komadu prodire preko megafona, nije parodiran: on je — provjerimo u novinskim arhivima — zamalo autentičan, pastiš. A govor Mrduše, sočan, grub i nečist — sa svojim burlesknim iskrivljavanjem primjesa iz političkog diskursa — ima književnu autentičnost kojom se naš suvremeni pisac može suočiti s evropskim elizabetinskim nasljeđem, koje nije njegovo. Oni divlji stihovi, što izravno, bez opsjena i krinki, iskazuju gladnu pomamu za puninom fizičkog zadovoljenja, s pravom čine kulminaciju koja osvjetljava i tumači gdje je žarište one morlačke, hajdučke verzije vječnih uvjeta hamletske uzaludnosti.

Stihovi koji prate kolo, iskaz su vrtnje bez izlaza, u atmosferi ne samo orgije, nego i istinske krabuljne svetkovine: maske, kruna, oklopi, oružje — sve je to stiglo iz Zagreba za predstavu. Dolazi dakle do karnevalizacije, koju Bahtin prikazuje kao oslobodilačku funkciju narodne kulture,¹⁰ a koja je obuhvatila i forme intelektualne debate na visokoj duhovnoj razini u djelima od antičke menipejske satire do polifoničkih romana Dostojevskog.

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. Patosu i obnovilačkoj energiji shakespearskih završetaka nema ovdje prisposdobe. U Brešanovoj groteski dolazi do prevrata tragičkih vrijednosti; paralela s *Hamletom* doista je izvrnuta. Nema Fortinbrasa. Održao se — za uvijek — Klaudije. Mrduša doduše nije izokrenuti svijet danskog dvora, ali je njegova reprodukcija u iro-

ničkom¹¹ ključu. Karnevalska tendencija prema donjim regijama tjelesnosti ne obesnažuje vladara, nego je — ovdje — identičan s njegovim htijenjem. Protagonist nije Hamlet — pa ni grobar — nego neizmjenjivi Klaudije.

Kontrast s kojim smo suočeni ne izokreće Shakespearea, ne isključuje ga iz našeg doživljavanja i vrednovanja Brešanovog teksta. Taj kontrast neprestano je prisutan u suodnosu predloška s tekstom, ne samo u izravnim citatima. U cjelokupnosti odjeka, ekvivalentnih situacija, referencija, iznova konstruiranih pseudocitata ostvaruje se intertekst koji ima kvalitetu groteske: jedinstvo komike i stravičnosti.

»Poloči, popišaj, požderi, poseri,
izvuci, navuci, natakni, oderi,
obrne, navrni, potari, pomuzi,
posrči, uteci, zataji, naguzi.«

Razrađujući Schneegansovu analizu groteskne satire Bahtin prikazuje Rabelaisovu hiperbolizaciju tijela u njegovoj otvorenosti i neodijeljenosti u činovima tjelesne drame: »U suštini, u grotesknoj slici uopšte ne postoji individualno telo: takva slika se sastoji od otvora i izbočina, koji su već drugo telu u začetku; ona je dvorište s dva ulaza života koji se većito obnavlja, bezdani sud smrti i začinjanja«. ¹²

U Brešana se s takvim slikama tjelesnosti izjednačuju aluzije na formalne društvene institucije, jer su one u zbilji sredstvo za stjecanjem materijalnog, dakle tjelesnog zadovoljstva:

»Kolači, kotači, blagajne, vile,
zadružni savjet, pečeno pile,
općina, kotar, praseća mast,
janjeća muda, narodna vlast,
odbor, komisija, kokošji šupak,
manjak u zadrugi, teleći pupak.«

Slika je neposredno komična, ali implikacije su stravične, jer nas vraćaju na dramu, što u iracionalnim ritmovima ove recitacije vodi k onom nezaključenom, ali ponavljanom kriku za svjetlom — kojim, u mraku, završava komad.

Smisao i struktura drame formirali su se uz neprestanu svijest o duhovnom potencijalu predloška, na koji podsjećaju u isto vrijeme dok

se od njega udaljuju. Time što je apsorbirao shakespeareovski predložak u Brešanovom tekstu funkcioniraju dva koda,¹³ čiji suodnos ih na nov način oba prevreduje. Svijet Mrduše Donje dobiva svoju posebnu kulturnu i moralnu mjeru, jer smo spoznajuci ga svjesni i Shakespearea, a Shakespeareov *Hamlet*, onaj što postoji izvan scene kojoj prisustvujemo, dobija svoj implicitni ironički komentar *ovom* predstavom. Oba su svijeta relativizirana time, što se nalaze u međusobnom dijalogu. Taj dijalog pak dovodi u pitanje javne norme i jednog i drugog svijeta. Učinak Brešanovog djela postignut je zahvaljujući i njegovoj udaljenosti od Shakespeareove strukture i njegovoj ekvivalentnosti s njom, a vječna dimenzija Shakespeareove mitske slike ima svoj najniži zajednički nazivnik s jedne strane u legendi Saksa Gramatika o kojoj nas obavještava predgovor uz svako izdanje *Hamleta*, a s druge, između ostalih mjesta, i s ovom »balkanskom hajdučkom alternativom«, koje se autorom priznaje Škunca: »Ili ću ga ja njemu, ili će ga on meni«. I Škunca i njegov vlastiti autor potvrđuju univerzalnost Shakespeareovog obrasca, koji se ovdje, vidjeli smo, očitava u jednom novom ključu.

Vrijednost Brešanove ideje dobiva značajan naboj i time, što ovo nije prvi hrvatski Hamlet. Dopušta nam dapače da ocrtamo jednu povijesnu shemu recepcije Hamleta u hrvatskoj književnosti. U doba Moderne, kod Galovića i Nehajeva Hamlet se nalazi u svijesti i senzibilitetu subjekta, s kojim se autor identificira. U *Kiklopu* i ovdje kod Brešana, Hamlet nije osoba nego je u obliku temâ, dakle u objektivnom sklopu književno realiziranih okolnosti egzistencije, dinamički prisutne u totalitetu novog djela. Nekako na pola puta, Krležini Hamleti — kakvi su Leone i protagonisti pojedinih novela — uspostavljaju ravnotežu u kojoj se povezuje subjektivnost lika i slika svijeta u kojemu djeluje.

Groteskna jeza koju je ostvario u kontekstu *Hamleta* uputila je Brešana da istraži kako se najgroteskniji lik — đavo — može adaptirati bitnim odnosima u istoj onoj zbilji za koju je našao kod u odmaćivanju Shakespeareovog djela. Tko za pozornicu želi domesticizirati nečastivoga, taj mora nužno posegnuti za Faustom. Međutim, kao što je to konstatirao autor jedne studije o Brešanu na engleskom jeziku, W. E. Yuill, *Nečastivi na Filozofskom fakultetu* daleko je zaostao za svojim prototipom. A zbog čega? Jedan od razloga, misli on, možda je »specifično njemačka priroda teme *Fausta*. Goetheova pjesma — osobito Prvi dio — drama je Faustove duše — ili točnije, dviju duša u njegovim grudima — osjetilnih žudnji, što ga vezuju uz zemlju, i neiskazivih stremlje-

nja, koja ga vuku naprijed i u vis. *Hamlet*, se naravno također bavi junakovom dušom, ali je to ipak više komad koji je zaokupljen javnim životom, čak politički komad. Nije lako vjerovati u balkanskog Fausta. Ne čini se bar da Hrvati imaju takvu psihi. Balkanskog Hamleta, međutim, nije teško zamisliti, *mutatis mutandis*. Ima jedan balkanski temperament koji je i zamišljen i silovit, a i neko lukavstvo kakvo možemo zapaziti u Shakespeareova junaka.¹⁴

Nečastivi na Filozofskom fakultetu ne pruža takvu cjelovitu paralelu s fabularnom linijom *Fausta*, kao što je to slučaj s Brešanovim tekstom u odnosu na *Hamleta*. Faust, raspet između dvije žudnje, za životnim radostima i za spoznajom, zanimljiv je uzor za dramu o suvremenom čovjeku jaka intelekta. Brešanov dr Fausner suočen je s glupošću, sumnjičavošću i vlastohlepljem, koje mu oduzimaju prostor djelovanja u njegovu pozivu. To ga navodi da pristane potpisati ugovor, što mu ga nudi đavo. Prisustvo đavola, međutim, ne integrira fantastiku u društveno-satirički kontekst na onaj način na koji to čini Bulgakov u *Majstoru i Margariti*. Fantastika je sredstvo kojim se paralela s *Faustom* očitava na razini lakrdije, jer je lakrdija žanr, koji se ovog puta nadao našem autoru da predoči suvremene konflikte.

Brešan je doduše *Nečastivog* označio kao moralitet, ali taj termin kao da ironički komentira beziznimnu amoralnost prikazanog milieua, aludira na rascijepljenost protagonista i njegovo iskušenje i muku, na prisutnost svećenstva, te na đavolsku predstavu, u kojoj se strogost početnog principa sasvim izokreće. Iz fantastičkog preteksta ne nastaje strukturirana travestija kao u grotesknoj tragediji domaćeg nam Hamleta, gdje su odnosi ostali analogni onima u izvornom djelu, nego burleska: hotimičan nesklad između stila i teme. Lik nalik na izvornog Fausta spušta se na razinu trivijalnosti naše suvremene situacije.

Da li je onda autentični faustovski motiv išta pridonio komiči djela ili pak konstituiranju, odnosno očitovanju njegove temeljne ideologije ili se radi o izlišnom i na silu nametnutom skupu aluzija? Istina je da se Goethea citira rano u komadu:

»O, sretan tko se nada da će ikada
Izronit iz tog mora zabluda!

.....

O, imat krila — moj je davni san,
O, letjet za ljepotom toga žara ...«

Nakon što je tu dao naslutiti jednu u odnosu na kontekst novu duhovnu mogućnost, predložak brzo zaboravljamo. Tek tu i tamo podsjetit će nas neki motiv na »metatekst«: Osim ugovora, od Goethea Brešan posuđuje lik Margarete, vezu Mefistove pojave s crnim psetom, reminiscencije na Valpurginu noć, demonsko upropaštavanje ljudi; od Marloweovog *Doktora Faustusa* preuzeo je, izgleda, lakrdijašenje s kompromitantnim tekstom u torbi političkog činovnika, ali ne i grandioznost i predbmrtnu zebnju protagonistovu.

Kad napokon Fausner iza scene propada u pakao, slično kao u renesansnoj verziji, uopće nismo potreseni. Došavši u službu đavola, Fausner oponira nihilističkom savezu formalnih đavolovih protivnika, naime svjetovno-političke strukture i crkve. Taj njegov ambivalentni demonizam zanimljiva je supstitucija za metafizičku složenost Faustove situacije — samo što tu paralelu više i ne pamtimo dok gledamo komad. U Brešanovu *Hamletu* izvorni Shakespeareov konflikt, pojednostavnjen i ogrubljen, ali sačuvan, reproducira se u nekoliko oblika; u *Nečastivom* međutim drama je u neskladu s uzvišenošću faustovske teme. Zbog tog nesklada nemamo tek grotesknu verziju tragedije, nego preinaku duhovne drame u lakrdiju.

Na razini tih prizemnih zbivanja, kojima se zabavnost ne može poreći, autor je prilično arbitrarno povezao sukobljene strane u sferi moći i utjecaja. Smisao njegovog moraliteta možemo očitati samo simbolički, a nipošto na razini društvene *mimesis*. Simbolička mogućnost ostvarena je pak baš zahvaljujući *Faustu*. Prisustvo tog metateksta u svijesti, makar ga tako često napuštamo u percipiranju radnje *Nečastivog*, nipošto nije tek jedna dimenzija same burlesknosti komada, niti neki prvi, brzo napušteni kalup. U koegzistenciji *Fausta* i *Nečastivog* ostvaruje se zanimljiva kritička, te samo u praktičkoj političkoj sferi osporena, drama dvojstva, koje nije samo protagonistovo, nego se ostvaruje i na razini teksta samog. Naime, *Nečastivi* se u realizaciji svog značenja oslanja na *Fausta*, kao Mrduša na *Hamleta*; no dok Mrduša sa svoje strane daje izvornom *Hamletu* jedno autentično novo osvjetljenje, dotle je faustovski kanon dobio samo bizarnu informaciju.

S druge pak strane, uzbudljiva je činjenica da se posljednjih godina u teatarskoj literaturi pojavio još jedan hrvatski *Faust*, onaj Slobodana Šnajdera. Po svojoj dramaturškoj strukturi taj je bliži Brešanovom *Hamletu* nego *Nečastivom*; naime, glumac/lik Afrić u moralitetnom raspjevu između dobra i zla u radnji komada glumi lik Fausta u predstavi

Goetheova djela. Na taj način faustovstvo se reproducira u još jednoj dimenziji. — U tom izvođenju *Fausta* unutar Šnajderovog teksta mefistovska uloga glumca Janka Rakuše još je zanimljivija. Kao Miltonov Satan, u čijem su tragu ostvarenja Blakea, Byrona, Shelleya, ovaj je Mefisto buntovnik i revolucionar. Ipak, Šnajder nije faustovski motiv razvio prema svim onim mogućnostima koje mu je pružala njegova sjajna početna ideja. Brešan, manje avangardan od Šnajdera, u radnji jasnijih obrisa i manje ambicioznih dimenzija, jednostavnijeg, udarnog dijaloga, potpunije iskorištava mogućnosti svog interteksta, ako nam je dopušteno primijeniti taj izraz na suodnos u kojemu je neki raniji tekst apsorbiran u drugi, odnosno u kojoj međusobno razlučivi tekstovi funkcioniraju kao cjelina u isto vrijeme modificirajući jedan drugoga.

Brešanov Fausner, kao i Škunca i Joco Škoko i neki drugi likovi, u kojima je kakvo-takvo moralno i intelektualno težište pojedinog komada, slabi su i blijedi kao pojedinci. Nasuprot takvim karakterima, Brešan naglašava statičnu oprimantnost društvenog totaliteta. Svaka od njegovih pet tiskanih komedija kulminira pri kraju pijankom ili orgijom koja povezuje sve pojedince, zajedno s neindividualiziranim likovima u pozadini — s iznimkom izoliranog nosioca prosvjeda i svijesti. Ta Brešanova slika, stravično-veličanstvena u *Predstavi Hamleta*, bila bi i u pojedinim drugim komadima impresivnija da se toliko ne ponavlja. Ovako ona naime djeluje kao prilično komotan znak opće besmislenosti i korupcije, što ih autor, uvijek iznova, konstatira nekako sa strane. Napetost koja prethodi, kao da je u svakom komadu (s iznimkom she-matsko-satiričke *Svečane večere u pogrebnom poduzeću*) istinski doživljena; naprotiv, orgija pri završetku djeluje sve slabije i slabije, kako prelistavajući te tekstove prelazimo s jednoga na drugi — uvijek s iznimkom *Predstave Hamleta*.

Očekivati je tako da je ona i u *Smrti predsjednika kućnog savjeta* kao neki blijedi odraz one u *Hamletu*, kao što je i profesor Čindrić, plašljiv i nesamostalan, samo naznačeni nosilac jedne stereotipne funkcije, koja u pojedinim komadima poprma originalne crte i značajnije proporcije unutar cjeline. *Smrt* je jedina Brešanova »groteskna tragedija« koja nema neki prepoznatljiv literarni predložak, iako je u unutrašnjem intertekstu Brešanovog opusa očividno veza s *Predstavom Hamleta*.

Zgrada u kojoj se na početku održava sastanak stanara urbanizirana je Mrduša Donja. Njezini ukućani tek su došli u grad; kako, međutim, nijedan izrazitiji lik nije autentično gradski, čini se da su Mrdušani pre-

uzeli grad i ispunili ga obrascima svog ponašanja. Na svoj je način zato Juštin zlokobniji lik od Mrdušinog Bukare, pa radnja u prvoj polovici *Smrti*, ako je i komička, produbljuje simboličke konotacije o potencijalnoj totalitarizaciji urbano organizirane zajednice. Na žalost, autor je, kako sam kaže u jednom intervjuu, možda dopustio da ga »taj demon igre ponese i više nego što je nužno, tako da komad mjestimice pada na nivo vodvilja, što osnovnu zamisao donekle oslabljuje i razvodnjava«. ¹⁵ Dapače, farsički rekviziti — duhovi, presvlačenja — uza sve reminiscencije na Brešanova vlastitog *Hamleta* (a koji uistinu i ne sadrži korelat šekspirskog duha!) ne samo da snižavaju ton, nego razaraju kritički naboj djela. Možda bi usporedba s recentnijim Kovačevićevim *Balkanskim Špijunom* bila najrječitija kritika ove Brešanove samorepizacije u duhu njegovih intencija s *Hamletom*.

Ako ovaj komad odiše nekom socijalnom autentičnošću, onda je to opet jednom u Brešana zahvaljujući Brešanovoj upotrebi intertekstualnosti. Ovog puta, međutim, to nije suočavanje s nekom literarnom cjelinom, nego sraz i miješanje diskursa. Regionalni zvukovi odzvanjaju u depersonaliziranom betonu stambene novogradnje. Opori pučki govor sa stereotipnim opscenostima i počinovničeni žargonom političkog zbora neposredno iskazuju društvene parametre ovog igrokaza, baš kao što se to — ali znatno jače — ostvarilo u *Predstavi Hamleta u Mrduši Donjoj*.

Možda je snaga, a ujedno i slabost *Arheoloških iskapanja kod sela Dilj* u tomu, što je taj komad izgrađen na pravilnoj izmjeni dvaju scenskih svjetova, tako da svaki prizor jednoga dobiva svoju analogiju u drugom. Ne radi se dakle o »dijalogu« dvaju diskursa, nego se efekt prikazane suvremene zbilje pojačava tako da se ona ponavlja jukstapozicijom historijski i vremenski drugačije situacije na istomu mjestu. Ono što se događa u selu Dilj danas, zbivalo se na tom terenu i prije mnogo stoljeća, kad je tamo postojala grčka kolonija. Nema književnoga predloška, jer su obje paralelne drame proizvod istog pera, ali kao metatekst funkcionira Platonova *Država* (zamislao idealne zajednice u kojoj vladaju filozofi, a koju čuvaju vojnici, dok se poredak održava među obrtnicima i trgovcima).

Jednom iskazana, ta referenca djeluje u toku čitavog komada kao ironička idejna struktura; prvenstveno time što se neodrživost i propast takvog poretka demonstrira u »starogrčkom« nizu scena, a usporedo s njime i u suvremenomu. Svojejavost i nasilje bivšeg ratnika — čije ni junaštvo ni moć nisu racionalni — naći će potvrdu u vlastoljublju sta-

rogrčkog oficira. Indirektno dakle i suvremena drama demonstrira iluzornost i naivnost platonske intelektualne konstrukcije.

U našoj književnosti kompozicija koja se temelji na dva niza paralelnih vremenski udaljenih zbivanja i svoj uzor u Krležinom *Areteju*, djelu u kojem se događaji na dvjema vremenskim razinama ne ponavljaju tako izrazito, ali je tematika u oba predočena *Aretejeva* svijeta podjednako analogna kao ona dvaju nizova *Iskapanja*. Doduše, lik samog Areteja prodire u svijet našeg vremena, a tim fantastičnim spojem epoha apsurd permanentnog nasilja i sadističke izopačenosti simbolički je podvučen. U Brešana dva su svijeta strogo odvojena, ali simplifikacija paralelnih zbivanja i izmjenjivanje dviju stilskih ravnina proizvode efektnu dramatičnu poantu. Na razini sadašnjosti sočna, prijeteća i psovkom prožeta ikavica jedne malo ublažene Mrduše nadvladava racionalnost standardnog govora i kompromisnost gradske kajkavštine. Karikatura degenerirane sokratovske majeutike u platonskoj dijaloškoj formi mehaničkom banalnošću iskazuje nemoć intelektualne konstrukcije: poradak u kojem dominiraju filozofi ne može opstati.

Kad ne bi bilo »grčkih« sekvenci, *Arheološka iskapanja* bila bi tragikomediya naše suvremenosti, pesimistička, ali i prilično trivijalna. Spašavalo bi tu anegdotu o primitivizmu Dalmatinske zagore neminovno ali i neiskazano sjećanje na Obrovce i druge političke tvornice na sličnim terenima; dakle sjećanje čitaoca, a ne aluzija i podsjećanje u samom tekstu. Ovako, međutim, fabula se formalno udvostručuje i time dobiva neku mjeru općeg važenja. Kao negativna ilustracija platonskih teza njezina je efikasnost još silno pojačana, jer ako današnje selo Dilj i njegova daleka prošlost i jesu izmišljeni, platonska država se uistinu nije nigdje ostvarila. Ta činjenica potvrđuje autorov implicitni zaključak. Njegov komad je naime upravo takvom svojom strukturom polemika protiv idealizma i iluzije o racionalnosti društvenih odnosa. Kao i u ostalim svojim groteskama Brešan zaključuje radnju orgijom — u prvom redu raspojanim trpanjem jela i pića. Ne podvlači ipak totalni mrak *Hamleta* ili neizbježnu fizičku propast protagonistovu (kao što je učinio u svojoj verziji Fausta). U ovom komadu poraženi intelektualac zajedno sa školovanom seljančicom odlazi u potragu za novim terenom, odrekavši se nasljeđivanja akademskog oportuniste i društvenog parazita koji vrši izdaju intelekta i radi svoje udobnosti kapitulira pred barbarstvom. To je suvremena verzija pojave koju je između dva svjetska rata Julien Benda nazvao *la trahison des clercs*.¹⁶

Arheološka iskapanja kod sela Dilj blaža su, ali na razini društvene satire nama danas nešto aktuelnija, verzija *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja*, s kojom među Brešanovim komadima ima najviše izvanjske, pa i strukturalne sličnosti. Teatarski mora da djeluju efektno, ako im predvidivost sheme vjerojatno i slabi učinak. Dvije analogne radnje, u svakom od ta dva komada, ogledalo su jedna drugoj, i time simboličnost teme u oba djela dobiva univerzalne konotacije. Ipak, ona u *Dilju* ograničenija je, bliža alegoriji, jer se ne oslanja na ukupnost određenog metateksta (kakav je *Hamlet*); osim toga u *Predstavi* jedna od radnji ugrađena je u drugu, a u *Iskapanjima* one teku paralelno; a literarni predložak, Platon, nije dio svijesti likova dakle dio funkcije aktanata (ako želimo analizu provoditi i na toj razini); on je samo objektivna, izvanjska norma.

Još jednu grotesknu komediju objavio je do sada Brešan. To je *Svečana večera u pogrebnom poduzeću*, tiskana tri godine prije prve izvedbe u Jugoslaviji (god. 1982). Prema analitičkoj usporedbi tiskanog teksta i njegove igrane verzije,¹⁷ autor je naknadno unio neke likove, a odnose u drami učinio funkcionalnijima. Čini se da sada publika više ne participira pukom izvršavanju namjere koja joj je bila izložena na samom početku, nego da zajedno s nasamarenim mještanima u komadu doživljava zbivanja u fazama. U odnosu na neki prethodni obrazac nema promjena. Za *Pogrebnu večeru* Brešan nije posegao za nekim konkretnim predloškom. Njegovom je komadu Gogoljevim *Revizorom* ili Sterijinom *Lažom i paralažom* zajednički »arhetekst«,¹⁸ apstraktna shema motiva dvojice varalica u sredini koja ih ne poznaje. Ne otkrivamo nikakvih izravnih odjeka niti reminiscencija na neko postojeće djelo. Autor je u uobičajenoj osnovnoj slici¹⁹ brešanovske drame nasilne autoritarne proizvoljnosti, koja vlada zajednicom, izvršio pomak: manipulacija se sada vrši bez vrhovne upravne moći. Varalica se nameće lažnim autoritetom zahvaljujući lakovjernosti i korumpiranosti gramzljivih. Vlast je u ovom komadu difuznija, nije koncentrirana, pa ni pučki kolorit sredine nije tek manifestacija primitivizma zlonamjerno dirigiranog iz jednog simbolički osamostaljenog središta. Ipak, u zapletu i ovdje posreduje pasivni intelektualac; i tu se, kao u *Nečastivom* neriješena drama zaključuje gozdom na kojoj se izmiruju nosioci politički suprotstavljenih struktura, što su u *Svečanoj večeri* žrtve financijske malverzacije, kojoj su zajedno nasjeli.

U svakom od Brešanovih komada umire po jedan lik, i to uglavnom izvan scene, a u dva maha ima i jedan lažni mrtvac pred gledaocima. Osim u *Hamletu*, ni jedna od tih smrti nije tragična, nego pridonosi grotesknom ugođaju cjeline. Brešanu prijeti opasnost da mu se dramaturgija shematizira. Do sada je to izbjegao — baš zato što je u intertekstu koji ostvaruje svaki put uspostavio drugačije odnose među sastavnim strukturama (odnosno: među sistemima koji ga sačinjavaju).

Ni najnoviji komad, *Anera*, nije u tomu iznimka, ako i jest čisti, tragički karakter glavnog lika uvjetovao neke modifikacije u uobičajenom brešanovskom kontekstu. Između autorovih djela, nakon *Predstave Hamleta Anera* ima najviše sličnosti sa svojim predloškom. Reproduciran je zapravo čitav tok Racineove *Fedre*, a u radnji sudjeluju uglavnom svi likovi te sedamnaestostoljetne tragedije, jedino se Markijolova djevojka Marica, koja je par Hipolitovoj Ariciji, kao ni njezina pouzdanica, Ismena, ne pojavljuje na sceni. Završetak komada, međutim, drugačiji je. Fedra, potomica božanskih likova, ubija se u situaciji moralne bezizlaznosti. Anera pak, prihvaćajući svoju sudbinu, zatvara se u kuću s obezrazumljenim mužem i pristaje na beskonačnu igru domina u dvoje, koja će ga smirivati. Ta igra, kojoj bi u punoj mjeri odgovarao Hegelov pojam »loše beskonačnosti«, ta igra, dakle, umjesto neizbježnog terevenčenja iz grotesknh tragedija, slika je tragičnoga udesa senzibilne individue u Brešanovom svijetu.

Strukturalna razlika je u mjestu ključnoga nestanka i povratka starijega muškarca u te dvije radnje. Tezej je na samom početku proglašen mrtvim, ali se vraća — i to unaprijed najavljen — već u sredini komada. Lovro pak dugo vremena dominira scenom, do njegova hapšenja i odvođenja dolazi kasno, a vraća se iznenada i to tek pred kraj djela. Usprkos svojoj herojskoj prošlosti, Lovro je u radnji komada pasivan. Komplikacije i nesreće, koje se zato i gomilaju, kvare čvrstu tragičku liniju, što je autor sa sigurnošću vodi sve do scene čitanja pisma.

Bitna strukturalna razlika dviju tragedija ukazuje i na uzrok ove kompozicijske slabosti. Racineovo je djelo u prvom redu drama pojedinca. U tom mediju razvijaju se i svijest Hipolitova i savjest Fedre; politički motivi (obećana vlast nad Atenom) tek su u funkciji osobnih odnosa. U Brešana politički je kontekst mnogo razrađeniji i neposredan je impuls velikom dijelu postupaka, pa i senzacionalističkom izvitoperenju dramske linije pred kraj djela. Drama nedopuštene ljubavi očeve žene prema pastorku samo je ravnopravna, a dijelom i podređena ne-

lagodi došljakinje u primorskoj sredini. Anera je aktivist i učiteljica, te tako ne može izbjeći efemernoj političkoj igri oko sebe; ona nije kraljica kao što je Fedra. Parafraza predložka, može se shvatiti kao ironička paralela, ali nipošto burleskna, niti funkcioniра kao travestija. Bitno je da elementi preuzeti iz *Fedre* nisu unutrašnjom logikom vezani uz dominantni pokretač radnje u *Aneri* — politiku. Ta nepodudarnost je dramaturška slabost komada. Politički motiv Racine niti ne ispituje, i ne određuje u odnosu na njega psihe svojih junaka. U Brešana, čak i ovdje, gdje su vlastoljublje, karijera i dobit relativizirani i reducirani na pobudu samo manjih likova, o njihovu djelovanju ovise i odnosi i utjecaji između likova u porodici.

Nije doduše ni moglo biti drugačije. Drama govori o poslijeratnom životu na jednom našem otoku. Brešan bira *Fedru* da bi iskušao mogućnost stvaranja moderne tragedije, odnosno tragedije u našoj suvremenoj sredini. Piše tekst analogan grotesknim scenskim djelima u kojima je razigravao ključne prizore pomoću burleske, farse, hipertrofije karnevalskih rituala ili kermesa.

Fedru uvodi jednako prirodno i nenategnuto kao što je u Mrdušu unio *Hamleta*. Protagonistkinja nalazi klasični tekst u kući u koju je uselila i glasno na dva-tri mjesta izgovara neke, njezinoj osobnoj drami odgovarajuće stihove. To je tehnika upotrijebljena i na početku *Nečastivoga na Filozofskom fakultetu*. »Dijalog« tih mirnih, svečanih četrnaesteraca s realističkim diskursom Brešanovih likova izvanredno je dirljiv. To više što se još izrazitije nego u polifoniji Mrduše sudaraju kultivirana štokavica mlade kontinentalke s lokalnim narječjem otočana. Dramska tenzija proizvedena je već na toj razini teksta i sugerira tragičnu nepomirljivost suprotnih stavova.

Možda je *Anera*, usprkos konstruirane veze između političke i osobne teme, što smo je analizirali, najzanimljiviji Brešanov tekst nakon *Predstave Hamleta*. Autor se, usprkos tomu što mu djela imaju toliko zajedničkoga, još nije počeo ponavljati. I dalje iznalazi prostora za eksperiment i unutar konvencije koju je izgradio, te još nije upao u rutinu.

Svi Brešanovi komadi, s iznimkom *Smrti predsjednika kućnog savjeta*, sastoje se od dva sistema. Jedan se oslanja na neki literarni predložak, koji se u Brešana reproducira u vidu interteksta, a drugi sistem jest neposredno drama naše suvremenosti — gruba, pojednostavnjena slika uskogrudnosti, lukavosti, primitivizma, želja za vlašću i za prohibitkom. Kad god je, kao u posudbi *Hamleta*, *Fausta*, *Fedre*, u pitanju iz-

ravno navođenje ili neposredna referenca, u novom kontekstu čak doslovni citat funkcionira ne kao identičan svom izvornom biću nego u izvjesnoj mjeri kao parodija.²⁰ I drugdje, međutim, susret i palimpsestno preklapanje suvremene razine s izvornom budi virtualni semantički naboj²¹ koji je znatno jači nego što bi igrokaz iz suvremenog života — uza svu grotesknost Brešanovih situacija — mogao sam dati. Konfrontacija literarnog i u suvremenosti »doživljenog« pojačava uvid u moguću smisao situacije. Po Bahtinu, »svako razumevanje predstavlja upoređivanje datog teksta s drugim tekstovima i davanje novog značenja u novom kontekstu (u mom, u savremenom, u budućem)«. ²²

Formalni odnos dvaju sistema u svakom je Brešanovom komadu drugačiji. Njihova korelacija (najpunija i višestruka u *Predstavi Hamleta*, analogno dosljedna u *Aneri*, nepotpuna u *Nečastivom*, samo u idejnoj referenci u *Arheološkim iskapanjima* itd.) dala bi se vjerojatno semiotički precizno opisati. Analiza koja je ovdje prethodila možda je pokazala da estetski učinak Brešanove drame raste prema stupnju potpunosti korelacije između dvaju sistema (*Iskapanja* su specijalan slučaj, jer »starogrčki« dio drame nije posuđen od nekog predloška, nego je samo vremenski bliži od suvremenih scena u istom komadu: nastanku Platonove ideje koja Brešanu služi kao predznak).

Konfrontacijom književnih klasika i suvremenosti Brešan — izvanjski — stvara suodnose između dviju raznih kultura, a u samom tekstu o našem vremenu proizvodi sraz različitih jezika (stilova, idioma, diskursa) i time iskazuje onaj sukob — ili dijalog? — unutar naše vlastite kulturne situacije, o kojemu komad u biti i govori. Intertekst osporava lažne autoritete, otkrivajući da je naš položaj samo manifestacija i varijanta vječnog, koji ćemo bolje shvatiti pročitavši ga u ključu, što ga pruža tekst književnog klasika. »Pokušavam iz raznih aspekata vječnih ljudskih tema i istina koje od pamtivijeka postoje u literaturi govoriti o situaciji koja me okružuje« kaže autor.²³ Posuđenim predloškom barataju i drugi pisci, ali po tome kako često i kako sigurno pribjegava tom postupku, ni jedan ne nadmašuje Ivu Brešana. Nije avangardan pisac, ali je dosljednost njegove metode omogućila takvu svježinu i novost njegovu čitanju suvremenih uvjeta egzistencije da se našao na čelu naše aktuelne književne i kazališne riječi.²⁴

BILJEŠKE

- ¹ Usp. Roland Barthes: *The Pleasure of the Text*, New York, 1975, str. 37.
- ² Mihail Bahtin: »Napomene uz metodologiju nauke o književnosti«, *Treći program*, br. 39-IV-1978, str. 171 (izd. Radio Beograd).
- ³ Usp. Julia Kristeva: *Desire in Language*, New York, 1980, str. 66.
- ⁴ Tekstovi: Groteskne tragedije, Biblioteka Prolog knjiga 8, Zagreb, 1979; »Arheološka iskapanja kod sela Dilj«, *Prolog*, br. 47/XIII/81; »Anera«, *Prolog*, br. 57/XV/83.
- ⁵ »*ideologeme*, that is, the smallest intelligible unit of the essentially antagonistic collective discourses of social classes«. Frederic Jameson: *The Political Unconscious, Ithaca*, New York, 1981, str. 76.
- ⁶ V. naslov članka Louisa Althussera, »*Idéologie et appareils idéologiques d'Etat*«, u *La Pensée*, juin 1970, br. 151.
- ⁷ »Dramski trom Škuncin pravilnoštokavski govor poigrava se s dalmatinskozagorskim živim govorom otkrivajući tako rezove među situacijama i pokazujući izlomljenost strukture, što će biti vidljivo i u rezovima između dramskih slika: emitiranje radio-emisije, još jedna igra u igri, biva samoironizirajućim komentarom, ali i ironijskom distancom dramskog zbivanja...«. Mira Muhoberac: »Teorija groteske i suvremena hrvatska drama«, *Prolog*, br. 57/XV, 83, str. 14.
- ⁸ U knjigama *Problemi poetike Dostojevskog, Pitanja književnosti i estetike* i drugdje.
- ⁹ Ilja Ilj i Jevgenij Petrov: »Kako se stvarao Robinzon«, 1933.
- ¹⁰ Usp. M. Bahtin: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd, 1978, *passim*.
- ¹¹ Usp. Northrop Frye: *Anatomija kritike*, Zagreb, 1979, str. 46.
- ¹² Bahtin, *ibid.*, str. 334.
- ¹³ Usp. Margaret A. Rose: *Parody/Meta-Fiction*, London, 1979, str. 50.
- ¹⁴ Usp. W. E. Yuill: »The 'Grotesque Tragedies' of Ivo Brešan«, *The Slavonic and East European Review*, sv. 61, br. 4, okt. 1983, str. 534.
- ¹⁵ Oko, 7—21. kolovoza 1980, str. 7.
- ¹⁶ Knjigu pod naslovom »*La Trahison des clerics* (otprilike: »izdaja intelektualaca«) objavio je g. 1927.
- ¹⁷ Usp. Igor Mrduljaš: »Slava glumi(štu)!«, *Prolog*, br. 55/56, XV, 83, str. 162—64.
- ¹⁸ Usp. *Poétique*, br. 27 (1976), str. 264.
- ¹⁹ Usp. Arnold Kettl (sic): *Engleski roman*, Sarajevo, 1961, str. 26.
- ²⁰ Usp. Michel Butor: *Repertoire III*, 1968, str. 18.
- ²¹ Usp. *Poétique*, br. 27 (1976), str. 280.

²² Bahtin, op. cit., *Treći program*, str. 171.

²³ *Danas*, br. 152, 15. I 1985, str. 55.

²⁴ U *Vidiku*, br. 26/27 (prosinac 1970) objavio je Brešan komad *Četiri podzemne rijeke*. Naslov aludira na četiri rijeke iz Danteovog *Pakla*, a citati o njima služe kao *motto* uz četiri dijela drame. To je bizarna, donekle pirandellovska zagonetka zamjene osobnog identiteta nakon nasilne smrti, te želje za poprimanjem osobnosti nekog historijskog lika. Komad se nalazi potpuno izvan tematskog i stilskog kruga »grotesknih tragedija«. To je očito tekst iz faze u kojoj je Brešan tek tražio svoj književni put — a izvrsno je što nije nastavio manirom koju je ovdje slijedio.