

SJEĆANJE I PAMĆENJE NA PRIMJERU FELDMANOVOG ZECA I KRLEŽINE GALICIJE

Almir Bašović

Ovdje će se razmotriti neki aspekti sjećanja i pamćenja na primjeru dviju hrvatskih drama čija je radnja smještena u vrijeme Prvoga svjetskog rata, a to su drame *Zec* Miroslava Feldmana i *Galicija* Miroslava Krleže. Fenomeni sjećanja i pamćenja shvataju se onako kako ih u svojoj knjizi *Kulturno pamćenje* definira Jan Assmann, a u svom djelu *Duga sjenka prošlosti* dodatno pojašnjava Aleida Assmann. Najkraće rečeno, Assmannovi razlikuju sjećanje, kao subjektivni, individualni, psihološki fenomen, od pamćenja kao fenomena koji je kolektivno oblikovan. O kulturnom pamćenju kao *onome što ne smijemo zaboraviti* Jan Assmann piše:

Kulturno pamćenje usmjerava se na fiksne tačke u prošlosti. Ni u njemu se prošlost kao takva ne može održati. Prošlost se ovdje štaviše zgrušava u simboličke figure za koje prijanja sjećanje. Pripovijest o očevima, egzodus, selidba kroz pustinju, osvajanje zemlje, egzil, neke su od figura sjećanja, koje se o svetkovinama javljaju u liturgijskom obliku, osvjetljavajući trenutnu situaciju sadašnjosti. I mitovi su figure sjećanja: razlika između mita i historije je ovdje dokinuta. Za kulturno pamćenje nije bitna faktična već prisjećana povijest. Moglo bi se i

*reći da u kulturnom pamćenju faktična historija biva transformirana u prisjećanu a time i u mit.*¹

Postoji niz podudarnosti između dramskog fenomena, s jedne, i fenomena sjećanja i pamćenja kako ih shvataju Assmannovi, s druge strane. Naprimjer, Jan Assmann polazi od teze da ni jezik ni sposobnost da komunicira s drugim čovjek ne razvija iznutra, iz samog sebe, već u razmjeni s drugima, u cirkularnoj i rekurzivnoj zajedničkoj igri unutarnjosti i vanjskosti.² Aleida Assmann svoju knjigu počinje konstatacijom da su ljudi kao individue nedjeljivi, ali da nisu samodovoljni identiteti, da je svako ‘ja’ povezano sa jednim ‘mi’ koje mu obezbjeđuje važne osnove njegovog sopstvenog identiteta.³ Ovaj odnos pojedinca i zajednice važan je i unutar one tradicije koja jezik tretira kao dramski fenomen, tradicije koja se može pratiti od Platona preko von Humboldta do Mihaila Bahtina ili Emilea Benevenistea.

Pišući o individualnom pamćenju, Assmannova kaže da se sjećanja grade i učvršćuju tek u komunikaciji, u jezičnoj razmjeni sa drugim ljudima,⁴ a teško je u toj konstataciji ne prepoznati sličnost sa dramom kao formom koja živi od ljudskog dijaloga. Dalje, Assmannova upozorava na moć sjećanja kao onoga što ljude čini ljudima te pokazuje da su biografska sjećanja neophodna kao građa od koje su izgrađena iskustva, odnosi, a prije svega slika vlastitog identiteta. Kao osnovno obilježje sjećanja ona dalje navodi da su ta sjećanja perspektivistička te da, zahvaljujući svojoj životnoj historiji, svaki pojedinac posjeduje vlastito mjesto sa specifičnim opažajnim položajem.⁵ Ove osobine sjećanja upućuju na sličnost sa

¹ Assmann, Jan (2005.). *Kulturno pamćenje. Pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*. Zenica: Vrijeme, str. 61.

² Ibid., str. 23.

³ Assmann, Aleida (2011.). *Duga senka prošlosti. Kultura sećanja i politika povesti*. Beograd: Biblioteka XX vek, str. 19.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid., str. 23.

govorom u idealnom tipu dramskog teksta u kojem su unutrašnji i vanjski komunikacijski model razdvojeni, a koji u svojoj knjizi *Drama. Teorija i analiza* razmatra Manfred Pfister.⁶ Taj tip drame koji nastaje u renesansi, Pfister definira kao slučaj u kome se »svaka jezična izjava strogo slaže s perspektivom lika koji govori i koji može artikulirati samo ono što uvjerljivo stoji u skladu s njegovom dispozicijom i situacijom«.⁷

Pišući o mjestu presjeka iskustvenog i kolektivnog pamćenja, Assmannova razmatra put od individualnog ka socijalnom, od individualnog ka kolektivnom i od individualnog ka kulturnom pamćenju, a u tim razmatranjima također se može prepoznati sličnost između pamćenja i dramske forme. Assmannova kaže da je individualno pamćenje uvijek socijalno grundirano,⁸ a pišući o komunikaciji u drami, John L. Styan kaže: »Drama je društveni događaj ili nije ništa.«⁹ Po Assmannovoj, prelazak sa individualnog na kolektivno pamćenje postiže se učešćem u ritualima, i tu se minuli događaji tumače, komuniciraju i praktikuju tako da ostanu sadašnjica;¹⁰ ne treba posebno podsjećati da drama kao forma živi od neposrednog predstavljanja, dakle od sadašnjosti. Također, sličnost kulturnog pamćenja sa dramom vidljiva je i u sadržajima pamćenja koji, kako kaže Assmannova, postoje »da bismo s njima dijalogizirali i učinili ih elementom našeg identiteta«.¹¹

Konstatacija Assmannove da pamćenje pojedinca obuhvata puno više od onoga što je sadržano u fundusu nezamjenjivih ličnih iskustava, jer se u pojedincu uvijek ukrštaju individualno i kolektivno pamćenje,¹² upućuje

⁶ Pfister, Manfred (1998.). *Drama. Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI, str. 101 i d.

⁷ Ibid., str. 102-103.

⁸ A. Assmann, str. 267.

⁹ Styan, John L. (1981.). »Komunikacija u drami«. U: Miočinović, Mirjana (prir.). *Moderna teorija drame*. Beograd: Nolit, str. 224.

¹⁰ A. Assmann, op. cit., str. 268-269.

¹¹ Ibid., str. 271.

¹² Ibid., str. 24.

na sličnost sa dramskom formom, bilo da uzmemo u obzir činjenicu kako ta forma živi od »ukrštanja« subjektivnog govora likova i radnje koja taj govor objektivira, bilo da imamo u vidu kako dramu kao formu namijenjenu izvođenju pred nekim kolektivom bitno određuje put od intimnog ka javnom, od ličnog ka kolektivnom.

Mogli bismo zapravo reći da postoji sličnost između individualnog sjećanja kako ga definira Assmannova i klasične dramske replike kao tehničkog elementa drame, odnosno pojedinačnog govora svakog učesnika u dijalogu koji u dramu uvodi perspektivu lika. To su razlozi zbog kojih se događaj u drami nužno mora personalizirati, siže se ostvaruje kao rezultat međusobnog djelovanja likova, a dramska radnja kao objektivni plan drame dovodi do onog minimuma konsenzusa oko događaja kojima se drama bavi i koji su u teatru neposredno predstavljeni pred nekim kolektivom. Zbog svega rečenog, moglo bi se kazati da sjećanje lika gotovo uvijek zauzima važno mjesto pri gradnji dramske cjeline, što će se provjeriti na primjeru dviju hrvatskih drama.

Drama *Zec* Miroslava Feldmana događa se od lipnja do listopada 1918. godine, na sljemenu Costalte u Italiji, na kojem je smještena domobranska topovska jedinica za protuzračnu obranu. Ispod naslova *Zec* stoji podnaslov: *Lice iz svjetskog rata*, što upućuje na centralnu temu ovog komada, a to je »pretvaranje« jedne životinje u dramsko lice. Naime, čitav zaplet gradi se oko zeca, kojeg u devetoj sceni prvog čina pronađe topnik Kadić. Na kraju prvog čina, satnik Freiherr Heinrich von Doringen se začudi otкуда da u hrvatsku bateriju o kojoj sve vrijeme govori sa nipodaštavanjem zaluta jedan takav zec, a na pitanje zastavnika Gercselyja »Pa šta onda?« Satnik kaže:

SATNIK: Šta onda! Šta onda! Bacsí, to ti ne razumiješ! Dakle molim! Dakle pogledaj ga! Ove oči! Ove pametne oči, kako nas gledaju! Ova uha, ova mala uha, kako slušaju! Bože moj, bože moj! Pa nije

*ni plašljiv! Pripitomit ćemo ga. Dresirat ću ga. I jest će u menaži s časnicima.*¹³

U drugom činu zbivanja na frontu i veliki kolosalni planovi za pobjedu Centralnih sila, o kojima je Satnik slušao tokom svoga odsustva u Beču, komentiraju se odnosom prema zecu. Odluku poručnika Kotromanića o unapređenju jednog desetnika u zastavnika, kao i uopće stanje unutar vojne jedinice kojom zapovijeda, Satnik komentira primjedbom da »gospodin poručnik nema osjećaja za životinje, naprimjer za zeca«. Zatim slijedi dijalog:

KOTROMANIĆ: Varate se, gospodine satniče. Vašega zeca savršeno osjećam.

SATNIK: Do sada gospodin poručnik nije pokazivao interesa za mojeg malog zeca.

KOTROMANIĆ: Naprotiv. S velikim zanimanjem gledam kako raste, kako postaje sve veći, sve individualniji.

*SATNIK: Molim, molim, prosuđujete ispravno. [...]*¹⁴

Od te scene zec izrasta u centralnu temu dramskog dijaloga, jer Satnik uporedo sa naredbama za postrojavanje jedinice izdaje naredbe za pribavljanje mlijeka i kukuruznog brašna kako bi se za zeca napravili žganci. (Drugi topnik za Satnika kaže: »Zajc mu je vlezal v glavu.«) Vrhunac dramske napetosti, koju predstavlja komanda: »Pozor!« prekida replika:

*FRANC (prestrašen više iz barake): Herr Baron! Zec ima proljev!*¹⁵

¹³ Feldman, Miroslav (1965.). »Zec. Lice iz svjetskog rata«. U: Feldman, Miroslav. *Pjesme i drame*; Cettineo, Ante. *Nad uvalom*. Zagreb: Matica hrvatska, str. 76.

¹⁴ Ibid., str. 81.

¹⁵ Ibid., str. 87.

O važnosti zeca svjedoči i naredna Satnikova replika u kojoj on kaže da bi mijenjao sve domobrane za jednog veterinara. Feldman u sljedećoj sceni ponovo pojačava intenzitet dramske napetosti gradeći je na okupljanju i postrojavanju čitave jedinice, da bi tu napetost opet prekinuo uvođenjem informacije o zecu. Naime, isti lik koji je izvijestio o bolesti životinje, sada izvještava o tome da je zec pobjegao. Drugi čin završava Satnikovom naredbom da se čitava kota opkoli i da cijela jedinica traži zeca. Treći čin je obilježen potragom za zecom i dijalogom između Generalmajora i Satnika. O zecu se iznose emotivni iskazi obojice oficira, da bi na kraju čina, na Satnikovo pitanje što namjerava učiniti, Generalmajor odgovorio:

GENERALMAJOR: Što namjeravam? Prvo i prvo, tražit ću od generalobersta zapovjedništvo nad svim trupama u radijusu od pedeset kilometara naokolo Costalte. I uvjeravam te, dobit ću zapovjedništvo! Drugo, cernirat ću koncentrično cijeli spomenuti kompleks, a onda ću svojim strateškim i taktičkim iskustvom pretražiti svaki pedalj terena.¹⁶

Zec dakle zamjenjuje ono zbog čega se rat vodi, on se pretvara u jedini smisao postojanja vojne hijerarhije i vojske uopće. U četvrtom činu Satnik je zbog nestanka zeca potpuno nezainteresiran za naredbe o povlačenju i dramatične događaje na frontu. Na izvještaje koji opominju da bi neprijatelj mogao opkoliti jedinicu kojom komanduje, Satnik odgovara pitanjem o tome jesu li skuhani žganci za zeca. Dok se topovska grmljavina približava, Satnik se uporno bavi zecom, a četvrti čin obilježen je sukobom između Satnika i Kotromanića koji počinje Kotromanićevom konstatacijom da Satnik »brblja dok se vani ruši fronta«¹⁷. Taj sukob se nastavlja Kotromanićevim povezivanjem zeca sa Satnikom i čitavim vojnim sistemom:

KOTROMANIĆ: Znam da me ne razumijete. Niste vi krivi. Kriv je sistem iz kojega ste nikhuli. Ili, ako hoćete, vaš zec.

¹⁶ Ibid., str. 98.

¹⁷ Ibid., str. 104.

SATNIK: Sistem? Zec? Što hoćete da kažete? Birajte riječi. Izvjesnost hoću.

KOTROMANIĆ: Vi hoćete da vam dam izvjesnost. Pa dobro. Dat ću vam je. Vaš zec, koji je vaš prvi i posljednji drug u životu, taj mali zec, taj vaš mali Mitzerl, to je ustvari vaš najveći neprijatelj. To je vaša savjest.¹⁸

Ovaj sukob Kotromanića i Satnika završava apсурdnom partijom karata u kojoj je ulog život. Satnik gubi na kartama i baš u trenutku kad se sprema pucati u sebe, Franc mu priznaje da je on pojeo zeca, pružajući mu kao dokaz zecovu ružičastu vrpcu. Na kraju komada, Satnik pada pogođen metkom iz puške, ubijen od neprijatelja koji je već opkolio njegovu jedinicu, izgovarajući pritom repliku upućenu onome ko je pojeo zeca:

SATNIK (umirući): Idiot! (Ta se posljednja riječ mora jasno čuti.)¹⁹

U Feldmanovoj drami Zec važno mjesto zauzima Satnikovo sjećanje u pretposljednjoj sceni komada. On svoju gotovo grotesknu vezanost za zeca, Kotromaniću objašnjava sjećanjem na djetinjstvo koje je bilo »samotno i hladno kao cijev revolvera«. ²⁰ Pišući o sjećanju, Aleida Assmann kaže da je porodica egzistencijalni osnov koji možemo različito uobličavati, ali kojim ne možemo raspolagati po sopstvenoj volji, te da je to paradigmatička zajednica koja inkorporira svoje mrtve, makar se na tom zadatku uvijek iznova lomila. ²¹ Satnik svoje sjećanje počinje upravo pričom o svojoj porodici, on Kotromaniću kaže da mu je otac bio kartaš i alkoholičar, a majka kokota, što je motiviralo kasniji odnos ljudi prema njemu. Naime, na vojnoj školi drugovi su ga izbjegavali, a nakon toga su došle žene, kao fantomi, nakon njih – kasarne, garnizoni, rat... Svi su ga, kaže Satnik, progonili: familija,

¹⁸ Ibid., str. 106-107.

¹⁹ Ibid., str. 108.

²⁰ Ibid., str. 106.

²¹ A. Assmann, op. cit., str. 20-21.

društvo, drugovi, samo ga je zec volio. Svoje sjećanje i definiranje vlastite egzistencijalne situacije Satnik završava riječima: »Sve je propalo. Moje uho je nestalo. Moje oko je mrtvo...«²²

Volker Klotz je pisao kako je historija žanrova mjesto gdje se susreću i ispunjenje i povreda konvencije, to je presudna tačka presjeka između pojedinačnog djela i književnog sistema, između književne prakse i književne teorije, između autora i publike, između individualnog eksperimenta koji hita naprijed i tromosti aparata.²³ O važnosti koju sjećanje može imati u drami svjedoči to što scena Satnikovog sjećanja na izvjestan način dovodi u pitanje žanrovsko definiranje komada *Zec*. Sjećanje u drami uvijek jeste emocijom lika obilježeno vrijeme, sjećanje je uvijek važno dramaturško sredstvo za izražavanje unutrašnjeg života dramskog lika. Kod Feldmana, lik koji u popisu lica ima navedeno građansko ime, ipak se tokom komada imenuje kao Satnik, što je uobičajeno kod imenovanja dramaturških funkcija. Upravo u ovoj sceni sjećanja Satnik dobija unutrašnju perspektivu, jer nam se svi događaji vezani za zeca osvijetljavaju upravo kroz njegovo sjećanje. Zato se čitav komad *Zec* može čitati kao komad »sa duplim dnom«, jer Satnikovo se ponašanje naknadno – kroz njegovo sjećanje na svoju biografiju i kroz sjećanje na zeca – motivira iznutra. Satniku se preko sjećanja daje prošlost, dakle daje mu se jedna dubina u vremenu koju komedija zasnovana na emotivnoj distanci i vanjskom pogledu na zbivanje isključuje. Za razliku od drugih likova koji su funkcije sižea, Satnik je upravo zbog sjećanja lik koji ima i izvjesnu duhovnu dimenziju.

Ovdje se nameće sličnost između strukture *Zeca* i Menandrovog komada *Namćor*, jer na kraju Menandrovog *Namćora* saznajemo da Knemon – lik čija osobina predstavlja glavnu prepreku braku mladih ljubavnika i

²² Feldman, op. cit. str. 106.

²³ Klotz, Volker (1995.). *Zatvorena i otvorena forma u drami*. Beograd: Lapis, str. 15.

koja određuje naslov ove komedije karaktera – ljude mrzi zbog toga što ih je previše dobro upoznao.²⁴ Usred rata, jedan Satnik spreman je poginuti zbog zeca, upravo zbog toga što je zec životinja, a ne čovjek. To od egzistencijalne situacije lika koji je sve do prethodnje scene komada predstavljen potpuno izvana, čini egzistencijalnu situaciju koju možemo doživjeti i kao vlastitu, što ovaj komad približava onom tipu evropske komedije koji ima i spoznajnu funkciju.

Kao kod Feldmana, i u Krležinom komadu *Galicija* važno mjesto zauzimaju paralele između čovjeka i životinja. Na izvjestan način bi se moglo reći da Krleža rat tretira kao stanje u kojem se čovjek zbog nedostatka intime približava onom životinjskom u sebi. Naime, čitav niz događaja u Prologu ove drame pokreće ulazak Romanowicz-Russcukove, babe koja je van sebe jer joj je vojska otela kravu. Ulazeći na scenu, baba u zagrljaju zatiče Horvata i barunicu Meldegg-Cranensteg, a zbog toga što izvrijeđa i ispljuje barunicu, babu osude na smrt. U prvom činu Horvat u zagrljaju zatiče oberlajtanta Waltera i zastavnika Šimunića, što motivira Walterovu naredbu da Horvat mora sudjelovati u vješanju Romanowicz-Russcukove. U drugom činu, dok Horvat i Gregor razgovaraju ispod leša obješene babe, ulazi Agramer prenoseći baruničin poziv Horvatu da se pridruži večeri i da barunici nešto odsvira. Horvat odbija taj poziv, a zatim Agramer tuče usnulog infanteristu Podravec, što izaziva otvoren sukob između Horvata i Agramera. Sva ova narušavanja intime, u posljednjem činu kao da se komentiraju narušavanjem granice između ovog i onog svijeta: dok pred šokiranim oficirima i barunicom svira »mračne akorde pogrebnog vojničkog marša«, Horvat u nastupu pomračenja uma vidi kako ulazi mrtva Romanowicz-Russcukova. Upravo će Agramer i Walter pokušati razoružati

²⁴ Usp. Karahasan, Dževad (2010.). »Pojam i tipovi dramskog vremena«. U: Bašović, Almir i Anđelković, Sava (prir.). *Drama i vrijeme. Vrijeme kao dramska tema i dramsko sredstvo, forme vremena i slike vremena*. Sarajevo: Dobra knjiga, str. 23-25.

i uhapsiti Horvata, što dovodi do opće pucnjave, te do ranjavanja ili smrti gotovo svih sudionika dramskog zbivanja.

Nije slučajno to što upravo Horvat tokom čitave drame izgovara paralele između čovjeka i životinje. Moglo bi se reći da je ovim komentarima Krleža postepeno pripremio potpuni raspad psihičke energije centralnog lika. U prvom činu Horvat Gregoru kaže:

HORVAT: [...] O, kako bih bio sretan da mogu biti štakor: živio bih izvan ove logike i izvan ovih prljavih ljudskih okvira! Štakor nije čovjek nego štakor: ima svoj tavan, svoje klipove, svoje nagone, svoja crijeva, svoje radosti, a nije čovjek. Nije umoran, bolestan, prljav, gadan čovjek! Ne kreće se po ratovima, nije predmet u Galiciji, nego nekakav subjekt na svome tavanu, štakor među sebi ravnima.²⁵

U drugom činu, jedan gavran sleti na leš obješene Romanowiczke, a Horvat Gregoru govori o tome da su »iste ove životinje graktale prije sto godina po ovim oranicama«, da je »među njima neka koja je pojela masno oko kakvog Bonaparteovog kolonela, a noćas čeka naše oči.«²⁶ Odmah u narednoj replici Horvat govori kako je »čovjek nevjerovatno jaka životinja: pojeo je sve druge životinje oko sebe, i samoga sebe ždere, i spava u blatu i u vodi, a gavranovi mu kljucaju oči...«²⁷ Nešto kasnije, Horvat o ljudima govori kao o četvoronošcima koji hodaju na stražnjim nogama, kao o bićima koja hiljadama godina pišu knjige, koja su izmislila vatru i krov nad glavom, ali jednu stvar nisu izmislila: »da je ovo ljudoždersko žderanje zapravo stvar još iz onog vremena dok smo se hranili ljudskim mesom, a danas već mnogo hiljada godina jedemo druge životinje, i to međusobno žderanje zapravo je inercija nekih davnih snaga u našoj krvi, a to bi trebalo već jedamput zaustaviti, te mračne davne snage u nama!«²⁸

²⁵ Krleža, Miroslav (1988.). *Tri drame*. Sarajevo: Oslobođenje, str. 38.

²⁶ Ibid., str. 66

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid., str. 69.

Pred kraj drugog čina, »glasom potpuno slomljenim kao nad grobom, kroz suze« – kako glasi Krležina didaskalija – Horvat govori o tome da su konji plemenitiji od čovjeka, da nemaju razuma i ne mogu biti ni za što odgovorni, te da ih ljudi upropaštavaju vukući ih za sobom kroz »svoje glupe historije«. Konačno, sukob između Horvata i Waltera pred kraj drame započinje Walterovom prijetnjom da će Horvata ubiti kao psa, a onda slijedi dijalog:

HORVAT: Vi ste pseto, a ne ja. Ja nažalost nisam rebel!

WALTER: Wa-a-s?

HORVAT: Ja nisam rebel! Ja sam ubojica! Moje ruke su krvave! Ali ja sam ubio na vašu zapovijed! Ja se stidim samo toga što nisam imao snage da vam kažem ne ću.²⁹

Upravo Walter iz pištolja ubija Horvata, oslobađajući ga tako traume ličnog sjećanja na kojem se gradi ritam čitavog Krležinog komada. U drugom činu, dok pali šibicu i osvjetljava ženu obješenu na lipi, Horvat govori o ličnoj odgovornosti, sjećajući se događaja iz Prologa, odnosno svoga intimnog odnosa sa barunicom Meldegg-Cranensteg. Na Gregorovu konstataciju da je svejedno ko je objesio nesretnu ženu i da tu nema subjektivne krivnje, Horvat odgovara:

HORVAT: Pa ipak, čovjek koji je potpisao ovu smrtnu osudu potpisao ju je lično, a ja koji sam je izvršio, izvršio sam je isto tako lično i prema tome sam isto tako lično i odgovoran. Tu se ne da stvar izbrisati kao da je nema. Ja sam tu ženu objesio lično, a, osim toga, što se moje lične odgovornosti tiče, da nije došlo do one proklete scene kod klavira, ne bi se, po svoj prilici, sve to bilo razvilo do ove dramatske gluposti.³⁰

²⁹ Ibid., str. 113.

³⁰ Ibid., str. 67-68.

Događaji u trećem činu potpuno su motivirani upravo Horvatovim sjećanjem na vješanje babe, dakle na događaj koji se između prvog i drugog čina dogodi izvan scene. Moglo bi se reći da je drugi čin, odnosno Horvatovo sjećanje ispod drveta na kojem visi mrtva žena, neka vrsta ose simetrije u kojem se kao u ogledalu ogledaju prvi i treći čin ovog Krležinog komada, a to sjećanje istovremeno od lika Horvata na izvjestan način čini lik koji je građen kao »posmatrač« vlastitog života i vlastite egzistencijalne situacije. Horvata u tolikoj mjeri određuje sjećanje da bismo ga zbog toga čak mogli povezati sa tradicijom palog anđela reduciranog na ljudsku mjeru. Naime, pali anđeo se sjeća neba sa kojeg je bačen na zemlju, njegov karakter je presudno određen melankolijom koju određuje sjećanje na to nebo, a čitava Krležina drama je zasnovana na Horvatovom sjećanju i njegovom razmišljanju o smislu djelovanja. Horvatovo široko obrazovanje moglo bi biti daleki komentar na svo znanje palog anđela, a pošto ljubav palog anđela ubija žene koje on voli, Horvatova ljubavnica – barunica, sasvim u skladu sa ironijskim modusom u kojem se ova drama ostvaruje, umjesto da sa Horvatom otputuje u Beč (što se u Prologu uvodi kao mogućnost), na kraju komada bude ranjena u pucnjavi koju pokreće Horvatovo »materijalizirano« sjećanje na mrtvu babu.

Jan Assmann fenomen spomena na mrtve smatra izvorištem i središtem onoga što bi trebala biti kultura sjećanja. Tretirajući kulturu sjećanja kao odnos prema prošlosti koja nastaje tamo gdje postajemo svjesni diferencije između *jučer* i *danas*, Assmann kaže da je smrt praiskustvo takve diferencijacije, a sjećanje na mrtve praforma kulturnog sjećanja.³¹ U kojoj mjeri je lik Horvata građen kao nosilac kulture sjećanja, možda nam najbolje govori jedna scena iz drugog čina ove Krležine drame. Naime, u toj sceni Horvat zanjše leš babe prstom i kaže: »Sada je predmet! Tvrda i nepomična stvar! Dok nije bila stvar, izgledala mi je savršeno dosadnom! A sad kad se ukočila, sada je počelo iz nje da teče jedno čudno strujanje; kao dijete

³¹ J. Assmann, op. cit., str. 72.

uvijek sam se bojava voštanih svetačkih likova po oltarima.«³² I upravo pred lešom žene za čiju smrt se osjeća lično odgovornim, Horvat kao da komentira svoj »pad na zemlju«. On kaže: »Nikada me još nijedna živa ruka nije pritegla k zemlji bliže od te hladne, nepoznate, staračke ženske ruke.«³³

Ono zbog čega bismo i povodom Feldmanove i povodom Krležine drame mogli govoriti o kulturnom pamćenju jeste primjedba Jana Assmanna koji kaže da je za to pamćenje svojstveno nešto sakralno,³⁴ kao i konstatacija Aleide Assmann koja u vezi sa pamćenjem upozorava na važnost žrtve.³⁵ Kod Krleže je više nego jasna aluzija na žrtvu koja je bitno odredila svjetsku historiju, jer u centru njegovog komada stoji simboličko raspeće žene koja je žrtvovana zato što je govorila istinu. Kod Feldmana, žrtva je zec koji izvan scene biva pojeđen, što bismo mogli shvatiti i kao neku vrstu komičke varijacije na temu »jedenja bogova«. Ono što je karakteristično za oba komada jeste da ove žrtve na kraju prate neke nove žrtve. I kod Feldmana i kod Krleže, čitava dramska radnja kao da je organizirana postavljanjem jedne žrtve u centar zbivanja, zatim prividnim diferenciranjem likova i pravljenjem razlika među njima kroz odnos prema toj žrtvi, da bi se na kraju sve razlike ukinule. Naime, razlika između početne i završne situacije u ovim dramama mogla bi se definirati kao najava dolaska smrti i brisanje razlike među likovima. Pri čemu nije slučajno da se u obje drame neprijatelj u zbivanju uvodi tek na kraju komada.

Naime, u svom tekstu »Identitet, napetost i sukob«³⁶ Dževad Karahasan piše da se identitet matematičkih i mehaničkih fenomena uspostavlja konfliktom, a identitet živih bića odnosom napetosti. Pišući o Sofoklovom slavnom agonu Edip-Tiresija, Karahasan objašnjava da bi taj

³² Krleža, op. cit. str. 67.

³³ Ibid., str. 68.

³⁴ J. Assmann, op. cit., str. 68.

³⁵ A. Assmann, op. cit., str. 85. i d.

³⁶ Karahasan, Dževad (2015.). »Identitet, napetost i sukob«. U: *Concilium*, LI, br. 1., Rijeka: Ex libris/Sarajevo: Synopsis, str. 75-86.

višedimenzionalan i izrazito kompleksan odnos konflikt reducirao na jednu dimenziju i jednu relaciju, isključujući ono što je relatama zajedničko. Upozoravajući dalje na činjenicu da se u dramaturgiji uvjerenje kako osnova drame nije napetost nego konflikt raširilo otprilike u isto vrijeme kad je postala popularna filozofija koja vjeruje da čovjek treba, može, mora »pobijediti prirodu«, Karahasan piše da jednoznačnost i »pobjeda nad prirodom« uglavnom znače kraj života, kao što konflikt u pravilu dramu dovodi do kraja. Drama, kaže Karahasan, traje dok se temelji na napetosti, kad izbije konflikt drama se obrušava prema svome kraju.

Upravo bi dvije drame kojima smo se ovdje bavili mogle poslužiti kao dokaz za ove Karahasanove tvrdnje. Obje drame smještene su u Prvi svjetski rat, dakle usred konflikta, ali ni u jednoj drami se neprijatelj ne pojavljuje na sceni. U obje drame neprijatelj linije fronta probija tek na kraju komada, i on poput Fortinbrasa može ući samo da prebroji leševe. (Krlježa je prvu verziju svoje drame posvetio upravo Fortinbrasima!) Možda nas upravo drama kao visokopersonalizirana forma upozorava na paradoks da u ratovima borave pojedinci kojima je fond zajedništva sa drugim pojedincima ponekad nametnut, kako bi ih se zajedno moglo suprotstaviti nekom kolektivu reduciranom na jednu dimenziju.

Aleida Assmann piše o dimenzijama koje iz perspektive pamćenja dopunjavaju historiografiju, a to su naglašavanje dimenzije emocionalnosti i individualnog doživljaja, naglašavanje memorijalne funkcije i naglašavanje etičke orijentacije.³⁷ O sjećanju kao dimenziji emocionalnosti i individualnog doživljaja u vezi sa dramama *Zec* i *Galicija* ovdje je bilo riječi, a etička orijentacija koja bi te drame povezala sa memorijalnom funkcijom mogla bi se prepoznati u činjenici da se usporedbom sa životinjama, u obje drame upozorava na problematičnost slike čovjeka koja počinje u renesansi i koja ga definira kao biće razuma i pozitivnih znanja. Također, o etičkoj orijentaciji svjedoči i to što se ni kod Feldmana ni kod Krlježe

³⁷ A. Assmann, op. cit., str. 56.

rat ne prikazuje na sceni, već se – sasvim u skladu sa starom metaforom o klasičnoj drami kao sudnici – u tim dramama ratu sudi.

REMEMBRANCE AND MEMORY IN THE EXAMPLES OF FELDMAN'S
RABBIT AND KRLEŽA'S *GALICIA*

Abstract

This paper focuses on remembrance and memory in the examples of two Croatian dramas about the World War I, namely Miroslav Feldman's *Rabbit* and Miroslav Krleža's *Galicia*. The phenomena of remembrance and memory are understood in the sense of Aleida and Jan Assmann's work, so remembrance is understood as subjective, individual, psychological phenomenon, and memory as a phenomenon that has been collectively shaped. The paper shows that the relationship between those two phenomena, as understood by Assmanns, can be treated in accordance with the dramatic logic. In Feldman's drama, which is built as »transformation« of rabbit into the dramatis personae, we see how the Captain's remembrance has the importance for defining of the genre, while Krleža's drama is built around remembrance of Horvat, the central character. The paper then focuses on presenting certain similarities between these dramas, which are both based on some characteristics of cultural memory in relation to the history. The implications about the absence of the enemy from the plays that deal with war are drawn in the end and the attention is brought to the fact that the drama as a form lives from tensions and that the conflict always leads drama towards its end.