

KRLEŽIJANSKA GROTESKA RAT I POLITIKA U *MÒRI* TOMISLAVA BAKARIĆA

Boris Senker

Na izmaku sedamdesetih godina prošloga stoljeća, kad je prvi put objavljena i izvedena,¹ drama u dva čina *Mòra* Tomislava Bakarića nije

¹ *Mòra* je prvi put tiskana u časopisu *Prolog* X (1978.), br. 36/37, str. 169-202, te praižvedena u Narodnom kazalištu *August Cesarec* u Varaždinu 24. studenoga iste godine. Dijelom promijenjen, tekst je ponovno objavljen 1988. u knjizi *Hrvatski triptih*, u koju je urednica Giga Gračan uvrstila i dramu u dva čina *Anno Domini 1573.*, objavljenu 1974. u tuzlanskom časopisu *Pozorište* (br. 3-4), a praižvedenu 22. svibnja 1973. u Zagrebačkomu kazalištu mladih, i dramu u tri čina *Smrt Stjepana Radića*, objavljenu 1970. u časopisu *Kolo* (br. 5-6) te praižvedenu 25. rujna sljedeće godine u Varaždinu. Sve te praižvedbe režirao je Petar Veček, ali s veoma promjenjivim uspjehom. Naime, brojem izvedaba (31), *Anno Domini* znatno nadmašuje *Smrt Stjepana Radića* (11), koja je iz političkih pobuda skinuta s repertoara uoči sloma Hrvatskoga proljeća, a pogotovo *Mòra* (2), koja je u Varaždinu zapravo propala. Unatoč tomu, izostalo je bilo kakvo zanimanje drugih kazališta za Bakarićevo viđenje »Velike puntarije« godine 1573., a *Mòra* i *Smrt* vratile su se na pozornicu krajem osamdesetih godina prošloga stoljeća. Ivica Kunčević režirao je dramu o Supilu godine 1988. na drugoj pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, u tadašnjem radničkom i narodnom sveučilištu *Moša Pijade*, a dramu o Radiću sljedeće je godine Božidar Viočić postavio s ansablom Zagrebačkoga kazališta mladih na unajmljenoj pozornici Satiričkoga kazališta *Jazavac*. U osvit

prošla nezamijećena. Naprotiv, moglo bi se reći da je privukla razmjerno veliku pozornost ograničenoga kruga čitatelja i gledatelja, dakako ne onih kojima su drama i kazalište bili u žarištu zanimanja i ne onih koji su o drami i kazalištu pisali, barem ne za novine i časopise. Njihovu je pozornost privukla ponajviše stoga što su dramatičar Tomislav Bakarić i njegov redatelj Petar Veček, koji su bili i ostali obilježeni politički nepoćudnom varaždinskom praiizvedbom *Smrti Stjepana Radića* iz godine 1971., na istoj pozornici ponovno sućelili hrvatskoga političara iz prvih desetljeća prošloga stoljeća, ovaj put Frana Supila, i srpskoga moćnika, ovaj put ne vladara iz dinastije Karađorđevića, premda kralj Petar Prvi jest jedan od likova *Mòre*, nego njegova predsjednika vlade, radikala Nikolu Pašića. Pojavivši se na pozornici varaždinskoga kazališta i na stranicama kazališnoga časopisa, *Mòra* je, međutim, izazvala i zanimanje kazališnih ljudi, istina, ne baš mnogih te ne baš veliko i trajno. Izazvala je i nemale nesporazume, ali valja reći da ti nesporazumi nisu bili samo ideološke i političke naravi. Dakako, u sedamdesetim i osamdesetim godinama gotovo ništa nije moglo proći bez upletanja ideologije i politike u kazalište, napose ne kad su u pitanju bile praiizvedbe suvremenih hrvatskih drama s temama iz bliže ili dalje nacionalne povijesti, a s druge strane također gotovo nijedna predstava nije propustila uputiti poneki izazov, uglavnom prikriiven, ideološkim i političkim centrima moći. Stoga su politika i ideologija, odnosno odmjeravanje snage između politike i ideologije na jednoj, a književnosti i kazališta na drugoj strani, imali nemaloga udjela i u onome što bi se posve neutralno moglo nazvati nesporazumima oko jezika i stila Bakarićeve *Mòre*. Budućim bi čitateljima te drame, a nadati se je da će s vremena na vrijeme netko i posegnuti za njom pa je možda vratiti i na pozornicu, moglo primjerice biti nejasno zbog čega je u *Prologu*,

raspada Jugoslavije i rata, oba su uprizorenja pobudila iznadprosječno zanimanje publike te je svako imalo više od 20 repriza. (Sve podatke o izvedbama navodim prema dosad objavljenim knjigama *Repertoara hrvatskih kazališta*, koje je priredio Branko Hećimović, a počele su izlaziti 1990. godine.)

gdje je godine 1978. drama prvi put objavljena, ispod popisa dramskih likova tiskana i napomena: »*Jezični suradnik*: Giga Gračan«.² Zašto je obrazovanu hrvatskom dramatičaru i uzornom radijskom spikeru, koji nije imamo ni najmanjih jezičnih problema i koji u hrvatskom časopisu objavljuje dramu pisanu hrvatskim jezikom, potreban »jezični suradnik«, a ne samo korektor? Tek godine 1994., u pogovoru drugoj knjizi Bakarićevih drama, *Malleus maleficarum*, odgovor na to pitanje podosta žučljivim tonom ponudio je priređivač knjige Igor Mrduljaš, ujedno izravan svjedok, dijelom i sudionik onoga što se u varaždinskom kazalištu i u zagrebačkom uredništvu s *Mòrom* i oko *Mòre* događalo:

Dramski prikaz Supilove borbe za ostvarenje hrvatskih ideala i njegov tragični poraz »dežurnome uhu« države nedvojbeno je morao zazvoniti zazorno, premda se varaždinska izvedba zdušno potrudila da prikrije sve natruhe nacionalnog vapaja i ponudila potpuni obrat autorove namisli. Osobno i danas držim kako je dotična izvedba perverznan i nečastan primjer razaranja dramske ideje u postupku uprizorenja. Govor likova srpskih političara u izvornoj inačici teksta drame napisan je srpskim jezikom. Uz vrlo mutan i priglup izgovor, izmamljen je pristanak autora da se taj dio teksta za objavljivanje kroatizira – nakladnik i urednik nisu željeli ili htjeli »vući vraga za rep«.

*Moguće stoga i ne čudi da se Bakarić poslije Mòre deset godina nije oglasio novom dramom.*³

Uvjetovanje objavljivanja teksta kroatiziranjem dijaloških dionica pisanih srpskim jezikom – a taj je posao uz autorovu suglasnost obavila Giga Gračan – mahom negativne kritike i poražavajuće malen

² *Prolog X* (1978.), br. 36/37, str. 172.

³ Igor, Mrduljaš, »Oporbeno glumište (O dramatici Tomislava Bakarića)«, u: Tomislav Bakarić, *Malleus maleficarum (Malj koji ubija)*, AGM – Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1994., str. 339.

broj izvedaba *Mòre* na varaždinskoj pozornici svakako nisu djelovali poticajno na Tomislava Bakarića kao dramatičara. Međutim, u osvrtu na puno desetljeće svoje spisateljske šutnje nakon tog iskustva, on ispriku nije tražio u nepovoljnim okolnostima, strogom nadzoru nad kazalištem i cenzuri. Umjesto toga, progovorio je, doduše nevoljko i sustegnuto, o autocenzuri koja je u »olovnim godinama« kadikad bila jača i učinkovitija od otvorenih ili prikrivenih birokratskih prisila. Učinio je to upravo u razgovoru s nekadašnjom »jezičnom suradnicom« na *Mòri*, Gigom Gračan. Njihov razgovor, vođen 26. srpnja 1987., objavljen je umjesto pogovora knjizi *Hrvatski triptih*, dakle osam godina prije Mrduljaševa tumačenja Bakarićeva drugog odustajanja od pisanja za kazalište. Prvo pitanje urednice knjige, objavljene u »maloj ediciji« *Prologa*, glasilo je: »Tomislav Bakarić ili pisac koji već 10 godina nije objavio ni retka. Kako, zašto?«. Autor je nastojao zaobići izravan odgovor:

*Zapravo, ja ne bih o tome. Razlozi nisu programatske prirode. Dotada sam bio naišao na kakvo-takvo prihvaćanje, ali nisam mnogo vjerovao onome što sam radio. Sâm sam presudio. A kad čovjek sâm presuđuje sebi, uvijek je oštrije od drugih.*⁴

A na posljednje pitanje – »Kaniš li još išta napisati?« – kojim se voditeljica vratila na početnu točku, dao je jednako kratak i neodređen odgovor:

*Najprije moram raščistiti sâm sa sobom: je li to čime se ovih mjeseci bavim rezultat stvarnog spisateljskog poriva ili činjenica da se ove jeseni postavljaju moje dvije drame. Dođem li do potonjeg zaključka, prekidam. Bilo bi nepošteno proizvoditi riječi.*⁵

⁴ Giga Gračan, »Poslije mnogih ljeta, ipak. Razgovor s Tomislavom Bakarićem«, u: Tomislav Bakarić, *Hrvatski triptih*, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1988., str. 179.

⁵ Isto, str. 189. Bakarić je u to doba radio na »ratnikovoj tragičnoj priči u sedam prizora« *Hasanaga*, prvi put objavljenoj godine 1991. u časopisu *Dubrovnik*

Ipak, nema dvojbe o tom da je *Mòra*, još jedanput prerađena za to objavljivanje,⁶ bila jedan od važnijih uzroka Bakarićevih sumnji u vlastite umjetničke sposobnosti:

Sve otkako sam napisao taj komad nisam riješio nedoumicu – jesam li ga pogodio. U nešto, u veće ili manje cjeline, autor može, recimo, biti siguran, vjerujući autentičnosti svoga iskustva, svog doživljaja dok je to djelo pisao. Ne mogu definirati čime osjetim propuh u nekoj sceni, ali kad ga osjetim i kad se racionalno počnem upinjati da ga otklonim, prestajem biti siguran u tu scenu. Više od toga ne umijem verbalizirati. [...] S Mòrom zbilja nisam bio načistu. Komad nije bio koherentan, rasuo se [...], a za ovu knjigu i za predstavu nastojao sam ga nekako skupiti.⁷

Razgovor je potom – dodirnuvši tek ovlaš »mehaničnost dviju gotovo istovjetnih scena« na bojištu i lik Bakarićeva poručnika Ivana Horvata, u kojemu bi se »trebali prepoznati Krležini Horvati, ali kao svjestan moj [Bakarićev, nap. B. S.] izbor, kao književna istina [...] koja je danas, čini mi se, dio naše književne, kulturne i povijesne stvarnosti«⁸ – skrenuo na Frana Supila, naciju i politiku. Nije bilo tako samo u tom razgovoru iz 1987. godine, nego i desetak godina prije njega, u doba varaždinske praiizvedbe, i u svim sljedećim godinama. Prvi svjetski rat i uloga Hrvata u njemu

(br. 1), a praiizvedenoj 1990. u Narodnom pozorištu u Zenici, u režiji Ivice Kunčevića. Zagrebačka su kazališta pak pripremala izvedbe *Smrti Stjepana Radića* i *Mòre*. O tim izvedbama usp. bilješku 1.

⁶ Iz teksta objavljenog u *Prologu* brisani su tadašnji peti prizor (četiri prostitutke na bojištu), kojim je počeo drugi čin, i završni, deseti prizor (Supilo na umobolnici), a dopisan je četvrti prizor (Supilo i prostitutka Julija u hotelskoj sobi). Osim toga, u *Prologu* se brojanje prizora nastavlja iz čina (I., 1.-4.) u čin (II., 5.-10.), a u knjizi u svakom činu počinje iznova (I., 1.-5.; II., 1.-4.).

⁷ Giga Gračan, nav. djelo, str. 187. Bakarić, dakako, govori o predstavi Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, u režiji Ivice Kunčevića.

⁸ Na istom mjestu.

zapravo su se rijetko problematizirali u vezi s *Mòrom*, kao da je i na tu dramu primjenljiva tvrdnja o »Velikom ratu za još veće prešućivanje«. ⁹ To iznenađuje ponajprije zato što je u prvoj inačici drame bojište mjesto radnje četiriju od ukupno deset prizora (prvoga, četvrtog, petog i šestog), a u drugoj inačici triju od ukupno devet prizora (prvoga i petog prizora prvog čina te prvoga prizora drugog čina). Osim toga, Hrvati – »Poručnik Horvat i Prebeg [koji] sjede i čiste odjeću« te »jedan vojnik [koji] sjedi i jede« (HT, str. 59 i 88) ¹⁰ – jedini su vojnici u toj drami, a, kako slijedi iz dijaloga, i sva su mrtva tijela oko njih tijela hrvatskih vojnika. Svojevrsno protezanje na Bakarićevu *Mòru* duge šutnje o Prvom svjetskom ratu i o tomu što se zbilo s hrvatskim »naraštajem 1914.« u tom »krvavom obredu prijelaza« ¹¹ dodatno iznenađuje i zbog toga što su rijetki autori koji su u nas o toj drami relevantno pisali – mislim tu ponajprije na studije i eseje Branke Brlenić-Vujić, Zvonimira Mrkonjića, Darka Gašparovića i Igora Mrduljaša te kazališne kritike Marije Grgičević – prizore na ratištu smatrali njezinim boljim dijelom.

Prije navođenja nekoliko primjera, samo jedna napomena: u svim tekstovima o Bakarićevoj *Mòri* kao konstante javljaju se Miroslav Krleža te groteska, odnosno farsa. ¹² Krleža se nije mogao previdjeti jer njegovi su tekstovi, od *Hrvatskoga boga Marsa* i drame *U logoru*, preko *Balada Petrice Kerempuha* i *Zastava* do eseja o Supilu i dnevnčkih zapisa,

⁹ Usp. o tom: Nenad Jovanović, »Veliki rat za još veće prešućivanje«, *Novosti* 2011., br. 621 (12. studenoga): <http://www.novosti.com/2011/11/veliki-rat-za-jos-vece-presucivanje/> (preuzeto: 4. svibnja 2014.).

¹⁰ Citati iz *Mòre* navode se prema knjizi *Hrvatski triptih* [HT], Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1988., a iznimno prema časopisu *Prolog* [P] X (1978.), br. 36/37, str. 169-202.

¹¹ Usp.: Robert Wohl, *The Generation of 1914*, Harvard University Press, Cambridge, 1979.

¹² U našoj su se kazališnoj kritici i esejistici termini »farsa« i »groteska« nerijetko shvaćali kao istoznačnice. Kao farse i/ili groteske određivali su se gotovo svi dramski tekstovi koji su nastali na tragu Jarryjeva kazališnog prevrata.

neprijeporno najvažnija, assmannovski rečeno, »karika« u »lancu prethodnih tekstova« s kojima Bakarićeva drama ulazi u »debatu«. ¹³ Ti su tekstovi, barem dosad, ponajviše pridonijeli tomu da malo prije spomenuto »veliko prešućivanje« Prvoga svjetskog rata ipak nije bilo potpuno.

Vratit ćemo se na grotesku i farsu, a sad ukratko o tekstovima netom spomenutih teatrologa, esejista i kritičara koji su prizore na ratištu istaknuli kao dramski uspjelije – i krležijanske – dijelove *Mòre*.

Za Zvonimira Mrkonjića, prizor u kojemu »car Franjo Josip Drugi [!?] na bojištu daje strijeljati vojnika koji umorno žvače svoj (hrvatski) jezik« izvrsno pokazuje »način kako se povijesni događaji kondenziraju u scenske metafore«. ¹⁴

Darko Gašparović sudi da se »u jednom i to vrjednijem sloju svoje dramatike farsičnom [...] priklanja Tomislav Bakarić«, i to ponajviše *Mòrom*, kojom je »ušao u važan smjer hrvatske dramatike koja promišlja povijesnost kroz prizmu historije vlastita nacionalnog bića. [...] Tekst izvrsno funkcionira u prizorima gdje se parodira povijest, osobito u prizorima s bojišta u Prvome svjetskom ratu. Pojava triju imperatora na bojišnici, pitoreskno ocrtani likovi domobrana Horvata i Prebega, poetično-farsična smrt Franje Josipa, sugestivna je parafraza Krležine ratne paradigme, ali se kao cjelina spotiče o autorovu neodlučnost da se opredijeli između farsičnog i dramskog«. ¹⁵

¹³ O »debati«, koja se »definira dvostrukim odnosom spram lanca prethodnih tekstova (tekstualna dimenzija) i spram zajedničke teme (stvarna dimenzija)« usp.: Jan Assmann, *Mojsije Egipćanin. Dešifriranje traga u pamćenju*, prev. Kiril Mladinov, Antibarbarus, Zagreb, 2010., str. 33-35.

¹⁴ Zvonimir Mrkonjić, »Između krika i šutnje. Hrvatska drama od 1945. do 1990.«, *Prolog VI [XXIII](1991.)*, br. 19/20/21, str. 27.

¹⁵ Darko Gašparović, *Dubinski rez kroz hrvatsku dramu 20. stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2012., str. 362-363. Možda bi u primjeru Tomislava Bakarića ipak bilo primjerenije govoriti ne toliko o »neodlučnosti da se opredijeli« koliko o »odlučnosti da se ne opredijeli između farsičnog i dramskog« nego da ih spoji, da se upusti u njihovu »hibridizaciju«, što i jest jedno od razlikovnih obilježja

Prema Igoru Mrduljašu, Bakarićeva je drama »pisana kombinacijom povijesnih činjenica i fantazmagoričnih 'proizvoljnosti', rastakanjem povijesne građe oštrim ubodima farsičnog«, a »prizor susreta vladara (u snu Franje Josipa)«, koji se odigrava na bojištu, »svojom je idejom i dramaturgijskom provedbom zacijelo antologijsko mjesto suvremene hrvatske drame«. ¹⁶

Branka Brlenić-Vujić iz *Mòre* izdvaja zrcalne prizore dolaska vladara i njegove svite među preživjele vojnike, Hrvate, koji su uz velike gubitke sačuvali položaj, jedanput na galicijskom, drugi put na solunskom bojištu. Te prizore dovodi u vezu s »*Intermezzom furiosom* Krležina *Vučjaka*« te ustvrđuje da Bakarić zapravo nasljeduje uprizorenje Horvatova, recimo tako, oniričkog sažetka vlastite životne drame kad u *Mòri* »dovodi [...] poručnika Horvata, Prebega i anonimnog hrvatskog vojaka na scenu pojačavajući opseg sablasno-grotesknog iz prvog prizora prvog čina u prvi prizor drugog čina«, u kojemu se »poput sablasti pojavljuju [...] osobe koje su već ranije bile poznate u *Croaten lageru*«. ¹⁷

I Marija Grgičević u zagrebačkom uprizorenju *Mòre* godine 1988. prepoznaje Krležin utjecaj, ali ne samo u prizorima s bojišta, gdje Bakarić bjelodano »parafrazira Krležu kao, na primjer, kad pasivnom i kolebljivom poručniku daje ime Horvat i osuđuje ga na smrt iz puške slijepo revoltiranog vojnika Prebega koji očekuje spas ili bar konac u akciji«, nego i u

groteske u književnosti. Usp. Justin D. Edwards i Rune Graulund, *Grotesque*, Routledge, London i New York, 2013.

¹⁶ Igor Mrduljaš, *Dramski vodič*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1984., str. 146.

¹⁷ Branka Brlenić-Vujić, »Povijesne drame Tomislava Bakarića«, u: *Krležini dani u Osijeku 1992. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*, prir. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet – Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Osijek – Zagreb, 1993., str. 208-209.

karakterizaciji »tragična lika Frana Supila o kojemu Krleža u 'Baladama' pjeva da mu je srce pregrizla 'horvacka rana'«. ¹⁸

Podrijetlo je te »rane«, međutim, jedno od mjesta na kojima Bakarić ulazi u »disput« s Krležom i njegovim viđenjem Supilova sloma. Ako je suditi prema autoru *Mòre*, Supilo nije skončao od »horvacke«, nego od »franceske rane«. Umro je, uvjerava nas Bakarić, od sifilisa kojim ga je svjesno zarazila prostitutka Julija, plaćenica bečkoga dvora. Kad je već spomenut sifilis, izbacivanjem prizora četiriju prostitutki na bojištu, Bakarić je ratnu stranu svoje drame osiromašio za jednu od njezinih ključnih sastavnica – prostituciju na bojištu i probleme izazvane širenjem spolnih bolesti¹⁹ – ali je dramaturška procjena njezine upitnosti bila točna. Naime, u završnom dijelu prizora, kad se prostitutkama priključi austro-ugarski ministar vanjskih poslova Stephan Burian, glavni spletkar u Bakarićevoj drami, postaje bjelodanim da su čak i na bojištu, kakvim ga Bakarić prikazuje, političke spletkе potisnule rat u drugi plan. Burian se obraća Juliji, koju je u drugom prizoru drame »unovačio« da sifilisom zarazi Supila:

BURIAN: Bravo! Bravo! O vama se već pronio glas na fronti. O vama se govori. Vojnici i časnici sanjaju o vama. To je lijepo, to je zaista lijepo. A vaše kolegice? Jesu li sigurno bolesne?

¹⁸ Marija Grgičević, »Spomenik na raskršću«, *Vjesnik*, 28. siječnja 1988., str. 8.

¹⁹ O problemu prostitucije i spolnih bolesti, usp. Filip Hameršak, *Tamna strana Marsa. Hrvatska autobiografija i Prvi svjetski rat*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2013., str. 574-594. U poglavlju »Vjernost i nevjernost – obitelj, ljubav, seksualnost« naš povjesničar, između ostaloga, iznosi podatak da je »širenje spolnih bolesti, dakle izbacivanje vojnika iz stroja«, i to na pedesetak dana, zahtijevalo »sustavniji pristup vojnih vlasti, uključujući i obvezatni liječnički nadzor« a »potkraj 1915. pri višim su zapovjedništvima, obično brigadnima, osnovane službene 'c. i kr. javne kuće' (Feldpuff), za koje su se dijelile posebne kartice« (str. 580). Očekivani učinak nadzirane prostitucije na ratištu bio je, dakako, oprečan očekivanu učinku Burianova podvođenja zaraženih prostitutki Hrvatima, Slovencima, Bosancima...

JULIJA; Da, gospodine.

BURIAN: Lijepo, lijepo. I kao što sam rekao: njemačke, mađarske i austrijske vojnike ostavite na miru. S njima ništa: Jasno! Ništa! (P, str. 188).

Izrijekom se ne kaže, ali se dakako podrazumijeva, da Burian u sklopu Velikoga rata u ime Dvora vodi i svojevrstan »mali specijalni rat« protiv Hrvata, Slovenaca, Bosanaca i ostalih »subverzivnih naroda« u Monarhiji te njihove pripadnike kani zaraziti sifilisom. Reklo bi se da je Bakarić nakon ponovljenih čitanja *Mòre* procijenio kako je i za grotesku dovoljno Burianovo angažiranje bolesne Julije kao morbidne atentatorice na Supila – a u njezinu su liku i netom citirani tumači Bakarićeve drame i obojica njezinih redatelja, Veček i Kunčević, prepoznali personifikaciju »truleži« ne samo Monarhije nego i cijele predratne Europe – pa je odustao od uklapanja tog atentata u širu i istom metodom provedenu protuslavensku zavjeru. Osim toga, u dobrom se dijelu tog prizora, u kojemu odzvanja mnogo šupljih fraza, ponajbolje osjeća onaj »propuh« o kojemu je autor godine 1987. govorio Gigi Gračan.

Ponavljanje prizora kojima počinju prvi pa drugi čin, međutim, nije nikakav dramaturški propust, a nije ni ayczbournovska dramaturška dosjetka ili pak posuđenica iz beckettovske antidrame. Naprotiv, upravo je to ponavljanje ključno, ako ne za Supilov dramatizirani životopis, onda barem za viđenje Prvoga svjetskog rata u Bakarićevoj drami. Zanimljivo je da su gotovo svi pohvalili tu zamisao, izravno ili posredno, gotovo svi je spomenuli, ali malo ih je reklo što se zapravo ponavlja i što nam autor tim ponavljanjem kazuje o položaju Hrvata u Prvom svjetskom ratu.

Evo, ukratko, slijeda zbivanja u tim zrcalnim prizorima.

Tri preživjela Hrvata – poručnik Horvat (rezignirani hrvatski intelektualac »za sva vremena«), Prebeg (utjelovljena lukavost koja će preživjeti, također u svim vremenima) i neimenovani vojnik (dehumanizirano,

poživinčeno biće uništeno ratom) – sjede iscrpljeni, gladni i prljavi na bojištu. Kraj njih su tijela dvojice mrtvih vojnika, također Hrvata.

Prebeg navješćuje dolazak austro-ugarskoga cara i kralja Franje Josipa Prvog, u prvom, odnosno srpskoga kralja Petra Prvog, u drugom činu:

Govori se da bu došel car/kralj, gospon poručnik. [...]Netko je, kažu, među nama napravil nekakav podvig. Proslavil se je. Car/Kralj bu ga došel odlikovati. Predal bu mu kolajnu. Kaj niš niste čuli? (HT, str. 59 i 88)

Slijedi dijalog uznemirena i za razgovor neraspoložena štokavca Horvata i prestrašena te stoga brbljava kajkavca Prebega. Bjelodana je autorova nakana bila, između ostaloga, ući tim dijalogom u »disput« s dijalogom kadeta Horvata i infanterista Podravca pod drvetom na kojemu visi obješena starica u drugom činu Krležine drame *U logoru*. Bakarićevi ratnici govore o zloslutnoj tišini, o kravama koje mirno pasu, o »čitavoj gomili mrtvih« i o tomu da suveren »voli mrtve«, o neprijatelju – u prvom činu to su Rusi, u drugom to su Austrijanci (HT, str. 60 i 89) – koji je pobjegao...²⁰

Nastavak je primjerna groteska u smislu »limninalnog fenomena«, »hibridizacije« što »proizvodi 'nove kombinacije i začudne nestabilnosti u danom semiotičkom sustavu', koje nadilaze uvriježene opozicije

²⁰ Nije posve neumjesno usporediti ratne prizore u Bakarićevoj groteski s istovrsnim prizorima u petnaest godina starijoj glazbeno-scenskoj panorami *Oh, kakav divan rat!* (*Oh, What a Lovely War!*) Joan Littlewood i njezine Kazališne radionice, praižvedenoj 1963., a obnovljenoj 2014. godine, dakako povodom stote obljetnice početka »divnog rata«. Premda ih dijele itekako velike žanrovske, stilske i druge razlike – engleska satira oslanja se ne na tradiciju dramskoga kazališta nego na tradiciju popularnih izvedbenih oblika poput revije i *music-halla* – jedno je tim dvama uprizorenjima Velikoga rata zajedničko: nude publici, barem povremeno, »pogled na Prvi svjetski rat iz perspektive običnoga vojnika«. (Usp.: Michael Billington, »Oh What a Lovely War: the show that shook Britain«, *The Guardian*, 17. veljače 2014.; <http://www.theguardian.com/stage/2014/feb/17/oh-what-a-lovely-war-stratford-east>, preuzeto 4. svibnja 2014.)

profinjeno/nedostojno, visoko/nisko ili kultura/divljaštvo«. ²¹ Naviješćeni suveren dolazi sa svojom svitom na prvu crtu bojišnice. Prvi do njega – nadvojvoda Karlo, odnosno general Živković – izvješćuje ga o junaštvu postrojbe i precizira:

Tu su se borili Hrvati. (HT, str. 61) – *Tu su se borili dobrovoljci, Hrvati.* (HT, str. 90)

Suvereni potom odlikuju trojicu Hrvata i drže govore o »ciljevima naše borbe« (HT, str. 62 i 91) pa prelaze prvi na to da je »u Parizu osnovan nekakav Jugoslavenski odbor« (HT, str. 62), a drugi na to da se u »dobrovoljačkim četama šire glasovi [...] o federaciji koja bi se zvala Jugoslavija« (HT, str. 91) te postavljaju istovjetno pitanje:

Poručniče Horvat, jeste li čuli za Frana Supila? (HT, str. 62 i 91)

Kad Horvat odgovori da je čuo za njega i za to da se »on bori za tu ... Jugoslaviju« (HT, str. 63), odnosno »za tu federaciju« (HT, str. 93), suvereni bjesne, oduzimaju im odličja te naređuju strijeljanje neimenovanog vojnika, koji ih je uvrijedio svojim neprekidnim žvakanjem. Prebeg strijelja vojnika, koji kliče »Živio car!« (HT, str. 64), odnosno »Živio kralj!« (HT, str. 93). Suvereni se nakon toga udobrovolje, naređuju da se svima vrate »kolajne«, čak i strijeljanom vojniku, drže govore u kojima proglašavaju veleizdajnicima sve zagovornike decentralizacije i federalizma, napose »supilovce«, te veličaju svoju viziju centralizirane monarhije, u koju će se i Hrvati morati uklopiti.

Ovako car i kralj Franjo Josip:

A vi Horvat, poslušajte me. [...] U našim redovima pojavili su se dezerteri koji propagiraju predaju [...] Oni se nadaju na će na ruševinama naše, moje carevine, da će izgraditi nekakvu svoju državu,

²¹ Justin D. Edwards i Rune Graulund, *Grotesque*, Routledge, London i New York, 2013., str. 6.

a tisućgodišnje naše jedinstvo i tisućgodišnju našu zajednicu smatraju naprosto nepostojećom. Među tim špijunima i zločincima najopasniji su supilovci, jer se zauzimaju za prilično realan program, realan u tom smislu što bi ta država bila neka vrsta federacije, ali nerealan jer računa s našim porazom. No, vi me razumijete Horvat? Ja sam naredio da se strijelja... ovaj tu, ali vi znate... valjda to znate... da sam ja uvijek volio vaš narod, to jest Hrvate. Može se reći da je to što sam naredio da onaj tamo bude strijeljan... svojevrsan izraz moje ljubavi prema Hrvatima. Jasno? (HT, str. 64-65)

Ovako kralj Petar:

A vi Horvat, poslušajte me. U našim redovima pojavili su se dezerteri koji propagiraju predaju [...] i sve to samo zato što ne uspijevaju ostvariti neke svoje snove. A znate koji su to snovi? To su snovi o nekakvom novom komadanju naše domovine, o tome da bi se ovdje moglo... moglo stvoriti nekoliko država. [...] Ustvari, to su špijuni koji rade za tuđe interese, to su prodane duše, to su izdajice. Čak i priče o nekakvoj federaciji, o autonomiji... i to je izdaja. Jer, što će jednom narodu više država, što će mu autonomija? On želi jednu, svoju državu. On ispravno shvaća što bi značila federacija, jer bi to bio početak unutarnjih razmirica i borbi. A narodu je dosta borbi, dosta mu je prolijevanja krvi. [...] I zato... kad uhvatite kojega od njih, kad ga čujete kako govori o republici i o federaciji... postupite nemilosrdno. Ja vas ovlašćujem da ga strijeljate, jer je to tuđi plaćenik, špijun i izdajica. Jasno? To važi i za supilovce, koji se busaju u prsa da su Jugoslaveni, a zapravo su plaćenici Beča. Jasno? (HT, str. 93)

Nakon tirada, vladari i njihove svite čestitaju Horvatu i Prebegu na junaštvu i odličjima te odlaze. Horvat i Prebeg ostaju sami. U prvom činu Prebeg samo pita »tko je taj Supilo [...] Sopilo« (HT, str. 65), u drugom činu dodaje još i pitanje – a ono je, rekao bih, i ključno pitanje Bakarićeve drame, ne samo o položaju Hrvata u Prvom svjetskom ratu nego i u novijoj

povijesti – »A čiji je on? Čiji smo mi?«. Hrvat ga svojom svadljivošću, izbjegavanjem odgovora i suicidalnim poticanjem njegove agresivnosti, što kulminira u izravnom pozivu »Pucajte, Prebeg! Pucajte!«, navodi na to da ga »ustrijeli i zatim pobjegne« (HT, str. 94).

Što su u tom ponavljanju, sa značenjem nabijenim odstupanjima, zacijelo vidjeli i čitatelji i gledatelji *Mòre* u sedamdesetim i osamdesetim godinama prošloga stoljeća, ali tada prešutjeli jer su vjerojatno procijenili da nije uputno govoriti o tim stvarima, koje je uostalom većina i bez mnogo riječi posve dobro razumjela? Tako je, primjerice, većina čitatelja i gledatelja posve dobro i posve točno razumjela to da se pri problematiziranju uređenja višenacionalne države – ili kao unitarne, ili kao federalne – na Jugoslaviju u drugoj polovici prošloga stoljeća misli barem jednako toliko, ako ne i mnogo više, koliko i na Austro-Ugarsku Monarhiju te Kraljevinu Srba, Hrvata i Slovenaca, odnosno Kraljevinu Jugoslaviju u njenoj prvoj polovici. Reklo bi se, međutim, da je izbjegavanje izravnog razgovora o nacionalnim, ideološkim i političkim napetostima u sedamdesetim i osamdesetim godinama dovelo i do izbjegavanja razgovora o istovrsnim napetostima u vrijeme Prvoga svjetskog rata. Hrvati su se u tom ratu, kako njihovu poziciju prikazuju zrcalni prizori, borili na obje strane – i na austro-ugarskoj, i na srpskoj. Obje su ih zaraćene strane željele kao saveznike – cijenile i nagrađivale njihovo junaštvo, dodaje Bakarić – ali su ih u to savezništvo uključivale iz nužde, kao strano, neravnopravno, nepouzdan, subverzivano tijelo koje valja neprekidno držati podalje od vlasti, ne dopustiti mu ni da se približi jednomu ili drugom centru moći, ni da se nađe u njemu, a kamo li da stvori bilo kakav svoj autonomni centar moći.

I Hrvat i Supilo shvaćaju situaciju u kojoj se nalaze, shvaćaju kako se prema njima odnose na jednoj strani Beč i Budimpešta, a na drugoj Beograd. Obojica Bakarićevih dramskih likova shvaćaju da ni jedna ni druga strana, takve kakve jesu, Hrvatima ne nude ni minimum onoga što oni u višenacionalnim državama očekuju, ali im ratna polarizacija na samo dvije strane onemogućava treći put. I jedan i drugi stoga odlaze u smrt, a s

njima umiru i tri moguća rješenja »hrvatskog pitanja« u drugom desetljeću prošloga stoljeća: autonomija u sklopu znatno preuređene podunavske monarhije, autonomija u sklopu novostvorene južnoslavenske monarhije ili republike, stvaranje samostalne hrvatske države...

Sudeći prema dvama zrcalnim prizorima s bojišta, Prvi svjetski rat za Tomislava Bakarića prijelomni je povijesni sukob u kojemu su Hrvati izgubili. Njihov poraz nije bio vojnički, na bojnopolju – jer u oba su prizora trojica preživjelih hrvatskih ratnika prikazani kao pobjednici koji su odbili napad neprijatelja i zadržali položaj – nego politički, u zakulisnim igrama Austro-Ugarske, Srbije, Italije, Rusije i ostalih zaraćenih država. Hrvatska nije izgubila rat, ali je u ratu izgubila prigodu samostalno, onoliko samostalno koliko omanja zemlja u takvim uvjetima uopće može, odlučiti o svojoj budućnosti u promijenjenoj Europi. Treći prizor koji se zbiva na ratištu, prizor u kojemu Bakarićeva groteska, prema riječima Pere Kvrđića, tumača Franje Josipa u uprizorenju iz 1988., postaje »čudnovato snovita, a lica se u njoj pojavljuju kao simboli iz košmara ili snova«²², također osnažuje tu tezu. I u njemu se spominju Hrvati i Hrvatska, o njima se odlučuje, dakako bez njihova sudjelovanja. Na bojištu, zapravo u snu Franje Josipa, koji je zaspao na bojištu okružen tijelima mrtvih vojnika, susreću se tri vladara, Franjo Josip Prvi, ruski car Nikolaj Drugi i talijanski kralj Viktor Emanuel Treći – s njima su još nadvojvoda Karlo, Rasputin i Katarina Schratt – te se prepiru, između ostaloga, i o tomu na čijoj su se zemlji susreli i koja monarhija ima pravo na hrvatske zemlje ili dio njih:

KARLO [obraćajući se Viktoru Emanuelu, nap. B. S.]: Istra, Dalmacija, jadranski otoci, Veličanstvo, pripadaju mojoj domovini.

CAR: Tamo žive moji Hrvati.

²² Usp. Dubravka Vrgoč, »Kako carevi spavaju«, *Vjesnik*, 25. siječnja 1988., str. 9.

VIKTOR: Je l' te? Eto, vidite, to sam im [svojim podanicima, napose talijanskim političarima, nap. B. S.] i ja govorio. Ali što vrijedi! Ne slušaju. Cjenkaju se s Englezima, s Francuzima, s Rusima...

NIKOLAJ: S nama?

VIKTOR: Vi to ne znate?

NIKOLAJ: Ima li u tim zemljama pravoslavnih, Rasputin?

RASPUTIN: Pa... ne, Veličanstvo.

NIKOLAJ: Onda svejedno.

KARLO: Ali, ja ponavljam, te zemlje pripadaju austrijskoj kruni. (HT, str. 84)

Ključni trenutak u tom prizoru, a to je tirada Franje Josipa dok tone u san u kojemu će mu se ukazati ruski car i talijanski kralj, pokazuje Bakarićev izrazit smisao za književnu i scensku grotesku, za »nove kombinacije« koje »nadilaze uvriježene opozicije«. Umorni, ostarjeli i senilni vladar sjedi u kičenu stilskom naslonjaču što ga je sluga za njega donio na bojište. Kraj njega su nadvojvoda Karlo, njegov nasljednik na prijestolju, i glumica Katarina Schratt, njegova dvadestri godine mlađa ljubavnica. Pod njim je gola zemlja, oko njega bodljikava žica i »nekoliko mrtvih vojnika«, a jedan od njih »visi preko žice« (HT, str. 77). Scenska je to slika dostojna likovne groteske, a u njoj se realizira i minijaturna literarna groteska. Naime, tonući u san, »starac« izgovara pohvalu ljepoti mrtvih vojnika prožetu erotikom – kombinacijom homoerotike, nekrofilije i narcizma – estetikom ružnoga i posvemašnjim nedostatkom sućuti za mladiće koji su izgubili život u ratu za njega i njegovu carevinu. Evo, neznatno skraćene, te tirade u kojoj se, uzgred rečeno, mogu pronaći tragovi i naturalističkih opisa smrti, i ljubavne lirike, i erotske proze, i simbolističke poezije, primjerice Baudelaireove *Strvine (Une Charogne)* ili Rimbaudova *Spavača u dolu (Le Dormeur du Val)*:

Mrtvo tijelo nekog dobrog vojaka! Postoji li ljepši prizor na svijetu? Ono urasta u zemlju, konačno je prisvaja, kroz njegove uši rastu trave, niče korov, razvijaju se stabla; njegova duša oblijeće krajolik, ona ga čuva od zlih duhova. Mrtvo vojničko tijelo pod austrijskom zastavom u slavu obitelji Habsburg! Ne mogu zamisliti ništa ljepše. [...] Treba prisloniti uho uz te slabine i osluhnuti ljubazni govor crva koji se goste u najljepšem od svih svjetova. Čak i u najgoroj zimi, u siječnju, kad sjeverac brije našim nasljednim zemljama a sve se smrzava, čak i tada – okružiti se leševima vojnika, pokriti se njima, izmiješati noge s njihovim nogama, uplesti svoju kosu u njihovu – to znači ogrijati se, to znači utopiti se, ali bez sebičnosti, bez mržnje, bez podvala. U ustima mrtva vojnika začinjaju se novi cvjetovi kojima će biti ispleten vijenac naše slave i naših pobjeda. Iz usta mrtva vojnika izlijeću ptice mira, iz njih struju pjesma, dolazi nova glazba... (HT, str. 79)

Iz cjeline prizora kojim završava prvi čin – i kroz koji, razumije se, Bakarić ne propušta provući pitanje o Hrvatskoj te njezinu položaju u političkim i ratnim igrama europskih sila – može se iščitati i autorov odnos prema ratu, svakom ratu pa tako i Velikom, a on se posve primjereno može izraziti aforizmom Paula Valéryja o ratu kao međusobnom »ubijanju ljudi koji se ne poznaju radi interesa ljudi koji se poznaju, ali se ne ubijaju«: »La guerre, c'est un massacre de gens qui ne se connaissent pas, au profit de gens qui se connaissent, mais ne se massacrent pas.«²³

²³ Usp. npr. <http://izquotes.com/author/paul-valery> (preuzeto 4. svibnja 2014.).

LITERATURA

- Jan Assmann, *Mojsije Egipćanin. Dešifriranje traga u pamćenju*, prev. Kiril Mladinov, Antibarbarus, Zagreb, 2010.
- Branka Brlenić-Vujić, »Povijesne drame Tomislava Bakarića«, u: *Krležini dani u Osijeku 1992. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*, prir. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet – Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Osijek – Zagreb, 1993., str. 206-211.
- Justin D. Edwards i Rune Graulund, *Grotesque*, Routledge, London i New York, 2013.
- Darko Gašparović, *Dubinski rez kroz hrvatsku dramu 20. stoljeća*, Hrvatski centar Iti, Zagreb, 2012.
- Giga Gračan, »Poslije mnogih ljeta, ipak. Razgovor s Tomislavom Bakarićem«, u: Tomislav Bakarić, *Hrvatski triptih*, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1988., str. 179-189.
- Marija Grgičević, »Spomenik na raskršću«, *Vjesnik*, 28. siječnja 1988., str. 8.
- Filip Hameršak, *Tamna strana Marsa. Hrvatska autobiografija i Prvi svjetski rat*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2013.
- Zvonimir Mrkonjić, »Između krika i šutnje. Hrvatska drama od 1945. do 1990.«, *Prolog VI [XXIII]*(1991.), br. 19/20/21, str. 23-27.
- Igor Mrduljaš, *Dramski vodič*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1984.
- Isti, »Oporbeno glumište (O dramatici Tomislava Bakarića)«, u: Tomislav Bakarić, *Malleus maleficarum (Malj koji ubija)*, AGM – Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1994., str. 333-341.
- Dubravka Vrgoč, »Kako carevi spavaju«, *Vjesnik*, 25. siječnja 1988., str. 9.
- Robert Wohl, *The Generation of 1914*, Harvard University Press, Cambridge, 1979.

KRLEŽIANIC GROTESQUE: WAR AND POLITICS IN *MÒRA*
BY TOMISLAV BAKARIĆ

A b s t r a c t

Mòra (The Nightmare), written by Tomislav Bakarić, was published and staged in 1978 to almost hostile critical respond. The play, defined in this article as a stage grotesque which enters into »dispute« (Jan Assmann) with Miroslav Krleža's writings, deals with the last years of life of Croatian politician Frano Supilo and with the position of Croats and Croatian lands in the Worl War I. Although the central focus in the play is on political issues, especially on the issue of federalistic or unitaristic form of government in multinational states, three scenes that take place at the battlefield shift readers'/spectators' attention to the World War I and war in general. The playwright's thesis is that during this war Croatian soldiers were fighting on both sides, Austro-Hungarian and Serbian, and that Croats were by the both sides treated as military desirable but politically unreliable and potentially subversive allies. The key scene for understanding war in Bakarić's grotesque is the final scene of the first act: Franz Joseph's praise of the beauty of young soldiers' corpses and the imaginary meeting of the three emperors – Austro-Hungarian, Russian and Italian – on the battlefield.