

Milovan Tatarin, Osijek

Tri stranca hrvatske komedije ili kako smo se smijali povijesti

Drame Mujičić-Senker-Škrabea

GJONO

Baš tako, gomnaru. Ja sam umjetnik. Ja glumom svojom govorim. I trijeba bijaše imat korada za rijet ono što sam im ga ja reko! Dobro da me nijesu jataganima probužali ko sito zbog onijeh pustijeh alegorijah koje sam im isprdio drito u face. Pa nek si sad mislu. (Glumijada)

Pišući "iz Dubrovnika na prvi oktumbra 1520." predgovor *Pjesnima pokornima kralja Davida* Ivan Gundulić će mnoge svoje drame odbaciti kao "porod od tmine". On, "krstjanin spijevalac" shvatio je taštinu posla kojemu se prepustio, pravodobno se pokajao, ostavio poganske teme te se posvetio kršćanskoj istini. "Strah Božji" - priznaje Gundulić - nadjačao je krasnoslovlje o razbludnim, ali hirovitim parnasovskim božicama i bogovima.

Za razliku od Gundulića, Tahir Mujičić, Boris Senker i Nino Škrabe četiristo pedeset devet godina poslije ne odriču se svojih prvijenaca, nego naprotiv, objavljuju ih u knjizi - za cjelokupnu njihovu dramsku poetiku znakovita naslova - *Porod od tmine*. Preuzimajući "pokajničku" sintagmu našega najvećega sećenteknoga epika ti su se autori narugali cijelom jednom svjetonazoru, poručujući da je ono što su napisali - a riječ je o dramama *Novela od stranca ili Firenze, stanotte sei gala, Priobalni triptih ili Domagojada, Kako skinuti boga ili Plut* - doista "porod od tmine" zločeste djece koja ne poštuju autoritete i ne vjeruju u ono u što ih se uvjerava. Metaforična sintagma nije te 1979. godine bila isključivo dosjetljiv intertekstualni signal povezanosti suvremenosti i baštine, autorske upućenosti u vlastito književno naslijeđe. Njome je troketalni autor - kako se često

naziva spomenuti trojac - upravo intertekstom htio iskazati svijest o "nepoćudnosti" njihova pristupa temi povijesti i povijesne istine, pristupa koji je podrivao autoritete, otvoreno se rugao nacionalnim mitovima, slavnim osobama, nemilice rušio ideje o moralu, pravdi, objektivnosti i vjerodostojnosti, koji je, konačno, isparodirao utopiju o pravednom društvu čija demokracija, etičnost, strah Božji postoje samo kao verbalni čin, dakle u jeziku, dok je stvarnost nešto posve drugo.

Da bi razobličili iluziju tzv. povijesnoga junaka i povijesne istine Mujičić-Senker-Škrabe progovorili su - slikovito rečeno - iz pozicije "kraljeve lude" kojoj je uvijek bilo dopušteno reći više nego kraljevu savjetniku. Odabrali su, dakle, farsu "u kojoj je smijeh uvećan na štetu vjerojatnosti, posebice neslanom šalom i tjelesnim napadom".¹ Njihovim komedijama, dakako, ne nedostaje ni "neslane šale", ni "tjelesnoga napada", a bogme ni "raspuštenoga smijeha", no njihovo se značenje ne iscrpljuje samo u tome. Naprotiv, dramski opus - djelomično objavljen u tri knjige: *Porod od tmine* (1979), *3jada* (1995), *Tri (stare) krame* (1997) - trojice autora veoma je učena struktura koja vrvi brojnim književnopovijesnim, povijesnim i teatrološkim referencijama bez poznavanja kojih čitatelj/gledatelj ipak ostaje prikraćen za cjelovit doživljaj. Doduše, Mujičić-Senker-Škrabeove drame ne ostavljaju zaknutoga ni čitatelja/gledatelja slabije kompetencije, ali - ponavljam - u njihovim tekstovima doista mogu uži-

¹ Zvonimir Mrkonjić, "Preobrazba farse", "Prolog", 26/1975, Zagreb, str. 4.

vati samo oni koji znaju odčitati literarne i izvanliterarne signale i na temelju njih aktivirati značenjski bogata semantička polja.

Opus Mujičić-Senker-Škrabea treba, dakle, promatrati i tumačiti u svjetlu tzv. postmoderne "parodijske intertekstualnosti"² budući da je intertekstualnost njihovo važno, rekao bih gotovo dominantno poetološko obilježje. Jer, pišući svoje drame i pritom referirajući na mnogobrojne tekstove inozemne i domaće kulture, spomenuti trojac izravno književno prakticira ono što je sedamdesetih, a posebno osamdesetih godina u svijetu bio teorijsko *in*-područje. Riječ je o doživljaju svijeta i zbilje kao mreže tekstova koji se međusobno dozivaju, isprepleću i tumače. I s prošlošću i sa sadašnjošću možemo komunicirati isključivo putem tekstova, a svaki je - što je osobito važno - proizvod ljudske djelatnosti preoblikovanja, dodavanja i izostavljanja, jednom riječju iskrivljenja. *Prošlost* - kaže Linda Hutcheon - *doista postoji, ali danas možemo "znati" prošlost jedino putem njezinih tekstova i tu je njena veza s književnošću*.³

Upravo književna praksa razobličava, ili bolje rečeno ironizira proces pretvaranja zbilje u tekst, a potom uzdizanje toga istog teksta u dokaz, upravo književna praksa razotkriva postupke formiranja povijesne istine. U njezinoj se perspektivi ono što se nudi kao povijesna istina prokazuje najprije kao rezultat veoma često sasvim subjektivnih ljudskih odluka, a ne neke tobožnje povijesne nužnosti, odluka koje provodi, bilježi i za budućnost priprema vlast - veliki pripovijedni tekst, tzv. metanaracija. Poslije se upravo ta prerađena zbilja, oblikovana u višestruko cenzuriran dokument snagom historiografova autoriteta, promiseće u izvor kojim se potkrepljuje nečija (povjesničarova) interpretacija prošloga, a koja je neizbježno metanarativno, ideološki preoznačena.⁴ Prema tome, teško da postoji nešto što bi se zvalo "objektivna povijesna istina". Jer, kaže Mirna Velčić, *povijesni je diskurs kao i autobiografski performativ jer se pravi da izvire u zbilji, a zapravo je proizvodi*.⁵

Relativnost pojma povijesne istine, njezin (inter)tekstualni, a to znači posredovan i nestabilan karakter, pojam povijesti kao učiteljice i utočišta važnoga za suvremenoga čovjeka, proizvođenje i rekonstruiranje izgubljene zbilje putem referencijske iluzije, manipuliranje dokumentom i otkrivanje načina njegova nastanka, pokazuje se upravo u djelima koja se danas okupljaju imenom "historiografska metafikcija", terminom koji je potkraj osamdesetih godina 20. stoljeća skovala Linda Hutcheon. Po njezinu mišljenju historiografska metafikcija *od čitatelja zahtijeva ne samo razumijevanje tekstualiziranih tragova književne i povijesne prošlosti, već također i svijest o onome što je učinjeno - putem ironije - tim tragovima. Čitatelj je prisiljen priznati ne samo neizbježnu tekstualnost našeg znanja o prošlosti, već također i vrijednost i ograničenja neminovno diskurzivne forme tog znanja. Calvinov Marco Polo u Nevidljivim gradovima (1978) istodobno jest i nije povijesni Marko Polo. Kako danas možemo 'poznavati' talijanskog istraživača? To možemo učiniti jedino putem tekstova - uključujući i njegov vlastiti (Il Milione), iz kojega Calvino parodijski uzima svoju okvirnu priču,*

² O tome je instruktivno pisala Linda Hutcheon u knjizi *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York, London, 1995, str. 124-140.

³ Linda Hutcheon, "Intertekstualnost, paradija i diskurzi povijesti", "Republika", XLIX, 1-3/1994, Zagreb, str. 100.

⁴ Vladimir Biti će reći da *pitanje o tome što je u povijesti istina, prema tome, nije toliko spoznajno-teorijsko koliko je konkretno-praktično. Ustraje li tkogod da se na nj može odgovarati iz beskonačnog broja perspektiva, zanemaruje širok spektar onih kojima pod tlakom mogućih posljedica takva ponuda ostaje uskraćena. Pa i najugledniji povjesničari i povjesničarke sputani su okvirom društvenih, političkih, ideoloških i filozofijskih pretpostavki koji im, utjelovljen obrazovanjem, odgojem, kulturalnim iskustvom, svakodnevnim i strukovnim kontaktima, podsvjesno omeđuje raspon reakcija na građu kojom se bave. Čak i kad iziđe iz tog okvira primarne receptivne cenzure, njihov se prikaz ne smije oblikovati samovoljno, nego uvijek s obzirom na zamislive otpore, zamjerke i negodovanja potencijalne publike. Povijesna je istina stvar stalnoga međusobnog odvagivanja snage različitih pozicija i opcija. Vladimir Biti, *Strano tijelo pri povijesti*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000, str. 73.*

⁵ Mirna Velčić, *Otisak priče. Intertekstualno proučavanje autobiografije*, August Cesarec, Zagreb, 1991, str. 110.

*svoj putopisni zaplet i svoju karakterizaciju.*⁶

U svojim se farsama Mujičić-Senker-Škrabe hrabro bave - uzimajući za junake dramskih tekstova osobe iz nacionalne povijesti kao što su, na primjer Domagoj, Marin Držić ili pak Franjo Trenk - pitanjem iskrivljavanja i dopisivanja povijesti, tim važnim problemom koji je zaokupio inozemnu teorijsku misao sedamdesetih godina, kad se promjene počinju događati i u samoj historiografiji (*case history, microstoria*). Nova se povijest odriče prava na davanje cjelovite, totalne slike prošloga, upućuje na vlastita ograničenja i zalaže za oživljavanje glasa potlačenih i obespravljenih subjekata čiji su glasovi ostali zapreteni u "arhivu represije" (Carlo Ginzburg). Istodobno, novopovjesničar će ukazivati na načine zabašurivanja i subjektivnoga upletanja u oblikovanje "istine" koja se ostavlja za pamćenje.

U opusu Mujičić-Senker-Škrabea povijest je predmet "montipajtonovskoga" smijeha, a ne štovanja, ona je kod njih prostor slučaja, profanih poteza i privatnih motiva vođenih prije pragmom nego idealima, a ne izvor svekolikoga znanja i mudrosti važnoga za sadašnjost. Smještajući povijesne junake - o kojima nam povjesnica nudi sasvim drukčiju, u svakom slučaju uzvišeniju i dostojanstveniju sliku, očišćenu zapravo od svega ljudskoga - u komične situacije, situacije u kojima dolazi do izražaja ne njihova herojska veličina, već slabosti i mane, autori doista žele upozoriti da se ono što nam je ponudeno na pamćenje možda zbiljo i drukčije, da su velika povijesna imena koja se danas - zahvaljujući radu historiografije - osobito slave možda bila sasvim različitija od slike koja je o njima oblikovana u udžbenicima. Boris Senker to autopoetički objašnjava sljedećim riječima: *Izmišljanje tradicije, da se poslužim sintagmom engleskog povjesničara Erica Hobsbawma, neprijeporno je jedna od ponajvažnijih zadaća afirmativne historiografije, to jest historiografije koja pričanjem priča radi na tome da nekom političkom režimu ili društvenom sustavu priskrbi legitimitet. Svako kritičko ispitivanje suvremene zbilje, svaka sum-*

*nja, svaki poziv na promjenu, svaka pomisao na to da bi možda moglo i moralo biti drugačije, suzbijaju se prikazom povijesti kao duge i mukotrpne plovidbe prema Sretnim Otocima na koje se napokon iskrcao najsretniji od svih naraštaja - naš. Nije važno govori li se pritom o realizaciji stoljetnog sna, historijske zadaće, Božjeg plana ili ideje apsolutne pravde, ili, pak, o izlaganju duha u vremenu; važno je to da se prošlost prikaže kao vrijeme postojane i nepromijenjene čežnje, a sadašnjost kao njezino ispunjenje, dakako bez ostatka koji bi zahtijevao bilo kakvu korekciju ili, nedajbože, radikalnu akciju. Umjesto historiografije, na djelu je mitografija, a ova ne barata povijesnim figurama nego samim prefiguracijama.*⁷

U vrijeme kad su Mujičić-Senker-Škrabe u dramskoj formi ironizirali problem mitografije, teorijske osviještenosti toga problema u nas još uvijek nije bilo; do nje će doći istom početkom devedesetih godina, ponajprije u radovima Vladimira Bitija,⁸ a zatim i Mirne Velčić.⁹ Zašto je to važno napomenuti? Jednostavno zato da se upozori na istodobnost pojavljivanja pitanja mitova historiografske diskurzivne prakse u našoj i europskoj i angloameričkoj kulturnoj sredini, odnosno da se istakne važna činjenica da se, što je za hrvatsku kulturu možda i karakteristično, osjetljivi problemi u osjetljivim vremenima rješavaju u književnosti, metaforično. Važnost Mujičić-Senker-Škrabeova rada jest u

⁶ Linda Hutcheon, *Intertekstualnost, parodija i diskurzi povijesti*, str. 99-100.

⁷ Boris Senker, "Kako su Mujičić, Senker i Škrabe persifilirali hrvatsku povijest", u: *Krležini dani u Osijeku 1992*. ("Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest"), prir. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek - Zagreb, 1993, str. 215.

⁸ *Historiografska fikcija kao izazov genologiji i teoriji diskurza*, "Filozofska istraživanja", 42/1991, Zagreb, str. 693-703; "Otpor teoriji" i pitanje historiografske fikcije, "Quorum", 2/1992, Zagreb, str. 94-105; *Spor romana i historiografije oko zastupanja stvarnog*, "Književna smotra", 85/1992, Zagreb, str. 3-7; *Novoromantičarsko privilegiranje književnosti nad historiografijom*, "Umjetnost riječi", XXXVI, 4/4, Zagreb, 1992, 333-344; *Povijest kao književnost - književnost kao povijest*, "Republika", 9-10/1993, Zagreb, str. 85-103.

⁹ "Problem vremena: osobna povijest i historiografski diskurs", "Quorum", 2-3/1990, Zagreb, Poslije je taj rad uvršten u knjigu *Otisak priče*, str. 78-133.

tome što su oni pitanje "izmišljanja povijesti" pretvorili u koncept i konzistentno ga razvili u dramama *Novela od stranca* (napisana 1973/1974; "Prolog", 22/1975), *Priobalni triptih ili Domagojada* (napisana 1975; *Porod od tmine*, 1979), *Glumijada ili Dnevnik družine Besciljnjih* (napisana 1979; "Scena", 2/1982), *Hist(ol)e)rijada ili Pučki otočki ljetopis* (napisana 1983; "Prolog", 57/1983), *Trenk iliti Divji baron* (napisana 1984; "Scena", 1991). Njihove su drame, stoga, postmoderne *par excellence* jer se u njima prošlost motri kao tekst, odnosno intertekst, koji nije zapis istine (jer takvo što nije moguće), nego mnogostruko iskrivljena interpretacija događaja koja se - u nekim drugim rukama - mogla oblikovati i na neki drukčiji način. Da bi to pokazali Mujičić-Senker-Škrabe pišu farse jer im taj komediografski žanr omogućava nesmiljenu parodiju i povijesnih junaka i povijesnih situacija. Izvrćući ozbiljne teme domaće povjesnice na njihovo naličje, oni će razarati tradicionalni historiografski mit koji se oslanja na devetnaestostoljetni Rankeov zahtjev o izlaganju povijesti "kakva se doista dogodila" i kušati pokazati da se moglo dogoditi i drukčije, odnosno upozoriti - kroz smijeh - da ne treba uvijek vjerovati priči koja se prikazuje kao "zvanična". Zašto? Zato što je do prošloga nemoguće doprijeti, odnosno moguće je, ali isključivo preko tekstualnih tragova koji su uvijek preoblikovani u nečije ime, koji svejednako čuvaju "zalede" koje ih je proizvelo te tako usmjeravaju viđenje prošloga. Tako se - konstatira Vladimir Biti - *naposljetku doima da je mjesto suvremenoga historiografskoga diskurza ipak višestruko sputano: političkom i institucijskom moći, strukovnim ciljevima, konkretnim povijesnim okruženjem, tradicijskim normama i standardima žanra, ali i komercijalnim zahtjevima izdavača koji se nastoje prilagoditi ukusu suvremenoga čitateljstva. Samo na temelju tako višestrukih determinacija može historiografski diskurz oblikovati svoj zahtjev za 'istinitošću'*¹⁰

Parodijsko-ironični odmak od historiografske iluzije da je moguće doprijeti do prošloga i dati,

od svakog metanarativnoga utjecaja oslobođen prikaz čini drame Mujičić-Senker-Škrabea dijelom historiografske metafikcije za koju je upravo važna *subverzivnost u odnosu na jake i uvriježene povijesne naracije: njezina moć je moć parodije, pastiša, plagijata, otvorenoga falsificiranja, razotkrivanja, dekonstrukcije svega što teži totalizaciji*.¹¹

Promatrati drame Mujičić-Senker-Škrabea u kontekstu postmoderne historiografske fikcije i njezine težnje da ogoli ideološko manipuliranje pojmom povijesne istine te povijesti kao neizbježne tekstualnosti (intertekstualnosti), znači promatrati ih na razini parodiranja historijskoga interteksta.¹² Upravo su po tome one

¹⁰ Vladimir Biti, *Strano tijelo pri/povijesti*, str. 90.

¹¹ Tatjana Jukić, "Priče iz davnine: hrvatska historiografska metafikcija?", "Republika", LIV, 5-6/1998, Zagreb, str. 63.

¹² Zasebnu temu u čitanju dramskoga opusa Mujičića, Senkera i Škrabea čini njihov moćan književni intertekst, jednako važan i jednako složen kao i historijski. Naslovi stvoreni preinačavanjem već postojećih naslova (*Novela od stranca*, *Vitezovi otrulog stola*, *Robin the Blood*), nazivi djela uklopljeni u replike (Machiavelli: "Sjedi qui con noi i popi un aperitivo di mandragola, caro amicetto"; "Plava Ruža, a iz Vukovara, s njega se obisi o gredu ambara!" - kaže 3. moma u *Trenku*; "Biser Katu iz lipog Osika unesreći neman odsad pa dovika!" - kaže 4. moma u *Trenku*), sintagme iz djela stare i nove književnosti ("porod od tmine", "ljudi nazbilj"; "Ti, Marine, stavi srce na Fjerecu, ti, dobrostivi skupe, stavi pamet na komediju, a ja, sjetan, odoh staviti žuč na Dubrovnik!" - kaže Držić u *Noveli od stranca*; "O, proklet bio sat, dan, tjedan, mjesec i godina i ostalo vrijeme..." - kaže Domagoj u *Domagojadi*; "...kako je to stimulatивно kad lezis na poju od levande a cvrci, cvrci cvrcak na cvoru crne smrce..." - kaže Stipe u *Domagojadi*; "Ajmo Gjono. A ti, Vlahu, stav pamet na umjenost" - kaže Pera u *Glumijadi*; "O lijepa, o draga, o čuje me li se, o Pera, o?!" - kaže Gjono u *Glumijadi*) imena likova (Giulietta, Laura, domobran Jambreč, Gjono, Pera, Woland, Aminta, Sima), gotovi stihovi ("Od istoka Dunaj voda pliva..." - citat iz Relkovićeve *Satira u Trenku*; "Život tu odlučih, ništa, nit smrt ista mene ne razluči od željenog mista..." - citat iz *Svete Rožalije* Antuna Kanižlića u *Trenku*), aluzije na književna djela ("Blagodarim, plemenita gospo. I neću vam ime u svojim komedijama zaobići" - govori Darsa Lauri u *Noveli od stranca*; "Hvala vam, predivna gospo, i ne stignem li vas sâm prikazati u kojoj od drama, preporučit ću vas jednom vrlo mlom znanicu" - govori Darsa Giulietti u *Noveli od stranca*; "Mili moj i ustrpljeni puče dobri, ovo čega ne ima a imalo bi ga bit, ovo što bi imali vidjet, a ne vidite, ovo što bi imali čutjet, a ne čutite, jest zemlja Arkadija, zemlja u kojoj ne ima moje i tvoje er je sve naše... - reći će Gjono u *Glumijadi*), različiti jezični idiomi (knjiški i narodni, domaći i strani, idiolekti i sociolekti), poigravanje grafijom, diskurzima karakterističnim za neko vrijeme... Jednostavno rečeno, književni citati i parafraze mnogobrojni su i bez poznavanja konteksta (interteksta) zapriječen je istinski doživljaj Mujičić-Senker-Škrabeovih drama.

postmoderne, i upravo ih zato treba gledati u kontekstu sedamdesetih godina prošloga stoljeća započetih, a i danas još uvijek aktualnih rasprava o slabim mjestima historiografskoga diskursa i problema historiografske metafikcije.

Parodijski historijski intertekst dramâ Mujičić-Senker-Škrabea ponajprije čine povijesno vjerodostojne osobe, "jake osobe" hrvatske i inozemne povjesnice koje su odigrale važnu ulogu u svom vremenu, neovisno jesu li bile izvršitelji povijesti ili njezini trpitelji. Nadalje, parodijski historijski intertekst čine prepoznatljive povijesne situacije koje se tiču domaćega prostora: tuđinska vladavina, trgovanje teritorijem, mijenjanje zastava, sklonost pojedinca brzom prilagođavanju i zamjeni ideologija. Spomenutim dramama povijesne osobe i povijesne situacije samo su polazište koje za sobom, međutim, "vuče" određenu semantiku povijesne interpretacije, a koja je potrebna da bi se na nju izvršio udar te pokazala njezina potencijalna - jednako moguća, jednako stvarna - druga strana. Uistinu, u dramskoj priči refabulira se zatečeno znanje tako što se uvriježenoj slici daje parodijsko-ironični predznak. Da bi se autorska antipovijesna urota razumjela jednostavno se mora poznavati tekst/tekstove na koji/koje se referira. Upravo u tome i jest bit Mujičić-Senker-Škrabeovih drama: one su svejednako u (hiper)aktivnom dijaloškom odnosu s književno-jezičnim i kulturnim kodovima, a njihov smisao ponajprije proizlazi iz radikalnoga transformiranja (parodijskoga iznevjeravanja) koda na koji se referira.

Izvor temeljnoga značenja *Novele od stranca* manje proistječe iz Držičeve *Novele od stanca*, a više iz poznavanja posljednjih godina Držičeva života kad će on pokušati u djelo provesti vlastitu političku ideju - srušiti dubrovačku vladu.¹³ O tom će naumu izvjestiti firentinskoga vojvodu Cosima I. Medicija (1519-1574) pišući mu u srpnju i kolovozu 1566. godine pet pisama (sačuvalo se četiri) u kojima će moliti sasvim konkretnu pomoć koju, kao što je poznato, neće dobiti. Nezadovoljstvo vlašću u Dubrovniku ponukat će Marina Držića da zatraži da se

naime dvanaestorici nenaoružanih, ludih i bezvrijednih nakaza oduzme štetna vlast i da Vaša Preuzvišenost sastavi novu vladu u Dubrovniku.¹⁴ Urotnička su pisma, inače, bitno preosvijetlila značenje prologa negromanta Dugog Nosa iz *Dunda Maroja*, posebno pojmovala "ljudi nazbilj" i "ljudi nahvao". Taj historijski intertekst čini okvir drame *Novela od stranca* bez kojega je nemoguće valjano razumjeti zašto je lik Marina Držića udvojen (stari/mladi Držić) i zašto su ga autori smjestili u fikciju proizvedenu iz želja izloženih u urotničkim pismima u kojima se, zapravo, žudi za boljim i humanijim svijetom koji bi nastao popravljanjem postojećega.¹⁵ Što bi, dakle, bilo kad bi se čovjek doista mogao naći u vlastitoj maštariji, fiktivnoj konstrukciji, utopiji skovanoj od pravednosti i istine?

Tu su utopijsku zemlju (za kojom vapi književni lik Dugi Nos, ali i stvarni Marin Držić, urotnik) Mujičić-Senker-Škrabe stvorili od povijesnih osoba (političara, duhovnika, umjetnika) iz razdoblja renesanse. Svaka od njih čini važan dio talijanske/europske/svjetske povjesnice, neovisno je li se u nju upisala po dobru ili po zlu. Sve su to odreda bili vladari dobrih namjera, bogobožni duhovnici i vrhunski umjetnici. Sastavljena od najvršnjih, onih koji su upravo oblikovali povijest, Darsina utopija pokazuje svoje pravo lice. Pozicija mladoga Marina Darse koji se našao u žuđenom, ali fiktivnom svijetu,

¹³ Dakako, cjelovito razumijevanje *Novele od stranca* nemoguće je bez njezina dovodenja u vezu s *Novelom od stanca*, i to ne samo zbog identična naslova nego zbog temeljne dramske situacije o ismijanom pojedincu.

¹⁴ Marin Držić, *Djela*, prir. Frano Čale, CKD, 1987, Zagreb, str. 26.

¹⁵ Johan Huizinga govori o tri moguća čovjekova puta u bolji život: Čežnja za lijepim životom je u svim razdobljima pred sobom vidjela tri puta prema dalekom cilju. Prvi je vodio ravno izvan svijeta; to je put odricanja od svijeta. Tu se naizgled ljepši život može postići samo na drugoj strani, samo kao oslobođenje od svega zemaljskog; svako rasipanje truda na svijet samo odgađa obećano spasenje... Drugi je put bio put poboljšanja i usavršenje samoga svijeta... San je treći put u ljepši život. To je najudobniji put, ali put s uvijek jednako dalekim ciljem. Ako je zemaljska stvarnost zaista tako beznadno bijedna, ako je odricanje od svijeta zaista tako tegobno, onda nam dopustite da život obojimo lijepom prividnošću, pustite nas da se odmetnemo u zemlju snova blistavih maštanja i da stvarnost prigušimo zanoseći se idealima. *Jesen srednjeg vijeka*, Naprijed, 1991, Zagreb, str. 32-33.

svijetu sačinjenom od, čini se, "ljudi nazbilj", onih koji se "ne maškaražu, a srce nose prid očima", pozicija je historiografa koji također živi u svom viđenju protekloga, koji ne govori o osobama nego figurama prošlosti, onako kako ih on vidi, a ne kakve su one doista bile. Jednom riječju, Marin Darsa našao se u vlastitoj fikciji - svijetu kakav je zamišljao - kao što se i povjesničar nalazi u vlastitoj fikciji "domišljane", odnosno "izmišljane" prošlosti. No, ta projekcija ostaje samo to - idealna projekcija nečije mašte (Darsine, historiografove). Stvarnost je uvijek mnogo prozaičnija nego što bismo htjeli, u povijesno pamćenje se ostavlja iskrivljena, doradena, uljepšana slika; ono što nazivamo povijesnom nužnošću mnogo puta je potaknuto najnižim ljudskim strastima. Zato u jednoj didaskaliji *Novele od stranca* stoji:

*Gleda ih (Darsa - nap. M. T.) ne vjerujući da se sve to zaista zbiva. Opkolila su ga lica izobličena od mržnje, zavisti, bijesa, povrijeđene taštine i ugroženog samoljublja. Naposlijetku shvaća da je do sada gledao samo njihove maske koje su se rasprle pod pritiskom najnižih strasti. Odgurne ih od sebe.*¹⁶

Bolno je to kad se ruše naši ideali, reći će u jednom trenutku Lucrezia Borgia. O kojim je pak idealima riječ pojasnit će se u jednoj drugoj Lucrezijinoj replici:

LUCREZIA: Varaš se, mili. Drugi put će puno bolje bit, a Povijest, ta sjajna znanost kojom ljudi očajnički pokušavaju pripitomiti neman Budućnosti, ta će Povijest, mili, dokazati da su gospe zapravo u mnogo većem postotku ljubile neurotične trubadure i vitezove u prolazu negoli sređene i ustajale kaštelane. (str. 67)

U *Noveli od stranca* autori kroz priču o realiziranoj utopiji ironiziraju onaj tip povijesnoga prikaza koji prošlo pripovijeda tako da izgleda kao tegotna uvertira za neki trenutak žudene sretne budućnosti, a to je redovito trenutak u kojemu se povijest piše, s određene pozicije, dakako, i u skladu sa željama trenutačne meta-

naracije. Sve muke i patnje vrijedne su toga trenutka: proteklo je tek priprema za nadolazeće, a onaj koji je "san" ostvario vrijedan je svake slave. Riječ je, dakako, o manipuliranju korisničkim (čitateljskim) predodžbama i veličanju određene osobe ili sustava u sadašnjosti koji je utopiju uspio ostvariti.

Ista je teza utjelovljena i u farsii znakovita naslova - *Hist(ole)rijada*. Kad bi trebalo odabrati jednu od tri moguće inačice koje nudi naslov, najkarakterističnija bi za jedan dio opusa trojice autora - ako bi ga, dakako, motrili iz perspektive odnosa spram povijesti i potonjega znanja o njoj - bila *Histerijada*. I doista, sjevernodalmatinski otok na kojemu žive dvije obitelji preko kojih gaze mnogi vladari, a oni im se spremno priklanjaju - zastavom, jezikom, imenom i prezimenom, svejedno - simboličan je prikaz povijesti kao jednoga upravo histeričnoga i kaotičnoga procesa u kojemu je nemoguće uočiti bilo kakvu logiku. U vremenu od Mlečana do partizana, pa čak i turistâ, nema ničega herojskoga: sve su povijesne figure iskarikirane, sklone niskim strastima, smiješne u nastojanjima da vlastitoj osobi pridaju auerolu povijesne veličine. Ono što se prikazuje kao vjekovni proces oslobađanja od Zvonimirove kletve i težnje za neovisnošću, u Mujičić-Senker-Škrabeovoj verziji nije uopće uzvišeno. Naprotiv, riječ je o sasvim nejunačkom prilagođavanju, filozofiji *carpe diem* koja tek u naknadnoj interpretaciji dobiva obilježja višestoljetnih napora ostvarivanja slobode.

Nije, stoga, slučajno što je u središtu *Glumijade* - teksta koji erudicijski izrasta iz renesansnoga komediografskog modela, napose Držićeva - upravo glumačka družina Besciljnijeh oko koje se skupila domaća povijest, a ona se dovija kako zna i umije. *Ne panikajte, glumci. I Turci su publika*, reći će u jednom trenutku Gjono i začas *imadžinat jednu malešnu bosansku kasabu*, kako bi mogli *za naše mile i drage turske okupatore predstavu na našem milom i*

¹⁶ *Novela od stranca ili Firenze, stanotte sei gala*, u: *Porod od tmine*, CKD, 1979, Zagreb, str. 77.

*jedinom turskom jeziku odigrat. Njih će zamijeniti Mlečani, pa Nijemci itd, i za svakoga od njih arecita se po našu, domaću, talijansku, igra se na našem milom i jedinom tudeškom jeziku. I baš kroz sve te glumačke - kako se kaže - "puste alegorije" ironizira se ne, glumački zanat, nego teatar povijesti u kojemu isti glumci veoma brzo i spretno mijenjaju kostime, dakako za ostvarenje uzvišenih ciljeva. U perspektivi tome će se, međutim, naći valjano opravdanje, logika povijesne nužnosti i razlozi "za dobro naroda". Jednostavno rečeno: "imadžinat" će se. Gjonov monolog na kraju *Glumijade* sažima i smisao te komedije, ali i važnoga dijela dramskoga rada Mujičić-Senker-Škrabea:*

GJONO: *Kako bit glumac u ovome jebensvijetu koji je veće teatar nego svi ovi naši teatri? U svijetu u kojem kolo srjeće malo pa okrene stranu, a ti, ako nijesi vjertouz, guzica ti se lako omakne ter padneš pod njega... A maske, maske se i šenerija tako brzo mijenjaju da ni ponajbolji glumac od teatra veće ne zna ni tko je, ni gdje je, ni s kim je, ni za koga je, ni koju gospu treba i kad rijet, a koju gospu treba - i kad - mučat, i koju gospu odmah igrat, a koju pušcat nek ide u klašiku!... Nije ga bit glumac er danas u samom puku dobrome sjedu sve vještiji, kurbanjskiji glumci od njega.*¹⁷

Upravo naknadna historiografska interpretacija unosi umjetni red u kaotičnost zbivanja, a privatne pobude onih koji su u nekom trenutku bili Vlast pretvara u odricateljske i junačke čine poduzete za dobrobit zajednice. Moglo bi se reći da u *Glumijadi* i *Hist(o/e)rijadi* Mujičić-Senker-Škrabe - baš kao i u *Noveli od stranca* - kritički propituju ono što Lennard J. Davis naziva teleogenetični zaplet.¹⁸ Preosvjetljavanje različitih etapa naracije iz točke fiktivnoga kraja (trenutak u kojem povijesno djelo nastaje ili se o povijesti govori) zapravo je pokušaj izvanjskoga unošenja nadosobnih motivacija u prošlo da bi se pokazalo da je već tada postojalo ono što je u nekom trenutku ostvareno, ili nas se bar pokušava uvjeriti da jest ostvareno. Riječ je, dakako, o projiciranju trenutačnih želja ideološkoga sustava u proteklo, a

poradi isticanja važnosti i veličine toga istog sustava koji je, eto, uspio ostvariti ono što su mnogi pokušavali, a nisu uspjeli. Osvrćući se na tu dramu mnogo godina poslije njezina nastanka, Boris Senker će zaključiti da *istom deset stoljeća želje daje pravu vrijednost ispunjenju - kad do njega napokon dođe - i veličinu njegovim darovateljima, a oni su tu, bdiju nad nama, najsretnijem od sretnih naraštaja. To nas ne uči Hist(o/e)rijada; to su nas učili hist(o/e)riografi.*¹⁹

S druge pak strane, kad u jednom trenutku u Darsinoj Arkadiji maske spadaju i pokazuju se ljudska bića izobličena od niskih strasti (ljudi nahvao), izravno se razobličavaju povijesne veličine stvorene, zapravo, u procesu pričanja povijesti, veličine koje prilagodavaju trenutak vlastitim potrebama, prikazujući osobne želje kao želje svih (Države, Naroda, Grada), spremne za privatne interese žrtvovati sreću pojedinca, a "u cilju sreće zajednice". Doista, kako će u našim očima izgledati neka povijesna "veličina" najmanje ovisi o njoj samoj - presudan je onaj koji sliku o njoj stvara i kakvu u kolektivnoj svijesti želi zadržati. Darsa kaže:

DARSA: *Pa koja li sam ja najveća budala na ovome svijetu, ljudi moji! Rekoh: Ne! Njoj! A imao sam je u svojim rukama, spremnu da pođe sa mnom ne pitajući ima li taj put kraja i cilja. I odbacio je! Zašto? Zato jer se priklonih njima i njihovoj hidri koju nazivaju gradom! Jer ih držah onako lijepima i dobrima kakvima sami sebe prikazuju. I mislio sam da na njihova usta bogovi govore. A iz njih se ne javlja ništa do taštine, sebičnosti i*

¹⁷ *Glumijada*, u: *3jada*, Naklada MD, 1995, Zagreb, str. 261.

¹⁸ Tijekom osamnaestog stoljeća konsekvativni zapleti ustupaju mjesto onome što bih ja nazvao 'teleogenetičnim' zapletima, u kojima je element 'i-tada-i-tada' možda još prisutan, ali je prevladan različitim događajima unutar zapleta i svršetkom djela. Takva djela generira sam njihov svršetak (telos), zato sam ih nazvao 'teleogenetičnim'... U drugom slučaju želja za otkrivanjem informacija upućuje čitatelja prema kraju, koji tada preoblikuje već pročitane informacije. U većini teleogenetičnih zapleta preoblikovanje prošlih informacija događat će se čitavo vrijeme u strateškim točkama zapleta, a ne tek na kraju. Tako će teleogenetični elementi biti ugrađeni u cjelinu kao podređene preoblikujuće jedinice. Lennard J. Davis, "Zgusnuti zapleti: povijest i fikcija", u: Vladimir Biti, *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, 1992, Zagreb, str. 355.

¹⁹ Boris Senker, *Kako su...*, str. 217.

pohlepe! I u njima nema ljubavi do one spram sebe, novca i slave a za vlast su gotovi i brata Misircima prodati! Ta ima li još takvih ljudi i takvoga grada!? A ja sam im vjerovao, htio sam im prepustiti nju! Nju! Išibati bi me valjalo kao najvećeg lupeža! Htio sam biser svinjama... (str. 84)

U *Domagojadi* Mujičić-Senker-Škrabe izvrću povjesnicom stvorenu sliku o hrvatskom velikanu koji njima, međutim, nije ništa drugo doli "prosjak prerušen u nacionalnog junaka, ratnika i moreplovca".²⁰ Fabula o dosjetljivom lualici koji slijedi isključivo vlastiti instinkt i traži isključivo za sebe najbolje rješenje, također potkrepljuje stav trojice autora o "izmišljanju prošlosti" pri kojem - snagom povjesničarova autoriteta, metanarativno ovlaštenoga (makar i prikriveno), legitimnoga prenositelja znanja o prošlosti - priča oblikuje zbilju, sadašnjost preoblikuje prošlost: "Sadašnjost ne samo što je svojim povijesno proizvedenim, jedinstvenim iskustvom pronašla i obilježila početak svoje povijesti, već je probrala te značenjski i vrijednosno profilirala i njezine izvore. Stoga njihova prošlost nosi upisan trag drugosti u sebi, koji im izvorno nije mogao biti svojstven jer im je pripisan sa spoznajno načelno naknadnog položaja."²¹ Vodeći Domagoja kroz četiri priče - od srednjega vijeka do naših dana²² - ne pokazuje se samo uništavajuća snaga ideološkoga sustava koji, dakako, uvijek radi za dobrobit zajednice, nego i relativnost predodžbe koju o povijesnoj osobi imamo. Moglo je biti onako, ali može biti i ovako, kao da poručuju autori, sve ovisi o perspektivi iz koje se prošlost motri. Nepovjerenje u ponudene predodžbe i represivnost metanaracije koja sliku o prošlosti modelira onako kako joj najviše odgovara, temeljna je teza *Domagojade*.

Dakako, prelazak iz visokomimetskoga u niskomimetski modus, odnosno uočavanje samoga čina premještanja, moguć je samo ukoliko poznamo historijski intertekst. Bez njega, *Domagojada* nema onaj učinak kao što ga ima kad intertekst poznamo. Upravo čitatelja s takvim znanjem traži se za čitanje *Domagojade*, jer samo takav čitatelj može razumjeti namjere autorskoga trojca koji na postojećoj fabuli - a

njezinom razgradnjom - gradi novu fabulu koja se kroz pojedinačno kritički odnosi spram mitografskoga odnosa prema prošlosti. Ironijski odmak Mujičić-Senker-Škrabea upravo je u ogoljavanju ljudskoga u povijesnoj veličini, svodenju junaka na mjeru čovjeka (što on, na koncu, i jest), pokazivanju da on "nije nadmoćan ni drugim ljudima ni svojoj okolini", odnosno da mi "reagiramo na njegovu običnu ljudskost".²³ Istodobno, to je parodiranje historijskoga interteksta, sumnja u tzv. povijesnu istinu.

U *Dioklecijanovoj palači* Antuna Šoljana Pjevač na jednom mjestu kaže:

PJEVAČ: *Misliš li da će i povijest pred tobom dioklecati kao sadašnjost? Tvoja sadašnjost, to su tvoji dvorjanici, i ovaj puk na ulici što se pod zamahom tvoje ruke dere kao pjevački zbor. Lako je njih uvjeriti. Mene treba uvjeriti. Ja sam povijest. Povijest treba uvjeriti.*²⁴

Izjednačavanje Pjevača s poviješću, onoga koji u pisanoj (ili usmenoj) formi ostavlja budućim naraštajima u naslijeđe ne ono "kako se doista dogodilo", nego "kako je netko zapisao da se dogodilo" najtočnije izražava prijedorno mjesto historiografske prakse - stvaranje, rekonstruiranje nekadašnje zbilje na temelju izvora koji su "život historiografskog diskursa". No, upravo su izvori materijal podložan ideološkom pritisku - zapisuje se samo ono što je nekoj metanaraciji potrebno, što ona želi da bude zapisano. To opet znači da je na djelu strategija prešućivanja, izostavljanja, iskrivljavanja, uljepšavanja... U cijelom tom procesu nedvojbeno presudnu ulogu ima vladajuće središte vlasti. Jer, *povjesničar nije subjekt, nego tehničar operacije... On je jedino 'u blizini'*

²⁰ Boris Senker, *Kako su...*, str. 216. Isto će učiniti i Ivo Brešan u drami *Utvare*.

²¹ Vladimir Biti, *Strano tijelo pri povijesti*, str. 13-14.

²² U prvoj verziji napisanoj 1975. godine, a tiskanoj 1979. u *Porodu od tmine Domagojada* ima "tri utjecanja". Za verziju tiskanu u knjizi *3jada* autori su dopisali "utjecanje četvrto" u kojemu je Domagoj naš suvremenik.

²³ Northrop Frye, *Anatomija kritike*, Naprijed, 1979, Zagreb, str. 46.

²⁴ Antun Šoljan, *Dioklecijanova palača*, u: *Izabrana djela I*, prired. Branimir Donat, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 174/I, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987, Zagreb, str. 168.

moći... On razmišlja o moći koje je lišen... /pa/ mora djelovati kao da je učinkovita moć u nadležnosti Injegoval učenja makar to učenje, protiveći se vjerojatnosti, tek očekuje da ga vladar uvrsti u demokratsku organizaciju.²⁵

Dokumenti su nepouzdan oslonac jer njihova značenja i dalje ostaju nejasna, jer ih određuje njihov tumač, a ne nameću ih dokazi.²⁶ Ono što je nekad možda doista bilo važno, nije zabilježeno, ušutkani su mnogi glasovi, a favorizirani su neki drugi pa je ono što je ponuđeno na pamćenje istom verzija verzije. Mirna Velčić točno zapaža da dokumenti pamte samo neke događaje i bilježe povijest u službi 'kreatora i vlastodržaca kolektivnog pamćenja'... Nema dakle sirovog društvenog pamćenja. Nema ni iskaza koji bi bili ideološki neutralni. Nema tih koje bismo smatrali objektivnima s obzirom na zbiljske događaje na mjesto kojih stoje. Ne može dakle biti iskaza koji bi po sebi, po svojim unutrašnjim karakteristikama mogao biti javna verzija povijesti ili 'izvorna' obavijest.²⁷

Raskorakom između zbilje i njezine interpretacije Mujičić-Senker-Škrabe poigrali su se - iznova pametno i duhovito - u farsu *Trenk iliti Divji baron*. Polazište je, dakako, u historijskom intertekstu - 18. stoljeće, vrijeme carice Marije Terezije (1717-1780), bečkoga dvora, Franje Trenka (1711-1749), prosvjetiteljstva koje prodira i u Slavoniju, ali i mnogobrojnih ratova. Ipak, historijski intertekst, koji nudi jednu sliku vladarice-majke koja se brine za opismenjavanje i školovanje, neminovno prati i njegova nadgradnja, veoma neslužbena, nikad priznata i utoliko zanimljivija: *Temu nalaze u mitu o erotskoj neobuzdanosti blaženopočivše nam carice Marije Terezije, što se pučkim predanjem već gotovo četvrt milenija gnijezdi u našem duhu kojemu je uvijek pikanterija priče bila milija od stvarnoga čina. Legenda (kao i obično teško provjerljiva) o caričinu ljubimcu barunu Trenku koji je za svoje seksualne usluge dobio regimentu pandura i mogućnost da slobodno harači slavonskim revirima dramaturški je sigurno najprimamljiviji vid tog mita. Parodijska strast tjera, naravno, Mujičić-Senker-Škrabea da mit duhovito izvrnu.*²⁸

Službena povjesnica nije zabilježila da je

Franjo Trenk stradao zato što nije uspio udovoljiti erotskim apetitima lijepe i sposobne carice, jer se njezina predodžba slavnskoga junaka nije preklapala sa stvarnom osobom. Mujičić-Senker-Škrabeu, međutim, upravo će takva priča poslužiti da bi kritički i parodijski progovorili o historiografskom odnosu prema "stvarnosti", odnosno da bi persiflirali odnos jedne diskurzivne prakse prema vlastitu predmetu. Iako na jednom mjestu Marija Terezija kaže: *Austrija - a to sam ja - ga zavezove! I to odmah*²⁹ - što bi se moglo parafrazirati i kao "Povijest, to sam ja!" - pravi je nositelj toga iskaza zapravo Lujo Königseck, *povjerenik intimni i nuzljub začasni cesaričin, muž kervi hladne i vodnjikave ter nenavidnik i spletkar*. Slično kao i Pjevač iz Šoljanove *Dioklecijanove palače*, on je taj koji proizvodi stvarnost, ono o čemu će se poslije govoriti kao o povijesnom događaju. Isključivo o njemu ovisi buduće vide-nje prošloga, a ne o zbilji. Jer, zbilja izgleda onako kako ju je on zamislio i materijalizirao u jeziku.

Barun Trenk u dramskoj stvarnosti - bolećiv intelektualac koji se gnuša nasilja - nipošto nije identičan slici smionoga junaka koji je izazivao strah, predvođeci tzv. "Trenkove pandure" po šleskim, bavarskim, i tko zna kojim sve ratištima. U kolektivnom pamćenju ostala je slika živahnoga pandura koji je osuđen na doživotno robijanje i zatočen u Spielbergu gdje je i umro 4. listopada 1749. godine. Upravo na toj opreci Mujičić-Senker-Škrabe grade dramu *Trenk iliti Divji baron* hoteći implicitno ironizirati historiografsku navadu "pričanja povijesti" i razgradnje prošloga. Nadalje, poručuju nam autori, naše znanje o prošlom ne ovisi o prošlom kao takvom, nego o prošlom kao tekstu, kao tekstualizaciji zbilje, a to nužno znači preoblikovanje zbilje. Mujičić-Senker-Škrabe slikovito su proces iskrivljavanja prikazali kroz

²⁵ Vladimir Biti, *Strano tijelo pri povijesti*, str. 90.

²⁶ James Wilkinson, *Izbor fikcija: povjesničari, sjećanja i dokazi*, "Gordogan", 18-19, 43-44, 1998, Zagreb, str. 96.

²⁷ Mirna Velčić, *Otisak priče*, str. 118-119.

²⁸ Dalibor Foretić, *Nova drama*, Sterijino pozorište Izdavački centar Rijeka, 1988, Novi Sad - Rijeka, str. 204.

²⁹ *Trenk iliti Divji baron. Pučki igrokaz s pjevanjem i mudroslovljem, u sedam kervavih slikah i šest živopisnijeh megjuigrah*, u: *Tri (stare) krame*, Konzor, 1997, Zagreb, str. 14.

“autobiografiju” Franje Trenka koju piše kancelar Lujo Königseck, a to znači Vlast. Usporedno s umjetno stvorenim likom i njegovim nevjerovatnim junaštvima - onim što će ostati u svijesti budućih pokoljenja - teče priča o Trenku koji s onim što mu se pripisuje nema nikakve veze - on je tek pasivni promatrač oko kojega se - ali zato što to drugi hoće - stvara legenda. Jedino što mu preostaje jest zapitati se: *Ta što će tek sad o meni na divanima pivati?* (str. 19)

Kad Lujo - izmišljatelj povijesti - odluči *Trenki-jadu* privesti kraju, Trenk mora umrijeti da bi legenda živjela; ne da bi u pamćenju ostao njegov stvarni lik, nego ono što drugi žele da ostane. Osobni identitet potpuno je ukinut, a na njegovo mjesto postavljen je mitski identitet. U *Trenku* je stoga sve umjetno: umjetno jezero s umjetnim labudovima, umjetne su perike, grudi i madeži, umjetno je nebo i sunce, a u “živoj slici” odigravaju se umjetni prizori Trenkovih podviga, dotjeranih i ukrašenih, onako kako će ostati zabilježeni za budućnost. Na kraju, od zbilje ne ostaje ništa, ostaje tek ono što je zapisano, a to je svejednako iskrivljeno i prilagođeno:

Zbunjene i pomalo prestrašene, Kata, Manda, Genoveva, Ilonka i Hildegarda odlaze. Königseck prilazi svom pomoćnom ležaju, rasprema ga, svlači se, skida periku i baca je, kao i odjeću, na pod. Rasteže se i češe, zijeva i iskašlja. Istodobno se iz vladaričina kreveta čuje brujanje koje postaje sve glasnije i glasnije te naglo prestane. Na jednu stranu iz kreveta uz prasak ispadne truplo dobro nam znanog poderanog, prljavog i izmrcvarenog Trenka, a na drugu, praćena slatkastom glazbom, izlazi jednako nam dobro znana umivena i napirlitana figura junaka živih slika koje su pratile Königseckovo pripovijedanje o pothvatima neustrašiva i odana pandurskog pukovnika. Dok dva dvorjanina vuku leš prirodnom smrću preminula prirodnog Trenka do propadališta - ili jezercera, ako je sve ipak počelo kraj njega - i bacaju ga u nj, druga dvojica pomažu Königseckovu umjetnom Trenku da uzjaši umjetnog bijelog konja te na njemu krene put umjetnih nebesa i uđe u umjetno stvorenu legendu. (str. 73-74)

Trenka treba, dakle, čitati u perspektivi paro-

dijske intertekstualnosti kojom se razotkrivaju mehanizmi pripovijedanja prošloga, ironizira teza o iznošenju “istine” o prošlom te demitizira ideja o povijesnom dokumentu koji nam pomaže da bolje shvatimo “što se doista dogodilo”. Prošlost pretvorena u tekst prošlost je kakva nam je ostavljena na pamćenje, a to zacijelo nije prošlost kakva se dogodila. Kroz lik kancelara Luje, koji “kroji” povijest po mjeri metanaracije koje je dio te Trenka i njegove “prave” i “izmišljene” biografije, isparodirana je povlaštena pozicija historiografa, način na koji se ponaša u vlastitu diskurzu te izvor njegove mogućnosti da stvara sasvim nove svjetove koji - iako nemaju veze sa stvarnošću - istinitima mogu postati: *Mitografija trijumfira nad historiografijom, propaganda nad kritikom, lijepa i ugodna laž nad ružnom i neugodnom istinom.*³⁰

Parodirati ne znači uništiti prošlost - kaže Linda Hutcheon - *ustvari parodiranje je istodobno pohranjivanje i dovođenje u pitanje same prošlosti.*³¹ Upravo je to temeljno polazište dramskoga rada Tahira Mujičića, Borisa Senkera i Nine Škrabea. Njih je ponajprije zanimalo pokazati onaj tip historiografskoga diskurza koji nije htio priznati slabosti, nego je - nasilno se interpretativno-narativno uplećući u prošlost - sakrivao vlastitu (inter)tekstualnost i fikcionalnost, nudeći znanja o prošlom kao jedina i prava, štoviše objektivna, tumačeći proteklo kao tešku pripremu za pastoralnu sadašnjost i još pastoralniju budućnost. Razotkrili su oni, dakle, teleogenetičnost povijesne naracije koja je - zato što je vezana uz dominantnu metanaraciju - u prošlost mogla uploviti sa željama sadašnjosti i od “prosjaka praviti povijesnoga junaka”, od poštenjaka “nacionalnoga neprijatelja”, od poraza pobjedu, od osobnih težnji nacionalne interese. Budući da legenda mora živjeti po svaku cijenu, fikcijsko nasilje opravdano je, dapače poželjno, ali uvijek mora biti dobro skriveno. Skidajući svojim likovima maske Mujičić-Senker-Škrabe ironijom i parodijom pokazali su - i pritom se, pretpostavljam, dobro zabavljali - što je učinjeno (i još se uvijek čini) tragovima prošlosti.

³⁰ Boris Senker, *Kako su...*, str. 218.

³¹ Linda Hutcheon, *Intertekstualnost, parodija i diskurzi povijesti*, str. 98.