



Žarko Paić

Bog i Hamlet?

(Smijeh, suze i caf, caf!)

Radovanu Ivšiću

Pavao iz Tarza, “kralj” svih preobraćenika, u *Prvoj poslanici Korinćanima*, u jednoj od najzačudnijih parabola o svjetskoj i kršćanskoj mudrosti ovako zbori: “Uistinu, besjeda o križu ludost je onima koji propadaju, a nama spašenima sila je Božja. Ta pisano je: *Upropastit ću mudrost mudrih, i odbacit ću umnost umnih. Gdje je mudrac? Gdje je književnik?* Gdje je istraživač ovog svijeta? Zar ne izludi Bog mudrost svijeta? Doista, kad svijet u mudrosti Božjoj Boga ne upozna mudročću, svidjelo se Bogu ludošću propovijedanja spasiti vjernike.”¹ Ako se Bogu sviđa biti ludom, kako da čovjek ne odoli napasti izokrenutoga zakona svijeta? Kako da čovjek ne poludi od silne mudrosti? Zar je riječ samo o kazališnome uprizorenju svjetske i ljudske drame? Slušamo li dobro Taržana, bit ćemo skloni prvome ontologijskome zakonu ludosti: ona jest igra a ne zbilja. No, nema li igra zbilju? Zbiljska igra ludosti jest igra svijeta samoga. Svijet kao beskrajna igra svjetske i kršćanske mudrosti, čak i u Pavlovim duhovnim obzorjima, sebe svjetuje kao izokrenuta moć mudrosti. Ludilo je, dakle, druga strana mudrosti. Njegova sjena u ovome svijetu. Bez ludila kao igre - izvan svih psihijatrijskih primisli - nema ni mudrost mogućnost ozbiljenja kraljevske moći. To je ono što Pavao ne promišlja. Jer, nije mu stalo znati da blažena ludost može biti božansko vječno stanje. Igra sama. A ne izigravanje nečeg zbog neke druge svrhe. Hamletova ludost dosadna je stoga što služi svrsi. Svrha je unaprijed određena. Vratiti poredak moći pred stanje prevrata himbom i umorstvima.

Hamletova ludost nadilazi blaženu mudrost ludosti (igre). Tko se služi kazalištem, tko hini ludu da bi jednom prigrabio vlast i postao kralj(ević), tome neka sam Bog bude na pomoći. U tom obliku, Hamlet je dijete nikad uistinu propitane parabole Pavla iz Tarza o razlozima božanske travestije u ludost. Bogu se sviđa gluma. Hamletu gluma služi da bi poredak svijeta izgradio na temelju božanske mudrosti. Tko je upao u klopku? Bog ili Hamlet?

Odnos Boga i Hamleta nije kazališni odnos. Naprotiv, odnos božanskoga i lažnoga harlekinskoga, što Hamlet uistinu “jest”, omogućuje svaki naknadni kazališni odnos. Bez Boga kao regulativne ideje pravednoga poretka Danske prije doba truleži, Hamlet ne bi imao razloga pokrenuti komediju vlasti i zauzeti ovlasti lude u ludilu vlasti. Njegov je odnos spram Boga (kao kralja igre) ispod razine blažena svjetskog harlekina, lude, indijskoga *sanjasina*.² Zato što ne uživa u igri kao igri. Paradoks je odveć velik da bismo ga pustili bez refleksije. Zasad valja reći tek toliko da Hamlet kao kraljević(ludilo vlasti) ne potrebuje božanski glas da bi postao harlekin iz interesa. Ludost ga posvećuje. Međutim, on to ne zna. On je nesvjesni moćnik koji koristi lude da bi moć ulovio u mišolovku (savjesti). Alegorija je drugi oblik iskonske travestije. Učiniti sve da se začara svijet tako da i mudrac i ludak prepoznaju ono nešto što “kao da” prikazuje odnose zbiljskoga života. U tom “kao da” opstoji bit kazališta do avangardne ludosti XX. stoljeća, do ideje estetizacije života, ili točnije do Artaudova kazališta okrutnosti

¹ *Jeruzalemska Biblija, Stari i Novi Zavjet s uvodima i bilješkama iz “La Bible de Jérusalem”*, 1 Kor (1-2) Uredili: Adalbert Rebić, Jerko Fućak (+), Bonaventura Duda, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1996.

² O istosti figure harlekina, otkaćenjaka, lude u svim svjetskim kulturama, bez obzira na vrijeme i razvitak civilizacija, vrijedi pročitati zacijelo jedan od najboljih eseja o tom problemu, onaj Béle Hamvasa, *Harlekin*, Lettre International. Hrvatsko izdanje, Godina 7, proljeće-ljeto 1997, br. 19/20. Preveo s mađarskoga: Ivan Ladislav Galeta

kad se dokida svaka razlika između ludosti "kao da" i onog drugoga - Boga. Kad Hamlet postane svatko i nitko. Kad gluma više nema ništa od igre, jer život u obličju okrutnosti uzimlje svako pravo na igru i život. To je sudbina fin de sieclea i njegovih suvremenika. Kad svijet postane obezboženo kazalište okrutnosti u svijetu bez Hamleta. Nije li to kraj svijeta? Svijeta kao igre. Za koju svatko unaprijed zna kad je istinska "kao da", a kad lažna.

Naizgled, paradoks u kojem se zatječu njih dva - Bog i Hamlet - može biti isključen iz obzora kazališnoga mišljenja. Čemu si razbijati glavu "filozofijskim" pitanjima? Ako ćemo pravo, nije li za promišljanje pojmova ludosti, harlekinstva, komedijanstva, riječju, kerempuhovsko-ulenspiegelovskog sindroma, mjerodavnije navoditi, primjerice, već klasične studije o kazalištu Venecije, kritičke izbore iz povijesti komedije dell' arte i meštra Ranka Marinkovića, negoli dosadnoga, iskonskog kršćanskog mislioca?³ Kad dovodimo s neba pa u rebra u svezu odnos Boga kao hipotetičkog harlekina i Hamleta kao hipotetičkog novoga kralja, bjelodano je tek toliko da izazov nemogućeg odnosa izazove kazalište svjetske ludosti pred pitanje: tko je ovdje "lud"? Bog ili Hamlet? Svijet? Je li ludost tek izvanjsko sredstvo kojim si kazalište dovodi pred oči problem lude i vlasti? Ako ostanemo još trenutak na strani Hamvaseva poticajnoga ogleada, možemo zaključiti da ludost doista nije "od ovoga svijeta". Gotovo onostrana, *kao da* nas opčinjava blaženom suzom i smijehom. Jer, bez suprotnih čuvstava ljudske psyhe (naravi, karaktera) što proizlaze iz zbiljske igre svijeta, suze kao tragedije i smijeha kao komedije, nemoguće je da nas harlekin začara onostranom snagom katarze u kojoj "kao da" se sam Bog tragično-komično poigrava sa svijetom bez maski. Kad bi u Shakespearovoj tragediji - ako to ona uopće jest kad se na nju primijene izokrenuta pravila Averroesova problema⁴ - Hamlet doista povjerovao da kraljevska luda/glumac jest bit izokrenuta svijeta modernoga doba kad tragedija postaje komedijom, a ep romanom, o čemu Kundera uvjerljivo raspreda u *Iznevjerenim oporukama*, baveći se kao romanopisac ipak samo svojim "lenom", onda bi ona mišolovka savjesti bila svrha Hamletove ludosti, a ne sredstvo. Ovako Hamlet u blaženoj ludosti izigrava iskonsku ludost kazališta. Cinički iskazano, ako je Bog u svojoj božanskoj travestiji idealni harlekin, Hamlet se pokazuje njegovim nedozrelim apos-

tolom. Zato što glumu pred kraljevskim tronom koristi samo - pa čak i moralno utemeljeno - kao sredstvo za alegorijsku svrhu. Svi znamo kakvu. To je paradoks alegorična iskaza. Jer, kad svi znamo što se to tamo "iza nas" na pozornici govori drugim riječima, gestama i metaforama tijela/jezika, svi još uvijek ne znamo na koga se to zbiljski odnosi alegorijska priča. Tko je njezin "subjekt"? Klaudije ili netko treći? I baš zato što svi znamo "kao da" o Klaudiju i njegovoj savjesti priča zbori kojom se lude trse ponajprije zadovoljiti Hamletovu nalogu, a potom vlastitome poslu, koje bez užitka publike gubi smisao, svi onda znamo "kao da" su ovlasti lude u ludilu vlasti ipak veće no što im to dopušta ludošću opsjednuti danski kraljević. To je razlog zbog čega kazalište potrebuje ludost kao bit vlastite igre. Ludost je igra. A igra pronalazi samosvrhu u sebi. Ničem izvanjskome. Jer, kad bi bilo drukčije, alegorijska priča postala bi izravni govor političkog pamfleta. Kraj začarane igre. A onda kazalište više ne lebdi u božanskome "kao da" oblaku istine/laži, mimesisu i simulacrumu svijeta, nego u golom od metafizičke dubine ispražnjenome životu. Gdje je sve onako kako jest. Fotografski, hiperrealistički - ništa. Kazalište očišćeno od harlekinskoga zova ludosti naliči praznom prostoru ništavila. Ako užas samoga ništa nagoni čovjeka da na kraju (povijesti) velikodušno zaviri s onu stranu zida, onda je pogled prijeko osuđen na sudbinu već odavno "raskomadana Orfeja". Bog i Hamlet opet se susreću. Na kraju povijesti kao igre bez maski. Jer, tko je kraljevski "subjekt" svih maski u takvom svijetu - to je pitanje. I to je kraljevsko pitanje ovoga ludog ogleada. Zato se vratimo još jednome Pavlu iz Tarza.

Ako se Pavlove riječi ne shvate doslovce kao religijski žar "subverzivna" puta preobraćenja još-ne-svjesnih božanske ludosti kao igre mudrosti, ako se, dakle, najzagonetnija poslanica postkristovska filozofa shvati izvornim naukom igre svijeta, što preostaje? Poslušajmo još jednom Pavla: "Nitko neka se ne vara. Ako tko misli da je mudar među vama na ovome svijetu, neka bude lud da bude mudar. Jer mudrost ovoga svijeta ludost je pred Bogom. Ta pisano je: *On hvata mudre u njihovu lukavstvu.*"⁵ O čemu govori Pavao kad izokreće razumske pojmove mudrosti i ludosti? Jednostavno o iskonskome nauku Isusa Krista kao živoga Boga. On, naime, potrebuje jednostavnost života s onu stranu svake konstruktivne mudrosti. Pojam mudrosti

³ Vidi: Mario Apollonio, *Povijest komedije dell' arte*, Cekade, Zagreb, 1985. Preveo: Frano Čale; *Komedija dell' arte - antologija*, Cekade, Zagreb, 1987. Predgovor, izbor i prijevod - Višnja Machiedo; Ranko Marinković, *Nevesele oči klauna*, Globus, Zagreb, 1988, Sabrana djela Ranka Marinkovića

⁴ "Tako, kad me, prije mnogo godina, u Marakešu mučila nostalgija za Córdobaom uživao sam ponavljajući zavij što ga je Abdurrahman uputio, u perivojima Ruzafe, jednoj afričkoj palmi: *I ti si, o palmo, Strankinja na ovom tlu...* Jedinstvena blagodat poezije; riječi što ih je napisao kralj koji je čeznuo za Istokom poslužile su meni, prognanom u Afriku, da izraze moju nostalgiju za Španjolskom. Averroes je, potom, govorio o prvim pjesnicima, o onima što su u Doba Neznanja, prije islama, bili već izrekli sve stvari na beskrajnom jeziku pustinja. ... Mujezini su u osvit zore, pozivali na molitvu kad se Averroes vratio u biblioteku. (U haremu su crnokose robinje mučile jednu ridokosu, ali on to nije saznao sve do navečer.) Nešto mu otkri smisao dviju nejasnih riječi. Čvrstim i brižljivim krasnopisom unese ove retke u rukopis: *Aristu (Aristotel) zove tragedijom panegirike, a komedijama satire i anate. Čudesnim tragedijama i komedijama obiluju stranice Kur' ana i pjesme mu' allaqa u svetištu.* " - Jorge Luis Borges, *Averroesova potraga*, u: *Aleph, Druga istraživanja* (preveo: Albert Goldstein), Sabrana djela Jorgea Luisa Borgesa 1923-1982., GZH, Zagreb, 1985, str. 56-57

⁵ 1 Kor, (3 - 4)

ovdje ima značenje farizejstva, idealističkoga stava izvan otjelovljenja logosa kao jezika/tijela. Zato Bog voli blažene, lude. Njima je zajamčeno kraljevstvo nebesko. Kad se, pak, strogi doksografski iskaz nauka vjere očisti od vjerskih zahtjeva, što preostaje? Ništa drugo negoli svijet igre kao ne-moćne harlekinijade koja u odnosu na mudrost moći ne polaže pravo na prijestol. Ona naprosto neće ništa. Zato se iskonski harlekin ne može smatrati Hamletovim rođakom. Bog kao prurušeni harlekin nije iskonski harlekin. Svako prurušavanje koje hoće nešto drugo od života u prurušenosti samoj, eto trenutka rađanja Hamletova kompleksa. Ne problema, već kompleksa. A radi se zapravo o tomu da nema mogućnosti igre u zatvorenom krugu moći (mudrosti svijeta?) i ne-moći (ludosti svijeta?) bez dijalektike, sofistike, dijalogike kralja i lude. Jedan je nezamisliv bez drugoga. Satira, ironija, groteska, cinizam počivaju na unaprijed spoznatome okviru dijalektike mudrosti-ludosti tako što ono "podzemno" uvijek napada ono "uzvišeno". Izokrenutost poretka logičke arhitekture svijeta dovodi do smijeha. Trenutak kad se samosvrha blažene ludosti harlekina izvrće u sredstvo političkog obračuna s moralnim pretenzijama, kao u Hamletovu slučaju, ne dokida potrebu za samosvrhom harlekina. Ali dokida potrebu za njegovom beskonačnom igrom blaženstva. Harlekin nikad ne može zaslužiti vlast po milosti ovoga svijeta moći i mudrosti. Trenutak samoironična dokidanja harlekina u postmoderno travestiji svijeta - kao Letećem cirkusu Monty Pythona - ne nastaje željom Hamleta kao lude da postane Bog, nego odsutnošću svake želje da se igra igra do kraja. Harlekin i u smrti luduje smijehom iz podzemlja. Sve je izokrenuto. Sve je dostojno ludorije. Sve je dopušteno. Toliko navodena navodna "postmodernistička" krilatica američkoga znanstvenika Feyerabenda *anything goes* za oznaku duha vremena nakon smrti moderne samo šarlatanski iskazuje granice svijeta igre u kojoj harlekin postaje Bog koji kažnjava Hamleta mudročću svijeta. Tragična kazna jest u tomu što je Hamlet poludio od mudrosti moći da bi spasio ionako tamo neku "trulu Dansku". A zašto? Pih, zbog moralnih načela. Zbog povratka u prvobitno stanje vlasti utemeljene na pravilima igre u kojoj kralj mudruje a luda luduje. Hamlet u *anything goes* svijetu više nije moguć osim kao parodično zrcalo zrcala u kojem se njegov lik više ne može precizno razdvojiti od harlekinova lica.

Zahvaljujući strahu pred božanskim izludivanjem svijeta kao pri-kazališta zbiljske okrutnosti, nastaje potreba za novim uprizorenjem harlekina/lude. Takozvane strategije "novih čitanja", bez obzira bili posrijedi kazališni praktičari ili uljezi koji vole kazalište s distance, ne mogu mimoići promijenjeni položaj funkcije ludosti u odnosu Boga i Hamleta. Iz dosadašnjeg promišljanja postalo je bjelodano da nije riječ ni o kakvom "novome" čitanju Hamletova problema, nego o figurama odnosa na kojima počiva bilo kakav ili svaki mogući odnos moći i igre, vlasti i kazališta. Ako se figura Boga u krajinje izokrenutu smislu shvati nadomjestnom ulogom subjekta

travestije mudrosti u ludost, onda je jasno da Hamlet služi samo kao figura izokrenuta tragična harlekina. Tamo gdje Bog služi tradicionalno filozofijski transcendentalnim potpornjem diobe na uzvišeno i skaredno, više i niže, umno i osjetilno govori se o metafizici dualizma. Ono ovostrano, fizičko, tjelesno jest harlekin. Možda je tu svagda pomišljenu metafizičku dvojnost iz druge, dekonstrukcijske perspektive najbolje dešifrirao Jacques Derrida u eseju o problemu smrti logocentrizma u kazalištu okrutnosti Antonina Artauda.⁶ Međutim, Derrida ne dovodi u pitanje mogućnost druge "izopačenosti". Naime, one kad se Bogu više ne pridaju univerzalne oznake metafizičkog subjekta povijesti, nego ga se iz iskona samoga, destruktivno, pokušava dovesti u svezu s idejom jednog od postmetafizičkih igrača besmisla povijesti kad u svojoj blaženoj ludosti navlači ruho harlekina da bi svijet velikodušno vratio izgubljenoj nedužnosti. To onda znači da se smrt logocentrizma ne može tek radikalno izvesti prolomom tjelesnosti, akcija, gesta, metajezika okrutnosti, šoka poput Artauda, nego drugim sredstvima tradicionalnog zapadnjačkog pri-kazališta svijeta koji još uvijek pravi razliku između "kao da" prikaza i prikazivoga. Drugim riječima, kad Bog odjene odoru harlekina, a Hamlet poželi ludošću doprijeti do božanskog misterija pravednosti svjetskoga poretka - barem kao regulativna ideala - ne nastaje kaos, okrutnost, nego komedija vlasti u kojoj ovlasti lude posjeduju doduše ista pravila kao i u klasičnim uprizorenjima odnosa kralja i lude, ali bitno promijenjena. To je trenutak nastanka dramske svijesti drukčijeg promišljanja odnosa moći i igre negoli se poduhvaćala tradicionalna, logocentrička drama smisla. Dakako, to ništa ne govori o vrijednosnim aspektima te promjene. Bog u pri-kazalištu kraja povijesti ne postaje ludi Hamlet, kao što ni ludi Hamlet ne postaje mudri Bog. Prvi se prurušava u harlekin, drugi kao privremeni harlekin završava kako završava (neki to zovu tragično).

Može li se uopće zamisliti odnos tragedije/komedije vlasti u svim izokrenutim oblicima tzv. postmoderne dramske književnosti bez one fatalne metafizike dualizma u kojoj se zna tko vlada svijetom, a tko ima ovlasti lude u ludilu vlasti? Bez pretenzije da se to pitanje riješi ravnodušnim odgovorom kako su i figura kralja i lude tek metaforički prikazi zbiljske zapalosti svijeta u moć zakona i nemoć glume dok je svijeta i vijeka, valja odlučno reći: pri-kazalište svijeta fin de sieclea koristi rasap metafizičkoga dualizma tako što postavlja u igru ravnopravno tri moguća odnosa. Prvo, ostavljajući kralja da kraljuje u zločinstvima i beščasću, a lude da luduje kao tragični harlekin koji zna sve a ne govori ništa. Drugo, skidajući kralja s prijestolja i postavljajući ga ludim čovjekom iz šume koji je izgubio moć i posjeduje upravo stoga tragičnu svijest kralja-lude (*Timon Atenjanin*), a ludu postavljajući na prijestol kao znak da je poredak izokrenut u temelju (postmoderna farsa ciničke svijesti). Treće, ostavljajući kralja na prijestolu kao ludaka

⁶ Vidi: Jacques Derrida, *The Theater of Cruelty and the Closure of Representation, u: Writing and Difference*, Routledge & Kegan Paul, London and Henley, 1978, str. 232-250. Iz druge interpretacijske nakane vidi o tomu moj esej *Žrtvenik za novog Moloha* objavljen u: Žarko Paić, *Gotski križ*, Ceres, Zagreb, 1997.

vlasti do kraja svijeta (*Kralj Gordogan*) bez igdje ikoga, pa čak i lude u svjetskoj ludosti vlasti. To su, u načelu, mogući odnosi premetaljke dijalektike kralja-lude u situaciji *izopačene perspektive* (Annie le Brun). Doduše, moguće je da se u svakom od tri odnosa zbivaju preinake. Ali mistika broja tri gotovo da je ravna zakonu.

Druga mogućnost čini se obvezujućom za razaralačku dramsku poetiku avangarde. Na nju se nadovezuje postmoderna izokrenutost. Tako sve što jest tragika odnosa kao dvoznačnost vrijednosnog poretka svijeta - mudrosti i ludosti - postaje eksperiment u kojem ludovanje nalazi svrhu ne u harlekinstvu kao takvome, nego u parodiranju kraljevstva/moći iz položaja harlekina kao nadomjestnoga kralja parade. Izokrenutost se pozivlje na karnevalesku. Zato je karneval idealni prostor dramske situacije vladavine luda za jedan dan i noć. Luda jest kralj zato što svi pristaju na parodiranje moći. Ali poredak je isti samo s obrnutim predznakom. Karneval jest izvor komedije i harlekinstva.⁷ Međutim, komedije dosade. Sve je u instituciji zamjene uloga - što karneval zapravo jest - predvidljivo. Tako i postmoderno parodiranje komedijskih žanrova s tragičnim u rasponu od groteske do farse, crne komedije - bijele tragedije, ne čini ništa drugo doli nastavlja radikalno svodenje lica dijalektike kralja-lude na maskirani ples svih društvenih uloga samo pod drugim "maskama". Postmoderno kazalište počiva na karnevaleski. Ali ono nije ništa drugo nego parodiranje parodije. Parodija u sebi samoj. Dogmatska samozatvorenost teksta koji rabi izvornik u bilo kojem smislu da bi sebe prerusio u već prerusenu parodiju Boga i Hamleta. Zato su mogućnosti odnosa kralja-lude u takvom zatvorenom krugu metareferencija pri-kazališta kazališta samog(teatar u teatru) posve ograničene. One funkcioniraju tek u promijenjenom kontekstu. Kad znamo da se "skida" Hamlet da bi se srušio Bog. Uvijek je posrijedi "skidanje" predložka, izvornika. Parodija i palimpsest - eto idealnoga para postmoderne! Prepisivanje izvornika s idejom njegova ciničkoga prerađivanja. Karneval je moderne bio zbiljski izvor kazališta "kao da". Ali kad lude zauzmu prijestol da bi vladale kao lude, kazalište više nema "kao da". Ono je ludilo samo. Nekovrsna parodija *Kralja Ubua* drugim sredstvima. Jer, luda nije od ovoga svijeta. Kao ni ludost kao takva. Tko je subjekt ludosti? Bog ili Hamlet?

Samo su dovođenje u svezu prvog i trećeg odnosa još u stanju nositi se s okvirom metafizike dualizma a da svijet

kao igra ne postane zrcalo parodije. Tragični harlekin ne mora ispasti budala. Još ima šanse za drukčiji put istim bespućima mudrosti/ludosti. Dva su primjera takve sveze već naznačena iz dramske prakse. Jedan je Shakespearov *Timon Atenjanin*, a drugi Ivšićev *Kralj Gordogan*.

Shakespearov dramski kralj u prvom dijelu svoga života živi ludilo vlasti. U njegovu je posjedu moć zapovijedanja, moć života i smrti nad Drugima. To nije ni mudrost ni ludost. To je svjetski zakon moći. Kad Timon propada kao kralj, ludost ga spopada u šumi. Postajući prosjak, nitko i ništa, dolazi do preinake svijesti o ludilu vlasti. Vlast ludila odsad gospodari njegovim umom. Njegov bijes nema ništa od iskonske biti harlekina. Tek kad je propao od moći, spoznaje svu ništavnost svijeta utemeljenog na zakonu održavanja moći kao volje za još više moći. Zato je mahnitost oblik njegove ludosti. Ne blažena ludost, nego užas mahnitosti. Prostor mahnitosti je samoća šume, špilje, ogoljenosti opstanka na ono ništa koje se tako teško podnosi jer opstoji sjećanje na prijestolje i hram. Iz ludila vlasti vlast ludila završava u mahnitosti. Takav oblik ludosti nije iskonska blaženost mudraca/ludaka kakav propovijeda Pavao iz Tarza kad hoće ukazati na bit božjeg prerusavanja. Jer, Bog nije kralj, ako Hamlet već kraljević jest. Bog je u pri-kazalištu svijeta prostor i vrijeme iskonske mudrosti koja dolazi iz šume, prerusava se u prosjaka, glumi kralja, a da nikad ne kani postati kralj. Zato je harlekin njegovo božansko dijete. Jer, ne želi šumu zamijeniti dvorcem. U dvorcu opstojе lude koje zabavljaju kralja, ma tko god to bio. U šumi žive prosjaci i divlje zvijeri. Ne lude. Lude su uvijek na dvoru. I to je paradoksnog odnosa na kojem počiva pri-kazalište svijeta. Budući da u šumi ne mogu nikoga zabavljati osim mahnite otpadnike od vlasti koji ionako ne znaju za šalu. Da bi razotkrili paradoksnog sudbine opsjednutosti vlašću, koja zapovijeda da sve što jest iziskuje akumulaciju moći da bi se vladalo svijetom i Drugima, harlekini trebaju svoga kralja. Bez njega su sami i ništavni. Baš kao i Timon Atenjanin u drugom dijelu drame svoga života kad tumara šumom.

Jezik se takve sudbine u modernome kazalištu XX. stoljeća bitno mijenja. Tamo gdje Shakespeare govori još uzvišeno, Radovan Ivšić koristi nadrealistički jezik ludosti kad u *Kralju Gordoganu* prikazuje svu mahnitost vlasti u alegorijskim potezima zatvorenog svijeta totalitarne ludnice.⁸ No, kakve ludosti? Radikalno drukčije od Timonove svjesne samoprosvijetljenosti. Gordogan ne

⁷ U cjelini knjige Petera Sloterdijka, *Kritik der zynischen Vernunft*, sv. I-II, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983. funkcija karnevala ima značajnu ulogu zbog fenomenologije ciničke svijesti zato što pokazuje korijene srednjoeuropske harlekinske priče iz pučkih institucija smijeha. To je zapravo izvor modernoga europskoga kazališta. Tko se danas iščudava dodjeli Nobelove nagrade za književnost talijanskome suvremenom satiriku Dariu Fo, anarhističkome komedijantu/harlekinu moderne ludosti svijeta kao svetogrdru, dokazuje kako ništa ne zna o biti europskoga kazališta uopće, a tako i književnosti. Jer, izokrenutost poretka uzvišenih vrijednosti ne znači da je metafizika dualizma mrtva. Naprotiv, nagrada onome podzemnome, materijalističkome, anarhističkome, komedijantskome jest konačno priznanje činjenice da su Sancho Pansa i Švejk kulturne figure europske povijesti književnosti, tragični harlekini svijeta. Povratak zemlji harlekinskoga smijeha jest tek zakašnjelo priznanje činjenice koja postoji od iskona zapadnjačke kulture. Diogen može mirno ugasiiti svjetiljku i sklopiti oči na dnu bačve. Njegova je misija propala. Nagradili su harlekina. A to je kraj svijeta. Jer, harlekinu ne trebaju nagrade. Harlekin je nešto bitno drugo. Ili, kako bi rekao hiperparodični "kralj" Monty Pythona - John Cleese: *something completely different!*

⁸ Vidi o biti nadrealističkoga kazališnog jezika esej Annie le Brun, "A tout rompre", u: *De l' inané de la littérature*, Jean Jacques Pauvert aux Belles Lettres, Paris, 1994, str. 38-41

doživljava prosvjetljenje harlekina. Luđak opsjednut vlašću ima lice diktatora koji ruši sve pred sobom. Njegova je luda moderni oblik izokrenuša, cinička harlekina. Svijet doveden na nultu točku samoironijske totalitarne svijesti koja zna što čini i čini to svjesno, kako bi rekao Sloterdijk, nema druge alternative osim totalnog uništenja podanika i okoline. Zato je jezik svjesni paradoks opstanka. Gubitak "kao da" jezika uzvišenosti i groze može se nadomjestiti samo jezikom grozne uzvišenosti i/ili uzvišene groze. To je radikalno dekonstruiranje logocentrizma u kazalištu kraja metafizičkoga dualizma. Ali još uvijek znamo da "kao da" ono što se zbiva na pozornici nije parodijska groteska u kojoj sve na kraju biva kao u crtanim filmovima. Stilizirano nasilje, rezanje glava, mahnitost lutke na koncu na koncu nije ništa drugo do igrice za malu djecu. U nadrealističkome kazališnome "mraku" Gordoganovi dvorski rezači ušiju i dvorski čupači očiju "kao da" jesu to što jesu. I jesu. Bez parodije. Ako je sve izokrenuto, zašto bi jezik Gordoganove mahnitosti bio pravolinijski diskurs očajnika? On je takav kakva svijest (o) svijetu kao krvoločnoj igri ludila vlasti uopće jest. Bezobzirno uzvišeno grozan. I na kraju, kad Gordogan završava u šumi, bez aluzija na Timona Atenjanina ili s njom, svejedno, jer nadrealističko dramsko pismo ne trpi parodiranje predložka mitske svijesti prethodnika, jezik poput sjekire izriče mahnitost samu. Tamo gdje Timon kao sablast proklinje svijet vlasti riječima: "Sve je iskrivljeno, nema iskrenosti u našoj gadnoj naravi, sve je samo izravna podlost" - Gordogan nemilosrdno igra ulogu mahnita drvosječe i siječe stabla. Za razliku od *Kralja Ubua*, Gordogan je radikalniji u svojoj bezobzirnosti. Ubija sve. Bez iznimke. Ni lude nisu pošteđene. Čak ni stabla. Stabla su živi organizmi. Stabla su riječi. Stabla su jezik humane prirode. "Otišao je. fff! Što me nije ubio? Gora goru ne ubija. Ni opazio me nije, smrt ga opazila. I ono čudo s njime: hi hi hi, hi hi hi! Što ću sada? fff! Mogu vjetar na uzicu vezati. Ludo, ludo! Ni njega nema. Nema li koga na putu? Pusto je sve i prazno. Rep mi na čelu izrastao, ako znam štu ću učiniti. fff! Sjetio sam se. Idem u šumu i stablo ću za stablom caf, caf, caf, caf, caf, caf, caf!"⁹ Negativna antropologija Gordogana jest ključ razumijevanja svijeta moderne zaslijepljenosti vladanjem nad Drugima. Ovdje ni Bog ni Hamlet nisu više sigurni. Jer, sve je nadomjestivo. Osim Gordogana. Harlekini postoje. Ali su nadomjestivi. Ludost je nenadomjestiva. No, njezinu tajnu zna samo rezač stabala. Ako je istina da svaki diktator u svojoj mahnitosti doživljava konačno prosvjetljenje vlastite prirode moći, onda je u ovome odnosu Timona i Gordogana došla na vidjelo paradoksalna sudbina harlekinstva i kraljevstva pri-kazališta svijeta. Naime, ona koja završava u šumi užasa, nakon spoznaje da mahnitost vlada svijetom, da nikakva volja za promjenom funkcije lude u sustavu ludila vlasti ne može odstraniti njezinu blaženost i, ono što je najstrašnije iskustvo XX. stoljeća - vijeka znanstvenoga napretka i etičkoga nazatka,

vijeka eona i špilja - uzaludnost. Jer, ludost i luda jest nešto nadomjestivo. Ivšićeva je kazališna oporuka zacijelo jedna od najradikalnijih propitivanja mogućnosti igre kralja i lude u zatvorenome svijetu izigranih mogućnosti. Tamo gdje Bog i Hamlet iščekavaju u nadigravanju tradicionalne igre metafizike dualizma u kazivanju vlastitih paradoksa - jer i Bog je paradoks i apsurd, sjetite se Tertulijana - nema parodije. Ali ima još kazališta "kao da" svijet nije postavljen u izokrenutost poretka svih vrijednosti, baš u posve izopačenom obliku od Nietzscheove volje za prevrednovanjem svih vrijednosti. Gordogan nadilazi sve mogućnosti otklona od zbiljde i sna, jer je zbiljski san i alegorijski prikaz svijeta na izdisaju. Ako je Bog volio harlekine, Hamlet komedijante, Gordogan kao figura kraja moderne dramske svijesti odnosa mudrosti i ludosti, moći i igre svijeta, jest sama negacija odnosa iz perspektive apsolutnog ubojice svijeta. Samoća je diktatora njihova šuma bez stabala. U kojoj čak ni lude nema. A kad nema lude, ni svijet više nema potrebe za svojim mahnitim kraljem. Sve je samo obično caf, caf, caf! Do kraja svih stvari. Apokaliptička luda nikad se zadnja ne smije.

”

⁹ Radovan Ivšić, *Kralj Gordogan*, u: *Teatar*, Cekade, Zagreb, 1978, str. 134