

SHIZOHEROIZAM NARODNOG HEROJA LJILJANA VIDIĆA I DRUGIH POPULARNOPUČKIH MILJENIKA

Nataša Govedić

UDK: 82.0-94(091)
791.222

Koliko je star status ratnog »heroja«, a koliko status »antiheroja« u povijesti književnosti? Je li u pitanju blizanačka uloga? Možemo li je pratiti od Odisejeve ratne lukavštine do kriminalnog *Kuma* i mafijaškog *bossa* Tonyja Soprana? Kakav trag ismijavanja korupcije javnih ovlasti »generala u sjeni« leži u samom središtu militarističkog povijesnog narativa ako ga čitamo kroz Aristofanove *Ptice*, a kakav ako njegovim međašem uzmemo Shakespeareovu renesansnu tragediju poput *Tita Andronika*? Koliko dugo već držimo pod znakom sumnje svaku pretpostavku o eventualnom *vojnomoj herojstvu*? Kako komedija i tragedija posredstvom groteske spajaju šumske jame s gradskim grobnicama i spektakularnim državnim arenama, nad kojima se odvija i sazrijevanje izmišljenog partizanskog barda Ljiljana Vidića u filmskom scenariju Zorana Lazića? Jesmo li se umorili od shizojunačina? Je li 21. stoljeće konačno postalo stoljeće *Dobrog vojnika Švejka*? Tekst će razmotriti mogućnost skeptičkog pristupa svakom kultu ličnosti, dovodeći u pitanje već i samu političku proizvodnju mitologiziranih *domovinskih zaslužnika* i njihove prateće kulturne industrije.

Ključne riječi: ratna matrica književnosti i filma; heroizam; antiheroizam; shizoheroizam; narodno junaštvo; junaštvo kao kompenzacija političke apatije; švejkizam; satirički heroj

U mitskim ciklusima pripovijesti o ratnim junacima, baš kao i u brojnim literarnim naracijama i recentnim auto/biografskim svjedočanstvima iskustva rata, status *narodnog heroja* nikada nije onoliko stabilan koliko bi to voljelo propagandističko shvaćanje vojne časti ili onoliko shematičan kako bi to željela Fryeva *Anatomija kritike* (1957.). Mitski modus, modus romanse, visokomimetični, niskomimetični i ironijski modusi pripovijedanja od samih su početaka mitske književnosti suprisutni u profiliranju junaka. Primjerice, iako razgovara izravno s bogovima ili im plaće u naručju, nijedna muškarčina homerskog ciklusa *Ilijade*, posebno ne Ahilej, nije prikazana kao nadzemaljski odlučna i pribrana mašina ubijanja protivnika, još manje kao isključivo uzvišeni junak. Naprotiv, Ahilej je ključni kolebljivac i svadljivac svog herojskog epa, arogantan i prgav, sklon provalama plača i ispadima bijesa. Njegove natprirodne borilačke sposobnosti ni u jednom trenutku ne ukidaju njegovu odveć ljudsku emocionalnu neuravnoteženost, baš kao ni sposobnost empatijskog povezivanja s poraženim protivnikom (završni pristanak da Prijamu, Hektorovu ocu, vrati tijelo ubijenog Hektora). Isto vrijedi i za Vergilijeva Eneju, neprestano rastrganog između traumatskih sjećanja, iscrpljujućeg života u egzilu, potrebe stvaranja ljubavnog savezništva i pristanka da bude poslušni instrument bogova, finalno obilježen slijepim napadom gnjeva. Adeline Johns-Putra (2006: 34-35):

Ilijada i Odiseja istovremeno konstruiraju i dekonstruiraju herojski ratnički kod [...] Iako propitivan već u samom trenutku svog nastanka, ovaj pristup ostaje osovina čitave epske tradicije.

Herojska matrica europske književnosti od samog početka bilježi, dakle, **istovremenu idealizaciju i dezidealizaciju** patriotskog maskuliniteta, točnije rečeno narativne momente u kojima se heroj i antiheroj pojavljuju u istoj epskoj ili dramskoj personi, baš kao i shizofrene rascjepa unutar svijesti vojnog superheroja koji »začinje« ili valorizira čitave civilizacije. Gilgameš kao protagonist istoimenog epa također je ambivalentni antiheroj najstarije sumerske književnosti, unatoč svojoj nadzemaljskoj bor-

benoj snazi nesposoban prihvatiti smrt najboljeg prijatelja i vratiti ga iz carstva mrtvih. Kako veli Rebecca Stewart u tekstu »Editor's introduction: Antihero« (2016: 7), nemoguće je odrediti jesu li klasični heroji ujedno djelomično i antiheroji, odnosno nemoguće je razdijeliti njihove veličanstvene moralne kompase od njihovih ekstremno antisocijalnih ponašanja. U dramskoj književnosti, modelni protagonist poput Edipa obilježen je i zlodjelom koje je počinio i potrebom etičke refleksije svog čina, čime se ponovno uspostavlja blizanačka srodnost kriminalnog antiherojstva i egzemplarnog – saznavalačkog – herojstva.

Mirca Eliade (1959: 138) smatra da se ciklus ratnog nasilja neprestano obnavlja upravo zato što se političke krize društva ne rješavaju iznutra, nego izvana, novim ratnim ciklusima i pohodima, stvarajući osobitu statičnost arhetipskog mita o vječnom povratku »uspješnog osvajača« ili regeneracijskog agensa. Mit o borbenom superheroju služi kao osobita vrsta religiozne i stoga ultimativno političke obrane od terora »male« ljudske povijesti, u kojoj ljudi umiru pasivno i bez uzvišenih razloga, kao plijen razbojničke pljačke i ratnog razaranja. Eliade (1959: 166):

Voljeli bismo znati, primjerice, kako je moguće tolerirati i opravdati stradanje i ubijanje tolikih ljudi koji su nastradali ili bili ubijeni zbog jednostavnog razloga svoje geografske zatečenosti na putu povijesti, zbog činjenice da su bili susjedi carstava u stanju neprestane ekspanzije. Kako opravdati, primjerice, činjenicu da je Jugoistočna Europa morala stoljećima trpjeti ratove i odustati od bilo kakvog poriva za višim smislom povijesne egzistencije [...], budući se nalazila na putu azijskih osvajača i Otomanskog carstva? Pa i u naše doba, kad nam pritisak povijesti onemogućuje bilo kakav bijeg, kako da toleriramo nove katastrofe i horore povijesti kolektivnih deportacija ili masakra atomskih bombi ako onkraj njih ne vidimo nikakav znak, nikakvo transhistorijsko značenje: ako su u pitanju samo slijepe sile ekonomske, socijalne i političke jagme, ili još gore – ako je nasilje rezultat »sloboda« koju si manjina uzima i provodi na pozornici univerzalne povijesti?

Drugim riječima, heroj/antiheroj vrsta je transcendencije koja **iskupljuje stradanje neherojskog stanovništva**, svejedno radilo se o herojima antičke epike ili najnovije filmske fikcije *Zvezdanih ratova* i njihove mitologije Jedija kao »posljednje obrane slobodnog čovječanstva«, preživjelog jedino u Pokretu otpora rasutog po svemirskim letjelicama.

U navedenim je narativima rat prikazan kao »univerzalna nužnost«, neizbježna i ahistorijska konstantna, do te mjere uigrana da joj više nitko ne može sagledati početak ni kraj. Kinematografsko kapitaliziranje opisanog mitskog mišljenja prati i komercijalno uspješni HBO-ov serijal *Igra prijestolja*, snimljen prema spekulativnoj fikciji Georgea R. R. Martina, ponovno prikazujući mehanizam političkog nasilja kao tobože nezaustavljive militarističke mašinerije makijavelističkih intrigi unutar pseudosrednjovjekovlja kao zone radikalne ljudske obespravljenosti i degradacije. Pa premda su se u *Igri prijestolja* omjeri herojstva i antiherojstva unutar likova ratničkih protagonista definitivno pomaknuli u korist prevage zločinačkog antiherojstva (kako plemića, tako i njihovih podređenih kmetova), činjenica je da mehanizmi identifikacije koje nudi televizijska serija inzistiraju na ratničkoj distopiji, u kojoj gotovo nema načina da lik s integritetom (primjerice Ned Stark) ostane na životu. Mitski rat do istrebljenja nastavlja se i nastavlja, s naglaskom na istrebljenje.

S druge strane, od samih početaka shizoherojske militarističke fikcije, književnost proizvodi i postojanu kritiku ahistorijske vizije svijeta kao permanentnog ratišta s božanskim iskupiteljima. Primjerice, Aristofanov dramski ciklus obiluje komedijama u kojima junačke ratničke osvajače obuzdavaju ogorčene supruge (*Lizistrata* i *Žene u narodnoj skupštini*), miroljubivi seljaci (*Aharnjani* i *Mir*) ili pak nezadovoljni građani osnivaju vlastiti politički poredak, onoliko utopijski lišen teritorija koliko je svijet stvarne Atene opsjednut svojim državnim ponosom i granicama (*Ptice*). U nešto kasnijoj Plautovoj komediji, figura vojnika dobiva centralno mjesto u čuvenom *Hvalisavom vojniku* (*Miles gloriosus* napisan je oko 205. godine

pr. Kr.), čiji protagonist nipošto nije omiljeni »narodni heroj« ili svečano uokvireno društveno projekcijsko platno, već izgubljeni preostatak povijesno neuspješnih ratnih i ljubavnih osvajanja. Lik vojnika ovdje se pretapa s likom oportunističkog sluga, tijekom razdoblja komedije *dell'arte* prelazeći u lik oholog i hvalisavog Il Capitana kao svekolike vojne kukavice i narcističkog pjetlića, u razdoblju renesanse još jednom transformiranog u Shakespeareova Falstaffa.

I dok Falstaff u *Veselim ženama windsorskim* utjelovljuje humornu mjeru proždrljivog, bludnog, namagarčenog i osiromašenog ratnog povratnika, »branitelja«, više se boreći s prljavim rubljem u košari u kojoj je skriven negoli sa stvarnim vojnim neprijateljima, Shakespeare ratničkoj shizojunačini pristupa i s nekoliko svojih rimskih tragedija, posebice *Titom Andronikom*, gdje se političkoj prijetnji neukaljane vojne slave pridružuje i vrlo tamna groteska njezina političkog progona. Biti »narodni heroj« ovdje kod Shakespeareova »više vremenskog« antijunaka znači trpjeti sustavnu političku porugu, zlostavljanje, sakaćenja i brutalna ubojstva najbližih. Početne Titove riječi o suzama radosnicama »kojima domaju pozdravlja« (I, i, 77), stigavši u Rim nakon desetogodišnjeg uspješnog ratovanja, spajaju se s kasnijim »zemljovidom bola« (III, ii, 12) i završnim Lucijevim zalijevanjem Titova »tužnim kapima na krvavom licu« (V, iii, 155). Narodni heroj prisiljen je i dalje stavljati svoju djecu na Oltar Domovine čak i onda kad je rat kao vojni pohod s uspjehom okončan.

Za Shakespearea, kao i za Cervantesa u satiričnoherojskom romanu *Don Quijote* (1605. – 1615.), vojnoviteška slava nipošto nije oblik herojstva na kojemu bismo junacima mogli pozavidjeti. Upravo su u shizoherojsku personu utkane najjače socijalne fantazme i najsurovija potreba da se junaka poslije (stvarne ili imaginarne) bitke svede na minimum, kako svojom prevelikom požrtvovnošću ne bi uznemiravao poredak sebične mirnodopske raspodjele plijena. Ludilo od kojeg Don Quijote pati usporredivo je s **ludilom bespotrebne, izjalovljene ili promašene regrutacije**: ako je jedini pravi dokaz herojstva poriv da vojujemo i umremo za svetu

stvar, ludilo ove ideologije manifestirat će se u humornim »umiranja« od umišljene muke, zarad »pretjerane« odanosti viteškoj funkciji i fikciji. Shizojunaštvo se u Don Quijoteu stoga prvi put objavljuje u gotovo čistom obliku, kao parodija i časti i srama vezanih za ideologije ratničkog maskuliniteta.

Nakon renesanse, priča o shizoheroju počinje se još intenzivnije raslojavati – žanrovi mitopoetske fikcije i dalje čuvaju religiozni obrazac borbenog superherojstva povezanog s mitskim ili onostranim iskupljenjem zajednice čitatelja (primjerice u legendama o Kralju Arturu, ali i u *Izgubljenom raju* Johna Milтона, Tolkienovu *Gospodaru prstenova* ili Melvilleovu *Moby Dicku*), no sve su utjecajniji i protagonisti koji ukazuju na nenadoknativ kolaps socijalne pravde i uzaludnost bitke junaka s korumpiranim sustavom, primjerice u *Woyzecku* (1879.) Georga Büchnera, *Zapisima iz podzemlja* (1864.) F. M. Dostojevskog, u dramama Antona Pavloviča Čehova i Bertolta Brechta, čiji likovi ispraznih, dokonih i zaljubljenih vojnika u *Tri sestre* ili trgovkinja koje će žrtvovati i vlastitu djecu za frontovsku zaradu u *Majci Hrabrost* ukazuju na **prazno mjesto »ratničke časti«**, čiju je rolu pragmatično preuzela sitna (*Opera za tri groša*) ili krupna politička mafija (*Zadrživi uspon Artura Uia*). Što se tiče Tolstojeva pokušaja otvaranja crne kutije Napoleonovih ratova, ključne bitke u *Ratu i miru* uprizorene su kao kompleksne koreografije i kostimografije zbunjenih, uzrujanih i za boj mahom nespremnih vojnika, simetričnih burnim unutarnjim krzmanjima kroz koje knez Andrej prolazi u građanskim salonima, čas gubeći, čas vraćajući vlastite romantičarske ideale. I ovdje je **»ratnička čast« maglovit pojam koji se stalno iznova raspada na ranjene i ubijene likove**, nikome od ratnih sudionika ne čuvajući idealizaciju ratnog junaštva. Pojam junaštva u Tolstojevu je tekstu disperziran u mnoštvo pojedinačnih strahova i mučne zatečenosti likova ratnim situacijama, čije ishode ne mogu predvidjeti ni generali, ni sami vojnici. Rancière (2011: 73-74):

Rat, koji je uvijek čuvao mit o juacima koji provode odlučujuće akcije, otkrit će oku rigoroznog promatrača posve drugačije iskustvo. Nisu junaci oni koji stvaraju povijest. [...] U svakoj bitci Rata i mira prognoze i planovi pokazuju se promašeni i poraženi beskonačnom količinom malih akcija i reakcija.

Dvadeseto stoljeće donosi još veći rasap ratničkog ethosa: tragičko iskustvo Prvog svjetskog rata i nedugo zatim Drugog svjetskog rata te s njima poveznih brojnih literarnih i izvanliterarnih naracija ratnog stradanja (usp. McLoughlin, 2011.), još će radikalnije promijeniti ratnu fikciju u smjeru njezine deglamurizacije i deheroizacije. Hašekov roman *Doživljaji dobrog vojnika Švejka za svjetskog rata* (1921. – 1923.) nije samo satirički prikaz svih socijalnih institucija koje upravo narcističkom okrutnošću zlostavljaju svoje građane, nego i pokušaj da se pučkog heroja definira kroz lukavu ili ekstremno performativnu »bedastoću« ili **lažnu naivnost**, srodnu Odisejevu ili Hamletovu izigravanju ludosti. Švejk je Sancho Pansa koji je obradio i sav kihotizam svoje pozicije, etički posve siguran da nema ni divova ni vjetrenjača, svuda vlada samo birokratizirana ljudska glupost, od koje je najbolje zauzeti klaunsku distancu »čuđenja i divljenja«. Prodavati štence i pričati o štencima, umjesto o politici. I dok ljudi oko Švejka umiru kao muhe ili su mučeni do smrti, ovaj anarhistički pikarski junak preživljava stalno nova bacanja u civilne i vojne zatvore, garnizonske kuhinje i krčme, policijske stanice i ludnice, iz kojih se uvijek iznova izvlači svojom mirnom izvedbom »nesalomive pokornosti«. Tu i tamo netko blago posumnja u ironičnost njegove konceptualne izvedbe, ali u stvarnoj političkoj ludnici svjetskog rata nitko baš nema vremena utvrditi koliko je Švejk »simulant«, a koliko nepatvorena »budaletina«. Svakako nije janje za ratno klanje, nije sklon umrijeti okupan u vojnoherojskoj krvi. No, Prvi svjetski rat pokosio je ogroman broj vojnika i civila kojima nije uspjela švejkovska lukavština. Walter Benjamin (2007: 84) u seminalnom tekstu »Pripovjedač« ističe kako se »ljudi nisu vratili s bojišta

Prvog svjetskog bogatiji, nego siromašniji u komunikaciji«, gotovo nijemi od prizora razaranja kojima su svjedočili, dok Hemingway (2012: 161) u romanu *Zbogom oružje* bilježi do koje su mjere vojnike posramljivale riječi o junaštvu i slavi, koliko su im se činile »opscenima i praznima«. Moglo se podnijeti još samo štire nazive ljudskih naselja, rijeka, planina. Sve ostalo potpuno je izgubilo smisao izgovaranja. A nakon Auschwitz, kao »apsolutnog događaja ljudske povijesti«, čula se još jedino »tišina beskonačnih vapaja« (Blanchot, 1995: 47).

No ostaci arhaičnog epskog poimanja ratničke časti počinju ponovno odjekivati javnim prostorom odmah nakon uspostave mira: retorika herojske obrane od fašizma prisutna je u kinematografijama novostvorenih zemalja poput Jugoslavije, čija filmska produkcija – slavljena kao ključni prosvjetiteljski medij socijalističkog poretka – narativizira odlučujuće vojne bitke Drugog svjetskog rata, pretvarajući ih u popularni kinospektakl ili narativni jamac novog socijalističkog poretka. Tu osobito mislim na seriju partizanskih filmova kao što su *Kozara* (Veljko Bulajić, 1962.), *Bitka na Neretvi* (Veljko Bulajić, 1969.), *Sutjeska* (Stipe Delić, 1973.), *Užička republika* (Živorad Žika Mitrović, 1976.), *Boško Buha* (Branko Bauer, 1978.), *U gori raste zelen bor* (Antun Vrdoljak, 1971.) itd. Tipični junaci ovih filmova su samoprijegorni ilegalci ili iskusni partizanski borci, uvijek spremni na juriš i oružanu akciju, odani drugovi i vatreni komunisti, neuglađeni – ali srčani, odani ideji internacionalizma, spremni i ubiti i poginuti za antifašističku ideju. Kako veli Komadant bataljuna (Boris Dvornik) u filmu *U gori raste zelen bor*, grohotom se smijući na prizor domobrana koje je upravo razoružao i razodjenuo: domobrani trče u smjeru suprotnom od ratnog žarišta, »ženama pod prkno«, dok je pravi partizanski ethos vezan za ostanak u prvim borbenim redovima. »Samo stoka može služiti svome krvniku, čovjek – ne!«, objavljuje isti komandant bataljuna, bodreći svoju postrojbu.

Upravo je ova povišena borbena spremnost, puna parola i narodnih pjesama praćenih harmonikom, propisana herojska muškost jugoslavenskog

poretka. Filmovi crnog vala osporavaju je na različite načine, otkrivajući naličje jugoslavenskog kulta ličnosti Josipa Broza Tita. Za ovaj je tekst posebno zanimljiva godarovska farsa *Plastični Isus* (1971.) redatelja Lazara Stojanovića, u kojem dokumentarno snimljeni Tito namješteno pozira, zamuckuje, digresira, teatralno deklamira, dotjeruje se za kameru i dramatično izdaje naredbe i naputke svom narodu, čemu su kontrapostirani kadrovi smijuckanja lika pikarskog putnika i eksperimentalnog filmaša »Tomislava Gotovca« (u izvedbi Tomislava Gotovca). Ako je film montiran tako da se »izgubljeni slučaj« Gotovac smije »superheroju« Titu, onda »izgubljeni slučaj« definitivno podriiva svetost službene državne ikone. Prvotno zabranjeni pa nakon dvadeset godina emitirani *Plastični Isus* tako s jedne strane citira svu sletovsku simetričnost i apsurdnost totalitarnih režima (nacističkog, sovjetskog i socijalističkog kulta »neupitno« velikog vojnog vođe), a s druge strane postavlja pitanje kamo ćemo s umjetnikom kao antijunakom svake političke uravnilovke. »Tom Gotovac« na kraju filma biva slučajno ustrijeljen, ne iz vojnog oružja, nego od strane ljubomorne partnerice, ali demonstracija naoružane vojne sile tijekom čitavog filma govori nam da militarizacija zahvaća sve društvene stanice, kao i da puška koja se pojavljuje na vojnoj paradi na razne načine nužno dokrajčuje svoju publiku, svoje građane, pa čak i svoje snimatelje. Na razini montaže, film inzistira na jukstapoziciji dokumentarnih i igranih materijala, služeći se »brutalnim« ili nemotiviranim montažnim rezom kako bi demonstrirao i stvorio zijebove u ideologijskom kontinuitetu. Govorimo li o shizoherojsvu filmskog postupka, Stojanović je svakako na strani protagonista koji ni u što »automatski« ne vjeruje. Drugim riječima, ovdje antiheroj postaje i filozof i tragik disenzusa.

Nakon 1991. godine, partizanski *kleos* (grč. ratnička čast) dobiva satiričnu rekapitulacijsku obradu u filmu *Kako je počeo rat na mom otoku* (Vinko Brešan, 1996.). Jedno od prvih pitanja u filmu *Kako je počeo rat* dolazi od protagonista Blaža Gajskog, povjesničara umjetnosti i zabrinutog oca koji dolazi u pohod sinu na odsluženju vojnog roka, a upućeno je

slučajnom mladiću kojeg Blaž sretno na otoku gdje traži sina: »Oprostite, znate li gdje je Vojarna narodnih heroja?«. Odgovor prolaznika gotovo je grozničav od uplašenosti: »**Nema! Nema narodnih heroja!**«. Čitav film nastoji razmontirati ethos komunističke vojne časti majora Alekse, odobrovoljiti ga kulturno-zabavnim programom pred kasarnom, no Aleksa na kraju ipak otvara vatru na svoje sugrađane i otočane. Vojni »heroizam« puca po civilima, još jednom spajajući tragiku, ironiju i mitogenu logiku »svete« ratnopartizanske političke tradicije.

U tom svjetlu, film *Narodni heroj Ljiljan Vidić* scenarista Zorana Lazića i redatelja Ivana-Gorana Viteza (2016.) te istoimena predstava redatelja Krešimira Dolenčića (2017.) zanimljivi su jer pokušavaju radikalno rekapitulirati, satirizirati i razmontirati status narodnog heroja, ovdje izjednačenog s partizanskim simpatizerom i pjesnikom Ljiljanom Vidićem. Dok se film otvara mukanjem krava, pred nama se najprije otkrivaju prizori idiličnog sela: nasmiješenih kosaca, zrelog kukuruza i nazdravljanja pivom, koji međutim prelaze u razbijanje ljudskih glava staklenim bocama, prizor djeteta koje se guši kukurzom i potoka crvenog od krvi. I stihovi protagonista Ljiljana Vidića koji prate ovu sekvencu »Da mi je studen potok biti«, prelaze od domoljubne himne do apokaliptičkog vapaja »Tmine mi, tmine smrti daj«. Shizofreni sudari arkadijskog i groteskno-tragičnog nastavljaju pratiti filmsko profiliranje ili »patnje mladog Ljiljana«, utječući se brojnim žanrovskim konvencijama takozvane *trash*-estetike (usp. Mallan, 2005.). Pod time mislim na citatne nakupine devalviranih društvenih prototipova i stereotipa, niskobudžetne uvjete snimanja, naglašenu teatralnost ili gotovo karikaturalno pozerstvo likova, fantastičnost zapleta koji je više u službi parodije žanra partizanske tragedije negoli potrebe da ispriopovijeda logički motiviranu filmsku pripovijest, uz sklonost različitim vrstima kostimografske ili *drag* farse, hotimičnu emocionalnu hiperboličnost ili oduzetost, odnosno ispadanje iz »realistički motivirane« narativne motivacije likova. Deregulacija narativnih očekivanja se, dakle, uspostavlja na mnogo razina: zapleta, karakterizacije, kompozicije filmske slike, povijesnih ličnosti,

poezije kao »uzvišene« književne vrste. Primjerice, susret Ljiljana Vidića s pjesnikom Vladimirom Nadzorom i gay-dizajneranim Gogom Kovačićem (oba su imena namjerice editirana) uključuje dijalog na temu *što čovjeka čini istinskim pjesnikom*. Po mišljenju Ljiljana Vidića, to je »ljubav prema domovini«, Po Nazorovu mišljenju, to su »Gliste. Moraš jesti gliste svaki dan. Za poeziju treba imati želudac!«. Kad Vidić na zahtjev svojih literarnih uzora, »pjesnika i boraca za slobodu«, proguta punu staklenku glista, izjavivši prethodno da »ako nije pjesnik, onda stvarno nije ništa«, Gogo Kovačić pristupa mu i priznaje da on zapravo nije »pravi« Ivan Goran Kovačić, niti je stariji gospodin doista Vladimir Nazor. U pitanju su putujući glumci, partizanski zabavljači, koji idu kamo god ih pozovu. Razgovor o prevarantskoj glumi naglo je prekinut jer kvaziGoran naglo zagrli Ljiljana Vidića i spusti mu francuski poljubac na usne, što se preklapa i upadom četnika na pitoreskni šumski proplanak pjesničke recitacije i queer-zavođenja. Filmski Ljiljan Vidić u izvedbi postojano ozbiljnog i stameno bezizražajnog glumca Kristijana Jaića pri tom je dizajniran kao neka vrsta Antuntuna iz dječje pjesmice *Kako živi Antuntun* Grigora Viteza: on doslovce jaja razbija sjekirom, nesvjestan je poruge vršnjaka, promiče mu prezir sela prema njegovim stihovima, pri susretu s četnicima predlaže im da pojedu pokojeg kengura (misleći da pred sobom ponovno vidi vojnike-glumce) i time slučajno otkriva da nisu u pitanju šumadijski koljači, nego lokalni dečki koji uživaju u ubijanju *glumeći* četnike. Stalna klizanja označitelja u povijesnom balu pod maskama spajaju vampire, bankare, ustaše, hipstere, naciste, holivudski dizajn romske kostimografije, Krležine likove, suvremene »cajke«, partizansku diverziju i *trash* varijantu pokolja. Što god je na razini pop kulture postiglo razinu prepoznatljivosti, socijalnog mema, uvršteno je u veliki lanac uprizorenja i parodiranja klišeja. Akumulacija ove estetike stiliziranih naplavina »općih mjesta« stvara sve veći zamor gledatelja, prema kraju filma prelazeći u estradne numere s pjevanjem i pucanjem. Ne samo da više nema »narodnih heroja«, nego su se gotovo svi

protagonisti pretvorili u nacvrčanog Superhika iz stripovskog *Alan Ford* iz pera Maxa Bunkera (Luciano Secchi) i Magnusa (Roberto Raviola).

Je li time heroizam kao militaristički projekt uspješno dokrađen ili u cijelosti ispušten, promašen, zaobiđen? Poput Tarantinova filma *Nemilosrdni gadovi* (2009.), koji je također podijeljen na poglavlja i bavi se satirički uprizorenom eliminacijom nacističkog vrha tijekom Drugog svjetskog rata, *Narodni heroj Ljiljan Vidić* ne vjeruje u mogućnost da igdje postoji »pokret otpora« čiji su dionici vrijedni poštovanja. Naprotiv, domaći pokret otpora traži od svojih članova da se unaprijed odreknu zdravstvenog i mirovinskog osiguranja u korist kročenja stazama Tita i revolucije, po pitanju vrste političke borbe prvenstveno oviseći o zahodima i kabinama za presvlačenje u slučajnim prodavaonicama tekstila, a ne o ratnostrateškom planiranju. Opća etička inflacija ili porast »likova na sniženju« svih etičkih kriterija govori nam da i dalje postoji zjapeća potreba za herojstvom, prisutna i u samom naslovu filmskog scenarija, ali na njezino mjesto stupa ogrezli politički cinizam.

U kazalištu i u Dolenčićevoj režiji, Liljana Vidića igra glumac Luka Petrušić, pomičući ga iz spore »zabezeknutosti i zamišljenosti« filmskog protagonista u nervoznog i pomalo frenetičnog školarca u kratkim hlačicama; gotovo pubertetliju. Njegove avanture na bojištima Drugog svjetskog rata naizgled će dosegnuti ideal antifašističke pobjede, s drugaricom partizankom koju kazališni Ljiljan nježno drži za ruku u pretposljednem prizoru (autorica scenske adaptacije filmskog scenarija: Ana Tonković Dolenčić), ali čim se nad tom melodramatskom i političkom idilom privremeno spusti scenski zastor, iza njegova crvenog baršuna glasno se nastavlja međusobno urlanje i vrijeđanje ustaša i četnika, ustaša i partizana, lokalnih šerifa, posvađanih susjeda. Dolenčić kao redatelj naglašava zakulisnu nesmirivost »malih mržnji«, njima okončavši predstavu. Kakofonija ove ideologijske ekvidistance i tobože »nezaustavljive« polarizacije društva na tupodomoljubnu desnicu i blesavohipstersku ljevicu stalno iznova poništava kazališnog Ljiljana Vidića kao pučkog heroja, pretvarajući ga u tek

spetljanog i ispraznog brbljavca, umjesto u posljednji ostatak altruizma i idealizma. Pri tom je zanimljivo da u programskoj knjižici uz predstavu Ivan-Goran Vitez drugačije pozicionira »pjesnički opus« naslovnog lika filma i predstave:

Kad danas analiziramo ono malo što je ostalo od pozamašnog Vidićevog opusa, ne možemo ne primijetiti veliki utjecaj njegovih »Sifilitičara« na »Tifusare« Jure Kaštelana, a neki komparativni teoretičari dovode u pitanje i autorstvo »Moje mitraljeze« Vladimiru Nazoru, smatrajući je preheteroseksualnom za njega i spremniji su ga pripisati upravo Ljiljanu Vidiću. U svakom slučaju, u ovom trenutku pričati o Ljiljanu Vidiću znači pričati o čovjeku koji se nije plašio biti individualcem, pa bio pritom i suviše nacionalno osviješten za tadašnju društvenu paradigmu, a istovremeno »precrven« za današnju, o čovjeku van vremena i prostora u kojem je živio i u kojem nije. Istovremeno, pričati o Ljiljanu Vidiću znači pričati i o potrebi za otvaranjem jugo-komunističkih arhiva i provedbom lustracije u antologijama hrvatskog pjesništva 20. stoljeća, o oslobađanju okova marksističkog rimoavanja. U slobodnoj Hrvatskoj slobodni stih! Kada si u Rimu, rimuj; u Hrvatskoj ne moraš! Ne »NE u EU«, jer se rimuje, već »DA u EU«, jer je u Daruvaru jeftinije registrirati auto!!! Samo ćemo na taj način napokon odati zasluženu počast liku i djelu Ljiljana Vidića, pjesnika u čijoj sjeni nesvjesno živimo i dan danas.

Ima li onda ičeg herojskog u parazitiranju protagonista Ivana Vidića na priznatim literarnim žanrovima i autorima; u parazitiranju Vidićevih scenarista i redatelja na komičkim TV-serijalima tipa *Alo, alo*; u parazitiranju kazališta na gledanosti *trash*-filma; u parazitiranju suvremenog ideologijskog polja u kontekstu antifašističke borbe Drugoga svjetskog rata? Jesmo li ovdje na tragu velikog kafkijanskog kukca, megaparazita neuspjelih herojskih poduhvata čitave naše kvaziherojske povijesti?

Necinički odgovor glasi da *trash*-heroj nije onoliko poražen koliko se to u prvi mah čini. Njegova gola nesposobnost, frivolnost, bedastoća, pasivnost i nespretnost ipak zadržavaju nešto od svojih legendarnih prethodnika: Ljiljan Vidić, baš kao i junaci iz *Alana Forda* ili inspektor Clouseau iz istoimenog serijala filmova redatelja Blakea Edwardsa, znaju da je žilava izdržljivost »nesposobnih« jedina preostala transhistorijska kvaliteta. Nitko nije tako uporan i tako tvrdoglav kao ovi poslovični luzeri i nespretnjakovići. Za razliku od gledatelja, *trešeri* nikada ne odustaju. Što znači da se shizofrenija heroja sada objavljuje na drugi način nego u antičkoj, renesansnoj ili modernističkoj književnosti, ali i dalje je prisutna: Ljiljan Vidić je istovremeno posve nekvalificiran za ratne i literarne zasluge, koliko i manijački uporan u svakoj svojoj »slučajnoj« misiji.

Nije izvjesno jesmo li time etički na gubitku ili na dobitku. Svakako se manje zavaravamo oko mitova *neotklonjive pozvanosti* na bilo koju herojsku borbu i njenu tobožnju uzvišenost. Ali sve nam više nedostaje narodni heroj u kojemu osim ludila povijesti postoji i neka doza neponištenog političkog integriteta. Žanrovska književnost i žanrovski film nastoje kompenzirati ovaj manjak, proizvodeći sve veću količinu Supermana, Hulkova, Transformera, Thorova, Spidermana, Batmana i ostalih članova snagatorskog panteona (ispunjenih vlastitom mjerom shizoidnog rascjepa junaka na dnevne skromnoreporterske i noćne superspasiteljske poslove u stilu Clarka Kenta alias Supermana), no čak je i tinejdžerima jasno da prevratnički heroizam nije uvjerljiv kao bodibilderska ikona, niti je povezan s kerefekama najnovije akcijske tehnologije brzih vozila i ubilačkih oružja. Heroizam od svog nastanka inzistira i na *otporu* ratničkoj, vojnoj i policijskoj prinudi.

Na diskvalificiranju uobičajenih ratotvornih kvalifikacija.

Je li onda naš posljednji heroizam sačuvan u humoru? Bolje rečeno, u sposobnosti da prozremo prodavače magle? Ili da bar prema njima zaizmemo »nesuradljiv« i poželjno »nerazuman« stav Ljiljan Vidića? Problem je u tome što *trash*-heroj, antiratni heroj i satirički heroj nisu posve

podudarne identifikacije. Za *trash*-estetiku uopće nije bitno u što doista lik vjeruje (važno je da autori lika više ni u što ne vjeruju), pa u tom smislu Ljiljan Vidić nema dovoljnu kritičku težinu. On ne samo da *sudjeluje* u ratu i vjeruje u njegovu *opravdanost*, nego sljedbenički ostaje na strani partizanske propagande. Vidić možda jest »pučka« tvorba, u smislu nedostatka informiranosti i kritičnosti lika, ali tu se onda podrazumijeva i da junaštva *kao društvene fikcije* jednostavno *više nema* – sve je samo podjela plijena među stranačkim elitama. Zatvorenost ovog stava gura nas u još dublji konzervativizam mitomimeze, prema kojemu se nikada ništa ne mijenja i nikada se ništa neće ni moći promijeniti.

Okrenemo li se, međutim, homerskoj tradiciji, zamišljeni vijenac narodnog heroja nije moguće stvarno poništiti. Spomenuta lovorika mnogo je puta mijenjala glavu koju ukrašava, ali čini se da već dulje vrijeme pripada protagonistu koji iz poglavlja u poglavlje svoje priče dokazuje da nijedan sustav nije toliko nedodirljiv a da ga se ne bi moglo prokazati i samim time prevrednovati. Govorim o dosljedno antiratnom, stalno iznova *razoružavajućem* Švejk, kralju ubožničke farse i razobličitelju svekolikog političkog nasilja nad narodom, o kojemu sam autor u uvodu epitažno kaže (Hašek, 2004: 7):

On nije zapalio hram Božice u Efezu, kako je to učinio onaj glupan Herostrast da bi ušao u povijesne i školske udžbenike.

I to je dovoljno.

Usporedba Ljiljana Vidića i dobrog vojnika Švejka otkriva još nešto, upravo po pitanju strategija osporavanja političkog nasilja. Hašek (2004: 23): »Isus Krist je isto bil nevini«, rekao je Švejk, »pa su ga isto razapeli. Nigde, nikada, nikom ni bilo stalo do nekakvog nevinog čoveka.« Švejk jako dobro zna da nijedna izvedba društvenih vrijednosti nije »nevina« i da je njegova rola bliže elaboriranom cirkusu nego »dječjoj« povjerljivošći. Ljiljan Vidić to ne zna. I zato je jedan od njih virtuoz kritike, a drugi naprosto žrtva. Govoreći o sposobnosti »naroda« da izabere svoje junake,

dugotrajna popularnost *Švejka*, čak i u vremenima kad su se Hašekovi romani spaljivali na lomačama (nacizam) i kad se pod »švejkizmom« Istocne i Jugoistočne Europe mislilo **izvrđavanje** bilo kakve političke i profesionalne regrutiranosti ili marljive investiranosti u »velike projekte« socijalizma i kapitalizma (za koje su podjednako potrebne i goleme količine narodnog sluganstva), Švejk traje kao paradigma nesalomivog *disenzičara*. I Milan Kundera (2003: 48-49) uspoređuje Kafku i Hašeka upravo u ključu Hašekove odlučnosti da nikoga i ništa ne shvati ozbiljno, dakle da stvori »apsolut neozbiljnosti«, koji za razliku od »apsoluta ozbiljnosti« (Kafka) dosljedno vjeruje u mogućnost preživljavanja »malog čovjeka«.

Nisu li onda golo preživljavanje i preživljavanje smisla za humor ključne vrline pučkog heroja u 21. stoljeću? Nije li pučki heroj formula života **izvan okova bilo kakve političke prisile**? Za Krležu (1954: 178), pučki se heroj više ne objavljuje u ljudskom obličju, nego u krilatosti vrapca:

Zaprezali su konje pod baterijama, nastala je strava, grmljavima potkova u zatvorenim vagonima, a jedan mali vrapac, na telefonskoj žici, zastao je jedan tren, kao da se snebiva, tako se bio ukočio kao hipnotiziran, a onda, zacvrkutavši panično, sinuo u jednoj jedinoj crti, tako strelovito, upravo bjesomučno, da nikad nisam mogao ni pomisliti da brzina vrapčjeg leta može biti tako olujna. Vrapac je inteligentno klupko perja, lako je tom genijalnom vrapcu: on je zacvrketao i nestao, a za mene, među konjskim strvinama, u crnim lokvama krvi, u ruševinama male stanice, u požaru, među razmrskanim vagonima i lubanjama, za mene, za nas, bila je to tek ouvertura nečeg, što zapravo nema pretjerano smisla opisivati, jer spada među »prirodno«, »elementarne pojave«, kao što su gromovi, kiša ili potres, [...] hja, rat je rat!

Za sve nas koje iznova zatječe i ratna povijest i ratna sadašnjost novih razaranja, ova vrsta utopijskog rada na preživljavanju kao projektu *malog*

heroizma ne može biti okončana, niti će njezina domena biti »iscrpljena« bilo kojim konkretnim vojnim i ekonomskim porobljavanjima. Pučki heroj od Ahileja do Švejka naučio je svoju lekciju. Hašek (2004: 89): »Pucati na neprijatelje i ubijati na drugoj strani šrapnelima i granatama isto takve nesretne nastavnike matematike smatrao je glupošću.«

Možemo to i ovako reći: na mjesto ratnika stupio je klaunski dezerter, nimalo posramljen zbog svoje sklonosti održavanju, a ne poništavanju ljudskih života.

BIBLIOGRAFIJA

- Scott T. Allison and George R. Goethals (2011.). *Heroes: What They Do & Why We Need Them*, Oxford: Oxford University Pres.
- Ana Antić (2014.). »Heroes and Hysteries: 'Partisan Hysteria' and Communist State-building in Yugoslavia after 1945«, *Social History of Medicine*, Volume 27, Issue 2, 1 May 2014, str. 349-371.
- Walter Benjamin (2007.). *Illuminations*, New York: Schocken Books.
- Maurice Blanchot (1995.). *The Writing of the Disaster*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Victor Brombert (1999.). *In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature 1830-1980*, Chicago: University of Chicago Press.
- V. Brombert (ed.) (1969.). *The Hero in Literature*, Greenwich, CT: Fawcett.
- Jenni Calder (1977.). *Heroes: From Byron to Guevara*, London: Hamish Hamilton.
- Joseph Campbell (2008.). *The Hero with a Thousand Faces*, Novato: New World.
- Thmas Carlyle (1993.). *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, eds. M. K. Goldberg, J. J. Brattin and M. Engel, Berkeley: University of California Press.
- Mirca Eliade (1959.). *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*, New York: Harper Collins.

- Jaroslav Hašek (2004.). *Doživljaji dobrog vojnika Švejka za svjetskog rata*, prev. Nada Gašić, Zagreb: Biblioteka Jutarnjeg lista.
- Agnes Heller (2005.). *Immortal Comedy: The Comic Phenomenon in Art, Literature, and Life*, Lanham, Oxford: Lexington.
- Hemingway, Ernest (2012.). *A Farewell to Arms*. New York: Scribner.
- Adeline Johns-Putra (2006.). *The History of the Epic*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Miroslav Krleža (1954.). »O kiši, o smrti i o ljubavi, o ratu i o jednom malom vrapcu na postaji Brezinka«, iz *Na rubu pameti*, Zagreb: Zora.
- Milan Kundera (2003.). »Notes inspired by 'The Sleepwalkers'«, iz *The Art of the Novel*, New York: Harper Perennial, str. 47-70.
- Kerry Mallan (2005.). »Trash aesthetics and utopian memory: The Tip at the End of the Street and The Lost Thing«, *Bookbird*, 43, 1, str. 28-34.
- Ann Makolkin (2000.). *Anatomy of Heroism*, New York: LEGAS.
- Kate McLoughlin (2011.). *Authoring War: The Literary Representation of War from the Iliad 247 to Iraq*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Shadi Neimneh (2013.). »The Anti-Hero in Modernist Fiction: From Irony to Cultural Renewal«, *Mosaic: A Journal for Interdisciplinary Study of Literature*, 46(6), str. 75-90.
- Jacques Rancière (2011.). *The Politics of Literature*, Cambridge: Polity Press.
- Rebecca Stewart (2016.). »Editor's Introduction: Antihero«, iz Peters, Fiona i Stewart, Rebecca, ur. *Antihero*, Bristol: Intellect.
- Ibrahim Taha (2002.). »Heroism in Literature: A Semiotic Model«, *American Journal of Semiotics*, 18(1-4), str. 107-26.
- Lidia Yuknavitch (2001.). *Allegories of Violence: Tracing the Writing of War in Late Twentieth-Century Fiction*. New York: Routledge.

SCHIZOHEROISM OF THE FOLK HERO LJILJAN VIDIĆ AND OF OTHER POPULAR FOLK FAVOURITES

Abstract

How old are the war »hero«, and the »anti-hero« statues in the history of literature? Is it a twin part? Can we trace it back from the Ulysses' war wisdom up to the criminal master mind of the Godfather and the mafia boss Tony Soprano? What trace of deriding corruption of the public authorities of a »shadow general« lies in the very center of the historical military narrative if we read it through Aristophanes' Birds, and what would it be like if we took Shakespeare's Renaissance tragedy like Titus Andronicus as its means? How long have we doubted every assumption of a possible *war heroism*? How do comedy and tragedy accompanied by the grotesque combine forest pits with city tombs and spectacular state arenas over which the coming-of-age by the invented partisan bard Ljiljan Vidić in the film scenario by Zoran Lazić takes place? Are we tired of the schizo-heroes? Has the 21st century finally become the century of the Good Soldier Švejk? The text will take into consideration the possibility of a skeptic approach to every cult of personality, bringing into question the very core of the political production of those who indebted the homeland in a mythologized manner, accompanied by their cultural industry.

Key words: war matrix of literature and film; heroism; antiheroism; schizo-heroism; folk heroism; heroism as a compensation for political apathy; Švejkism; satirical hero