

HAMLET IZMEĐU BUKARE I UČITELJA

Helena Peričić

UDK: 821.163.42.091Brešan, I.

Pitanje zastupanja pa i obrane (književnih, estetskih, etičkih itd.) vrednota pojavljuje se često u Brešanovu dramskom opusu temeljem istovjetnoga mehanizma: između primitivizma, prijetvornosti i brutalnosti te potencijalnog i stvarnog prijestupa pa i zločina s jedne (Brešanova »Antiteza«), te prosvijećenosti, naprednosti/napretka i idealizma (»Teza«) s druge strane – stoji književni tekst kao produžetak Teze, tj. više ili manje očigledni/prikriveni predložak kojemu je svrha gradnja novoga dramskog kazivanja tematski i fabularno prilagođena prostornim, društvenim i svjetonazorskim okolnostima kojima pripada sam autor. »Posrednički« književni tekst u Brešanovim dramama (npr. Shakespeareovi *Hamlet* ili *Julije Cezar*) ulazi tako u zonu »popularizacije« jer svojom ulogom premosnika koji naglašava vrednote Teze, transfera između djelokruga »velike literature« i stvarnosti biva prezentiran kao građa koju treba učiniti bliskom široj publici, odnosno onomu tko konačni dramski tekst prima (čita ili gleda na pozornici), bez obzira je li primatelj sam prepoznao dotični, premosni tekst ili nije, tj. nije ga »dešifrirao«. Iz svijesti o toj konstrukciji nadaju se, među ostalim, pitanja o slojevitosti i ciljevima takve »posudbe iz klasike«.

Ključne riječi: Ivo Brešan; *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*; Shakespeare; premosni tekst; klasika; stvarnost; suvremenost; recepcija

BUKARA: Sad me optužuju da sam lopov. Kad radiš pošteno, ne valja, kad kradeš, jope ne valja...

Tko pobjeđuje i koja to strana u narativu dramskoga teksta, pobjednička ili poražena, sa sobom »povlači« i prisvaja klasični književni tekst koji se netom ostvario kao predložak a ujedno i kao most prema suvremenosti – stvarnosnoj i književnoj? Je li taj tekst bio modelom ili »žrtvom« koju se želi predočiti kao građu superiornu/inferiornu u odnosu na novonastajući tekst ili ga pak treba tumačiti kao svojevrsnu nezaobilaznu provokaciju koja suvremenog autora navodi na intertekstualni postupak u kreiranju novoga dramskoga djela? I je li time (klasična) književnost izgubila na važnosti/vrijednosti? Ili je možda dobila neku novu svrhu?

U svom ću izlaganju pokušati dati viđenje intertekstualnog koncepta zastupljenog u *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja*, koji bi se mogao protumačiti poveznicom među većim brojem dramskih tekstova Ive Brešana što ih sam autor naziva grotesknim tragedijama.¹

Tragom gore navedenih pitanja, raspravu započinjemo mišlju iz auto-referencijalnog eseja »Osnovna načela moga kazališnog sustava« (1996.) početkom 2017. godine preminuloga Ive Brešana, u kojemu on, opisujući vlastito opredjeljenje u drami kao univerzalno, izvanvremensko i općeljudsko, iznosi sljedeće:

No, bilo kako bilo, siguran sam da je polazna točka svakog djela IDEJA, a u ovom mom slučaju ideja u konfliktu sa samom sobom, ili paradoks, u kom se spaja nespojivo, bez obzira jesam li do toga došao nadahnućem, intuicijom ili čim drugim.²

¹ O pitanjima intertekstualnosti u hrvatskoj drami druge polovice 20. st. autorica ovoga priloga raspravlja u svojim knjigama *Tekst, izvedba, odjek (Trinaest studija iz hrvatske i inozemne dramske književnosti)*, Erasmus, Zagreb, 2008., te *Deset drskih studija (o književnim pitanjima, pojavnostima i sudbinama)*, Naklada Bošković, Split, 2011.

² Ivo Brešan, » Osnovna načela moga kazališnog sustava«, *Republika*, Zagreb, 52/1996., br. 1-2, str. 7.

Slijedeći krovnu temu našega ovogodišnjeg skupa te nastojeći je primijeniti na paradoks iz naslova ovoga priloga, moguće je u Brešanovu dramskom opusu zamijetiti i sagledati nekoliko aspekata »pučkog«. Držim da se ti aspekti dadu razvrstati u dvije glavne skupine: prva bi bila oblikovna/žanrovska, odnosno jezična i/li stilska, a druga motivska, odnosno značenjska ili ontološka.

U *Rječniku sinonima hrvatskoga jezika* izraz *pučki* poistovjećuje se s izrazima *domaći, narodni, neplemenit, popularan, a pučkost* s izrazom *popularnost*.³ Međutim, istaknula bih kako takvo tumačenje izostavlja ona obilježja pučkog koja ga vezuju uz stvaralaštvo kolektiva, i to stvaralaštvo koje služi upravo tom istom kolektivu. S tim u vezi, u svojoj knjizi *Svjetovi umjetnosti* Howard S. Becker tvrdi sljedeće:

*Pučka je umjetnost u tom smislu umjetnost koju izrađuju ljudi koji čine to što čine jer je to jedna od stvari što ih uobičajeno čine pripadnici njihove zajednice, ili barem većina pripadnika određene dobi i spola.*⁴

Kako je rečeno, jedan od mogućih aspekata oblikovnog, koji stoji u vezi s obilježjima pučkog, jest žanrovsko sagledanje ovdje predmetnoga Brešanova dramskog teksta u cjelini kao pučkoga komada. U svojoj studiji Marijan Bobinac naglašava da se Brešanovi dramski tekstovi kao što je *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* razlikuju od oponašanja pučkih komada u umjetničkim opusima primjerice njemačkih, austrijskih ili nekih domaćih dramatičara. Naime, u Brešanovoj *Predstavi Hamleta* nema, među ostalim – kako piše Bobinac – *udivljenja zavičajnim krajem iz tradicionalnih pučkih komada*:

³ Ljiljana Šarić – Wiebke Wittschen, *Rječnik sinonima hrvatskoga jezika*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2008., str. 863.

⁴ Howard S. Becker, *Svjetovi umjetnosti* (Dopunjeno i prošireno izdanje), prev. Hana Dvornik i Srđan Dvornik, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2009., str. 265.

[...] sve, pa i lokalna sredina – ranije svetinja u očima njezinih stanovnika – svedeno je na interese iza kojih se kriju moć i novac. Nestaje, jednako tako, i bezazlenog poistovjećivanja sa zavičajnim, nestaje i harmoničkoga suodnosa seljaka/malomještana s njihovim okruženjem. Nerijetko i ti »mali ljudi« staju na stranu mjesnoga silnika u njegovu sukobu s outsiderom, obično utjelovljenjem čestitosti, i na taj način kompromitiraju nekada samorazumljivu nepatvorenost zavičajnog milieua.⁵

Drugim riječima, u brojnim tradicionalnim pučkim komadima te u djelima njihovih nastavljača umjetničkoga dramskog izričaja zavičajnost je često korištena kao opravdanje ili alibi za kriminalne radnje lokalnih moćnika, poticaj da se prikazano zlo i zloća neutraliziraju sentimentima i čitateljevom/gledateljevom imanentnom sklonošću romantičarski pojmljenom »starom kraju«. Toga, dakako, u Brešana ne nalazimo. Dapače, Brešanova priča iz predmetnoga komada gore spomenutu »pučkost« u Beckerovu značenju pripadanja zajednici, kolektivu nudi u kontrastu pa i sukobu pojedinca upravo s tom zajednicom, odnosno »pukom«.

U prvu, formalno-izražajnu skupinu ušao bi dakako – među ostalim – aspekt korištenja narodnoga, lokalnog ili regionalnog govora kojim se izražavaju sami likovi; tu valja dodati i lokalni idiom koji se često ispoljava kao umetanje izraza, poštapalica, pošalica ili pak stihova koji su potekli iz naroda ili su proizvod samoga dramatičara koji njihovom uporabom oponaša lokalni govor. Znamo da za to ima podosta primjera u *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja*, ali ih ima i u drugim Brešanovim dramama odnosno tragigroteskama koje mjestom radnje nisu vezane za ruralno već se u tim komadima dijalektom i umetnutim izrazima koriste pojedini likovi kontrastirani s prevladavajućim predstavnicima školovanog ili, dapače, intelektualnoga društvenog sloja (primjer za to su »groteskna tragedija«

⁵ Marijan Bobinac, »I. Brešan i tradicija hrvatskoga pučkog komada«, *Republika*, Zagreb, 37/1993., br. 3-4, str. 198.

Nečastivi na Filozofskom fakultetu ili »suvremena tragedija« *Julije Cezar*).⁶ Vezano za korištenje narječja u Brešanovim komadima, Marijan Bobinac u spomenutoj studiji o odnosu Brešana i tradicije hrvatskoga pučkog komada piše sljedeće:

*Brešan pokazuje zavidnu vještinu u služenju raznim narječjima, i to ne samo dalmatinskima što se najčešće susreću, nego i onima sa šireg područja Hrvatske, pa i drugih zemalja bivše Jugoslavije. Riječ je prije svega o njegovoj intenciji da bude manje etnografski, folklorno ilustrativan, a da veću pozornost u svojim komadima posveti kritičkom prikazivanju proturječnosti društvene zbilje – pri čemu dramski jezik ima presudnu ulogu.*⁷

Na drugoj pak strani stoje značenjski odnosno ontološki aspekti pučkog, koji se dakako nadovezuju na prethodno spomenuto ili se s njim isprepleću. Mišljenja sam da se u ontološkom aspektu dadu razlikovati (pod)sastavnice prostora, načina života, likova, vremena priče, ali i zastupljenosti glazbe – sve redom vezane uz pojam pučkog.

Prostor seoskoga ili malomjesnog (u suprotnosti s gradskim ili velegradskim) u velikom broju Brešanovih groteski ima za posljedicu da se pojam urbanoga vezuje za sve ono što veća gradska sredina uvriježeno predstavlja: prosječno viši stupanj školovanosti stanovništva, intelektualnost, elitizam, umjetnost, sofisticiranost, individualnost itd.,

⁶ U nekoliko prigoda, govoreći o Brešanovu komadu *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, raspravljala sam o pitanjima unošenja pučkoga govora i o problemu njegova prevođenja na npr. engleski jezik, bilo u obliku prijevoda samoga dramskog teksta (ili njegovih fragmenata), bilo u slučaju prijevoda govora u filmu temeljenom na Brešanovu dramskom predlošku, kao što je slučaj s Papićevim filmom *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* s početka sedamdesetih godina prošloga stoljeća.

⁷ Marijan Bobinac, »I. Brešan i tradicija hrvatskoga pučkog komada«, str. 201.

što dakako ne treba poistovjetiti s etički visoko vrednovanim obilježjima. Nadalje, u tekstovima zastupljeni »pučki« likovi potječu uglavnom iz tzv. provincijskih i ruralnih područja i čine opreku urbanima, koji su vrlo često prikazani kao protagonisti. Nadalje, moguće je unutar ovoga ontološkog niza govoriti o sučeljavanju načina života karakteristična za ove dvije sredine, pri čemu se gradi i opreka između gradske naspram ruralne kulture, potom tzv. »visoke« umjetnosti nasuprot folklornoj, usmenoj predaji, usmenoj književnosti uopće itd., individualnog naspram kolektivnoga, a onda i tzv. »građanskoga«, uglađenoga ili uzvišenoga naspram priprostim i vulgarnom.

Tako urbano i intelektualno ovdje ne predstavljaju kategorije »dobroga«, već na neki način čine medij preko kojega se zrcali kultura koja je općeprihvaćena i suvremena.

Naime, u samom komadu *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* sučeljene su kanonizirana ili klasična kultura/književnost i priprosto stanovništvo dalmatinskozagorskoga sela u desetljeću neposredno nakon Drugoga svjetskog rata, a u vrijeme *svakako prije odlučujuće 1948., dok je još sovjetsko-ždanovski model odgoja i kulturnog uzdizanja naroda neprijeporan i naširoko razgranat*, kako piše Silvio Ferrari u svom tekstu »Zavičajno i europsko u Brešanovoj tragigroteski (argumenti za referat)«. ⁸ Rezultat takvoga doživljaja i nastojanja u Brešanovim komadima ide u stvari tragom njegova promišljanja Hegela od kojega dramatičar uči da je »čistu ideju« (ili ideju po sebi, kao pandana bitka) moguće naći u velikim temama svjetske klasične književnosti jer ono što je u njima zastupljeno izvanvremensko je, vječno i univerzalno a time i sudbinsko. ⁹ Kao suprotnost korištenju te i takve građe, kao Teze, stoji Antiteza koju nalazi Brešan u svakodnevnici i banalnosti lokaliteta Mrduše Donje, što u svojoj grubosti i brutalnosti utjelovljuje – rekli bismo – sve što stoji suprotiva uzvišenom,

⁸ Silvio Ferrari, »Zavičajno i europsko u Brešanovoj tragigroteski (argumenti za referat)«, *Republika*, 60/2004., br. 12, str. 82.

⁹ Usp. Ivo Brešan, nav. djelo, str. 5.

plemenitom, moguće civilizacijski vrijednom. Spajanjem spomenutih suprotnosti nastaje, tvrdi Brešan, Sinteza.

Otuda zaključujemo da na razmeđu oblikovno-izražajnog prostora i motivsko-ontološkoga stoji sam klasični tekst koji kombinira obilježja i prvoga i drugoga prostora te, uključujući fabularna i stilska obilježja s jedne strane, a s druge – idejne i svjetonazorske slojeve »posuđena« teksta, predstavlja sredstvo za stvaranje Sinteze kao mogućega polazišta za novu Tezu. U spoju univerzalnoga (predteksta) kakav je Shakespeareov *Hamlet*, njegova značenja za književnost i kulturu, te naturalizma svakodnevnoga života, grubosti i nesmiljenosti Mrduše Donje – gradi se Sinteza Brešanova Elsinora i Mrduše, te nova kvaliteta koja više nije ni jedno ni drugo, ali *istovremeno i jedno i drugo involvira u sebi*.¹⁰ Lokalno i zavičajno ujedno je predočeno kao inferiorno, podčinjeno »velebnom svijetu« i svjetskoj literaturi. Ili se inferiornim lokalno i zavičajno, prikazano na način na koji to Brešan radi, tek naoko čini?

Vraćamo se na pitanja s početka ovoga izlaganja. Korištenje klasičnih tekstova, njihovo preoblikovanje u dramsko tkivo namijenjeno u slučaju scenske izvedbe kazališnoj, široj publici – promatram kao jedan od načina pretvaranja elemenata visoke kulture, elitnog ili »plemenitog« – u pučko (kao svojevrsnog im antonima) pa makar se radilo o predstavama koje u vrijeme svoga nastanka nisu bile sredstvom zabave među elitom već upravo među širom i u prosjeku ne osobito uglađenom publikom Shakespeareova doba.

Za Brešana polazište predstavlja doživljaj BITKA koji se otuđuje u svoju suprotnost – Ništavilo, a da bi se onda, kao Sinteza bitka i ništavila pojavilo BIVANJE. Po njegovu je sudu pravi početak u pandanu bitka, to jest u čistoj ideji ili ideji u stadiju »po sebi«, odnosno u stadiju Teze. *Takva ideja, koja bi imala sve attribute onog univerzalnog i sudbinskog u drami, ne može biti subjektivna, nešto što je niknulo u glavi pojedinog čovjeka, kao*

¹⁰ Isto.

njegova osobna misao; ona može biti samo nešto opće, što se prihvaća kao kulturna baština cjelokupnog čovječanstva.¹¹

Naš dramatičar pritom obrazlaže kako mu je trijada Teza-Antiteza-Sinteza postala osnovni putokaz za promišljanje dramske situacije, i to prvi put u Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja.¹²

U svom eseju on nadalje tvrdi:

Ideja »po sebi«, dakle, ne može zadobiti životnost niti emanirati iz sebe čaroliju igre, ako se razrađuje ili mijenja unutar vlastite posebičnosti (Ansichsein). Ona mora postati ideja »za sebe« (Fursichsein), ostvariti se u svojoj suprotnosti, kao bitak u ništavilu, ili, iz stadija Teze prijeći u Antitezu. A njezina Antiteza može biti samo prolazna i ograničena svakodnevnicom, prepoznatljiva kao nešto »sada« i »ovdje«, nadohvat ruke. Praktički, to znači da temu Hamleta iz mitski simboličnog, pa tako i apstraktnog Elsinora treba strovaliti do ponora konkretnog, banalnog svijeta Mrduše Donje, a da ona pri tome zadrži sve svoje tvorbene elemente i relacije među njima. Tako dobivamo stvarnost, koja je u svojim osnovnim punktovima shakespearijanska, ali je istovremeno u svojoj vulgarnoj svakodnevnosti i karikaturalnosti toliko suprotna samoj sebi, da fascinira upravo tim svojim padom u drugotnost (Anderssein) i, kako kaže Škunca u komadu, »toliko je daleko od Shakespearea, da on može mirno u grobu spavati«.¹³

Temeljem dramatičareva gore navedenog tumačenja odnosa Teze i Antiteze daje se zaključiti da nasuprot Učitelja kao predstavnika Teze mora u priču biti uključena figura Bukare kao njegove Antiteze, ostvarene u »karikaturalnom«, »svakodnevnom«, »konkretnom« i »banalnom«.

¹¹ Isto.

¹² Isto.

¹³ Isto.

Uporaba klasičnog djela iz, u našem slučaju, elizabetinske književnosti za *Predstavu Hamleta* ili primjerice za drugu Brešanovu dramu – *Julije Cezar* (1993.), ili pak posudba Racinea, Gogolja, Goethea i drugih klasika u Brešanovu opusu – ukazuje na sučeljavanje, odnosno – kako piše Brešan – »strovaljivanje« takvih predložaka (tzv. hipotekstova) u ponor konkretnoga i banalnog svijeta, a kad je riječ o Mrduši Donjoj – u primitivnu i karnevaliziranu seosku sredinu u kojoj za samoga Shakespearea lokalno stanovništvo doznaje zahvaljujući posjetu kazalištu njihova mještanina Šimurine. U *Juliju Cezaru* to se događa temeljem radnje smještene u 1990., u *jednom hrvatskom kazalištu, u vrijeme smjene vlasti*¹⁴ (kako piše Brešan u najavi) – dakle, među glumce i redatelje, tzv. učeni svijet.¹⁵

Međutim, Teza i Antiteza stapaju se u Sintezu koja je finalni rezultat procesa, u djelu u kojem se Elsinor i Mrduša Donja objedinjuju u groteskno i postaju *novom kvalitetom* (Brešan). *Na taj način, tumači naš dramatičar, dobivamo priču o pripremanju amaterske predstave i krađi u zadruzi kod koje strada nevino okrivljen čovjek, dakle, mogući događaj negdje u zabiti Dalmatinske zagore, u kojem upravo ti shakespeareijanski odnosi otkrivaju stanovitu metafizički vertikalnu, ostvarujući spoj uzvišenoga i trivijalnog, vječnoga i prolaznog, sudbinskoga i slučajnog, dakle BIVANJE dramskog u predstavi.*¹⁶

Brešanov odnos prema kazalištu (koje je, kazalište, za nj pretpostavka relevantnosti dramskoga predloška, jer – kako dramatičar tvrdi u spominjanom tekstu – dramski tekst bez svoje izvedbe na pozornici – nema

¹⁴ Ivo Brešan, »Julije Cezar«, *Spletke*, Hrvatsko slovo, Zagreb, 1997., str. 165.

¹⁵ Usp. Helena Peričić, »Dodiri antike i suvremenosti na primjerima hrvatske drame druge polovice XX. stoljeća«, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Hrvatska književnost prema europskim emisija i recepcija/ 1940.-1970.*, ur. Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić-Bužančić, Književni krug, Split, 2006., str. 393-404; ili u: Helena Peričić, *Tekst, izvedba, odjek (Trinaest studija iz hrvatske i inozemne dramske književnosti)*, str. 109-120.

¹⁶ Usp. Ivo Brešan, »Osnovna načela moga kazališnog sustava«, str. 5.

svrhu!) proizlazi iz njegova uvjerenja kako je svako pravo kazalište pučko, odnosno da kazalište namijenjeno kulturnoj eliti – nema smisla. Brešan tako piše:

[...] jasno je da je svaka podjela teatra na »pučki« i onaj koji je za »izabranu« publiku umjetna i lažna. Postoji samo teatar i ono što on nije, a teatar već po svojoj definiciji jest i može biti samo pučki. A to je oduvijek i bio, u svim velikim periodima svoga postojanja.¹⁷

Prema Brešanovu sudu, Eshil, Sofoklo i Euripid, koji *danas imaju aureolu klasika i akademskih uzora, u vrijeme dok su živjeli bili su obični natjecatelji, koji su se borili za naklonost publike u amfiteatru [...]*¹⁸

Međutim, vjerujem da Brešanov doživljaj »pučkosti« klasičnih tragedija i mišljenje kako je svaka podjela teatra na »pučki« i onaj koji je za »izabranu« publiku umjetna i lažna¹⁹ – valja uzeti sa zadržkom jer je grčka tragedija kao »pučka« vrijedila u doba samih autora, dok u suvremenosti ona predstavlja kanon modernoga elitnog, što sam Brešan priznaje.²⁰

U rečenom ogledu Brešan piše kako je u svom dramskom stvaranju želio stvoriti djelo koje bi imalo karakteristike sveobuhvatnog pristupa stvarnosti poput nekog filozofskog sustava, a opet ostalo na razini kazališnog prikaza i fabule.²¹ Unatoč tomu, *[...] svi takvi napori rezultirali su mahom nekim hibridnim tvorevinama, u kojima se moralo žrtvovati i ono što filozofiju čini filozofijom i ono što teatar čini teatrom, jer se stvarnost u njima osiromašivala do apstrakcije, a filozofija srozavala do gole retorike.²²*

¹⁷ Isto, str. 12.

¹⁸ Isto.

¹⁹ Isto.

²⁰ Usp. Marijan Bobinac, »Poetika i dramska praksa Ive Brešana«, *Republika*, 57/2001., br. 9-11, str. 62.

²¹ Usp. Ivo Brešan, »Osnovna načela moga kazališnog sustava«, str. 3.

²² Isto.

Upućujem ovdje na još jednu intertekstualnu situaciju u dramama predmetnoga autora: klasično, antologijsko dramsko djelo što je poslužilo kao predložak nastanku Brešanova djela i kao premosnica između dvaju svjetova (u ovom slučaju: urbanog, obrazovanog, intelektualnog itd. suprotstavljenog ruralnom, zavičanom, intelektualno i duhovno »podčinjenom«) manifestira se u Brešanim komadima na dva načina. Prvi način je da je ta poveznica ukomponirana u sam Brešanov novi tekst, hipertekst, u kojemu razaznajemo obrise teksta koji mu je prethodio, a ovaj novi pak doživljavamo kao neku vrstu palimpsesta. Drugi a česti način »posudbe« klasike u Brešanim tragigroteskama manifestira se na način da je djelo koje je poslužilo kao predložak ili predtekst u novi umetnuto u obliku »teatra u teatru« (takve primjere imamo upravo u *Predstavi Hamleta* i u *Juliju Cezaru* – s dramskom radnjom smještenom u kazalište u kojemu se priprema Shakespeareov *Julije Cezar*). U oba primjera pripremaju se predstave pod tim naslovima a odnos prema premosnom tekstu eksplicitan je.

U jesen 2013. u Gradskoj knjižnici u Biogradu dogodio se razgovor s autorom Ivom Brešanom kojim su organizatori željeli predočiti širem čitateljstvu cjelokupni opus Ive Brešana.²³ Autor je u tom i nekim drugim svojim javnim istupima znao negirati politički angažman vlastitih drama, priznajući ipak kako i bijeg iz politike predstavlja politički angažman.

Uostalom, sam Brešan u rečenom tekstu kaže: *Da je svaka istinska umjetnost ujedno i politički angažirana, ne treba posebno dokazivati, ona je to čak i onda kad bježi od svake politike, jer je i bijeg iz politike politički angažman.*²⁴ (Čini se da su i neki drugi domaći pisci u periodu od šezdesetih godina prošloga stoljeća naovamo znali odricati političku angažiranost svojih tekstova; možemo tako spomenuti primjer Antuna Šoljana koji nije priznavao političku dimenziju svojem romanu *Kratki izlet*). Slijedimo

²³ Autorica ovoga priloga imala je čast biti moderatoricom toga razgovora.

²⁴ Ivo Brešan, »Osnovna načela moga kazališnog sustava«, str. 8.

li Brešanovu definiciju umjetničkog djela kao proizvoda oslobođena privatnoga interesa ili opće koristi (osobito one političke naravi) – dakle, jednostavnim rječnikom, ako pisati znači: ne biti političar! – dolazimo do zaključka kako je posljedak samoga književnoga djela užitek ponuđen svakom podjednako, bez obzira na autorova možebitna politička uvjerenja, ali i bez obzira na moguću političku ukorijenjenost teksta u konkretnom *milieuu* iz kojega izrasta.

U jednom svom intervjuu Brešan tvrdi: *Mene ne zanima politika već one vječne ljudske teme: lopovluk, pokvarenost, karijerizam, ljudski idealizam u borbi protiv toga. Te teme pokušavam staviti u kontekst jedne suvremene situacije koja je politička pa samim tim moram dotaknuti u politiku, ali politika za mene nije objekt promatranja.*²⁵ Tako njegova drama *Julije Cezar*, koja je nastala razmjerno nedugo nakon ustoličenja nove hrvatske države, predstavlja smjelu kritiku onodobnih političkih i ideoloških okolnosti.

Kao Antiteza idealizmu učitelja Škunce stoji »naš«, malomišćanski politički »šerif«, veliki i neuništivi, konstantni Bukara, koji nas – naš prostor i vrijeme – recimo tako, još iz vremena renesansnih komedija, gleda u oči i dotiče smješkom »prefriganca«, sluteći da će na političkoj pozornici nadvladati gradske (ili građanske) protivnike što mu zapravo nisu istinski protivnici jer im nedostaje njegove beskompomisnosti i »debelokoštva«, i zato što je »njegovih« odnosno onih koji su na strani svega što Bukara predstavlja i zastupa (primitivizma, koristoljublja i grabeži) daleko više.

Brešanovski shvaćena Antiteza postaje, čini se, protjecanjem događanja u komadu dominantnom; Antiteza i Teza stapaju se u završnici u – prema Brešanu, željenu – Sintezu; društvena, moralna nakaznost i iščašenost kao da postaju (poželjnim) prosjekom i normalom, a sam Učitelj neprihvatljiv čudak osuđen na kompromis, vidljiv u Učiteljevoj prilagodbi Shakespearea teksta sredini u kojoj se priređuje predstava, tj. Mrduši Donjoj.

²⁵ *NIN*, Beograd, 1. prosinca 1985., str. 35.

Na samom koncu drame Bukara uzvikuje: *Ko je ugasija sviću?*, a Učitelj *Upalite svjetlo!*. Nasuprot Bukari, kojega danas prepoznajemo u malomišćanskom moćniku i sponzoru kulturnih događanja sa skupocjenim sunčanim naočalama tamnih leća – stoji Učitelj, uglađeni, senzibilni intelektualac koji zastupa univerzalnu književnost i kulturu te njom podučava puk. Ono što on čini toliko je daleko od izvornika, tješi se Škunca, da priređivanjem komada engleskoga barda u primitivnoj sredini Mrduše – on sam, Učitelj, u odnosu na velikoga dramatičara – ne čini nikakvo svetogrđe. No, zanimljivu pojedinost čini replika samoga Škunce, izgovorena prije konačnoga gašenja svjetla u završnici drame a kojom nas Brešan upozorava na slojevitu narav i toga dobrodušnog Učitelja; makar tu repliku, kako današnji političari znaju kazati »stavljamo ispod radara«. Naime, kad ga Joco Škoko moli za pomoć i obranu časti svoga optuženoga a nevinog oca, taj Učitelj dakle – kojega doživljavamo kao rezonera, moralnu protutežu Bukari i miritelja – uplašeno dovikuje: *Oprosti Joco... Znaš i sam. Ja se ni u što ne petljam. Mene se to ne tiče...*²⁶, uklapajući se u »oportunistički kolektiv«, i politiku »netalasanja«, zastrašujuće i često pogubne sprege politike, vlasti, represije, ali i ravnodušnosti većine.²⁷

ZAKLJUČAK

Pitanje zastupanja pa i obrane (književnih, estetskih, etičkih itd.) vrednota pojavljuje se često u Brešanovu dramskom opusu temeljem sličnoga mehanizma: između primitivizma, prijetvornosti, grubosti, brutalnosti te potencijalnog i stvarnog prijestupa pa i zločina – s jedne (Brešanova »Antiteza«), a s druge strane – prosvijećenosti, naprednosti/

²⁶ Ivo Brešan, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, Zagreb, SysPrint, 1998., str. 57.

²⁷ Usp. Bobinac, nav. djelo, 209.

napretka i idealizma («Teza») – stoji književni tekst kao produžetak Teze, tj. više ili manje očigledni/prikriveni predložak kojemu je svrha gradnja novoga dramskog kazivanja tematski i fabularno prilagođena prostornim, društvenim i svjetonazorskim okolnostima kojima pripada sam autor. »Posrednički« književni tekst u Brešanovim dramama (bilo Shakespeareovi *Hamlet* ili *Julije Cezar*, bilo Racineova *Fedra* ili Gogoljev *Revizor*) ulazi tako u zonu »popularizacije« jer svojom ulogom prijenosnika (souriauovski rečeno »arbitra«) koji naglašava vrednote Teze, transfera između djelokruga »velike literature« i stvarnosti biva prezentiran kao građa koju treba učiniti bliskom široj publici, odnosno onomu tko konačni dramski tekst prima (čita ili gleda na pozornici), bez obzira na to je li primatelj sam prepoznao dotični, prenosni tekst ili nije, tj. nije ga »dešifrirao«. Iz svijesti o toj i takvoj konstrukciji nadaju se, među ostalim, pitanja o slojevitosti i ciljevima takvoga transfera ili »posudbe iz klasike«. Iz prethodno kazanog dade se zaključiti da je posrednički tekst, u ovom slučaju Shakespeareov *Hamlet*, uz *milieu* kojemu se prikapča (Antiteza) – sredstvo (Teza) na putu prema Brešanovoj spominjanoj Sintezi, koja pak stvara novu potencijalnu Tezu itd. Klasični tekst koji je nekad bio namijenjen elizabetinskom puku kroz stoljeća se prometnuo u elitistički kanon obrazovanih i udaljio od svojih korijena te prvotne svrhe pučke zabave, pouke itd. Isti pak tekst u 20. st. poprima ulogu visokovrijednoga umjetničkog djela, a predstava na njemu temeljena pretvara se u estetski čin namijenjen školovanoj publici. Tako zamišljen i predočen u praksi pisanja drame – u razdoblju nastajanja hrvatske književnosti npr. koncem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina prošloga stoljeća – Shakespeareov se tekst rabi kao temelj za gradnju novoga, a taj će pak novi tekst – ovdje Brešanova *Predstava Hamleta* – kao što znamo, vlastitom kanonizacijom postati klasično djelo hrvatske književnosti; no on je istodobno potencijalni predložak za neku novu »Predstavu Hamleta u selu Mrduša Donja« koju će napisati neki budući dramatičar koristeći naš domaći sada već dramski klasik (Brešanovu dramu) za transformaciju i novu intertekstualnost. U toj novoj intertekstualnoj praksi

moguće je da će kanonizirana književna vrijednost kao podloga za novo biti zapravo predmetom propitkivanja i skepse, što je, čini se, već najavljeno – u Brešanovu pogledu na povijest civilizacije i povijest književnosti, što možda nudi jednu drugu problematiku zastupljenu u Brešanovu opusu koju bi bilo uputno istražiti.²⁸

Pa kao što u *Snu Ivanjske noći* poznata priča o Piramu i Tizbi biva predloškom za uprizorenje koje pripremaju zanatlije što su od drevne mezopotamske a potom u Ovidijevim *Metamorfozama* preslikane priče načinili predmet ismijavanja i poruge, ali i sredstvo za nasmiijavanje publike svoga doba – tim tragom otprilike četiri stoljeća poslije Shakespeareov *Hamlet* postaje predloškom za uprizorenje koje pripremaju usporedivo priprosti i prizemni »glumci« u milieuu jednoga zamišljenog sela u siromašnoj dalmatinskoj zabiti. No, pored svrhe koju je cehovsko uprizorenje u Shakespeareovu *Snu* imalo u odnosu na gledatelje, pored podudarajuće svrhe koju tragedija *Hamlet* ima u Brešanovu komadu, tu se, na tragu one hegelijanske Teze i Antiteze na koje se Brešan poziva, rastvara važna uloga koju Shakespeareov *Hamlet* kao drama u Brešanovoj *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja* ima a koja je putem predstave pomoću koje se u Klaudija provocira priznanje ubojstva nad starim Hamletom – postala novom »Mišolovkom«. Naime, kao što glumci u samom Shakespeareovu komadu razotkrivaju Klaudija kao zločinca, tako Shakespeareov komad u Brešanovoj drami postaje mehanizmom osvještenja odnosa gledatelja prema »krivima i pravima« u drami, ali i same publike koja je u komadu prikazana; dakle, na djelu je svojevrсна klopka u koju se hvataju i mještani Mrduše i sami gledatelji što svjedoče seoskoj priredbi u režiji učitelja Škunce a u izvedbi Bukare, Pulje, Anđe i drugih. Pritom, međutim, mehanizam »Mišolovke« u našem predmetnom slučaju ima svoju svrhu

²⁸ Usp. Vlatko Perković, »Demitologiziranje hrvatske povijesti s pozicija sadašnje skepse prema njezinu kontinuitetu – klimavost dramske konstrukcije«, *Stvarnost i umjetnička stvarnost djela (S pogledom na suvremenu hrvatsku dramatiku)*, Naklada Bošković, Split, 2017., str. 149.

i u odnosu na one koji Brešanov komad promatraju, pa stoga poprima važnost univerzalnog. Mišljenja sam, kao što je taj mehanizam primjenjiv na prostor i vrijeme nastanka same Brešanove tragigroteske (prije gotovo pola stoljeća), tako je primjenjiv i na naš prostor i doba koji korištenje klasične drame kao predložka u funkciji provokacije – a da bi se razotkrila klaudivjevska, naša istina i krivnja – klopku ili »Mišolovku« itekako i na nesreću – zaslužuju.

HAMLET BETWEEN BUKARA AND UČITELJ

Abstract

The issue of representation, even defence (of literary, aesthetic, ethical etc.) values comes up quite often in Brešan's opus of plays on the grounds of a same mechanism: between primitivism, deceit, roughness, brutality, even a potential and real offence, and crime – on the one side (Brešan's »*Antithesis*«) and on the other – enlightenment, progressiveness/advancement and idealism (»*Thesis*«) – stands a literary text as an extension of the *Thesis*, i.e. a more or less an obvious/covert template the purpose of which is to build up a new dramatic storytelling, thematically and plot-wise adjusted to spatial, social and philosophical circumstances to which the author himself belongs.

A »mediator« literary text in Brešan's plays (whether it be Shakespeare's *Hamlet* or *Julius Caesar*, Racine's *Phaedra* or Gogol's *Auditor*) thus enters the zone of »popularization« because with its role of transporter (or as Souriau would call it, »arbiter«) that emphasizes the values of the *Thesis*, the transfer between the scope »of the serious literature« and reality, it becomes presented as a structure that should be made accessible to a wider audience, i.e. to the ultimate receiver of the dramatic text (whether he reads or watches it on stage), regardless if the receiver has recognized the respective »bridge« text or not, i.e. he has not »deciphered« it. From the conscience of such a construction, arise the questions on stratifications

and goals of such a transfer or »borrowing« from classic literature. From the aforementioned, one can conclude that the mediator text, in this case Shakespeare's *Hamlet*, with the milieu associated to it (Antithesis) – and the means (Thesis) is on its way towards Brešan's mentioned Synthesis, which creates a new potential Thesis, etc. A classic text that was meant for Elizabethan people, throughout the centuries turned into an elitist canon of the educated and grew distant from its roots and its primary purpose of folk entertainment, morals etc. In the 20th century the same text receives a role of a highly valuable work of art, and the show based upon it turns into an aesthetic event meant for the educated audience. Created and represented this way within the practice of play writing – in the period of creation of Croatian literature e.g. by the end of the 60's and the beginning of the '70s of the previous century – Shakespeare's text was used as a foundation for the construction of a new text, and this new text – in this case Brešan's »Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja« which is to be written by a future playwright using our domestic, by then already a classic play (Brešan's text) for transformation and new intertextuality.

Key words: Ivo Brešan; »Hamlet u selu Mrduša Donja«; Shakespeare; »bridge« tekst; classic literature; reality; modernity; reception