

# DOM, KROLIMP I PRATEĆA APOKALIPTIKA

*Nataša Govedić*

UDK: 821.163.42.09

»Sinovi domovine« i »očevi književnosti« u književnim i scenskim adaptacijama Slobodana Šnajdera, Branka Brezovca i Zlatka Pakovića uprizoreni su protiv homogene ideologije kanonskih autora ili »domovinskih prvaka« hrvatske književnosti. Šnajder tako uprizoruje Matoša, Brezovec – Cvetnića, Paković – Krležu. Sva trojica suvremenih autora (Šnajder, Brezovec, Paković) kazališnim sredstvima i parodijskim tehnikama svjedoče u prilog domovini kao osobitoj vrti apokaliptičke lokacije i prateće joj literature, u kojoj »stariji pisci« ne mogu mirno zaspati, već nastavljaju »prigovarati« sustavnim nepravdama iz pozicije svojevrstnih »zombija« (ni živih, ni mrtvih protagonista).

Ključne riječi: Apokaliptička imaginacija; Šnajder – Matoš; Brezovec – Cvetnić; Paković – Krleža; parodija; kanon; domovina

*Tko među nama nije bio dirnut do suza ili onoga što je nevidljiv protusastojak plakanja, već i samim spominjanjem »doma«? Postoji li uopće ijedna riječ koja u ustima ima tako tako težak okus kao pojam doma?*

Kamila Shamsies (2002: 63)

Na samom početku teksta »Melankolija/početna/napredna«, objavljenom u knjizi *Počelnica za melankolike*, Slobodan Šnajder (2006: 9) pita se je li melankolija u stvari »bolest« ili »obaveza« ili »povišeno stanje«. Zaključuje da je svakako riječ o dugotrajnoj tradiciji, literarnoj, u kojoj se negacija i melankolija preklapaju u opusima »najvećih hrvatskih književnika«. Za Šnajdera (str. 12), to su Kranjčević, Matoš, Krleža. Nijedan od njih, po Šnajderovu mišljenju, nije adekvatno analitički i politički vrednovan, premda su sva trojica domovinski kanonizirani. Drugim riječima, oni su tretirani kao »egzemplarna domovina«, ono najbolje od čitavog projekta nacionalne književnosti, ono što preostaje. No kanonizacije prešućuju ono što je ovim opusima za Šnajdera najbitnije: metodologiju pobune, kao i znanje o užasu. Znanje o porazima revolucionarnih barjaktara. Ovako razgovaraju Šnajderovi »nesahranjivi mrtvaci«, Supilo i Krleža, iz dramoleta *Razgovor sjena u hrvatskom limbu* (usp. Šnajder, 2005: 178-179):

KRLEŽA: Kamo, Supilo? Pa sve je već odsanjano, na svemu je već sjena sumnje, ništa nije izdržalo test vremena. Možda jedino »Virtuozno kreketanje žaba u močvari«. Lirske kantilene u grobu i onkraj groba, u paklu, limbu i raju.

SUPILO: Ipak, ča ira!

KRLEŽA: Tko će Vam, gosparu, u to još vjerovati? Tko će Vam još vjerovati u jakobince, montanjare,

marseljeze i giljotine? [...] Smirite se, Supilo.

Mir vašem pepelu!

SUPILO: Da se smirim? Nikada! Ja ću svisnuti, ali novine  
će izaći.

Čitav Šnajderov opus dosljedno raspravlja statute egzemplarnih umjetničkih biografija kao socijalnih (u jednakoj mjeri književnih, koliko i političkih) modela. Sve do svojih veoma utjecajnih romana *Morendo* (2011.) i obilato nagrađivanog *Doba mjedi* (2015.), Šnajder se afirmirao kao jedan od prvaka domaćeg dramskog i esejističkog pisanja, u obje ekspresivne domene inzistirajući na pitanjima:

- što je *modelna biografija* ili idealan Plutarhov »usporedni životopis«?
- je li obaveza kanona da samoga sebe osporava – i to upravo posredstvom negativne dijalektike izbjegavajući mrtvilo isprazne muzeizacije?
- kako to da smrt još povremeno i kanonizira pojedine autore, ali nikada ne kanonizira i njihove prevratničke metodologije? Znači li to je upravo *metodologija* neke poetike u stvari »neprenosiva«, koliko god bila »svima dostupna«?

Najduhovitiji i za mene najinformativniji odgovor na navedena pitanja Šnajder objavljuje u novinarskim kolumnama pod nazivom »A. G. M. po drugi put među Hrvatima«, tiskanima u časopisu *Danas* od ožujka 1985. do lipnja 1986. godine. Govoreći o ovom specifičnom radu negacije, ne samo da je riječ o tekstovima u kojima Šnajder javno *nastupa* i javno *negira* svoj identitet (pišući pod pseudonimom i izazivajući brojna nagađanja o tome tko je autor tekstova: sumnja najčešće pada na Igora Mandića), ne samo da glumi pod Matoševom obrazinom (što je i inače vrlo česta Šnajderova glumačka strategija, s obzirom na to da je u svojim dramama uprizorio karaktere kao što su August Cesarec, Marin Držić, Janko Polić

Kamov, Branko Gavella, Gemma Boić, Ilija Jakovljević i drugi), nego i negira smislenost cijele jedne kulturne ponude, za čiju je *praznu trpezu* svratio s Mirogoja.

Da, u pitanju je satira, ali i plodan dramski materijal.

Inscenacija.

Unatoč tome što pisanje ovih kolumni pada u takozvano »zlatno doba« hrvatske kulture, neposredno prije Domovinskog rata i u doba »najmekših«, kozmopolitskih i *novovalnih* osamdesetih, Zagreb je u njemu ipak Nekropolis, Zagrob, Smrtigrad (Šnajder, 2006: 17). Zagrebački profinjeni običaji? Nasumično cipelarenje na ulici (str. 21). Kao kod Seneke, poglavito *Tijesta* iz istoimene tragedije rimskog klasika, živima je gore nego stanovnicima pakla, jer pakao donosi tek suočenja s već poznatim zlima, dok je stvarnost prepuna *novih* propadališta. Tako misli Šnajder (str. 23) kroz svog omiljenog zombija ili dvojnika Matoša: »Da mi ponude nov početak, bi li opet bio Matošem? Kaj god. Ako sam mrtav, nisam lud«.

Testovi su prepuni gorkih, upravo senekijanskih maksima. Citiram: »Zar ne zna on da Agram nikoga ne pamti i ništa ne zaboravlja?« (str. 26). Ili: »Ostajem, dakle, crni vitez. [...] Crni vitez, kao iz bajke: neranjiv jer mrtav« (str. 30). Ili: »Gledam, slušam, ne razumijem. Pa ionako sam s drugoga svijeta« (str. 35). Ili, razmišljajući da li da posjeti Vrapče: »Čuvari bi vjerojatno rekli: Aha, Matoš, prosim. Imamo ih tu jedno pet-šest. A doktori bi kazali: Ludilo veličine. Obukli bi mi onu klajdicu što se, protivno pameti, veže na leđima. [...] I ne trepnuv okom, oni bi i to po drugi put, ubili genija u meni.« Ovaj motiv višestrukog umiranja za života i nakon smrti provlači se kroz sve tekstove. Šnajder (2006: 53): »Hajd sad, budi u Hrvatskoj Antun Gustav Matoš! Budi besmrtnik ako se usuđuješ!«. Ili: »Nijedan pisac, gospon Matoš, nije dovoljno mrtav da bi bio dobar« (str. 68). I zaključno: »A u međuvremenu bi našem književnom Uliksu i dalje bilo pametno da svojim kiklopima tvrdi da je – Nitko« (str. 74). Matoš je, stoga, uprizoren kao stalna optužnica kulture koja nije u stanju prepoznati ni njegovati vlastite vrijednosti, što je posljedica sustavne negativne selekcije.

Političke, a ne filozofske negacije. Ili, da citiram pravog Matoša (1973: 255) iz drame *Malo pa ništa*, napisane 1912. godine: »Ja nisam ništa jer kod nas se ne da postati nešto.«

Za Matoša, ništavilo se rađa iz naše vječite oblomovštine; nezainteresiranosti većine za učenje; sklonosti sitnom grabežu novca i položaja; iz inercijske sile žutila. Matoš tom brujanju većine suprotstavlja ekskluzivnu muzikalnost stihova. Za Šnajdera, riba smrdi od glave: od negativne selekcije intendantata i ljudi na čelnim položajima umjetničkih institucija, pa tek onda od negativne selekcije ljudske hrabrosti po kazališnim i političkim gledalištima. Konstrukcija hrabrosti kod Matoša i Šnajdera stoga nije ista. Matoš kritički potencijal vidi u jeziku i njegovoj najkompleksnijoj i najizoštrijenijoj formi, stihovanju, dok ga Slobodan Šnajder prepoznaje u *dijalogu* s tuđim jezicima i intelektualnim programima, u prepisci sa svojim učiteljima i dvojnicima. Pri tom brehtijanski »međutekst« relacije Matoš-Šnajder-Šnatoš uspostavlja i osobitu igru kritičkog prepoznavanja iste kulturnopovijesne zajednice kojoj se pisci obraćaju: Matoš je opisuje kao *mrak u mraku* (u svojoj čuvenoj pjesmi *Revija I*), dok Šnajder (2005: 44) taj isto lokalni strah od kriterija krsti »viškom domovine i manjkom civilizacije«. U svojem esejističkom tekstu o drami *Hrvatski Faust*, Šnajder (2005: 48) eksplicitno ukazuje na viševremensku, cikličku strukturu gubitaka doma i domovinskih gubitaka:

*Tako je i zavičaj, za našega Fausta na hesperidskom žalu,  
samo žalovanje u svrhu budućnosti, koja se, međutim,  
već dogodila, pak je u pitanom valja restaurirati, kao  
stari dvorac.*

Pretjeruje li Šnajder? Je li u pitanju romantičarska zaljubljenost u ruševine melankoličnog ugođaja ili dublja socijalna mizantropija, izazvana brojnim političkim traumama? Svakako je i kod Matoša i kod Šnajdera prisutna burna i nejenjavajuća ogorčenost, prigovaranje savjesti koje malokad stiže do točke kooperativnosti ili priznavanja da pisac *ipak*

ima živih sugovornika i saveznika, umjesto toga inzistirajući na apartnoj usamljenosti. Šnajder nedostatak živih kolega nadoknađuje mrtvima. Oni nisu samo modelni autori jedne tradicije u kojoj se uzore istodobno smatra učiteljima i rivalima, nego i jednog ikonoklazma, u kojem se uzore svjesno pomiče s trona na glumačku pozornicu, e da bismo ih vidjeli bez zaštite općih mjesta (egzemplarno u *Hrvatskom Faustu* gdje su uprizorene endehazijske biografije Vjekoslava Afrića, Dušana Žanka, posredno i Tita Strozija). Ne čudi što je Šnajderova mimeza istovremeno podložna fascinaciji i distanci: njegove drame koriste se različitim vrstama primaka i odmaka od uprizorene biografije i nikako nisu samo »identifikacijske«; nije u pitanju metahistoriografija kao obožavanje i ponavljanje uzora s ovim ili onim odmakom, nego mnogo više »sumrak idola« ili potreba da ih autor raščlani, dijalektički sučeli, demitologizira i samim time revitalizira. Kada bismo ga uspoređivali s likovnim jezicima, Šnajder bi bio blizak Warholu, koji kao da pita: hoćete kanone? Hoćete svete ikone? Evo vam onda jedna serija Faustova. Pa si ih vi prepoznajte, po želji. Kako već nalaže ova ili ona ideologija socijalne plastike. Ili, kako sam Šnajder sudi o još jednoj, ultimativno središnjoj ikoni hrvatske kulture u časopisu *Vreme* (4. prosinca 2014.):

*Jesam li ja krležijanac? Dakako. Ništa mi drugo ne preostaje. Čak i u negaciji: Njegova prevelika blizina vlasti nakon rata uvijek mi je bila suspektna. Ali tko bismo mi bili bez Krleže?*

Kao i Andy Warhol, Šnajder jako puno razmišlja o statusu »maske idola« koja se naseljava na mjesto lica, kao i o lutkarskoj »ukočenosti« kao posljedici socijalnog brisanja osobnosti. No jednako koliko u licima prepoznaje utisnute maske, toliko i u maskama prepoznaje lica: njegov je najzaneseniji tekst, pod nazivom »Lutka kao kruh«, posvećen Schumannovu lutkarskom glumištu (usp. Šnajder, 2006: 42-51). Odatle izdvajam ovu Šnajderovu misao o lutkama: »Iako objekti manipulacije, one su jedine

bile slobodne.« Manipulacija manipulacijom, kao i u dramaturgijama Olivera Frljića, donekle stvara učinak emancipacije.

Što, dakle, točno proziva i kakvom se negacijom »lažnožive« patriotske kulture služi Šnajder kroz maske spisateljskog pobratimstva?

Ponaprije, Matoša/Šnajdera kao Mirogojskog gosta osamdesetih godina prošloga stoljeća u Zagrebu pogađa siromaštvo jezika. Na ulicama se češće čuje engleski nego hrvatski, zbog čega Šnatoš (Šnajderov Matoš) ima dojam kao da je u kakvoj »kineskoj luci na mijeni stoljeća«, gdje stalno sluša *pigeon English*. U pohvalu Šnajdera, istaknimo da je Matošev modernistički jezik citatno točno preuzet i zavodljivo bogat arhaizmima, odnosno da je Šnajder vodio iznimno senzibilnu pjesničku, stilističku brigu o tome kako Matoš imenuje svoje posmrtno glase.

Osim jezika, protagonista kanonskog života nakon smrti uzrujava i što se u Zagrebu »puca svakog dana«, ako nikako drugačije, onda »u slavu podneva« (str. 37). Zagreb je uvelike narastao od početka 20. stoljeća, tako da je uistinu postao »centar ničega«, u kojemu je moguće samo zbrajati naše »pozivne nule« (str. 106-108). Pijanci u Klubu Književničkog društva toliko su učestalo »nadahnuti« da cijelo stubište na Jelačićevu trgu smrdi od nagnuća. Tu se ne zna, veli Šnajder (str. 35) »Tko pije, a tko čisti«. HNK je »ogromna žuta mrlja« (str. 66). Matošu/Šnajderu nije jasno kako itko u Zagrebu može ikamo dospjeti kad o »sredstvima javnog prijezira« odlučuje tako neprijateljski član državne obitelji kakav je ZET, pak duboko zavidi Stjepanu Miletiću na kočiji koja ga je uredno čekala pred Operom. Svi Matoševi gradovi (Zagreb, Samobor, Novi Sad, Pariz) iz Šnajderove (str. 86) su vizure obrađeni po istom principu: »Dođoh, vidjeh, problijedih«. Najmračniju sliku Zagreba ispisuje Šnajder 1. listopada 1985. godine, ugledavši trinaestogodišnjeg dječaka koji je u Mihanovićevoj ulici, tik uz željezničku ogradu, spazio mrtvog vrapca, već zgaženog. Dječak mu se približio, skupio slinu i pljunuo na njega. Za Šnajdera (str. 100-101) niže od toga nema: ako ta »sama ispalost«, kako veli, ako ta vrapčja *nulla nullisima*, taj *niks na kvadrat*, zaslužuje samo prezir, u kakvom onda svijetu

živimo? Šnajder (str. 101): »Jao ispalima iz gnijezda! Njih će popljuvati, njih će zgaziti – tko: neki novi klinci, i sami ispali iz gnijezda.« Znakovito je da su ove riječi napisane prije prizora međuetničkog klanja i da naša »krivulja negativnog rasta«, kako je naslovljena jedna od kolumni (str. 105) seže duboko u prošlost. Šnajder:

*Hoće li nakon tih saznanja o tri tisuće godina katastrofa na našem tlu biti jasno da je trocifrena inflacija njihov neminovan, logički i historički opravdan posljedak? Ako smo naime slutili da nam Turci nisu krivi baš za sve, tko bi, molim vas, držao na oku i ljute Ahejce, tko bi pomislio da su nam i oni bili neprijateljima? (str. 70)*

Inflacija o kojoj pisac govori nije samo ona numerička, nego prvenstveno ona vrijednosna. Šnajdera kroz Matoša, a možda i Matoša kroz Šnajdera, boli to lakonsko »ništa« koje slijedi iza svakog pitanja o mogućim promjenama, intervencijama, prevratničkim očekivanjima. Šnajder (str. 118) sažima svoje iskustvo sustavnog hrvatskog antiintektualizma, neprofesionalnosti i uigranog političkog oportunitizma gotovo do apokaliptički konačne haiku forme:

*I što s tim?  
Ništa. Briši sve.*

Rad etičkog ništavila ipak ima svoju protutežu, već i u samoj gesti Matoševe revitalizacije, kroz koju je prevrednovan i Gustlov odnos prema Kamovu. Isprika stiže u ime Šnajdera, na adresu Kamova, pod maskom Matoša: »A u vezi Kamova, ja sam slutio ono što je u ovom slučaju apsolutno odlučno: da je mladac svoj. Ne dakle ni *naš*, ni *njihov*« (str. 41). Marijan Matković također je imenovan kao jedan od uzora naše sredine, dok je njegovom središnjom vrlinom proglašena tolerancija. Šnajder/Matoš preporučuje čitanje Hölderlina (posebno u Mrkonjićevu prijevodu)



i Mihalićevu poeziju (s kojom se protagonist zagrobnosti »osjetio najmanje usamljen«, str. 213). Bliska mu je i gluma Rade Šerbedžije.

No za pravu skalu Šnajderovih patriotskih vrijednosti, ako pod patriotizmom ne mislimo ljubav prema zastavama, nego ljubav prema kreativnim izazovima, preporučam uzeti Šnajderovu zbirku eseja pod nazivom *Radosna apokalipsa*, čije studije o teatru po nizu parametara možemo usporediti s Lessingom ili ih prozvati *Zagrebačkom dramaturgijom*, jer obrađuju ista pitanja kao i Lessingov seminalni tekst: odnos kazališta prema repertoarima, pitanje kvalitete prijevoda, filozofske dimenzije dramskih tekstova, režijske kompetencije, status publike, odnos literature i teatra, teatra i politike, teksta i glazbe, teatra i kritike. Tu se vidi i kako Šnajder misli dramu iznutra, ne samo kao dramatičar, nego i kao filozof dramske forme.

Rad negacije pokazuje se i u Šnajderovu slučaju kao rad daljnje politizacije, satirizacije i dramski mišljene dekompozicije kulturalne ikone, u kojem se zaraza idealom može prekinuti jedino njegovom glumačkom mimezom. Biti Matoš da bi se oslobodilo matovštine. Biti Držić da se ne bi ostalo zarobljeno u jednu renesansnu snomoricu o progonima pisaca. Biti Gavella okovan Hamletima da bi se istupilo iz paneuropskog Elsinorea. Riječima Šnajderova najdražeg kazalištarca, Petera Schumanna (1999: 49):

*Zašto su lutke subverzivne? Jer je značenje svega toliko preuređeno i u dosluhu s općim mjestima svega i svačega, da još jedino lutke, budući lutkama, nisu obavezne biti općenite, nego mogu uživati u suprotnom smjeru, onom istom koji slijedi i magarac, suočen sa suvremenim transportnim sistemima.*

Nepokretni magarac, nepokretna lutka, nepokretni pokretač. U Šnajderovu radu negacije preporuča se zastoj umjesto srljanja; zaustavljanje nad povijesnim materijalima, ukopavanje na mjestu katastrofe umjesto rutinskog nastavljanja i birokratske ideologije *daljnje obrade* zaboravljanja. Šnajderovi *živi mrtvaci* (Matoš, Krleža, Boić, Supilo, Afrić)

traže od nas priznavanje nedovršenosti i mnoštvenosti povijesnih subjekata. No za razliku od zombija iz Krležina *Kraljeva*, egzemplarnih bogeca i pijanaca, Janeza i Štijeja, Šnajderovi živi mrtvaci nisu socijalna margina. Oni su eruditi, lučonoše, umjetnice, implicitni i alternativni »kraljevi« svojih zajednica, vlade u (mirogojskoj) sjeni. Jednako tako, oni su i edipovske, koliko i edipalne varijacije čija se zaraza Artaudovom kugom ne može riješiti ni gubitkom vida, ni progonstvom, a ponajmanje od svega ubojstvom. Oni su u jednakoj mjeri »preostatak« i »višak« kulture koja *ne zna* što bi sa svojom inteligencijom. Isto onoliko koliko melankolični, koliko i apokaliptički, distopijski i ultrapovijesni likovi Slobodana Šnajdera upućuju na osobiti rad sa sadržajem gubitka. Njihovo je protukraljevstvo ili domena povijesnokazališnih zombija uspostavljeno pomoću narušavanja distinkcije prošlog i sadašnjeg vremena, kao i posredstvom osporavanja »dovršivosti« umjetničkih života. Riječima kulturalnih teoretičarki Sarah Juliet Lauro i Karem Embry (2017: 399-400):

*Zombij je utjelovljenje negativne dijalektike. Živi se mrtvaci ne mogu rastaviti na sastavne dijelove kategorija koje premošćuju, što upućuje na nedjelotvornost samog dijalektičkog modela. Zombiji, njemu nasuprot, utjelovljuju dijalektiku koja ne teži razrješenju, ne može si priuštiti razrješenje, jer je zombij, po definiciji, antikatarza, antirazrješenje. Zombij predlaže treći pojam kojim pomiruje rascjep subjekta i objekta te kojim premošćuje jaz između života i smrti. U njima opozicija života i smrti ostaje u neodlučivoj tenziji.*

Možemo to reći i ovako: Šnajderova dramaturgija osluškuje dugu tradiciju katabaze (*katabasis*) ili silaska u svijet mrtvih, konverziranja s mrtvima, započetu *Gilgamešom*, nastavljenju *Odisejom* i njezinim istoimenim protagonistom koji silazi u Had da bi razgovarao s Tirezijom, zatim Vergilijevom *Eneidom* čijeg protagonista kroz pakao provodi Sibila, svakako i Danteom čiji je vodič prostorima mrtvih Vergilije, kao i

novovjekovnim susretima s duhovima renesansne, romantičarske i gotičke književnosti te modernističkih i postmodernističkih »ukletih prostora«. Šnajderovi duhovi, zombiji ili metahistorijski putnici služe se i melankolijom i »veselom apokalipsom«, da još jednom citiramo naziv Brochova eseja te Šnajderove zbirke eseja i kritika, kao istodobno materijalima negacije malograđanske mjere te paralelnog stvaranja ekskluzivnog intelektualnog zavičaja, kao svojevrsnog paroksizma okupljenih »proročkih glasova«. Već i sama činjenica da jedan jedini pisac može uspostaviti čitav *zemljovid* alternativne literarnopovijesne kanoničnosti – domovine bez nacionalističkog domoljublja – dostatno govori o Šnajderovu golemom, originalnom, stilski eksperimentalnom i često veoma duhovitom i dalekosežnom umjetničkom poduhvatu. Pa ipak, Šnajder (2005a: 37) nije samo autor alternativnog Krolimpa, nego i mnogo skromnijih stvorenja iz *Knjige o sitnom*, u kojoj kaže:

*ŽELJELE SU VIDJETI što je u lutkama. Poslije je bilo pitano, što je u radiju, što je u kipu. U radiju su mali ljudi koji sviraju »po željama«. Jako ih se čuje, prema paroli: mali ptič, velki krič. [...] U kipu je duša koja šuti.*

*Rasporile su svoje lutke, skinule stražnji, kartonski poklopac našeg »Kosmaj« radija. U lutkama je bila slama. [...] U cijevima se žarila nit. [...] Brončana djevojčica u parku nije se dala otvoriti. Dakle, to je. U njoj živi duša koja se ne da vidjeti.*

*U njoj je mračno, ali inače veselo.*

Ne treba zaboraviti da je i biblijska *Apokalipsa* definitivno vrsta književnog teksta, dakle ne samo oblik fantazmatskog promišljanja konačne bitke dobra i zla, nego i oblik užitka u »onome što je nerastvorivo«, kako bi precizno rekao Šnajder u gornjem citatu. Nasuprot jednostavnim dihotomijama i obračunima ekstrema (sadržaj apokalipse uvijek je neka vrsta ratovanja), apokalipsa je etimološki grčki termin koji znači

rastvaranje, paranje, analizu. Prema svjedočanstvu politologa Roberta Hamertona-Kellyja (2007: 2), apokalipsa po definiciji mora razoktrivati, rasparati, razobličiti: »Nešto biva otkriveno o poretku svijeta, svejedno da li božjom milošću ili posredstvom ljudskog uma, a ta objava ne samo da dokumentira prijetnju postojećem poretku, nego i uzrokuje rastuću nestabilnost istog tog poretka.«

Apokaliptička imaginacija sasvim je sigurno i kritička i paranoična: ona može dalje proglašavati slijepu paniku ili dalje bistriti naš pogled i ukazivati na imperativ transformacije postojećeg sistema. U nju je čak upisan i strah od zatvaranja horizonta same mogućnosti kritike, baš kao što je u nju upisana i kritičnost koja prelazi u militarističke vizije progona i destrukcije. Drugim riječima, apokalipsa je »interpretacija politike u formi kodiranog narativa« (Hamerton-Kelly, 2007: 5).

I u predstavi *Krleža ili što su nama zastave* beogradskog redatelja i dramaturga Zlatka Pakovića, a u produkciji Montažstroja, Teatra Poezije i Sedmog festivala Miroslav Krleža iz 2018. godine, susrećemo se s opusom koji uprizoruje veselu apokalipsu domaćih političkih marioneta (lutkica na minijaturnim scenskim vješalima), koje se ljuljaju nad provallijama različitih epoha. Veliki meštar sviju melankolika domaće kulture, Miroslav Krleža, ovdje je predstavljen svojim stihovima (prvenstveno *Baladama Petrice Kerempuha*) i dramskim komadima (*U logoru*), kao i tematikom romanesknog ciklusa *Zastave*. Zastave koje predstava spominje tiču se povijesti država koje su bile proglašavane i potom ukidane na prostoru današnje Hrvatske tijekom dvadesetog stoljeća (Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca, Kraljevina Jugoslavija, Nezavisna Država Hrvatska, Republika Hrvatska unutar Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, Republika Hrvatska, Republika Hrvatska unutar Europske Unije). Predstava otpočinje aktivistički: mladi Krleža 1922. godine u listu *Nova Europa* objavljuje i internacionalizira tekstove protiv progona husinskih rudara i javno ustaje u obranu Jure Keroševića, jednoga od predvodnika rudarskog štrajka. Međunarodna kampanja za oslobođenje Keroševića

uspjeva (središte Radničke internacionale tada je u Parizu): smrtna kazna promijenjena je u doživotnu. No nakon toga scenski Krleža postaje lice očajnika. Citiram iz predstave<sup>1</sup> svojevrsnu montažu Krleže i suvremenih autorskih osvrtu na zločine različitih ratova:

Horváth/Krleža: – *O, kako bih bio sretan da mogu biti štakor: živio bih izvan ove logike i izvan ovih prljavih ljudskih okvira! Štakor nije čovjek nego štakor: ima svoj tavan, svoje klipove, svoje nagone, svoja crijeva, svoje radosti, a nije čovjek. Nije umoran, bolestan, prljav, gadan čovjek! Ne kreće se po ratovima, nije predmet u Galiciji, u Glini, u Medačkom džepu, u Ahmićima, u Mostaru itd., nego je nekakav subjekt na svome tavanu, štakor među sebi ravnima.*

»Biti štakor« sloboda je od bivanja ropskim čovjekom. Mizantropija kao otpor sustavnom ljudskom nasilju odvedena je ovdje korak dalje, prema postajanju životinjom. Kao ni Kafka kad u *Preobražaju* govori o metamorfozi Gregora Samse u »velikog kukca«, tako ni Krleža ne romantizira gubitak ljudskosti. Predstava se igra u Leksikografskom zavodu *Miroslav Krleža*, dugi konferencijski stol njezina je pozornica, govornici su sam redatelj/dramaturg Paković i glumac Vilim Matula, u pratnji operne pjevačice Ane Jembrek. Mnogo govorničkih partitura prati pjevanje različitih ironiziranih budnica i himni, kao i stalno novo postavljanje lutkarskih političih stratišta. Nakon štakora kao najvećih humanista planetarnog pokolja, predstava nastavlja dalje s animalnim usporedbama, ali sada zato da bi *papagajsku egzistenciju* izjednačila s općim manjkom revolucionarne hrabrosti:

Dramaturg: *Ja ne želim više brbljati kao papiga da je svako ubojstvo isto. Mi, uljuđeni građani i građanke, ne usuđujemo se praviti razliku*

---

<sup>1</sup> Puni tekst predstave objavljen je na adresi specijalnog izdanja časopisa *Danas*, 7-8. srpnja 2018: <https://www.danas.rs/wp-content/uploads/2018/07/Krleza-predstava-NBS-web.pdf>

*među ubojstvima. Mi ne umijemo uočiti nepravdu. Zlodjelo koje u borbi za svoju slobodu počinio onaj tko je eksploatiran, tisuću je puta manje od nepravde koju mu čini onaj tko ga eksploatira. Krleža je to dobro znao, i za njega nije bilo dvojbe da je Jure Kerošević nevin čovjek koji je upravo stoga ubio [»žandara«, kako glasi optužnica, nap. N. G.J.]. Da, svakako, i kralj Aleksandar Karađorđević je s dobrim razlozima ubijen u Marseilleu. Taj diktator i lopov! Taj prepotentni lažov i ubojica.*

Ovdje izvedba prelazi u agitaciju, u jezik ideologije, a ne njegove kritike. Jezik ideologije nema etičke osjetljivosti prema ubojstvu. Kao Carrollova Kraljica iz *Alise u zemlji čudesa*, ljutito uzvikuje kome da odrubimo glavu. To je jezik koji izjednačuje državne i antidržavne teroriste, s obzirom na to da ni jedni ni drugi nemaju strpljenja za pravosuđe kao pregovaranje, demokraciju, javne bitke značenja.

Odmah potom Pakovićeva predstava prelazi i na mitski jezik žrtve, u kojem se tvrdi da je Krleža danas u Hrvatskoj potpuno marginaliziran. Citiram iz predstave:

*U suvremenoj hrvatskoj kulturi Krležin je gubitak falsificiran, i Krleža se u Hrvatskoj i za Hrvatsku pojavljuje sada poput jedne od onih sablasnih glava iz kanti za smeće u komadima Samuela Becketta. [...] Krleža je danas mrlja na tišini ništavila hrvatske uljudbe.*

Kako to da onda ta »mrlja u tišini ništavila« ima svoje redovite kazališne festivale (na jednom od njih producirana je i odigrana i sama Pakovićeva predstava), a k tome simbolički obilježava i mandat aktualnog direktora drame središnje nacionalne kazališne kuće (Krležin *Vučjak* u Buljanovoj režiji postavljen je 2014. godine kao manifestni početak »nove ere« u zagrebačkom HNK-u)? Krležin *Michelangelo* u režiji Sebastijana Horvata u riječkom HNK Ivana pl. Zajca obilježio je 2018. godinu kao

predstava iznimne glumačke i vizualnoakustične erudicije. Krleža ima i svoje legendarne pučke izvedbe, primjerice kroz rad performativne skupine Mokre gljive i njezina vođe Vene Mušinovića, koji je u dva ekstatičnogorka glazbeno-scenska nastavka obradio *Balade Petrice Kerempuha*. Krleža nosi akademske simpozije (od kojih su možda najpoznatiji Krležini dani u Osijeku), kao i ugledne teatrologinje i teatrologe koji mu se neprestano vraćaju (od starijeg Borisa Senkera do mlađih krležofila kao što su Suzana Marjanić i Nenad Obradović). Faktički, Krleža nije marginaliziran. Ali apokaliptička retorika inzistira na tome da jest, odnosno na tome da je besmisao toliko svemoćan da dovodi do iscrpljenja ili kraja povijesti, brisanja ljudskih tragova, sveopće smrti (argumentacije tipa: »ništa više nije istinito i sve je dopušteno«), do vrijednosnog kaosa ili ekstremno depresivnih uvjerenja o determinizmu ljudskog propadanja.

Emocionalna energija apokalipse u tom je smislu veoma značajna. Ona poziva na posvemašnju i k tome najodlučniju negaciju i revalorizaciju, ujedno dopuštajući i uranjanje u emocionalni prostor očaja. To je i etički i filozofski i politički i performativno veoma bogat prostor. Robin Marasco (2015: 4):

*Što ostaje od očaja ako nam je preostalo jedino ništavilo?  
Očajava li nihilist oko ičega? Očaj bi u nekim situacijama  
mogao biti najsigurniji lijek protiv nihilizma.*

Jer očajniku je *stalo* do vrijednosti koje osjeća poništenima. Pakovićeva predstava tvrdi da je Krleža »žrtva kapitalizma« zato što joj treba kritičar kapitalizma. Treba joj pisac koji se deklarirao kao socijalist, kritičar buržoazije, svakako autor kome je »malo« ljudsko stradanje najčešće u prvom planu izlaganja. Ali unatoč optužnici koja je javno čitana i njezinu parodičnom pozivanju na novoskovani Lex Krleža, prema kojemu je pisca moguće osuditi za veleizdaju države na čiju nepravdu ukazuje, publika finale izvedbe u kojem se »uskrslog« i nadopisanog Krležu sada ponovno osuđuje na smrt doživljava kao farsu ili kao parodiju. Smijucka

mu se. Teško je, naime, rabiti religiozne metafore uskrsnuća i smaknuća u istom izvedbenom događaju a da se pri tom ne upitamo je li u pitanju misa za egzemplarnu žrtvu ili možda ipak sekularno kazalište. Tim više jer Paković ne odustaje od zazivanja »paklene« bilance svijeta. Još jednom citiram iz predstave:

*KRLEŽA KAO DUH: Ja odlazim, i nikada se više ne ću u ovaj pakao vratiti! Ja sam sretan da sam ovdje obješen, kao što su najbolji uvijek vješani. Sretan sam, jer odlazim, i nikada se više ne ću u ovaj pakao vratiti.*

Baš kao i Šnajderov Šnatoš, koji opetovano umire od iste sugrađanske ruke početkom i krajem dvadesetog stoljeća, uspoređujući svoje stare i nove sugrađane s paklenim silama ravnodušnosti prema ljudskom stradanju, tako i Pakovićev Pakleža u dvadeset i prvom stoljeću umire smrću koja doduše ismijava *konačnost* ljudskog stradanja, dovršivost progona, dosegljivost posljednjeg biografskog poglavlja – ali i samu ideju pravde za heretike i kritike represivnih sistema.

Dio izvedbe koji ipak dovodi u pitanje kapitalizam i njegovu militarističku ravnodušnost prema ljudskoj boli nastaje kroz glumačku izvedbu očaja – taj posao obavlja Matulina interpretacija Krležina Horvátha iz drame *U logoru*. Matula je potpuno deheroizira. Nema visokog pathosa pravednika pred galgama. Nema grmljavine osude. Lice spuštenu pogleda dopušta da mu bježe suze, cijedeći se postrance, posramljeno i brzo obrišano starinskom maramicom od tkanine. Sjena tiho govori o sjeni, jedno posve »izbrisano« ljudsko lice govori o obješenoj ženi, ali govori kao da je s njome zauvijek zamijenio mjesto. Iz predstave:

*Horváth: Moj vlastiti ljudski odraz skinut mi je noćas s lica, i ja stojim tu bez svoje vlastite fiziognomije. Moje ja može izjaviti da ne će izvršiti zapovijed, ali moje ja šuti! Moje ja je sasvim logično moglo da se suprotstavi tome zbivanju, i ako se govori o dosljednoj*



*liniji mog ljudskog dostojanstva, moje bi ja bezuslovno i trebalo da to učini! Samo to je: moje ja je pripitomljeni pas! Moje ja je mi! Mi smo njegovani krvoločni psi koji ne smiju gospodarima nacije, pod zastavama, reći ne! Mi pjevamo himne kao da su lirske pjesme našeg srca, i s njima na usnama koljemo i vješamo svoje bližnje, one čije su nas pjesme u djetinjstvu uljuljkivale u san! Mati moja, starice! Mi imamo gadnu pasju njušku, mi smo odgojeni na lancu, i kad nam kažu kuš, mi moramo podvući rep jer smo mi tako dresirani! Mi smo tako batinama dresirani da ne smijemo reći ne ću! I sve te zastave, sve te himne, te zastave i države, sve je to zapravo pasja logika.*

No Matulin pas može ono što ne mogu ni štakor ni papiga: pas može doprijeti do drugog čovjeka, može otvoriti empatični moment ljudske solidarnosti. Njegovo *ne mogu* nije samo internalizirani glas režima, nego i glas pokazanog poraza, priznanja vlastitog očaja. Iako govori, taj očaj nam se ne obraća riječima. Habermas (1992: 140):

*Ovi autsajderi više nemaju jezik, bar ne jezik utemeljen na razumu, nemaju jezik kojim bi s drugima podijelili poruku o tome što su doživjeli. Njihova nijemost nalazi jezik samo u praznoj negaciji svega onoga što je metafizika nekoć afirmirala konceptom univerzalnog jedinstva.*

Da imaju jezik, mogli bi reći »neću«. Ovako još samo govore »ne mogu«. I taj pseći »ne mogu« ima u sebi mnogo slojeva trpljenja i slamanja, gaženja i ponižavanja, dakle prave rezervoare potisnutog gnjeva. Nikola Batušić<sup>2</sup> uspoređuje Krležinu dramu *U loguru* s Krležinim dnevničkim zapisom od 18. veljače 1915. godine, koji glasi: »Zašto nisam otputovao [...] ne razumijem čemu ovo mučenje? ostati je nekarakterno, a kako ne ostati? Ovo je sve diplomatsko poniženje, u svakom pogledu pasje, javno,

---

<sup>2</sup> <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1115>

intimno, moralno, tjelesno. Davi me. U omaglici sam. Kao da ću se onesvijestiti«. I ovdje je pseća egzistencija ono što nas čini, kako veli Krleža, podjednako javnima i intimnima.

Kamo bismo od toga mogli otputovati?

U vizije terorističke apokalipse?

Bila bi to veoma žalobna, definitivno smrtonosna spasenja.

Vratimo li se na početak predstave *Krleža ili što su nama zastave*, građanski aktivizam zahtijeva stalnu mobilizaciju javne odgovornosti, upravo po modelu Krležine obrane Keroševića. Svakodnevno otkrivanje nepravde, umjesto njezina jednokratnog, iskupiteljskog, mitogenog otkrovenja ili apokalipse. Jer upravo je u religioznoj retorici apokalipsa mišljena kao neka vrsta »kompenzacije« za sve ono što smo propustili učiniti tijekom življenog postojanja. Samim time, apokalipsa pokazuje prema *sadašnjoj* nepravdi, a ne budućem razračunavanju. Njena je retorička izvedba zamaskirana glumačkom dvostrukošću značenja: obećavajući budućnost posljednjeg suda, ona ukazuje na sadašnjost i njezin aktualno kobni poredak obespravljenosti.

U predstavi *Posljednja noć* (2018.) redatelja Branka Brezovca, u produkciji Eurokaza, susreću se tri vizije poraza »patriotizma« i tri varijacije na temu suvremene apokaliptike: Cvetnićev roman *Kratki izlet*, roman Johna Boyna *Prigovor savjesti* i drama Karla Krausa *Posljednji dani čovječanstva*. Geopolitički radijus: Hrvatska, Irska, Austrija. Već nam Krausov esej iz listopada 1908. godine naslovljen »Apokalipsa« najavljuje užas Prvog svjetskog rata i njegova vrhovnog jahača, cara Wilhelma II., dok *Posljednji dani čovječanstva* dokumentarno bilježe propagandističku mašineriju Prvog svjetskog rata, s njenim doslovce citiranim »patriotskim« parolama, reklamama i novinskim huškanjima na ubijanje. Krausova ekspresionistička drama uprizoruje sličan vrtlog zastava kao i Pakovićev projekt, jedino u njemu nema središnjeg mučeničkog lika (Krleže). Umjesto toga, Brezovec kao dramaturg i redatelj odlučuje se za adaptaciju Boyneova romana *Prigovor savjesti* (originalan naslov: *The Absolutist*, 2013.), u

kojoj pratimo homoseksualni odnos Tristana Sadlera i Willa Bancrofta na bojišnici Prvog svjetskog rata. Vremenski se, dakle, još jednom krećemo kroz dvadeseto stoljeće kao »stoljeće rata« (kako ga je u svojoj knjizi iz 1992. godine naslovio F. William Engdahl), jedino je tom dugom stoljeću domoljubnog ubijanja pridodan i problem potiskivanja homoseksualne ljubavi, kao i Cvetnićeve gorke reminiscencije na temu ratnog biznisa devedesetih godina u Hrvatskoj. Brezovec gradi arhitekturu košmarnih, višeplanskih slika, čiji su glumci i pjevači žive lutke projekcijskih filmskih prostora (autor videomaterijala: Ivan Marušić Klif). Filmski sadržaj predstave otkriva nam različite napuštene, nenaseljene prostore: ruševine Prvog svjetskog rata, ruševine Drugog svjetskog rata, ruševine Domovinskog rata, prazne hale, čekaonice, prazne bolničke krevete u improviziranim ratnim šatorima, mramorna bankarska predvorja. Mjesta propadanja i mjesta ispraznog luksuza. Svakako mjesta koja je već poharao neki vid apokaliptičkog ratovanja, bilo da su njime sagrađeni hramovi novcu ili bolnice. I sama glumačka izvedba, kolektivno usporena, stišana i stilizirana, također ukazuje na gotovo sablasne protagoniste nekog devastiranog svijeta. Čim se apokalipsa dogodila već nekoliko puta, čim je njezina metoda užasa serijska, ona dobiva i humorne dimenzije. U Brezovčevoj predstavi njezina protuteža nije nago ljudsko tijelo koje se na pozornici stidljivo okreće prema drugom nagom ljudskom tijelu, uz svečanu, gotovo pogrebno intoniranu glazbu Stanka Juzbašića. Međusobni odnos homoseksualnih protagonista obilježava emocionalna izdaja i sram jednoga od njih. Lik prividno lišen savjesti ujedno će biti i osoba koja je preživjela rat, dok će principijelni mirotvorac dobiti službeni status »prigovarača savjesti«, a zatim će ga ubiti. Brezovec se ne zaustavlja na motivu opetovanih vojno-ljubavnih izdaja, ni na brehtijanskom refrenu koji pjeva Zdenka Kovačiček: »Rat nije drugo nego poslovanje... olovnom robom«. U svoju montažu epohe ratova Brezovec uključuje i živu izvedbu uglednog satiričkog novinara Domagoja Zovka, poznatog po prozivanju građanske savjesti u TV-emisijama *Montirani proces* i *News Bar*. Zovak pita publiku: »Zar vas ne

draška miris Erosa i Thanatosa koji stupaju zajedno, poput Mirka i Slavka?« Komentirajući fotografiju dotjeranog poglavnika fašističke države NDH Ante Pavelića, izloženu na sceni, Zovak ga proglašava prvim hrvatskim transvestitom. O međuetničkoj mržnji reći će da je malo neobično što ljudi uglavnom mrze Srbe općenito, ali ne i one Srbe koje osobno poznaju. O idealu europske kulture: »Zašto moramo stalno misliti da smo manje vrijedni od onih koji žive na stoosamdeset kilometara udaljenosti od nas?«. I Karl Kraus na koga se predstava poziva satirički je ismijavao ratnu trgovinu mržnjama, kombinirajući citate iz Shakespearea i Goethea, vodvilja i žutih medija. Reporterstvo izdvojenih i potom sučeljenih komadića »nespojivih« realnosti samo po sebi ukida njezinu totalitarnu zatvorenost. Ozbiljnog, opsesivnog, žalbnog Don Quijotea nadglasava pragmatični Sancho Pansa. Je li time, kako pita Zovak, »narod postao pametniji, kritičniji«? Može li smijeh izliječiti melankoliju, može li apokaliptički slapstick postati naš odgovor na poharanost svijeta?

Brezovčeva predstava pokazuje koliko je teško govoriti o statusu »doma« bez paralelnog očitavanja statusa »svijeta«. Njen košmar i počinje zato što se zločini Prvog svjetskog rata prelijevaju u zločine Drugog svjetskog rata i u zločine postkolonijalnih ratova, odnosno zato što uništenost bilo kojeg dijela svijeta podrazumijeva uništenost i »mog« doma. I dok za nacionaliste domovinske granice ne mogu prestati biti »kontaminirane« stalnim prilivom stranaca, jednako koliko i odljevom »autohtonog« stanovništva, za kozmopolite je hiperobilnost između državnih granica prastara i k tome produktivna geopolitička praksa. U sva tri primjera koja navodi ovaj tekst, »dom« je toliko kompromitiran *iznutra* da svijest o njegovoj degradaciji izaziva apokaliptičke vizije. Uvjerena sam, pri tom, da apokaliptiku valja čitati kao bilo koji drugi žanr kritičke literature: ne kao »objavu«, nego kao žudnju transformacije. Pravičnosti. Manje destruktivnog supripadanja.

## LITERATURA

- Habermas, Jürgen (1992.). »The Unity of Reason in the Diversity of Its Voices,« u: *Postmetaphysical Thinking: Philosophic Essays*, ur. J. Habermas, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Lauro, Sarah Juliet (2017.). *Zombie Theory: A Reader*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Marasco, Robin (2015.). *The Highway of Despair: Critical Theory After Hegel*, New York: Columbia University Press.
- Matoš, Antun Gustav (1973.). *Malo pa ništa. Novele, humoreske, satire, scenski tekstovi* [ur. Dragutin Tadijanović]. Zagreb: JAZU – Liber – Mladost, str. 249-288.
- Šnajder, Slobodan (2005.). *Kaspariana*, Zagreb: Prometej.
- Šnajder, Slobodan (2005a). *Knjiga o sitnom*, Zagreb: Prometej.
- Šnajder, Slobodan (2006.). *Počelnica za melankolike*, Zagreb: Prometej.
- Šnajder, Slobodan (2006a). *Radosna apokalipsa*, Zagreb: Prometej.
- Schumann, Peter (1999.). »What, At the End of This Century, Is the Situation of Puppets and Performing Objects?«, u: *Puppets, Masks, and Performing Objects*, ur. John Bell, Cambridge MA: The MIT Press, str. 46-51.
- Shamsie, Kamila (2002.). *Cartography*, London: Bloomsbury.

## HOME, KROLIMP AND THE ACCOMPANYING APOCALYPTIC LITERATURE

### *Abstract*

»Sons of the country« and »fathers of literature« in literary and theatrical adaptations of Slobodan Šnajder, Branko Brezovac and Zlatko Paković have been put on stage against the homogenic ideology of canonic authors or the »homeland champions« of Croatian literature. Šnajder has staged Matoš, Brezovac has chosen Cvetnić and Paković has put on stage Krleža.

All three contemporary authors (Šnajder, Brezovac and Paković) with their theatrical means and parody techniques have stood as witnesses to the homeland as a special type of apocalyptic location and its accompanying literature, where the »older writers« cannot sleep peacefully, but rather continue to »grumble« about a systematic injustice, from their own perspective of »zombies« (neither dead nor alive protagonists).

Key words: Apocalyptic imagination; Šnajder – Matoš; Brezovec – Cvetnić; Paković – Krleža; parody; canon; homeland