

STRANO VS. DOMAĆE/DOMOVINSKO U HRVATSKOJ DRAMI POSLJEDNJIH DESETLJEĆA PROŠLOGA STOLJEĆA

Helena Peričić – Antonija Zubčić

UDK: 821.163.42.091-2

U hrvatskoj drami druge polovice 20. st., poglavito onoj iz sedamdesetih i osamdesetih godina, obilježenoj intertekstualnim eksperimentiranjem nad građom iz strane književnosti, kulture, mitologije i povijesti razvidna je težnja za sučeljavanjem tih sastavnica s elementima iz domaćega književnoga i kulturnog prostora, tj. s tradicionalnim na razini domaće književnosti odnosno na razini onih karakteristika kojima se autori dotiču bilo izražajnog (primjerice u korištenju stih) bilo fabularnoga temeljenog na usmenoj ili pisanoj književnoj baštini. Steče se dojam da je dimenzija dramskoga teksta oslonjena na hrvatsku literaturu odraz svojevrsne odanosti domaćem a ujedno domovinskom; uporaba obilježja, pa i (iz) »stranoga« svijeta i njegove kulturne ponude ovdje se usađuje u domaću književninu. U okvirima tzv. postmodernističkoga dramskog takvi su elementi oblikovanja i supostavljanja stranog uz domaće zamjetni u brojnih naših dramatičara spomenutoga razdoblja: Šoljana, Slamniga, Kušana, Paljetka, Brešana, pa i u onih novijega naraštaja poput autorske trojke Mujičić-Senker-Škrabe, Lade Kaštelan, Mislava Brumeca i drugih.

Ključne riječi: hrvatska drama; postmodernizam; domaće/domovinsko; intertekstualnoist, Luko Paljetak

I.

U hrvatskoj drami druge polovice 20. stoljeća, poglavito onoj iz sedamdesetih i osamdesetih godina, obilježenoj intertekstualnim eksperimentiranjem nad građom iz strane književnosti, kulture, mitologije i povijesti, razvidna je težnja za sučeljavanjem tih sastavnica s elementima iz domaćega književnoga i kulturnog prostora, tj. s tradicionalnim na razini domaće književnosti odnosno na razini onih karakteristika kojima se autori dotiču bilo izražajnog (primjerice, u korištenju stiha) bilo fabularnoga temeljenog na usmenoj ili pisanoj književnoj baštini. Stječe se dojam da je dimenzija dramskoga teksta oslonjena na hrvatsku literaturu odraz svojevrsne odanosti domaćem a ujedno domovinskom; uporaba obilježja, pa i (iz) »stranoga« svijeta i njegove kulturne ponude ovdje se usađuje u domaću književninu. U okvirima tzv. postmodernističkoga dramskog takvi su elementi oblikovanja i supostavljanja stranog uz domaće zamjetni u brojnih naših dramatičara spomenutoga razdoblja: Šoljana, Slamniga, Kušana, Paljetka, Brešana, pa i u onih novijega naraštaja poput autorske trojke Mujičić-Senker-Škrabe, Lade Kaštelan, Mislava Brumeca i drugih.

Lakanovski pojmljenu imaginarnu identifikaciju s izvanjskim ovdje se daje sagledati kao »sliku u zrcalu« sazdanu od tuđe književnosti, pri čemu vanjsko navodi autore ili nas kao čitatelje (ili slušatelje radio-drame ili pak gledatelje /predstave/), odnosno primatelje općenito umjetničkoga djela, čina, postupka itd. na vrednovanje i baratanje vlastitom književnom baštinom kao opozicijom, ali istodobno i polazištem za iskazivanjem književnostvaralačke odanosti domaćemu književnom bogatstvu a otuda i – domovinskom, izraženom kroz literaturu, tj. književnoformativni postupak. Cilj je ovoga rada osvrnuti se upravo na težnju za »identifikacijom s Drugim«, ali i za »povratkom kući« (u književnoizražajnom smislu) kao osvještenjem od potencijalno nekontroliranoga i nekritičkoga prihvaćanja »svega što je strano« u onoj fazi hrvatske drame druge polovice 20. stoljeća kad se ona oslobađa ideoloških okvira i diktata te otvara prema

(tzv. zapadnomu) svijetu. Strano/domaće, moderno/tradicionalno, Drugo (ili drukčije) naspram nacionalnom/domaćoj književnosti/baštinjenoj kulturi – paralelne su mogućnosti koje nudi i istovremeno eksploatira hrvatsko dramsko pismo u predmetnim desetljećima. Sprega stranoga (Drugoga) i domaćega/domovinskog dala je primjere za izuzetno zanimljivu i istraživački poticajnu dramsku građu i na formalno-izražajnoj i na motivsko-značenjskoj razini, obilježenu bogatstvom multikultur(al)noga, zastupljenog u jednom te istom dramskom tekstu. O dodirima između strane književnosti i domaće drame, te svojevrsnom »povratku« domaćih dramatičara vlastitoj književnoj ali i jezičnoj tradiciji autorica ovih redaka već je objavila niz priloga koji govore o hrvatskoj drami iz predmetnoga razdoblja, tj. iz druge polovice 20. stoljeća.¹

U jednom od ovdje relevantnih priloga isticana je upravo ta sastavnica vezana za domaću književnu i jezičnu baštinu kakva je zamjetljiva u Slamnigovoj radio-drami *Knez*,² prvi puta objavljenoj 1960., u 7. broju zagrebačkoga časopisa *Književnik*.³ (O toj je drami, kao i o ostalim Slamnigovim radiodramama, pisao među ostalima i Nikola Vončina. Jedan od njegovih priloga nosi upravo naslov: »Od 'Kneza' do 'Firentinskog

¹ Usp. npr. Helena Peričić, »Između stvaralačkog 'egzila' i poticajâ domaće književne tradicije (Slamnig, Šoljan, Paljetak)«, *Dani Hvarškoga kazališta. Prostor i granice hrvatske književnosti i kazališta*, ur. N. Batušić et al., HAZU – Književni krug, Zagreb-Split, 2006., str. 345-359.

² Usp. »Literarni bijeg & coming home: multikulturalnost i povratak nacionalnom (Slamnig – Šoljan – Paljetak)«, *Tekst, izvedba, odjek. Trinaest studija o hrvatskoj i inozemnoj dramskoj književnosti*, Erasmus naklada, Zagreb, 2008., str. 99-107.

³ Pokazat će se da je upravo razina jezika ona koja kao sidro pridržava mnogoliterarno i mnogokulturalno raspoloženoga Slamniga za tlo tradicije u književnosti ili samom jeziku. Pri tome dolazi do izražaja autorova zaigranost i ludizam koji ovdje pripadaju onim književnoznanstvenim istraživanjima što potječu od Platonovih, Schellingovih, Nietzscheovih, Huizinginih, Calloisovih shvaćanja ludističkih umjetnosti (usp. Nikola Vončina, *Doba raznolikosti. Ljetopis hrvatske radio-drame od 1957. do 1964.*, Hrvatski radio, Zagreb, 1996., str. 38).

capriccia'«. ⁴ Uz to, napise iz Slamnigovih mladih dana, koje su taj autor i Antun Šoljan objavili u časopisu *Međutim*,⁵ te one koje je nešto kasnije Slamnig objavio u raznim drugim časopisima držim značajnima za formiranje pogleda na odnos prema recepciji strane književnosti tih autora,⁶ ali i zastupljenost domaće literarne baštine u književnostvaralačkom diskursu u Hrvatskoj nakon šezdesetih godina prošloga stoljeća.⁷

Ako je pak strano u dramskoj književnosti u sedamdesetim i osamdesetim godinama prošloga stoljeća služilo prije svega kao stanovito »zrcalo« za vlastitu književnost, možemo se zapitati kako se ta uloga ostvaruje u domaćoj književnosti u posljednjem desetljeću prošloga stoljeća. Velik je broj primjera kojima bismo mogli ilustrirati gore obrazloženu tezu. Od intertekstualnoga povezanog s pučkim (o čemu je bilo riječi u /mom/ prilogu o Brešanu uvrštenom u zbornik skupa Dani Hvarškoga kazališta održanog

⁴ Usp. Nikola Vončina: »Od 'Kneza' do 'Firentinskoga capriccia'«, *Republika*, Zagreb, 61/2005., 11/12, 62-74.

⁵ Vidi članak: Helena Peričić, »Strana književnost i nacionalna književna tradicija. O dvjema Slamnigovim raspravama u časopisu *Međutim*«, *Književna revija* (Dani Ivana Slamniga, Osijek, 26.-29. listopada 2000.), ur. Branka Ban et al., Matica hrvatska Osijek, Osijek, 2001., br. 1-2, str. 65-67.

⁶ Usp. članak Helene Peričić, »Stvarno i nestvarno u radio-dramama Ivana Slamniga«, *O Slamnigu – drugi*, zbornik izabranih radova triju saziva međunarodnoga znanstvenog skupa *Modernitet druge polovice dvadesetoga stoljeća, Ivan Slamnig – Boro Pavlović, postmodernitet: Dani Ivana Slamniga* (Osijek, studenog 2002., Osijek – Budimpešta prosinca 2003. – siječnja 2004., Poznań listopada 2005.), 2006., Osijek/Poznań, Filozofski fakultet Osijek – Uniwersytet im Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2006., str. 227-234; ili u knjizi Helene Peričić, *Tekst izvedba, odjek. Trinaest studija iz hrvatske i inozemne dramske književnosti*, Erasmus naklada, Zagreb, 2008., str. 59-63.

⁷ Usp. Slamnig-Šoljan, »Misli o nacionalnoj literarnoj tradiciji«, *Međutim*, Zagreb, 1/1953., br. 1; te Slamnig-Šoljan, »Materijal iz tradicije: Matija Divković«, *Međutim*, Zagreb, 1/1953., br. 2; Ivan Slamnig, »Nacionalna literatura i komparatistika«, *Zadarska revija*, Zadar, 13/1964., br. 1, str. 47-61.

2017. godine),⁸ preko npr. Šoljanova *Barda* i razmišljanja o povratku domovini u tom komadu, potom Kušanova komada *Svrha od slobode*, iliti, kako ga autor podnaslovljuje, »povijesne dražbe s glumom i pjevanjem«, u kojemu se autor poigrava povijesnim epizodama Dubrovačke Republike u njezinu odnosu prema Bizantu, Veneciji, Osmanskome Carstvu, Napoleonu, Austro-Ugarskoj i drugim – novijim – »Drugima«, do dramskoga teksta *Priobalni triptih ili Domagojada* autorskog trolista Tahira Mujičića, Nina Škrabe i Borisa Senkera, komada nastala sredinom sedamdesetih godina prošloga stoljeća a tek nekoliko godina nakon Kušanova komada *Svrha od slobode*,⁹ *Domagojada* je »Skaz u kojem se poučnim primjerom vrloga a nesretnog Domagoja – koji, utekavši s rodne grude, vrativši se ponovno na nju, utekavši po drugi put i vrativši se naposljetku da na njoj i ostane, spozna [...]«;¹⁰ u tom se komadu primjenjuje Kušanovoj metodi usporediva stilska (povremeno stihovana – a time i, rekli bismo, slična metimetrička) strategija, pri čemu se autori zadržavaju na raznim fazama hrvatske prošlosti, a koriste se i songovi, kao što je to slučaj i u Kušanovu komadu. Na tom tragu razaznajemo i dodire s Brešanovom *Predstavom Hamleta u selu Mrduša Donja*, a onda posredno sa Shakespeareovim *Hamletom*, dok je moguće zamijetiti i dodire s nekim Plautovim/plautovskim sastavnicama. Šnajderov *Hrvatski Faust* iz 1982., koji eksploatira i intertekstualne i citatne i povijesne (ili metapovijesne) sastavnice, primjer

⁸ Vidi Helena Peričić, »Hamlet između Bukare i Učitelja«, *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno II.*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Književni krug Split, Zagreb – Split, 2018., str. 271-286.

⁹ U prvoj verziji *Domagojade*, napisanoj do jeseni 1975., završni dio predstavlja Petom pojavom »Utjecanja trećeg« i »Svrhom skaza«, dok se verzija iz 1995. sastoji još od »Utjecanja trećeg s dodatim četvrtim (poradi sebe samoga i nas samih)« koji obuhvaća šest pojava (Usp. u Mujičić-Škrabe-Senker, *3jada*, Naklada MD, Zagreb, 1995., str. 115-153).

¹⁰ *Domagojada*, u: Mujičić-Senker-Škrabe, *3jada*, Naklada MD, Zagreb, 1995., str. 7.

je načina na koji izraz u samome naslovu drame upućuje, rekli bismo, na »naš«, hrvatski slučaj *Fausta* te stavlja u opoziciju, gotovo oksimoronski, klasičnu literaturu i prostor domaćeg ili domovinskog.

Hrvatski – posebice postmodernistički – dramski rukopis (druge polovice) 20. stoljeća, u velikoj mjeri sadrži u tekstovima utkanu dihotomiju vanjskog (stranog) i domaćeg (domovinskog), poglavito u tekstovima nastalima od konca šezdesetih u bivšoj državi, pa potom u devedesetima u novoj. Praktično, korištenje utjecaja strane literature i njezino supostavljanje ili sučeljavanje s domaćom u dramskome predstavlja implicitno isticanje domaćega književnog terena, baštine, a ujedno i domovinskog.

To bi se, vjerujem, dalo potkrijepiti onim što Ivo Brešan tumači kao odnos *Teze* (Elsinor) i *Antiteze* (Mrduša Donja) u čijem spoju nastaje *Sinteza*, »postajući tako novom kvalitetom, koja nije više ni jedno ni drugo, ali istovremeno i jedno i drugo involvira u sebi«. ¹¹ Evo kako to dalje obrazlaže sam autor u ogledu objavljenom 1996. pod naslovom »Osnovna načela moga kazališnog sustava«:

*Bez tog dodira sa Shakespeareom, priča bi bila NIŠTAVILO, krajnje nezanimljiva čak i za običnu novinsku reportažu. Uzmimo, primjerice, Bukaru! Uzet za sebe, to je lik čovjeka kakva svakodnevno srećemo oko sebe i čiji se prikaz ne bi uzdigao iznad obične satire na pokvarenjaštvo malih seoskih moćnika, da se ne sudara s Klaudijem kao oličenjem vječnog, univerzalnog Zla.*¹²

(Helena Peričić)

¹¹ Ivo Brešan, »Osnovna načela moga kazališnog sustava«, *Republika*, Zagreb, 52./1996., br. 1-2, str. 5.

¹² *Ibid.*, str. 6.

II.

U drugom dijelu ovoga priloga usredotočit ćemo se na dva primjera, tj. na dvije Paljetkove drame – *Poslije Hamleta* (1993.) i *Orfeuridika* (1996.) – preko kojih ćemo nastojati pokazati i odnos naspram domaćeg i stranog u trećoj trećini 20. stoljeća, nerijetko obilježenoj isticanjem nacionalnog (i domovinskog) identiteta, a potom u drugoj polovici devedesetih godina, koja već – paralelno s tendencijama koje nasljeđuje iz prethodnih godina – predstavlja i pomak prema globalizacijskom dobu i »nestajanju« granica (između domaćeg i stranog). Multikulturalnost¹³ tako – u tekstu, kao i u društvu – počiva na mogućnostima asimilacije (koja uvijek pretpostavlja hijerarhiju, prilagodbu onom što držimo »vrijednim«, a što se u književnosti može očitovati afirmiranjem hipoteksta, primjerice kad je riječ o neistovrsnom ponavljanju (*Poslije Hamleta*), ili pak integracije Drugoga, a koja asimilaciji pretpostavlja »razliku« što, u konačnici, može dovesti do preispitivanja samoga pojma »vrijednosti« (a ne samo obrtanja predznaka). Preko Derridinih pojmova *odsutnosti* i spomenute *razlike* osvrnut ćemo se na status dramskog djela kao autorove jezične »domovine« u kojoj on (tekst) ima dvostruki status: i »domaćina« i »stranca«.¹⁴

Ovdje polazimo od dva Paljetkova djela nastala u devedesetim godinama 20. stoljeća te od ideje o književnom tekstu kao dvostrukom

¹³ Usp. Helena Peričić, »Metaliterarnost i multikulturalnost hrvatske drame druge polovice XX. stoljeća/Metaliterariness and Multiculturalism in Croatian Drama from the Second Part of the 20th Century«, *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Smjerovi i metodologije komparativnog proučavanja hrvatske književnosti. Tekstovi nastali povodom 50 godina Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu (1956.-2006.)*, ur. Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić-Bužančić, Književni krug, Split, 2008., str. 447-459.

¹⁴ Usp. Helena Peričić, »Multiculturalism and the Return to Tradition. Elements of the Literatures in English in the Works of Some Postmodern Croatian Playwrights: Slamnig – Šoljan – Paljetak«, *Identities in Transition in the English-Speaking World*, ed. By Nicoletta Vasta et. al., Forum, Udine, 2011., pp. 251-260.

znaku koji istovremeno funkcionira i kao »stranac« na tuđem terenu, i kao »domaćin« koji Drugoga ugošćuje. Taj odnos ilustrirat ćemo primjerom spomenutih djela koja svoju referenciju izgrađuju kroz odnos s hipotekstovima koje posreduju. Riječ je o dramama *Poslije Hamleta* i *Orfeuridika*. Prva nastaje početkom prve polovice desetljeća (1992.), a potonja početkom druge (1996.). Već je Ljiljana Ina Gjurgjan u svom radu »Intertekstualnost Paljetkove drame *Poslije Hamleta*« upozorila na način na koji se multikulturalno i intertekstualno isprepliću u prvom od dva navedena djela, gdje *Hamlet* (kao hipotekst) »funkcionira kao znak« koji »predstavlja eurocentrički sustav vrijednosti«,¹⁵ a Paljetkova reinterpretacija njegovo propitkivanje nakon raspada vjere u isti sustav,¹⁶ početkom Domovinskog rata i nakon prvih ratnih stradanja Grada. Upravo s aspekta književnoga djela kao (makro)znaka sastavljena od (mikro)znakova, odlučili smo se pozabaviti i drugom Paljetkovom dramom, točnije radiodramom *Orfeuridika*. Prikladno obilježivši, s jedne strane kraj rata u Hrvatskoj i stvaranje samostalne države, a s druge bliski konac jednog tisućljeća, Paljetak je odlučio »premotati film i staviti na repeat«, kako i sam naslov sugerira, mitološki prizor o Orfeu i Euridiki, odnosno njihovim suvremenim pandanima – skladatelju Leu Orffu i Eriki.

Restauracijom priče pjesnik priziva ne samo stare Grke već i čitavu povijest varijacija na temu, bilo opernih (Gluckov i Monteverdijev *Orfeo*), bilo književnih, uključujući i domaću tradiciju, napose dvojice »svojih« Dubrovčana – Mavra Vetranovića i njegove mitološke igre *Orfeo*, te Paska Primovića i barokne melodrame *Euridice*, posredujući čitatelju njihove verzije i nudeći mu svoj tekst kao »ostatke ostataka«, istovremeno degradirajući i privilegirajući i svoj i čitateljev status u jednoj književnoj domovini. Tragom Cesarića, i Paljetkovi junaci, »slijepi za stope bivšega

¹⁵ Usp. Ljiljana Ina Gjurgjan, »Intertekstualnost Paljetkove drame 'Poslije Hamleta'«. *Republika*, Zagreb, 52/1996., br. 3-4, str. 42.

¹⁶ Ibid.

života« i svojih prethodnika, tumaraju Pompejanskim ruševinama slijedeći korake koji nisu njihovi, a pri čemu ih samo naizgled usmjerava Vodič.

Kako smo već napomenuli, o djelu govorimo kao o semiotičkoj tvorevini sastavljenoj od manjih znakovnih jedinica koje posjeduju svoj izraz i sadržaj, a odnos kojih je polazna točka naše interpretacije. Budući da je riječ o radiodrami, za početak ćemo se osvrnuti na čin imenovanja, koji je u funkciji (de)konstrukcije identiteta. Naime, u Paljetkovoju dramu pojavljuju se tri ženska lika (Erika/Justina/Euridika) što ih intuitivno osjećamo kao »jedno«. Ideja svojevrsnoga jedinstvenog identiteta triju likova polazi od pretpostavljene identičnosti dviju sestara i njihove analogije s Euridikom (identičnost Justine i Erike određena je biološkom osnovom, jer su sestre, dok Euridika predstavlja njihov duhovno/kulturni korelat, duhovno/kulturnu sestru blizanku) te igre riječima koja počiva na aluzivnosti imena junakinja (Erika/Euridika) kao i na pažljivom sekvencionalnom rasporedu pojavljivanja likova (Erika i Justina u prizorima nikad se ne pojavljuju zajedno, već uvijek susljedno, jedna za drugom). Ako pak imamo na umu tematiku i ideju djela – pri čemu je Euridika/Erika objekt Orfejeve/Orffove ljubavi te ona koja mu konstantno izmiče – a uz to i psihoanalitičku tvrdnju kako je po pitanju ljubavi i žudnje svaki višak unaprijed manjak, onda možemo ustvrditi stanoviti višak reprezentacije (imenovanje kao čin samo/predstavljanja), koji nužno za posljedicu ima manjak »bića« – nemoć da se dopre do onog autentičnog kroz plural identičnih jedinica, a što na koncu ilustrira nemoć apsolutne spoznaje i apsolutne »konzumacije« voljenoga bića, odnosno nailazimo na, kako to Paljetak kaže – »razmak«.

U slučaju da krenemo od manjih jedinica teksta prema većima – od imena kao manje semiotičke jedinice prema motivskom sklopu kao složenijoj znakovnoj strukturi pa sve do samoga teksta kao hiperznaka – također nailazimo na spomenuti »razmak«. Kao primjer potonjega navodimo motivski sklop izgrađen na posudbi i preradi antičkoga motiva Euridikine dvostruke smrti, koji se u djelu očituje kroz ponavljanje različitih ishoda iste situacije te tako postaje obrazac za upisivanje razlika.

Prema mitskoj priči, Euridika umire prvi put kada bježeći od razbludnoga Arista stane na zmiju, a potom drugi put kada se vraća u Had nakon neuspjelog pokušaja Orfeja da je iz istoga izbavi. U Paljetkovoj drami te »dviije smrti« utjelovljene su u tzv. Čovjeku u kukuljici, koji progoni Eriku/Justinu tijekom radnje i čiji nam je identitet nepoznat do samoga *Finala*.

Prvi put ga susrećemo u *Drugome dijelu* drame,¹⁷ odnosno u prizoru u kazalištu kada puca u Justinu/Eriku, ali je ne uspijeva pogoditi, nakon čega ona »nestaje«. Zatim, u *Međučinu*, Čovjek u kukuljici ponovno puca u Eriku/Justinu, ali se Arist nađe ispred te »prima metak« usmjeren njoj i time joj spašava život, što je u opoziciji s mitskom pričom prema kojoj je Arist onaj od kojega Euridika bježi i zbog kojega na koncu smrtno stradava, dok u samom *Finalu*, kada se Čovjek u kukuljici ponovno pojavljuje, Arist puca u njega, odnosno, kako će se pokazati – nju, te dolazi do svojevrstne paradoksalne sinteze dvaju koncepata, jer time spašava život jednoj od sestara, a oduzima ga drugoj (razotkriva se kako je Čovjek u kukuljici, koji konstantno progoni jednu od sestara – onu koja je u određenom trenutku prisutna u (radio)dramskom prizoru – zapravo uvijek »ona druga«). Time Paljetak istovremeno i potvrđuje mitski završetak priče prema kojemu je Arist uzrok Euridikine smrti, ali ga i, potpuno paradoksalno, dokida, jer je on istovremeno i onaj koji je spašava (»od nje same«). To je čin tzv. »dvostrukog obrata« koji Prozerpina nudi kao savjet modernom Orfeju/Leu Orffu u njegovu snu: »osvrneš li se, osvrni se dvaput/i prema njoj i prema sebi«, a koji nam odzvanja onim *aporetičnim iskustvom*,¹⁸ koji Derrida – kad govori o uspostavljanju identiteta spram Drugoga – zove još i »iskustvom nemogućeg«¹⁹ upravo stoga što, prema riječima Adriane Zaharijević,

¹⁷ Drama sadrži *Uvod, Prvi dio, Drugi dio, Treći dio, Međučin, Četvrti dio* te *Finale*.

¹⁸ Adriana Zaharijević, »Evropa: 'mi' i drugi«, u: *Glas i pismo: Žak Derida u odjecima*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju i Narodna biblioteka Srbije, Beograd, 2005., str. 202.

¹⁹ Ibid.

»svako ili – ili pretvara u svako ni – ni u jednom dvostrukom gestu koji onemogućava da se poredak ikada uspostavi na čvrstim temeljima«,²⁰ odnosno – u našem slučaju – da se uspostavi dominacija jednoga obrasca nad drugim te u konačnici jednoga diskursa nad drugim, jedne interpretacije mita pa i »stvarnosti« nad drugom. Tako se odnos između mitskog i suvremenog (ali i odnos između teksta i pretpostavljen/og/ih mu hipotekst/ov/a) dovodi u odnos koji bismo mogli nazvati i odnosom derridinskog pregovaranja, za koji Zaharijević u svom radu *Evropa: »mi« i drugi* kaže kako »nije opterećen paradoksom iterabilnosti, obnovom osnivajućeg u konzervirajućem nasilju«. ²¹ Ilustraciju tog odnosa pisac zgodno dočarava i u pjesmi koju Erika/Justina izgovara u Leovu snu:

*U vremenu me gubiš, gubeći sa mnom vrijeme
dobivaš, oštri tren
okreta, prema točki
nad kojom bozi vlast
ne imaju, jer bozi nemaju vremena,
a mi ga imamo:
ja svoju starost, ti
mladost što starit će, ne dostižući moju,
kao dva pravca što se
ukrštaju kroz prostor
i samo prividno se,
iz svevidnog oka gledani, nalaze
u točki koja nije
točka već razmak je,
bezmjerni razmak, razmak...²²*

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid., str. 201.

²² Luko Paljetak, »Orfeuridika«, u: *Forum*, Zagreb, 39/2000., br. 7-9, str. 927.

Ovaj ulomak nameće nam se kao hermeneutička jezgra u pokušaju interpretacije Paljetkova djela iz dva razloga: jer objašnjava idejno-tematsku razinu djela te ilustrira princip gradnje kojim autor stvara svoj tekst. Točka u kojoj se prividno spajaju dva paralelna pravca naziva se »točkom nestajanja« ili »točkom konvergencije« (eng. *vanishing point*) i jedna je od osnovnih slikarskih tehnika, a shvaćena s kognitivnog aspekta predstavlja optičku varku, iluziju. Na tematsko-idejnoj razini ona odgovara spomenutoj nemoći spoznaje voljenoga bića i bića uopće, odnosno prizorima koji su za dvoje ljubavnika uvijek i sastanak i anticipacija rastanka. Na formalnom planu, Paljetak vodi dvije paralelne linije radnje, odnosno računa sa sadržajem mita o Orfeju i Euridiki kao latentnim predtekstom, paralelno s kojim, pažljivom gradacijom koju organizira ponavljanjem motivske situacije pri čemu se sa svakim sljedećim ponavljanjem uvodi višak informacije u odnosu na prethodnu situaciju u kojoj se motiv sastanka/rastanka javlja (vidi opis obrasca o kojemu smo govorili), gradi njegovu osuvremenjenu verziju, a kako bi ih u *Finalu* doveo do točke konvergencije (»ERIKA: Ja sam... [...] Euridika.«).

Odras dekonstrukcijske dvostruke geste: (onog »ni – ni«) te Paljetkova »dvostrukog obrata« kao jednog od mogućih principa pomoću kojih se može pristupiti djelu – možemo vidjeti i na stilskom planu, naročito u pjesmama koje se pojavljuju unutar Leova sna gdje se poseže za uporabom metafore, antiteze i paradoksa, čime se ostvaruje aluzija na dubrovačko renesansno ljubavno pjesništvo (poveznica s ljubavnom temom drame) te na barokno stvaralaštvo, napose njegov izraz. Stilski sredstva koja pronalazimo u pjesmama ujedno su i principi gradnje Paljetkova teksta (poput već objašnjene gradacije, antitetičnosti i paradoksa), zahvaljujući kojima, kao i izrazito humorističnom prizvuku (zbog kojega djelo ne zapada u pretencioznost) te sažetosti čitava drama djeluje poput uglazbljenog končetoznog iskaza. S druge strane, ponavljanje motivskog obrasca djeluje poput refrena pjesme, čime se iskorištava akustička dimenzija kao osobitost specifičnoga žanra kojem djelo pripada – radiodrame.

Također, ne vraća li nas i taj »ili – ili« o kojemu pišemo, natrag na hamletovsko pitanje i poznati Paljetkov »odgovor« (»dičnije je / i bit i ne bit, biti kao ne-bit, / ne biti kao biti«)²³ s tim da se više ne opredjeljujemo »radije [za] ljubav nego [za] vlast«, a kako sugerira sam autor,²⁴ i ne razrješuju se, već se ciklički ponovno uspostavljaju »metafizička«²⁵ i »konkretna akcijska pitanja«.²⁶ Hamletovsko pitanje kroz aspekt *Orfeuridike* ne ostvaruje se na planu sadržaja, već primarno kroz oblik, pitanje smjera. Dakle, odgovor koji Paljetak nudi u *Poslije Hamleta*, a koji Senker naziva »kompromisnim«²⁷ – »i bit i ne bit« – ostvaruje se kao konstruktivni princip novog djela, ali u svom negacijskom obliku (»ni – ni«).

Time dolazimo i do mogućnosti da oba djela promatramo s obzirom na razliku u smjeru. Kako Gjurgjan primjećuje, »promišljanje smisla ljudskog postojanja« u *Poslije Hamleta* odvija se »egzogeno«:²⁸ »Veliki pojedinci i njihova upitanost nad vlastitim smislom i nad smislom svijeta u kojem žive, nestali su sa scene. Umjesto toga likovi svoj identitet nalaze u zrcalu prošlosti koja im vraća njihovu grotesknu sličnost.«²⁹ S druge strane, na tragu Shakespeareova Hamleta, i Leo Orff stoji nad ponorom vlastitog smisla i vlastite tragedije, koja se očituje u nemoći spoznaje i odgovora na pitanje »tko si ti?«, koje je po mehanizmu povratne sprege (pa i Yorickova zrcala) usmjereno k vlastitosti bića. *Sparamagos*, komadanje božanstva, kasapljenje Orfejeva tijela nije više izvanjsko, ono je unutarnja

²³ Luko Paljetak, *Poslije Hamleta – Hamlet Aftermath*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 1997., str. 36.

²⁴ Luko Paljetak, »Uz *Poslije Hamleta*«, u: Luko Paljetak, *Poslije Hamleta – Hamlet Aftermath*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 1997., str. 151.

²⁵ Ibid., 150.

²⁶ Ibid.

²⁷ Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio. 1941. – 1995.*, Disput, Zagreb, 2001., str. 549.

²⁸ Ljiljana Ina Gjurgjan, 1996., str. 43.

²⁹ Ibid.

rascijepljenost koju odražava podvojenost (potrojenost) Drugoga (Erike/Euridike/Justine), a pri čemu nam nedostaju kriteriji identifikacije.

Također, kako je već napomenuto, Gjurgjan tumači *Poslije Hamleta* kao kritiku eurocentrizma.³⁰ No, upravo je postojanje određenoga referentnog okvira ono što omogućava artikulaciju i preispitivanje ustaljenih dihotomija u Paljetkovoju drami, kao što su muško – žensko, centar – periferija, svijet – selo. S druge strane, u *Orfeuridiki* ne postoje kriteriji kojima bismo identificirali okvir unutar kojega se krećemo. Vrijeme, prostor i identitet u drami relativni su – kao i njihovi pojmovi, a tako i oni muškoga i ženskoga, pa stoga i govorimo o Orfeuridiki, a ne o Orfeu i Euridiki. Odnosi moći među pojmovima koji se uspostavljaju i preispituju u *Poslije Hamleta*, gdje je svijet »globalno seoce« kojemu se Horacije već zasitio pripovijedati,³¹ i u kojemu je »Hamlet« krčma u koju svi putevi vode,³² odnosno Elsinor ružičnjak u poredbi s povrtnjakom koji čini ostatak svijeta,³³ u *Orfeuridiki* su destruirani. Pojmovni svijet vraćen je u svoje amorfnu podrijetlo, odnosno postaje uistinu »poput struje što se samo/u oba smjera prelijeva i toči./niti što gubeć niti stječuć što«.³⁴ Taj višak slobode i mogućnosti samoodređenja u konačnici likove ostavlja bez »tla pod nogama«, bez mogućnosti identifikacije, bez osjećaja pripadnosti, odnosno bez domovine, u najširem smislu. Zaključak je to pomalo ironičan, uzmemo li u obzir da predmetno djelo nastaje upravo u vrijeme konstituiranja jedne suverene zemlje.

(A. Zubčić)

³⁰ Ibid.

³¹ Paljetak, 1997., str. 7.

³² Ibid., str. 8.

³³ Ibid., str. 12.

³⁴ Ibid.

LITERATURA

- Ivo Brešan, »Osnovna načela moga kazališnog sustava«, *Republika*, Zagreb, 52/1996., br. 1-2.
- Ljiljana Ina Gjurgjan, »Intertekstualnost Paljetkove drame 'Poslije Hamleta'«, *Republika*, Zagreb, 52/1996., br. 3-4, str. 41-46.
- Luko Paljetak, *Poslije Hamleta – Hamlet Aftermath*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 1997.
- Luko Paljetak, »Orfeuridika«, *Forum*, Zagreb, 39, 2000., 7 -9, 915-932.
- Helena Peričić, »Između stvaralačkog 'egzila' i poticaja domaće književne tradicije (Slamnig, Šoljan, Paljetak)«, *Dani Hvarškoga kazališta. Prostor i granice hrvatske književnosti i kazališta*, ur. N. Batusić et al., Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Književni krug, Zagreb – Split, 2006., str. 345-359.
- Helena Peričić, »Metaliterarnost i multikulturalnost hrvatske drame druge polovice XX. stoljeća/Metaliterariness and Multiculturalism in Croatian Drama from the Second Part of the 20th Century«, *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Smjerovi i metodologije komparativnog proučavanja hrvatske književnosti. Tekstovi nastali povodom 50 godina Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu (1956.-2006.)*, ur. Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić-Bužančić, Književni krug, Split, 2008., str. 447-459.
- Helena Peričić, »Multiculturalism and the Return to Tradition. Elements of the Literatures in English in the Works of Some Postmodern Croatian Playwrights: Slamnig – Šoljan – Paljetak«, *Identities in Transition in the English-Speaking World*, ed. By Nicoletta Vasta et. al., Forum, Udine, 2011., p.p. 251-260.
- Helena Peričić, »Stvarno i nestvarno u radio-dramama Ivana Slamniga«, *O Slamnigu – drugi*, zbornik izabranih radova triju saziva međunarodnoga znanstvenog skupa *Modernitet druge polovice dvadesetoga stoljeća, Ivan Slamnig – Boro Pavlović, postmodernitet: Dani Ivana Slamniga (Osijek, studenoga 2002., Osijek – Budimpešta, prosinca 2003. – siječnja 2004., Poznań, listopada 2005.)*, 2006., Osijek/Poznań, Filozofski fakultet Osijek – Uniwersytet im Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2006., str. 227-234; ili u knjizi Helene

- Peričić, *Tekst, izvedba, odjek. Trinaest studija iz hrvatske i inozemne dramske književnosti*, Erasmus naklada, Zagreb, 2008., str. 59-63.
- Helena Peričić, *Tekst, izvedba, odjek. Trinaest studija o hrvatskoj i inozemnoj dramskoj književnosti*, Erasmus naklada, Zagreb, 2008.
- Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame, II dio. 1941. – 1995.*, Disput, Zagreb, 2005.
- Ivan Slamnig – Antun Šoljan, »Materijal iz tradicije: Matija Divković«, *Međutim*, Zagreb, 1/1953., br. 2, 103-113.
- Ivan Slamnig, »Nacionalna literatura i komparatistika«, *Zadarska revija*, Zadar, 13/1964., br. 1, str. 47-61.
- Adriana Zaharijević, »Evropa: 'mi' i drugi«, u: *Glas i pismo: Žak Derida u odjecima*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju i Narodna biblioteka Srbije, Beograd, 2005.

FOREIGN VS DOMESTIC IN THE CROATIAN DRAMA OF THE LAST DECADES OF THE 20TH CENTURY

A b s t r a c t

In the Croatian drama of the second half of the 20th century, especially the playwriting from the 1970s and 1980s, characterized by intertextual experimenting with the structure of foreign literature, culture, mythology and history, one can easily identify the tendency of confronting these components with the elements of the Croatian literary and cultural space, i.e. with the traditional – both at the level of dealing with the formal (e.g. when using a verse), or with the narrative based on either oral or written literature. One gets the impression that the dimension of the dramatic text leaning on traditional Croatian literature is the result of the loyalty towards the home and the homeland. The use of features, even the ones of (from) the »foreign« world and its cultural supply are here embedded into the domestic literature. In the frameworks of the so-called postmodernist drama, such elements of shaping and confronting foreign with Croatian are visible in the work of many of

our dramatists of the mentioned period: Šoljan, Slamnig, Kušan, Paljetak, Brešan, as well as in the younger generation of authors: Mujičić-Senker-Škrabe (triad), Lada Kaštelan, Mislav Brumec etc.

In this paper the authors focus on two examples, i.e. two Paljetak's plays – »Poslije Hamleta« (1993) and »Orfeuridika« (1996) – through which they want to demonstrate the relationship between the domestic and foreign in the last three decades of the 20th century, frequently characterised by emphasizing the national (and homeland) identity. In the second half of the 1990s, with the tendencies inherited from the earlier years – there is an obvious shift towards the era of globalization and »vanishing« of borders (between the domestic and foreign).

Multiculturalism thus – in the text and society – rests on the possibilities of assimilation (which always implies hierarchy, adaptation towards what is »valuable« to us), which in literature can occur through hypotext, i.e. when we deal with the (nonidentical) repetition (»Poslije Hamleta«) or the integration of the Other, that presupposes »a difference« to the assimilation (it may eventually lead to reconsidering of the term »value«). Through Derrida's absence and the above-mentioned difference, the authors review the status of the dramatic text as the author's »homeland« where it (the text) has a double status: it is »the host« and »the foreigner«.

Key words: Croatian drama; postmodernism; domestic/homeland; intertextuality; Luko Paljetak