

# KRATKI KURS PROPADANJA U JEDNOM ČINU O BREŠANOVIM JEDNOČINKAMA

*Goran Pavlić*

UDK: 821.163.42-2.09Brešan, I.

Prema Peteru Szondiju, jednočinka nije tek skraćena drama, već jedan dio drame koji se izdvojio u cjelinu. Za razliku od klasične drame, gdje napetost proizlazi iz međuljudskog zbivanja koje se razvija u smjeru nekog razrješenja, ovdje je dramska situacija finalni okvir cijelog dramskog kozmosa. Drugim riječima, determinizam jednočinke apsolutan je i ona stoga predstavlja »dramu neslobodna čovjeka«. Kravar ukazuje na prerestriktivno Szondijevo određenje i naglašava kompleksnost utjecaja koji u periodu moderne sukonstituiraju ovaj specifični žanr. Na temelju Kravarovih kritičkih opaski analizirat ću četiri Brešanove jednočinke iz ciklusa *Kratki kurs dugog propadanja* i supostaviti ih Brešanovoj, autorski čvrsto profiliranoj poetici u klasičnom dramskom formatu.

Ključne riječi: jednočinka; Brešan, Ivo; Kravar, Zoran; politika; modernizam

Prije dvije godine na jednoj se međunarodnoj strukovno-teatrološkoj internetskoj listi – SCUDD-u – koja okuplja nekoliko tisuća znanstvenika, povela žučna rasprava o tome što zapravo jest drama. Frontovi su brzo

ušančeni i nakon samo nekoliko replika bilo je jasno da će se rasprava voditi između tri dominantne pozicije. S jedne strane bili su zagovornici drame kao, hajdegerovskom frazeologijom rečeno, modusa bitka.<sup>1</sup> Nasuprot njima, dramu kao prvenstveno književni rod branili su filološki nastrojeni kolege. Naposljetku, dramu kao sinonim za izvedbeni fenomen u najširem smislu zagovarao je također nemali broj sudionika.

Rasprava nije donijela ništa novo, argumenti koji su se iznosili poznati su nam barem od antike, preciznije od Aristotelove analize temeljnih pjesničkih rodova ili pak Aristofanovih objeda spram Euripida i njegovga, navodno, sakatog dramskog umijeća. Štoviše, bez previše pretjerivanja, moglo bi se reći da povijest mišljenja o teatru i nije drugo do li historijat prijepora o tome što drama jest, a što nije; koje vrsta pjesništva legitimno pretendiraju na taj status, a koje se ne mogu nikako podvesti pod viši pojam drame. Kratki pregled povijesti dramskih teorija, kakav npr. poduzima Carlson u sad već klasičnoj trotomnoj studiji *Kazališne teorije* (1996., 1997.), svjedoči upravo tome. Ishodišno pitanje dramske teorije u najvećem broju slučajeva bilo je ontološko: što drama jest, a što nije. Rasprave o akcidensima ili dramatološkim specifičnostima bile su sekundarne, odnosno dolazile su u žarište tek pošto se primarni problem razriješio. Stoga pitanje rodova, vrsta ili žanrova nije tek tehničko kategorijalno pitanje. Ono se tiče same suštine drame ili, ako hoćemo, onog Dramskog.

U periodu moderne, čijim začetnikom, složivši se s raznim renomiranim teoretičarima,<sup>2</sup> možemo smatrati Charlesa Baudelairea, decidirana odijeljenost rodova počinje se dovoditi u pitanje. Od Baudelaireovih malih pjesama u prozi, odnosno znamenitog *Spleena Pariza*, preko eksperimenata s romanom koje promovira Zola, do ekshibicija s formatom

---

<sup>1</sup> Pozicija koju je u nas ekstenzivno razvio Vladan Švacov, napose u svojoj studiji iz 1976. *Temelji dramaturgije* (drugo izdanje, koje je priredila i uvodnom studijom popratila Sibila Petlevski, izašlo je 2018.).

<sup>2</sup> Usp. Bermanovu studiju *All That Is Solid Melts into Air* (1988.) ili Eysteinnssonovu *The Concept of Modernism* (1992.).

drame koje izvodi Strindberg, sveudilj smatrajući kako samo nastavlja naturalistički program,<sup>3</sup> nadilaženje rodovskih granica gotovo da postaje iskaz umjetničkog integriteta.

U ovom radu pokušat ću pokazati kako Brešanov ciklus pod naslovom *Kratki kurs dugog propadanja*, koji se sastoji od četiri jednočinke, odgovara na žanrovski izazov jednočinke, kao eminentno modernog formata.

\* \* \*

U uvodima u problematiku moderne ili modernizma postoji pretežito suglasje oko statusa te kategorije: ona je i temporalna odrednica, ali i konceptualni okvir. Smještali početak moderne u svjetska otkrića s kraja 15. st., u nešto raniji izum tiskarskog stroja ili pak u uže poetičkom smislu u klasicističku *querelle des anciens et des modernes*, uvijek razmišljamo o razdjelnici u kojoj se sučeljavaju dva antagonistična, samosvjesna perioda. Maldonado (1989.) u svojoj minucioznoj analizi termina »modernus« pokazuje kako svijest o temporalnosti postoji odvajkada, no sam termin *moderno* javlja se razmjerno kasno, negdje u 5. stoljeću naše ere. I označava osviještenu drugotnost spram proteklog perioda. Za takav epistemološki skok sam protok vremena nije bio dostatan. Bio je potreban nastup nečeg suštinski drugačijeg koje će u srazu s postojećim nužno proizvesti novi registar samorazumijevanja. To novo i drukčije bilo je kršćanstvo koje se uspostavlja spram poganskog svijeta, tada oličenog u padu Rima. No, kako ističe Maldonado, specifičnost ovog loma leži u tome što se u tom trenutku prvi put u povijesti javlja svijest »jedne epohe o tome da je uklopljena u povijest, [...] svijest o tome da posjeduje neku ulogu i neki smisao u vremenu i u povijesti« (Maldonado 1989: 441). A ta svijest o imanju specifičnog smisla u povijesti, naspram recimo puke bačenosti u povijesni slijed, bit će ključna značajka svih kasnijih prijelomnica, od već

---

<sup>3</sup> U tom je smislu predgovor *Gospođici Juliji* paradigmatičko mjesto dramske inovacije.

spomenute klasicističke »svađe«, preko poetičkih lomova iz 19. stoljeća do socijalističkih stremljenja ka Novom čovjeku. Na užem planu kazališnog razvoja ovakva se matrica ozbiljavala više puta tijekom stoljeća, čak i češće nego u širim okvirima općeg društvenog razvoja, no tek je devetnaestostoljetni modernistički rez u dramsku tehniku izazvao kategorijalni potres.

*Teorija moderne drame 1880-1950* Petera Szondija, u nas objavljena 2001., svojevrsni je katalog intervencija u tkivo drame koje se događaju u naslovom naznačenom periodu. Do njih dolazi zbog krize klasične drame, odnosno zbog krize koju tradicionalni dramski format doživljava uslijed radikalne izmjene senzibiliteta koju tada bujajući kapitalizam donosi na svjetsku scenu. To nadalje znači da inovacije koje dramski autori uvode u svoje pismo nisu tek rezultat osobnog hira, puke želje za posebnosti ili novinom, ili pak ekstravagance genijâ-pojedinaca, nego pokušaji nošenja s izmijenjenim razumijevanjem dramskog formata u određenom trenutku, koje proistječe iz izmijenjenog razumijevanja samog čovjeka u toj povijesnoj točki. Nadovezujući se na spomenuta Maldonadova određenja, može se i u ovom užem registru zaključiti kako se novi odnos prema »smislu u vremenu i povijesti« izrazio i na planu dramskog formata, a ne samo proširenjem niza motiva iz poznog devetnaestog stoljeća. Szondi u svojoj studiji locira pet ključnih autorskih poetika (Ibsen, Čehov, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann) koje se na originalne načine pokušavaju nositi s izazovom modernosti. No pored autorskih korpusa, u pokušaje spašavanja (tradicionalnog) dramskog formata ubraja i naturalizam, konverzacijski komad, jednočinku te tjeskobu i egzistencijalizam. Naposljetku, izlaže i pokušaje rješavanja krize kroz desetak autorskih poetika, mahom klasika prve polovice 20. stoljeća.

U okviru ovog rada problem reformatorskog ili pak spasonosnog potencijala jednočinke razmotrit ću na Brešanovom slučaju. Prema Szondiju, Hauptmann, Zola ili Maeterlinck napuštaju napetost kao ontološko ishodište drame pa nemoć njihovih protagonista ne rezultira međusobnim konfliktom, nego »beskonfliktnim jedinstvom zajednice povezane istom

sudbinom« (Szondi 2001: 75-76). Za razliku od klasične drame, »moderna jednočinka nije drama u malom, već jedan dio drame koji se izdvojio u cjelinu. Njezin model je dramska scena«, a to dalje znači da je lišena one dramske dinamike koja se realizira kroz stalno izmjenjivanje prvobitnog položaja s tendencijom finalnog razrješenja (Szondi 2001: 76-77). Napetost se ovdje ne gradi kroz dijaloge, nego su likovi već smješteni u »situaciju pred katastrofom koja već prijete čim se zastor dignu, i u daljnjem toku se ne može više otkloniti [...] tako se jednočinka potvrđuje i u toj formalnoj točki kao drama neslobodnog čovjeka« (Szondi 2001: 77). Dramska je napetost ovdje odlika izvorne situacije, takorekuć objektivni splet nesavladivih okolnosti, a ne rezultat suprotivih djelovanja protagonistâ. Iako Szondi svoju pregnantnu analitiku jednočinke gradi na dramskom materijalu, tj. dramskim inovacijama s kraja devetnaestog stoljeća, ove ću teze pokušati ovjeriti na materijalu nastalom u bitno drugačijem poetičkom, ali napose političkom kontekstu. Brešanov ciklus *Kratki kurs dugog propadanja* premijeru doživljava 1992., ali se idejno-kritički nastavlja na ranije uspostavljena tematska čvorišta, a to su prvenstveno ogrezlost socijalističkog sustava u birokratskom formalizmu, otuđenost od izvornih socijalističkih načela i odustanak od humanističkih ideala. Pokušat ću pokazati na koji način socijalizam, kao eminentno modernistički projekt, u Brešanovoj stilizaciji figurira kao deterministički kavez, odnosno kao prostor za razvoj drame neslobodna čovjeka te kako se s reprezentacijom toga nose četiri jednočinke.

\* \* \*

*Kratki kurs dugog propadanja* sačinjavaju četiri jednočinke, redom naslovljene *Mastodont*, *Autodenuncijacija*, *Kako je drug Jere Pičak isključen iz Saveza komunista* i *Egzekutor*. Već iz samih naslova dá se jasno razabrati politička intonacija, što već inicijalno naznačuje dominantni rakurs, koji se u samoj izvedbi ne iznevjeruje. Kako ističe Kravar u tekstu posvećenom jednočinkama u dramskoj književnosti hrvatske

moderne, središnja strukturna komponenta jednočinke jest radnja pa će »analiza jednočinke stoga, zacijelo, najbolje uspjeti, kao analiza njezine radnje« (Kravar 1980: 220). Zbog toga, a i zbog nešto slabije poznatosti ovih drama<sup>4</sup> u kratkim ću crtama iznijeti njihov sadržaj.

*Mastodont* započinje sastankom u policijskoj stanici gdje tajni agent Jere Malenica obavještava policijskog pročelnika Matu Rogulju o akciji prisluškivanja sumnjivog Amerikanca koji je došao u mjesto. Sastanak, osim opće atmosfere sumnjičavosti prema strancima, protječe kao samoispunjujuće proročanstvo: oni sumnjaju da je došljak agent CIA-e i slijed radnji kojima je Jere svjedočio – odlazak u polje, snimanje zemlje – to »nedvojbeno« potvrđuje: radi se, po sudu policijskog načelnika, o kristalno jasnom slučaju testiranja terena za mogući vojni desant. Maleničin detaljni izvještaj o iskopavanju dugih kosti i ostalih fosila tumači se kao pronalaženje zakopane vojne opreme. Pročelnik tada nalaže da se asistenta tog američkog »agenta«, gimnazijskog profesora Ivana Lučića, odmah uhititi, što je poduzetni Jere već učinio. Rogulja kreće s ispitivanjem Lučića, ovaj priznaje da surađuje sa svjetski priznatim paleontologom, što Rogulja razumije kao stručnjakom za paljenje i svako daljnje pojašnjavanje je izlišno. Svu stručnu paleontološku terminologiju Rogulja »prevodi« u tajni, kodirani vojni jezik, a sve kako bi osnažio početno uvjerenje da je riječ o agentu CIA-e. Na Lučićevu vijest da su u polju tražili ostatke prapovijesnih slonova, policajac oštromno komentira kako samo budale mogu nasjesti na priču o slonovima u Hrvatskoj i kako sve potvrđuje sumnje o vojnoj špijunaži. Na pokušaje Lučića da urazumi pročelnika, ovaj ga diskreditira jer je filozof i kao takav »u stanju svašta dokazat, da je bilo crno, a crno da

---

<sup>4</sup> Mrežni pretraživači Nacionalne i sveučilišne knjižnice i Portala hrvatskih znanstvenih i stručnih časopisa (HRČAK) ne pronalaze nijedan rad posvećen ovim dramama, a indikativno je da i Mira Muhoberac u iscrpnom i enkomijjski intoniranom *in memoriamu* Ivu Brešanu u *Vijencu* ovaj ciklus ni ne spominje. Ova faktografija u najmanju ruku ukazuje na drugorazredni status tih djela u cjelokupnom Brešanovu opusu.

je bilo« (Brešan 1997: 17). U stanicu ulazi i upravo privedeni paleontolog Welden, unezvjeran činjenicom da je priveden i da se fosilnim ostacima barata kao dokazima o špijunaži. Rogulja se na molbe za pažljivim tretmanom materijala ogлуšuje, podozrivo tretirajući Welden kao prokazanog špijuna i time neprijatelja. Policajci donose mastodontovu kljovu koju pročelnik razbija šipkom s namjerom da u njoj pronađe prislušni aparat, što zgrozi Welden. Budući da mu u prtljazi ili sobi nisu ništa pronašli, Rogulja jedino rješenje vidi u zadržavanju Welden dok ne propjeva. Na sugestiju Malenice o oprezu s takvim tretmanom stranog državljanina, kao jedino logično rješenje nadaje se izgon stranca iz zemlje. Nakon odlaska znanstvenika preostaje još obračun s profesorom kao suradnikom stranih špijuna. Pročelnika tada naziva ministar unutrašnjih poslova, kori ga zbog međunarodnog skandala koji je prouzročio, a Rogulja sve svaljuje na svog agenta Malenicu i u bijesu ga gađa uredskim priborom.

U formalnom smislu ova jednočinka slijedi sve žanrovske odrednice: mjesto i vrijeme radnje posve su komprimirani, u igri je mali broj likova koji se donekle profiliraju radnjom. Jedino što stilski iskače jest poprilično neuvjerljiva karakterizacija pročelnika policije čiji su kognitivni kapaciteti oslikani gotovo groteskno. Pored bahatosti, koja proizlazi iz političke funkcije, njegovo tumačenje stvarnosti više priliči psihički potpuno rastrojenom čovjeku nego pouzdanom činovniku represivnog sustava. Takav gradbeni postupak Brešan će koristiti i dalje u ciklusu.

Druga drama u *Kursu* jest *Autodenuncijacija*. Radnja počinje jednog nedjeljnog popodneva u stanu Mičićevih kad se muž Pero ranije od uobičajenog pokunjen vraća kući iz kavane. Na inzistiranje supruge Anke priznaje da ga mori činjenica što su ga u kavani motrili predsjednik općine, načelnik policije i sekretar partijskog komiteta. On sumnja da mu nešto zamjeraju, žena zaključuje da je to činjenica što ih ne pozdravlja, a sam taj propust prema organima vlasti može djelovati sumnjičavo. Ipak, razgovor o nogometu koji je nedavno vodio s prijateljima može biti razlog sumnjičenju, smatra Anka, jer samo naivni misle da nogomet nema veze

s politikom. No, još je opasnije, smatra supruga, ne prijaviti neku naoko nevažnu informaciju koju si slučajno čuo jer sve se može protumačiti kao izazov vlastima. Stoga je baš svaka socijalna situacija potencijalno ugrozbeno jer razni su ljudi od strane državnog aparata zaduženi da prate svakoga. Ankinim riječima: »Ništa ja nisam napuvala [...] oni jedva čekaju da negdi neko nešto reče, a onda to napušu da bi ga mogli zatvoriti. Njima treba neprijatelj. Kad ne bi nalazili neprijatelje, ne bi imali šta radit« (Brešan 1997: 39). Situacija se zakomplicira kad policija dolazi kod susjeda, a prijatelji, koje Pero krene u blagoj panici nazivati, ne odgovaraju na pozive ili su izašli s nekim nepoznatim ljudima koji su došli po njih. Pero shvaća da je Anka bila u pravu i odlučuje sam se prijaviti policiji kako bi izvojevao barem olakotne okolnosti pri izvjesnom progonu. Uto se čuje kucanje, pred vratima je susjed Rajević s gornjeg kata, ujedno partijski sekretar u Perinom poduzeću. U formalnom tonu priopćava Mičićima da je u skladu sa zaključcima Centralnog komiteta o uključivanju nepartijskog kadra u samoupravni sustav Pero nagrađen ordenom rada. Pero i Anka ostaju skamenjeni od čuda.

Za razliku od aktivno destruktivnog djelovanja državnog i partijskog aparata u *Mastodontu*, ovdje je narav političkog sustava prvenstveno sablasna. Ona djeluje na svijest podanikâ i kada faktički ničim tome ne doprinosi jer je represivni sustav internaliziran do krajnjih granica. Ishod je u konačnici pozitivan, nitko ne strada i žanrovski gotovo da možemo govoriti o komediji zabune.

Radnja drame *Kako je drug Jere Pičak isključen iz Saveza komunista* počinje sastankom u mjesnoj zajednici Čučac gdje ostarjeli članovi Partije, borci iz rata, čekaju najavljenog gosta, tridesetogodišnjeg Roberta Papka. On se konačno pojavljuje, a za njim i Lubin, sekretar lokalnog odbora Saveza komunista, koji odmah formalnim tonom otvara sjednicu odbora. Papak bi se htio učlaniti u ovu organizaciju kako bi donekle popravio ugled koji je narušio djelovanjem na fakultetu u Zagrebu. Lubin donosi naredbu središnjice da se svi koji aktivno ne doprinose razvoju samoupravnih



odnosa imaju izbaciti iz Partije. Iako su svi penzioneri i u mjeri svojih mogućnosti doprinose partijskim zadacima, nekoga se mora izbaciti kako bi zapovijed s više instance bila realizirana. Pritom Lubin ne želi sam odlučiti o tome nego odgovornost prenosi na grupu. Prvi je prijedlog izbacivanje novopridošlog člana jer je u pola sata članstva najmanje pridonio zajednici. Ali, pristigli mladić sin je direktora kombinata i predložena opcija ne dolazi u obzir. Kreće svađanje oko kandidata koji najviše zavređuje izbacivanje, a s prijedlogom se javlja novopridošli član. On sugerira da se izbaci onog tko faktički najmanje doprinosi, a to je najstariji i pomalo senilni Jure Pičak, koji je član partije još od 20-ih i jedini nosilac spomenice rata. Na zgražanje drugova, Papak uzvraća hladnom birokratskom logikom objašnjavajući zašto bi upravo to rješenje bilo najbolje za sve. Ćiribina (Manda), jedina članica kolektiva, oštro se tome protivi zbog velikih Jerinih zasluga u stasanju Partije. Nakon što je demokratski izglasano njegovo izbacivanje, za koje je i sam Jere glasao, on situaciju poprati komentarom »I red je da se mi stari maknemo. Na mlađima svit ostaje« (Brešan 1997: 61).

Zadnja drama, *Egzekutor*, počinje prizorom iz staračkog doma gdje se štićenici – Ćoka, Šore, Maćo, Gudac i Franula – svađaju oko toga što će se gledati na televiziji: film *Orkanski visovi* ili politička emisija. U didaskalijama nalazimo citate iz političke emisije, uglavnom birokratski otupjeli partijski novozbor o uspjesima socijalističke vlasti. Šore ne može podnijeti taj politički diskurs za koji kaže da su »sve to najobičnije prazne riječi, glancanje i laž« (Brešan 1997: 67). Ćoka jedini drži do takvih vijesti, hvali se sudjelovanjem u ratu i kako je zadovoljan da društvo napreduje jer se za to i borio. Uslijed tih prepirki dolazi direktor doma i najavljuje posjet ministra za zdravstvo i socijalnu skrb. Potom ponovno s televizije ide vijest o 40. obljetnici bitke i Ćoka tvrdi da prepoznaje svoje suborce, a razlog zašto ga ne spominju tom prilikom jest njegovo tajno djelovanje. Na ismijavanje sustanara Ćoka inzistira da podijeli svoju priču o tome kako je pobio tri stotine zarobljenika i bacio u jamu. Šore tada posumnja da bi priča i mogla biti istinita jer je takvih slučajeva bilo, a samih izvršilaca

odmazde partija se uvijek htjela riješiti. Ćoka dalje nastavlja kako je i u gradu djelovao kao egzekutor za fašiste i njihove suradnike i uživljeno na kolegama demonstrira kako je to izvodio. Među prijateljima opet zavlada nevjerica, pogotovo jer u poslijeratnom periodu nije za te »zasluge« bio nikako nagrađen, štoviše propio se kao obični lučki radnik. U jednoj od Ćokinih akcija ubijen je fašistički komandant Galvani. Za odmazdu ubijeno je nekoliko lokalnih mladića, među kojima i Šorin brat. Franula ispituje o sudbini svoje prijateljice Anke i Ćoka iznosi kako je i Anku i njezinu majku dao likvidirati. Pritom se pravda kako je samo slušao naređenja. Taman kad se Šore razjari nad onim što je čuo, ulazi direktor u pratnji ministra. Ćoka prepozna ministra kao svog ratnog komandanta Brka, iznosi mu likvidacije koje je obavio po njegovu naređenju, ali ministar glumi da ne razumije o čemu se govori jer stvari kojima Ćoka govori nikad se nisu radile. Ćoka se sruši od očajanja što ga nadređeni nije prepoznao, a njegovi se kolege hladno udaljavaju.

\* \* \*

Ako se strogo držimo gornjih Szondijevih naputaka, u svim četirima dramama likovi se zaista nalaze pred katastrofom koja se više ne može otkloniti. I ta je katastrofa determinirana partijskim djelovanjem, bilo tijekom Drugoga svjetskoga rata, kao u *Egzekutoru*, bilo u poraću u obliku djelovanja socijalističke vlasti, što je slučaj u trima preostalim jednočinkama.

U već spomenutom Kravarovu članku nalazimo nekoliko važnih primjedbi o naravi gotovo mehaničkog determinizma hegelovske provenijencije kojim Szondi pristupa jednom kompleksnom i dinamičkom polju kao što je to dramska književnost na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće. Prema Kravarovoj tvrdo materijalističkoj interpretaciji, Szondijeva teorijska intervencija »daje odviše čistu sliku oblika, kako s obzirom na njegovu strukturu, tako i s obzirom na dijakroniju njegova prerastanja u dramsku vrstu (Kravar 1980: 213). Drugim riječima, obilje primjera jednočinki

diljem europskog kulturnog prostora ne može se podvesti pod ovako strogu i elegantnu tipologiju. Često jednočinke ne svršavaju tragično te u samom svom tijelu sadrže obilje humora. Međutim, vanjska determiniranost likova ostaje i u takvim slučajevima (ibid.). Kravar zbog toga oprezno domeće: »umjetnički oblici, kad se na njih prestane gledati kao na manifestacije jedne apsolutne vrijednosti, otkrivaju se obično u mnogostrukosti svoje geneze, kao rezultat razvoja koji je tekao na različitim stranama, slijedeći različite motivacije« (ibid.). Nadalje nadodaje kako je demokratizacija kazališnih repertoara krajem 19. stoljeća otvorila prostor jednočinkama da se pojavljuju uz bok višečinskim formatima većega umjetničkog digniteta te zaključuje: »Stoga je moderna jednočinka oblik posve nejedinstvena podrijetla, nastao na presjecištu tradicija kojih bi susret, izvan bizarno mješovitih repertoara onovremenih kazališta, bio nezamisliv«; u njoj se »kombinira problematika moderne građanske drame s formativnim principima i tematskim materijalom lakših scenskih vrsta« (Kravar 1980: 215). Dakle, usuprot entelehijskom objašnjenju nastanka jednočinke, Kravar nudi nijansirani uvid, uvažavajući pluralnost genealoških izvorišta.

U kontekstu ovog rada taj je pomak ključan. Uvažavajući Kravarove dopune, jednočinku nismo prisiljeni promatrati isključivo kao odgovor na krizu drame u jednom preciznom povijesnom trenutku, nego kao autonomni oblik, specifičnih strukturnih obilježja, koji kombinira nekoliko izvedbenih tradicija i nije nužno vezan genealoškim determinantama prvih primjeraka svog žanra. To je za primjenjivost odabrane analitike u ovom slučaju presudno, uzimajući u obzir i autorski i fikcijski kontekst Brešanova ciklusa, naime jugoslavenski socijalizam.

Kako naglašava Marshall Berman:

*[...] biti moderan znači živjeti život pun paradoksa i kontradikcija; biti svladan gigantskom birokracijom koja ima moć da kontrolira, ali često i uništi čitave zajednice, vrijednosti, živote; a unatoč tome, znači i biti ustrajan u odlučnosti da se tim snagama treba suprotstaviti, boriti se da se taj strani svijet pripitomi (učini našim). To znači biti*

*revolucionaran i konzervativan; otvoren novim mogućnostima, iskustvima i avanturama i istovremeno biti preplašen nihilističnim dubinama kojima vode mnoge od tih avantura... biti potpuno moderan, znači biti i antimoderan.* (Berman 1988:13-14)

Imajući na umu da je socijalizam eminentno moderni projekt, u smislu kako modernost određuje Maldonado, ovakvo se određenje odnosi i na njega. Prije nego monolitan i etički konzistentan sustav, kao i svako drugo političko uređenje on je kompleksno i proturječno premežište društvenih silnica koje se u datom povijesnom trenutku materijaliziraju u nekoj socijalnoj formaciji. U tom smislu, birokratska narav vlasti, represivna funkcija policije, udaljenost svakodnevice od proklamiranih ideala – sve dramatoške silnice i u Brešanovim jednočinkama – nisu endemične aberacije socijalističkog sustava, nego zbir strukturnih odlika svakog modernog političkog projekta. Prema ekstenzivnim izlaganjima Losurda (2015.) i Lande (2018.), zazor prema socijalizmu inherentna je značajka liberalne, građanske pozicije i u takvim se vizurama socijalizam često kulturalizirao kao istočnjački, barbarski, niževrijedni oblik socijalne organizacije.<sup>5</sup> S tim na umu Brešanov *resentiment* prema socijalizmu, koji isijava iz drama, ne moramo čitati kao osobni zazor<sup>6</sup> prema tom društveno-političkom sistemu, nego kao izvorno obilježje samorazumijevanja europske građanske kulture. Utoliko svjetski, izvanfikijski okvir koji strukturira dramski mikrokozmos nije samo opresivni socijalistički režim koji je izdao svoje emancipatorske ideale, što je vidljivo na planu motiva, nego upravo građanska kultura liberalnih demokracija koja se u ovim dramama, bar implicitno tretira kao superiorna.

---

<sup>5</sup> O političkim predrasudama prema barbarima, utemeljnim na izvorno pogrešno interpretiranim grčkim izvorima, uvjerljivo izlaže Canfora (2007.).

<sup>6</sup> Padajući pritom u ono što Noël Carroll (2001.) naziva *biografskom zabludom*.

Manihejska optika koju nudi Brešan u ovim dramama i inače je svojstvena njegovu dramskom pismu. Kako naglašava Senker u svom tekstu »Kultura graničnog područja«, pozivajući se na Saidove uvide iz *Orijentalizma*, a referirajući se na *Predstavu Hamleta...*: »I Brešanov se dramski svijet rascijepio na Istok, utjelovljen u mjesnom političkom moćniku Bukari i njegovoj sviti, i Zapad, koji zastupaju Shakespeareova tragedija i mjesni učitelj« pri čemu je Zapad ovdje »zavičaj duhovnosti, slobode, kulture, demokracije i pluralizma, a Istok materijalizma, nasilja, barbarstva, dogmatizma i totalitarizma« (Senker 1996: 133).

U četiri jednočinke ta isključujuća kulturna raskoljenost prisutna je već i na planu onomastike. Negativni likovi zovu se narodnim imenima (Mate, Jere, Kike, Manda, Franula), dok kultiviraniji likovi nose uobičajena građanska imena (Ivan, Robert). Pučki su likovi uglavnom grubi, vulgarni, neobrazovani, rubno pismeni, sitno proračunati i bez jasnog etičkog integriteta. Izuzetak od toga su Franula i donekle Šore u *Egzekutoru*, Pero u *Autodenuncijaciji* i Jere Pičak u eponimnoj drami. Dok takva karakterna uniformiranost u klasičnom dramskom formatu može biti izuzetno problematična jer djelomice ili čak i pretežito zatvara prostor razvoju likova, u determinističkom kozmosu jednočinki to je manji problem – likovi su, kako smo rekli, determinirani vanjskom logikom i u drami će samo odraditi neminovno. Otud i antiklimaktični kraj tri od četiri drame. Jedino u *Mastodontu* djelovanje protagonista proizvede naznaku sankcije za protagonista; u ostala tri slučaja status svih dionika ostaje isti, zlodjela se zanemaruju, prekršitelji ostaju nekažnjeni, sustav nastavlja funkcionirati istom logikom kao i prije. Stoga možemo reći kako, sukladno Szondijevoj dijagnozi, ove jednočinke zaista ostaju »drame neslobodnog čovjeka«.

\* \* \*

Uvodno sam format jednočinke okarakterizirao eminentno modernim. Posežući za Kravarovim i Szondijevim određenjima, pokušao sam vidjeti na koji način takva analitika može poslužiti u pristupu teorijski relativno

zanemarenom aspektu Brešanova stvaralaštva, njegovim četirima jednočinama. Za razliku od njegovih »velikih« drama iz ciklusa *Grotesknih tragedija* ili *Novih grotesknih tragedija*, jednočinke ne samo kvantitativno, nego i suštinski nude uži uvid u dramski mikrosvijet – svijet lišen nijansirane psihologije i preobrazujuće snage djelovanja pojedinaca. Uz izostanak eksplicitnog historiziranja, neposredno razvidnog u trenutku nastanka drama, ali u samim dramama prisutnog tek kroz nekoliko temporalnih naznaka i pokoju repliku, *Kratki kurs dugog propadanja* nije (samo) prokazivanje socijalističkih defekata kako se iz sižea da razabрати, nego manifestacija sudbine pojedinaca bačene u svijet modernosti. Za iskaz razočaranja socijalizmom u svojoj punini njegovih iznevjerenih obećanja bilo je potrebno ispisati ozbiljan dramski opus. Za izlaganje apsolutnog očajanja, iz gore navedenih razloga puno se prikladnijim pokazao format jednočinke.

## LITERATURA

- Berman, Marshall. 1988. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. Penguin Books. London.
- Brešan, Ivo. 1997. *Utvare*. Znanje. Zagreb.
- Canfora, Luciano. 2007. *Demokratija. Istorija jedne ideologije*. Clio. Beograd.
- Carlson, Marvin. 1996. *Kazališne teorije 1*. Hrvatski centar ITI. Zagreb.
- Carlson, Marvin. 1997. *Kazališne teorije 2*. Hrvatski centar ITI. Zagreb.
- Carlson, Marvin. 1997. *Kazališne teorije 3*. Hrvatski centar ITI. Zagreb.
- Carroll, Noël. 2001. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Eysteinson, Astradur. 1992. *The Concept of Modernism*. Cornell University Press. Ithaca.
- Kravar, Zoran. 1980. »Jednočinke u dramskoj književnosti hrvatske moderne«. *Dani Hvarškoga kazališta*. 24/1. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Književni krug Split. Zagreb, Split.

- Landa, Ishay. 2018. *Šegrto v čarobnjak. Liberalna tradicija i fašizam*. Disput. Zagreb.
- Losurdo, Domenico. 2015. *War and Revolution. Rethinking the Twentieth Century*. Verso. London, New York.
- Maldonado, Tomás. 1989. »Od 'modernus' do modernog«. *Quorum*, br. 5. 439-447.
- Muhoberac, Mira. 2017. *Gole maske Ive Brešana*. Zagreb. <http://www.matica.hr/vijenac/597/gole-maske-ive-bresana-26361/> (pristupljeno 10. siječnja 2020.).
- Senker, Boris. 1996. »Kultura graničnog područja«. *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*. Hrvatski centar ITI. Zagreb.
- Szondi, Peter. 2001. *Teorija moderne drame 1880-1950*. Hrvatski centar ITI.
- Švacov, Vladan. 2017. *Temelji dramaturgije*. Hrvatska sveučilišna naklada – Akademija dramske umjetnosti. Zagreb.

A SHORT COURSE ON THE DECLINE IN ONE ACT.  
ON BREŠAN'S ONE-ACT PLAYS

*A b s t r a c t*

According to Peter Szondi, the one-act play should not be conceived of as a short play, but as a part of a play which emancipated itself into a distinct unit. Unlike classical form of play where tension derives from interpersonal activities which strives towards a resolution, the dramatic situation in one-act play functions as the ultimate horizon of everything that happens. In other words, the determinism that characterizes the one-act play is absolute, thus it represents the »drama of the un-free man«. Kravar considers Szondi's definition as the too restrictive and stresses the complexity and variety of influences which structure this particular genre in the modernist period. Following Kravar's suggestions, I'll analyse four one-act plays written by Ivo Brešan, form his cycle »A Short Course of the Long Decline«, and counterpoise them to Brešan's distinctive dramatic style in his more classical works.

Key words: one-act play; Brešan, Ivo; Kravar, Zoran; politics, Modernism