

REPUBLIKA MU KAO POSTMODERNA *LESEDRAMA* –
SUČELJAVANJE JAKOBINSKOG TEATRA
I LATINOAMERIČKOG *BOOMA*

Lucia Leman

UDK: 821.163.42-3.09Leman,L.

Ova studija tumači moj najnoviji hrvatski roman kao oblik postmoderne *Lesedrame*, postupno formirane tijekom mojih predavanja o jakobinskoj drami no i uz intenzivno druženje s nekim latinoameričkim autorima. Na prvi pogled nimalo korelativna, ova dva sloja interteksta otkrivaju nam svoje suglasje na temelju svojih dijaloških strategija kao i na bazi subverzivnog stava prema patrijarhalnim strukturama. Njihova sredstva i namjere podjednako služe poticanju svojevrsnog mentalnog teatra u kojemu se politička stvarnost preispituje kroz trope, figure i dijalog.

Ključne riječi: *Lesedrama*; britanska jakobinska drama; latinoamerički *boom*; novija hrvatska književnost; mentalno kazalište

UVOD

Prilikom svog izlaganja na četrdeset sedmom susretu Dana Hvarškoga kazališta – gdje smo se, kako smo se šalili, okupili u pomalo bokačovskim uvjetima – govorila sam o svom najnovijem romanu na hrvatskom jeziku, naslovljenom *Republika Mu: kronika jednog preživljavanja* (Zagreb: Ljevak, 2019.). U čast tog hrabrog okupljanja i u nadi da ću pritom zabaviti svoje poštovane kolegice i kolege, odlučila sam rastumačiti svoj roman u sklopu (meta)dramskih okvira, upisujući ga tako u kontekst postmodernog mentalnoga teatra, odnosno *Lesedrame*. Kada je riječ o književnom intertekstu, mogla bih se pozvati na autore latinoameričkog *booma* koje najradije čitam u svoje slobodno vrijeme. Međutim, čini mi se da sam u međuvremenu apsorbirala i neke utjecaje iz moje nove domovine i njezina književnodramskog izričaja: riječ je o britanskoj jakobinskoj drami, nedovoljno proučavanoj u okvirima hrvatske kritičarske prakse, iako pretpostavljam da bi nam dobro došla revalorizacija upravo te i takve vrste drame. Kao prvo, njezino bi nam čitanje omogućilo ispravno tumačenje i klasificiranje dijaloške naracije što se u nas paušalno (da ne kažem kolokvijalno) zove »filmskom«. Kao drugo, britanska jakobinska drama objasnila bi nam velik dio modernističke i postmodernističke »revolucionarnosti« naspram jezika. Osim što uključuje Shakespearea i Jonsona, britanska jakobinska drama broji niz dramatičara koji su u nas slabo odnosno selektivno proučavani.¹ Osim što sam iz jakobinskih drama preuzela tehniku dijaloške polifonije, ugledala sam se i na njezinu ideološku subverzivnost, ili – ako hoćete – ideologizaciju subverzivnosti – što čini svojevrsnu moralnu okosnicu dramske proizvodnje iz tog razdoblja. U sklopu te okosnice ženski likovi figuriraju kao svojevrsni amblemi sučeljavanja ideologičnog i subverzivnog. Osim tehnike dijaloške polifonije, moram priznati da mi je imponirala i ideološka subverzivnost ove književnodramske forme – dapače,

¹ Kao svojevrsni izuzetak ovom pravilu ističem prevodilačke napore Antuna Šoljana, Nikice Petraka, Branke Kamenski, Zdenka Novačkog i Ante Stamaća, odnosno kazališne inscenacije pod palicom nekih naših znamenitih redatelja (npr. B. Viočić, G. Paro, J. Pipan, N. Kleflin, M. Kurspahić, J. Kica, K. Spaić).

njezina ideologizacija subverzivnosti u sklopu koje ženski likovi figuriraju kao svojevrсни amblemi.

U Marstonovoj tragikomediji *The Malcontent* (1603.) đenoveški vojvoda Pietro Giacomo na svoj način sažimlje jednu od najvažnijih premisa jakobinske dramaturgije: »Pjevaj o prirodi žena, jer ta će pjesma zasigurno biti nadasve raznovrsna [...] duhovita, ozbiljna, fantastična, zaljubljiva, melankolična, lepršava, sve u jednom, jedna sa svim time«.²

Dakle, svaki ženski lik otvara svom autoru mogućnost stvaranja jedne uokvirene komedije čudi. Ovdje nam valja napomenuti da je jakobinski (proto) feminizam utemeljen na historijskim datostima što su prethodile Marstonovu rođenju za gotovo čitavo jedno stoljeće, no i što su se nastavile tijekom stotinu godina nakon smrti ovog dramatičara. Naime, britanska je renesansa obilježena serijom jakih i politički sposobnih žena. Najprije, tu su četiri supruge Henryja VIII.: Katarina Aragonska, Anne Boleyn, Jane Seymour i Catherine Howard. U sljedećoj generaciji nalazimo kćer Katarine Aragonske, Mariju I., historijski ozloglašenu kao Krvavu Mariju, zatim njezinu polusestru, kćer Anne Boleyn, odnosno Elizabetu I., te njihovu bratučedu Mariju Stuart, škotsku kraljicu i majku Jamesa VI. koji će naslijediti Elizabetu I. na engleskom prijestolju kao James I.³ Na značaj ovih vladarica nadovezuju se kraljevske supruge Jamesa I. i njegova sina Charlesa I., pasionirane glumice u Jonsonovim maskama i zagovornice kozmopolitske tj. proeuropske politike što su je njihovi muževi naposljetku nametnuli Parlamentu. Historijsku i krvnu srodnost ovih moćnih dama na svoj način prenosi svojevrсни kćerinski odnos jakobinske drame u odnosu na elizabetinsku. Doduše, u elizabetinsko vrijeme moralnoetički kod diktira sretno neudana *Faerie Queene*, te su heroine onodobne drame moralno nadmoćne i izvanvremeno atraktivne (tj. »besmrtn« ili »vječno mlade«) prvenstveno na temelju svoje seksualne nedostižnosti, odnosno samodostatnosti.

² John Marston, *The Malcontent*, Act III, Scene iv. (Prev. L. Leman).

³ U svezi s inherentnim feminizmom britanske renesansne drame moramo istaknuti rastuću ulogu puritanaca u britanskoj kulturi. Naime, jedna od temeljnih protestantskih premisa jest ravnopravnost muža i žene u braku, a time i u društvenoj strukturi. Shodno tomu, britanska renesansna drama prikazuje žene kao jednake ili superiorne muškarcima, i to ne samo kada je riječ o dobru, već i kada je riječ o zlu.

Shodno tomu, dramatisom personae predsjedaju razne Gloriane, Cynthije, Dijane ili razni drugi sinonimi mjesečeve božice. Radi se tu o apsolutnoj vladarici nad sudbinama raznih zatravljenih pastira i nimfi, dok su potonje tim poslušnije spram ženskih stereotipa iz kojih se izuzima njihova kraljica. U suprotnosti Elizabeti I., amblemom jakobinske drame postaje Marija Stuart, kobno određena svojom dalekovidnom političkom ambicijom kao i strasti prema vlastitim dvorjanima, čije su je manipulacije zauzvrat povukle u propast. Zbunjenost koju je James I. morao osjećati prema dvojakom značaju svoje majke zrcale onodobni dramatičari, redom uprizorujući sučeljavanje karakterno superiornih heroína s inferiornim muškarcima, no i s korumpiranim patrijarhatom koji žene osuđuje na sagibanje glave pred slabijim ili na tragični kraj.

Tragični ili komično-tragični konflikt između jake žene i njezina podređenog položaja možemo *de facto* definirati kao jakobinski dramski konflikt. Početak ovog dramskog i ideološkog sraza možemo najprije ustvrditi u *The Spanish Tragedy* Thomasa Kyda, koja nastaje između 1582. i 1592. godine, dakle upravo tijekom desetljeća u kojem se zaključivala kob Marije Stuart. Gotovo u isto vrijeme nastaju dva prva bestselera mladog Williama Shakespearea: redom, *Venus and Adonis* (1593.) i *The Rape of Lucrece* (1594.), čije junakinje na svoj način sljeduju narav i hubris netom pogubljene škotske kraljice. Međutim, tek nakon početka vladavine Jamesa I. nastaju drame u kojima će Shakespeare preispitivati postojeći društveni aparat uz pomoć niza markantnih ženskih likova, odnosno putem njihova sraza s muškarcima i s društvom.⁴

⁴ U svom filmskom projektu *The King & The Playwright: A Jacobean History*, snimljenom 2012. godine za BBC Television, američki šekspirolog James Shapiro tumači drame iz Shakespeareove zrele i kasne faze kao svojevrsni dijalog s Jamesom I., dakle kao politički teatar, naglašavajući pritom da se Shakespeare nadahnjivao likom i značajem novog vladara na način što ga možemo smatrati svojevrsnom antitezom njegovim ranijim dramama, inspiriranim političkim okolnostima što ih je diktirala Elizabeta I. U prilog Shapirovoj tvrdnji možemo se s jedne strane složiti da su Shakespeareove drame iz razdoblja od 1604. do 1613. godine dijametralno različite od romantičnih komedija koje su mu svojedobno donijele širu popularnost, i to do te mjere da nam se povremeno može činiti da zreli Shakespeare katkad parodira sama sebe. S druge strane, temeljni cinizam *Othella*, *Kralja Leara*, *Timona Atenjanina*, *Koriolana*, *Mjere za mjeru* i *Oluje* najavljeni su egzistencijalizmom djela iz Shakespeareovih ranijih faza, poput *The Rape of Lucrece* (1594.) ili *Romeo and Juliet* (1599.). U svezi sa Shapirovim argumentom, vidi James Shapiro, *The*

Sljedeća generacija britanskih dramatičara ne samo da se u tomu nadozvezuje na Shakespearea, već odlazi i korak dalje: osim Bena Jonsona, tu su još i Thomas Middleton, John Marston, John Fletcher, John Webster, Philip Massinger, Thomas Dekker, kao i John Ford. Posebice Middleton, Marston i Webster fokusiraju svoje drame na ženske likove, daleko jače i superiornije u odnosu na muškarce, no upravo stoga osuđene na propast. Tako biva s heroinama Websterovih tragedija *The White Devil* (1612.) i *The Duchess of Malfi* (1613.), s protagonisticama Marstonovih tragikomedija *The Dutch Courtesan* (1605.) i *The Insatiate Countess* (1613.), s junakinjom Middletonove i Rawleyeve tragedije *The Changeling* (1622.), te sa ženskim likovima u Middletonovoj tragediji *Women Beware Women* (oko 1623.). Marston posebnu pažnju posvećuje izgradnji malih ili manjih ženskih likova, u rasponu od onih vulgarnih i pohotnih poput svodnice Maquerelle u već spomenutoj komediji *The Malcontent* do onih zdravo ili nezdravo materijalnih, odnosno malograđanski nastrojenih, kao što su to ženski likovi u *The Dutch Courtesan*. Shodno Marstonovim riječima iz gornjeg citata, u jakobinskoj drami pratimo kako se ženski likovi mijenjaju iz prizora u prizor, na temelju dijaloga odnosno leksika koji je tipično intertekstualan u odnosu na već poznate dijaloške sheme, odnosno na ranije likove: dakle, možemo govoriti o pastišu, farsu, *hommageu* ili *sequelu* ranijih dramskih tropa i figura. U jakobinskom razdoblju nekadašnje elizabetinske lude mijenjaju cinični komentatori, takozvani *Machiaveli* ili *Malcontenti* sa svojim verbalnim sučeljavanjima odnosno skečevima, kojima se naizmjenično obraćaju publici i drugim likovima, te najavljuju i/li odjavljuju radnju. Ti se verbalni skečevi temelje na retoričkim figurama znanim kao *conceits* ili *arguments*, i koje se temelje na sučeljavanju dvije naoko nepomirljive suprotnosti. Osim rečenih skečeva, za koje možemo reći da su u osnovi preuzeti iz metafizičke poezije, jakobinska drama i karakterizacija počiva na dijalogu, također bogatom raznim oblicima sučeljavanja: od paradoksa i

King & The Playwright: A Jacobean History [HD. Presented and narrated by Prof. James Shapiro. In 3 parts], BBC: 2012 (online). Redom: »Part 1: Incertainties«, <https://www.youtube.com/watch?v=J93mWHkwhE&t=3511s>; »Part 2: »Equivocation«, <https://www.youtube.com/watch?v=wvHwxvmZdGE>; »Part 3: Legacy«, https://www.youtube.com/watch?v=kFv8BG_yows&t=3602s (pristupljeno 24. studenoga 2019.).

kombinacija visoke i niske retorike, srazova jampskog pentametra i proze, do sučeljavanja različitih idioma, žargona i posuđenica iz stranih jezika, pri čemu se u slušatelja odnosno u gledatelja stvara dojam svojevrsna babilonskog tornja odnosno sugestija bespomoćnosti likova spram događaja, ili individue u odnosu na kolektivno. Osim ove bespomoćnosti ili fatalizma, imamo i fenomen psihološkog rasta, sazrijevanja ili propadanja raznih likova, i to doslovce pred našim očima, kao da gledamo neki suvremeni film s brzom smjenom kadrova, odnosno vremenskih sekvenci. Ova enigmatična »dubina« jakobinskih likova ne temelji se na psihološkom kontinuitetu, jer se karakter u jakobinskoj drami još uvijek svodi na tip. Međutim, jakobinski dramatičari grade likove upravo na temelju dijaloške procedure, gdje se verbalna mačevanja odnosno vanjski i unutarnji dijalozi isprepliću i variraju iz scene u scenu, stvarajući ne samo dojam slojevitih ličnosti protagonista već i doprinoseći promjenjivosti, nepredvidljivosti i začudnosti same radnje, iako je i ona određena tipizacijom i intertekstualnošću u odnosu na drame ranije epohe.

U svojevrsni *hommage* ovoj književnodramskoj vrsti i u potvrdu njezinih temeljnih značajki, moj roman ili *Lesedrama* faktički reciklira gore spomenute tehnike i strategije, u namjeri da svom čitatelju ponudi odgovarajući oblik mentalnoga kazališta, referentnog spram svjetskog i domaćeg interteksta no i prema određenoj vrsti publike s čijim se očekivanjima poigrava, istodobno se nadajući poticanju neke vrste intelektualne akcije, odnosno akcije projicirane na neku skoru političku (*quia* kulturnu) budućnost naše lijepe domovine.

1.

U vidu gore predloženih konteksta i interteksta, moja se *Lesedrama* otvara svojevrsnim prologom koji se pak sastoji od dva duologa, ili od dvije odvojene struje svijesti. Obje su protejske jer uključuju dijaloge iz prošlosti i sadašnjosti, u kojima ostali sudionici igraju uloge duhova ili sjena. Dakle, svaka od te dvije struje svijesti upućuje na samu sebe kao na nuklearnu jedinku, doduše u međuzavisnu odnosu s vlastitom zrcalnom slikom, odnosno s jedinkom

koja vjerno odražava vlastitu nuklearnost. Međutim, ubrzo razabiremo da se radi ne samo o narcisoidnom paru, već i o nuklearnoj obitelji: ironično ili ne, upravo taj naziv koristimo kao označitelj za organičnu bazu (*quia* nukleus) svakog historijskog društva, odnosno društvenog poretka. Victor i Blanca del Sol u očima javnosti čine savršeni par, a njihova jedinica Malena sugerira nam se kao svojevrsna potvrda njihove društvene i bračne funkcionalnosti, no i kao nasljednica njihove intimne disfunkcionalnosti, odnosno disfunkcionalnosti društva što kao da zahtijeva narcisoidni poremećaj ličnosti kao bazu svog funkcioniranja. No, kolektivni je narcizam star koliko i renesansni makijavelizam, ili koliko i otkriće Novog svijeta, kao što upućuju najnovije studije o britanskoj renesansnoj drami.⁵ Referentno na to razdoblje, uvodno poglavlje *Republike Mu* sa svojim monolozima, duolozima i dijalozima služi kao svojevrsno obraćanje publici: redom od strane Victora i Blance del Sol, no posredno i od strane Viera Sose de Moline, njihove zajedničke prijateljice iz mladosti koja na svoj način kumuje njihovoj vezi. Intelektualno superiorna i cinična, Viera je Sosa neka vrsta genija ove *Lesedrame*, odnosno društva što ga ona prikazuje, pri čemu je donekle usporediva s ulogom Machiavela u odnosu na radnju tragedije *The Jew of Malta* Christophera Marlowea (1590.). Naime, ona je sveprisutni autsajder na temelju svoje nezavisnosti u odnosu na represivne i patrijarhalne strukture, no istodobno je i neodvojiva od njih jer joj je sredstva njezine ideološke i materijalne superiornosti namro otac, nekoć jedan od najviših generale *junte* odnosno stup represivnog *macho* režima protiv kojega se u mladosti bunila no s kojim se postupno naučila koegzistirati. Dapače, u zadnjem poglavlju odnosno činu stječemo dojam da se ona na svoj način ostvaruje tek kroz svojevrsno nasljeđivanje i reaproprijaciju primitivne *macho* korupcije. U prilog ovoj mogućnosti svjedoči nam i njezino kumovanje nad protagonistima, odnosno nad dramatisom personae. Naime, Viera Sosa odlučuje ne samo o sudbini knjiga, već i o ulogama i statusu kulturnjaka u

⁵ Vidi u Peter S. Donaldson, »Conflict and Coherence: Narcissism and Tragic Structure in Marlowe«, *Narcissism and the Text: Studies in Literature and Psychology of Self*, eds. Lynne Layton and Barbara Ann Shapiro (New York: New York University Press, 1989.), str. 36-63.

Republici Mu. Shodno tomu, ostali je likovi evociraju kao svojevrsnu božicu pramajku: dok je njezina mlađa kolegica vidi kao srednjoameričku prabožicu Coatlicue, mladi je televizijski snimatelj doživljava kao svojevrsnu Veneru Willendorfsku, pritom i nehotice fiksiran na njezine grudi.⁶ Oboje pripadnika mlađe generacije na svoj nam način sugerira freudovsko *Das Unheimliche* prije negoli estetizirani prototip supermodela što ga nalazimo kroz povijest vizualne i plastične umjetnosti. No njihova nam blaga užasnutost najbolje svjedoči o nelagodnoj sprezi Vierine e(ste)tike i kolektivne povijesti. Odnosno, o navodnoj smjeni njezinih ideologija, u stvari sasvim koherentnih. No, o tom potom.

Uvod što ga Viera Sosa de Molina trasira zajedno s Victorom i Blancom del Sol oblikuje ne samo okvir već i dramaturški temelj radnje opisane podnaslovom »kronika jednog proživljavanja«. Radnja je to koju u prvom licu prepričava Malena del Sol, formalna dramska junakinja koju iz šire perspektive možemo nazvati nestalnom ili nepouzdanom, no koja baš zato stalno iznalazi načine da simbolički nadiđe svoju strukturalnu nemoć. Osim u imaginarnim prijateljima iz riznice mita i poezije, Malena del Sol traži saveznika u poetskoj diskurzivnosti, pri čemu s uspjehom ostvaruje nadperspektivu u odnosu

⁶ Dok sjedi s Vierom Sosom na ručku, Vanessa Pellicer u sebi opaža »koliko je tanak sloj kozmopolitizma povrh suštinske primitivnosti«, i to ne samo u njezine kolegice, već i u njihova kolektiva. U svezi s time, prisjeća se mita o Coatlicue, »Majci Zemlji što je svakog dana mela svoj hram na vrhu Planine Vatre, nesvjesna svog božanstva baš poput žene koja prostači. Zacijelo kompenzirajući za svoju nekadašnju muku, Viera je Sosa za svakog moćnika imala amblem iz životinjskog carstva [...]«. Vidi u Lucia Leman, *Republika Mu: kronika jednog preživljavanja* (Zagreb: Ljevak, 2019.), str. 264. Nadalje RM. Iz alternativne perspektive, Alberto Mercier uspoređuje današnji izgled Viere Sose s mitom o njezinoj ljepoti. Iako daleko od svoje današnje moći u kulturi, već je u mladosti bila »živa legenda, junakinja brojnih priča što su se raspredale pred kućama u njihovoj ulici«, gdje muškarcu sjede i puše a žene rintače u kuhinji, pripremajući im *tortille* i grah s rižom (RM: 301-302). Gotovo nadrealna u odnosu na ovu rodno-spolnu podjelu, Viera Sosa de Molina u isto vrijeme pali svoj grudnjak na glavnom gradskom trgu, »u obol svojim američkim sestrama koje su u isto vrijeme protestirale u Washingtonu« (ibid.). Znakovito, njezina je političnost smjesta uneozbiljena spominjanjem navodne oklade sa svojim prijateljicama, njezina moćnog »tatice«, te usporedbom s Brigitte Bardot (ibid.). I dalje joj zamjerajući vidljivost njezinih grudi, Alberto zaključuje: »Danas su joj dojke bile tričetvrt pokrивene bijelom tkaninom s crvenim trešnjicama. Zacijelo smatrajući da nisu dosta vidljive, uhvatila se za jednu od njih dok je govorila [...]« (ibid.).

na svoje zadanosti. Njezine struje svijesti prenose mnogostruke dijaloge što nam svjedoče ne samo o reduktivnosti njezinih roditeljskih figura, već nam prikazuju i načine na koje ih ona relativizira, pretvarajući ih u puke rečenice i organizirajući ih prema ritmičkoj shemi kanonskih zapadnoeuropskih naracija ili u inovativnoj igri spram njih. Odnosno, preobličujući svoju stvarnost u neku vrstu lirске poeme gdje i osobno i kolektivno biva ukročeno putem kultivirane i kulturno referencijalne estetizacije. Kao što smo već spomenuli, Malenino je formativno razdoblje obilježeno osjećajem izdanosti, i to najprije od strane dvoje roditeljskih figura, a zatim od društva čija je ekstremna patrijarhalnost svodi na položaj lutke odnosno objekta, te koje kao da je kondicionira isključivo u smjeru perpetuiranja narcisoidnog poremećaja ličnosti kojim je zaražen čitav kolektiv. Oporavak od osobne i kolektivne izdaje nudi joj magija riječi, sugerirana najprije od strane sestre njezine bake, koja je rasno i kulturno suprotstavljena dominantnoj ideologiji jer je Crnkinja i šamanka, to jest svećenica kulta *Santa Muerte*.⁷ U magiju riječi na svoj način vjeruje i doktor Eugen Morales, klinički psihijatar koji spašava mladu Malenu od anoreksije što se u nje razvija kao simptom rivalstva s majkom. Nastojeći spasiti Malenu od kolektivne ženske kobi, doktor Morales prepisuje majci i kćeri svojevrsnu terapiju kroz kreativno pisanje. Nažalost, njih se dvije neće pomiriti, već će samo pooštriti svoj sukob, izmještajući ga s psihoseksualne na estetsku razinu, odnosno premještajući ga iz osobne u javnu domenu. Obje se pritom utječu svojevrsnoj inačici porotnika ili sudaca, simboliziranih od strane djelatnika redakcije najuglednije književne smotre u njihovoj zemlji. Poput sestre Malenine bake i doktora Moralesa, izvršna urednica *Reviste Literarie de San Duran* još je jedna čarobnica riječi, a time i svojevrsna korektivna majka mladoj Maleni. Zajedno s Vierom Sosom de Molinom, Vanessa Pellicer stoji za superego svog kolektiva. Dok se Viera Sosa sa svojim diskursom

⁷ Najavljujući gore spomenutu koherenciju pojedinih Mu-ideologija, šamanica Rosita upućuje svoju unučicu na bratsko idolopoklonstvo raznih muških označitelja patrijarhalne vlasti. Naime, Malenin engleski djed i lokalni diktator koji vlada Republikom Mu proljevaju krv u čast *Santa Muerte*, svojevrsne inačice starogrčke Hekate: »I tako ti sve dođe na isto. Stari Englez i stari lopov zajedno su se klanjali onoj, koja je iznad svih. Pokušali su je zabraniti, no nisu uspjeli, pa su joj zatim stali prinositi žrtve. Zapamti to, djevojko!« (*RM*: 107)

sasvim uklapa u *dramatis personae*, Vanessa Pellicer osim dramskog lika čini i kritički aparat *Lesedrame*. Također, Viera je Sosa cenzorica moralnoetičkog diskursa, dok Vanessa Pellicer istodobno stvara i cenzurira estetski diskurs Republike Mu. U tom se smislu ova dva lika ne samo nadopunjuju, već i uzajamno surađuju, kako simbolički tako i doslovno, kao što upućuju radnja i ishod posljednjeg čina odnosno poglavlja. Znakovito naslovljen »Posljednji sud«, ovaj zaključak drame o Republici Mu kao da referira na Lillyjevu komediju *Gallathea* (1596.), gdje je *dramatis personae* društveno i ontološki raslojen na olimpijske bogove, na arkadijske patrijarhe, te na njihove kćeri i sinove. Među Lillyjevim Olimpjanima glavnu riječ imaju božice Venera i Dijana, čime nam se sugerira da je božanski poredak skloniji matrijarhatu dok je patrijarhat ljudska izmišljotina. Tragikomični sraz lokalnih poluprofesora, polupjesnika i čankoliza pod superiornim ženskim zorom podsjeća na sličnu situaciju u Jonsonovoj ranoj komediji *Cynthia's Revels* (1600.), gdje se automatički suvremenici pojavljuju u dvorskoj maski pred licem istoimene sutkinje, glumeći razne vrline no pritom tragikomično upućujući na vlastite poroke. Na sličan se način posljednji čin naše *Lesedrame* šali s patrijarhalnom kulturom jedne banana državnice, nadređujući joj čak tri Cynthije i namećući joj odsutnu prisutnost četvrte ne samo kao paragon, već i kao svojevrsni amblem. U skladu s lunarnim fazama, mogli bismo govoriti o različitim aspektima jednog te istog božanstva, anatomiziranog (*quia* antonimiziranog) prema različitim no uzajamno koordiniranim fazama ženskog životnog kruga. Dok je Malena del Sol svojevrsna Dijana ili Aurora, Vanessa je Pellicer epitomizirana Paladom Atenom što je uostalom nalazimo i na njezinu pisaćem stolu, pa makar i kao gipsani odljev (*RM*: 140).⁸ Na svoj način sadržavajući prvu i potonju, Viera je Sosa neestetizirana Afrodita u svom prvobitnom značenju, pri čemu se moramo podsjetiti da je ovaj starogrčki epitet izveden iz rituala primitivne autokastracije što su je morali izvršiti nekadašnji veliki svećenici e da bi vladali

⁸ Ovu poredbu izriče i Vanessin suprug, upućujući na njezin cerebralni eros: »Prava si Atena. Tko želi osvojiti tvoje srce, mora ciljati u mozak« (*RM*: 261). U potvrdu njegovih riječi, sama pomisao na lobiranje za knjigu u koju vjeruje da to zaslužuje uzrokuje joj žarenje u obrazima, »kao od vina, ili od nedavne ljubavi« (*ibid.*).

svojom kulturom. U prilog ovoj analogiji, Viera Sosa de Molina izrijekom dijeli razne moćnike u Mu-kulturi na »krmke« (*RM*: 264-265) i na »eterične faluse« (ibid.: 270), pišući im njihove književne oglede i prikaze, te određujući im za koju knjigu imaju glasovati u sklopu žiriranja za godišnju nagradu Mu P.E.N.-a. Drugim riječima, ona faktički omogućuje (po)svećenicima lokalne kulture da pred očima šire javnosti figuriraju kao znalci i kao intelektualci.

2.

Središnje poglavlje knjige, odnosno čin drame u kojemu na scenu stupa Vanessa Pellicer, ujedno je i *intermezzo* u odnosu na dramsku radnju, koju su do sada vodile subjektivne struje svijesti odnosno narativni monolozi. Uz pomoć uvođenja književnoteorijskog diskursa kao nove (meta)perspektive, u tom poglavlju bilježimo svojevrsni kronološki pomak u novijoj povijesti Republike Mu. Izvršnu ulogu u kulturi sada više nemaju razni pitomci i ortaci *junte*, već njihova djeca, predvođena svojevrsnim kulturnim hibridima, povratnicima iz inozemstva koji osim državotvorne i jezikotvorne strasti imaju i diplome stranih sveučilišta, odnosno status bilingvalnih govornika. Takav je slučaj s novim predsjednikom Armandom Santinom, zvanim »Amer«, no i s Vanessom Pellicer, kćeri disidentskog pjesnika i prognanika Diega Pellicera koja se formirala na sveučilištima u Barceloni i u Londonu, no koja se po očevoj smrti ipak vratila u domovinu. Iako je u duši kći britanske kulture, Vanessa je i kći svog oca, koji nikada nije promijenio državljanstvo i koji joj prije smrti zavješta Republiku Mu kao neku vrstu očevine (*RM*: 140, 175). Zahvaljujući ovoj psihološkoj dihotomiji, odnosno dihotomnoj autorizaciji od strane bivše i sadašnje hegemonije, Vanessa može funkcionirati kao urednik i kritičar kulture u kojoj živi. Iz Vanessine metaperspektive čitamo ne samo psihodramu u kojoj su dijalektički suprotstavljene Malena i Blanca del Sol, već i tragediju prilagodbe jednog suvremenog ženskog subjekta u društvu čija se postkolonijalnost očituje kao emocionalna i intelektualna nepismenost. Nasuprot književnom izričaju,

Mu-muškarci znatno bolje govore nego što pišu. Kad bi samo neki od njih uspio prenijeti iskričavu živost svog opanjkavanja u tek nešto formalniji okvir vlastita književna izraza! (RM: 165-166)

Znakovito je da se ovdje ne radi o gluposti, ili o nedostatku kulture. O tomu nam najbolje svjedoči primjer Victora del Sola, čiji govor Vanessu podsjeća na »riječi jednog Hemingwaya prepjevane na Mu-španjolski« (RM: 150). Međutim,

on ih nikada neće staviti na papir, a kamoli objaviti u nekoj knjizi sabranih eseja, ili bar u njezinoj Revisti. Bila je to jedna sasvim jedinstvena intelektualna arabeska, ekskluzivni obol jednom kasnom popodnevu, jednoj divnoj obali, jednoj gotovo nepoznatoj ženi. (ibid.)

Zbog čega li Mu-muškarci nisu voljni i/li sposobni za pisanje, a time i za izgradnju vlastite kulture i povijesti? Polovicu odgovora na ovo pitanje dobivamo već u prologu, odnosno u ranijim činovima, kroz koje saznajemo da je Victoru del Solu u mladosti pamćenje bilo izbrisano strujnim udarima prije no što je bio pušten na slobodu iz političkog zatvora Buena Vista. Shodno tomu, mladić je bio sasvim zaboravio ne samo britanski engleski, na kojemu je nekoć bio školovan, već i činjenicu da mu je *junta* ubila roditelje i prisvojila sva imanja njegove obitelji. Upravo zbog ovog gubitka pamćenja Victor del Sol postaje svojevrstnim tiraninom, doduše u sasvim ograničenoj sferi svoje nuklearne obitelji, gdje svoju kćerkicu kažnjava na način što perpetuira metode saslušavanja i iznuđivanja priznanja što ih je i sam doživio (usp. RM: 95-96). U potvrdu ove integralizacije zatvorskih metoda i neslobode, on nameće svojim studentima ograde takozvane lirske minijature, pomoću koje adaptira i kulturno aproprira književnoteorijske spekulacije Ezre Pounda, uz tragikomično izvrtanje Borgesa: »Četrnaest riječi, naizgled slučajnih, no ustvari čarobna šifra za odgonetanje kolektivne sudbine svih nas. Lirska minijatura!« (RM: 163).

Pomalo ga posprdno nazivajući »kraljem sunce«, njegovi studenti uviđaju unutarnju dihotomiju profesora del Sola. Dapače, razumiju i da on svoju vlastitu i kolektivnu opskurnost pretvara u vrlinu, namećući nerazumljivost kao

svojevrnsni estetski kanon nasuprot razvidnim i općeprihvaćenim mjerilima zapadnoeuropske književnosti. Dakle, nerazumljivost je svojevrсна isprika za podbacivanje u odnosu na razumljivo, racionalno, logično i pravedno, u kolektivnoj povijesti baš kao i u vlastitoj. Nerazumljivost kao estetski projekt svojevrnsni je pandan alkoholizmu, koji profesora del Sola u vlastitim očima uzdiže na status »pravog« umjetnika:

Ono što ljudi nazivaju alkoholizmom dio je ozbiljnijeg problema. Bolje reći, jednog ozbiljnog posla koji se zove pisanje [...] Čovjek mora ozbiljno piti da bi mogao ozbiljno pisati. (RM: 281)

Suprotstavljene paradigme apolonskog i dionizijskog na ovaj način bivaju upregnute u pobjednička kola jednog lobotomiziranog mozga. Kao što dočarava jedna od njegovih prvih struja svijesti:

Sva sreća da Apolon nije nikad sasvim ustupao mjesto Dionizu. Njegov je maslinastobljedi osmijeh bio ugodan oku, no nimalo sumnjiv, ne upućujući ni na kakvu misao, ili bilo kakvu individualnost nauštrb kolektiviteta. Prazan kao boca, mogao je sisati i sisati razne vatrene sokove, lajući od smijeha zajedno s ostatkom čopora, uvijek u pravom trenutku, kao na pucketanje nevidljivih prstiju. (RM: 11-12)

Na sličan nam se način predstavlja i lik Moske u Jonsonovu Volponeu, doduše bez melodramatične sugestije edipalne potrebe za sisanjem boca čiji se oblik uz to doživljava kao ženolik (RM: 10-11). Ipak, Mosca se opisuje kao

*ona fina, otmjena protuha
što ravan je i svijen istodobno,
što bljesne hitro kao zvijezda nebom,
obrne se u hipu kao lastavica,
što je na svakom mjestu svakog časa,
što čita svaku ćud u svakoj prilici
i obraz mijenja brže nego misao,*

*to je stvorenje rođen umjetnik!
Ništa se ne muči, već tako postupa
po svojoj prirodi: samo takva ptica
pravi je nametnik, drugi su budale.⁹*

Dakle, ovaj je lik sasvim u suglasju sa svojim nasljednikom u Republici Mu, pogotovo kada je riječ o svrsi i prirodi raznih »umjetnika«. Unatoč varljivoj semiotici svog imena, Victor del Sol jest mjesec prije negoli sunce, kao što upućuje i njegova maslinastobijela put, odnosno njegovo lice, koje mijenja oblik zajedno s rastom njegova društvena statusa, te na kraju Vanessu Pellicer doslovice podsjeća na Mjesečevu stepu (*RM*: 152), s praznim dupljama umjesto nekadašnjih očiju što su Blancu svojedobno opčinile svojom »čudnom hladnoćom« (*ibid.*: 31, 35), dok su njihovu malenu kćer podsjećale na zvijezde (*ibid.*: 57). Iako želi biti Prometej svoje zemlje, Victor del Sol po svojoj je prirodi Protej, lik koji mijenja oblik i značaj iz čina u čin. Doduše, ne na temelju vlastita unutarnjeg rasta, već na temelju novih i drugačijih perspektiva što ih redom uvode razne pripovjedačice, a donekle i pripovjedači. Po svom značaju i mentalitetu, Victor del Sol svojevrsni je brat Augustina Cabrala zvanog Mozgić iz *Jarčeva slavlja* Marija Vargasa Llose, no i svih režimskih intelektualaca latinoameričke književnosti koji izdaju vlastitu djecu odnosno buduće naraštaje time što im zavještaju licemjerstvo i podčinjavanje kao *sine qua non*. Međutim, najpoznatiji režimski intelektualac u povijesti književnosti daleko prethodi latinoameričkom *boomu*, jer ga nalazimo već u Shakespeareovu Poloniju, nedovoljno svjesnom vlastita licemjerja dok svom sinu zavješta: »ali ovo iznad svega – sam prema sebi budi istinit!«. ¹⁰No, dok će Polonije još biti kažnjen od ruke danskog kraljevića, njegovi će nasljednici u jakobinskom razdoblju biti preinačeni u svojevrsne junake novog doba. Ova vrsta antiheroja suvereno nam se predstavlja u prigodnom prologu tragediji *The Jew of Malta* Christophera Marlowea:

⁹ *Volpone* III. iii.i. (Prev. N. Petrak).

¹⁰ *Hamlet*, I. iii. (Prev. M. Bogdanović).

Mi ovdje prosljeđujemo štoriju od bogatog i slavnog Žudije što življaše u Malti, a vidjet ćete da je u svim svojim postupcima bio pravi i zdravi Makijavel, i to vam je njegov karakter.¹¹

Karakter je, razabiremo iz citiranog, istovjetan s određenim dramskim tipom što ga je do tog vremena epitomizirao legendarni Niccolò Machiavelli, u Engleskoj lokaliziran kao Machiavel. Taj nam pak tumači svoj značaj sljedećim riječima:

Držim da je religija tek puka igračka za djecu, i smatram da ne postoji grijeh, već samo neznanje [...] Kakvo li je pravo na carstvo imao Cezar? Moć isprva stvori kraljeve, a zakoni bjehu najsigurniji dok su bili ispisani krvlju, poput onih Drakonovih [...] Ali kamo li sam to zastranio? Ne dolazim vam amo u Britaniju da bih vam držao predavanje, već da bih vam predstavio tragediju o jednom Židovu što smije se dok gleda svoje silno natrpane kese, a taj je novac stekao na načine ne baš sasvim različite od mojih. Samo bih jedno želio – nagradite ga kako zaslužuje i nemojte prema njemu biti manje ljubazni samo zato jer mi sličí.¹²

Iza Machiavelova prologa slijedi nam sama predstava, gdje gledamo niz raznih inačica malteških Makijavela kako se bore za materijalnu vlast. Nema tu dobrih i loših, već samo slabih i slabijih, te na kraju pobjeđuje onaj koji najbolje zna iskoristiti trenutak. Kao u suvremenom psihotrileru, bit će to

¹¹ *The Jew of Malta*, »The Prologue spoken at Court« (prev. L. Leman). *Nota bene*: ovaj je prolog bio dopisan nakon smrti Marlowea, najvjerojatnije 1633. godine, kada je *The Jew of Malta* imao premijeru pred Charlesom I. u Whitehallu. Osim njega, postoji i alternativni prolog, namijenjen publici kazališta Cockpit na Drury Laneu. Tek za njim slijedi prolog u kojemu se publici obraća Machiavellijev duh. Vidi u: *The Annotated Popular edition of The Jew of Malta, by Christopher Marlowe. Written c. 1589-1590. Earliest Extant Edition: 1633*. Annotations and notes by Peter Lukacz (online), *ElizabethanDrama.Org* (Published in December 2019), <<http://elizabethandrama.org/wp-content/uploads/2019/12/Jew-of-Malta-Annotated.pdf>> (pristupljeno 19. svibnja 2020.), str. 6.

¹² *The Jew of Malta*, Prologue: 14-15; 19-21; 28-35. (Prev. L. Leman). Vidi u Christopher Marlowe, *The Jew of Malta*, gen. ed. N.W. Bancutt (Manchester: Manchester University Press, 1978.).

netko na kog bismo najmanje posumnjali, no tko se upravo zahvaljujući svojoj neupadljivosti otkriva kao idealni predator. Ipak, moramo naglasiti da ovaj (anti)karakter sam po sebi nije niti dobar, niti loš, već postaje jednim ili drugim na temelju vlastite materijalne koristi.

3.

Dok je Victor del Sol usporediv s Machiavelom, Moscom ili Polonijem, Blanca del Sol svojevrsna je inačica Ofelije. Istodobno i supruga i kći, ona ne samo da vjerno oponaša već i usvaja sve (a)moralne valere svog muža, koji joj je svojedobno bio akademski tutor odnosno mentor iz sjene. Kao prema spomenutoj paradigmi borbe između slabih i slabijih, Victor del Sol usporedit će sebe i Blancu s doktorom Frankensteinom i njegovim Stvorenjem (*RM*: 15). Ipak, mi je radije tipiziramo kao postmodernu Ofeliju, i to na temelju lirske proizvodnje što je pred našim očima čita Vanessa Pellicer. Kao prvo, Blanca svojoj čitateljici nudi vlastiti kritički aparat, odnosno uvod u kojem joj se ispričava što se uopće prihvatila pisanja: za tu svoju preuzetnost tereti doktora Moralesa, odnosno njegovu kliničku preporuku, čime se vrlo umješno rasterećuje od moralne i estetske odgovornosti za napisano (*RM*: 159). Kao drugo, autorica niže »općepoznate trope i uvriježene figure« (ibid.) u svojevrsnoj paraleli s Ofelijom i njezinim napjevima, redom općepoznatim pučkim baladama i bugaršticama s jednosmislenim porukama o ženskoj namjeni i kobi. Ofelijaska iracionalnost prevodi se sa Shakespeareove na Blancinu razinu u vidu »čudnovatih malih propovijedi koje su zacijelo željele sličiti basnama ili poučnim pričicama, osuđujući okrutni svijet iz pozicije nekog višeg autoriteta, i to glasićima raznovrsne gamadi« (*RM*: 160). Po svojoj formi, to su »izričiti solilokviji, naizgled bez želje da komuniciraju s izvanjskim svijetom, a možda i bez uvida da na svijetu postoji itko drugi osim njih« (ibid.). Unutar ozbiljnih književnokritičkih okvira, Blancine ofelijanske strategije upućuju na psihozu. No izvan te klazure ženska je psihoza socijalizirana, dapače kanonizirana u interesu kolektivne mizoginije. Igranje na kartu intelektualne i emocionalne

nezrelosti pobjednička je taktika koja ne samo da garantira materijalni opstanak, već i pomalo paradoksalni intelektualni prestiž. O potonjem nam svjedoči razgovor Vanessinih pomoćnika u redakciji dok se »poput nestašnih dječaka« naviruju svojoj šefici preko ramena:

- *Umovanja gubavih stvorova.*
- *Gospa od sunca!*
- *To Delboa hoće za sljedeći broj?*
- *Kaže on meni: »Petko, to Vam je nekoć bila tak' sočna pičkica! Za polizat' svih deset prstiju!«*
- *Sunčeva baba?*
- *Vrijeme ostavlja najdublji trag na onima koji se najviše kupaju u sunčevu sjaju. (RM: 158-159)*

Lirska proza Blanke del Sol na svoj je način kontrastirana s poezijom njezine kćeri, koju Simorgh i Petko pokušavaju zatajiti Vanessi, odnosno ukrasti je iz redakcije. Budući da im je Malena svoje pjesme poslala poštom, one najprije moraju proći njihovu cenzuru da bi došle do Vanessina stola. Za razliku od svoje neiskusne kćeri, društveno prilagođena Blanca najprije odlazi na kavu s glavnim urednikom *Reviste Literarie de San Duran*, nakon čega će on staviti njezin rukopis na vrh hrpe što se već uzdiže na Vanessinu stolu, legitimirajući se pred svojim pomoćnicima već citiranom napomenom. U interesu očuvanja svog položaja, Vanessa je obavezna slijediti uvriježeni nepotistički kod. Autoironično referirajući na Bolaňov *Čileanski nokturmo*, ona se pritom uspoređuje sa sokolom s klapnicama koji lovi isključivo po zapovijedi svojih režimskih gospodara (usp. RM: 158). Poput ženske inačice Makijavela, ona ne samo da može već i mora »naći neki izlaz«, odnosno »izmisliti izliku za profesionalno uvažavanje onog što se nije dalo spasiti ama baš nikakvom operacijom, perući ruke u vidu duhovito dvosmislene riječi glavne urednice na početku broja« (ibid.). Za razliku od nekadašnjeg idealizma koji ju je držao u siromaštvu, ovaj makijavelizam donosi joj niz materijalnih prednosti, a da ne govorimo o lokalnom ugledu. Pa ipak, ona uspijeva ostvariti svojevrсни kompromis između poltronstva i integriteta. U tom je smislu još jednom

izbavlja makijavelovski cinizam, ovaj put upregnut u nadmoralnu umjesto u amoralnu svrhu:

Borgesov svetac u lancima spoznaje apsolutnu istinu koja broji četrnaest riječi, naizgled bez smislene veze. No, on nikad ne bi otkrio tajnu kojom bi mogao promijeniti sudbinu svijeta i osloboditi se okova – ta već je osvojio apsolutnu slobodu u vidu metadimenzije u kojoj mu riječi više nisu potrebne. Sagledavši stvari iz najviše perspektive, sužanj ne treba faktičko oslobađanje. Sličan paradoks nalazimo i kod Blance del Sol kojoj njezin doktor Morales preporučuje da traži slobodu uspomoć riječi. Njezinih dvadeset osam riječi dvostruko nadmašuje dimenziju apsolutne istine Borgesova junaka. Njihova tajna počiva u veličanstvenoj banalnosti i monotoniji što vjerno odražavaju rutinu jedne zanemarene kućanice. (RM: 171)

Duhovita i moralno superiorna, ova verzija makijavelijanstva podsjeća nas na senekijanske korijene humanističke i renesansne filozofije baš kao i na faktičko poltronstvo antičkih filozofa koji su inspirirali politologiju ranog modernog doba. Podjednako u opreci s Blancinim ofelijanstvom i Vanessinim stoicizmom, mlada Malena del Sol podsjeća na neposlušne jakobinske kćeri poput Shakespeareove Kordelije, ili Bianche i Castize iz Middletonovih *Women Beware Women* i *The Revenger's Tragedy*. Prema tomu, ona je uistinu »mala od Sunca«, tipična solarna junakinja koja se aktivno i otvoreno suprotstavlja kolektivnoj represiji i zaglupljivanju. Ispravno prepoznajući prijatnju što je takva žena utjelovljuje, Simorgh i Petko sugeriraju Malenu kao neku vrstu grešnice. Znakovito neimenovan, njezin je prijestup otežan time što je doveden u spregu s njezinom mladosti (usp. RM: 166, 187). Kroz Vanessin kasniji razgovor s Petkom i Simorghom razabiremo da je Malenin preuranjeni intelektualni razvoj ideološki podjednako sporan kao i njezina seksualnost, izvan očinske kontrole a time i izvan patrijarhalnih okvira. No, iako dovode ženski intelekt u neku vrstu sprege s promiskuitetom, Petko i Simorgh kao da se ne mogu odlučiti jesu li »pičke s mozgom« estetski ili antiestetski objekti, odnosno jesu li to baš sve žene u njihovoj kulturi (*ibid.*: 157). Bilo kako mu

drago, Vanessa spretno koristi svoju mentalnu nadmoć u svrhu razabiranja svih mogućih istina, uključujući i istinu o Maleni del Sol, čiji će rukopis naposljetku zaplijeniti iz Petkova ruksaka. Iako pomalo nasilnički, ovaj se postupak čita korektivno u odnosu na apropijaciju ženskog intelektualnog vlasništva koja nam se još od uvodnog poglavlja tumači kao svojevrсни *sine qua non*, i to u vidu intelektualne simbioze ili konkubinstva što je Victor del Sol predlaže mladoj Blanche Ellis-Jones (*ibid.*: 40-42). Uz svu tragikomičnost, Petkov pokušaj apropijacije daleko je perfidniji, jer se nastoji opravdati putem groteskna iskrivljavanja estetskih i moralnih kriterija. Još sasvim mlada i društveno ranjiva, »mala od Sunca« zacijelo je nedovoljno dobra da bi objavljivala u vlastito ime, osim u slučaju da na neki način bude »popravljena«, odnosno prepisana u muški književni izričaj. Taj se pak legitimira epitetima »kurčevit« (186-187), odnosno atributom »poštene jebačine« (186). Dok je »kurčevitost« pretvorena u sinonim za pjesnički dar, »žensko pismo« amblemalizira njegov nedostatak (*ibid.*). Kao što nam najavljuje već citirani diskurs iz redakcije, etika i estetika ženske proizvodnje sinonimna je s riječju »pička« ili »pičkica«, u najboljem slučaju komplimentirana epitetima što upućuju na konzumiranje, tojest »sočna« i »za polizat' svih deset prstiju« (*RM*: 159). Istodobno, ženska nam se književnost sugerira kao *contradictio in terminis*, također uz pomoć neizbježne simbolike ženskih genitalija. Petkovim riječima: »Ne volim kada žene iz svoje pičke prave kapelicu« (*RM*: 187). Ova nam hiperbola nudi mogućnost postavljanja dijagnoze kolektivnoj nepismenosti od koje faktički pati Mu-kultura. Svaki na svoj način, označitelji »pička« i »kapelica« referiraju na moćne portale transcendencije, a preko njih i na mogućnosti nadilaženja, preporađanja i obnove. Na temelju leksika i retoričkih figura što ga koriste kanonični Mu-muškarci i njihove Ofelije, evidentno je da ni prvi ni druge nisu sposobni za magijsko korištenje vlastita jezika, kao ni za uvjerljivu jezičnu i kulturnu reformu koja bi kulturu Republike Mu napokon izvukla iz učmalih voda postkolonijalnosti i/li usmene naracije.

4.

Vanessino mentorstvo nad Malenom del Sol zaključuje se u posljednjem činu drame, koji nam ujedno nudi i svojevrstu bilancu društvena uspjeha u Republici Mu. Kronika jednog preživljavanja potvrđuje nam se pritom kao kronika jednog kolektiva prije nego kao kronika nominalne ili nepouzdana junakinje, koju isto tako možemo definirati kao djelomičnu pripovjedačicu ili kao interpretkinju fragmenta jedne pripovijesti. Zbroj svih fragmenata do kojih dolazimo u zaključku ipak nam ostavlja kraj otvorenim, čineći ovu dramu mentalnim kazalištem u punom smislu riječi. Naime, na nama je da odlučimo je li Malena del Sol uistinu pobjednik nad svojom sudbinom. Osobna i kolektivna izdaja što ju je doživjela u svojim formativnim godinama može i ne mora biti iskupljena dobivanjem najveće književne nagrade u njezinoj zemlji, iako nas članovi njezine komisije uvjeravaju da je godišnja nagrada Mu P.E.N.-a »na dobrom putu da postane srednjeamerički Man Booker« (299). U prilog nemogućnosti iskupljenja govori nam i činjenica da joj je nagrada dodijeljena u odsutnosti, s prešutnim naglaskom na njezinoj metamorfozi u međunarodno uspješnu manekenku koja sada živi u New Yorku. Budući da je pripadnost kolektivu Republike Mu uvjetovana jednim oblikom lobotomije, bavljenje manekenstvom u inozemstvu zacijelo je manje reduktivno od tuzemnog bavljenja intelektualnim radom. Međutim, manekenka Marlenah D. istodobno ostvaruje životni san svoje narcisoidne majke, odnosno svojih školskih kolegica, kobno zavedenih u smjeru samoporažavajućih iluzija u zamjenu za autentičnu žensku moć. Manekenstvo je već desetljećima na lošem glasu zbog podilaženja masovno potrošnim konceptima navodnog ženskog glamura, a da ne govorimo o perpetuiranju najgorih vrsta ideoloških i rodno-polnih zabluda. Slična reifikacija odnosno »oženstvenjivanje« prati inicijativu Mu P.E.N.-a, čija je godišnja nagrada podložna datostima svjetskih tržišnih odnosno izdavačkih trendova koji idu na ruku korupciji i nepismenosti. Kao što nam otkriva jedna od sitnijih riba iz žirija Godišnje nagrade Mu P.E.N.-a:

Lijepa književnost jest ona u kojoj je riječ o lijepim junakinjama. Još bolje ako je pišu lijepe žene. Razne manekenke, starlete, jet-setterice, supruge raznih nogometaša, ili nešto slično. (RM: 274)

Reiterirano od strane televizijske novinarke koja snima prilog za vijesti iz kulture:

Žene su ove godine bile zastupljenije nego ikad, i to ne samo u izboru naslova na dugom popisu, već i u izornoj komisiji. No, čini se da je uži izbor ipak potvrdio dosadašnje stereotipe glede prilika autorica da osvoje pobjedu na nekom natječaju. Dok je broj muških i ženskih autora na dugom popisu iznosio šezdeset naspram četrdeset posto, u užem se izboru našla jedna žena, na prvi pogled sasvim u skladu s uvriježenim predodžbama o ženama, odnosno o ženskoj literaturi. (RM: 291)

Nažalost, ovaj nam zaključak samo potvrđuje raniji dojam o situaciji sa ženskom književnom proizvodnjom, sugeriran kroz Vanessinu arbitražu nad rukopisima Blance i Malene.¹³ Oženstvenjivanje jedne suvremene epske poeme napisane u *ottavi rimi* kao »gole ženske proze« (301) odnosno kao nasljednice »proze u halterima« (ibid.) također upućuje na amblematski status žena u Republici Mu. Tim žalosnije jer dolazi iz usta jednog poznatog književnog kritičara i urednika, zacijelo manje intelektualnog od snimatelja čija leća »objektivno« rekapitulira odnosno uokviruje sve rodno-spolne predrasude u kulturi. Snimateljska nam perspektiva potvrđuje i faktičku plošnost apoteoze nekadašnje »male od Sunca«: svatko tko putuje u prijestolnicu zemlje ili tko pristaje u njezinu najveću luku mora proći između raširenih nogu ove plakatne

¹³ U svezi s raznim ženskim tokenima čije uratke mora objavljivati u najprestižnijoj književnoj smotri, Vanessa Pellicer »čini najbolje što može [...] samo ako je Daniel Delboa ne bi nazvao nakon prijeloma, pitajući što je s tekstom ove ili one i pozivajući je zatim na kavu u slastičarnicu iza ugla. Pažljivo miješajući šlag u svojoj kavi, tumačio bi joj relaciju dotične s nekim istaknutim znanstvenim, kulturnim ili političkim djelatnikom, sve dok ne bi morala priznati da je taj tekst ipak sasvim u redu« (RM: 158). Međutim, Vanessini dojmovi iz Ujedinjenog Kraljevstva nisu mnogo bolji (ibid.: 172-174), te stječemo dojam da je sistemski seksizam sasvim pravedno raspodijeljen i rasprostranjen.

»božice« (305), no tko li je pritom pobjednik? Minijaturni Mu-muškarac u svom autu, ili gigantski plakat zasnovan na idealno uljepšanoj slici, koja je uostalom timski projekt, rezultat napora grafičkih urednika, odnosno inženjera terenaca i radnika koji su je razapeli iznad ulaza u San Duran odnosno iznad luke Santa Maura? Dakle, Marlenah D. nije Miss Liberty, niti Kolos s Rodosa. Ona je tek jedna kanonično estetizirana Venera, pri čemu je Botticellijev model zamijenjen daleko potrošnijim referencijama na mladu Catherine Deneuve odnosno na još mlađu Shakiru (291-292). Ova estetizacija ili kastracija u suštosti je suprotnosti s božicom koju evocira struja svijesti na početku poglavlja:

Iz tog vodenog pakla ustala je Afrodita, nipošto ne iz onog vodenog ulja. Na ovom je mjestu morala krotiti stravično režeće planine slane vode, učeći ih da se prostiru pred njezinim nogama pitomo poput pjenušava saga. Tek nakon toga bilo joj je slobodno da upravlja svijetom i njegovim mijenama, naizmjenično podižući i rušeći dugi niz civilizacija, naposljetku ih uvijek vraćajući u ocean. (RM: 257)

Ta nas Afrodita više podsjeća na indijskog Shivu, odnosno na trostruko božanstvo stvaranja, održavanja i uništenja no na kanoničnu zapadnoeuropsku ženstvenost što pozira u raznim varijantama prihvaćene nagosti. No, dok se približavamo kraju naše *Lesedrame*, originalnu trostruku božicu prepoznajemo u ženskom trijumviratu što kumuje nad dodjeljivanjem nagrade Marleni D. Osim Vanesse Pellicer i Viere Sose, tu je i Amerikanka Mary-Anne Santino, supruga bivšeg predsjednika države i majka Malenine nekadašnje prijateljice Patsy. Njezina struja svijesti, odnosno monolog što uključuje niz isprepletenih dijaloga i polemika u svezi s mladom Malenom na svoj način komplementira dva monologa nuklearnih jedinki iz prologa (281-282). No, protejski monolog što ga pred nama zbori gđa Santino predstavlja i svojevrsni samoterapijski manevar kroz koji se osjećaj osobna poraza odnosno osobne i kolektivne izdaje egzorcira kroz samoprepoznavanje u drugoj ženi. Dapače, u ženi koja funkcionira najprije kao negativni komplement vlastite kćeri, a zatim i kao njezina idealna zamjena. Brigu o samoj sebi kroz takozvani *othermothering* otkriva i Vanessa Pellicer u ranijem poglavlju drame, dok se koleba na tankoj

žici što dijeli njezin unutrašnji svijet na gorke uspomene u svezi s njezinim nekadašnjim idealizmom odnosno na mehanicističku egzistenciju u sklopu njezine uredničke svakodnevice. U tom se smislu ona logički nadovezuje na premisu o centriranju ega uz pomoć fokusa na estetsko, odnosno na terapijska sredstva kojima se utječe doktor Morales u slučaju Blanke i Malene del Sol. U potonje ova metoda polučuje željeni učinak jer se nadovezuje na dotad gotovo zaboravljene utjecaje ranijih *othermothers*, redom Malenine bake Ane Ellis-Jones, koja joj je nekoć čitala britanske pjesnike, te njezine sestre Rosite, šamanice koja joj usađuje uvjerenje da ima moć stvoriti odgovarajuću zbilju putem vlastite predodžbe. Pritom joj je najveći saveznik formulacijski izriječ, originalni temelj pjesničkog izraza kroz prostor i vrijeme:

- *Ne zaboravi. Sveta Smrt je uz tebe. Kog Malena gleda sklonim okom?*
- *Taj postaje zlatan.*
- *Kog Malena gleda sa strahom?*
- *Taj postaje strašan.*
- *Kog Malena ne gleda?*
- *Taj ne postoji. (RM: 174).*

Nadovezujući se na ovu moć ponavljanja, reiteracije i aliteracije, Vanessa preuzima brigu o Maleni na način koji se donekle nadovezuje na horacijevsku metodu, gdje pjesnikov učenik u sklopu pravila stilistike usvaja i određeni moralno-etički kod. Prije svega, to je kontinuitet mita o jakim ženama, od velškog mita Mabinogion preko ukletih pjesnikinja Sylvije Plath i Alexandre Pizarnik pa sve do američke kantautorice Stevie Nicks, autorice songa *Wide Sargasso Sea* (178). Odnosno, kontinuitet mita o kompatibilnosti i uzajamnoj suradnji raznih božica kroz povijest. U svezi s čim se ponovno vraćamo Vieri Sosi de Molini, pramajci ženske inicijative odnosno »svih vječno prigovarajućih žena« (295), kako iz naziva Alberto Mercier, pritom ispravno uočavajući ne samo njezino mentorstvo nad Vanessom Pellicer i nad Mary-Anne Santino, simbolički i faktički s njezine desne i lijeve strane. Iako je već »izborana i pjegava kao stara želva« (ibid.), Viera Sosa nosi bijelu ljetnu haljinu s trešnjicama, »poput one što ju je nekoć nosila Marilyn Monroe«

(ibid.). Simbolika želve i Marilyn Monroe objedinjuje dvije suprotnosti što zajednički simboliziraju Afroditu, istodobno prastaru i sasvim mladu, odnosno kultiviranu i primitivnu. Ponosna na svoje proturječnosti, Viera Sosa priznaje da si rado »daje oduška« kada je riječ o ženama »koje su joj mogle biti kćerima, ali koje po svojim sposobnostima nisu zaslužile da ih smatra svojim nasljednicama« (RM: 262). No, o kakvom li se nasljedstvu u stvari radi – u toj i takvoj kulturi, odnosno u toj borbi za osiguravanjem barem neke klice onog što će jednog dana postati kulturom Republike Mu? Nažalost, radi se o gorkoj štafeti disidentice i prognanice.

5.

Sve tri žene koje doprinose sugeriranoj apoteozi Marlene D. povezane su iskustvom crne ovce odnosno izopćenice u odnosu na kolektiv kojemu su željele pripadati. Viera je Sosa u mladosti doživjela da joj pjesme spale zbog nemorala na glavnom trgu San Durana, nakon čega je morala pobjeći u Ujedinjeno Kraljevstvo i godinama životariti na račun svog disidentskog statusa (263-264). Još je gore s Vanessom Pellicer, po svojoj prirodi nimalo sklonoj disidentstvu no ništa manje spornoj iz perspektive britanskih sveučilišta, čiji su djelatnici u njoj željeli vidjeti direktnu potomkinju lude Kreolke iz *Jane Eyre*. S tim u svezi, njezin joj šef naizmjenično sugerira da »koketira s ludilom« (174), odnosno da »šokira« svoje kolege na odsjeku, dodatno je umanjujući time što joj kaže da je njezina poezija nerazumljiva, odnosno »malo previše ženska za moj ukus« (ibid.). Na temelju posljednjeg ona razabire da ju je njezin pripiti šef stavio na sam rep raznih »luđaka« i »književnika«, pod kojima ionako misli na »razne prekoračitelje rasnih, klasnih i rodnih granica« (ibid.). Dakle, sav njezin trud oko akulturacije bio je uzaludan:

Sve rasprave o književnosti uz večere u tapas restoranima, sve džentlmenke vožnje kući, sve je to služilo u čast paklenom britanskom licemjerju. Trepćući u tami poput ribe na suhom, tresnula je vratima od auta i odjurila u kuću, gdje je spakirala kofer [...] (RM: 175)

Naposljetku, tu je i Mary-Anne Santino, disidentica ne samo kroz vjernost svom suprugu, bivšem predsjedniku Republike Mu koji je odnedavna zapao u nemilost, već i kao američka državljanka koja nikako da svlada Mu-španjolski i koja se u suštini gnuša mikrokulture svoje nove domovine. U kontekstu egzila što su ga upoznale sve tri žene – a da ne govorimo o četvrtoj, o Maleni del Sol *alias* Marleni D. – moramo se na trenutak vratiti Marloweu i njegovu Machiavelu, koji nas ironično podsjeća na prednosti izbjegličkog statusa:

*Iako svijet misli da je Makijavel mrtav, njegova je duša tek preletjela iza Alpi, te se sad kada je umro Guise vratila iz Francuske, da razgleda ovu zemlju, i da se zabavlja sa svojim prijateljima [...]*¹⁴

U citiranu se primjeru politički egzil poravnava s izgonom iz materijalna života, koji pak omogućuje neku vrstu superiorne egzistencije, odnosno pobjedu kroz odsutnost. No, upravo taj i takav egzil donosi najviši oblik moći i autoriteta. Do slična uvida dolazi i formalna junakinja mog prvijenca *Muke po Veneri* (2002.):

»Najjači ste kada umrete, ili kada odete« – tko li je to rekao? Castaneda? Marilyn Monroe? Aristotel? Ili Venerino anonimno, hrabro i lijepo srce? Never mind [...] Na sceni ona ne može pogriješiti, niti može biti bilo što drugo doli bezuvjetno Voljena – što god igrala ... No ima ljudi koji se u privatnom životu pribojavaju njezina sablasnog bljedila – ona izgleda pomalo kao gošća iz svijeta mrtvih [...] Još jedanput povuci vodu, Venero, za posljednjim tragovima zaostalima oko rubova. Neka ih nestane. Najjači ste onda kada umrete, ili kad odete – naravno. Samo takvi su vječni.»¹⁵

Sličnu poruku odašilje i legendarna vinovnica Trojanskog rata, dočarana u mom drugom romanu *Labud* (2003.), dok se u mom trećem romanu *Mala sirena* (2004.) život i smrt jednako relativiziraju kroz egzil i/li preživljavanje uvjetovano svojevršnim bijegom u san na javi, odnosno u performativnu

¹⁴ *The Jew of Malta*, Prologue: 1-5. (Prev. L. Leman).

¹⁵ Lucija Stamač, *Muke po Veneri* (Zagreb: Meandar, 2002.), str. 28, 30, 32.

umjetnost. Nadovezujući se na ovaj niz junakinja, tri božice Republike Mu razmatraju vlastitu smrt u životu, ili život u smrti, odnosno transcendentni egzil na koji im se svodi bitak, kao u rečenoj državici tako i izvan nje. Ovo imanentno ne-pripadanje naposljetku im omogućuje sposobnost za širu perspektivu, za iznalaženje načina da budu roditeljice vlastita smisla, značenja i društva. Odnosno, za nad-pripadanje koje ih kvalificira za faktičko upravljanje Republikom Mu.

Na temelju ovih premisa usuđujem se ustvrditi da mentalno kazalište *Republike Mu* funkcionira kao svojevrsna korekcija makijavelističkih premisa koje još uvijek opstaju u postojećim (*quia* patrijarhalnim) strukturama. Osim toga, moja drama za čitanje na svoj način korigira svoj britanski odnosno latinoamerički intertekst, također utemeljen na motivu izdaje ženskog djeteta od strane slabih ili neadekvatnih roditeljskih figura, no zato bez modela odgovarajuće (samo)terapije što bi pomogla izdanim i oštećenim subjektima. Reciklirajući iste ili slične dijaloške strategije, a da ne govorimo o istom stavu spram kompromitiranih struktura društvene represije, moj hrvatski roman istodobno inscenira neke novije trendove usmjerene zajedništvu nasuprot diferencijaciji. Osim koncepta korektivna majčinstva odnosno *othermothering*, tu je i trend globalizacije, i to ne na bazi programskog seksizma odnosno idejnopolitičkog oženstvenjivanja kojim se podjednako koriste nekadašnji imperijalisti i današnji postkolonijalisti. Dapače, kod mene je riječ o revalorizaciji u obratnom smjeru. O podsjećanju na imanentnu vrijednost šamanizma poezije, a s njom i na transkulturalne konvencije svjetskog (*alias* zapadnoeuropskog) književnog kanona. Odnosno, o *self-empowermentu* što nam ga svima podjednako omogućuju mrtva slova, tropi i figure, uzvraćajući jednakom mjerom svakom tko ih štuje i voli.

BIBLIOGRAFIJA

Književna i dramska djela

- Jonson, Benjamin. *Ben Jonson*. Eds. C. H. Herford, Percy Simpson and Evelyn Simpson. 11 vols. Oxford: Clarendon Press, 1925-52.
- Jonson, Benjamin. *Volpone*. Prijevod s engleskog, predgovor i bilješka uz prijevod Nikica Petrak. Zagreb: ArTrezor naklada, 1999.
- Leman, Lucia. *Republika Mu: kronika jednog preživljavanja*. Zagreb: Ljevak, 2019.
- Lyly, John. *The Complete Works of John Lyly*. Ed. R. Warwick Bond. 3 vols. Oxford, 1902.
- Marlowe, Christopher. *The Jew of Malta*. Gen. ed. N.W. Bancutt. Manchester: University of Manchester, 1978.
- Marlowe, Christopher. *The Annotated Popular edition of The Jew of Malta, by Christopher Marlowe. Written c. 1589-1590. Earliest Extant Edition: 1633*. Annotations and notes by Peter Lukacz. *ElizabethanDrama.Org* (online). Published in December 2019. <<http://elizabethandrama.org/wp-content/uploads/2019/12/Jew-of-Malta-Annotated.pdf>> (Accessed on 19 May 2020).
- Marston, John. *The Works of John Marston*. Ed. H. Harvey Wood. 3 vols. Edinburgh: Oliver & Boyd, 1934-8.
- Shakespeare, William. *Hamlet. Kraljević danski*. Prev. Milan Bogdanović. Ur. Josip Torbarina. Zagreb: Matica hrvatska, 1950.
- Stamać, Lucija. *Muke po Veneri*. Zagreb: Meandar, 2002.

Književnoteorijske studije

- Bliss, Lee. »Pastiche, burlesque, tragicomedy«. *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. Eds. A. R. Braunmuller & Michael Hattaway. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Rpt. 1994, 1995, 1997 (pp. 237-61).
- Bowers, Fredson Thayer. *Elizabethan Revenge Tragedy 1587-1642*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1940.

- Braunmuller, A. R. and J. C. Bulman, eds. *Comedy from Shakespeare to Sheridan: Change and Continuity in English and European Dramatic Tradition*. London: Associated University Presses, 1986.
- Briggs, Julia. *This Stage-Play World: English Literature and Its Background, 1580-1625*. Oxford University Press, 1983.
- Bulman, James. »Caroline drama«. *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. Eds. A. R. Braunmuller & Michael Hattaway. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Rpt. 1994, 1995, 1997 (pp. 353-80).
- Butler, Martin. *Theatre and Crisis, 1632-42*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Chambers, Edmund Kerchever. *The Elizabethan Stage*. 4 vols. Oxford, UK: Clarendon, 1923.
- Dickson, Andrew. »Jacobean tragedy: of love and death« [Article on the contemporary productions of the Jacobean revenge tragedies in London theatres]. *The Guardian* (online). Published on 20 Jan 2012. <https://www.theguardian.com/stage/2012/jan/20/jacobean-tragedies-changeling-duchess-malfi>. (Accessed on 24 November 2019).
- Donaldson, Peter S. »Conflict and Coherence: Narcissism and Tragic Structure in Marlowe«, *Narcissism and the Text: Studies in Literature and Psychology of Self*, eds. Lynne Layton and Barbara Ann Shapiro. New York: New York University Press, 1989.
- Farr, Dorothy M. *Thomas Middleton and the Drama of Realism*. New York: Barnes & Noble/Harper & Row, 1973.
- Farley-Hills, David. *Shakespeare and the Rival Playwrights 1600–1606*. London and New York: Routledge, 1990.
- Foakes, R. A. »Playhouses and players“. *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. Eds. A. R. Braunmuller & Michael Hattaway. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Rpt. 1994, 1995, 1997 (pp. 1-52).
- Gibbons, Brian. *Jacobean City Comedy: A Study of Satiric Plays by Jonson, Marston and Middleton*. 2nd edn. London: Methuen, 1980.
- Gurr, Andrew. *The Shakespearean Stage, 1574-1642*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Gurr, Andrew. *Playgoing in Shakespeare's London*. Rev. edn. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

- Leggatt, Alexander. *English Drama: Shakespeare to the Restoration, 1590-1660*. London and New York: Longman, 1988.
- Leman, Lucia. »Shakespeareov mediteranski intertekst: talijanska renesansna komedija«. *Republika* 7-8 (2016): 19-42.
- Lever, J. W. *The Tragedy of State: A Study in Jacobean Drama*. London and New York: Methuen, 1971.
- Logan, Terence P. and Denzell S. Smith, eds. *The Popular School: A Survey and Bibliography of Recent Studies in English Renaissance Drama*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1975.
- Lomax, Marion. *Stage Images and Traditions: Shakespeare to Ford*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Miner, Earl. *The Cavalier Mode from Jonson to Cotton*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- Ornstein, Robert. *The Moral Vision of Jacobean Tragedy*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1960.
- Watson, Robert N. »Tragedy«. *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. Eds. A. R. Braunmuller & Michael Hattaway. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Rpt. 1994, 1995, 1997 (pp. 301-53).

Videozapisi

- Shapiro, James. *The King & The Playwright: A Jacobean History* [HD. Presented and narrated by Prof. James Shapiro. In 3 parts]. BBC: 2012. »Part 1: »Incertanties«. *Historytube*. Published on 8 May 2017. <<https://www.youtube.com/watch?v=J93mWHkwhtE&t=3511s>>. (Accessed on 24 November 2019).
- Shapiro, James. »Part 2: Equivocation«. *Herodotus Mk2 The Father of History*. Published on 1 Oct 2018. <<https://www.youtube.com/watch?v=vvHwxvmZdGE>>. (Accessed on 24 November 2019)
- Shapiro, James. »Part 3: »Legacy«. *Historytube*. Published on 8 May 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=kFv8BG_yows&t=3602s>. (Accessed on 24 November 2019).

Ostalo

- Austin, Frances. *The Language of the Metaphysical Poets*. Basingstoke: Macmillan, 1992.

- Demaray, John G. *Milton and the Masque Tradition. The Early Poems, »Arcades« and Comus*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Lectures 1808-1819 on Literature*, ed. R. A. Foakes. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Coward, Barry. *The Stuart Age*. 3rd edn. London: Longman, 2003.
- Kenyon, John Phillips. *Stuart England*. London: Penguin Books, 1978.
- Patrides, C. A. and Waddington, Raymond B., eds. *The Age of Milton: Backgrounds to 17th Century Literature*. Manchester: Manchester University Press, 1980.

*REPUBLIKA MU AS A POSTMODERN LESEDRA –
A FACE-OFF BETWEEN THE JACOBAN DRAMA
AND THE LATIN-AMERICAN BOOM*

A b s t r a c t

This study re-reads my latest Croatian novel as a form of postmodern *Lese-drama*, respectively shaped by my lectures on the Jacobean theatre and by my binging on works by Latin-American authors. Typically not seen as correlative, those two layers of intertext concur in their dialogical strategies and their subversive attitude towards patriarchal structures, thus fostering a contemporary mental theatre where political reality can be reassessed via tropes, figures and dialogue.

Key words: *Lesedrama*; the Jacobean theatre; Latin-American *boom*; new Croatian literature; mental theatre