

Helena Peričić  
hpericic@gmail.com

## „Ispisati istinu umjesto povijesti”<sup>1</sup> (otpor ideološkom u izboru hrvatskih drama iz druge polovice XX. st.)

ABSTRACT. Peričić Helena, „Ispisati istinu umjesto povijesti” (*otpor ideološkom u izboru hrvatskih drama iz druge polovice XX. st.*) („Writing the Truth Instead of History”: Resistance to Ideology in some Croatian Plays in the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century). „Poznańskie Studia Slawistyczne” 6. Poznań 2014. Publishing house Science and Innovate, pp. 185–204. ISBN 978-83-63795-51-1. ISSN 2084-3011.

In this paper the authoress refers to examples from the period between the 60s and the beginning of the 90s of the 20<sup>th</sup> century in Croatia which best illustrate not only the playwriting but also the lethality of the act through mostly political drama typical of the period in question. At the time, the theatre was more often than not „the only space in which people were allowed to think and talk politically” (B. Senker). The paper discusses the following dramas: Perković’s *Closed Afternoon* (1966), Šoljan’s *Diocletian’s Palace* (1969), Kušan’s *The End of Freedom* (1971), Marović’s *Antigona, the Queen of Thebes*, and *Themistocles* (both from the early 1980s), and Brešan’s *Julius Caesar* (1994; publ. 1997). Dramatic literature and the theatre of these decades did not only reflect the happenings in Croatia within the former Yugoslav state; many of the above and other authors paid for their courage to write these texts with being passed over in silence, and with intellectual, political and existential harassment.

**Keywords:** playwriting; typology of texts; Croatia; Yugoslavia; second half of the 20<sup>th</sup> century; ideology; politics; existential harassment of authors

### 1.

Brojni autori u hrvatskome dramskom stvaralaštvu druge polovice XX. st. odašilju poruke prikriivenoga ili otvorenog otpora ideološkomu odnosno

---

<sup>1</sup> U naslovu sam se poslužila parafrazom stiha iz pjesničke zbirke *Osamnica* Tonča Petra-sova Marovića (1984) koji će u ovom prilogu biti nanovo spominjan, u bilj. 19, a koji glasi: „Ispisati po-vi-jest umjesto istine”, čime pjesnik nagovješta falsificiranje povijesnih činjenica u povjesnicama koje obično „pišu pobjednici”.

političkomu; naime, društvene, gospodarske i političke okolnosti kakve su vladale u Hrvatskoj nakon Drugoga svjetskog rata, posebice od sredine stoljeća do početka devedesetih, točnije do završetka trajanja SFR Jugoslavije (s Hrvatskom u njezinu sastavu) kao države socijalističkoga ustroja, odnosno komunističke ideologije, koja je ujedno bila zajednica nacionalnih republika, zrcalile su se i u dramskim tekstovima<sup>2</sup>. No, vjerujem da je ovdje uputno dati primjer i dramskih tekstova napisanih i prikazanih na pozornici tijekom devedesetih godina prošlog stoljeća, dakle nakon uspostave nove, tzv. demokratske vlasti u samostalnoj Republici Hrvatskoj, a nakon raspada jugoslavenske države. Upozoravam međutim kako konkretno kazališno izvođenje (pa čak ni objavljivanje drame) ili broj izvedaba ne moraju i nikad nisu mogli biti objektivnim pokazateljem stvarne važnosti takvih – za (pre)vлада(va)juću ideologiju i svjetonazor u datom trenutku – neprihvatljivih dramskih tekstova; naime, upravo je sudbina tzv. subverzivnih dramskih djela bila takva da oni zbog svoje prirode često nisu bili (neposredno po vremenu nastanka) ni objavljeni niti izvođeni, ili su pak – ako je uprizorenja i bilo – doživjeli razmjerno malo izvedaba: predstave temeljene na dramama koje aktualna vlast nije prihvatila kao dobrodošle skidane su s repertoara ili pak svoju prvu izvedbu nisu ni dočekale (u ovom ću prilogu navesti samo neke primjere za to!). Razumljivo je nadalje da su pobuna protiv aktualnoga ideološkog okvira i administrativnih zadataki u kojima se živjelo i djelovalo te otpor nekih hrvatskih dramatičara iskazivani na načine koji su obilježeni raznim mehanizmima „prikriivanja poruka” jer su kritičke oštrice imale biti učinkovite, dovoljno svjetonazorski utemeljene i opravdane, a opet u tolikoj mjeri precizno odmjerene, „dozirane”, kako bi – što je bilo poželjno – ostavili autora bez većih negativnih posljedica po njegov status i kao privatne osobe, i kao pisca tj. javnoga radnika koji se kroz vlastite tekstove pokazao angažiranim i kritički nastrojenim društvenim akterom. Dakako, događalo se da su posljedice ipak bile provedene, a autor je to znao osjetiti kao ostracizam, marginalizaciju, gubitak posla, a time (nerijetko) i osnovnih egzistencijalnih uvjeta kako za sebe, tako za svoje bližnje.

---

<sup>2</sup> Boris Senker u vezi s tim u svojoj *Hrestomatiji* piše sljedeće: „Najtočnija je, zapravo, tvrdnja ta da su dramska književnost i kazalište bitno pridonijeli artikulaciji obaju konkurentskih utopija – i «studentske revolucije» i «hrvatskog proljeća» – da se pozornica nerijetko koristila kao eksperimentalni laboratorij u kojemu se prvi put provjeravaju neki modeli ponašanja i djelovanja, gdje se ispituju granice slobode te testiraju i javno mnijenje i vlast” (Senker 2001: 25–26).

Ideološki otpor i kritika kroz dramski su tekst predmetnoga perioda u hrvatskoj književnosti poprimili raznolike oblike. Potencijalna opasnost od revolta i angažiranog djelovanja protiv društvenih i političkih okolnosti, strogih ideoloških normi, nametnutog ateizma kao u SFRJ jedino dopuštenog, „službenog” (ne)odnosa prema vjeri i nabožnom, zatamnjanje mogućnosti građanske pobune zbog nepravednog eksploatiranja ili prodaje hrvatskih privrednih i gospodarskih resursa itd. (navodim ovdje tek nekoliko sastavnica) – iziskivali su pronalaženje modela književnog iznošenja neslaganja s onim što je vlast jugoslavenske države u drugoj polovici XX. st. predstavljala. Društvena angažiranost i kritičnost u književnom su stvaralaštvu pa i u ovdje motrenim dramama često bile kamuflirane u šaljivo ruho satire, farse, burleske i (tragi)groteske. No, ono što se dade zapaziti kao instrument iskazivanja „vlastite istine o stvarnosti” jest multikultur(al)-nost: posezanje za stranim kulturnim, zemljopisnim, povijesnim i književnostvaralačkim prostorom (cf. Peričić 2008a: 447–460). U dramskom korpusu koji sam proučavala prvenstveno s pozicija komparatista književnosti odražavaju se poetički utjecaji svjetske književnosti zapadnoga kruga ili pojedinačnih nacionalnih književnosti/povijesti, ostvareni putem različitih mehanizama koji zrale kako na značenjskoj tako na izražajnoj osnovi antičku (grčku i rimsku) mitologiju, biblijske i uopće religijske sastavnice, žanrovska obilježja (poput npr. bajke ili sličnih oblika s nadrealističnim/nerealističnim mimetskim interpretativnim ključem), povijesne teme i dr.

### 1.1.

Na temelju izučavanja građe sastavljene od dramskih tekstova u hrvatskoj književnosti iz različitih faza druge polovice XX. st. (a među njima ima znatan broj ideološki nepoželjnih za svoje vrijeme!) – od Miroslava Krležę, Marijana Matkovića, Vladana Desnice, Radovana Ivšića, Tonča Petrasova Marovića, Ivana Kušana, Antuna Šoljana, Ivana Supeka itd. do živućih Ive Brešana, Nedjeljka Fabrija, Luka Paljetka, Vlatka Perkovića, Mire Gavrana i dr. – utvrdila sam i primijenila tipologiju načina ostvarenja utjecaja ili preuzimanja sastavnica iz stranih književnosti, kulture, povijesti itd. (Peričić 2008a: 447–460) Ovdje ću dakle navesti samo generalnu podjelu koja na razini intertekstualnoga u dramskom kazivanju i književnoj komparatistici relevantnoga dopušta daljnje proširenje i/ili preciziranje jer

se tijekom vremena i proučavanja građe prijašnje postavke i pretpostavke, dakako, dorađuju i preinačuju. Navodim po svom sudu temeljne metode ili postupke doseganja intertekstualnih ostvaraja na (meta)tekstualnoj ili (meta)kultur(al)noj razini<sup>3</sup>:

**a) intertekstualna metoda u užem smislu riječi** ostvaruje se kao izabiranje i korištenje (primarnih) tekstova, mahom njihova cjelovitoga fabularnog sklopa ili narativno-strukturalne matrice tipične za određeni žanr, iz tzv. genotekstova, hipotekstova, predtekstova i sl. nastalih u svjetskoj književnosti od starog vijeka do XX. stoljeća za nastanak novih, sekundarnih (analogno: tzv. fenotekstova, hipertekstova, [meta]tekstova i sl.)<sup>4</sup>;

**b) mitološko-religijska metoda** predstavlja preuzimanje ili posudbu likova/bića ili fabularnih sklopova koji pripadaju Bibliji<sup>5</sup>, vjerskom uopće, grčkoj i rimskoj mitologiji, ili bajci<sup>6</sup>;

**c) citatnost i aluzivnost** čini posuđivanje/preuzimanje citata (sintagmi, rečenica, stihova, čitavih ulomaka) kojima se ukazuje ili aludira na primarni tekst kao „stabilan i utvrđiv izvor” (Biti 1997: 154) pri čemu dolaze do izražaja ne samo literarne i metaliterarne već i multikultur(al)ne konotacije koje nudi novi dramski tekst<sup>7</sup>;

**d) povijesno-metonimijska metoda** u pojedinim primjerima može biti preciznije naznačena kao „motivska” jer manipulira povijesnim, ali

<sup>3</sup> Razlikujem „kulturno” – koje pripada kulturi, i „kulturalno” – koje pripada društvenom i ideološkom okruženju kulture kao vrednote.

<sup>4</sup> U ovoj su kategoriji npr. Slamnigova radiodrama *Cezario* (s varijacijama motiva iz *Na Tri kralja*), Brešanova tragigroteska *Julije Cezar* i Paljetkova farsa *Poslije Hamleta* također u odnosu na Shakespeareova djela, Šoljanova *Romanca o tri ljubavi* u odnosu na formu srednjovjekovne romance, ili na konkretan tekst – *Roza i krest* Aleksandra A. Bloka, Marovičeva i Gavranova *Antigona* u odnosu na Sofoklovu tragediju itd., Perkovičevo *Zatvoreno poslijepodne* u odnosu na kanoniziranu formu prikazanja i pasionske igre ili pak u odnosu na Shakespeareova *Hamleta*.

<sup>5</sup> Na tu temu je Grgo Mišković napisao i na Filozofskom fakultetu u Zagrebu obranio svoju doktorsku disertaciju (2012). Cf. također Mišković, Peričić 2010: 162–177.

<sup>6</sup> U ovoj su skupini npr. Matkovičeva trilogija *I bogovi pate*, Krležini *Aretej* i *Saloma*, Paljetkova *Orfeuridika*, *Glorija* Ranka Marinkovića, *Solumov kraj* Pave Marinkovića, Ivšičeva „dramska bajka” *Kralj Gordogan* (doduše nastala 1943, dakle u prvoj polovici XX. st., zbog čega izlazi iz ovdje motrenoga vremenskog okvira, ali je ipak iznimno navodim zbog njezine ilustrativnosti i važnosti) pa (opet) Perkovičevo *Zatvoreno poslijepodne* u odnosu na Bibliju.

<sup>7</sup> Navodim ovdje primjer Krležina *Areteja* u odnosu na Dantea (Krleža posuđuje stihove iz *Božanstvene komedije*), spomenutu Šoljanovu *Romanču o tri ljubavi* prema Baudelaireovim stihovima, Gavranovu *Kreontovu Antigonu* u odnosu na Sofoklov tekst o Antigoni, Šnajderov *Hrvatski Faust* u odnosu na Goetheova *Fausta*.

i arhetipskim fabularnim „čvorom”, tj. eksploatira motiv koji kroz povijest (moguće: ponavljanjem sličnih situacija kroz stoljeća, a na tragu teze o *circulus vitiosus* Giambattista Vica) izrasta na navodno stvarnim povijesnim događajima zabilježenima u povijesnim udžbenicima ili pak interpretiranim u drugim književnim tekstovima; predstavlja tako izabiranje ključnih motiva vezanih za istaknute povijesne događaje, povijesne osobe i njihove živote ili djela, odnosno za kulturu u kojoj je neki dramski tekst nastao<sup>8</sup>.

Dakako, moguće je (a često je i na djelu) kombiniranje gore navedenih metoda – dviju ili više njih – na koje se novi tekst oslanja na predtekst/ podtekst, odnosno na povijest koja može biti shvaćena ili kao niz objektivnih događaja ili kao interpretacija (u gore spomenutom metapovijesnom smislu) tih istih događaja, odnosno kao „povijesna priča” (kako je ponekad nazivam – „hi-storija”).

## 2.

Veliki broj motrenih dramskih tekstova (osvrnut ću se ovdje samo na neke od njih, onoliko koliko mi prostor raspoloživ u ovom prilogu dopušta) artikulira u stvari autorov otpor spram aktualnoga političkog stanja u društvu u kojemu autor obitava, djeluje, piše. Valja imati na umu da je hrvatski politički prostor u drugoj polovici XX. st. prolazio kroz mijene i turbulentne faze (primjerice tijekom „hrvatskoga proljeća” 1971. i dalje u sedamdesetima). Tu se, dakako, podrazumijeva i u uvodu spomenuto stvaranje nove, samostalne hrvatske države te njezina novog ne-socijalističkog (demokratskog) ustroja, koje je bilo popraćeno Domovinskim ratom u prvoj polovici devedesetih. Naglašavam da su mnogi od mehanizama ili instrumenata političke subverzivnosti na književnoj razini teško uočljivi, pogotovu onima

---

<sup>8</sup> Napominjem međutim da ovaj tip korištenja građe može biti ostvaren i na razini metapovijesnosti, odnosno na tek djelomično ili prividno povijesnočinjeničnom materijalu kakav autorima često služi u svrhu stvaranja subverzivnoga, kritičkoga ili pak satiričnoga dramskog diskursa (npr. Krležin *Aretej*, Šoljanova *Dioklecijanova palača*, Supekov *Heretik*, Marovićev *Temistoklo*, Kušanova *Svrha od slobode*, Fabrijević *Meštar* ili Šnajderov *Hrvatski Faust*). Naglašavam kako metapovijesno u motrenim dramskim tekstovima nije nipošto uputno poistovjetiti s povijesnočinjeničnim (kao što npr. nije preporučljivo povijesne činjenice poistovjetiti s metapovijesnim u Šnajderovu *Hrvatskom Faustu*).

koji ne poznaju povijesno-političke, svjetonazorske pa ni gospodarske okolnosti u kojima se pisala hrvatska drama. Ovdje posebice mislim na strano čitateljstvo i kazališnu publiku kao potencijalne primatelje tekstova. Razumljivo je stoga što su neki od autora u vrijeme nastanka motrenih drama čak opovrgavali političku angažiranost svojih tekstova, zacijelo u strahu od kažnjavanja. Izabirem pet imena (a mogli bismo ih navesti na desetke) koji su ilustrativni u ovom smislu te se osvrćem na neke njihove tekstove. To su: Perković sa suvremenom pasijom *Zatvoreno poslijepodne*, Šoljan s povijesnom farsom *Dioklecijanova palača*, Kušan s burleskom *Svrha od slobode*, Marović s povijesnom dramom *Temistoklo* (kratko se osvrćem i na njegovu *Antigonu u Tebi/tèbi*) i Brešan s tragigroteskom *Julije Cezar* (kratko ću komentirati i njegovu *Predstavu Hamleta u selu Mrđuša Donja*).

## 2.1.

*Zatvoreno poslijepodne* splitskog autora V. Perkovića (rođ. 1936) politička je drama s religijskom metaforikom koja govori o ljubavi i političkoj (ne)aktivnosti 1966. godine. Drama se temelji na disputu između Ane i Ivana: ona ga optužuje da se skriva u samostanu sv. Jeronima kako bi radio na disertaciji o crkvenim prikazanjima, dok se ranije bavio suvremenom književnošću i govorio joj o izvrtanju smislova književnih djela koja su činili kazališni manipulatori. Poziva ga na aktivnost i borbu (valja imati na umu da će razmjerno nedugo nakon nastanka ovoga teksta doći do studentske revolucije 1968. i „hrvatskog proljeća” 1971. godine). Nagovara ga da se javno suoči s „ideolozima apsurda”, „kazališnim falsifikatorima klasične literature” i „sijačima zabuna”; savjetuje mu da ne bježi u XV. stoljeće. U ovoj „pasijskoj igri”, kako je autor u podnaslovu nazivlje, likovi postaju figurama ritualne identifikacije s biblijskim osobama: Ivan poprima ulogu Krista, a Ana Marije-Magdalene. No, Ivan se boji da ga ne „unište, otjeraju na ulicu, kompromitiraju u gradu, izbace s fakulteta” (Perković 1966: 203), što je sudbina slična onoj koja će u stvarnosti zadesiti samog autora nedugo po objavljivanju i izvođenju ove drame.

Drama je napisana i praižvedena spomenute 1966. u Narodnom kazalištu u Splitu te tiskana u Biblioteci „Mogućnosti” iste godine. Po petoj izvedbi u splitskom kazalištu Vatrogasna služba zabranila je uporabu dvorane, a autor je, kako sam svjedoči u *Napomeni uz pasionsku igru Zatvoreno*

Prizor iz predstave *Zatvoreno poslijepodne*  
u NK Split 1966.

Autor teksta: Vlatko Perković.

Glumci: Tereza Vrca i Vlatko Perković.

Redatelj: Janko Marinković.

Autor fotografije: Ivan Martinac.



Prizor iz predstave *Zatvoreno poslijepodne*  
u NK Split 1966.

Autor teksta: Vlatko Perković.

Glumci: Tereza Vrca i Vlatko Perković.

Redatelj: Janko Marinković.

Autor fotografije: Ivan Martinac.





Prizor iz predstave *Zatvoreno poslijepodne*  
u praškom kazalištu Divizna 1972.

Glumci: Ana i Boris Rösner.

Redatelj: Vlatko Perković.

Autor fotografije nepoznat.



Prizor iz predstave *Zatvoreno poslijepodne*  
u praškom kazalištu Divizna 1972.

Glumci: Ana i Boris Rösner.

Redatelj: Vlatko Perković.

Autor fotografije nepoznat.



*poslijepodne* (izdanje iz 1997), marginaliziran kao mladi član drame Narodnoga kazališta u Splitu, da bi mu nakon nekoliko mjeseci bio uručen otkaz. U izdanju iz 1997. Perković dramu posvećuje Janu Palachu, češkom domoljubu, studentu filozofije koji se nakon invazije sovjetske vojske i snaga Varšavskoga pakta na Čehoslovačku 1969. usred Praga zapalio i tako postao simbolom suvremene borbe Čeha i Slovaka za slobodu i otpor komunističkom režimu. Prema sudu N. Fabrija ovo je djelo „slojevita poruga vremena istočnoeuropskoga političkog jednodimlja”, „moralitet nepoćudan svakoj sredini kojoj nije do morala, iritantan svakom koji nije spreman oglušiti se na činjenicu da se kazalištarija rečene alegorije tiče i njega” (Fabrio 1997: 12–13). Ivanova borba i kristovska žrtva nagovještaju društvene promjene, „hrvatsko proljeće” i bespoštedno djelovanje mnogih pripadnika mlađeg naraštaja intelektualaca željnih slobode koji su svoje slobodoumlje nerijetko platili boravkom u političkom zatvoru<sup>9</sup>. Nesretna sudbina splitske predstave *Zatvoreno poslijepodne* znakovito se ponovila i u Pragu: *Zatvoreno poslijepodne* u prijevodu Dane Matoulkove izvedeno je u autorovoj režiji u praškom kazalištu Divizna 1972. godine, ali su nakon dvanaeste reprize vlasti zabranile predstavu (Peričić 2011:142–154).

## 2.2.

Tročinka *Dioklecijanova palača* A. Šoljana (1932–1993) pisana je 1969. Drama je cjelokupnom radnjom smještena u doba vladavine cara Dioklecijana (živio je od 236. ili 237. do 316), na prijelaz iz III. na IV. st. poslije Krista. Šoljanov lik Dioklecijana po završetku gradnje glasovite palače u Splitu reći će sljedeće: „Palača je gotova. Ona se gradila za vas i za vaše potomstvo. Ona pripada narodu. (...) Kad vam kažem, sve će od sada biti drukčije. Snovi su postali stvarnost. MOJI snovi postali su VAŠA stvarnost” (Šoljan 1970: 310). Na te Dioklecijanove riječi – kako u didaskalijama stoji: „Radnici ga pogledaju, i okrenu se da pobjegnu” (Šoljan 1970: 310). Dopršenje palače nije međutim proizvelo očekivanu euforiju puka; naprotiv,

---

<sup>9</sup> Inače, prema postupcima primijenjenima u ovoj drami Perkovićeva je *Zatvoreno poslijepodne* moguće uvrstiti u mitološko-religijsku (b) i citatno-aluzivnu (c) skupinu, ali ona svojom strukturom (imajmo na umu da je dramatičar nazivlje „pasionском igrom”) omogućava, kako je već rečeno, povezivanje i s prvom (a) skupinom (intertekstualnost u užem smislu riječi).

narod će radije nastaviti živjeti u siromaštvu negoli se prihvatiti vladavine nad palačom. Tomu u prilog Treći će radnik na tragu onodobnih „samoupravljačkih” ideja kazati: „Gledam ja tako palaču, pa mislim, tko ju je sagradio, neka i upravlja” (Šoljan 1970: 310). Ostarjeli car Dioklecijan, koji se sprema napustiti tek dovršenu palaču i – prepustivši je narodu da njome upravlja – skrasiti se kako bi u osami (a tako i legenda kaže) uzgajao kupus, taj Dioklecijan dijalogizira većim dijelom tragedije s Pjevačem, spadalom i istinolupcem, umjetnikom i skeptikom, koji se – oslobođen carskog blještavila – ne zavarava prividom vlasti, moći i sjaja. Pjevač lakonski obrazlaže svom caru koji je „ostvario svoj mračni i pusti geometrijski san” (Šoljan 1970: 308).

Unatoč osporavanju političke alegoričnosti ovomu tekstu u nekim interpretacijama (Stamać 2005: 88) držim da se Šoljanova *Dioklecijanova palača* daje tumačiti kao kritika na račun vlasti i vlastodržaca pa i na račun „progonitelja kršćana” (imamo li na umu ono što se u socijalističkoj Jugoslaviji u smislu zabranjivanja vjeroispovijesti činilo!), što je stvarni vladar Dioklecijan zacijelo bio. Ovdje bih odabrala i uputila na upečatljivu i ponešto prikrivenu autorovu ironiju poniklu iz sljedećih Dioklecijanu pripisanih rečenica: „Vi ne razumijete moje ideje! Vi ne shvaćate novi svijet! Gdje su vam djeca? Dajte mi mladež! Djecu pustite k meni” (Šoljan 1970: 191), što nadaje gorku, a zapravo, rekla bih, strašnu predodžbu o brojnim političkim pa i totalitarnim prvacima prošlog stoljeća okruženima ponosnom dječicom s buketima cvijeća u ruci namijenjenima vođama: taj je trenutak, dakako, povezljiv s poznatom novozavjetnom rečenicom pripisivanoj Kristu<sup>10</sup>.

Šoljanov se tekst doima kao prštav, snažan i intrigantan u svojoj lucidnoj i nadasve hrabroj kritici totalitarnog režima u koju autor zalazi na crnohumoran način poigravajući se konvencionalnim dramskim odnosima, koliko god neki, pa i sam autor farse, kako sam napomenula, osporavali njezinu političku konotativnost. (Inače, drama bi na tragu rečenoga pripala u gore spomenutoj kategorizaciji povijesno-metonimijskoj skupini [d].) Šoljanov je tekst očito pobudio neugodne svjetonazorske asocijacije, a mogao je prouzročiti prepoznavanja među stvarnim političkim osobama pa joj je, nakon navođenja popisa likova, ograđujući se od moguće političke kritičnosti svoga teksta, Šoljan (1970: 264) dodao napomenu: „Ništa se ne odnosi

<sup>10</sup> Cf. „Pustite dječicu i nemojte im priječiti da dođu k meni” (Mt 19:14).

na ništa”. Valja znati da je *Dioklecijanova palača* (Šoljan 1970: 263–319) bila izvorno napisana kao televizijska burleska, koja međutim nije nikada doživjela televizijsko izvođenje, a potom ju je autor preradio za pozornicu, posebno za zagrebački Teatar ITD gdje je drama konačno postavljena 22. veljače 1969. godine, ali tek nakon što je bila odbijena u HNK u Zagrebu.

### 2.3.

U dramskom tekstu *Svrha od slobode* iz 1971. I. Kušan (1933–2012) koristi okvir Dubrovačkih igara, Gundulićevih stihova, ambijent negdanje Dubrovačke Republike kao simbola slobode i općeg dobra što su korespondirali s onime što je u samome svom tekstu opisao Kušan: dražbu Grada, a zapravo države, tj. Hrvatske čije stanovništvo na razne načine izigrava i rasprodaje u tom gradu stoljećima veličani *libertas*, koji u ovom tekstu međutim poprima neka nova značenja (cf. Peričić 2011: 102–125). Kušanova je drama po mnogo čemu dinamična igra isprepletanja likova koji predstavljaju na jednoj razini povijesne osobe ili aluzije na njih, dakle likove koji figuriraju kao predstavnici vremena, određenih povijesnih okolnosti, simboli moći vlasti, izgubljene ili zadobivene. Na drugoj su razini likovi Generala, Generalice, Licitatora, pjesnika Karla, Mare i Gladnice koji predstavljaju opće figure – zamišljena stalna mjesta ili tipove u povijesti Grada. Treću razinu predstavljaju aluzivni književni likovi poput Ljubmira, Sofije, Dživana; likovi su to na kojima se gradi šalom prožeta intertekstualnost i transtekstualnost, gorka aluzivnost na groteskni spoj na jednoj strani snage stihova iz barokne dubrovačke književnosti koji govore o slobodi i općem dobru te na drugoj – njihove ispraznosti i tragičnosti u okolnostima rasprodaje, a zapravo razdavanja i prostitucije svega domaćega i domovinskoga: gradova, zgrada, poslovnih namještenja, istine, slobode mišljenja, etike itd.<sup>11</sup>

Spomenut ću ovdje i sljedeće: kad je predstava u režiji Mire Međimorca temeljena na tekstu *Svrha od slobode* prikazana na Dubrovačkim ljetnim igrama 17. kolovoza 1971. doživjela je gromoglasno odobravanje gledatelja i nitko nije mogao naslutiti da će ona vrlo brzo, već nakon druge izvedbe u Studentskom centru u Zagrebu, nestati s pozornice. Igor Mrduljaš o tomu

<sup>11</sup> Tekst bi se mogao uvrstiti u dvije skupine: citatnost i aluzivnost (c) te povijesno-metonijsku skupinu (d).

je među ostalim napisao: „vlast je učinila sve da umanjuj učinak predstave” (Mrduljaš 1995: 400)<sup>12</sup>.

#### 2.4.

Drame T.P. Marovića (1934–1991) s početka osamdesetih godina *Antigona, kraljica u Tebi* (drama ima dvije verzije završetka i potječe iz 1980) i *Temistoklo* (iz 1983, tiskana iduće 1984. godine) posebno su ilustrativne kao političke drame. U prvom tekstu, koji pripada u spomenutoj tipologiji *intertekstualnoj* (a) ali, dakako, i *mitološkoj* (b) metodi preuzimanja utjecaja iz stranih književnosti, Marović predstavlja lik Antigone u sasvim drukčijem svjetlu u odnosu na uobičajeno tumačenu, dakle na Sofoklovu djelu temeljenu predodžbu o toj heroini. Ona je izokrenuta, nehumana Sofoklova Antigona, njezin „fotografski negativ”, oličenje diktatorske vlasti i moći, surovosti i makijavelizma koji kao potencijalna razorna sila počivaju u svakomu od nas (alternativni naslov drame glasi *Antigona u Tebi*). U kontekstu ovoga kratkog prikaza Marovićeva dramskog stvaralaštva stavljam međutim težište na dramu *Temistoklo*, koju autor podnaslovljava kao dramsku historiju. U mojoj ovdje u 1.1. spomenutoj tipologiji ta drama odgovara načinu posuđivanja sastavnica koji je „povijesno-metonijski” odnosno „motivski”, a zapravo (i preciznije rečeno) metapovijesni: autor izabire značajne povijesne događaje i osobe te ih sagleda kroz prizmu svoga doba, i štoviše – svoga prostora. Napominjem da niti ovdje metapovijesno nije uputno poistovjetiti s povijesnim jer je u *Temistoklu* uključeno manipuliranje navodnim povijesnim podacima i činjenicama na način koji ostvaruje piščev cilj nuđenja specifičnoga tumačenja jedne povijesne sudbine. Temistoklo (524–460. pr. Kr.), atenski političar i vojskovođa, unatoč zaslugama u pobjedi Grka nad Perzijancima, u mreži politike i spletki proganjan je iz Atene pa upravo od

<sup>12</sup> Zanimljivo je spomenuti kako je tijekom Zadarskoga kazališnog ljeta 1995., dakle upravo zadnjeg ljeta Domovinskog rata kad je u kolovozu zadarsko zaleđe oslobođano, a sam grad još uvijek bio pod svojevrsnom opsadom – predstavu režirao na prethodno prilagođenu Kušanovu predlošku Zadraniin Davor Žagar; sam je komad igran u spomen pokojnomu zadarskom studentu režije Luki Skračiću koji je preminuo od posljedica ranjavanja tijekom bombardiranja Zagreba, što se dogodilo u svibnju te iste 1995. godine. U godinama od one 1971, kada je *Svrha od slobode* praižvedena u Dubrovniku, do zadarskog uprizorenja Žagar je mogao naći – što je i učinio – obilje građe za dopune izvornom Kušanovu tekstu.

Perzijanaca traži pomoć i zaštitu, koje i dobiva. Međutim, razapet između domoljublja i odanosti svojim sunarodnjacima, odnosno nastojanja da priklanjajući se „drugoj strani” zaštitu sebe, svoje (preostalo) dostojanstvo i obitelj – Temistoklo strada, u Marovićevoj interpretaciji: u vlastitome moralnom kaosu. Umire u snu, od otrova (po vlastitoj želji ili tuđom prisilom – teško je to dokučiti iz Marovićeve drame, tim više što ni povjesničari nisu načistu kako je Temistoklo zapravo skončao).

Vlast, tradicija, povijest itd. središnji su predmeti Marovićeve promišljanja, skepse pa i poruge koja se provlači kroz čitavo njegovo stvaralaštvo te tako i kroz ovaj dramski tekst. Lik Admeta, poigravajući se jezičnim arhaizmima u stilu Shakespeareove igre riječi („pun”) za samoga Temistokla sarkastično tvrdi kako je on: „jur povijest, istina koju možete juriti, ali je ne možete stići” (Marović 1984a: 21). Takav Marovićev stav prema povijesti i njezinim piscima, autorima, kroničarima, „historicima” koji – nerijetko pišući „povijesnu istinu” po tuđem diktatu – izdaju istinu, djelujući kao falsifikatori i manipulatori koji se poigravaju odnosom između „duha, pravde i apsoluta”, jedna je od osnovnih filozofsko-idejnih sastavnica ovih drama. Zanimljivo je možda spomenuti kako na sličan način o povijesti Marović razmišlja u IV. ciklusu svojih stihova – *Osamnica* gdje među ostalim stoji:

kada bude sve  
ili dosta toga  
gotovo  
doći će oni  
koji jednako ne znaju  
nisu

ispisat će  
po svojoj mrtvoj mjeri  
po-vi-jest  
umjesto istine (Marović 1984b: 68).

„Po-vi-jest umjesto istine” iz gornjih stihova upravo je implicitna misao ona poveznica koja se provlači kroz veliki broj hrvatskih dramskih tekstova od šezdesetih do osamdesetih godina XX. stoljeća. Kritičnost prema politici i političarima razvidna je u Marovićevoj drami *Temistoklo* (i) u liku Artabana, zapovjednika Kraljevske garde, kojemu se vlast „gadi” (Marović 1984b:

73), ali će u njezinu izvršenju i održanju posezati za najsirovijim postupcima i metodama. Na nekim mjestima ova drama funkcionira – kako piše Pavao Pavličić – kao „moralistički disput o vlasti, sreći i povijesti” (Pavličić 1997: 87). Lik Aristida, potaknut Temistoklovim burnim neodobravanjem njegovih kritičkih stihova, uzvraća riječima: „Sad shvaćam zašto se političari / toliko straše pjesnikâ...” (Pavličić 1997: 85–86).

Moguće je, dakako, usporediti Šoljanova Pjevača iz *Dioklecijanove palače* kao i njegovu zadaću bilježenja odnosno praćenja djelovanja vladajućih, što je bila pojava karakteristična za rimski dvor, ali i dvorove mnogih „komunističkih pantokrata” (Stamać 2005: 88–89) s pjesnicima iz gornjih Marovićevih stihova; međutim dok je u *Dioklecijanovoj palači* Pjevač tek vlasti podoban pisac, kroničar kojemu imperator diktira u pero, pjesnici o kojima govori Marović zadržali su svoju neovisnost i kritičnost spram političkih autoriteta i time izazivali strah u vlastodržaca.

Marovićeva *Antigona, kraljica u Tebi* prikazivana je u režiji V. Perkovića 1981. i 1982. godine u Splitu. Trebalo je proteći više od dva desetljeća da bi bila ponovno postavljena u režiji Matka Raguža 2004. Na drugoj strani, *Temistoklo* nikad nije uprizoren. Istina, neki su dramaturzi *Temistoklu* pripisivali mane u dramskoj strukturi. No, neki su pak isticali autorovu umjetničku i svjetonazorsku beskompromisnost, političku konotativnost te „opasnost” njegovih tekstova, što je autor – mišljenja sam – platio neizvođenjem, ali i tuđim zanemarivanjem svoga cjelokupnog književnog opusa tijekom niza godina.

## 2.5.

*Julije Cezar* (1994; obj. 1997) I. Brešana (rođ. 1936) tipična je „brešanovska” prerada postojećega hipoteksta kojom se rabe antičke osobe temeljem glasovite elizabetanske drame (na djelu je prva [a] intertekstualna, u užem smislu riječi, kategorija). Brešan se služi Shakespeareovom „rimskom tragedijom” o Juliju Cezaru (koja je već u svojoj prirodi obojena povijesno-metoniimijski, odnosno metapovijesno). To je formalna posudba priče iz klasičnog teksta; prvo se književno djelo (Shakespeareovo) zrcali u citatima, odnosno stihovima drugog (Brešanovog). *Julije Cezar* našega dramatičara rađen je po obrascu sličnom onom zastupljenom u također Brešanovoj drami-groteski – *Predstava Hamleta u selu Mrduša*



Prizori iz predstave *Julije Cezar* u HNK Split 1995. Autor teksta: Ivo Brešan.  
Redatelj: Marin Carić. Autor fotografija: Ante Verzotti.

*Donja*<sup>13</sup>. Shakespeareov se tekst priprema za izvedbu, ali on ujedno korespondira sa stvarnošću i onim što predstavljaju aktualne političke okolnosti. Kao i u *Mrduši Donjoj* (koja prikazuje seosku sredinu Dalmatinske Zagore u Jugoslaviji u šezdesetima), tako i u *Juliju Cezaru* (tekst govori o počecima nove hrvatske države) Brešan pribjegava obrascu „kazališta u kazalištu”; uklapa tragediju o rimskom imperatoru u konstelaciju likova glumaca, redatelja i kazališnog ravnatelja kakva vlada u jednome zamišljenom hrvatskom kazalištu što u vrijeme smjene vlasti, a uoči prvih višestranačkih izbora 1990. godine priprema predstavu temeljenu na Shakespeareovu predlošku o rimskom vladaru. Među glumcima i osobljem kazališta dolazi do političkih sučeljavanja koja korespondiraju sa Shakespeareovom dramom: direktor kazališta, Josip Gajski, preuzima u odnosima među zaposlenicima kazališta ulogu Julija Cezara; on je čovjek bivšega režima koji prelaskom u stranku koja pobjeđuje namjerava održati svoju političku poziciju. Međutim, skupina glumaca koji znaju za njegov politički angažman u prošlosti priprema urotu protiv Gajskog; on pak doživi srčani udar i umre na sceni upravo tijekom probe ubojstva Cezara u Senatu. Pitanje moći, vlasti, profesionalnih i političkih pozicija, urote, klevete, osvete, a nadasve političkog konvertitstva i inih oblika licemjerja u kojemu se posvema briše kategorija odanosti – i ovdje se problematizira. Antičke političke veličine još jednom dokazuju mogućnost „dramskog reinkarniranja” u likove kasnog XX. stoljeća u kontekstu silovitih ideoloških i za pojedince često pogubnih previranja u tzv. malim narodima i malograđanskim sredinama za koje promjena društvenog sustava (ili režima) predstavlja temelj za potpunu svjetonazorsku i etičku dezorijentiranost i konformizam.

Praizvedba Brešanova *Julija Cezara* odigrana je u Hrvatskome narodnom kazalištu u Splitu po završetku Domovinskoga rata, 28. studenoga 1995. godine, u režiji Marina Carića. Središnje su likove igrali glasoviti hrvatski glumci: Boris Dvornik, Zdravka Krstulović i Josip Genda. U Hrvatskoj nakon ove postave predstava po tom Brešanovu tekstu nije igrana. Na

---

<sup>13</sup> *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* praizvedena je u Zagrebu, u kazalištu ITD 1971. godine. Ta je tragigroteska prevedena na nekoliko stranih jezika. Jedan od najboljih hrvatskih redatelja Krsto Papić (1933–2013) snimio je temeljem Brešanove drame film pod naslovom *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* (1973).



neki se način, usudila bih se reći, sudbina u sedamdesetima marginalizirane *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* ponovila u devedesetima s *Julijem Cezarom*, unatoč izmijenjenom prevladavajućem ideološkom usmjerenju u društvu. Valja napomenuti da je upravo u Poljskoj Brešanova *Mrduša* bila prepoznata (čak mlađi naraštaji tj. studenti pamte njezinu popularnost u Poljskoj) te je doživjela televizijsko prikazivanje.

### 3.

Temeljem prikaza odabranih tekstova mogli bismo zaključiti kako je u njima i pomoću njih (a potom preko moguće kazališne izvedbe) na djelu demistificiranje književnosti ali i povijesti kao „papirnata” proizvoda namijenjena tek analizi i književnoteorijskom/povijesnom razmatranju: „osvješćuje se” stvaralački postupak odnosno razbija privid kako su književnost kao predtekst/podtekst (ili njezin autor) te (zabilježena) povijest tek nedodirljivi autoriteti – oni su itekako „praktični”, tj. pripadaju praksi društvene i političke stvarnosti te su na njih primjenjivi. Perkovićev, Šoljanov, Kušanov, Marovićevi te Brešanovi tekstovi oprimjeruju „kamufilirajuće” mehanizme i sredstva posudbe sastavnica iz stranih i domaće književnosti te (strane) kulture; oni su artikulirani kroz razne značenjske sastavnice, a zajednička im je funkcija – unutar izrazite semantičke slojevitosti motrenih tekstova – više ili manje zakriljena angažiranost i subverzivnost spram političke i ideološke stvarnosti u Hrvatskoj druge polovice XX. st. Govoreći poglavito o Šoljanu, Kušanu i Maroviću zapravo imamo posla s postmodernističkim stvaralaštvom dovedenim u oblikovnom smislu do vrlo različitih dramaturških rješenja.

Ontološki pak, u motrenim dramama nerijetko korištena povijesna sastavnica ostvaruje se – među ostalim – kao način problematiziranja kategorije vlasti, moći, politike, upitnog „napretka” civiliziranog svijeta koji u npr. grčkoj umjetnosti i uopće kulturi, njezinoj profinjenosti i dubini pronalazi nadahnuće, ali se – čini se – uvijek nanovo vraća „kruhu i igrama”, u pojedinim društvenim ustrojima površnosti i vulgarnosti prisposodobivim primjerice konjem u starom Rimu koji – kako spominje i Miroslav Krleža u svom *Areteju* – postaje senatorom. „Vlast je uvijek bila vlast, pa i ostaje vlast” – kazat će Drugi radnik u završnom, trećem činu Šoljanove drame

*Dioklecijanova palača* (1970: 310). Povijesnost ili *metapovijesnost* kao proizvod fikcijskog eksperimenta pa i manipulacije nad faktičnim, činjeničnim – postaje uvjerljiva i provjerljiva, egzistencijalno dodirljiva, a ponekad čak i pogubna (pa i za autora).

Zaključujem: ironizacija (pseudo)povijesti i politike, stvarnih (povijesnih i političkih) ili fikcijskih likova te mitova u odnosu na „sadašnjost” prikazanu u izabranim dramama a iskazanu opisanim sredstvima mogli bismo promišljati kao rezultat intelektualne, moralne, ali i ideološke odnosno svjetonazorske (samo)obrane od podčinjavanja aktualnim izvanknjiževnim, odnosno političkim (za)datostima i imperativima. Takvi tekstovi – bilo da su posljedično postavljeni na pozornicu ili ne – uznemirivali su „plutajuće jezgre moći” (Senker 2001: 25–26) u prošlim desetljećima u prostorima domaćih kazališta: oni su redom predstavljali na svoj način „kamen smutnje” što se često u svom značenju uzdizao i širio na cjelokupne opuse, obilježene britkošću, oštromnošću, duhovitošću, a nadasve intelektualnom snagom i hrabrošću njihovih autora. Korespondirali su itekako ti tekstovi sa stvarnošću i pripadajućom politikom/ideologijom, tako da se svaka na pozornici izgovorena riječ hvatala za sluh moćnika poput čička; oni u gledalištu koji su te riječi uspjeli ili možda – uputnije rečeno – htjeli čuti ispratili bi ih ovacijama. Nažalost, posljedice objavljivanja/prikazivanja tih i takvih drama po autore su najčešće bile kobne; izvrsnim dramskim tekstovima (i njihovim uprizorenjima tih godina, ako je bilo volje i sreće) pisci su upirali prstom u one pojave u društvu koje su očito bile ključne, akutne, čime su znali uzburkati mir javnosti, koji je uglavnom bio prividan.

## Literatura

- Biti V., 1997, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb.
- Brešan I., 1997, *Julije Cezar*, u: idem, *Spletke*, Zagreb, str. 163–256.
- Brešan I., 2003, *Predstava Hamleta u selu Mrđuša Donja*, Zagreb.
- Fabrio N., 1997, *Predgovor: Tri drame Vlatka Perkovića*, u: V. Perković, *Tri drame (i skica za jedan operni libreto)*, Split, str. 9–13.
- Frangješ I. (ur.), 1997, *Književno djelo Tonča Petrasova Marovića*, Split.
- Gavran M., 2001, *Kreontova Antigona*, u: idem, *Odabrane drame*, Zagreb, str. 5–28.
- Kušan I., 1995, *Svrha od slobode. Drame*, Zagreb.

- Marović T.P., 1992, *Antigona, kraljica u Tebi*, u: idem, *Odabrana djela II (Proza, drame)*, Split, str. 121–190.
- Marović T.P., 1984a, *Historia, ae, f.*, u: idem, *Osamnica*, Zagreb.
- Marović T.P., 1984b, *Temistoklo, dramska historija*, Split.
- Mišković G., 2012, *Religijski i biblijski elementi u hrvatskoj drami XX. stoljeća*, doktorska disertacija.
- Mišković G., Peričić H., 2010, *Hrvatska drama s religijskim elementima u razdoblju komunizma. Književnost i društvo u drugoj polovici 20. stoljeća*, u: B. Hećimović, *Krležini dani u Osijeku 2009*, Zagreb–Osijek, str. 162–177.
- Mrduljaš I., 1995, *Riječ koja se čuje (O dramatici Ivana Kušana)*, u: I. Kušan, *Svrha od slobode*, Zagreb, str. 397–414.
- Pavličić P., 1997, *Marovićev dramski stih*, u: *Književno djelo Tonča Petrasova Marovića. Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog 2. listopada 1996*, ur. V. Glunčić-Bužančić, Split, str. 82–91.
- Peričić H., 2008a, *Metaliterarnost i multikulturalnost hrvatske drame druge polovice XX. stoljeća*, u: *Zbornik radova X. Komparativna povijest hrvatske književnosti. Smjеровi i metodologije komparativnog proučavanja hrvatske književnosti*, ur. C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić, Split, str. 447–460.
- Peričić H., 2008b, *Tekst, izvedba, odjek (Trinaest studija iz hrvatske i inozemne dramske književnosti)*, Zagreb.
- Peričić H., 2011, *Deset drskih studija (o književnim pitanjima, pojavnostima i sudbinama)*, Split.
- Perković V., 1966, *Zatvoreno poslijepodne*, Split (drugo izdanje: Perković V., 1997, *Tri drame [i skica za jedan operni libreto]*, Split).
- Senker B., 2001, *Hrestomatija novije hrvatske drame. II dio 1945–1995*, Zagreb.
- Stamać A., 2005, *Zapravo, Šoljan*, Zagreb.
- Šnajder S., 1982, *Hrvatski Faust*, Zagreb.
- Šoljan A., 1970, *Dioklecijanova palača*, u: idem, *Devet drama*, Zagreb, str. 263–319.

