

Groteskno u dramama Mate Matišića i Ive Brešana

Kotlar, Petra

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:627315>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-23**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJ

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Diplomski sveučilišni studij hrvatskoga jezika i književnosti (jednopedmetni)



Petra Kotlar

**Groteskno u dramama Mate Matišića i Ive
Brešana**

Diplomski rad

Zadar, 2023.

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Diplomski sveučilišni studij hrvatskoga jezika i književnosti (jednopedmetni)

Groteskno u dramama Mate Matišića i Ive Brešana

Diplomski rad

Student/ica:

Petra Kotlar

Mentor/ica:

doc. dr. sc. Ana Gospić Županović

Zadar, 2023.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Petra Kotlar**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Groteskno u dramama Mate Matišića i Ive Brešana** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 27. veljače 2023.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Groteska	2
2.1. Teorije groteske	2
2.2. Groteska u umjetnosti	6
2.3. Groteska i suvremena hrvatska drama	7
3. Brešanovo dramsko pismo (najvažnije značajke, poveznica s groteskom, analiza grotesknih elemenata u odabranim dramama)	9
3.1. Najvažnije značajke Brešanova dramskog pisma	9
3.2. Žanrovske karakteristike Brešanova dramskog pisma i njegova poveznica s groteskom	11
3.3. Groteskni elementi u <i>Hydrocentrali u Suhom dolu</i>	14
3.4. Groteskni elementi u <i>Viđenju Isusa Krista u kasarni V.P. 2507</i>	20
4. Matišićevo dramsko pismo (najvažnije značajke, poveznica s groteskom, analiza grotesknih elemenata u odabranim dramama)	27
4.1. Najvažnije značajke Matišićeva dramskog pisma	27
4.2. Žanrovske karakteristike Matišićeva dramskog pisma i njegova poveznica s groteskom	30
4.3. Groteskni elementi u <i>Andelima Babilona</i>	32
4.4. Groteskni elementi u <i>Svećenikovoј djeci</i>	38
5. Zaključak	47
SAŽETAK	50
SUMMARY	51
6. Literatura	52

1. Uvod

Cilj ovoga rada jest pronalaženje grotesknih elemenata u suvremenoj hrvatskoj drami, preciznije u dramama Mate Matišića i Ive Brešana. U uvodnome, prvom poglavlju naglašavam razlike i sličnosti među različitim teorijama groteske iznijetima u knjigama *Teorija groteske* G. R. Tamarina te u članku „Suvremena teorija grotesknog: rezultati i perspektive“ Darka Novakovića, a potom objašnjavam primjenu groteske u umjetnosti, posebice u kontekstu suvremene hrvatske drame, o čemu progovaraju Martina Petranović u članku „Groteskno i crnohumorno u suvremenoj hrvatskoj drami“ i Ana Lederer u knjizi *Ključ za kazalište*.

U središnjem dijelu analiziram Brešanovo dramsko pismo čije najvažnije značajke su obrađivali Marijan Bobinac u članku „Ivo Brešan i tradicija hrvatskoga pučkoga komada“, Lada Čale Feldman u knjizi *Brešanov teatar: aspekti Brešanove dramaturgije*, zatim Zvonimir Mrkonjić u pogovoru Brešanovih *Novih grotesknih tragedija* i Branimir Bošnjak u članku „Ivo Brešan: od groteske do fantastike“ objavljenom u časopisu *Republika* te na njegovu povezanost s groteskom, a nakon toga i na Matišićevo dramsko pismo o kojemu se progovara u časopisu *Kazalište* i njegovu vezu s groteskom. Odabrala sam dvije drame od svakoga autora u kojima se mogu pronaći groteskni elementi (groteskni likovi, situacije): *Anđeli Babilona*, *Svećenikova djeca*; *Hidrocentrala u Suhom dolu*, *Viđenje Isusa Krista u kasarni V.P. 2507*.

U završnom dijelu iznijet ću usporedbu korištenja groteske kod Matišića i Brešana, odnosno sličnosti i razlike.

2. Groteska

Groteska je pojam čija se definicija mijenjala i nadopunjavala tijekom vremena kroz različite teorije, a posebice primjenom u području umjetnosti, konkretno drame.

2.1. Teorije groteske

Prema *Hrvatskoj enciklopediji* određuje se kao umjetnički, osobito književni oblik čije se komično djelovanje temelji na fantastičnoj i izokrenutoj stvarnosti. Prvotno se ovaj pojam upotrebljavao kao pridjev ženskoga roda, dok imenicom postaje tek svojom primjenom u umjetnosti, označavajući bogato ukrašeni ukras koji je u petnaestom stoljeću prikazivao dijelove životinja, biljaka i ljudskih lica u oštećenim rimskim termama i palačama koje su nalikovale špiljama (tal. grotta). Michel de Montaigne prvi je u šesnaestom stoljeću promicao širenje pojma groteska na različite umjetnosti te njegovo trajno povezivanje sa značajkama raznorodnosti i proturječja među srodnim predodžbama, što dovodi do zaključka o nestabilnosti njezinoga značenjskog polja, dok je u estetičkom pogledu bila najrodnija pojmu uzvišenoga u kontekstu ujedinjenja obilježja odbojnosti i privlačnosti (URL 1).

Nadalje, definicija groteske prema *Rečniku književnih termina* iz 1986. godine podudara se s definicijom *Hrvatske enciklopedije*; nadopunjuje ju ponekim značajkama isticanjem da je to iskrivljena i karikaturalno–fantastična slika stvarnosti, koja ne izaziva komične, već zastrašujuće osjećaje. Objašnjenje podrijetla naziva podudara se s prethodnim, a naglasak je stavljen na njezinu prisutnost u epohama u kojima književnici odmiču od racionalne i prirodne osnove na kojima fantazija prelazi granice u stvarnosti mogućeg i racionalno prihvatljivog pružajući sliku raspadanje pojedine duhovne strukture (romantizam, ekspresionizam, nadrealizam). Nadalje, pojava groteske u hrvatskoj književnosti smješta se uobičajeno tek u doba moderne, dok se njezini oblici i funkcija predstavljaju promjenjivima ovisno o različitim epohama i autorima. Naposljetku, za nju je karakteristična mogućnost otvaranja specifičnih uvida u prirodu realnosti pomoću analogije i paradoksa, dovodeći u vezu nespojive elemente, primjerice komično i jezivo ili komično i tragično te otkrivajući sarkastični nesklad u tome. Kako bi se to postiglo, u groteski se književnici nerijetko služe fantastičnim karikiranjem koje dovodi oblik do izobličenja, a smisao do besmisla (Živković, 1986: 229–230).

Definicije groteske proširene su u različitim teorijama i stavljene u kontekst umjetnosti pa tako i suvremene hrvatske drame. Groteskni izraz koji je u prošlosti bio svojstven naročito likovnoj umjetnosti i dijelom književnoj satiri prema Georges R. Tamarinu otkriva njegovo

značenje, nešto smiješno, deformirano, neukusno, zapanjujuće, apsurdno, nacereno i nerealistički stilizirano, a sama groteska usko je povezana s ostalim estetskim kategorijama, iako postoje neke razlike zbog kojih se smatra varijabilnom, hibridnom. Upravo zbog toga teško ju je precizno definirati i napraviti njezinu cjelovitu estetsko–psihološku analizu iako ne postoji nijedna grana umjetnosti (glazba, ples, arhitektura, film) koja ne poznaje groteskni oblik. Problemu definicije Tamarin pridružuje i problem koji određuje pitanje je li groteska formalna ili sadržajna kategorija te problem njezine relativnosti (općenite relativnosti i relativnosti u psihologiji, poimanju, izražavanju svjesne i nesvjesne groteske) jer ona u pojedinim jezicima poprima različiti prizvuk (Tamarin, 1962: 6–11).

Istaknuti problemi mogu se razriješiti ukoliko se usporede teorije različitih autora i izdvoje zajednički zaključci. Stariji estetičari grotesku izvode iz dvaju korijena, elemenata karikature i fantastičnog. Prvi autori, Flögel i Wrigt prema Tamarinu nisu uspjeli precizno definirati grotesku, ali je Wrigt zaslužan za dobar uvid u povijest karikature i groteske. On taj izraz smatra oznakom nakazno iskrivljene grimase iz čije rugobe kod primitivnih ljudi proizlazi smijeh, primjerice burlesknih statua, monstruoznih stvorova mitologije i đavla s isplaženim jezikom (Tamarin, 1962: 12). Nadalje, Hartmann, koji groteskni izraz upotrebljava u smislu komično–sirovog, i Krause, koji daje prednost pretjerivanju kod groteske, grotesku poistovjećuju s karikaturom i ističu da groteskni oblici nisu sami po sebi smiješni, već smijeh proizlazi iz činjenice da njezini oblici djeluju kao karikatura viših oblika. Kao pristalica teorije karikature izdvaja se ponovno Flögel jer poistovjećuje grotesku i burlesku, odnosno grotesku smatra podvrstom burleske, pretjerivanjem sa šaljivim koje graniči s glupošću i primitivnošću. Međutim, nije svaka groteska ujedno i karikatura. Vischer, Koestlin i Botz smatraju da njezino podrijetlo počiva u fantastičnom, odnosno Vischer smatra grotesku fantastično–komičnom u naivnom rodu i najbolje je pojednostavljuje u usporedbi s ostalim starijim autorima i autorima svojega doba ističući da lik gubi čvrste obrise te se tako rastvara u luđačkom snu u kojem stolovi i stolice govore, đavo jaše na samostanskom krovu, strojevi postaju dijelovi čovječjeg tijela. Ovaj autor također prvi među skupinom hegelovskih kritičara ističe složeni karakter groteske koji čini kombinacija više objekata, uz iznimku da nije neophodno da groteskni objekt bude sastavljen (Tamarin, 1962: 13). No, iako groteska uvijek u sebi sadrži nešto neočekivano ne mora nužno uvijek biti ni fantastična. Sljedeća teorija koju bih istaknula jest teorija romantičara koji grotesku suprotstavljaju sublimnome (Tarde) i lijepom (Victor Hugo) ukoliko pojam lijep shvatimo u užem smislu jer se onda nacerenost, iskrivljenost i disharmoničnost groteske podudaraju sa ne–lijepim. Za razliku od njih, prema Tamarinu teoretičari sredine dvadesetoga stoljeća smatraju da se umjetnost groteske u

najvećoj mjeri podudara s ekspresionizmom i nadrealizmom te da je ostavila veći utisak nakon Prvoga svjetskog rata (Chaplin, Chiarelli, Pirandello, Grosz). Pri tome, izdvaja se Michel koji je uočio ključne karakteristike, privlačne snage i doživljavanja grotesknog ukazavši na korijene groteske, ali zanemarivši problem postanka grotesknih oblika i sadržaja koji se uz to vezuju. Nakon njega Damiani ističe da je groteska na svojstven način povezala farsu s tragikom (Tamarin, 1962: 14–23).

Nakon pregleda niza teorija Georges R. Tamarin i sam iznosi teoriju groteske. Izdvaja ne–realističnost njezinih objekata, zatim disharmoničnu, grubu i fantastičnu stilizaciju, suprotnost grotesknog i realističnog. Na temelju formalne i strukturalne analize pronalazi formule grotesknog (karikature s deformacijom koja raste do nemoguće razine) sastavljene od kombinacije fantastičnog, komičnog i tragičnog (patosa) pri čemu se gube primarne vrijednosti (jezivost i komično ili besmisleno, komično i alogizam, deformacija komike i tragike) (Tamarin, 1962: 26–27). Odgovara i na pitanje je li groteska forma i sadržaj, nazivajući je formom s potencijalima određenog sadržaja:

„Groteska je forma s potencijalima određenoga sadržaja. Prvenstveno forma – jer je moguće nešto komično, tragično ili patetično interpretirati u grotesknom stilu, izobličivši neki oblik pretvoriti je u grotesku, ali time se u većoj ili manjoj mjeri mijenja sadržaj. (...) Groteska je po svom obliku deformni nervni splet (montaža disparatnih motiva) u kojem se nalaze nervni čvorovi. Neka su to čvorovi (sadržaj) komično, tragično, jezivo (monstruozno), fantastično i besmisleno. Vanjski podražaj (disharmonična forma) prenosi se na pojedine čvorove, podraživši neke od njih ili sve. Dovoljno je da se simultano podraže dva čvora u bilo kojoj kombinaciji, pa da dođe do doživljaja grotesknog, ali se redovito dodiruju i ostali čvorovi i u općem utisku ima nečeg i od njihovih kvaliteta“ (Tamarin, 1962: 133 – 134).

Nadalje, za ovoga autora groteskni oblici sadrže pojedine kvalitete koje su funkcionalno bile vezane uz masku za totem–svečanosti (groteskni praoblik), ali isto tako ti kvaliteti mogu prerasti u grotesku, primjerice iz tragikomičnog formalnim izobličenjem ili iz burleske sadržajnim zasićenjem. Svoju teoriju Tamarin zaokružuje zaključnom mišlju kako je vidljiva promjena grotesknog oblika kroz povijest, intenzitet doživljajnih kvaliteta koje se vežu uz tu formu te da se sami ti oblici, njihovo tumačenje (relativnost) i izražajna funkcija mijenjaju ovisno o društvenom faktoru (Tamarin, 1962: 134).

Od suvremenijih teorija groteske, prema Darku Novakoviću, izdvajaju se teorija Wolfganga Kaysera u knjizi *Groteska, njezino oblikovanje u slikarstvu i književnosti* iz 1957. godine i Bahtinov pristup groteski u djelu *Stvaralaštvo Françoisisa Rabelaisa i narodna kultura srednjega vijeka i renesanse* iz 1965. godine.

Započevši s Kayserom, Novaković ističe da za njega groteskno predstavlja „otuđeni svijet“ i oblikovanje „Onoga“, dok groteskno izražavanje objašnjava kao „igru s apsurdnim“ i pokušaj obuzdavanja „demonškoga u svijetu“ (Novaković, 1982: 183). Nadalje, izdvaja i četiri definicije kojima je Kayser odredio fenomen groteske:

„U prvoj definiciji riječ je o iznenadnom osvještavanju: svijet koji dobro poznajemo odjednom se otkriva stranim i otuđenim. U drugoj se definiciji ukazuje na nepredočivu silu koja stoji iza te mijene. Treća definicija govori o stanju svijesti umjetnika koji stvara groteskno: stvarajući groteskno umjetnik se poiigrava s apsurdnošću svijeta. Četvrta definicija daje objašnjenje zašto se umjetnik laća takve igre“ (Novaković, 1982: 183–184).

Istaknute definicije ponajprije su zaokupile pažnju i interes u njemačkoj znanosti o književnosti, zbog čega su prvi kritičari istih djelovali upravo s toga područja (Clemens Heselhaus i Reinhold Grimm). Heselhaus i Grimm, koji grotesku smatraju posredstvom zamisli pozitivne dimenzije svijeta uz naglasak na dvojakoj vrijednosti komičnoga i strašnog koja zahtijeva dvojnju reakciju recipijenta ili primatelja problematizirali su Kayserov pristup fenomenu grotesknoga, kao i njegovo naglašavanje groteskne odbojnosti i izobličeniosti (Novaković, 1982: 184). Prema Novakoviću s njima se slaže i Byron Jennings, što potvrđuje u svojoj knjizi *The Ludicrous Demon, Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose* iz 1963. godine. Ovaj autor se s prethodno spomenutom dvojjicom autora slaže da se u grotesknom očituje ambivalentnost komičnoga i tragičnog, s naglaskom da njezini korijeni počivaju u dvojnosti ljudskoga duha uz dodatak da se groteskno u književnom tekstu pojavljuje u likovima, predmetima i pojedinim specifičnim situacijama (Novaković, 1982: 184). Uz Jenningsa Novaković izdvaja i Thomasa Cramera, autora studije *Das Groteske bei E. T. A. Hoffmann* iz 1966. godine u kojoj autor groteskno definira kao osjećaj straha koji proizvodi potencirana komika ili kao strah pred nerazjašnjivim koji je komika uspjela nadvladati (Novaković, 1982: 185). Posljednja studija koja je navedena u Novakovićevu članku kao utjecajna studija jest ona naziva *The Grotesque in English Literature* engleskoga autora Arthura Clayborougha koji potvrđuje Kayserovo objašnjenje grotesknoga kao oblikovanja „Onoga“ te ga stavlja u kontekst četveročlane podjele umjetnosti polazeći od Jungova shvaćanja o odnosu svjesnoga i nesvjesnog:

„Clayborough predlaže četveročlanu podjelu umjetnosti na (a) regresivno–negativnu, (b) regresivno – pozitivnu, (c) progresivno – negativnu, (d) progresivno – pozitivnu, pri čemu regresija označuje onaj aspekt libida koji je okrenut unutra i zadovoljava nesvjesno, a progresija onaj aspekt koji je okrenut van i naprijed i sklon je da se prilagođava stvarnosti. Pozitivnost se očituje u kreativnom

nadvladavanju impulsa, a negativnost u svjesnom razaralačkom djelovanju. Groteskno se može pojaviti u prvim trima tipovima umjetnosti, dok u progresivno–pozitivnoj umjetnosti (pojednostavljeno govoreći, umjetnosti koja je svjesno stvarana i u kojoj nema prikazivanja sukoba) za nj nema mjesta. Tek u cjelini Clayboroughove estetičke koncepcije može se shvatiti i njegovo šturo, formalno određenje grotesknog u kojem se ističe ‘nesklad, sukob između nekog fenomena i postojeće koncepcije o tome što je prirodno, prikladno itd.’ Neskladnost, međutim, može imati groteskni učinak samo ako je popraćena emocionalnim odgovorom: afektivna neutralnost geometrijskih likova, na primjer, razlog je da nikakvo njihovo nelogično kombiniranje ili izobličavanje ne možemo prihvatiti kao groteskno“ (Novaković, 1982: 185).

Teorija suprotna Kayserovoj jest Bahtinova teorija u kojoj je prema Novakoviću polazište jednako onom u Kayserovoj teoriji (odnos grotesknoga iskaza prema stvarnome svijetu), ali je on zaslužan za novi pristup percepciji stvarnosti, odnosno posebnu estetičku koncepciju stvarnosti nazvanu groteskni realizam. U njegovoj teoriji se groteskno temelji na snižavanju duhovnoga, idealnog i apstraktnog na ovozemaljsko i materijalno, odnosno na plan zemlje, tijela u njihovom jedinstvu. Nadalje, razlika između njegove i Kayserove teorije jest ta da je Bahtin protivnik koncepcije dvojnosti komičnoga i strašnoga koju pronalazi tek u romantičkom i gotičkom poimanju grotesknog, a ne u ranijim djelima srednjovjekovlja i renesanse u kojima su prisutni motivi strašnoga koji poznaje samo „smiješno strašno“, strašno koje je već nadvladao svijet (Novaković, 1982: 185–186). Naposljetku, osnovni sadržajni element grotesknog prema Bahtinu jest „slika ljudskoga tijela i njegova specifičnog odnosa prema okolini“ (Novaković 1982: 186), pri čemu u njegovom groteskom prikazivanju primarnu ulogu imaju usta i nos koji figurativno zamjenjuje falus (Novaković, 1982: 186).

2.2. Groteska u umjetnosti

Groteska koja je prvotno korištena u likovnoj umjetnosti kasnije se počinje povezivati i s ostalim umjetnostima (glazbom, plesom, književnosti, arhitekturom...).

O groteski u umjetnostima progovara najviše Tamarin, ističući izobličenosť, rastrganost i u određenoj mjeri mehaniziranost kao motive zajedničke groteski svih umjetničkih rodova. Prema njemu, modernistička glazbena groteska koja je pogodna za karikiranje, odnosno pretjerivanje i deformiranje povezana je s ekspresionističkim stiliziranjem i ponovno otkrivenim primitivizmom. Moderna glazba i groteska imaju nekoliko zajedničkih značajki, poput pretjerivanja u izražavanju, podcrtavanja nagonskih elemenata i smanjenja uloge ljepote, odnosno u glazbi harmonije što se postiže izjednačavanjem vrijednosti konsonance i disonance, porastom značenja ritmike na račun melodije i

proširenjem izražajnih mogućnosti četvrt-tonovima. Zvukovnu grotesku ovaj autor naziva disparatnim kontrapunktiranjem jer zauzima vidno mjesto u suvremenoj glazbi, od Igora Stravinskog (*Petruška*) pa nadalje. Naposljetku, u glazbi se pojam groteskno podudara i s bizarnim, što je slučaj i kod arhitekture (Tamarin, 1962: 85–87).

U plesnoj umjetnosti važne karakteristike groteske podudaraju se s onima u glazbi, to su disharmonija i prevladavanje „izlomljenih“ umjesto harmoničnih pokreta klasičnoga plesa vidljivo u rasponu od ekspresionističke stilizacije naglašenih kontura do grčevitih trzaja u jazzu. Time se ostvaruje dojam karikature jer izobličena nerijetko ukazuje čak i na neprirodne pokrete, prema Tamarinu pokrete luđaka (Tamarin, 1962: 86).

Groteska se pojavljuje i u književnosti, posebice dramskoj književnosti. Osvrnula bih se posebice na suvremenu hrvatsku dramu. Naime, Martina Petranović u članku „Groteskno i crnohumorno u suvremenoj hrvatskoj drami“ izdvaja grotesku kao žanr i groteskno kao fenomen (Petranović, 2004: 67). Nadalje, autorica ističe tvrdnju da je uvođenjem grotesknih elemenata u dramska djela olakšana podnošljivost zbilje te isto tako i da groteska može ostaviti i snažniji utisak na recipijenta (čitatelja ili gledatelja) od onoga koji ostavlja neposredniji i realističniji prikaz stvarnosti. S obzirom na sve veću traženost dramskih tekstova i interes za iste, Petranović govori i o pitanju glumačkog i redateljskog uprizorenja groteske koje se ne smije izostaviti. Primjer glumačkog uprizorenja groteske pronalazi u Ozrenu Prohiću koji je interpretkinjama *Svinja* nametnuo realističnu impostaciju, dok kao redateljsko uprizorenje groteske navodi Dražena Ferenčinu i njegovo podcrtavanje nakaznosti Bakina lika dodijelivši njezinu ulogu muškarcu vidljivoga komičnog prosedea, odnosno postupka (Petranović, 2004: 8). Autoričina zaključna misao u članku uvodna je misao u sljedeće potpoglavlje u kojemu je cilj detaljnija obrada poveznice groteske i suvremene hrvatske drame: „No, ako je suditi prema afinitetima mlađih dramskih pisaca, hrvatski se kazališni gledatelj još dugo neće moći otresti nervoznoga i gorkoga cereka.“ (Petranović, 2004: 8)

2.3. Groteska i suvremena hrvatska drama

Prema Ani Lederer, groteskno i groteska u književnosti ostvaruju se na mnogo načina i sastoje se od mnoštva oblika, što dovodi do raznovrsnosti u pokušajima definiranja tog fenomena. Groteskno se u umjetnosti ostvaruje načelom otvorenosti i raznolikosti, što je u skladu s otvorenosti njezinih teorijskih definiranja. Međutim, problematično je i traženje odgovora na pitanje mogu li se i na koji način odrediti precizni parametri groteske kao žanra dramske književnosti, što je vrlo teško (Lederer, 2004: 117).

Na tu problematičnost upućuje češća upotreba atributivnog oblika „groteskni / groteskno“ od samog termina groteska koji bi i sadržajno trebao pretpostaviti precizniji žanrovski kod. Međutim, groteskno se ipak prema Ani Lederer uvlači i preoblači u neki drugi žanrovski model s ciljem da ga iznutra destruiira. Upravo to uzrokuje obilovanje suvremene dramatike različitim podnaslovima, odnosno atributivnim sintagmama koje u sebi sadrže groteskno kao dramaturšku ili dramsku odrednicu (groteskna tragedija, groteskna satira, fantastična groteska, satirična groteska), naglašavajući žanrovsku kontaminaciju koja podrazumijeva i oblikotvorno načelo grotesknog, što čini još zahtjevnijim definiranje groteske kao specifičnog žanra (Lederer, 2004: 117–118). Oslanjajući se na suvremene teorije grotesknog, Darko Novaković ističe nužnost lučenja dva cilja pri definiranju problema, interpretacije fenomena i identifikacije grotesknog u estetičkom obliku (Novaković, 1983: 90). Groteskno se gotovo uvijek ostvaruje ili pronalazi u „otvorenoj“ dramaturgiji, a s druge strane s obzirom na Gašparevićev zaključak da se modernistička groteska „konstruira neovisno o bilo kakvom nasljeđu, odgovarajući nalogu vlastita vremena koje karakterizira raspadanje građanske slike svijeta“ (Gašparović, 1988: 39), prema Lederer određuju „nenasljedivost“ modela grotesknog, otkrivajući tako i horizontalu te iste otvorenosti, ali i pojavnosti grotesknog principa mišljenja i strukturiranja, odnosno reakcije trenutka na situaciju narušavanja i ugroženosti društvenog ili ljudskog integriteta. Gašparović ističe da je to uvjetovano „nalozima vremena“, a da se „fenomen groteske uvijek iznova (samo)definira u pojedinim epohama“ uzevši u obzir da proizlazi i iz opće duhovnopovijesne sintagme, što dovodi do spoznaje i znanstvenog interesa „za ispitivanje povijesne promjenjivosti pojma grotesknog“ (Novaković, 1983: 187)

Naposljetku, groteska se u hrvatskoj kazališnoj praksi znatnije pojavljuje šezdesetih godina, a njezina uspostava u kontekstu nove tradicije u pisanoj dramskoj riječi tek sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća. Za uspostavu nove tradicije u drami *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* zaslužan je Ivo Brešan, a Mira Muhoberac imenovanu dramu u „Teoriji groteske i suvremenoj hrvatskoj drami“ proglašava paradigmatskim modulom grotesknog fenomena kao odlučujuće kvalitete tada suvremene drame (Muhoberac, 1983: 15). Prema Ani Lederer, Muhoberac pokušava pronaći teorijski okvir suprotstavljanju pojmovu groteska i suvremena hrvatska drama s polazištem da groteskno označava estetički fenomen, a groteska objekt u kojemu se taj fenomen očituje kao presudna kvaliteta, što ukazuje na činjenicu da zadire u globalno preusmjerenje hrvatske dramaturgije koja se oslonila tek na pojedina teatarska preispitivanja odgurnuvši prethodnike u dramatici pedesetih i šezdesetih godina (Lederer, 2004: 121).

3. Brešanovo dramsko pismo (najvažnije značajke, poveznica s groteskom, analiza grotesknih elemenata u odabranim dramama)

Ivo Brešan bio je književnik, hrvatski filmski i televizijski scenarist. Rođen je 1936. godine u Vodicama kraj Šibenika, a umro je 2017. godine u Zagrebu. Nakon završetka Gimnazije u Šibeniku studirao je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te je diplomirao 1960. godine (URL 2).

3.1. Najvažnije značajke Brešanova dramskog pisma

Brešan se prvi puta u književnosti javio esejima i pripovijetkama, svoj prvi dramski tekst *Četiri podzemne rijeke* objavio je 1970. godine, a posebno se afirmirao zahvaljujući društveno–kritičkoj drami *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* praižvedenoj 1971. godine u zagrebačkom Teatru &TD. Ostale poznate Brešanove drame koje pripadaju jednoj od pet dramskih zbirki u kojima su sabrani njegovi tekstovi (*Groteskne tragedije* (1979.), *Nove groteskne tragedije* (1989.), *Tri drame* (1993.), *Utvare* (1997.), *Spletke* (1997.)) su primjerice *Smrt predsjednika kućnog savjeta*, *Svečana večera u pogrebnom poduzeću*, *Arheološka iskapanja kod sela Dilj*, *Nečastivi na Filozofskom fakultetu*, *Anera*, *Viđenje Isusa Krista u kasarni VP 2507*, *Hidrocentrala u Suhom dolu* i druge. Zahvaljujući svome doprinosu dobitnik je Nagrade „Vladimir Nazor“ za životno djelo 2001. godine (URL 2).

Prema Zvonimiru Mrkonjiću Brešanovo dramsko pismo obilježava specifična teatralnost koja je posljedica supostojanja i suprotstavljanja dviju pretpostavki, odnosa prema stvarnosti i arhetipskih dramskih situacija. Između tih dvaju stajališta koja su kod Brešana suprotstavljena i ne približavaju se, u prostoru napetosti nastaje teatar. Prema Mrkonjiću je Brešan pisac „kraja partije“ uz napomenu da ne nudi utješnu uživljavajuću perspektivu posljednjih ostataka čovječanstva, „već crnu rupu u kojoj se samodokida“. U skladu s tim on nastoji s prosvjetiteljskim optimizmom kulturi koja se muči da proizvede dramskog autora stvoriti repertoar djela „prerađenih“ iz arhetipskih predložaka, a sam ishod toga u najvećoj mjeri je razoran. Naposljetku, Mrkonjić naglašava da je Brešan jedan od rijetkih autora koji dramsku arheologiju uzima kao sredstvo za teatralno aktualiziranje. Za njega se zahvat preradbe opravdava promjenom žanrovskih predznaka, preciznije groteska nastaje kada se tragedija stavi u tijesne okvire (Mrkonjić, 1989: 263–272).

Brešanovo dramsko pismo istraživala je i Lada Čale Feldman. Ova autorica je Brešana kao pisca smjestila u kontekst suvremene književnosti u kojoj nerijetko možemo naići na obilato i vidljivo služenje intertekstualnošću s ciljem da razjasni odudara li njegova poetika od ostalih poetika koju pretpostavlja imenovani postupak određenih postmodernističkih djela. Takav postupak u Brešana prema autorici posjeduje određenu ambivalentnost, točnije Brešan s jedne strane u potpunosti pripada suvremenoj književnosti zbog usvajanja načela gradnje legitimnog u današnjici, a s druge se može smatrati individualiziranim i izdvojenim zbog njegove vjere u vječne književne kanone (tematske, žanrovske, dramaturške) (Čale Feldman, 1989: 7–22). Uz intertekstualnost, ova autorica se dotaknula i odnosa književnosti i zbilje. Njegova okvirna radnja duboko je ukorijenjena u stvarnosti i njezine realistične odlike nikada se ne propitkuju, već citirani, komentirani i parafrazirani književni tekst gubi vlastiti fikcionalni karakter te tako postaje određenom vrstom „stvarne“ sudbine likova na sceni, dok se u fikciji prepoznaju samo likovi obdareni intertekstualnom kompetencijom (poput Anere, Fausnera, Škunce) (Čale Feldman, 1989: 22–23). Nadalje, Čale Feldman poput Zvonimira Mrkonjića ističe Brešanovu teatralnost te odnos teatralnog i teatraliziranog u njegovoj poetici. Prema njoj Brešanov je dramski opus okarakteriziran dvjema sklonostima (sklonosti posuđivanju zapleta (aktantskih shema) i sklonosti korištenju teatralnog elementa u slučaju potrebe za pokretanjem dijaboličnoga mehanizma koji nerijetko rezultira vještičjim plesom). Pri donošenju toga zaključka Čale Feldman se poziva na ideje Branimira Donata iz njegova članka „Od tragedije do mimusa“ u kojemu definira mimos „kao onaj specifični brešanovski put od tragedije do groteske, kao moment probijanja iracionalnog u kolektivnom, nalazeći tako tradiciju Brešanove teatralnosti u pučkom teatru od *Novele od Stanca* do *Krležina Kraljeva*“ (Čale Feldman, 1989: 36). Stoga, izvorišta Brešanove teatralnosti možemo pronaći u preobražaju preuzetih struktura klasičnih tekstova, a elementi njegova teatralnog ne proizlaze uvijek izravno iz preuzete ili nasljedovane dramske situacije, već im se u svakome djelu pridaje posebna važnost u kontekstu odvijanja radnje (Čale Feldman, 1989: 36–37). Elementi teatralnog vrlo su važni jer je njihova svrha pokretanje same radnje koja vodi ka razotkrivanju moralnog bića likova kao pojedinaca, što Čale Feldman potvrđuje citatom Mire Muhoberac iz članka „Teorija groteske i suvremena hrvatska drama“: „Na koji način Brešanov groteskni tekst uspijeva pokazati nenašminkano lice? Kako se lažni slojevi skidaju, svlače? Upravo neočekivanim postupkom – ponovnim navlačenjem, oblačenjem“ (Čale Feldman, 1989: 37). Nadalje, ova autorica nastoji ukazati na Brešanovu naklonost prema teatralnom i teatraliziranom kao na jednu od temeljnih poluga koje „oslobađaju dojam o sveopćem bezizlaznom kretanju u krug što hrani sve njegove groteske i tragedije“ (Čale

Feldman, 1989: 41). Posljednji aspekt o kojemu ova književna teoretičarka i teatrologinja progovara kada je riječ o Brešanovu dramskom pismu čini tipologija njegovih junaka. U likovima njegova teatra u skladu s aktantskim ulogama (moćnik, klerikalac, intelektualac, nevinna žrtva, predstavnik naroda radničke klase) za koje su zaduženi jasno se može zamijetiti raskorak s predloškom jer oni zajedno s vlastitim govorom nose “biljeg vremena i mjesta“ koji ponovljenu tragičku ili komičku radnju snizuju do groteske“ (Čale Feldman, 1989: 129).

3.2. Žanrovske karakteristike Brešanova dramskog pisma i njegova poveznica s groteskom

O žanrovskim odrednicama drama koje pripadaju Brešanovom dramskom opusu pisalo je više autora iz različitih perspektiva. U njegovim dramama mogu se pronaći odrednice pučkoga teatra, zatim groteske i fantastike.

O Brešanovom teatru u kontekstu tradicije hrvatskoga pučkog teatra piše Marijan Bobinac. Prema Bobincu on se u okviru određenih aspekata razlikuje od tradicionalnih hrvatskih i ostalih pučkih komada, ali ipak sadrži i određene zajedničke značajke koje ga još uvijek povezuju s pučkim komadom općenito, uz naglasak da Brešanove drame predstavljaju drame novoga pučkog hrvatskog komada, zahvaljujući pojedinim inovativnim elementima, čime čini iskorak nad svojim suvremenicima (Bobinac, 1993: 185). U većini Brešanovih drama specifični su lokalno mjesto radnje (Dalmacija), lokalni likovi, odnosno „mali ljudi“ (seljaci ili malomještani) i naposljetku lokalni jezik (nerijetko stilizirani dijalekt ruralnih ili urbanih dalmatinskih sredina), odnosno značajke koje su najčešće i značajke pučkog igrokaza ili komada. Nadalje, Bobinac smatra da se njegova „inovativna koncepcija pučkoga komada može promatrati kao reakcija na tradicionalne hrvatske pučke komade od Freudenreicha do Pere Budaka i da se usto u mnogo čemu daje usporediti sa scenskim djelima njemačkih reformatora toga žanra“ (Bobinac, 1993: 188). S ciljem ukazivanja na njegov iskorak u usporedbi s tradicionalnim pučkim komadima, izdvaja određena odstupanja u okviru nekoliko značajki (prikaz malomještanskoga ili seoskog kolektiva, dramska radnja, dramski prostor, jezik, glazba, didaktičnost). Odstupanja su primjerice preokretanje utemeljenih klišeja pučkoga komada pretvaranjem malomještanske ili seoske zajednice usmjerene ka zajedništvu u egoistično društvo kojemu su važni tek vlastiti ciljevi (Bobinac, 1993: 190), nepoštivanje načela progresije dramske radnje (nejasno naznačen završetak zbivanja u dramama) (Bobinac, 1993: 195), zatim izostanak divljenja zavičaju, poistovjećivanja s njim i skladnoga

suodnosa malomještana i seljaka s vlastitim okruženjem (Bobinac, 1993: 199), zaobilaženje slavljenja mjesnog narječja, povjerenja u riječi malih ljudi i uvođenja novina (mješavina političkog žargona i dijalekta, njezina povezanost s nepovjerenjem u moralnost i istinitost iskaza likova te nesigurnošću u regionalnoj sredini; psovke i fraze) (Bobinac, 1993: 203), prisutnost glazbe s ciljem prikrivanja ili razotkrivanja autoritarnosti i nehumanih postupaka nemoralnih radnji likova (Bobinac, 1993: 205) te obrada aktualnih tema (uvid u neželjeno, postojeće stanje) pomoću prikaza pojedinih modela tematiziranja života u regionalnom ozračju, uz navođenje čitatelja ili gledatelja na vlastite zaključke vezane uz radnju i likove bez neposrednoga autorovog uplitanja kroz iskaze likova (Bobinac, 1993: 209).

Gradaciju žanrovskih odrednica u Brešanovom opusu u rasponu od groteske do fantastike istraživao je književni znanstvenik i pjesnik Branimir Bošnjak u članku „Ivo Brešan od groteske do fantastike“, pri čemu bih se detaljnije osvrnula na dio o žanrovskim odrednicama groteske. U opusu ovoga autora može se zamijetiti izobličena groteska koja je vidljiva tek izvan skupine njezinih sudionika, odnosno groteska uvjetuje da čitatelj ili gledatelj na određeni način pristaje na to da dijelom zna i podrazumijeva dramaturgiju groteske te istovremeno ne pristaje na njezinu realističku inačicu. Groteskom se ponajprije ukazuje na određenu vrstu društvenog sporazuma kojim autor sve sudionike i gledatelje predstavlja kao sudionike i gledatelje groteskne stvarnosti u kojoj prebivaju njezino pravo lice i naličje (Bošnjak, 2006: 36–37). Nadalje, prema Bošnjaku, Brešan objavljujući svoje kazališne groteske potvrđuje da mu je namjera bila doprijeti do srži društvene tragedije (naglašeno i u samome naslovu (*Groteskne tragedije*)). Značajno je također i povijesno ponavljanje ideologijskoga okruženja jer ideologijsko okruženje kao i groteska predstavlja neprestano obnavljanje jednake matrice koja će potvrđivati mogućnost odmaka, ali ujedno i potrebu neprekidnog dijeljenja odgovornosti za društveno ustrojstvo opsesije i straha od nečega što nadilazi njezine granice (kaos, entropijski nihilizam) (Bošnjak, 2006: 38). Brešanovi dramski tekstovi koji sadrže groteskne elemente te koji su ujedno i žanrovski podnaslovljeni kao groteske, odnosno groteskne tragedije su *Smrt predsjednika kućnog savjeta*, *Svečana večera u pogrebnom poduzeću*, *Nečastivi na Filozofskom fakultetu*, *Viđenje Isusa Krista u kasarni VP 2507*, *Veliki manevri u tijesnim ulicama*, *Hidrocentrala u Suhom dolu*, *Utvare*. Hibridizacija koja se očituje u njihovom žanrovskom određenju vrlo je važna u okviru definiranja grotesknosti u navedenim dramama. Groteska se u njima očituje i kroz artikulaciju pojedinog oblika društvene kritike ostvarene sredstvima umjetnosti (Bošnjak, 2006: 38–39). Brešanov modelativni postupak temelji se na naseljavanju velikih tema ili simbola u društvene mikrostrukture (Shakespeare s Hamletom „stiže“ u selo Mrduša Donja,

Sotona se ukazuje na Filozofskom fakultetu, Isus Krist se ukazuje u kasarni V. P. 2507...), dok se podrazumijevajućim miješanjem „visokoga“ i „niskog“ otvara nedodirljivost uzvišenog i opasnog, a unutar prihvaćenih razlika sporedne junake njegovih drama ujedno osvjetljuje „groteskna svjetlost zbliženih zbivanja“ (Bošnjak, 2006: 39). Naposljetku, Brešanova groteska nerijetko predstavlja uspješan pokušaj da se bezvrijednom vremenu pronade mitski temelj promišljanja te da se ono fantastično oblikuje kao racionaliziranje raspada zbilje i njezinih analogija (povezivanje naizgled beznačajnog i u slučaju kada je ono izvor zla i ljudskih patnji s onim uzvišenim (ljudskom mišlju)) (Bošnjak, 2006: 40).

O poveznici Brešanovih drama sa žanrom groteske progovara i Lada Čale Feldman. Ona spominje zaključak Darka Gašparovića u knjizi *Pismo i scena*, u kojoj on ističe da Brešan zahvaljujući dodirivanju raznih slojeva na dramaturškome i sadržajnom planu izbija presudne provedbene i poticajne „iskre dramske akcije u svojoj tragičnoj groteski“ (Čale Feldman, 1989: 41) Nadalje, u kontekstu povezivanja Brešanova dramskog pisma i groteske nastavlja i s aluzijom na teoriju Vjere Birimiše koja u tekstu „Groteskno u jeziku Ive Brešana“ dovodi spomenutu poveznicu na novu razinu, pridaje veliku važnost i samome jeziku te proglašava njegovo oslanjanje na Shakespeareovo djelo (*Hamleta*) „puko formalnim“ (Čale Feldman, 1989:41). Naposljetku, Čale Feldman istraživanje o poveznici Brešanova dramskog pisma (kroz primjer imenovane drame) i groteske zaokružuje paralelizmom odnosno „Mrdušani su isto tako nesposobna i tekstualnoj višeslojnosti nedorasla glumačka grupa koja je međutim uspješno doskočila problemu pa je od tragedije načinila grotesku kojoj će njezina gluma biti posve primjerena“ (Čale Feldman, 1989: 54).

Naposljetku, u knjizi *Traktat o drami. Dijalozi s dramskim piscima o umetnosti, poetici, tehnicima, esteticima, eticima, teoriji drame i dramaturgije* Radoslava Lazića jedno od poglavlja jest Razgovor s dramskim autorom Ivom Brešanom u kojemu sam Brešan pojašnjava poveznicu svojih drama s groteskom i ulogu iste u njegovim komadima. Na pitanje „Šta je predmet Vaše dramaturgije?“ (Lazić, 2013: 106) Brešan odgovara da groteska za njega predstavlja spoj tragičnoga i komičnog, pri čemu je teško prepoznati koji su tragični, a koji komični elementi te ih se zato doživljava kao jedno, jednako. To potvrđuje i njegova posljednja rečenica pri odgovaranju na isto pitanje: „Jer ako se smijemo nekoj ljudskoj mani, onda to nije samo smiješno; to ima i svoju tragičnu komponentu, jer je svaka definicija ljudskoga tragična“ (Lazić, 2013: 106).

3.3. Groteskni elementi u *Hidrocentrali u Suhom dolu*

U *Hidrocentrali u Suhom dolu* može se pronaći mnoštvo primjera grotesknih elemenata poput grotesknih situacija (Penjčeva prevara Orašara koji mu je vjerovao više nego članovima vlastite obitelji; Penjčevo obraćanje Orašarovoju supruzi Luciji u kontekstu intimnog odnosa dok ostali članovi obitelji slušaju njihov razgovor iza vrata, ali u kodovima kako oni ne bi mogli dokazati njegove namjere Orašaru; Damirovo neuspješno nastojanje da dokaže magnetofonskom snimkom da je kroz ključanicu od kupaonice vidio Penjčev pokušaj uspostavljanja intimnog odnosa s Lucijom), likova (Orašar, Damir, inženjer Mario Belotti, Prvi, Drugi i Treći samoupravljajč) te karikaturalnosti i izobličenja (karikaturalnost međuljudskih odnosa (međuljudski odnosi unutar obitelji, odnos direktora Orašara i radnika unutar poduzeća)).

Za početak ova drama usko je povezana s Molièreovim *Tartuffeom*, dok je lik Penjeca prema Peri Mioču u njegovu članku „Poljaci ponovno otkrivaju Brešana“ u časopisu *Republika* protumačen kao varijacija na temu Molièreove intrige nastale na temelju problema neuspjeloga ulaganja. Naime, u Brešanovoj drami prepoznatljivi su modeli i likovi iz *Tartuffea*, uz napomenu da ovaj dramatičar ukazuje na upitnu moralnost, neiskrenost junaka, podređivanje svega i svih vlastitom profesionalnom životnom putu te da se sve to naslanja na etičnu sliku tartifovskih aktanata. Stoga, Molièreova shema u *Hidrocentrali u Suhom dolu* doživljava nadopunu, odnosno uređenje. Autor mijenja stvarnosti u kojoj djeluju junaci, odustaje od vlastite poetike suprotstavljanja uzvišenosti i banalnosti (Tartuffe prikazan kao predsjednik socijalističkoga društva (zastrašujući primjer napretka), Penjec oslobođen od bilo kakve razine etike) (Mioč, 2006: 82).

Zvonimir Mrkonjić u pogovoru Brešanove knjige *Nove groteskne tragedije* (1989.) naziva „Šaptači arhetipa“ veći dio posvećuje istoj drami, posljednjoj od Brešanovih preradbi klasičnih predložaka koja zauzima vrlo određeno mjesto među njegovim tekstovima iste vrste već prema žanrovskim odrednicama. Brešan ga određuje kao dramu unatoč činjenici da se ton njezina ishoda podudara s tonom groteski. Izbor piščeve oznake vodi ka utvrđivanju izmaka groteske, drame groteske prisiljene pod utjecajem višega hijerarhijskog stupnja uozbiljiti se, zaključivši prevladavajući smijeh gluhom grimasom. Upravo time je u potpunosti približio čitateljima s kojima dijeli razne razloge u različitim životnim situacijama, zbog čega je neizostavna njezina potreba ta formalnom i moralnom podrškom klasika (Mrkonjić, 1989: 269). Upravo *Hidrocentrala u Suhom dolu* komedija je prenesena u tijesni okvir, što je prema Mrkonjiću pokazatelj da se komedijska gesta sužava i u središte dolazi građanska odmjeranost

drame, dok u propasti građanske norme drama može biti samo groteska. Stoga, ovaj Brešanov predložak predstavlja predložak u velikoj mjeri prilagodljiv suvremenim ideologijskim, društvenim i kulturnim uvjetima. Brešan komediografski propitkuje način karakterološkoga utjelovljenja vlasti. On koristi uzorak *Tartuffea* s namjerom da izmjeri odmak od društva pod vlašću jedne vladajuće čvrste ideologije jedinstvenog mišljenja i primakne se istom (Mrkonjić, 1989: 270). Prema tome, Mrkonjić smatra da je *Tartuffe* za Brešana istovremeno nadahnuće i mjerilo kojemu se nastoji približiti, a ne udaljiti od njega. On nastoji da njegove poveznice s Molièreom budu prepoznate, „popušta zavodljivosti ogledavanja u zrcalu arhetipa“ (Mrkonjić, 1989: 270), što se očituje i u trećem prizoru prvoga čina drame, gdje Brešan u nemogućnosti da nadomjesti Molièreovu stilizaciju ocrta vlastitog Orašara na granici nedopustive naivnosti. Mrkonjić detaljnije pojašnjava taj zaključak: „ukoliko ne pretpostavimo da je i Orašar proizvod samoupravljanja, kadrovski bojler koji funkcionira tako dugo dok ga ne smijeni drugi takav „kadar“ koji u sistemu radi na grešku“ (Mrkonjić, 1989: 270) Međutim, vrlo je važno da Brešan samo stvara iluziju da vjerno preuzima Molièreova načela, više nego li to uistinu čini i da pokazuje čitateljima i kritici da je u pitanju licemjerje koje se služi ideologijom. Molière je pružio univerzalnu definiciju čije okolnosti su promijenjene prolaskom vremena, odnosno vrijeme joj nije ništa ni dalo ni oduzelo jer stvarnost nije sposobna za ništa osim za ponavljanje arhetipa. Dakle, *Tartuffe* je samo sredstvo ocrtavanja sredine, a ne individuum. Orašarova drama prisutna u intermezzu između četvrtoga i petog čina (čija svrha jest pokazati da je unutra i vani Penjac postigao jednako – odmak od Molièrea (vani vlada „un prince enemi de la fraude“ kao pričuvna tendencija)) „pred zatvorenim zastorom u osvjetljenom gledištu“ (Mrkonjić, 1989: 272) prelazi iz razine obiteljske kutije građanskog teatra u razinu vanjskog prostora samoupravnog skupa, što u kontekstu Brešanove dramaturgije Mrkonjić tumači spomenuvši trenutak u kojemu njegova groteska nadilazi pandemijski prostor zbratimljenih krajnosti i prelazi u vrzino kolo sudnjeg dana gdje je na koncu poništava svaka mogućnost izbora, odnosno „Brešanov svijet u cijelosti je bez pukotina i izlaza“ (Mrkonjić, 1989: 272).

Kao što je već spomenuto u radu, Brešanov dramski opus istraživala je i Lada Čale Feldman u svojoj knjizi *Brešanov teatar*. U toj knjizi jedan dio posvećen je i likovima drame *Hydrocentrala u Suhom dolu*, kada autorica pojašnjava tipologizaciju Brešanovih likova. Skupina „moćnika“ u ovoj drami biva nasamarena. Čale Feldman poput Mrkonjića smatra da je Penjac savršen odraz Molièreovog lika *Tartuffea* jer poput njega ima sve mogućnosti da postane paradigma, da mu samo spominjanje imena sadržajno nadživi tekst u kojemu je stvoren te da se njegovo ime „prevrati u opću imenicu, dodatkom člana ili sufiksa“ (Čale

Feldman, 1989, prema Suvin, 1982: 92). Penjac nije sveprisutan, već je sveprisutno stanje u kojemu Penjci uspijevaju u svom naumu, što prema ovoj autorici potvrđuje završetak drame:

„Na to nesumnjivo upućuje kraj Hidrocentrale u Suhom dolu u kojemu se, umjesto mudroga Molièreovoga kralja, koji, prozrevši Tartuffa, Orgonu vraća oduzeta dobra, pojavljuje „drug iz republičkog SUBNORA“, poslanik razgranate bezimene vlasti, da bi dodijelio Orden zasluga za narod prvog reda drugu Orašaru, kojega je radnička klasa upravo samoupravno razriješila svih funkcija, kao „pojedince“ (Čale Feldman 1989: 147) koji „zahvaljujući svojim minulim zaslugama, poprima tendenciju prerastanja u posebni društveni sloj s odlučujućom moći i utjecajem u procesu proizvodnje, odlučivanja i stjecanja materijalnih dobara“ (Čale Feldman, 1989, prema Brešan, 1985: 64–65).

U nastavku Čale Feldman navodi da je Orašar lik koji je „dalji rođak Bukare“ (Čale Feldman, 1989, prema Brešan, 1985: 11), što je dovodi do zaključka da je Penjčeva rječitost u potpunosti obezličeni nastavak „Bukarine riječibatine (s dva kraja)“ te da u tom slučaju i sami Bukare (Orašar) mogu postati žrtve (Čale Feldman, 1989: 147 – 148). Prema njoj Brešanova ambicija prikazuje društvo revolucije koja jede svoju djecu. Ističe i gubitak sućuti za Orašarovu nepromišljenost, uzrok čemu jest činjenica da je Orašar Penjčev legitimni roditelj. Još jedan lik o kojemu je riječ u knjizi Čale Feldman jest inženjer Belotti (bespomoćan pred glupošću, moralnome i materijalnom pronevjerom koja mu se odvija pred očima i koja nije povezana s njim osobno). Ovaj lik međutim ne problematizira znatnije odnos intelektualca i društvo u Brešanovom dramskom svijetu (Čale Feldman, 1989: 161), nedostaje mu „sklop istovremene odgovornosti i pravednosti pred sudbinom“ (Čale Feldman, 1989: 161) koja ga snalazi. Za razliku od inženjera Belottija, Damir (Orašarov sin) želi pobjeći u bolje sutra poput ostalih Brešanovih likova pripadnika napredne omladine poslijeratnoga teatra koja će zacrniti ružičastu sliku postavši „nevinim žrtvama“ njegova opusa. Ti tipovi likova likovi su bez prilike koji maštaju o neostvarivom bijegu te nisu imali nikakvog udjela u uspostavljanju „novoga svijeta“, a ipak se moraju zaprljati njegovim lažnim povlasticama. To je vidljivo na primjeru Damira, on treba biti zahvalan što ga je kao profesora filozofije otac zaposlio u elektrograđanskom poduzeću (Čale Feldman, 1989: 161) :

„ORAŠAR: Krasno! Tako se s ocem razgovara! To mi je fala šta sam se brinija o tebi... izdržava te za vrime studija... zaposlija te u svom poduzeću, iako taj posal s diplomom koju imaš nikada ne bi dobija... šta sam tija da budeš koristan član naše zajednice, a ne nekakav filozof... parazit koji živi na tuđoj grbači...“ (Brešan, 1989: 203)

Posljednji tip lika u kontekstu *Hidrocentrale u Suhom dolu* jest tipski lik „narod“. Imenovana drama u pravoj prilici organizira samoupravljački sastanak na kojemu je potrebno očitovanje

htijenja Prvoga, Drugog i Trećeg samoupravljača koji rado raspravljaju o financijskim pronevjerama u koje se ne razumiju i koji prvi priskaču pri zadržavanju Orašara i obrani Penjca, budućeg upravitelja u čijem će društvu na završetku drame doći Orašara službeno mu oduzeti njegovu dužnost i dom (Čale Feldman, 1989: 164).

Sljedeći element koji pridonosi grotesknosti u ovoj drami je karikaturalnost. Karikaturalnost je izražena kroz međuljudske odnose (odnose među članovima Orašarove obitelji (odnos Orašara i njegove djece iz prvoga braka (strog otac), odnos supružnika (Orašara i Lucije)), odnos direktora Orašara i ostalih radnika u njegovom poduzeću (Belottija i Penjca). Strogost Orašara kao oca potkrijepila bih primjerom iz djela:

“ORAŠAR, *Marini koja pokušava doći do riječi*: Šta ti sada oćeš?

(...)

ORAŠAR: Ma šta! Sutra, u subotu? Jesi li ti poludila! Šta ne znaš da je subota navečer vrime kad se drug Penjac odmara. A vi da mu navijate onu svoju šašavu muziku i skaćete ka divokoze!

(...)

Marina uvrijeđeno lupne nogom o pod i ode za Lucijom.

(...)

DAMIR: Penjac, Penjac, Penjac! Dovraga, pa jesi li ti više uopće u stanju misliti ikako drugačije, osim glavom toga Penjca? Ti ćeš, tata, biti uzrok da ću ja jedanput njemu tu nasred kuće...

ORAŠAR: Ništa ti nećeš njemu, jesi li čuja! Ništa! Ja sam ovu kuću sagradija i ja mogu u nju dovesti koga oču. Ti na nju nemaš ništa više prava negoli on. Ako ti se to ne sviđa, a ti se iseli.“ (Brešan, 1989: 202)

Nadalje, odnos među supružnicima (Orašarom i Lucijom) nije iskren, Lucija se udala za Orašara kako bi njezin brat (inženjer Mario Belotti) osigurao vlastiti društveni status:

„LUCIJA: Kako ne, „vrlo ozbiljna“! Poznate su meni dobro te tvoje fraze o ozbiljnosti situacije. Još od onog vremena kad si me prisilio da žrtvujem i svoju mladost i svoju ljubav i da se udam za Orašara, koji mi se zapravo gadio. A sve zbog toga da bi ti sebi osigurao svoj društveni status.“ (Brešan, 1989: 220)

Odnos Orašara prema svim radnicima nije jednak, odnosno mnogo više uvažava Penjca nego li inženjera Belottija iako je Belotti i dio njegove obitelji te živi s njim:

„BELOTTI: Radi kako znaš, ali ti odmah mogu reći: Ako si mene mislio, to ne dolazi u obzir. Ja ne želim mijenjati radno mjesto.

ORAŠAR: Nisam tebe mislija... U pitanju je Penjac.

BELOTTI, zaprepašteno: Što? Penjac? Pa ti si potpuno izgubio svaki kriterij!

ORAŠAR: Dobro, šta ti imaš protiv njega? On prije svega zadovoljava najvažniji uvjet, a to su visoke moralno-političke kvalitete. A drugo, marljiv je, uredan, točan...“ (Brešan, 1989: 204)

Uz karikaturalnost, neizostavni elementi koji pridonose grotesknosti u drami *Hidrocentrala u Suhom dolu* su groteskni likovi i situacije izdvojene na početku analize. Među grotesknim likovima najviše se izdvaja Orašar, direktor elektrograđevnog poduzeća koji je na početku drame cijenjen. Međutim, njegova strogost usmjerena svima osim prema mladom suradniku Milku Penjcu dovodi ga do pada njegove moći na samome završetku drame. Grotesknost njegova lika temelji se na činjenici da je on kao moćnik (pripadnik staroga svijeta) prevaren od strane mladoga intelektualca (Penjca) koji mu pokušava preoteti suprugu, a uspijeva prisvojiti njegov dom i tvrtku, zatim na činjenici da mu inženjer Belotti nakon upozorenja na Penjčeve loše namjere ne pruža pomoć te na posljetku na tome da se Prvi, Drugi i Treći samoupravljajući iako nisu upoznati sa situacijom priklanjaju Penjcu te zajedno s njim dolaze u Orašarov dom kako bi mu izrekli nesretnu vijest, da je ostao bez vlastita doma. Uz Orašara groteskni lik je i njegov sin Damir. Grotesknost Damirova lika očituje se u njegovoj sudbini jer unatoč završenom studiju filozofije ovisi o ocu koji ga je zaposlio u svojoj tvrtci te kod kojega i stanuje još uvijek. Inženjer Belotti sljedeći je groteskni lik čija se grotesknost može zamijetiti na bespomoćnosti u kontekstu Penjčeve moralne i materijalne prevare (odupire se i odbija preuzimanje odgovornosti za sprječavanje pronevjere) te na određivanju tijeka života vlastite sestre kako bi postigao željeni društveni status (zahtijeva od sestre da se uda za Orašara kako bi ga on zaposlio u svom poduzeću). Prvi, Drugi i Treći samoupravljajući likovi su koji skupno djeluju, a njihova grotesknost može se iščitati na temelju rasprave o financijskim pronevjerama s kojima nisu upoznati te pristanka na zadržavanje Orašara i obranu Penjca. Imenovani i detaljnije prikazani groteskni likovi vlastitim postupcima uzrokuju groteskne situacije. Prva u nizu grotesknih situacija jest Penjčevo intimno obraćanje Orašarovoju supruzi Luciji prikriveno govorom o međuljudskim odnosima da ostali ukućani ne bi mogli shvatiti da je riječ o udvaranju i prenijeti to Orašaru:

„(Pokušava joj raskopčati bluzu i istovremeno glasno govori, tako da ga se može čuti i izvan salona) Pitanje otvaranja, drugarice Lucija, jeste osnovni problem kod svakog izravnog kontakta među radnim ljudima... Suviše smo zakopčani... U našim međuljudskim odnosima... Stoga je potrebno uložiti mnogo napora da se ta raskopčanost prevlada... kako bi se oslobodila sredstva za reprodukciju...

(...)

Ovakav golem i složen robno–konfekcijski aparat jedan je od ostataka preživjelih društvenih sistema... On prikriva ono najdragocjenije u čovjeku... *(Vidjevši da je ne može svući, jer ona pruža otpor, on je položi na kauč i navali na nju.)“* (Brešan, 1989: 222–223)

Međutim, Damir ipak shvaća da je riječ o pokušaju intimnog odnosa i pokušava ocu magnetofonskom snimkom dokazati ono što je čuo i vidio kroz ključanicu od kupaonice u kojoj se skrio promatrajući Penjca i Luciju, što rezultira grotesknom situacijom jer se na temelju snimke može samo čuti njihov razgovor te se ne može dokazati Penjčeva namjera i djelo:

„Damir stane raditi nešto oko magnetofona, vraćati vrpcu natrag, a onda odjednom s magnetofona odjekne Penjčev glas: „Pitanje otvaranja, drugarice Lucija, jeste osnovni problem kod svakog izravnog kontakta među radnim ljudima. Suviše smo zakopčani u našim međuljudskim odnosima. Stoga je potrebno uložiti mnogo napora da se ta zakopčanost prevlada...“ itd.

DAMIR, potpuno zbunjen: Ne razumijem... a vidio sam sasvim jasno... (Saginje se pod kauč očigledno tražeći ima li još koji magnetofon.)

ORAŠAR: Je li vidiš, jeba te bog, kako tvoji vlastiti dokazi govore protiv tebe? Eto, kud te odvela tvoja filozofija! Ulovija si se u trapulu koju si drugome namistija.“ (Brešan, 1989: 226–227)

Na samome završetku ipak se otkrivaju Penjčeve namjere, on uspijeva prevariti Orašara koji mu je vjerovao više nego vlastitoj obitelji, što čini tu situaciju također grotesknom:

„PENJAC: Kamo sreće da je to šala! Ali nije. Nažalost, nije, drugovi... Oprosti, družo Marko, ali vrijeme je da prestanemo pred drugovima igrati komediju. Treba konačno očistiti sav prljavi veš iz poduzeća.

(...)

ORAŠAR: Ali šta iman priznati, jeba te bog... Družo Milko... daj se osvisti, bogati! Pa ti najbolje znaš kako stoju stvari. Ti si meni prvi doša govoriti o tome Palčići i cilu si stvar priuzeja na sebe. A ja nisam s njim sklapa nikakve ugovore niti samo od njega dobija i jednog jedinog dinara... Virujte mi, drugovi, ja vam sve mogu lipo dokazati...

(...)

PENJAC, *oporavivši se od straha*: Dobro, dobro, poći ćemo! Ali ni vi nemate pravo ovdje boraviti više od tri dana. To vam je zakonski rok da se sami iselite. Nakon toga bit ćete iseljeni silom...“ (Brešan, 1989: 243; 258)

Uz groteskne situacije i likove u drami je prisutno još nekoliko grotesknih elemenata. Primjerice, Brešan korištenjem groteske ukazuje na određenu vrstu društvenog sporazuma kojim sve sudionike i gledatelje predstavlja kao sudionike i gledatelje groteskne stvarnosti, odnosno u imenovanoj drami gledatelji i sudionici mogu se poistovjetiti s grotesknom stvarnosti (u prošlosti, ali i današnjici diljem svijeta postoji mladi intelektualac podlih namjera koji ima sposobnost da autoritarnom vođi s već stečenim ugledom otme taj ugled nakon što uspijeva u stjecanju njegova povjeren), što ovu temu čini aktualnom i sveltremenom. Nadalje, konkretizirana je i Donatova spoznaja o Brešanovom nastojanju da

dopre do srži društvene tragedije (naglašeno u samome naslovu knjige u kojoj su objavljene ova i ostale drame) i katarze koja razjašnjava nezamijećeno primitivnom utopijom uništenih društava. Primjer u drami jest lik Orašara koji je završetkom dramske radnje uništen, a time je uništeno i autoritarno društvo staroga svijeta jer Orašar time što ostaje bez firme koju je utemeljio i kuće koju je stvorio ostaje bez samoga sebe, vlastitog identiteta (ono što jest). Uz to, prema Donatu se između ostaloga i u ovoj drami groteska očituje kroz artikulaciju pojedinoga oblika društvene kritike ostvarene sredstvima umjetnosti, detaljnije u *Hydrocentrali u Suhom dolu* upućena je kritika autoritarnim pojedincima društva (poput Orašara), uvijek postoji mogućnost da će ih nadmudriti netko inteligentan, ali podmukao (predstavnik novoga svijeta) koji će uspjeti zahvaljujući okolini jer je njegovo vrijeme prošlo, a vrijeme mladoga pojedinca tek došlo (poput Penjčeva). Nadalje, može se zamijetiti obilježnost grotesknih likova popratnim jezikom koji je sam po sebi groteskan, što potvrđuje citat u kojemu je prikazan vokabular grotesknih likova poput Damira i Orašara, odnosno njihov vokabular je odraz njihove grotesknosti (neprimjereni izrazi i obraćanja):

„ORAŠAR: Kakav natječaj, jeba ti ja natječaj! Pa da mi se javi na stotine onih jebivjetara koji ne znaju ni di im glava stoji, a od kojih bi nekog, na temelju nekih kurčevih papira, mora uzeti... (...) ORAŠAR: Ne govori pizdarije! (...) DAMIR: Hajde, šuti glupačo jedna! Umjesto da cmizdriš, pokaži mu jedanput zube.“ (Brešan, 1989: 204; 213)

Osim vokabulara groteskne preokrete u njihovom životu uzrokuje i neprimjereno ponašanje (Orašarovo veličanje Penjca umjesto vlastite djece unatoč upozorenju ostalih članova obitelji i inženjera Belottija na njegovo ponašanje dovodi ga do razočarenja u samoga Penjca i gubitka vlastitog doma i tvrtke koju je osnovao).

Naposljetku, u Orašarovoj tragediji postoje komični elementi, ali je ona u cijelosti ipak tek tragedija (njegova supruga ga u vlastitom domu vara, njegov Prvi, Drugi i Treći samoupravljajući mu priopćavaju s Penjcem (izdajnikom s kojim je bio blizak) da ostaje bez svega, oduzet mu je ugled, ponos, posao (tvrtku) i to sve zahvaljujući Penjcu koji mu sve to oduzima dok on nema povjerenja u svoga sina).

3.4. Groteskni elementi u *Videnju Isusa Krista u kasarni V.P. 2507*

Kao i u primjeru *Hydrocentrale u Suhom dolu*, prvo bih iznijela značajke drame *Videnje Isusa Krista u kasarni V.P. 2507*, a nakon njih groteskne elemente u njoj.

U drami *Viđenje Isusa Krista u kasarni V.P. 2507* pojava Isusa Krista u kasarni potisnuta je u pozadinu, odnosno nije ničim objašnjena te su u središtu ostali događaji. Taj zaključak proizlazi iz činjenice da Brešan govori o čudu kao o pretpostavci koja je neizbježna u teatru (usporedba pojave duha Hamleta i Isusa Krista), a to čudo je stvarno (bez navodnika) i vođeno je načelom izbijanja klina klinom: „Pa kao što u Pasiji Krist mora glumiti židovskog kralja da bi se time kompromitirala njegova misija, pukovnik Pilić stvara plan kako da čudo pobije „čudom“ prema poznatom scenariju“ (Mrkonjić, 1989: 256) Upravo ta situacija i Pilićevo djelo su groteskni, zajedno sa samim njegovim likom. Prema Mrkonjiću arhetip je u funkciji mišolovke, nastaje čudo kojemu je kazalište tek sredstvo, žrtvovanom Ristiću (pretvorenom u suvremenog Krista) nije više dozvoljeno izići iz vlastite uloge: „Pasija se još jednom ponovila u liku i obliku u kojemu je to u XX stoljeću jedino moguće: kao groteskna parodija“ (Mrkonjić, 1989: 266). Groteskni lik kapetana Ristića proživljava sudbinu Isusa Krista čiji lik utjelovljuje u predstavi koju je osmislio podmukao pukovnik Pilić, stoga je on poput Isusa Krista žrtva koja je nastradala zbog „viših interesa“:

„PILIĆ: Ima samo jedan način... A to je žrtva. Kao ova Botvinikova... Kad bi, recimo, neko od nas pristao da svesno žrtvuje svoj vojni i moralni lik, obuče se kao taj Isus Hrist i počne da se prikazuje vojnicima, a onda se na kraju da uhvatiti naočigled sviju, problem bi bio rešen. Pojava Isusa Hrista svela bi se na običnu neprijateljsku propagandu, mit bi pao, a nama bi se otvorilo široko polje za političko delovanje na vojnike.

RISTIĆ: Mislite da bih se ja u tom smislu trebao da žrtvujem?

PILIĆ: Pazite, vaša žrtva bila bi samo prividna. Istina, vi biste u očima celog garnizona, izuzimajući samo nas koji znamo o čem se radi, bili neprijatelj koji je uhvaćen na delu. Ali to bi bila samo predstava za neupućene. U stvarnosti, ja bih vas prekomandovao negde gde vas niko ne pozna i predložio čak za odlikovanje. Konačno, vi biste spasili ugled armije. “ (Brešan, 1989: 35)

Likovi u drami svjesno su pridruženi totalitarnom okružju, dok je njihov govor bitno određen nametnutim grupnim jezikom političke oligarhije koja ne poštuje demokratske institucije i volju građana, pri čemu je nužno razlikovati nositelje u lokalnom kolektivu (vješto vladaju tim istim jezikom, koriste ga radi vlastite koristi) i njihove podanike (svjesni ispraznosti toga istog jezika, znaju da mu se ne smije suprotstaviti, i sami spremno prihvaćaju njegove faze i sve što iz toga proizlazi) (Bobinac, 1989: 202). Mrkonjićev i Bobinčev pogled na istu dramu nadopunila je Lada Čale Feldman, prema kojoj Brešanov opus poznaje dva simbolična utjelovljenja, „čisto zlo“ i „čisto dobro“, dok sam Brešan imenovani dramski komad naziva misterijom (Čale Feldman, 1989: 135). Čale Feldman analizira *Viđenje Isusa Krista u kasarni V. P. 2507* uzevši u obzir tipologiju Brešanovih junaka. U drami su prisutni tip „partijskog

moćnika“ (podskupina vojnika) i „intelektualca“. Tipu „partijskog moćnika“ pridruženi su vojnici Pilić (pukovnik), Kajferović (major) i Škarić (vodnik), pravi pokretači zbivanja te jedini vjerodostojni junaci. Upravo taj tipski lik nosi još jedno neizostavno značenjsko svojstvo koje dijeli s likovima pripadnicima podskupine istoga tipa (brigu za zadovoljenjem svake nagonске potrebe, održavanjem i razvijanjem animalnog u sebi) (Čale Feldman, 1989: 140). Podskupinu čine imenovani vojnici čija zadaća je igranje uloge u ponovno odigranom scenariju iz Evandjelja uzevši u obzir njihovo ponašanje, pri čemu su Škarićevi postupci poput onih Jude Iškariotskog (izdajice), Kajferovićevi poput postupaka vrhovnog svećenika Kajfera, Pilićevi poput Pilotovih (skida sa sebe odgovornost u trenutku kada nedužni Ristić upada u nevolju zbog njega). Njihovi postupci dovode do grotesknih situacija, dok su i oni sami kao likovi groteskni. Čale Feldman dodatno pojašnjava lik Kajferovića i lik Pilića. Kajferović je slijepo osvetoljubiv, pravi izdanak vojničkoga i „moćničkog“ soja kojega nametanje hijerarhijskog načela pokreće na provedbu prvoga dijela scenarija (Ristićevo / Kristovo); krštenje je imalo u mogućoj istrazi ulogu moralno–političke neprikladne stavke njegove biografije), „neodgovorni glupan“ (Čale Feldman, 1989: 145) koji se može smatrati zločincem te se ujedno oslobađa onoga koji ga podsjeća na karakterološki i intelektualni manjak njega samoga. Za razliku od Kajferovića, Pilić preuzima ulogu režisera nespretnog javljanja Isusa Krista, ali on nije karakteristični „moćnik“, već glavešina s pseudouvjerenjima, u najvećoj mjeri zabrinut za samoga sebe. Njegov pokušaj je površan i neuvjerljiv jer ne može sačuvati ugled kasarne i Ristićevu karijeru, a ostvarenje oba cilja nije bilo moguće (Čale Feldman, 1989: 144–145). Sljedeći tip jest tip „intelektualca“. Kada je riječ o pojavi istoga u izdvojenoj Brešanovoj drami, Čale Feldman progovara o protuslovnosti početnog položaja, odnosno groteskno individualizira ovaj tipski lik i obdaruje ga tragičnim talentom. Stoga tipskom liku „intelektualca“ preostaje ili ukinuti vlastitu intelektualnu bit, bez riječi promatrati vlastito ja kako djeluje u ime nečastivog, izvršiti samoubojstvo, etično se kazniti sudjelovanjem u ritualnom uništenju svoga kulturnog identiteta, žrtvom nastojati iskupiti svoju nemoć ili naivno pobjeći u snove (Čale Feldman, 1989: 153). Posljednja mogućnost povezana je s likom kapetana Ristića u *Videnju Isusa Krista u kasarni V. P. 2507*, intelektualca iz vojničkoga okruženja zaduženog za moralno–političku nastavu. Njegova pogreška zasniva se na dozvoli da moralna prevlada političku nastavu, a ne suprotno (očekivano od njega od strane Kajferovića i Pilića). Naime, unaprijed osmišljena farsa pruža imenovanom liku priliku da moralnost dokaže vlastitim djelom, ukoliko se legenda iz Evandjelja ponovila, utoliko ne završava Kristovom / Ristićevom osobnom nesrećom te se zbog toga Pilić opravdano pita sljedeće:

„PILIĆ: (...) Vi sigurno mislite da ste s ovim što ste napravili ne znam koliko zadužili armiju i da vas čeka visoko odlikovanje... A znate li vi šta će da se desi kad ovi vojnici izađu iz armije i kad rastrube posvuda šta smo napravili sa kapetanom Ristićem? Šta mislite šta će da se desi? Ti Ristićevi apostoli će da nam prirede takvu bruku kakvu još nismo doživeli.“ (Čale Feldman, 1989, prema Brešan, 1989)

Naposljetku, uvodni dio o drami *Viđenje Isusa Krista u kasarni V. P. 2507* zaokružila bih zaključcima Sanje Nikčević o istoj u članku „Hrvatska drama u potrazi za identitetom ili Između politike, emocije, praznine – skica za studiju suvremene hrvatske drame od šezdesetih do 2000“. Nikčević dramu ističe kao političku grotesku u kojoj je religijsko u službi naglašavanja opreke između dvaju svjetonazorskih stajališta (religijskoga (kršćanskog) i komunističkog) (Nikčević, 2020: 135).

Groteskni elementi u ovoj drami su groteskni likovi (kapetan Ristić, pukovnik Pilić i ostali vojnici podređeni vodniku Škariću (Andrej, Suljo, Šimun, Tadija, Jovanče...)), zatim groteskni motivi (religijski motiv kojim autor aludira na vojnički život, Isus kao ideološki neprijatelj, negativni postupci pripadnika crkvene hijerarhije koji bi trebali biti suprotni), groteskne situacije (Pilićeva prevara Ristića, Kajferovićeva, Pilićeva i Škarićeva igra uloga kao preslika Evanđelja, Ristićev odabir morala kojim čini štetu sam sebi i opovrgava vlastitu inteligenciju) već potkrijepljene primjerima u uvodnom dijelu o ovoj drami i groteskni jezik (jezik političke oligarhije kao konvencija). Za početak, približila bih detaljnije groteskne likove. Među njima se najviše ističe lik kapetana Ristića koji preuzima ulogu Krista, a na samome kraju drame i doživljava sudbinu jednaku njegovoj. Ristiću nije dozvoljeno izići iz vlastite uloge i primoran je na žrtvovanje radi „viših interesa“ koji na samome kraju neće biti ostvareni krivnjom pukovnika Pilića:

„RISTIĆ: Polako! Ja još nisam završio. Zaboravili ste, pukovniče Piliću, da ja imam pismeni dokaz vašeg nevaljalstva... Tu u kovertu kod sebe u džepu... Pa ako baš moram da potonem, potonut ćete i vi sa mnom.

(...)

KAJFEROVIĆ, *otvori kovertu, izvuče papir i pregleda ga s obje strane*: Šta je ovo? Prazan list hartije.

RISTIĆ: Prazan list hartije? Nije moguće... (*Dohvati papir i pogleda ga*) Znači, i tu ste mi podvalili, pukovniče Piliću... Kako ste samo sve unapred vešto isplanirali... A ja, idiot, verovao sam u vas. (...) Znači, tako! Odrezali ste mi svaku odstupnicu... Čak ste i moje vojnike lukavo naveli da o meni i protiv svog ubedenja govore kao o krivcu... Pa ništa! Ako baš treba pravedan ispaštati, znat ćemo mi i to... Konačno, i pravo je... Toliku naivnost kao što je moja zaista treba platiti.“ (Brešan, 1989: 59–60)

Njegova sudbina djelomično proizlazi i iz njegovih odluka, poput primjerice dozvole da moralna nastava nadvlada političku u političkom okruženju: „RISTIĆ: To me se ovaj čas ne tiče. Ja ne dozvoljavam da se optužuju nevini ljudi, i ja ću se tome suprotstaviti sve ako takvu naredbu izda i general armije.“ (Brešan, 1989: 33)

Pilić je na određeni način također pomalo groteskan lik jer igra ulogu Pilata (moćnika koji upravlja sudbinom Isusa Krista) te potom i sam preuzima njegovu ulogu u stvarnosti jer on upravlja sudbinom Ristićeve karijere. Stoga, ne uspijeva istovremeno održati ugled kasarne i karijeru Ristića, čime ne ispunjava svoju ulogu moćnika u potpunosti:

„PILIĆ: Jesam, rekao sam, ali okolnosti su se promenile... Morao sam da ga žrtvujem... zbog naše sigurnosti... A ovaj ludak uvalio nas je u veću nevolju... Zamisli ako se to sazna... Sve će nas proglasiti grdnom nesposobnjakovićima, degradirati, demobilisati... A kako će tek Ristić da nam se sveti!

ŠKARIĆ: Zar ne biste mogli da javite da kapetan Ristić nije kriv i da objasnite što se desilo?

PILIĆ: Jesi li ti pri sebi, čoveče? Šta želiš da sam sebi namestim omču oko vrata... (...) Slušaj, ti ćeš sad smesta dole, da dočekaš one iz bolnice. Predaj im tog ludaka i reci im da ni pod koju cenu ne smeju više da ga puste... Ili ne! Bolje da ga što pre, i to pod hitno transportuju u neko drugo mesto gde ima duševna klinika... šta dalje odavde. Reci im da je to zahtev komande garnizona i da tu nema mrdanja. Najbolje će biti ako odeš s njima i lično razgovaraš sa direktorom bolnice“ (Brešan, 1989: 61)

Vojnici podređeni vodniku (Andrej (Slovenac, desetar), Suljo (Bosanac), Šimun (Dalmatinac), Batistinović, svećenik na odsluženju vojnog roka), Tadija (Crnogorac), Tomča (Makedonac), Jovanče (Šumadinac), Matek (Zagorac), Filipi (profesor na odsluženju vojnog roka), Kefail (Ciganin), Zebedići (Albanac), Bartol) (Brešan, 1989: 8) Škariću groteskni su likovi zahvaljujući vlastitoj pojavi i ponašanju pred njim tijekom vojne vježbe. Gotovo svaki od njih karikiran je u Škarićevim komentarima povezanima s nacionalnošću istih ili zanimanjem stavljenim u kontekst odsluženja vojnoga roka, fizičkim nedostacima (zamuckivanje) te ponašanjem vojnika pri odgovoru na pitanje o poimanju religije:

„ZEBEDIĆI: Ne možem, družo vodnik, rečem ti, ne možem. Jebo me ti, ako možem.

ŠKARIĆ: Ćut! Ni reči da nisam čuo! Niko te ništa nije pitao... A ovaj profa, ovaj Filipi! Ja velim najprije levo, pa onda pravo, a on ti udari desno. Je li, bre! Šta su tebe učili na tom fakultetu, kad te nisu načili koja je leva, a koja desna strana? Da ti stavimo seno i slamu na ramena, pa da se naučiš?

(...)

KEFAIL: Pa ubavo si, more tumači... Najpre ti svet beše bez čoveci... pa ti religija jednoga stvori, a iz njeg ti izadoše svi drugi... I to sve bez jebuvanje... u ono si vreme niko sas žena ne ležase u krevet.

(...)

BARTOL: N... n... noćas, družo vodniče. Iz k... k... klozeta. Išao sam p... p... pišati, pa sam se... ovaj... n...n... naslonio na prozor, a on je ovaj... s... s... stajao vani u dvorištu i g... g... gledao me. Bio je b... b... blijed, i imao je o... o... ovako izbuljene oči. (Pokazuje *prstima*.)

ŠKARIĆ: A po čemu si ti molim te lepo, zaključio da je to baš Hrist?
(...)

ŠKARIĆ: Slušaj ti, bre! Jesi li ti svestan toga šta ti govoriš? Je li ti znaš da to šta kažeš da si video... da to ne može da bude... da je to religija, fantazija, da to ne postoji.“ (Brešan, 1989: 9–14)

Groteskni motiv jest motiv Isusa Krista spomenut u prethodno izvedenim citatima, što potvrđuje i Slobodan Šnajder u svome tekstu *Glosa uz Isusa* umetnutom nakon drame *Viđenje Isusa Krista u kasarni V. P. 2507* u Brešanovoj knjizi *Nove groteskne tragedije*, u kojemu ga naziva ideološkim arhineprijateljem, čija pojava je neobjašnjiva i neobjašnjena jer je ona sama čudo (Brešan, 1989: 63–64). Ovaj hrvatski književnik o Brešanu kao autoru izdvaja još nekoliko zaključaka:

„Brešan sjajno pokazuje da između neorganskih kolektivizama zajedno s hijerarhijama što ih one proizvode nema bitnih razlika: ni crkva ne želi takvo čudo bez milosti i aure, štoviše ono je ugrožava kao i svaku drugu sličnu hijerarhiju. (...) Tema Brešanova teksta nije JNA: pogotovo ne JNA u gotovo demonskom doživljaju njezinih mladih današnjih slovenskih kritičara. Naravno, tema Brešanove drame jest i JNA, ukoliko se ona još želi tabuirati, spram društva zatvoriti u mehanički oklop neprobojne šutnje, neorganske discipline i današnjem trenutku posve neprimjerenog besvjesnog kolektivizma“ (Brešan, 1989: 63).

Posljednji groteskni element (jezik političke oligarhije) može se zamijetiti kroz grotesku nastalu tijekom podanikova prihvatanja jezika političke oligarhije unatoč činjenici da su svjesni njegove ispraznosti, odnosno ne bore se protiv njega, a time ujedno i protiv nositelja u lokalnom kolektivu koji potiču služenje istim:

„FILIP: Dopustite, družo vodniče! Vi ste rekli da najprije idemo prema onom stablu, pa onda da zaokrenemo, i ja sam mislio...
(...)

JOVANČE, stane mirno: Izvolte, družo vodniče, vojnik Jovan Milosavljević... Religija, to ti je, kako da ti kažem, ono kad narod živi u neprijateljskim društveno-političkim uslovima, pa ti ga oni mudonje odozgo eksploatišu i ubijaju u pojam, a on, kako da ti kažem, od toga izgubi svest i razum i počne da fantazira o nekom tamo carstvu nebeskom u kome će pečene ševe same da mu dolete u usta.“ (Brešan, 1989: 10–11)

Naposljetku, grotesknost u ovoj drami uvelike se postiže i preplitanjem visokoga i niskog (karnevalizacijom) te kroz karikaturalnost i izobličena. Preplitanje visokoga i niskog u *Viđenju Isusa Krista u kasarni V.P. 2507* očituje se u tako u Brešanovu preuzimanju

uzvišenoga biblijskog motiva Isusa Krista čiju ulogu igra kapetan Ristić. U trenutku kada imenovani kapetan odglumi Isusa Krista, briše se granica između visokoga i niskog, odnosno biblijski motiv gubi svoje prvotno značenje (bezgrešno i nevino biće) jer ga glumi grešan čovjek. Karikaturalnost je ponovno povezana s motivom Isusa Krista jer je biblijska priča o njegovu životu izobličena u dijelu u kojem običan (grešan) čovjek dobiva zadatak da odigra ulogu Krista, a sve to kako bi ga predstavnici viših činova u vojarni prikazali kao nestabilnu osobu i smijenili iz njihova kolektiva. Time je iskrivljena slika uzvišenog Krista, a kapetan Ristić svojim postupkom istovremeno dovodi do podsmjehivanja i žaljenja od strane ostalih članova vojarne jer se zalagao za moral i pravdu prema svima, dok je njega zatekla nesretna sudbina zbog jednakog razloga.

4. Matišićevo dramsko pismo (najvažnije značajke, poveznica s groteskom, analiza grotesknih elemenata u odabranim dramama)

Mate Matišić hrvatski je književnik, zatim scenarist, glazbenik i skladatelj rođen 1965. godine u Ričicama pokraj Imotskoga. Diplomirao je 1993. godine na Pravnom fakultetu u Zagrebu, zatim je radio kao urednik u Dramskom programu Hrvatskoga radija, dramaturg u Jadran filmu te od 2008. godine predaje na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu (URL 3).

4.1. Najvažnije značajke Matišićeva dramskog pisma

Matišić je objavio pet knjiga drama (*Bljesak zlatnog zuba* (1996.), *Anđeli Babilona* (1998.), *Sinovi umiru prvi. Legenda o svetom Muhli* (2005.), *Posmrtna trilogija* (2006.), dok je njegovih deset tekstova i izvedeno, preciznije travestije i groteskne komedije (*Bljesak zlatnog zuba* (1987.), *Legenda o svetom Muhli* (1988.), *Božićna bajka* (1989.), *Cinco i Marinko* (1992.), *Anđeli Babilona* (1996.), *Svećenikova djeca* (1999.), *Sinovi umiru prvi* (2005.), *Ničiji sin* (2006.), *Žena bez tijela* (2006.), *Fine mrtve djevojke* (2013.)) (URL 3). Ovaj autor svojim je dramskim opusom čitateljima pružio najoštriju kritiku društvenih otklona nastalih u devedesetim godinama dvadesetoga stoljeća te uzrokovanih vladajućom politikom umiješanom u sve tadašnje životne aspekte (Boko, 2002: 18).

O Matišićevu dramskom pismu progovara Lucija Ljubić u časopisu *Kazalište* u članku „Drame Mate Matišića – o žanru lipe smrti“. Ljubić ističe da su dramski tekstovi Mate Matišića prepuni pučkih izreka (izvornih i preinačenih) te da se on ne bavi tek pisanjem drama, ali ipak piše redovito. Navedeno potkrjepljuje činjenicom da je do 2005. godine napisao samo šest dramskih tekstova koji su uprizoreni nekoliko puta, pri čemu je napravio razmak od nekoliko godina između pisanja istih (Ljubić, 2005: 126). Matišićev prvi dramski tekst jest *Namigni mu Bruno* iz 1985. godine, uprizoren dvije godine nakon u Splitu pod nazivom *Bljesak zlatnog zuba* (s prologom i epilogom). Već tada prema Ljubić ovoga autora zamjećuje Zvonimir Mrkonjić, ističe snagu njegove dramske riječi i „šahovsku mozgalicu“ pred koju on sam sjeda s ciljem da zaigra „simultanku sa zbiljom, kazalištem, redateljem i gledateljima odnosno društvom“ (Ljubić, 2005, prema Mrkonjić 1985: 184) Nadalje, Ljubić izdvaja 1988. godinu jer je za njezina trajanja dva puta postavljen Matišićev drugi tekst, *Legenda o svetom Muhli* te navodi ostatak njegovih djela do 2005. godine kada piše imenovani članak (*Božićna bajka, Anđeli Babilona, Svećenikova djeca*) (Ljubić, 2005: 126). U članku se ne spominje još pet Matišićevih drama koje su spomenute u mrežnom izdanju

Hrvatske enciklopedije pod natuknicom Mate Matišić i nabrojene u uvodnom dijelu ovoga poglavlja (*Cinco i Marinko*, *Sinovi umiru prvi*, *Ničiji sin*, *Žena bez tijela*, *Fine mrtve djevojke*). U kontekstu njegova dramskog stvaralaštva Ljubić se osvrće i na izvođenje navedenih drama na radiju (*Bljesak zlatnog zuba* (1989.), *Božićna bajka* (1991.), *Cinco i Marinko* (1996.), *Anđeli Babilona* (2002.)) te njihovo postavljanje u kazalištima izvan Hrvatske (Ljubić, 2005: 126). Nadalje, Lederer ga pridružuje četvrtom naraštaju hrvatskih dramatičara i smatra da je „promijenio model hrvatskoga dramskoga pisma“ (Ljubić, 2005, prema Lederer, 2004: 21). Osim toga, odvaja Matišića od poetičke struje ostalih dramatičara istoga naraštaja (zajedno s Ladom Kaštelan i Mirom Gavranom) jer on nije poput ostatka sudjelovao na ITD–ovom projektu suvremene hrvatske drame. Put Matišića, Kaštelan i Gavrana drugačiji je, posebice Matišićev jer se on „pojaviо izvan časopisa i teatarskih generacijskih konteksta“ (Ljubić, 2005, prema Lederer, 2004: 21). Vrativši se na kritičare, Lederer govori o njihovoj prosudbi Matišićevih drama iz koje je jasno da ih smatraju tekstovima ostalima u „inercijama realizma i modela pisanja svojstvenog tom načinu“ (Ljubić, 2005, prema Dubravka Vrgoč, 1998: 11) dok se progovara o socijalnom eskapizmu mladih hrvatskih dramatičara (Ljubić, 2005: 127). Sljedeći književni kritičar jest Velimir Visković. On ih smatra manjinom među dramama koje čitateljima i gledateljima nude odgovor na zbilju, a samoga autora naziva nekom vrstom moderniziranog Pere Budaka zbog njegova dijaloga, humora i priprostog karaktera (Ljubić, 2005, prema Visković, 1996: 126). Osim mišljenja književnih kritičara Lucija Ljubić izriče i vlastito mišljenje o Matišiću, izdvaja bujnost njegova talenta, činjenicu da je svrstan u komediografe koji tematiziraju ruralni život te ga na temelju toga pridružuje nizu koji čine Slavko Kolar, Pero Budak, Ivo Brešan i Fabijan Šovagović. U tom pogledu aludira i na Zvonimira Mrkonjića koji ga je prisposobio njemačkom pučkom komadu s predstavnicima Ö. Von Horváthom i F. X. Kroetzom (Ljubić, 2005: 127). Nadalje, prema Ljubić je Matišić nedovoljno shvaćen kao dramski autor, a uzrok tomu jest neoliberalno programatsko čeznuće za građanskim društvom gdje je selo kao literarna tema vodilo u smjeru neizbježne pripadnosti komediografskim žanrovima (Ljubić, 2005, prema Boko, 2002: 8–13), uz iznimku proizašlu iz mišljenja Nataše Govedić koja je u svome članku „Let iznad ruralnoga gnijezda“ u časopisu *Kolo* dokazala da ovaj dramatičar ne tematizira samo ruralno područje, već odmiče od tradicije pučkih komada (Ljubić 2005, prema Govedić, 1997: 183–205). Međutim, stav kritike promijenio se nakon Matišićeve objave i praizvedbe *Anđela Babilona* te je zamijećen njegov interes za zbilju (dnevno-političku), pri čemu je kritici promaknula činjenica da je upravo ta drama napisana krajem osamdesetih godina dvadesetoga stoljeća i da je potrebno uzeti u obzir okolnosti u

kojima je nastala (Ljubić, 2005: 127). Njegove drame općenito su prikazane kao citatne u odnosu na doticanje usmene i pisane kulture, u njima autor kontinuirano propitkuje odnos mitske i ideološke svijesti s uporištem traženim u odnosu na motive središnjih katoličkih blagdana (Božića, Uskrsa, Duhova) organizirane horizontalno (uključivanje motiva kao citatnih mjesta, podnaslova i međunaslovi pojedinih prizora) i vertikalno (ironijsko citiranje motiva s nastojanjem prikazivanja paralelizma katoličkih postulata vjere i praktičnoga života koji žive Matišićevi likovi kao „skupni protagonist“) (Ljubić, 2005: 132). Razlike između teorije i prakse u njima ostvaruju se kao propitivanje praktičnosti i deklarativnosti ljudskih uvjerenja. U paralelizmu mita i ideologije sve Matišićeve drame skrivene su iza izazivanja suza ili smijeha dok u konačnici prvenstveno prikazuju tematiku vlasti (paralelizam zastupanih i provedenih programa koji se nužno razilaze (oportunizam)), pri čemu im ostaje vlastita svijest (Ljubić, 2005: 132). Dramski zaplet u njima postavljen je na autorovim temeljima prema kojima se ljudska narav „izopačuje zahvaljujući raskoraku sa svojom savješću, odnosno zbog svoga poltronskog mnogodušja u kojemu vuk možda i jest sit, ali ovce nisu na broju“ (Ljubić, 2005: 133) Osim toga, u dramama ovoga autora prisutno je ovjeravanje odnosa usmene i pisane kulture ili mita i ideologije ostvareno kao „nestajuće selo i nestajuća hidrocentrala, bogobojazno srednjovjekovlje i praznovjerni socijalizam; domovina i strana zemlja; prisjećanje i zaborav; istina i pretvaranje; grijeh i oprost – okosnica im je antiteza oko koje nastaje dramski zaplet“ (Ljubić, 2005: 135), dok je susretište u prijelazu iz života u smrt (Ljubić, 2005: 135). Najvažniju (posljednju) riječ u istima prema Ljubić ima metaforička ili realna (uvijek neponovljiva i konačna) smrt jer ona nije zastrašujući pobjednik nad tmurnom zbiljom ni autorova osveta ili nagrada pojedinim likovima, već je izlaz iz života. Konačna smrt uravnotežuje znak i predmet, poništava sve ideološke matrice manipulacije, čovjek više nije parola (predstavlja konačni završetak ovozemaljskoga postojanja u punom smislu riječi i početak novog života u kojemu sve biva smješteno na svoje mjesto (Ljubić, 2005: 135–136): „ako život / nije moga / nek' mi bude / Lipa Smrt“ (Ljubić, 2005, prema Matišić, 1996: 36). U cjelokupnome dramskom opusu Mate Matišića neizostavan je antitetički paralelizam u samoj kompoziciji, „kružnica koja započinje i završava na istoj točki“ (Ljubić, 2005: 136) te koja je u određenim dramama tek formalno obilježena prologom i epilogom (*Bljesak zlatnog zuba*, *Legenda o svetom Muhli*, epilog u *Svećenikovoj djeci*). Pri dočetu kružnice smrt raspliće prvotno obilježen problem i ujedno ostvaruje težnje koje se na ovom svijetu nisu mogle ostvariti pa su upravo zbog toga i potaknule nastanak dramskoga zapleta (Ljubić, 2005: 136). Naposljetku, Matišićevi likovi djeluju kao skupni protagonist, ljudska zajednica koja nerijetko djeluje kao „vreća rogova“, ali ne predstavlja konačni rezultat

mnoštva tipova. Između oprečnih strana, kako izdvaja Ljubić, „rasuti su zlatni zubi, a autor ih znatiželjno promatra i duhovito komentira parodiranim rimama narodne pjesme ili osobitim didaskalijskim upadicama“ (Ljubić, 2005: 137). Zaključnim riječima iste autorice:

„Kad magnetske silnice uzrokuju komešanje ljudskih čestica, to je komedija. Satirično je ljudsko otimanje silnicama ne bi li dohvatili koji zlatni zub. Groteskna je smrt – uglavnom dolazi kad je zlatni zub na dohvat ruke. Zato Trusa i kaže: *Život živi – u grobu se smirit!*“ (Ljubić, 2005: 137)

4.2. Žanrovske karakteristike Matišićeva dramskog pisma i njegova poveznica s groteskom

U Matišićevim dramama prema Luciji Ljubić prevladavaju elementi komike koji se postupno primiču grotesknom, dok je u kombinaciji sa satiričnim groteskno prisutno i u njegovim proznim tekstovima primjer kojih jest adventski dnevnik *Smrad(ovi) štalice*. U imenovanom dnevniku Matišić uoči Božića piše o smradovima koji se šire društvom izlažući grotesknu „teoriju smradova“ prema kojoj svatko najlakše nanjuši ono što njemu smrdi, dok vlastiti smrad ne osjeća jer se na njega naviknuo“ (Ljubić, 2005: 132). Ljubić kao zanimljivost navodi i činjenicu da se teorijom smrada iz drugačije perspektive kasnije poslužio i Ivan Aralica u svom romanu *Ambri* („romanu s ključem“) (Ljubić, 2005: 137). Uz to ova autorica naglašava vraćanje žanra u vlastito ležište, povlačenje grotesknih elemenata, zatim razabiranje iskrene sućuti ispod tragičnih, komičnih i ostalih naslaga te postizanje privida da je cjelokupna drama napisana radi motivacije nastale u određenom trenutku zbog sućuti (Ljubić, 2005: 137).

Sanja Nikčević u članku „Hrvatska drama u potrazi za identitetom ili između politike, emocije, praznine–skica za studiju suvremene hrvatske drame od šezdesetih do 2000“ u zborniku *Od mobilnosti do interakcije. Dramsko pismo i kazalište u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Hrvatskoj, na Kosovu, u Makedoniji, Sloveniji i Srbiji* iznosi mišljenje gotovo jednako mišljenju Lucije Ljubić. Prema njoj Matišić u djelima (primjerice *Bljesku zlatnog zuba, Božićnoj bajci, Cincu i Marinku*) polazi od komedije, ali primicanjem završetku komada zalazi u grotesku, pri čemu je iznimno važno da mu polazište za pisanje nisu političke ideje, već emotivne situacije (Nikčević, 2020: 111). Ovaj autor slijedi Brešanov put, što je Nikčević zaključila na temelju pripadnosti njegovih likova regiji jednakoj onoj u Brešanovim dramama (Dalmatinskoj zagori - siromašnom i nerazvijenom kraju) i što nerijetko tematizira političke

probleme uz napomenu da pri tome Matišić razotkriva regionalnu ili rodovsku „nečast“ koja onemogućuje njihovo razrješenje. Naposljetku, njegove drame sadrže i toplinu (likovi ispunjeni emocijama, njihovo prihvaćanje vlastite sudbine na samome završetku), dok njegove groteske predstavljaju glavnu struju drame osamdesetih godina dvadesetoga stoljeća (Nikčević, 2020: 111–112).

Ana Baturina u članku „Problem žanra u Posmrtnoj trilogiji Mate Matišića“ nadopunjuje Ljubić i Nikčević te problematizira miješanje žanrova u Matišićevom dramskom opusu. Započinje s groteskom i grotesknim u njegovu opusu pozivajući se na Pavisa kada govori o drami *Sinovi* te ističe da Matišić „zna spojiti uzvišeno s grotesknim i rasvijetliti ljudsko postojanje pomoću snažnih kontrasta“ (Baturina, 2020, prema Pavis, 2004: 393). Na Pavisa se poziva i citirajući njegov zaključak da groteska „odbija pružiti harmoničnu sliku društva“ i „mimetički reproducira društveni kaos“ (Baturina, 2020, prema Pavis, 2004: 123). Osim Pavisova mišljenja u članku je prisutan i stav Nataše Govedić prema kojoj Matišićev dramski svijet u cjelokupnom opusu počiva na travestiranju čvrstih sustava (katoličkog, ruralnog i književno-žanrovskog) (Baturina, 2020, prema Govedić, 1997: 199). Baturina članak zaokružuje vlastitim zaključkom, smatra da se imenovani autor koristi groteskom te stvarajući izvrnuti, krajnje stilizirani svijet postavlja aktualna pitanja (Baturina, 2020: 444). U zaključku navodi i mišljenja Sibile Petlevski. U kontekstu Matišićeve sklonosti miješanja žanrova Petlevski naglašava i sklonost „miniranju usmenog, patrijarhalnog, patriotskog i nostalgичnog nasljeđa (Baturina, 2020, prema Petlevski, 2007:170).

Sibila Petlevski uz istaknuto u prethodnom članku Ane Baturine u vlastitom članku „Namigni mu, Mate!. Komika Mate Matišića kao dijalog s jezičnim i kulturnim kodovima“ Matišića naziva discipliniranim dramskim piscem prema svim kriterijima uključujući i kriterij razmjera prijenosa autorskih poruka (groteskni humor koji ostvaruje jasni cilj) (Petlevski, 2001: 184). U zaključku detaljnije iznosi žanrovske odrednice i karakteristike njegovog dramskog opusa, uključivši i Brešana u sličnu skupinu dramskih pisaca :

„U Matišićevu autorskom svijetu prostor i vrijeme su sljubljeni: da nije kulture ruralnog prostora s mogućnošću neposrednog prenošenja ritma narodnog kalendara na ritam radnje, gotovo da ne bi bilo ni drame (...) Dakako, vrijedi i obrat, jer Matišić ne želi priznati komediji da je komedija pa je podvlači pod različite generičke nazive; zove je „kronikom“, „bajkom“, „rustikalnom travestijom“, vidi je kao oblik „lijepe smrti“, ili jednostavno imenuje „dramom“. Hrvatska komedija poput Brešanove i Matišićeve specifični je ispis dramskog autorskog dijaloga s jezičnim i kulturnim kodovima sredine i vremena, ali dok Brešanove drame, čak i kad su transpozicije tragičkog kanonskog uzorka iskazuju dosljednost modelu, Matišićeve drame su post–postmoderni tekstovi ironijskog iskliznuća pa bi se moglo zaključiti da autor tih tekstova voli žanrovski odmak i na tom postupku

inzistira barem toliko koliko uživa u istodobnom uspostavljanju „rustikalnog“ ozračja i miniranju usmenog, patrijarhalnog, patriotskog i nostalgичnog nasljeđa“ (Petlevski, 2001: 185).

Posljednja autorica (Marina Protrka Štimec) u članku „Dvostruki kod pučkog. meta / teatarski postupci Mate Matišića u Ljudima od voska“ o Matišiću piše kao o autoru koji preradbom autorskog pisanja, dramske izvedbe i psihoanalitičkoga okupljanja za kazališnu izvedbu ili televizijsku ekranizaciju čini dijegetički pomak. On u obliku parodije, prekoračenja ili groteske obnavlja mimetičku i očudnu sposobnost dramskog te ujedno ukazuje i na političko gledište osmišljavanja novih značenja i uvođenja odgovornosti u skupini (Protrka Štimec, 2018: 345).

4.3. Groteskni elementi u *Anđelima Babilona*

Anđeli Babilona Matišićeva je drama čije je generičko određenje jest „rustikalna travestija“, što je vidljivo već u samom podnaslovu drame. Međutim, Sibila Petlevski u članku „Namigni mu, Mate! Komika Mate Matišića kao dijalog s jezičnim i kulturnim kodovima“ objavljenom u časopisu *Kazalište* 2001. godine naglašava da je to generičko određenje tek dijelom ispravno, a uzrok tomu pronalazi u razilaženju sadržaja i forme koji je neizostavan samo pri postupku travestiranja te postoji jedino u početnoj autorskoj nakani, stoga do samoga kraja nije moguće spoznati što se parodira. Petlevski navodi da u ovoj drami izrazita autorova opsesija jezičnim znakovima koji ukazuju na socijalnu pripadnost i status stiže do krajnjega stupnja (urušavanjem „rustikalnog“ oblika jezika kojim govori određena društvena skupina (sociolekta) u autorski govor (idiolekt) smanjuje se „insajderska“ skupina autorovih čitatelja) (Petlevski, 2001: 183–184). Jasen Boko nadopunjuje zaključak Sibile Petlevski te progovara o *Anđelima Babilona* kao o drami koja zajedno sa *Svećenikovom djecom* (1999.) „zbog izrugivanja nekih ‘vrijednosti’ koje devedesetih država dekretom postavlja kao „državotvorne““ (Boko, 2002: 18) uzrokuje političke probleme i nemir. Ista drama izruguje kroz grotesku u to doba novopostavljene političare, pomiče granice građanskoga kazališnoga ukusa i morala do kraja (Boko, 2002: 18). Zaključke koje su donijeli Petlevski i Boko ujedinjuje i širi Lucija Ljubić u članku „Drame Matišića—o žanru lipe smrti“ objavljenom 2005. godine u časopisu *Kazalište*. Ljubić *Anđele Babilona* promatra kao epilog Matišićeva *Bljeska zlatnog zuba*. Mjesto radnje u njoj jest grad u kojemu vlada uzdignuta (glorificirana) nepismenost i gradonačelnikova soba umjesto sela ili gastarbajterskoga zapećka. U drami je provedena svojevrsna babilonizacija (vidljivo već u naslovu), drugi naziv

za mnogodušje kojim autor čitatelju aludira na činjenicu da u životu mora biti još gore da bi bilo bolje te su isprevtani jezični kodovi koji zahtijevaju i preokrenutu logiku. Imenovana drama još je jedna Matišićeva groteskna satira u kojoj „komika juri u grotesku“ (Ljubić, 2005: 133), a i sama predstava je prouzročila oštre rasprave u javnosti (izvedena je za vrijeme zagrebačke krize vezane uz izbor gradonačelnika), pretrpjela je mnoštvo optužbi i domišljatih istovremenih otkrića o subverzivnosti pojedinih imena likova ili situacija. Korištenjem ironije spram izvan književne stvarnosti u njoj autor nastoji izazvati rasprave, koje traju čak i desetak godina nakon njezina nastanka, jer njegovi književni likovi lako pronalaze svoje izvan književne otiske u zbilji. Na generičko određenje drame *Andeli Babilona* upućuju sami podnaslovi njezinih dvaju verzija. Podnaslov prve verzije jest „drama s pjevanjem i plesanjem“, dok je drugoj verziji podnaslov „rustikalna travestija“ (Ljubić, 2005: 133). Treće generičko određenje utvrđuje Božidar Violić te istu dramu naziva „dramom prijetvorbe“, odnosno zamjećuje Matišićevo parodiranje svih dramaturških sastava ugrađenih u „podmetnutu strukturu“ prema načelu ludizma (Ljubić, 2005, prema Violić, 1997: 230). Naposljetku, Matišićeva premetaljka krije se i u formalnom, lažno predstavljenom (fingiranom) sukobu sela i grada (Ljubić, 2005:133).

Groteskni elementi u *Andelima Babilona* su dvojnost usmene i pisane kulture te pisanih i nepisanih zakona, zatim likovi koji predstavljaju skupnog protagonista (Gradonačelnik, Profesor, Profesor II, Tajnik, Gradonačelnikova supruga, ovca Bilka), motivi (motiv oživljenih mrtvaca, spuštanje Bilke s neba na scenu na samome završetku), različite situacije (Gradonačelnikovo uzimanje satova pismenosti kod Profesora, priklanjanje Profesora II Gradonačelniku nakon tragičnoga životnog puta, Tajnikovo prenošenje glasina i javnog mišljenja Gradonačelniku (šefu) što ga u potpunosti čini njegovim slugom, Gradonačelnikova groteskna optužba Bilkine nevjere, naposljetku groteskni razvratni kraj u kojemu Gradonačelnikova supruga zajaši Tajnika pred njim nakon čega gine Bilka (Gradonačelnikova „rustikalna duša“) i jezik koji ima posebnu ulogu u drami. Dvojnost usmene i pisane kulture, pisanih i nepisanih zakona očituje se u satovima opismenjavanja koje predvodi Profesor i tijekom kojih pokušava opismeniti Gradonačelnika koji mu se izruguje te pruža otpor:

„GRADONAČELNIK (*zaprepašteno*): Svašta se nagledah u svom životu, ali vako šta još nisam vidijo... Znači, to je to A?! (Promatra A sumnjičavo.) Jeste li vi to baš sigurni?

PROFESOR: Kako mislite jesam li siguran?

GRADONAČELNIK: Pa, mislim, jeste li sigurni da je to taj A?

(...)

GRADONAČELNIK (*pokazuje prstom K*): To je I, ali podsica malo i na O...

PROFESOR: I?

GRADONAČELNIK: Pogledajte malo bolje i vidit ćete sami da je to I koje podsća malo na O... Je li tako, Max?

(...)

GRADONAČELNIK: Eto... Opet pokazujete kako ne volite K. Ako nije točno to što govorim, otpjevajte mi onda jednu rustikalnu pjesmu... Bilo koju...“ (Boko, 2002: 119–143)

Ljubić potvrđuje isto u svome članku te navodi da je ista dvojnost „groteskirana do oksimoronske nepismene pismenosti“ (Ljubić, 2005: 133). Likovi koji su sagledani kao skupni protagonist (nejasan, mnogodušan, prijetvoran) (Ljubić, 2005: 133) su svi zajedno groteskni. Gradonačelnik je prvi u nizu, a grotesknost njega kao lika očituje se u njegovoj visokoj poziciji na društvenoj ljestvici na kojoj se održava unatoč vlastitoj nepismenosti i otporu za stjecanjem iste. Njemu je važno jedino njegovo javno predstavljanje, čak iako je lažno:

„TAJNIK: Što gore – to bolje za vas, gospodine gradonačelniče... Neke stranke već traže poništenje i ponavljanje izbora. To će biti u svim sutrašnjim novinama. Bez ubojstva trudnice nemamo puno šansi. Zamislite samo naslov: „Ubijena majka dvoje djece u sedmom mjesecu trudnoće“ Svi će samo to čitati... Nitko neće ni vidjeti što druge stranke traže...“

GRADONAČELNIK: Hm... Izgleda da ovaj put nemam izbora. Stvar je vrlo ozbiljna.

TAJNIK (*birokratski rutinirano*): Pazit ćemo da jedno preživi, tako ga možemo uplakanoga snimiti za televiziju. Sutra će cijeli grad samo o tome pričati.

(...)

TAJNIK (*nostalgичno*): Lijepa stara vremena kad je nepismenost bila prednost. Svi su vikali dajmo i nepismenima vlast, govorili su da je to najbolje, a sad – odjednom, nije dobro... A kad je trebalo bunkere osvajati onda nam nije trebalo tih slova i te pismenosti?!“ (Boko, 2002: 105–109)

Sljedeći groteskni lik jest Profesor, koji nakon mnogo primljenih udaraca dobiva mogućnost da stane pred Gradonačelnika da ga pouči i opismeni te zauzvrat napreduje u karijeri tako da se pridruži zajednici akademika dobivši nepismeni potpis (Gradonačelnikov). Međutim, ta prilika se ne ostvaruje i Profesor je ponižen i proglašen nestabilnom osobom:

„PROFESOR: Zbog toga sam i došao k vama, jer mislim da mi još jedino vi možete pomoći. Vidite, gospodine gradonačelniče, ja sam profesor, doktor i docent, međutim, nisam akademik! Napisao sam molbu da me proglase akademikom, ali su mi odgovorili kako još moram pričekati jer nijedan od akademika nikako neće umrijeti, pa nema slobodnih mjesta... Ako kojim slučajem neki od akademika i umre, rodbina ih ne pokapa, nego leševe skrivaju kod kuće, jer ne žele izgubiti njihove penzije...“

(...)

PROFESOR: I što bih ja to zapravo trebao potpisati?

GRADONAČELNIK: Priznanje da ste radili protiv države, da ste se bavili antirustikalnom djelatnošću, da mrzite naš rustikalni jezik i rustikalne riječi kao što su bežgrecija, šterika, ćust, pot i šesan...

(...)

TAJNIK (gradonačelniku): Što ćemo sad? Opet nije potpisao?!...

GRADONAČELNIK: To više i nije važno... (Zgužva u ruci profesorovo rješenje o rehabilitaciji.) Proglasit ćemo ga neuračunljivim, pa ćemo ga onda politički rehabilitirati... ako hoćemo..." (Boko, 2002: 107–159)

Profesor II groteskan je lik čije karakterne osobitosti su prvotno bile nalik, a kasnije su u opoziciji s karakternim osobitostima lika Profesora. Ovaj profesor je u svojoj mladosti nastojao ostvariti revolucionarne ideje, a u starosti odstupa od istih jer ga je povrijedio tadašnji sustav te mu se čak i priklanja (potvrđuje Gradonačelnikovu teoriju o fonološkom sustavu) ne propitkujući vjerodostojnost tvrdnji koje potvrđuje. Time ujedno dozvoljava da sustav čini čak i nečasna djela. Zahvaljujući svojim postupcima može se smatrati grotesknim, što potkrjepljujem i primjerom:

„PROFESOR: Pa, to... što se priča po gradu, da ste od disidenta postali „dvorski miljenik i favorit“?... Najmanje sam to od vas očekivao...

PROFESOR II: Bit će dovoljno... (Mladi profesor sjedne i vraća lulu starom profesoru.) Moram priznati već dugo nisam vidio tako nemiran duh... On je za sve kriv... U zatvoru sam zbog njega organizirao bijeg, kao na filmu... (...) Nakon devet godina pušten sam iz zatvora, iako bi bilo bolje da nikad nisam... (*žalosno*) Moj sin Ivan bio je mrtav... (*ljut na sebe*) Ja sam ga ubio... (...) Ivan je bio presretan, govorio je: „Kad tata izađe iz zatvora, bit će djed!“ Htio je odmah otputovati do nje, ali mu policija zbog mene nije htjela izdati pasoš... Onda je jedne večeri odlučio prijeći granicu bez pasoša... Žena ga nije mogla zadržati... Na granici ga je primijetila patrola... on nije htio stati...

PROFESOR II: (*Izvadi fotografiju iz džepa.*) Ovo je slika moga unuka... (*Mladi profesor gleda fotografiju.*) Za Božić ćemo žena i ja otići da ga vidimo... (*Pokazuje prema ploči.*) Nakon toga je B moglo biti bilo što... i bilo bi mi žao da to prekasno shvatite kao ja..." (Boko, 2002: 128–131)

O ovom liku također progovara Lucija Ljubić, koja smatra da do njega vodi apolonska uzajamnost prema načelu ruka ruku mije:

„Uzajamnost po načelu ruka ruku mije, koju bi Matišić možda nazvao apolonskom, vodi do Profesora II kojega su u mladosti resile revolucionarne ideje, al i on miruje u poltronskoj hladovini ližući rane koje mu je nanio prethodni sustav pa je spreman stati na Gradonačelnikovu stranu čak i kad je u pitanju bjelodano nepoznavanje fonološkog sustava.“ (Ljubić, 2005: 133)

Suprotnost Profesoru II jest Tajnik koji poput glasnika obavještava Gradonačelnika o javnom mišljenju, prenosi mu glasine te ga nastoji prikazati pozitivnim čak i u situacijama u kojima su njegovi postupci negativni, što ga čini podmuklim. Ovaj lik je groteskan jer nastoji ugoditi

svojem šefu (Gradonačelniku), a istovremeno ne zadovoljava vlastite potrebe te samoga sebe svojevrijedno pretvara u njegovog slugu:

„TAJNIK: Zasad je sve mirno. Nema dojava ni o kakvim demonstracijama...

GRADONAČELNIK: Što doušnici javljaju – o čemu se priča?

TAJNIK: Uglavnom o vama i o tome iz novina... Govori se kako nije ni čudo što je takva kriza i što smo zaostali, ako je istina da nam je gradonačelnik nepismen, kao što su novine objavile... Kažu da nitko za vas ne bi glasovao da se to prije znalo. Gradom kruže i dva nova vica o vama...

(...)

Tajnik iz ormara uzima opremu za tenis: kapu, reket, tenisice, džemper.

GRADONAČELNIK (*stavlja kapu na glavu i uzima reket; profesoru*):

Nastavljamo za petnaest minuta... Idemo, Max... Ja serviram...

TAJNIK (*publici*): Brake!

Dok se pali svjetlo u gledalištu, tajnik izlazi noseći u rukama gradonačelnikove tenisice i džemper.“ (Boko, 2002: 104–133)

Gradonačelnikova supruga pretposljednji je groteskni lik u ovoj drami. Prema Ljubić, ona je postavljena na kontaktnom miniranom području licemjerne i iskrene nepismenosti (Ljubić, 2002: 133), a njezin lik groteskan je zahvaljujući završnoj grotesknoj situaciji u završnom dijelu drame kada prkosi suprugu i odlučuje zajašiti Tajnika pred njegovim očima nakon čega uginu Bilka, a njezina smrt prouzroči i gradonačelnikovu smrt:

„PROFESOR II: Izdahnula je, gospodine gradonačelniče...

Odjednom tišina.

Žena prestaje voditi ljubav s tajnikom. Zaustavlja se kao okamenjena.

Gradonačelnik pogleda profesora II. On kao da ne želi vjerovati u to što čuje.

Tajnik i žena ga bez riječi gledaju.

GRADONAČELNIK (*beskrajno žalosno, glasno*): Bilkaaaaaa...

Aaaaa!

Gradonačelnik krene prema Bilkinj sobi, ali u tom trenutku kao da ga je nešto presjeklo u prsima. (...) Tek što je napravio jedan korak u grčevitom hropcu držeći ruke na grudima, on gubi ravnotežu i ponovno zastane, djelujući s čizmama na nogama još tromije i umornije.

(...)

GRADONAČELNIK: (*Uz veliki napor, kao da želi reći nešto vrlo važno.*) B...

K... C... S... (*Izdahne.*)“ (Boko, 2002: 165)

Posljednji groteskni lik i ujedno i središnji lik u drami *Anđeli Babilona* jest Gradonačelnikova ovca Bilka. Prema Ljubić gradonačelnika i Bilku povezuje bizarna priča koja je uzrok neprimjerenog ponašanja Gradonačelnikove supruge pri završetku druge verzije drame koji je prethodno citiran. Naime, gradonačelnik je Bilku donio iz rodnoga sela i smjestio ju je u prostoriju koja je dio njegova ureda, gdje je povremeno posjećuje (Ljubić, 2005: 133–134):

„ŽENA: Hm... Kućni ljubimac?... Ona je njemu puno više od toga... (*Profesor je gleda.*) Ostalo mu tako u krvi... Na selu gdje se rodio imali su puno ovaca... majka mu je mlada umrla... otac se više nije ženio... jer nije imao s kim... Djevojke s tih brda nastoje što prije pobjeći u grad... Kad je bio dječak, jedne večeri ga je probudilo ovčje zvono... Ustao je misleći da se vuk približio toru...

(...)

Pogledajte... (*Otvori vrata ormara, vidimo par velikih gumenih čizama.*) Mislila sam da ih čuva kao uspomenu na oca, ali on ih skoro svake večeri navlači na noge i izvodi Bilku u šetnju, tu u park, ispred vijećnice... Ponekad zna provesti cijelu noć u Bilkinjoj sobi; nitko ne zna što rade... Čuje se samo njeno blejanje.“ (Boko, 2002: 117–118)

Grotesknost njezina lika jest činjenica da je među svim likovima (ljudskim bićima) upravo ona jedini čovjek u kontekstu jezika mnogodušja jer je njezin prirodni čin (o janjila se) predstavljen kao preljub, dok nehumani i bizarni postupci ostalih likova nisu rezultirali osudom (stvarni preljub Gradonačelnikove supruge - Žene):

„TAJNIK: Nije umirala, nego je rađala...

GRADONAČELNIK: Rađala?

(...)

GRADONAČELNIK (off): Kuuurvooooo!... Kurvoooo!...

Čuju se udarci nogama i čizmama po Bilkinom tijelu.

(...)

GRADONAČELNIK (tajniku): Janje odmah zakoljite... I to pred njom... Nek kurva gleda... To će je naučiti pameti...“ (Boko, 2002: 140–141)

Gradonačelnikova ljubomora na Bilkino mladunče proizlazi iz činjenice da ga ona povezuje s rodnim zavičajem, zbog čega je Ljubić naziva njegovom „rustikalnom dušom“ (Ljubić, 2005: 134) i što je uzrok njegove smrti nedugo nakon Bilkinе.

Nakon likova slijedi i pojašnjenje grotesknih motiva. Prvi motiv jest motiv mrtvacа koji ponovno oživljavaju, odnosno oživljavanja Profesora nakon posjeta dvaju anđela (bolničara). Profesora nakon počinjena samoubojstva opominju anđeli naglasivši da je taj čin smatran velikim grijehom, zatim se on budi i Tajnik i Gradonačelnik pozivaju bolničare koji ga odvođe u umobolnicu, što je također citirano u analizi pri pojašnjenju grotesknoga lika Profesora. Iste osobe se pojavljuju još jednom (ponovno kao anđeli) nakon Gradonačelnikove smrti, mole se nad njim te bude i njega iz smrti, a nakon njihova silaska na scenu s neba silazi i Bilka, što je ujedno uz groteskni motiv i groteskna situacija nakon koje slijedi sjetan prizor, a groteska nestaje:

„U tom trenutku umjesto hitne pomoći s neba se, pjevajući svoju pjesmu uz pratnju glazbe orgulja, ponovno spuštaju dva već viđena anđela (bolničara) velikih bijelih krila.

(...)

Opijen anđeoskom pjesmom gradonačelnik se zagledan u anđele polako počinje uspravljati i buditi iz smrti. On napokon vidi one anđele o kojima mu je pričao profesor.

Scena se polako rastvara i pretvara u zeleni nebeski pašnjak na koji se s neba polako umjesto bočice infuzije spušta Bilka ljepša nego ikad. Gradonačelnik je zadivljeno gleda.

Nježni glasovi raspjevanih anđela sve tiše ponavljaju:
„Anđele moj, anđele moj...“

Pjesma posve utihne.

Tišina.“ (Boko, 2002: 166)

Ostale groteskne situacije u drami potkrijepljene su primjerima u analizi grotesknih likova. Naposljetku, jezik je također groteskni element drame. Ova Matišićeva drama djelomično je pisana rustikalnim, a djelomično književnim jezikom, što se najviše očituje u Gradonačelnikovim rečenicama. On unatoč trudu da se služi hrvatskim standardnim jezikom nerijetko uključuje u svoje izražavanje rustikalne riječi, izraze i pjesme jer su oni poput Bilke dio njegova identiteta te se njima koristi pri izrugivanju Profesoru koji unatoč svojem obrazovanju i pismenosti ne pozna u velikoj mjeri taj isti jezik pri čemu dolazi do grotesknih situacija:

„TAJNIK:	Mujsa lajsa di si bila
GRADONAČELNIK:	u podrumu, u podrumu
TAJNIK:	šta si tamo radila
GRADONAČELNIK:	mliko, mliko varila“(Boko, 2002: 145)

Ljubić smatra da Matišićev jezik u drami *Anđeli Babilona* u okviru jezika kao dogovorenoga sustava znakova za predmete regresijom prelazi iz ideologije u mitologiju, odnosno prema Orwellovom jeziku u kojemu neznanje predstavlja moć dolazi do zamjene znaka i predmeta (slovo b postalo je k) (Ljubić, 2005: 134).

4.4. Groteskni elementi u *Svećenikovo* djeci

Svećenikova djeca posljednja je Matišićeva objavljena drama, a sam Matišić žanrovski ju je odredio kao „ispovjednu tajnu u tri čina“ u kojoj izruguje davanje važnosti Crkvi u kontekstu društvenoga života i uspostavljanja crkvenih moralnih kategorija kao uzornih vrijednosti uspješnom građanskom životu (Boko, 2002: 18). U njoj i na razini same

kompozicije dolazi do zamjene znaka i predmeta jer čitatelj već u prvome činu saznaje za don Fabijanov grijeh, dok ostali likovi u drami postupno otkrivaju isti. Na završetku drame tajna je razotkrivena, ali tek formalno (u ispovijedi). Svećenikova tajna može se nazvati grotesknim satiričnim žalcem jer predstavlja izvor i ušće ostalim životnim pričama (Ljubić, 2005: 134).

Za razliku od drame *Anđeli Babilona* u ovoj drami ne pronalazimo rustikalni jezik, već je pisana standardnim jezikom, dok je u kontekstu odnosa znaka i predmeta prisutna modifikacija. Radnja je smještena u gradsku sredinu, groteskni elementi prevladavaju, komika se može zamijetiti tek u ponekim dijelovima drame, a intertekstualni dijelovi iz Biblije uvršteni su tek u epilogu s ciljem ukazivanja na ilustracije don Fabijanove grižnje savjesti ili alegorije novozavjetnih prispodoba (Ljubić, 2005: 135). Sve to razlikuje *Svećenikovu djecu* od ostalih Matišićevih drama. Već spomenuti svećenik don Fabijan se udružuje s trafikantom Petrom u bavljenju pronatalitetnom politikom (bušenjem prezervativa) i borbom za nove živote:

„MARTA: (*sama sebi toči rakiju u čašicu*) Pa, nećete mi valjda reći da je bušenje rupa jedan od najvećih hrvatskih problema.

DON FABIJAN: Nije to, ali je s tim povezano... (*Marta pije*) I sama si čula da se u Hrvatskoj premalo djece rađa, a previše nas umire... Samo prošli tjedan imao sam tri sprovoda. Mogu političari pričati o proizvodnji, privredi, što ti ga ja znam, ali to je naš najveći problem... Natalitet! I zato ja, pošto nisam liječnik pa da sprječavam da ljudi umiru, bušim rupe na tim prezervativima i pomažem ljudima da se rađaju... Evo, pogledaj... (*iz ladice radnog stola izvadi urarski okular i daje ga Marti da ga stavi na oko*) Sama ćeš se uvjeriti da taj prezervativ koji si pronašla u mom džepu ima malu mikroskopsku rupicu na vrhu koju sam ja iglom probušio... A pošto tvoj Petar radi u trafici, on ih onda takve prodaje mušterijama...“ (Matišić, 2013: 25)

Matišić Don Fabijanovim govorom o brojnosti smrti koja nadilazi broj rođenih aludira na paralelizam života i smrti, zbilje i privida (ovoga i onoga svijeta) (Ljubić, 2005: 134) te ga provodi do samoga završetka ove drame, kao što ga je dosljedno proveo i u *Anđelima Babilona*:

„Kako je krenulo, ljudi više bez toga neće znati voditi ljubav. To reklamiraju, a to što hrvatski narod izumire nikoga nije briga. Pogledaj samo smrtnice po novinama, pa ćeš vidjeti koliko Hrvatska dnevno ima mrtvaca, a o onima koji su nestali za vrijeme domovinskog rata da i ne govorim. Kod nas je više hektara zemlje zasijano mrtvacima nego pšenicom. Ako se ništa ne poduzme, za tristo godina će svi Hrvati preseliti pod zemlju... Imat ćemo najbrojniju podzemnu dijasporu...“ (Matišić, 2013: 26)

Prvi čin je kao što se vidi iz citata komičan, dok se daljnjim tijekom dramske radnje elementi komike reduciraju i zamjenjuju ih groteskni elementi (groteskni likovi - don Fabijan, Petar, Marta) i situacije (don Fabijanova i Martina tajna kao uzrok njezine neplodnosti, Martina lažna trudnoća i smrt zbog ne uzimanja lijekova zbog glumljenja trudnoće, Petrova sahrana supruge u trudničkoj haljini s lažnim trbuhom, Petrova neiskrena ispovijed tijekom koje iznosi priznanje o Martinom pobačaju i nakon toga čini samoubojstvo, don Fabijanova usporedba perioda od nastanka tumora do njegove smrti sa začecem djeteta – tumor kao posljedica djeteta koje nosi na vlastitoj savjesti, violinistica javno zahvaljuje nakon rađanja mrtvorodenčeta i dobitka mogućnosti da nastavi svoju karijeru), što bilježi i Lucija Ljubić u članku *Drame Mate Matišića – o žanru lipe smrti*:

„Komika s početka prvoga čina izvrće se u svoje groteskno naličje: prividno konstruktivna ideja izvrnula se u destruktivnu silu koja se zrakasto proširila prema drugim ljudima da bi se na kraju osvetila i samom svećeniku, a svećenikova djeca postala su metafora za ljudsku nesreću koju je skrivio svećenikov grijeh.“ (Ljubić, 2005: 134)

Nadalje, glavni pokretač drame jest don Fabijanovo grizodušje zaštićeno zahvaljujući ispovjednoj tajni. Njegovo grizodušje prisutno je još iz vremena mladosti kada je sa sadašnjom župnom čistačicom Martom začeo dijete te joj predložio pobačaj zbog kojega je ostala neplodna i sada zbog istoga ona i suprug Petar nemaju djece. Za taj grijeh čitatelji saznaju iz razgovora Marte i don Fabijana nakon pronalaska djeteta i Petrova odlaska, a do groteske dolazi kada on priznaje da s njezinim suprugom surađuje u tajnoj prodaji probušenih kondoma s ciljem povećanja broja rođenih. Međutim, groteska ne staje na tome, već se nastavlja u trenutku kada u kutiji pronalaze napušteno dijete te Marta uspijeva u nagovoru Petra da uzmu to dijete, čak i odluči odglumiti trudnoću:

„MARTA: (*s uvjerenjem*) Petre, ovo nam je posljednja šansa da i mi dobijemo naše dijete. Toliko smo godina čekali ovakvu priliku i sad je ne smijemo samo tako odbaciti. (*Petar zamišljeno šuti.*) (*opčinjena djetetom*) Vidi ga samo kako nas gleda... Lijepo oke moje... Neće više plakati... Neće... Rekla sam ti ja da je to sreća što ti se golub posrao na glavu...
(*Osjetivši malo ljubavi dijete prestaje plakati.*)

(...)

MARTA: Najprije ćemo svima razglasiti da sam ja ipak nakon toliko godina ostala u drugom stanju...

PETAR: (sumnjičavo) U pedesetoj godini?

MARTA: Danas medicina sve može... Čitala sam u novinama da je kardinala Kuharića majka rodila u 46. godini života...

(...)

DON FABIJAN: Ako misliš da ćeš krađom djeteta očistiti dušu i okajati grijeh koji si počinila, onda se ljuto varaš... Tako samo sve dublje i dublje upadaš u grijeh... (*pokazuje prstom prema kartonskoj kutiji*) Ovo nije tvoje dijete... Ti mu nisi mamica niti mu je Petar tatica...

MARTA: Ali je ono koje si ubio bilo moje!

DON FABIJAN: (*konsternirano*) Ubio? Ja? Oprosti, ali ja nisam ubio nikakvo dijete...

MARTA: Drugima pomažeš da imaju djecu i protiv njihove volje, a mene si natjerao da naše ubijem.

DON FABIJAN: Ja tebe nikad nisam ni na što prisiljavao. Dobro se zna tko je od nas dvoje ovdje abortirao ni tko je ubio naše dijete. Ja sigurno nisam. Koliko se sjećam, ja sam ti abortus predložio samo kao jednu od mogućnosti.

(...)

DON FABIJAN: (pomirljivo) Bili smo mladi, Marta... Ja sam se bio tek zaredio...

MARTA: (upada mu u riječ) To i govorim... Danas sam mogla biti baka...“ (Matešić 2013: 39 – 41)

Tijekom glume ovaj par supružnika sklon je lažima susjedima (Marta glumi trudnoću, spontani pobačaj, a nedugo nakon toga ponovno trudnoću):

„LUKA: (*znatiželjno*) Oprostite što pitam, ali... zar gospođa, mislim, više nije trudna?

PETAR: (*rastreseno*) Molim...? (*pribranije*) A, ne, ne... Pobacila je...

(*Petar pogleda u Don Fabijana tražeći pogledom pomoć u pokušaju spašavanja od potpune katastrofe.*)

(...)

LUKA: (*rukuje se s Martom*) Dobar dan... (nesigurno) Pa, vi... ste ponovno trudni?!

MARTA: Kako to mislite ponovo? Koliko znam stalno sam trudna već četiri mjeseca...

LUKA: (*pokazuje na Petra*) Susjed mi je upravo rekao da ste pobacili...

MARTA: (*iznenađeno*) Pobacila? Ja? I vi ste mu povjerovali? (*usiljeno se smije*) Ha, ha, ha...

PETAR: (*prihvaća Martinu verziju „istine“*) Ha, ha, ha...

(...)

MARTA: (*zabrinuto*) Susjed, susjed... Sve mi se čini da ste vi to malo više popili pa imate prividenja...“ (Matešić, 2013: 55–57)

Uz lažnu trudnoću kao groteskni element pojavljuje se i prirodna i stvarna trudnoća violinistice zahvaljujući pothvatu don Fabijana i Petra. Međutim, otac njezina djeteta pogiba, a mladićeva njegova majka nakon toga zatoči violinisticu u podrum s ciljem očuvanja vlastitog unučeta:

„LUKA: Morao sam zbog žene... Tako mi je naredila... Živci su joj skroz popustili... Ja sam mislio da je to sve prolazna posljedica šoka zbog Stjepanove smrti, ali ona je svaki dan sve gore i gore... Da sam vam rekao gdje je violinistica – ili bi nas obojicu ubila, ili zatvorila skupa s njom...

(...)

LUKA: Ne bi nas pronašle sve policije svijeta. Pokojni Stjepan je prije rata imao nekakav rock sastav pa su vježbali u našem podrumu... Zbog buke i pojačala cijeli su podrum izolirali stiroporom i ambalažom od jaja tako da se ništa iz podruma ne čuje napolje, niti obrnuto... (začuđeno primijeti istu izolaciju na zidovima) Isto je kao kod vas...

(...)

LUKA: (...) Naoružana je do zuba i spremna je na sve da zaštiti Stjepanovo dijete.

PETAR: Naoružana? Zašto ste joj dali oružje ako ima tako slabe živce?

LUKA: Ostalo od pokojnog Stjepana... Puna ratna oprema...“ (Matišić, 2013: 52–53)

Groteskni elementi se nastavljaju sve do završetka drame kroz razne groteskne situacije. Marta doživljava nesretnu sudbinu, odnosno umire od infarkta jer dok je glumila trudnicu nije smjela uzimati lijek za srce, zatim mlada violinistica rađa mrtvo dijete i zahvaljuje javno na tome jer se može ponovno posvetiti vlastitoj karijeri, Petar lažno izjavljuje da je ubio vlastitu ženu te je sahranjuje u haljini s lažnim trbuhom, pronađenom djetetu se utvrđuje identitet i ono je dijete dvoje psihičkih bolesnika, a ime mu je Jose Drljević:

„PETAR: (noseći čašu vode u ruci) Eto... To ti je sve zato jer si prestala ići kod doktora na kontrolu i jer si prestala uzimati lijekove...

(...)

(On dolazi do trosjeda i pruži bočicu Marti, ali Marta ne reagira. Ona nepomično sjedi s djetetom u naručju zatvorenih očiju kao da spava.)

PETAR: (zabrinuto) Marta... (sluteći) Isuse Bože... Marta...

(...)

PETAR: (umirujuće) Violinistica ne zna da ste vi umiješani, a ja vas neću odati... Svi misle da ste je vi samo spasili... Tko god dođe na kiosk, kaže mi da vas pozdravim...

(...)

PETAR: Izruguju se tome što sam tražio da se Marta sahrani u trudničkoj haljini s lažnim trbuhom, kao trudnica... (uzima novine od don Fabijana i pronalazi odgovarajuću stranicu) Pogledajte samo naslov: „Trudna' pokojnica“.

(Don Fabijan čita što piše u novinama.)

PETAR: Želio sam da se barem mrtva osjeća kao majka, a sad je to svima smiješno.

(...)

PACIJENTICA: Nisam ni došla zbog ispovijedi... (don Fabijan je upitno pogleda) Došla sam vas samo pitati kako je Jose?

DON FABIJAN (zbunjeno) Jose? Ne poznajem nikakvog Josea?

PACIJENTICA: Poznajete, poznajete... Ostavila sam ga prije osam mjeseci u kartonskoj kutiji ispred vaših vrata. Ja sam mu majka...

(...)

DON FABIJAN: Znači, pravo mu je ime – Jose?

PACIJENTICA: Jose Drljević. Tako se Ferdo preziva – Drljević.

DON FABIJAN: A zašto on nije uzeo dijete?

PACIJENTICA: Tko? Ferdo? Nije mogao kad je i on bolestan... Sad je na zatvorenom odjelu... To je onaj što često pjeva.

(...)

DON FABIJAN: Ništa. Zato je i umrla. (stanka) Nakon što sam vidio nalaze, počeli smo se sve jače i jače svađati... U jednom trenutku njoj je od uzrujavanja pozlilo... Marta me je preklinjala da pozovem hitnu pomoć, ali u meni se stvorila takva mržnja prema njoj da to naprosto nisam želio učiniti prije nego mi kaže ime čovjeka čije je dijete nosila. (...) Hitnu pomoć sam pozvao tek nakon što sam, bio siguran da je umrla...

(...)

DON ŠIMUN: Znači, Petar još uvijek živi s grijehom...?

DON FABIJAN: Ne... Ne živi... Nakon što je otišao od mene objesio se... Kad su ga pronašli, visio je već sedam dana...“ (Matišić, 2013: 58–74)

Naposljetku, u epilogu groteskna situacija jest don Fabijanovo ispovijedanje vlastitih grijeha i kajanje zbog istih tijekom posjeta novoga župnika (don Šimuna), a sve to gotovo na samrtni boluje od tumora na mozgu koji je simbolična posljedica njegovih grijeha. Groteskna činjenica pri njegovoj ispovijedi jest ta da je unatoč otkrivanju vlastitih, a time i tuđih grijeha i tajni (koje nije mogao izreći jer ih je znao na temelju ispovijedi koje je održavao te je strahovao od razotkrivanja samoga sebe) iste održao tajnim jer su izrečeni ponovno tijekom ispovijedi: „Prava je sreća da postoji ispovijed; odao sam vam tuđu ispovjednu tajnu, a ona je opet ostala – ispovjedna tajna“ (Matišić, 2013: 74). Posljedica don Fabijanovih grijeha jest tumor koji se pojavljuje na njegovu mozgu, a on je na određeni način i groteskni motiv jer je nastao u obliku violine (poveznica s violinisticom koja je zanjela zbog don Fabijanova i Petrova pothvata) i jer ga sam svećenik uspoređuje s djetetom te se protivi ubijanju (operativnom otklanjanju) njega:

„DON FABIJAN: Ne tumor. Violina. (*logično*) Da je htio, Bog je mogao stvoriti ovaj tumor u bilo kojem obliku... kao kuglu, trokut... Ali, On je začeo violinu, kako bih točno znao da se ne radi o nikakvoj slučajnosti. Izračunao sam da će od začeca tumora do moje smrti proći točno devet mjeseci. Ne mogu sad dopustiti nekakvim liječnicima da taj dokaz Božjeg postojanja skalpelom abortiraju iz moje glave i bace u koš... (*pokazuje rendgenski snimak*) Kad sam vidio ovu sliku, shvatio sam da je i Marta morala umrijeti... i to baš u trenutku kad je napokon imala dijete... Sve je to dio Njegove osvete...“ (Matišić, 2013: 76)

Uz ispovijed i pokajanje, sastavni dio epiloga jest i Don Šimunov izgovor cjelovite molitve za Don Fabijana (pokojnika) tijekom koje ostali okupljeni članovi mole Božje milosrđe te je to jedan od nekoliko elemenata prema kojima se ova drama izdvaja od ostalih drama Matišićeva opusa jer je svećenik dobio priliku da unatoč zatajenju vlastitih grijeha zbog straha od javne sramote ispovijedi svoje grijehe te dobije i oprost:

„DON ŠIMUN: (*pruži ruke iznad glave don Fabijana*) „Bog, milosrdni Otac, pomirio je sa sobom svijet smrću i uskrsnućem svoga sina, i izlio je Duha Svetoga

za otpuštenje grijeha. Neka ti po služenju Crkve on udijeli oprostjenje i mir. I ja te održujem od grijeha tvojih u ime Oca i Sina i Duha Svetoga.

DON FABIJAN: Amen.

DON ŠIMUN: Gospodin ti je otpustio grijeha. Idi u miru.“

(...)

DON ŠIMUN: Pomolimo se. Iskaži, molimo, Gospodine, ovom preminulom svojem slugi milosrđe da ne primi muka kao plaću za svoja djela, jer je želio vršiti tvoju volju: ovdje ga je prava vjera vezala s mnoštvom vjernika, a ondje neka ga tvoje smilovanje pridruži anđeoskim zborovima. Po Kristu Gospodinu našem.

SVI: (*živi i mrtvi, zajedno*) Amen.

DON ŠIMUN: Pokoj vječni daruj mu Gospodine.

SVI: I svjetlost vječna svjetlila mu.“ (Matišić, 2013: 85)

Međutim, bez obzira na tu mogućnost ipak u zadnjim trenutcima života nije mogao izbjeći posljedice te ne zaboravlja mučne prizore iz vlastite prošlosti, čak mu se i priviđaju pojedine slike i prozori vezani uz tu istu grešnu prošlost :

„ (Dok joj niz gole noge iz rodnice curi krv mrtvorođene pobačene djevojčice, violinistica zaista izgleda kao mučenica s nekakve crkvene freske. Djevojčica–anđeo ustane i okrene novu stranicu notnog papira da bi violinistica bez prekida mogla svirati. Don Šimun „psihijatrijski“ promatra don Fabijana koji stoji zagledan u bijeli zid. Violinistica svira.)

(...)

(Don Fabijan se polako okrene i zagleda prema zidu na kojem se počinje ukazivati nova „živa“ freska – mali dječak anđeo.)

(...)

DJEČAK: (s freske, don Fabijanu) Znao sam da me nećeš prepoznati... A mama kame da jako sličim na tebe...“ (Matišić, 2013: 77–81)

Završni dio don Fabijanove ispovijedi u pojedinim trenutcima prekinut je onostranim susretom svećenika i njemu bliskih i poznatih pokojnika, pri čemu je njemu najvažniji susret s voljenom Martom. No, njihova ljubav ostvariva je tek u „onom“ svijetu, od trenutka don Fabijanove smrti (jedinoga izlaza iz života, prigode za konačno smirenje koje više ne može onemogućiti nikakva laž ili tajna) (Ljubić, 2005: 135):

„DON FABIJAN: Svaku večer razgovaramo... Nakon što i ja umrem, konačno ćemo obadvoje biti slobodni. I zato mi je važno da se ispovjedim. Bez toga se ne bismo mogli vjenčati... (*stanka*) Jedva čekam našu prvu bračnu noć... Nadoknadit ćemo sve ono što smo u životu propustili...

(...)

DON FABIJAN: (*Marti*) Dođi... Legni pored mene...

(*Odjednom, uz glazbenu pratnju nekakvog svadbenog requiema bijeli zid se polako počinje otvarati. Marta u bijeloj vjenčanici u pratnji dvoje nerođenih anđela prilazi njihovoj „bračnoj“ postelji. Don Fabijan kao da je opčinjen pogledom prati voljenu ženu koja se polako približava postelji. Na freski se pojavljuje i lik pokojnog Petra koji promatra vjenčanje. (...)*)“ (Matišić, 2013: 80–85)

Iz istaknutih grotesknih situacija proizlaze i groteskni likovi među kojima se najviše izdvaja lik don Fabijana. On je groteskni lik jer je prihvatio poziv da bude svećenik, dok istovremeno čini veliki grijeh i određuje sudbine drugih ljudi bušeći kondome i davši ih trafikantu Petru za prodaju u trafici u kojoj radi. Uz taj grijeh čini i još nekoliko njih, a to je čuvanje tajne iz mladosti vezane uz odnos njega i Petrove žene s kojom je u mladosti imao spolni odnos kada se tek zaredio te ju je potaknuo na odluku o spontanom pobačaju, što također zadržava za sebe kako ne bi prouzročio javnu sramotu s obzirom na sloj društva kojemu pripada (pripadnik Crkve). Stoga, Ljubić ističe da je lik ovoga svećenika usporediv s likom Gradonačelnika u drami *Anđeli Babilona* jer je on poput Gradonačelnika predstavnik istaknutih (nosivih) slojeva društva te u skladu s tim čak i umire popraćen novinskim propagandama zbog čovjekoljublja, dok istina ne izviruje zbog ispovjedne tajne koja je razotkrivena u scenskom ostvarenju drame. U tom kontekstu (u skladu s teorijom o mnogodušju) vidljivo je autorovo usmjerenje ka propitkivanju odnosa između riječi i djela te činjenici da pozitivne nakane često završavaju u paklu (Ljubić, 2005: 135). Ostali groteskni likovi čija grotesknost proizlazi iz samih grotesknih situacija jesu trafikant Petar i njegova supruga Marta. Grotesknost Petrova lika temelji se na njegovoj odluci da surađuje s don Fabijanom u igri s ljudskih sudbina prodajući probušene kondome, a povod tomu može biti i njegova žudnja za vlastitim djetetom kojega nikada neće moći imati jer njegova supruga Marta ne može zanijeti zbog spomenutog spontanog pobačaja djeteta koje je u mladosti zanijela s don Fabijanom. Groteskni element je i činjenica da Petar surađuje s osobom koja snosi krivicu za Martinu potencijalnu nemogućnost začeca djeteta, što Petar saznaje tek prije Martine smrti i na jedan trenutak sumnja i don Fabijana, ali ipak ne otkriva istinu:

„PETAR: Priznala mi je da je jednom bila trudna... (*stanka*)... ali ne sa mnom... i da je abortirala...

(*Tišina.*)

PETAR: Rekao sam joj da onda zbog njenog abortusa nismo mogli imati djece, ali ona je uporno tvrdila da je bez mog znanja bila kod nekoliko liječnika i da su joj svi rekli kako je s njom sve u redu, i da je feler kod mene... Nisam joj vjerovao sve dok mi nije pokazala liječničke nalaze...

(*Stanka. Petar iz džepa izvadi dva lista papira i pruži ih don Fabijanu.*)

(...)

PETAR: Bio sam toliko izvan sebe da sam u jednom trenutku čak i u vas posumnjao...

DON FABIJAN: Mene?

PETAR: Oprostite, znam da je to glupo... ali... čovjek u takvim trenucima svašta pomisli...“ (Matišić, 2013: 71–72)

Naposljetku, Marta je groteskni lik jer unatoč grijehu iz mladosti u svojoj pedesetoj godini ponovno čini pogrešku, prisvaja tuđe dijete i iz očaja proizašlog zbog silne čežnje za djetetom te se dovodi u situaciju da ona i njen suprug moraju izreći mnogo laži zbog istoga razloga. Nju kao i don Fabijana dočekuje posljedica za počinjene grijehе koje krije zbog straha od vlastite i don Fabijanove javne sramote te doživljava srčani udar zbog nemogućnosti uzimanja lijekova za srce i odlaska liječniku tijekom glumljenja trudnoće.

5. Zaključak

Groteska, odnosno umjetnički oblik čije se komično djelovanje zasniva na fantastičnoj i izokrenutoj stvarnosti kroz povijest je različito tumačena i nadopunjavana od strane mnogih teoretičara. Imenovani pojam prvotno se pojavio u likovnoj umjetnosti (bogati ukras iz petnaestoga stoljeća koji je sadržavao prikaze dijelova biljaka, životinja i ljudskih lica u oštećenim rimskim palačama i termama koje su nalikovale špiljama (tal. grotta)), dok kasnije (u šesnaestom stoljeću) Michel de Montaigne potiče na njegovo širenje na područja ostalih umjetnosti. Primjenu groteske u umjetnosti najvjernije je prikazao Georges R. Tamarin u svojoj knjizi *Teorija groteske*, gdje kao zajedničke motive prožete pojmom groteska u svim umjetnostima navodi rastrganost, izobličenosť i mehaniziranost.

Nadalje, vrlo je važna i pojava groteske u književnosti, posebice u dramskoj književnosti. Pri tome valja spomenuti i poveznicu groteske i suvremene hrvatske drame u kojoj se ona izrazitije kao žanr zajedno s grotesknim kao fenomenom pojavljuje šezdesetih godina u kazališnoj praksi, a u pisanoj dramskoj riječi i kasnije, sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća. Groteskno u suvremenoj hrvatskoj drami označava estetički fenomen koji se očituje u objektu (groteski) kao temeljna kvaliteta. Međutim, groteskno je prisutno u različitim žanrovskim modelima jer je njegov cilj ponovno destruiranje, stoga su suvremene drame obilježene različitim podnaslovima (satirična groteska, groteskna satira, groteskna tragedija). Paradigmatski model grotesknog fenomena u kontekstu presudne kvalitete suvremene drame jest *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* autora Ive Brešana koji uspješno nastavlja svoj niz i u ostalim dramama (*Hidrocentrala u Suhom dolu*, *Viđenje Isusa Krista u kasarni V.P. 2507...*). Njegov primjer dijelom slijedi i Mate Matišić, koji groteskne elemente ostvaruje na ponešto drugačiji, ali također uspješan način.

Brešanov dramski opus žanrovski je složen, odnosno u njegovim se dramama očituju odrednice pučkoga teatra, groteske i fantastike. Groteska je u opusu ovoga autora izobličena i vidljiva tek izvan skupine sudionika koji je stvaraju, njezino ostvarenje moguće je tek u trenutku kada čitatelj ili gledatelj prepoznaje dramaturgiju groteske i prihvaća njezinu realističku inačicu. Stoga Brešan u svojim dramskim komadima groteskom aludira na pojedinu vrstu društvenog sporazuma kojim on sve sudionike ili gledatelje predstavlja kao gledatelje, čitatelje i sudionike groteskne stvarnosti u kojoj ona prebiva. Uz navedeno, ovaj dramatičar nastoji ukazati na temelj koji dovodi do društvene tragedije i do katarze čiji zadatak jest razjašnjenje nezamijećenoga kroz primitivnu utopiju destruiranih društava.

Njegova groteska očituje se kao uspješno nastojanje da se bezvrijednom vremenu pronade mitska osnova promišljanja te da se fantastično prikaže kroz racionalni raspad zbilje i njezinih analogija. Naposljetku, sam Ivo Brešan grotesku (predmet određenih dramskih komada) smatra spojem tragičnoga i komičnog, ali uz naglasak da je teško razlučiti komične i tragične elemente, zbog čega su oni prema njemu ravnopravni.

Teorijska razmatranja o poveznici groteske i jednog dijela Brešanova dramskog opusa potkrijepljena su grotesknim elementima dvaju izabranih drama (*Hidrocentrala u Suhom dolu*, *Viđenje Isusa Krista u kasarni V.P. 2507*) na razini likova, situacija i samoga jezika. U *Hidrocentrali u Suhom dolu* komedija je prenesena u tijesni okvir, što aludira na sužavanje komedijske geste i stavljanje građanske odmjerenosti drame u središte, dok u propasti građanske norme drama može biti samo groteska. Grotesknost likova proizlazi ponajviše iz situacija u koje zalaze te koje su također groteskne. U Orašarovoj tragediji postoje komični elementi, ali je ona u cijelosti ipak tek tragedija (supruga ga vara u vlastitom domu, njegov Prvi, Drugi i Treći samoupravljač mu priopćavaju s Penjcem (izdajnikom s kojim je bio blizak) da ostaje bez svega, oduzet mu je ugled, ponos, posao (tvrтка) i to sve zahvaljujući Penjcu koji mu sve to oduzima jer vjeruje njemu, a ne sinu koji je shvatio Penjčeve namjere), što potvrđuje Brešanovo shvaćanje groteske. U drugoj drami (*Viđenje Isusa Krista u kasarni V. P. 2507*) od grotesknih elemenata prevladavaju groteskni likovi (kapetan Ristić, pukovnik Pilić i ostali vojnici podređeni vodniku Škariću (Andrej, Suljo, Šimun, Tadija, Jovanče...), zatim groteskni motivi (religijski motiv kojim autor aludira na vojnički život, Isus kao ideološki neprijatelj, negativni postupci pripadnika crkvene hijerarhije koji bi trebali biti suprotni), groteskne situacije (Kajferovićeva, Pilićeva i Škarićeva igra uloga kao preslika Evanđelja, Pilićeva prevara Ristića, Ristićev odabir morala kao životnog načela čime samome sebi uzrokuje negativne posljedice, opovrgava vlastitu inteligenciju).

U Matišićevim dramama prema Luciji Ljubić prevladavaju elementi komike koji se postupno primiču grotesknom, odnosno autor polazi od komedije, ali primicanjem završetku komada zalazi u grotesku. Pri tome vrlo je važna činjenica da polazište za pisanje ovoga autora ne predstavljaju političke ideje, već emotivne situacije. Nadalje, Matišić slijedi Brešana pridružujući likove vlastitih drama regiji poput one u Brešanovim (*Dalmatinskoj zagori*) i prikazujući u istim tim dramama političke probleme uza, ali s ciljem razotkrivanja regionalne ili rodovske nečasti koja sprječava njihovo razrješenje. Uz navedeno, zahvaljujući groteski u njegovim dramama svijet je izokrenut i krajnje stiliziran, što čitatelje usmjerava k aktualnim pitanjima.

Dok je u *Anđelima Babilona* naglasak na groteskno prikazanim likovima koji predstavljaju jednoga (skupnog) protagonista (Gradonačelnik, Gradonačelnikova supruga, ovca Bilka, Tajnik, Profesor, Profesor II), situacijama (držanje satova pismenosti Gradonačelniku, Tajnikovo pokoravanje Gradonačelniku prenošenjem glasina i javnog mišljenja, Gradonačelnikova optužba Bilkine nevjere...), motivima (spuštanje Bilke s neba na scenu na završetku drame, motiv oživljenih mrtvaca) i jeziku (miješanje standardnoga i rustikalnog jezika), u *Svećenikovo djeci* Matišić zaobilazi rustikalni jezik, dramu započinje elementima komike (čistačica Marta pronalazi tijekom čišćenja crkve prezervativna sredstva kod svećenika don Fabijana, Marta pronalazi i dijete koje uzima u svoj dom zbog želje za djetetom..) koji protjecanjem radnje prelaze u groteskne elemente među kojima se najviše ističu likovi (don Fabijan, Petar i Marta) i situacije (don Fabijanova i Martina tajna kao uzrok njezine neplodnosti, Martina lažna trudnoća i smrt zbog ne uzimanja lijekova zbog glumljenja trudnoće, Petrova sahrana supruge u trudničkoj haljini s lažnim trbuhom, Petrova neiskrena ispovijed tijekom koje iznosi priznanje o Martinom pobačaju i nakon čega čini samoubojstvo, don Fabijanova usporedba procesa od nastanka tumora do njegove smrti sa začecem djeteta – tumor kao posljedica djeteta koje nosi na savjesti, violinističina javna zahvala nakon rođenja mrtvorodenčeta i pružene mogućnosti za nastavak karijere).

Naposljetku, ove četiri drame prikaz su mnogoznačnosti grotesknih elemenata. Dok Brešan u svojim dramama u središte stavlja politička pitanja i surovost života (prožete tragičnim i komičnim dijelovima koja čine jedno, karnevalizacijom, karikaturalnošću i izobličenjima), Matišić u svojim dramama prikazuje dijelove iz političkoga života i života običnih ljudi, ali s ciljem pobuđivanja emocija kod čitatelja i dopiranja do svijesti maloga čovjeka. Ponekada je za njega jedna životinja (ovca Bilka) veći čovjek od samih ljudi. Sve u svemu, bez obzira na različite načine primjene grotesknih elemenata, Brešan i Matišić čitatelje miješanjem komičnih i tragičnih elemenata, karikaturalnošću i izobličenjima dovode do ključnih pitanja svakidašnjice, odnosno krajnji cilj im je jednak.

SAŽETAK

Groteskno u dramama Mate Matišića i Ive Brešana

U ovome radu istražuju se groteskni elementi u dramama Mate Matišića i Ive Brešana. Odabrane drame (*Anđeli Babilona*, *Svećenikova djeca*; *Hidrocentrala u Suhom dolu*, *Viđenje Isusa Krista u kasarni V.P. 2507*) suvremene su hrvatske drame, zbog čega će u prvom dijelu rada biti izdvojene različite teorije groteske, zatim ponešto o poimanju groteske u umjetnosti, posebice u suvremenoj hrvatskoj drami šezdesetih (na kazališnoj sceni) i sedamdesetih (u pisanoj drami) godina dvadesetoga stoljeća te njihovu poveznicu. Uz navedeno, neizostavni, a ujedno i temeljni dio rada su i primjeri grotesknih elemenata (groteskni situacija, likova, jezika) na temelju kojih se mogu zamijetiti sličnosti i razlike pri korištenju groteske kod Matišića i Brešana.

Dok kod Brešana groteska proizlazi iz spoja tragičnoga i komičnog (pri čemu je nerijetko teško razlučiti jedne i druge elemente), karnevalizacije te karikaturalnosti i izobličenja, u Matišićevim dramama elementi komike postupno prelaze u groteskno. Međutim, različiti načini ostvarenja grotesknoga kod ove dvojice autora ipak dovode do jednakog rezultata, prožimanja njihovih drama grotesknim elementima zahvaljujući kojima se dodatno pojašnjavaju situacije koje se mogu zamijetiti i u svakodnevnom životu, ali su u djelima ipak ispunjena izobličenjima i karikaturalnošću.

Ključne riječi: **groteska, groteskno, suvremena hrvatska drama, Mate Matišić, Ivo Brešan, groteskni likovi, groteskne situacije, groteskni jezik, karnevalizacija, karikaturalnost, izobličenja.**

SUMMARY

Grotesque in the plays of Mate Matišić and Ivo Brešan

In this work are exploring grotesque elements in the plays of Mate Matišić and Ivo Brešan. Selected dramas (*Angels of Babylon, Priest's children, Hydroelectric power station in Suhi dol, Vision of Jesus Christ in barrack V. P. 2507*) are modern Croatian dramas and because of that fact in the first part of work will be presented various theories of grotesque, than something about the notion of grotesque in art, especially in modern Croatian drama in 1960s (at the theatre scene) and 1970s (in written drama), as well as their connection. Beside mentioned, indispensable and at the same time fundamental parts of this paper are examples of grotesque elements (grotesque situations, characters, language) on the bases of which we can notice similarities and differences in the use of grotesque by Matišić and Brešan.

While in Brešan's work grotesque is a result of compound of tragic and comical (when you consider the fact that is difficult to distinguish between one and the other elements), carnivalization, caricatural elements and distortions, in Matišić's dramas elements of comedy gradually exceed into the grotesque. However, different ways of achieving grotesque by these two authors lead to the same result, pervasion their plays with grotesque elements (characters, situation, language), thanks to which situations that can be noticed in everyday life are additionally clarified, but in the dramas they are filled with distortions and caricatural elements.

Keywords: grotesque, grotesque, contemporary Croatian drama, Mate Matišić, Ivo Brešan, grotesque characters, grotesque situations, grotesque language, carnivalization, caricatural elements, distortions.

6. Literatura

1. Baturina, A. (2020). „Problem žanra u posmrtnoj trilogiji Mate Matišića“. U: *Dani hvarskog kazališta*, 46. str. 428 – 477.
2. Birimiša, V. (1972). „Groteskno u jeziku Ive Brešana“. U: *Prolog*, 5 (17).
3. Bobinac, M. (1993). „Ivo Brešan i tradicija hrvatskoga pučkog komada“. U: *Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti*, 37 (3/4). str. 183 – 210.
4. Boko, J. (2002). *Nova hrvatska drama: izbor iz drame devedesetih*. Zagreb: Znanje.
5. Bošnjak, B. (2006). „Ivo Brešan od groteske do fantastike“. U: *Književna republika: časopis za književnost*, 4 (11/12). str. 29 – 35.
6. Brešan, I. (1989). *Nove groteskne tragedije*. Zagreb: Cekade.
7. Čale Feldman, L. (1989). *Brešanov teatar: aspekti Brešanove dramaturgije*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
8. Gašparović, D. (1988). *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*. Zagreb: Cekade.
9. Lazić, R. (2013). *Traktat o drami. Dijalozi s dramskim piscima o umetnosti, poetici, tehnicima, esteticima, eticima, teoriji drame i dramaturgije*. Beograd: Biblioteka dramskih umetnosti.
10. Lederer, A. (2004). *Ključ za kazalište*. Osijek: Matica hrvatska.
11. Ljubić, L. (2005). „Drame Mate Matišića—o žanru lipe smrti“. U: *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, Vol. VIII, No. 21/22. str. 126 – 137.
12. Matišić, M. (2013). *Svećenikova djeca: drama, scenarij, film Vinka Brešana*. Zagreb: Hrvatski filmski savez i Interfilm.
13. Mioč, P. (2006). „Poljaci ponovno otkrivaju Brešana“. U: *Književna republika: časopis za znanost za književnost*, 4 (11/12). str. 79 – 83.
14. Mrkonjić, Z. (1989). „Šaptači arhetipa“. U: *Nove groteskne tragedije*, ur. Šnajder, Slobodan. Zagreb: Cekade. str. 263 – 272.
15. Muhoberac, M. (1983). „Teorija groteske i suvremena hrvatska drama“. U: *Prolog*, XV (57). str. 4 – 26.
16. Nikčević, S. (2020). „Hrvatska drama u potrazi za identitetom ili između politike, emocije, praznine—skica za studiju suvremene hrvatske drame od šezdesetih do 2000“. U: Abrasowicz, G., Małczak, L. (ur.), *Od mobilnosti do interakcije. Dramsko pismo i kazalište u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Hrvatskoj, na Kosovu, u Makedoniji, Sloveniji i Srbiji*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. str. 97 –128.

17. Novaković, D. (1982). „Suvremena teorija grotesknog: rezultati i perspektive“, U: *Umjetnost riječi*, XXVI (3 – 4). str. 183 – 201.
18. Petlevski, S. (2001). „Namigni mu, Mate!: komika Mate Matišića kao dijalog s jezičnim i kulturnim kodovima“. u: *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, IV (5/6). str. 180 – 185.
19. Petranović, M. (2004). „Groteskno i crnohumorno u suvremenoj hrvatskoj drami“, U: *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, Vol. VIII, No. 17/18. str. 67 – 75.
20. Protrka Štimec, M. (2018). „Dvostruki kod pučkog: meta teatarski postupci Mate Matišića u *Ljudima od voska*“. U.: *Dani hvarskog kazališta*, 44 (1). str. 344 – 359.
21. Tamarin, G. R.. (1962). *Teorija groteske*. Sarajevo: Svjetlost.
22. Živković, D. (ur.) (1986). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.

Internetski izvori:

1. (URL 1): groteska. *Hrvatska enciklopedija*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=23517> (Pregled: 15. srpnja 2022.)
2. (URL 2): Brešan, Ivo. *Hrvatska enciklopedija*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=9432> (Pregled: 16. kolovoza 2022.)
3. (URL 3): Matišić, Mate. *Hrvatska enciklopedija*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=39469> (Pregled: 31. listopada 2022.)