Groteskno oblikovanje stvarnosti u Petoj drami bez naslova Josipa Kosora i Nečastivi na filozofskom fakultetu Ive Brešana

Funduk, Lana

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:370436

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-20**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Diplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti

Lana Funduk

Groteskno oblikovanje stvarnosti u *Petoj drami bez naslova* Josipa Kosora i *Nečastivom na filozofskom fakultetu* Ive Brešana

Diplomski rad

izv. prof. dr. sc. Marica Liović

Osijek, 2019. godine

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet u Osijeku

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Diplomski jednopredmetni studij Hrvatskog jezika i književnosti

Lana Funduk

Groteskno oblikovanje stvarnosti u *Petoj drami bez naslova* Josipa Kosora i *Nečastivom na filozofskom fakultetu* Ive Brešana

Diplomski rad

Humanističke znanosti, filologija, teorija i povijest književnosti

izv. prof. dr. sc. Marica Liović

Osijek, 2019. godine

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravio te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni.

Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, datum
23. srpnja 2019.

Lana Fundak, 0344001096

ime i prezime studenta, JMBAG

SADRŽAJ

1. UVOD 1

2. O GROTESKI I GROTESKNOSTI 2

2.1. O političkoj groteski 4

3. JOSIP KOSOR 7

3.1. O Kosorovu dramskom pismu 9

3.2. Nepoznate drame Josipa Kosora 11

4. IVO BREŠAN 13

4.1. Brešanova dramska poetika 15

5. GROTESKNI ELEMENTI U *PETOJ DRAMI BEZ NASLOVA* 19

6. OD FAKCIJE DO GROTESKNE FIKCIJE – *NEČASTIVI NA FILOZOFSKOM FAKULTETU* IVE BREŠANA 25

7. ZAKLJUČAK 30

8. LITERATURA 32

SAŽETAK

Josip Kosor i Ivo Brešan hrvatski su književnici opsežna književna opusa koji su u svojoj literarnoj ostavštini ostavili velik broj vrijednih djela. Vrlo brzo nakon prvih književnih istupa, njihova su djela afirmirana; Kosor sa svojim prvijencem *Požar strasti*, a Brešan s *Predstavom Hamleta u Mrduši Donjoj*. No, u radu ćemo se osvrnuti na groteskne elemente u *Petoj drami bez naslova* Josipa Kosora i *Nečastivom na filozofskom fakultetu* Ive Brešana. Kosor i Brešan u spomenutim dramama društvenu situaciju opisuju na fantastično-realističan način; fantastično ima predznak grotesknog kojim se zatim opisuje apsurdnost realnog stanja društva.

Iako politička groteska svoj dramski vrhunac postiže tek u drugoj polovini 20. stoljeća (vrijeme intenzivnog Brešanova stvaralaštva), *Peta drama bez naslova* Josipa Kosora svjedoči da je taj žanrovski oblik bio aktualan i mnogo prije navedenoga razdoblja, s obzirom na činjenicu da je na temelju raščlambe tematsko-motivskoga sloja ovaj Kosorov dramski uradak moguće datirati u poslijeratno razdoblje (Drugi svjetski rat), vrijeme intenzivnog i rigoroznog provođenja soc-realističkih (antiestetičkih) naputaka i sukoba s Informbiroom. U Brešanovu *Nečastivom na filozofskom fakultetu* također je prikazan sukob pojedinca s totalitarnim režimom. U Kosorovoj i Brešanovoj drami stvarnost je oblikovana isprepletanjem tragičnih i komičnih, fantastičnih i realističnih elemenata koji rezultiraju grotesknim oblikovanju stvarnosti koja okružuje i definira likove tih dviju drama.

Temeljniji je zadatak rada detektirati i analizirati funkciju grotesknih elemenata u *Petoj drami bez naslova Josipa Kosora* (neobjavljena tijekom autorova života), i Brešanovu dramskom tekstu *Nečastivi na filozofskom fakultetu*.

Ključne riječi: Josip Kosor, Ivo Brešan, politička groteska, groteskni elementi, drama

1. UVOD

Cilj je ovoga rada detektirati groteskne elemente u Kosorovoj *Petoj drami bez naslova* i Brešanovu tekstu *Nečastivom na filozofskom fakultetu*, kao i njihovu funkciju unutar djela. Osim toga, istražit ćemo i kako elementi političke drame (groteske) funkcioniraju u oba djela.

Diplomski rad sastoji se od osam poglavlja. U prvom poglavlju rada iznesen je cilj rada te je predstavljena struktura rada.

Drugo poglavlje rada odnosi se na pojam groteske i grotesknosti, odnosno donijet ćemo kratku povijest nastanka toga pojma, dati definiciju groteske. Temeljna literatura za rečenu problematiku jest *Leksikon Marina Držića* i Tamarinova *Teorija groteske*. Nakon toga, detaljnije će se pisati o političkoj groteski o kojoj je pisala Sanja Nikčević u svom radu *U potrazi za glasom: Između emocije, politike i intertekstualnosti*, a o političkom kazalištu, koje će se također spomenuti, pisala je Ana Penjak u radu *Povijest političkog kazališta – Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana kao primjer političkog kazališta u novijoj povijesti*.

Treće poglavlje rada nudi kratak uvid u Kosorov životopis. Osim toga, pisat će se i o Kosorovu dramskom stvaralaštvu, a za to će se koristiti knjigama *Od euforije do zaborava* Marice Liović i *Strast avanture ili avantura strasti* Dubravka Jelčića.

U četvrtom poglavlju rada predstavit ćemo kratak životopis Ive Brešana. Uz to, osvrnut ćemo se na Brešanovu dramsku poetiku o kojoj je pisala Sibila Petlevski u *Katarzi smijehom* te Mira Muhoberac u *Golim maskama Ive Brešana*.

U petom poglavlju rada iznijet ćemo rezultate istraživanja (detektiranje grotesknih elemenata) u *Petoj drami bez naslova* Josipa Kosora.

U šestom poglavlju rada bavimo se prikazivanjem grotesknosti u drami *Nečastivi na filozofskom fakultetu* Ive Brešana.

Na kraju, u zaključnome poglavlju sintetizirali smo rezultate istraživanja do kojih smo došli u glavnome dijelu ovoga teksta.

2. O GROTESKI I GROTESKNOSTI

Groteska svoje početke vuče iz kasnoantičke Italije. Kad je posrijedi etimologija riječi, groteska potječe od talijanske riječi *grottesco*, a znači nešto čudno, izobličeno, neuobičajeno. Tim su riječima opisani ukrasi u antičkim špiljama, što potvrđuje činjenicu da je groteska započela u likovnoj umjetnosti. Tako se u prošlosti groteska vezala isključivo uz likovnu umjetnost, a danas je gotovo nemoguće ne naići na neki oblik grotesknosti u svim oblicima umjetnosti (Tamarin, 1962: 4–5).

Povijest pojavnosti grotesknog kazuje da se njezina češća pojavnost vezuje uz razdoblja u kojima se nastojao propitati tradicionalni sustav vrijednosti (srednji vijek, romantizam i avangarda), što se objašnjava nastojanjem da se izokrene donekle stabilna i racionalna slika stvarnosti. U drugom pak slučaju grotesknost bi dominirala u situacijama društvenog rasapa u kojem bi groteska najviše dolazila do izražaja (Tamarin, 1962: 5).

S obzirom na asocijacije koje se vežu uz pojam grotesknosti, smatra Tamarin, kao da je groteska već dobila neku svoju univerzalnu, dogovorenu definiciju, no zapravo će se pokazati da grotesku i nije tako lako definirati. Tome je tako jer groteska nije autonomna, „samostalna“ kategorija, nego je ona hibrid drugih estetskih kategorija: „Groteska je neobično prisno vezana s drugim estetskim kategorijama, pa ipak ima neke specifične razlike, ona je u neku ruku hibridna, varijabilna, i čini se da je zato tako teško definirati taj pojam, jer ona možda i nije "autonomna", već se druge kategorije mogu pretvoriti u grotesku“ (Tamarin, 1962: 6).

Definiciju groteske otežat će i pitanje je li groteska forma, sadržaj ili pak oboje. Ta će se nedoumica donekle razriješiti smještanjem groteske u kontekst, iako Tamarin smatra da je groteska: „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 i sadržaj“ (Tamarin, 1962: 133).

Tamarin piše i o relativnosti groteske iz koje proizlaze namjerna (svjesna) i nenamjerna (nesvjesna) groteska. Relativnost groteske, primjećuje Tamarin (1962: 11), ne može se isključivo promatrati kroz vremenske, geografske i kulturno-povijesne faktore. U većini slučajeva, bez obzira na pripadnost istoj naciji ili smještenosti u istom razdoblju, gotovo će svaki promatrač grotesku

doživjeti donekle drukčije; netko će glumčevu masku smatrati grotesknom, a da glumčeva namjera uopće nije izazivanje grotesknog doživljaja, nego isticanje kakve osobine.

Kada se govori o groteski, uglavnom se misli na nešto što je smiješno, iako će se poslije pokazati da groteska nije nužno uvijek komična. Među onima koji grotesku tumače kao komičnu je i Wright, autor studija o grotesknoj umjetnosti. Wright smatra da postoji uska poveznica između groteske i karikature te da groteskni izraz podrazumijeva „nakazno iskrivljene grimase, spodobe čija rugoba kod primitivnih ljudi izaziva smijeh, monstruoznih stvorova mitologije, burlesknih statua đavla sa isplaženim jezikom itd“ (Wright prema Tamarin, 1962: 12).

Grotesku će se, osim s karikaturom, često povezivati i s fantastičnim. Vischer je, navodi Tamarin (Vischer prema Tamarin, 1962: 13) jedan od onih koji smatra da je groteska u uskoj korelaciji s fantastičnim jer tada će groteskni lik izgubiti svoje jasne obrise, nečovječni, neprirodni dijelovi postaju dio čovjeka, a neživi predmeti dobivaju dar govora. No Vischer napominje (Vischer prema Tamarin, 1962: 13) da bez obzira na to, groteska ne mora nužno biti fantastična, kao što nužno karikatura ne mora biti komična.

Ispostavit će se da su dosad iznesena mišljenja o groteski više-manje manjkava upravo zbog stava da groteska mora biti komična, stoga se može reći da je humor kategorija koja je groteski najudaljenija, dok je tragikomika kategorija koja je groteski/grotesknom najbliža: „*Tragikomično* je kategorija koja je *najbliža* grotesknome“ (Tamarin, 1962: 24).

S obzirom na Tamarinova opažanja, moglo bi se reći da je groteska žanrovski oblik koji, miješanjem bizarnog, tragičnog i komičnog, u recipijenta izaziva neugodu i čuđenje.

Pojam grotesknog objašnjava i Ana Lederer u *Ključu za kazalište*. Groteskno se može shvatiti kao dramsku odrednicu, oblikotvorno načelo kojim se „mijenja prvotni žanr“: „(...) groteskno se, naime, radije uvlači ili preoblači u neki drugi žanrovski model, da bi ga zatim iznutra destruirao“ (Lederer, 2004: 117).

2.1. O POLITIČKOJ GROTESKI

„Politika je u svako doba bila i jest nezaobilazna tema kazališta jer ono (političko kazalište) pokazuje čovjekovu sposobnost da djeluje, prikazuje ljudsko iskustvo, prošlo, sadašnje i ono koje će možda tek uslijediti; prikazuje bitna i presudna etička, socijalna, politička, moralna i egzistencijalna pitanja određenog vremena i prostora, a zna se da nijedna druga vrsta umjetnosti ne može tako dobro sve to prikazati, kao što to može kazalište“ (Penjak, 2010: 105).

Penjak također piše o razlici između političkog i nepolitičkog kazališta. Najveća je razlika, primjećuje Penjak, u tzv. *javnoj istini*. *Javna istina* karakteristična je za političko kazalište kojim se prikazuje društvena problematika s kojom se publika može poistovjetiti, stoga ne čudi da je kazalište veoma često služilo, kako Penjak napominje, kao političko sredstvo za postizanje ciljeva; želi li se prikazati hvala i moć kakvog vladara ili želi li se prikazati teški, potlačeni život pojedinca, koji pri tom vodi (uzaludnu) bitku za uspostavljenje kontrole nad svojim životom.

Upravo zato što političko kazalište ima toliku moć u poticanju publike na osvješćivanje, mnoge su predstave bile zabranjene: „Razlozi tome bili su brojni i posve raznoliki: od tvrdnje da političko kazalište kvari pojedinca i državu, do onoga da kazalište radi protiv države“ (Penjak, 2010: 105).

Erwin Piscator podrijetlo političkog kazališta povezuje s naturalizmom, iako smatra da ono ne može zadovoljiti zahtjeve mase. Također, smatra da naturalizam nije bio dovoljno revolucionaran da bi se moglo govoriti o političkom kazalištu, no svakako bi se moglo govoriti o, kako on naziva, *političkoj tribini*, odnosno dobro postavljenoj podlozi za daljnji razvoj takvog kazališta. Na intenzivniju pojavu političke drame u prvim desetljećima 20. stoljeća, utjecat će Prvi svjetski rat: „Čovjek na pozornici za Piscatora ima značenje društvene funkcije. U središtu pažnje nije njegov odnos prema samome sebi, niti prema Bogu, već prema društvu. Kad nastupa, zajedno s njim nastupaju klasa ili sloj kojemu pripada. Njegovi konflikti, moralni, duševni, nagonski, jesu konflikti s društvom“ (Piscator prema Szondi, 2001: 92).

Politička će drama svoj vrhunac ipak doživjeti u svega dvadesetak godina između '60-ih i '80-ih godina 20. stoljeća.

Naspram drama pedesetih godina u kojima su se pisale, kako Sanja Nikčević naziva, *velike drame i visoki žanrovi*, u šezdesetim godinama 20. stoljeća pojavljuju se tzv. političke groteske, pojam za koji Nikčević napominje (Nikčević, 2006: 35–36) da je nepotpun, iako točan zbog različitih tipova subverzivnosti i miješanja žanrova.

Dramatičari 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća često su pisali političke groteske čije je glavno obilježje intertekstualnost: „(...) služila je kao mimikrija književnog žanra služeći osnovnoj ideji pisanja izrazito subverzivne političke drame i progovaranja o konkretnoj stvarnosti“ (Nikčević, 2006: 36). Pišući o osjetljivim političkim temama, često bi se pisalo u obliku komedije, skaza, farse ili kakvim drugim tzv. nižim žanrom. Razlog tomu je i činjenica da se visoku umjetnost često kontroliralo i cenzuriralo.

Kao primjer Nikčević navodi komediju ustvrđujući da se niži žanrovi, kao što je primjerice komedija, doimaju neopasnima jer se teme koje propituju čine manje relevantnima (a samim time i manje utjecajnima) i na kraju jer je jedan od njihovih ciljeva udovoljiti nekim od temeljnih bioloških potreba kao što su seksualni nagon, odnosno temeljna potreba za hranom ili pićem (Nikčević, 2006: 37).

Pisanje o političkim temama i aktualnim situacijama, omogućio je tzv. tropartitni princip komedije: „(...) zadržavanje osnovnog tropartitnog principa, komedija sretnim krajem poništava sve ubode i žalce“ (Nikčević, 2006: 37). Prvi dio principa odnosi se na uspostavljanje idealne situacije, drugi dio odnosi se na destrukciju te idealne situacije, dok je u trećem dijelu destruirana idealna situacija vraćena u prvotno, idealno stanje (tzv. sretni kraj). Takvim se principom i ubacivanjem komičnih elemenata može ismijavati ili ispitivati autoritet, odnosno vlast koju se kritizira.

O komediji pisala je i Penjak u članku *Povijest političkog kazališta-predstava Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana kao primjer političkog kazališta u novijoj povijesti*, napisavši sljedeće: „Komedija se, baš poput tragedije, primarno bavila aktualnim političkim temama. Među piscima komedija najzastupljeniji je Aristofan s jedanaest sačuvanih komedija, od kojih je šest čisto političko kazalište. Zadatak komedije bio je poučiti grad i njegove stanovnike dobru i istini. Najboljim sredstvom izražavanja pokazali su se upravo ruganje, grubosti, besramne šale i pošalice, umotani u žanr komedije“ (Penjak, 2011: 106–107).

Iz navedenih će se razloga često posezati upravo za žanrovima poput komedije ili groteske, no Nikčević napominje kako će u groteski na kraju izostati sretna poruka, štoviše, odaslat će se groteskna, često tragična poruka: „Odnosno slika svijeta koja je uspostavljena na kraju svojim je nakaradnim grotesknim licem iscerenim u publiku pokazivala u kakvom svijetu zapravo živimo i tako poništila žanr iz kojeg je krenula“ (Nikčević, 2006: 37).

Također, Nikčević se političke groteske dotiče u radu *Zašto Hamlet... i danas može biti zanimljiva predstava?*. Politička groteska nije samo groteskna drama u kojoj su prikazani sukobi između nametnute ideologije i pojedinca različita stava, nego groteska postaje moćno sredstvo u prepričavanju pojedinčeva svakodnevna života u potlačenom okruženju. Groteska nije više samo kritika politike, nego radije političara koji svojim odlukama krote život „običnih ljudi“: „Drama nije više toliko obračun s politikom koliko s mentalitetom koji može doći na vlast u bilo kojoj politici“ (Nikčević, 2006: 49).

3. JOSIP KOSOR

Josip Kosor svestrani je hrvatski književnik rođen 27. siječnja 1879. godine u selu Trbounju (nedaleko od grada Drniša u Šibensko-kninskoj županiji). U književnosti se javlja početkom 20. stoljeća, točnije 1901. godine, pod pseudonimom Boleslav Nikolin objavljuje pjesme i pripovijetke. *Požar strasti*, njegov dramski prvijenac, objavljen 1910. godine, donijet će mu slavu i afirmaciju ponajprije u inozemstvu (Austrija i Njemačka) i Demetrovu nagradu za najbolji dramski novitet u sezoni 1910./1911. (Liović, 2012: 59).

Godine 1904. objavljuje prvu zbirku pripovijedaka *Optužba*. Ta je zbirka iznimno dobro prihvaćena na hrvatskoj književnoj sceni, zbog čega sljedeće godine (1905.) postaje članom Društva hrvatskih književnika. Među brojnim Kosorovim djelima ističu se dvije pariške drame *U Café du Dôme* i *Rotonda* internacionalne tematike. Godine 1919. godine vraća se iz Francuske i odlazi u Beograd u kojem objavljuje svoju jedinu zbirku pjesama *Beli plamenovi* 1920. godine. Ta zbirka pokazat će se iznimno važnom jer je Maurice Blanchard upravo nakon čitanja te zbirke pokrenuo opću kampanju, među piscima francuskoga izraza (Francuzima i Švicarcima), kako Kosorove afirmacije u tom dijelu svijeta, tako i želje da se Kosora nominira za Nobelovu nagradu[1] (Liović, 2012: 62–63).

---

[1] Kad je riječ o nominaciji za Nobelovu nagradu, valja istaknuti da se u hrvatskoj akademskoj zajednici dugo vjerovalo da su Josipa Kosora za ovu najveću književnu nagradu nominirali Francuzi, predvođeni Mauriceom Blanchardom. Činjenica je da je Blanchard bio oduševljen Kosorovim književnim djelom, i kako smo naveli, poduzeo sve što je bilo u njegovoj moći kako bi ovaj zaista poseban čovjek dobio ovo prestižno priznanje, posebice se angažiravši da dobitnici Nobelove nagrade Anatole France i Romain Rolland s francuskog govornog područja, čuju za Kosora i eventualno se angažiraju u vezi s nominacijom. Nakon čitanja Kosorovih djela, posebice jedine zbirke pjesama *Beli plamenovi*, Rolland je napisao Blanchardu; *Zahvaljujem vam što ste me upoznali s nekim djelima tog velikog pjesnika. (…) Priznajem da su me osobito frapirali izvaci iz Bijelih plamenova. Dobro su nazvani: jer duša u njima dosiže temperaturu rastopljena metala. Teško ih je čitati mnogo odjednom. Čim čovjek u njih uroni prst, biva sažgan. Kakvi silni Psalmi! I kakva kozmička bujica!*

No istražujući za svoju doktorsku disertaciju M. Liović je dobila izravan odgovor od Nobelove zaklade u vezi s ovim pitanjem (e-pošta, 14. travnja 2004.):

Josip Kosor bio je dva puta na popisu nominiranih za Nobelovu nagradu za književnost, između 1901-1950.

1926. nominirao ga je Brana Petronijević, profesor filozofije na beogradskom univerzitetu;

1939. nominirao ga je Branko Popovića, profesor povijesti umjetnosti na beogradskom univerzitetu.

Ne postoje indicije da je Kosor ikada bio članom Francuske akademije.

Dakle, nominirati je mogao isključivo pojedinac/institucija iz države iz koje potječe kandidat (Liović 2013: 82–83).

Kosorova djela *Optužba*, *Crni glasovi* te *Rasap* donijela su Kosoru pozitivne ocjene i afirmaciju na književnoj sceni, no 20-ih godina 20. stoljeća stav se teatrološko-dramske kritike mijenja: „Ako zanemarimo recenzije prvih dviju zbirki pripovijedaka koje su bile uglavnom afirmativne, kasnije su se recepcije Kosorova rada kretale u rasponu od potpunog osporavanja koje vežemo uz hrvatsku književnokritičku scenu, do oduševljenja inozemnih književnika, kritičara i umjetničkih autoriteta“ (Liović, 2012: 55). 20- ih godina 20. stoljeća Kosor polako gubi podršku inozemnih intelektualaca, zbog čega njegova djela ostaju na „milost i nemilost“ domaćih kritičara.

Brojnim negativnim kritikama možda je pridonio Kosorov nesvakidašnji stil pisanja koji kritičari nisu mogli razumjeti, a tome je ponajprije pridonijelo Kosorovo udaljavanje od realističnog i približavanje ekspresionističkom izrazu. Osim toga, negativnom ocjenjivanju Kosorova rada vrlo vjerojatno pridonosi činjenica da tadašnja kritika, napominje Liović (2012: 77–78) nije postojala kao zasebna znanstvena disciplina s razrađenom metodologijom, što govori u prilog tome da su ocjene kritičara često bile subjektivne. Godine 1926. objavljuje drame *Pomirenje* i *Nijemak*. Kako vrijeme odmiče Kosor sve manje piše, a stanje s hrvatskim kritičarima ne mijenja se: „Baveći se Kosorovom samoukošću, neškolovanošću i nespretnošću, više onim nego što to on kaže i govori, kritika nije htjela vidjeti ni čuti snagu njegovih poruka, dalekosežnost njegovih vizija“ (Paljetak, 2002: 220).

Dramu *Vječnost* završava 1932. godine, a sljedeće godine završio je dramu *Nema Boga – ima Boga* političke tematike. Za vrijeme i nakon Drugog svjetskog rata, Kosor je i dalje književno aktivan. Unatoč problemima koji sprječavaju Kosora da u potpunosti iskoristi svoj potencijal, 1951. godine napokon mu se ostvaruje san – postaje dopisnim članom Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, što znači da je i službeno prepoznat kao umjetnik za što može dobivati plaću. U šestom desetljeću 20. stoljeća malo objavljuje, ali drame bez naslova dokaz su da je Kosor, sad ać u poodmakloj životnoj dobi, i dalje stvaralački aktivan.

Umro je 23. siječnja 1961. u Dubrovniku.

3.1. O KOSOROVU DRAMSKOM PISMU

Osim dramskih tekstova, Kosor je pisao romane i pripovijesti (koji su također stilski neujednačeni i nedotjerani), no Jelčić smatra kako upravo dramski opus Kosora u potpunosti prikazuje onakvim kakvim jest i onim što jest, odnosno „da je upravo u dramama najjače izbilo na površinu sve ono što je Kosor kao pisac nesvjesno i nejasno u sebi nosio, što mu je zapravo utisnulo pero u ruke i što ga je, neizrečeno i neizraženo, neuhvaćeno i neuhvativo, držalo u stvaralačkom nemiru sve do smrti“ (Jelčić, 1988: 288). U vezi s tim, napominje Jelčić, da je Kosor bio staloženiji i discipliniraniji i da nije bio toliko nespretan ili nesnalažljiv, njegov bi stvaralački talent ostvario puni potencijal.

Kosorov je dramski opus, prema Hećimoviću, podijeljen u tri skupine: prvu skupinu Kosorovih drama čine *Požar strasti*, *Pomirenje*, *Žena* i *Nepobjediva lađa*. U prvim je dramama Kosor stvarao strastvene, buntovne pojedince koji su zbog odupiranja ustaljenim društvenim pravilima često završavali tragične sudbine.

Drugu skupinu drama čine drame ratne tematike poput *U Café du Dôme*, *Rotonda* (prve drame internacionalne tematike), *Nijemak*, *Pod laternom*, *Čovječanstvo* i *Nema Boga – ima Boga*; u tim će dramama izostati individualnost i dominirati vizualnost. Drame *Nijemak*, *Pravednost* i *Maske na paragrafima* Hećimović svrstava i u drugu i treću skupinu. Nakon objavljivanja *Maski na paragrafima* i *Čovječanstva*, sa sigurnošću se može reći da Kosor sve više naginje političkoj tematici i pisanju o društvenim problemima u obliku groteske ili tragedije.

Trećoj skupini drama pripadaju nepoznate i neobjavljene drame (Hećimović u Liović, 2012: 93–94).

Kada se govori o Kosorovim dramama, mnogi će se istraživači njegova rada složiti da Kosorov dramski opus nije stilski homogen ni ujednačen. No bez obzira na to i kritičarsko (ne)razumijevanje njegova rada, činjenica je da Kosor kao autor posjeduje iznimnu vrijednost: „Josip Kosor kao da je u svojoj osobi sadržavao i u svome dramskom djelu izrazio sve tendencije i osobine, sve divergentne osobine ekspresionizma (...) Njegove su nam drame sasvim dovoljne da sa sigurnošću ustvrdimo, kako je on najkompletniji (a ne samo najdosljedniji) ekspresionist u hrvatskoj književnosti“ (Jelčić, 1988: 307).

Iako se Kosorovo stvaralaštvo veže uz ekspresionizam, Hećimović smatra da se Kosorov ekspresionistički dramski izraz ne može u potpunosti shvatiti kao autonoman i vjerodostojan. Prema njegovu mišljenju, Kosor je svoj tekst ponajprije temeljio na svojoj neposrednoj stvarnosti kao što su postupni raspad patrijarhata i borba za preuzimanje vlasti: „(...) Kosor, kao što je to dobro poznato i lako uočljivo, bio vrlo podložan raznovrsnim utjecajima i sklon neposrednom i često nedovoljno promišljenom i domišljenom reagiranju na ono što je pročitao, doživio, čuo ili vidio“ (Hećimović, 1976: 224).

Moć tmine, Tolstojeva drama, u iznimno je velikoj mjeri utjecala na hrvatske dramatičare na kraju 19. i početkom 20. stoljeća, pa tako i na Josipa Kosora. Pojavom Tolstojeve drame u hrvatskim će se dramskim tekstovima pojaviti novine poput seoske tematike i pružanje otpora nasilju nenasiljem. No u Kosorovim dramskim tekstovima razvidno je da autor ne prati do kraja Tolstojevljevu filozofiju pa je razvoj njegovih likova i odnosa među njima drukčiji u odnosu na dramski izvornik.

Naime, kod Tolstoja promjena je likova postupna i odgovara okolini u koju su likovi postavljeni, dok kod Kosorovih likova ta je promjena, smatra Hećimović, pomalo usiljena i umjetna: „Tu Kosor, koji i inače nije imao mjere i osjećaja za vrijednosti, ljepote i nijanse izraza te logiku za njegovu uzajamnu povezanost s temom i idejom, što s vremenom i sve većim odvajanjem od domovinskog tla na kojem se emotivno i doživljajno napajao sve više dolazi na vidjelo, zatajuje i ne dovinuje se do savršenijeg sklada“ (Hećimović, 1976: 233).

Također, Hećimović smatra da je Kosor, dok je boravio u inozemstvu, upustio se u nešto čemu nije dorastao; želeći pratiti nove, moderne pravce u umjetnosti, njegovo je dramsko stvaralaštvo (pa samim time i spisateljski talent) dovedeno u pitanje: „Promjene do kojih dolazi u Kosorovu stvaranju su viševrsne, te se odražavaju kako u značaju, postavi i razgradnji dijaloga, tako i u ustrojstvu djela, kao i u sadržaju i njegovoj misaonoj nadogradnji koja izlazi izvan stvarnosnih određenja života i poprima katkad posve maglovito obilježje“ (Hećimović, 1976: 244).

Vezano uz to, Kosorovi dijalozi često ne odgovaraju karakteru, podrijetlu i zanimanju likova koji bi ih trebali izgovarati. Uz to, Kosor će često posegnuti za raznim digresijama, ne vodeći pri tom računa da u drami nikad nema vremena napretek, a zamjerit će mu se i učestala uporaba superlativa kao i predmetaka poput *pra* i *sve*.

Kosor sve idejne elemente povezuje i ujedinjuje kreirajući jedinstvenu društveno-uvjetovanu dramu koja se bavi subverzivnošću određenog duha vremena. Kosor pri pisanju polazi od slobodne, nesputane inspiracije te se ne drži određenih konvencija, već sluša unutarnje glasove, oslobođen okvira bilo koje poetike. On piše iskustveno i intuitivno, nagonski.

Bez obzira na eksperimentiranje, samoukost i zbunjenost, što se odražavalo i na njegova djela neupitno je da je riječ o piscu velikog potencijala koji nije do kraja iskorišten, no „(...) te drame upravo takve kakve su najbolje izražavaju svog autora. One su takve jer je on bio takav“ (Jelčić, 1988: 289), pokazujući samo koliko je zapravo bio Kosor autentičan, kako u svojim prvotnim uspjesima tako i neuspjesima.

3.2. NEPOZNATE DRAME JOSIPA KOSORA

U Kosorovoj bogatoj literarnoj ostavštini, nalaze se i tzv. *drame bez naslova,* različitih tematsko-motivskih sadržaja. *Prva drama bez naslova* vrlo je vjerojatno nastala za vrijeme Prvog svjetskog rata: „(...) pozivajući se na Kosorovo pismo Dragutinu Prohaski, držimo da je ova drama mogla nastati u ratnim godinama (1916./1917. Ili 1918.) u Londonu“ (Liović, 2009: 9). Nadalje, učestalo ponavljanje riječi "karneval" „(...) rezultirala je pretpostavkom, da bi *Prva drama bez naslova* moga biti izgubljeni Carneval“ (Grigić, 2009: 9).

Radnja u *Drugoj drami bez naslova* odvija se na dubrovačkom području „(...) gdje čovjek živi u potpunom suglasju s prirodom, a prije svih s mističnim morem, savršena djevojka, Maginja/Magnja, koja je za mještane fizički i duhovni ideal žene (...)“ (Grigić, 2009: 91).

Što se tiče *Treće drame bez naslova*, velika je vjerojatnost da je riječ o *Srbiji* „(...) koju je Kosor napisao 1915. godine u Odesi, na obalama Crnog mora (Grigić, 2009: 10). *Treća drama bez naslova* pisana je na ekavici, ćirilici i latinici.

Četvrta drama bez naslova s obzirom na opsežnost, najopširnija je Kosorova drama: „Riječ je o još jednoj *ratnoj* drami, radnjom smještenom u Dubrovnik, na *istočni front* (ruska bojišnica) te u Ženevu, u sjedište Društva naroda“ (Grigić, 2009: 11).

„Za *Petu dramu bez naslova* pak, možemo ustvrditi da nije nastala prije 1950. godine, a prilog tomu jest problematiziranje jugoslavensko – sovjetskog sukoba iz 1948. te spominjanje

Korejskoga rata koji je započeo 1950. godine“ (Grigić, 2009: 11). Radnja drame odvija se u Dubrovniku, Beogradu i Moskvi, a tematiziraju se jugoslavenska politička i društvena situacija.

„Upravo zbog vremena nastanka, mislimo da je riječ o jednom od posljednjih, ako ne i posljednjem dramskom tekstu što ga je napisao jedan od najplodnijih hrvatskih dramatičara Josip Kosor“ (Liović, 2009: 165). *Šesta drama bez naslova* još je jedna *ratna drama* u kojoj je vidljiv Nietzscheov utjecaj na Kosora: (...) čije se temeljne misli zrcale ponajprije u oblikovanju dvaju glavnih muških likova (Hitlera i Staljina), njihovu djelovanju i odnosu prema svijetu koji ih okružuje“ (Liović, 2012: 165).

4. IVO BREŠAN

„Mnogi bi na njegovu mjestu u vrijeme sloma tzv. real-socijalizma nastojali kapitalizirati svoj status kritičara socijalističkih tabua, ali Brešan se upravo u tim nesklonim vremenima znao deklarirati kao intelektualac koji vjeruje u neke iskonske ideje nedogmatske, kritičke ljevice. On je intelektualac sa stavom, s kičmom, nesklon društvenom i karijernom oportunizmu, povođenju za masovnim ukusom, uvjeren da pravi pisac uvijek mora biti pomalo nakostriješen spram onih koji posjeduju političku i ekonomsku moć“ (Visković, 2006: 21).

Nagrađivani hrvatski književnik Ivo Brešan, rođen je 27. svibnja 1936. godine u Vodicama. Godine 1960. diplomirao je jugoslavistiku na zagrebačkom Filozofskom fakultetu. Radeći kao srednjoškolski profesor, Brešan je istodobno pisao eseje i pripovijetke.

Na književnoj sceni pojavljuje se s dramom *Četiri podzemne rijeke*, no šira hrvatska javnost upoznala je Brešana onda kada objavljuje dramu *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*; drama koja će se izvoditi i izvan prostora Hrvatske i koja je Brešanu donijela afirmaciju: „Brešan, onako racionalnoanalitički i antipatetično kako on to zna, uzroke tog uspjeha potražio je ne samo u književnoj genijalnosti samog teksta, već prije svega u njegovoj korespondenciji s aktualnim trenutkom u kojem je nastao. A igran je u trenutku povećane ideološke represije koja je ponajprije smrvila hrvatske proljećare, potom i tzv. liberale u Srbiji“ (Visković, 2006: 22).

Često će, zbog ideološke kritike društva, Brešan ostati zakinut za brojne nagrade i priznanja, no bez obzira na to, i dalje će pisati o problemima kojima je obuzet običan čovjek, stoga valja spomenuti *Groteskne tragedije* i *Nove groteskne tragedije*: „Objavljujući svoje kazališne groteske u knjizi, Brešan je zapravo potvrdio kako mu je namjera bila doprijeti do samog temelja društvene tragedije (otuda i naslov *Groteskne tragedije*), zapravo do katarze koja bi raspuhala magle primitivnom utopijom upropaštenih društava“ (Bošnjak, 2006: 38).

Među brojnim dramama mogu se izdvojiti *Smrt predsjednika kućnog savjeta* iz 1979., *Anera* iz 1984., *Potopljena zvona* iz 1994. te *Utvare* iz 1998. godine. Osim dramskih tekstova, pisao je i prozna djela poput *Ispovijedi nekarakternog čovjeka* iz 1996., *Vražje utrobe* iz 2004. i *Ništa sveto* iz 2008. godine.

Okušao se kao scenarist te postigao uspjeh televizijskom serijom *Ptice nebeske* te filmovima *Kako je počeo rat na mom otoku* i *Maršal*.

„Svojim dramskim komadima, odnosno svježinom njihova govora i živih likova Brešan je — zajednička je ocjena — obogatio hrvatski teatar i dramsku lektiru. U njoj će znalci nalaziti odjeke različitih kazališnih iskustava i tradicija fermentiranih u osebujan dramski izraz, a publika razlog više za odlazak u kazalište. Brešan si je tako osigurao povlašteni status i postao gotovo zaštitni znak hrvatskoga kazališta na razmeđu stoljeća“ (Bošković, 2006: 67).

Umro je u Zagrebu 3. siječnja 2017. godine.

4.1. BREŠANOVA DRAMSKA POETIKA

„Cilj Brešanove dramske poetike je pročišćenje smijehom koje potiče društvenu katarzu“ (Petlevski, 2006: 30).

Sve do pojave *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* groteska je u hrvatskoj književnosti bila nedovoljno zastupljen žanr koji je tek trebao dočekati svoju afirmaciju. Groteska će za vrijeme socijalizma, smatra Bošnjak (2006: 38), postati svojevrsnim kazališnim esperantom jer će u društvima zahvaćenim tom ideologijom pisci sve češće pribjegavati groteski ne bi li širokoj masi prenijeli kakvu političku ili moralnu poruku. Brešan upravo zbog tog razloga piše *Groteskne tragedije* jer je želio ukazati na ondašnji postojeći problem u društvu i vlasti.

S obzirom na to, u Brešanovu dramskom pismu prisutne su dvije najčešće odrednice, a to su pisanje o političkim ideologijama i korištenje klasičnih djela na, kako Visković kaže, citatno-intertekstualnoj razini: „(...) Brešan ne dopušta da ga zavede efektnost folklornih pošalica, uvijek će u podlogu njegovih drama i romana biti utkan neki tekst svjetske književne tradicije čiji se motivi resemantiziraju prenošenjem u našu suvremenu zbilju“ (Visković, 2006: 23). Ta se intertekstualnost, na primjer, izravno može naslutiti iz naslova njegove najuspješnije drame *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, a upotrijebljena je i u *Nečastivom na filozofskom fakultetu*, drami u kojoj će se pojaviti faustovski lik znakovita imena Fausner i Nečastivi, odnosno Sotona.

Osim toga, Brešan je također poznat po tome da piše na dijalektu: „Dijalektom se Brešan koristi ponajprije jer je svjestan da standardni hrvatski na pozornici zvuči odviše knjiški, suho i drveno, osobito je teško njime postići humoristički efekt (...)“ (Visković, 2006: 23). Tako će Brešan u svojim dramama pisati dijalektom shvaćajući idiom kao sredstvo približavanja široj publici.

Govoreći o Brešanu, često će se u vezi s njegovim dramskim tekstovima govoriti o tome pripada li Brešan pučkom ili elitističkom kazalištu. Bobinac napominje kako autori radova o Brešanovu radu tek u tragovima pišu o njegovim dramskim tekstovima kao pučkim djelima. Tome je tako, smatra Bobinac jer je „(…) Brešan dosegnuo sam vrh suvremene hrvatske drame i kazališta

te da se njegova djela ne mogu smatrati pučkim komadima, vrstom koja općenito zauzima niža mjesta na estetičkim ljestvicama vrednovanja“ (Bobinac, 1999: 170).

Brešan izravno ne govori o pučkim tekstovima, odnosno kakvi bi to tekstovi morali biti da bi se izvodili na pozornici pučkog kazališta, no način na koji govori o svojim dramama, čini se kao da ih doživljava kao pučke drame u kojima je mjesto radnje lokalno ili ruralni ambijent, uglavnom mali broj ljudi i lokalni jezik u obliku ruralnog ili urbanog dijalekta.

Iako se pučko kazalište povezuje upravo s niskom, svima shvatljivom umjetnošću, Brešan u tome ne vidi ništa loše. Pučkog se teatra dotiče u *Osnovnim načelima moga kazališnog sustava*. Prema Brešanu, jedini „pravi“ teatar upravo je pučki teatar: „A to je oduvijek i bio, u svim velikim periodima svoga postojanja“ (Brešan, 1996: 12). Tome je tako jer bi dijeljenje teatra na „ovakav“ ili „onakav“ poništilo njegovu svrhu: „(...) kao što i divlja životinja, navikla živjeti slobodna u prirodi, ugiba kad je se smjesti u kavez, pa makar on bio i zlatan“ (Brešan, 1996: 13).

Nerijetko bi jedan dio publike Brešana vidio kao pisca drukčijih, neprihvatljivih političkih stajališta, što je sukladno tome onemogućavalo kazališnu izvedbu njegovih drama; stoga ne čudi da su Brešanovi dramski tekstovi često politički intonirani. Političke bi teme uspješno uklopio u svakodnevne živote malih ljudi, iako je oštro nijekao bilo kakvu političku angažiranost: „(...) Brešan je na scenu uglavnom donosio suvremene teme: u ranim komadima to je staljinistička faza jugoslavenskog komunizma, u pričama iz osamdesetih godina taj je – ranije monolitni – poredak već dobrano načet anarhičnim konceptom samoupravljanja, dok u komadima iz devedesetih dominira sveopće moralno rasulo naočigled populističke zloporabe demokracije“ (Bobinac, 1999: 175).

O političkom teatru pisao je i sam Brešan u članku *Osnovna načela moga kazališnog sustava*: „Da je svaka istinska umjetnost ujedno i politički angažirana, ne treba posebno dokazivati; ona je to čak i onda kad bježi od svake politike, jer je i bijeg iz politike politički angažiran. Budući da je upravo taj moment kod mene izričito vidljiv problem mi je bio kako izbjeći da od djela napravim politički pamflet i upadnem u zamku tzv. političkog teatra (...)“ (Brešan, 1996: 8).

Nadalje, Peričić u radu *Hamlet između Bukare i učitelja* piše o pučkim, narodnim aspektima Brešanova dramskog opusa koje dijeli u dvije skupine. Prvu skupinu aspekata čine, kako Peričić naziva, oblikovni ili žanrovski aspekti, to jest jezična ili stilska, dok drugu skupinu aspekata čine oni motivski ili značenjski, odnosno ontološki aspekti: „U prvu, formalno-izražajnu skupinu ušao bi

dakako – među ostalim – aspekt korištenja narodnoga, lokalnog ili regionalnog govora kojim se izražavaju sami likovi; tu valja dodati i lokalni idiom koji se često manifestira kao umetanje izraza, poštapalica, pošalica ili pak stihova koji su potekli iz naroda ili su proizvod samoga dramatičara koji njihovom uporabom oponaša lokalni govor“ (Peričić, 2018: 274). Taj lokalni govor ne podrazumijeva samo govor kakve ruralne sredine, lokalni govor koristi se i u, primjerice, *Nečastivom na filozofskom fakultetu*, u govoru visokoobrazovanog čovjeka.

Druga skupina aspekata pučkoga, kao što je već spomenuto, sadrži značenjske, ontološke aspekte, koji se, prema Perinčić, odnose na prostor, način života, likove, vrijeme i glazbu: „Prostor seoskoga ili malomjesnog (u suprotnosti s gradskim ili velegradskim) u velikom broju Brešanovih groteski ima za posljedicu da se pojam urbanoga vezuje za sve ono što veća gradska sredina uvriježeno predstavlja: prosječno viši stupanj školovanosti stanovništva, intelektualnost, elitizam, umjetnost, sofisticiranost, individualnost itd. (...)“ (Peričić, 2018: 275), što se izravno može vidjeti u *Nečastivom na filozofskom fakultetu*.

Zastupljenost tzv. pučkih likova naspram urbanih, čini opreku između ruralne i urbane kulture te se stavlja znak nejednakosti između pristojnog ili elegantnog i vulgarnog ili neprimjerenog. Također, to bi se, prema mišljenju Peričić, moglo jednako tako shvatiti i kao opreka između visoke i niske umjetnosti, dvije umjetnosti koje Brešan često suprotstavlja u svojim dramskim tekstovima. Naime, uzimanjem elemenata visoke umjetnosti iz klasičnih djela, Brešan će te elemente preoblikovati u tzv. pučki, dramski tekst koji bi tako bio namijenjen široj masi: „Korištenje klasičnih tekstova, njihovo preoblikovanje u dramsko tkivo namijenjeno u slučaju scenske izvedbe kazališnoj, široj publici – promatram kao jedan od načina pretvaranja elemenata visoke kulture, elitnog ili plemenitog– u pučko (kao svojevrsnog im antonima) pa makar se radilo o predstavama koje u vrijeme svoga nastanka nisu bile sredstvom zabave među elitom već upravo među širom i u prosjeku ne osobito uglađenom publikom (...) (Peričić, 2018: 277).

Brešan će se pri pisanju dramskih tekstova često oslanjati na žanr komedije, što je vidljivo u grotesknoj drami *Nečastivi na filozofskom fakultetu*. Komičnim elementima razbija ozbiljnost situacije, no ujedno takvim se elementima pojačava dojam mediokritetskog društva, čija se moralna struktura razbija, veoma često, štetnim ideologijama.

Također, u Brešanovim će se književnim tekstovima primijetiti i uporaba fantastičnih elemenata u funkciji društvene kritike, kojima se zatim, ovisno o kontekstu, pooštrava ili razbija ozbiljnost situacije, no ujedno, fantastičnim se elementima iznimno uspješno može prikazati zastupljeno licemjerje i dvostruki standardi. O toj uporabi fantastičnih elemenata Bošnjak je napisao sljedeće: „I zaista, Brešanova groteska je često uspješan pokušaj da se jednom "bezvrijednom vremenu" pronađe mitski temelj promišljanja, a ono fantastično oblikuje kao racionaliziranje raspada zbilje i njenih šizofrenih analogija. Tako se povezuju ono naizgled beznačajno i bezvrijedno, pa ma kako u svom vremenu bilo izvorom zla i ljudskih patnja i ono uzvišeno: sama ljudska misao!“ (Bošnjak, 2006: 40). Upravo će iz takvog promišljenog spajanja fantastičnih i realističnih elemenata proizaći groteska, kojom Brešan želi ukazati na sam korijen društvenih problema.

„Brešan je istodobno tradicionalan i postmoderan, aktualan i dobro ukorijenjen u tradiciju žanra. Neporeciv uspjeh njegovih komada nikada nije tek jednostavno ugađanje ukusu kazališnog partera, nego ozbiljno nastojanje suvremenog i svevremenog pisca da recipijente svojeg djela, smijehom kroz suze, navede na razmišljanje i udruži kao kolektiv obnovom jednog zapostavljenog, krajnje nemodernog i začudo još uvijek učinkovitog pojma — a to je pojam katarze“ (Petlevski, 2006: 35).

5. GROTESKNI ELEMENTI U *PETOJ DRAMI BEZ NASLOVA*

„Iako je Josip Kosor u većini svojih drama zaokupljen općedruštvenom problematikom, pa s tim u svezi problematiziranje društvenoga uređenja i položaja pojedinca u društvu, samo po sebi ne bi bilo inovacijom, *Peta drama bez naslova* jedina je drama u kojoj Kosor sučeljava, rekli bismo jedan od ideala ekspresionističke ideje – boljševizam, odnosno komunizam, kao besklasno, socijalno osjetljivo društvo ravnopravnih i omraženi kapitalizam, koji je u samim počecima ekspresionizma slovio kao glavni uzročnik svih društvenih nepravdi i to – na štetu deklarativnoga društva što se zalaže za čovjeka“ (Grigić, 2009: 355).

Peta drama bez naslova vrlo je vjerojatno nastala 50-ih godina 20. stoljeća: (...) prilog tomu jest problematiziranje jugoslavensko – sovjetskog sukoba iz 1948. te spominjanje Korejskoga rata koji je započeo 1950. godine“ (Grigić, 2009: 11). U *Petoj drami bez naslova* Kosor piše o realnom, ironičnom stanju tadašnje Jugoslavije u kojoj je radnik, kao najbitnija sastavnica „recepta za blagostanje“, u podređenu i nezahvalnu položaju.

Početak radnje Kosorove *Pete drame bez naslova* smještena je u dubrovačku sredinu po završetku Drugog svjetskog rata. U dramsku radnju uvodi nas lik dubrovačkog radnika Matana, tipičnog predstavnika radničke klase.

Kosor će tom dramom prikazati pravo stanje ondašnje vlasti i društva; dok bi Matan trebao, prema utopijskoj slici koju je nametao tadašnji režim, utjeloviti prosječnog jugoslavenskog radnika koji uživa sve povlastice komunističkog režima (jer Drugi svjetski rat nije bio borba samo protiv antifašizma, nego je, u jugoslavenskom slučaju, koincidirao i sa socijalističkom revolucijom, kako su je nazivali komunisti), Matan zapravo utjelovljuje prosječnog stanovnika koji svojim teškim radom zapravo ne dobiva ništa.

Od njega se, kao i od ostatka društva, očekuju solidarnost i požrtvovnost, dok vladajući samo uzimaju, ne davši ništa zauzvrat.

No Matan će, osim toga, predstaviti tipičnu masu ljudi koja se, bez obzira na očigledno teške životne uvjete i nepravdu, neće i ne smije o njima oglasiti, nego će trpjeti pod krinkom „većeg dobra“.

Drama započinje opisom skromnog prostora u kojem žive Matan i njegova supruga Klara:

Radnička siromašna sobica sa jednim prozorčićem prema dvorištu; sa vratima kroz koja jedva viši čovjek možda da se provuče u sobicu. Jednom uglu jedan uski krevetac sa slamnjačom i dva jastuka napunjena krpama, pokriven starim, sivim ćebetom bez ponjave ili drugog kakvog pokrivača. U sredini sobice jedan stolić. Dvije-tri klimave stolice u sred sobe. Na jednom zidu o neku trošnu vješaljku i eksere visi nešto trošnog i starog i muškog ženskog odijela... (Kosor, 2009: 361).

Dok Matan krpa ženinu suknju, u poslu će ga prekinuti uzastopni pokucaji na vrata; na vrata sobe pokucat će komisija koja traži isplatu duga za vodu. Tim je razgovorom između Matana i komisionara, Kosor što vjernije nastojao prikazati svakodnevni život malog čovjeka koji se bori s raznim nedaćama, između ostalog i s onim financijskim, pri tom nailazeći prvotno na nerazumijevanje. Razgovaraju o Matanovoj ženi, Klari, koja trudna i u poderanoj odjeći i obući, cijelu noć stoji pred trgovinom, želeći si kupiti nove cipele:

Čovjek: Svi stoje u repu, sve i svi, rijetko je koji sretan a da ne stoji u repu ...

Matan: Moja Klara, sačuvo je bog od nesreće il Staljin, Marks, Engels i Lenjin, stoji od ponoći pa sve dosad, a sad je blizu podne....

Čovjek: Radi cipela?

Matan: Radi cipela, sirota ostala je bosa... kroz stare na nogama virili joj prsti... Jao onome tko nema rodbine u Americi... (Kosor, 2009: 362).

Također, iz sljedećeg se citata osjeti netrpeljivost prema vjeri, stoga se Matan brzo ispravlja:

Matan: Moja Klara, sačuvo je bog od nesreće il Staljin, Marks, Engels i Lenjin, stoji od ponoći pa sve dosad, a sad je blizu podne... (Kosor, 2009: 362).

Isto se može pročitati i u razgovoru između dvojice *milicajaca*:

Prvi milicajac: Čovjek ima pravo, mi uredovanje možemo i vani nastavit, prostrana je dvorana „božja“! (udara se dlanom po ustima): Vražja, prirodna.

Drugi milicajac (povuče druga za rukav): Zapadaš u pogreške kao svaki obični drug il drugarica... Upamti da je Bog iz svijuh kalendara i iz svega izbrisan... Tko traži Boga, nek ide med popove il u

nebesa!... (svi pomalo izlaze. Prva i druga što su se svadjale oko „šparheda“, ritaju jedna drugu van. Milicija ih miri sa lakim udarcima u rebra: „Drugarice, mir!“). (Kosor, 2009: 367).

Nakon odlaska „vodopije“, na scenu stupa Matanov kum Jerko koji donosi vijest o rođenju djeteta, ali i Klarinoj smrti. Dok Matan prima lošu vijest o smrti supruge, još će mu veća tragedija biti činjenica da je dijete rođeno s repom: „Matan je postao otac dječaka s repom koji je – u doslovnom i metaforičnom smislu – temeljni motiv ove dramske igre“ (Liović, 2011: 160).

Matanovoj supruzi pokušala je pomoći Amerikanka hrvatskog podrijetla, Virginia Martinić o kojoj svi govore samo najbolje:

Matan: Amerikanka... Ona je dovela u naš grad članice Crvenog Američkog krsta kojima je ona na čelu... Ona je jako poznata, Ona je u ime Crvenog Krsta i pružanja pomoći mnogim gladnim, golim i bosim, proputovala Kinom i Japanom i čitavim svijetom gdje nužda i mizerija jauče, urla i zavija (Kosor, 2009: 371).

Djetetov će rep zanimati sve prisutne (o njemu pišu svjetski mediji), počevši od Matanova kuma Jerka koji će pitati Amerikanku je li moguće da je dijete dobilo rep zbog Klarina čekanja u redu pred trgovinom:

Jerko: A nije li možda za to plemenita gospodjo što je pokojna kuma Klara sve ove godine prestajala u repu pred trgovinom, najviše praznom il polupraznom, je [li] to predugo, zamorno, ubitačno čekanje udarilo je da mi Bog il Marks prosti, u maternicu kad je bila zanijela... (Kosor, 2009: 374).

Iz tog je citata vidljivo pravo, stvarno stanje u prividno „idealnom socijalističkom društvu“; čekajući u dugačkim redovima za osnovne potrepštine, rodit će se dijete s repom: „(...) sve zainteresirane strane složit će se da je djetetov duhovni otac Staljin (...), jer on je na kraju kriv što vlada neimaština, bijeda i mizerija i što poniženi puk živi život u repovima“ (Liović, 2009: 357).

Dok su razgovarali s Amerikankom o dobrobiti djeteta i mogućnosti posvajanja, Matan i Jerko primijetili su da njihov razgovor prisluškuje netko iz Ozne, što je, prema razgovoru likova u drami, redovita praksa slobodne i demokratske države, koja je svoje građane i njihove stavove

kontinuirano provjeravala preko agenata svemoćne Ozne[2]: *Matan (ga pogleda oštro): Kume, kume, kume, nu tko dandanas u ovom dijelu crvenog svijeta smije da govori ko pošten i slobodan čovjek!... Ti si kume, naivan ko dijete, zar ne znaš more, da to spada medju najkrupnije zločine i goni nesretnike ko prebijenu stoku u Lepoglavu i Zenicu!* (Kosor, 2009: 377).

Zbog tog će se razgovora suditi Amerikanki, a na suđenju tužitelj govori o stanju u državi:

Tužioc (hvata zraka): Čitava zemlja čeka reformu i preporod, recept Moskve, recept Staljina, recept krvave, izdajničke Cominforme nije bio – kako se došlo do spoznaje; recept lijeka, uskrsnuća Čovjeka iz pandža sveisisavajućeg kapitalizma, nego recept smrti, zatvora, samouništavanja, tehnika patnje kakve ne pamti ... (Kosor, 2009: 387–388).

Za dijete će se zanimati čak i Tito (smatra da dijete ipak pripada državi), a u razgovoru s Amerikankom pokušava se, na pomalo komičan način, otkriti podrijetlo djetetova repa, što će Amerikanka cinično komentirati:

Maršal (se smije): Zaista čudnovat simboličan slučaj, ponavljam, Žena radja dijete s repom-

Amerikanka: U simboličnom smislu prevelike nužde sve žene Jugoslavije radjaju momentalno djecu s repom...

(...)

Maršal: A kako Vi onda zamišljate to simbolično radjanje repa u satalitskim zemljama, i u zemljama Sovjeta...

Amerikanka: Simbolično i misteriozno, faktično tamo uopće nema glave, sve je rep koji se žalosno i zmijski zavija o sistem sovjeta - - tamo nema i ne smije biti ljudske glave da misli svoje misli!.. (Kosor, 2009: 397).

Virginia Martinić uspijeva šarmirati Maršala, stoga iskušava sreću; predlaže da dijete ipak prepusti njoj jer jedino Amerika može pomoći „skinuti djetetov rep, rep čitave Jugoslavije“:

Amerikanka: Maršale, Vi morate pomoći da sa djeteta, sa Jugoslavije i Čovječanstva, opsjednutog i zarobljenog skine komunistički, Stalinski rep! (Kosor, 2009: 398).

[2] Ozna (akronim od Odjeljenje zaštite naroda) – sigurnosno-obavještajna služba nastala u svibnju 1944. godine. Djelovala je na području cijele Jugoslavije radi prikupljanja podataka koji su bili u interesu tadašnje države.

Da je rep temeljni motiv *Pete drame bez naslova* pokazuje i razgovor između Maršala i njegovih suradnika:

Maršal: (...) *Nu poslije o tome, ja se momentalno nosim drugom idejom koja gori u meni ko oganj – da se što prije dokinu repovi-*

Svi: Repovi!

Tito: Da narod ne čami više u repu pred prodavaonicama i trgovinama...

Prvi: Ako je to ekonomski il ne znam kako moguće! (Kosor, 2009: 392).

Osim Tita, djetetovim repom bit će fasciniran i Staljin[3], a za to će okriviti Titovu politiku, što proizlazi iz činjenice da Tito nije htio biti pod Staljinovim vodstvom:

Staljin: Sovjeti i sataliti na putu su da izumru posve od mizerije... nemojmo se obmanjivati... Njihove zemlje ne će više biti u stanju da radjaju zdravu i normalnu djecu... Jesi li ti čuo, druže Molotove, da u Titovoj Jugoslaviji žene počimlju da radjaju djecu sa repovima...

(...)

Staljin: Pa kad tamo radjaju djecu sa repovima, iako ih Amerika divnom hranom tovi, kakve će nakaze počet radjat žene u Sovjetskom sovjetu i robovskim satalitskim zemljama... brr, brr, nu pardon, moram na čas na pisoar... Svaki čas me nešto goni i progoni pa i voda u meni!... (ode). (Kosor, 2009: 405).

„Staljinove sumnje“ potvrdit će i njegov biolog koji smatra da je život u Jugoslaviji pridonio pojavi repa, opisavši tako Jugoslaviju kaotičnom i apokaliptičnom zemljom u kojoj ljudi umiru od jada i bijede, raznih bolesti i abnormalnosti[4].

Još jednom će Virginia Martinić upotrijebiti svoj šarm pa će tako obmanuti i Staljina, uvjerivši ga naposljetku da dijete preda njoj i da ga on, Staljin, ipak posjeti u Americi jer bi to djetetu (ali i njegovoj zemlji i politici) donijelo dobro. Stoga će Staljin i Tito prijeći preko svih zapreka i nesuglasica i zajedno posjetiti dijete s repom u Americi:

---

[3] Uz Staljina u drami se pojavljuju Molotov i Višinski.

[4] Što je još jedan od priloga tezi o grotesknoj kvaliteti ovoga teksta; promičući politiku tadašnje države pod krinkom da je radnik na prvom mjestu, isti se taj radnik u prividno idealnoj državi bori za dostojanstven život.

Staljin: (...) Gospodine Poslaniče! Molim Vas javite Trumanu da ne dolazim sam nego sa mnom i Maršal Jugoslavije Tito pobjednik fašizma i mraka i mnogih pobjednika! (Kosor, 2009: 435).

Zaključno o *Petoj drami bez naslova* izdvojen je sljedeći citat: „Za većinu drama ne možemo ni pretpostaviti, no za ovu dramu poprilično smo sigurni da je bila samo "ispušni ventil" poznatom buntovniku i protivniku svake represije Josipu Kosoru da nemilosrdno razotkrije sve laži komunističkog aparata i izvrgne ih ruglu“ (Liović, 2011: 164).

6. OD FAKCIJE DO GROTESKNE FIKCIJE – *NEČASTIVI NA FILOZOFSKOM FAKULTETU* IVE BREŠANA

Pišući enciklopedijsku natuknicu o Ivi Brešanu, Branko Hećimović je ustvrdio da je Brešan svojim dramskim radom djelovao kao neka vrsta akceleratora kad je posrijedi subverzivni odnos naspram kanoniziranih dramskih žanrova. Isto tako, jedno od stalnih mjesta čitanja Brešanova književnoga opusa jest i propitivanje savjesti njegovih suvremenika koje je najviše došlo do izražaja upravo u njegovu dramskom tekstu *Nečastivi na filozofskom fakultetu*[5]. U tom djelu, zaključuje Hećimović, Brešan tipu (ondašnjeg) modernog intelektualca suprotstavlja – paradoksalno kad je posrijedi društveno uređenje o kojem je riječ – i svećeništvo i predstavnike vlasti indoktrinirane totalitarnom ideologijom (Hećimović, www).

„I zaista, Brešanova groteska je često uspješan pokušaj da se jednom bezvrijednom vremenu pronađe mitski temelj promišljanja, a ono fantastično oblikuje kao racionaliziranje raspada zbilje i njenih šizofrenih analogija. Tako se povezuju ono naizgled beznačajno i bezvrijedno, pa ma kako u svom vremenu bilo izvorom zla i ljudskih patnja i ono uzvišeno: sama ljudska misao!“ (Bošnjak, 2006: 40).

Drama *Nečastivi na filozofskom fakultetu* prvi je put objavljena 1979. godine. Brešan će u *Nečastivom na filozofskom fakultetu* s podnaslovom *moralitet u sedam slika*, miješati zbilju s fikcijom; u stvarnosni će prostor i vrijeme smjestiti Goetheova Mefista i Fausta: „Faust, raspet između dvije žudnje, za životnim radostima i za spoznajom, zanimljiv je uzor za dramu o suvremenom čovjeku jaka intelekta. Brešanov doktor Fausner suočen je s glupošću, sumnjičavošću i vlastohlepljem, koje mu oduzimaju prostor djelovanja u njegovu pozivu. To ga navodi da pristane potpisati ugovor, što mu ga nudi đavo“ (Vidan, 1986: 166).

Nadalje, Vidan piše kako je fantastika u toj drami poslužila kao sredstvo kojim se postiže grotesknost. Pomalo je, može se reći, ako ne groteskan onda ironičan podnaslov te drame – *moralitet u sedam slika*: „(...) komentira beziznimnu amoralnost prikazanog milieua, aludira na rascijepljenost protagonista i njegovo iskušenje i muku, na prisutnost svećenstva, te na đavolsku predstavu, u kojoj se strogost početnog principa sasvim izokreće“ (Vidan, 1986: 166).

[5] Branko Hećimović navodi da je to djelo praizvedeno 1982. godine u Ljubljani, na sceni Mestnog gledališča ljubljanskoga.

Nadalje, što se tiče podnaslova Brešanove drame, Brešan je moralitet odlično uklopio u kontekstu grotesknog. Prema enciklopedijskoj natuknici, moralitet je definiran kao poučni komad. Može biti ozbiljna ili satirična, komična tona. Za moralitet karakteristični su alegorijski likovi, a ti su likovi često biblijski (na primjer Nečastivi, Isus Krist i apostoli u Brešanovoj drami).

Brešan će u toj drami, prema Vidanovu mišljenju, uzeti lik iz klasičnog djela, u ovom slučaju Fausta, i trivijalizirati ga smještajući ga u suvremenu sredinu. Osim profesorova imena, Margarite i dozivanja Nečastivog čitanjem redaka iz Goetheova *Fausta*, nema daljnje povezanosti s originalnim *Faustom*; ispostavit će se zapravo, na jedan komičan način, da običan čovjek nema izbora; misli li slobodno izraziti svoje mišljenje i ne podnositi posljedice, potrebno je posegnuti za doslovno nemogućim i neprirodnim silama.

Vezano uz to, Vidan smatra da *Nečastivi na filozofskom fakultetu* nije u skladu s uzvišenom faustovskom temom, nego prelazi u grotesku i lakrdiju: „U koegzistenciji *Fausta* i *Nečastivog* ostvaruje se zanimljiva kritička, te samo u praktičkoj političkoj sferi osporena, drama dvojstva, koje nije samo protagonistovo, nego se ostvaruje i na razini teksta samog“ (Vidan, 1986: 167).

Politička se grotesknost očituje na samom početku drame, u razgovoru između profesora marksizma Fausnera i Blažeka u kojem se izravno vidi nemar vladajućih za „obične“ ljude: *Blažek: Je, gospon profesor, razmem, razmem. Marks – Engels! Kak ne bi razmel. Denes to svi vičeju... Ja sem si tak i mislil: Oni su veliki človek, kajti se oni v Marksa i Engelsa najbolše razbiraju... i oni gosponi na Socijalnom ih buju morti poslušali... Ja sem lepo prosil invalidninu zbogradi moja dva sina, kaj ti se nemre živeti s dve tisuče mesečno, naj mi veruju, nemre, gospon profesor. A oni ni čuti nečeju. Ne gebira me, veliju* (Brešan, 1979: 92).

Profesor Fausner uskoro će se upasti u nevolje zbog stajališta o religiji u socijalizmu; kao ugledni profesor i dugogodišnji komunist, govoriti o religiji u pozitivnom kontekstu moglo bi ga stajati karijere na što ga upozorava njegov asistent Vagić:

Vagić: Pa znate... opći je stav u komitetu da vaše tumačenje kakva je sudbina religije u socijalizmu nije baš na visini marksističkog gledanja na taj problem. A osim toga, smatra se da između redaka kod vas dadu pročitati i neki stavovi o našoj stvarnosti koji su direktno suprotni liniji Partije (Brešan, 1979: 93).

Govoreći o ozbiljnosti situacije u kojoj se nalazi zbog svog mišljenja, profesor Fausner će reći da su te primjedbe zapravo groteskne i primitivne.

Želeći imati mogućnost da se može slobodno izražavati bez ičijeg prozivanja, a pogotovo partijskog (jer se smatra vjernim komunistom), Fausner uzima *Fausta* te, pročitavši retke o postojanju Mefista, uspije (podsvjesno) dozvati ga.

Dok Mefisto pokušava nagovoriti profesora da potpiše ugovor koji će mu pružiti razne pogodnosti (između ostalim izbjegavanje posljedica), u međuvremenu komitet razgovara o Fausneru, odnosno kako ga maknuti s mjesta profesora; plan je namjestiti ostavku koja bi naizgled bila „demokratska“, a ne očita partijska odluka.

Raspravljanjem u dekanatu o (već isplaniranoj) Fausnerovoj budućnosti, ironično je prikazan način razmišljanja tzv. drugova; partijsko, ideološko znanje nadređeno je činjeničnom:

Martinović: Stani ti malo, druže profesore! Ti tu pomalo i vrijeđaš, znaš. Nema tu nikakvih fantoma. Tvoj su članak pročitali svi članovi komiteta, zajednički su prodiskutovali o njemu i jednoglasno donijeli zaključke. Nitko tu ništa krivo ne tumači ni namjerno ni nehotice. Nemoj ti misliti ako si ti, razumiješ li ti mene, pročita tamo neke knjige, da ti možeš nama soliti pamet kako je tebe volja. Imamo mi dovoljno ideološkog znanja da možemo kako treba razumjeti tvoje postavke (Brešan, 1979: 110).

Za to će se vrijeme pojaviti Mefisto i poremetiti Martinovićeve planove namjestivši mu papire kojima se promiče staljinizam, zbog čega će Fausnera osloboditi svih sumnji. No i ta (prividna) sloboda ima cijenu; Mefisto Fausneru nudi razne mogućnosti koje se profesoru svide, stoga (naizgled primorano i pod ucjenom) pristaje potpisati ugovor. Potpisivanju ugovora svjedočila je gospođa Vestić koja će viđeno prenijeti svećeništvu, obrativši im se tako za pomoć.

S obzirom na to da je riječ o komunistima, nepomirljivim protivnicima Crkve i samim time i vjere, svećenstvo će dvojiti treba li im uopće pomoći:

Prvi pop: Ne, don Điđi, ne, to ne spada u naš djelokrug. Nečastivi se pojavio kod komunista, i to je njihov problem. Uostalom, ako se oni i povežu s njim, dogodit će se im se ono što i svakome tko se s njim druži, a to znači da će dobiti po zasluzi (Brešan, 1979: 129).

U cijeloj će se priči razotkriti i Vagićeva kukavština, Vagić kroz cijelu dramu izbjegava dati svoje iskreno mišljenje i skriva se iza „nekompetencije“ i „neutralnosti“:

Vagić: Oprostite, ali to izlazi iz kruga moje kompetencije. Ja o tome ne bih imao što reći i ja se najenergičnije ograđujem... (Brešan, 1979: 132).

Ipak, ispostavit će se da je komitet itekako svjestan svega što Fausner objavljuje, stoga krivnju svaljuje na Martinovića; plan je otkriti tko štiti Fausnera i kako se uopće našao na visokim funkcijama, unatoč neodobravanju komiteta. Logična je i ustaljena praksa toga doba – započeti istragu.

Također, sloboda govora ograničena je čak i pristašama Partije. Očekuje se znati hijerarhiju vlasti i kako je postupati:

Kukurica: Opet ti skrećeš, je li... Jesam li ti rekao da nije tvoje da misliš, nego da ideš za njim. Ima drugih koji su zaduženi da misle (Brešan, 1979: 136).

Vagić, Martinović, Šišak i Kukurica odlaze u knjižnicu u sklopu istrage provjeriti što Fausner smjera, no čini se da u prvi mah nisu svjesni tko ili što se nalazi u Blažekovu tijelu, stoga je cijela scena komična; od pokušaja uhićenja u ime naroda do zapetljavanja u Valpurginu nit. Ironično je da će pristaše Partije spasiti upravo svećenici snagom molitve te će se udružiti u borbi protiv Nečastivog (ali istodobno i Fausnera koji više nije podoban).

Moglo bi se reći da je cijela sedma slika moraliteta groteskna, počevši od gnjusnog plana da se Fausneru napokon smjesti i riješi ga se svih funkcija zbog iznošenja stavova do nemorala svih nazočnih koji su došli „presuditi“ mu, uključujući svećenstvo, što je vidljivo u sljedećem citatu:

Fausner rukom dohvati komad janjećeg buta i stane ga jest, a svi ostali slijede njegov primjer. Nastane prizor breugelovske gozbe u kome su sva lica zajapurena, a pogledi puni požude. Čitava slika u nekim općim crtama podsjeća na Posljednju večeru, s tim da je Fausner u poziciji Krista, ali istovremeno u prizoru ima nečeg apokaliptičnog, grotesknog i satanskog (Brešan, 1979: 16).

Fausner, nakraju, ostaje zatočen u tijelu gluhonijema čovjeka (Miška), ne mogavši tako više izraziti svoje misli i stajališta, dok svećenici i pristaše Partije „pomirivši svoje razlike za stolom“,

pohlepno uživaju u jelu i piću; obmanuti Nečastivim čarima, dobrovoljno potpisuju ugovor s Fausnerom, odnosno Nečastivim:

Fausner: Drugovi i gospodo! Ovo naše prijateljstvo mora ostati trajno i neuništivo. Zato ćete mi oprostiti na jednoj bezazlenoj i hirovitoj želji, a to je da ga sa svakim od vas pojedinačno sklopim. I to ne na riječima, jer riječi su zvuk koji se izgovori i nestane, nego svojim imenima na jednom malom ugovoru, koji ćemo svi potpisati svojom krvlju, hi, hi, hi, hi!

Martinović: Prihvaćam! Kad se o vama radi, druže profesore, nema toga šta ne bi učinija (Brešan, 1979: 169–170).

7. ZAKLJUČAK

Ivo Brešan hrvatski je književnik rođen 27. svibnja 1936. godine u Zagrebu, a umro je 3. siječnja 2017. godine). 70-e godine 20. stoljeća važne su godine za Brešana; na hrvatskoj književnoj sceni pojavljuje se s dramom *Četiri podzemne rijeke*, a afirmaciju mu donosi drama *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* 1971. godine. Osim dramskih tekstova pisao je prozna djela, a okušao se i kao scenarist. Među brojnim djelima, značajne su dvije knjige dramskih tekstova – *Groteskne tragedije* iz 1979. (u sklopu te zbirke nalazi se *Nečastivi na filozofskom fakultetu*) i *Nove groteskne tragedije* iz 1989. godine. U tim djelima Brešan iznosi groteskno viđanje neposredne stvarnosti: „Objavljujući svoje kazališne groteske u knjizi, Brešan je zapravo potvrdio kako mu je namjera bila doprijeti do samog temelja društvene tragedije (otuda i naslov *Groteskne tragedije*) (...)“ (Bošnjak, 2006: 38).

Nečastivi na filozofskom fakultetu Brešanova je groteskna drama u kojoj, s pomoću fantastičnih elemenata i komičnim načinom, opisuje utjecaj (tadašnjeg) aktualnog političkog strujanja u ustanovi za visoko obrazovanje. Pojavu Nečastivog možemo povezati sa žanrovskim određenjem drame (*moralitet u sedam slika*). Moglo bi se reći da je Brešanova drama, u vremenu u kojem je nastala, zaista inventivna, a s obzirom na tematsko-motivski sloj svjedoči i o iznimnoj autorovoj hrabrosti, s obzirom na vrijeme u kojem je nastala.

Josip Kosor rođen je 27. svibnja 1879. godine, a umro je 23. siječnja 1961. godine u Dubrovniku. Na književnoj sceni javlja se pod pseudonimom Boleslav Nikolin. Afirmaciju postiže objavljivanjem dramskoga teksta *Požar strasti* 1910. godine. Objavljuje pjesme, prozna i dramska djela. U Kosorovu se dramskom opusu ističu nepoznate drame različite tematike i motivskog sloja. Tako Kosor piše *ratne drame*, drame koje problematiziraju manjkavost političkog režima, ljubav i filozofiju.

Peta drama bez naslova, drama nastala u poslijeratnim godinama (nakon Drugog svjetskog rata), problematizira sukob socijalističke ideologije i pristaša iste s „običnim čovjekom“. Kosor će dati groteskni prikaz tadašnje Jugoslavije; od čekanja „u repovima“, rodit će se dijete s repom koje simbolično prikazuje jugoslavenski položaj u svjetskom poretku. Od mržnje prema Zapadu i Istoku na kraju dolazi do iznenadna prijateljstva s dotad „ljutim neprijateljima“ koje, ironično, dijete koje predstavlja manjkavost režima postaje sredstvom zbližavanja.

Detektiranjem i analiziranjem grotesknih elemenata u Kosorovoj i Brešanovoj drami, možemo ustvrditi da su Kosor i Brešan uspješno prenijeli neposrednu stvarnost u dramski tekst koja je, istodobno, „omekšana“ i „očvršćena“ grotesknim elementima koji katkad izazivaju smijeh, katkad čuđenje i gađenje. No ono što se obojici autora mora priznati to je aktualnost kad je posrijedi tematiziranje moći vlasti i/ili ideoloških sustava prema običnom čovjeku.

8. LITERATURA

1. Bobinac, Marijan*, Brešanova poetika i dramska praksa*, Krležini dani u Osijeku, 1999., str. 170. – 181.

2. Brešan, Ivo, *Osnovna načela mog kazališnog sustava*, Republika, 52 (1996), str. 3.–162., knjiga 1-2

3. Brešan, Ivo, *Nečastivi na filozofskom fakultetu* u: *Groteskne tragedije*, Centar za kulturnu djelatnost SSO, Zagreb, 1979.

4. *Nepoznate drame Josipa Kosora*, Građa za povijest književnosti hrvatske, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 2009., knjiga 36; priredila Marica Grigić.

5. Hećimović, Branko, *13 hrvatskih dramatičara: od Vojnovića do Krležina doba*, Znanje, Zagreb, 1976.

6. Jelčić, Dubravko, *Strast avanture ili avantura strasti*. Josip Kosor: prilog tezi o autohtonosti ekspresionizma u hrvatskoj književnosti, August Cesarec, Zagreb, 1988.

7. Kosor, Josip, *Peta drama bez naslova* u: Građa za povijest književnosti Hrvatske, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 2009., knjiga 36, str. 353. - 424.

8. Lederer, Ana, *Ključ za kazalište*, Matica hrvatska Ogranak Osijek, 2004.

9. Liović, Marica, *Od euforije do zaborava*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb – Vinkovci, 2012.

10. Paljetak, Luko, Pogovor, u knjizi: Kosor, Josip, *U Café du Dôme, Rotonda*, ExLibris, Zagreb, 2002. str. 195. – 221.

11. Szondi Peter, *Teorija moderne drame 1880-1950*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2001.

12. Tamarin, G. R., *Teorija groteske*, Svjetlost, Sarajevo, 1962.

Mrežni izvori:

13. Bošković, Ivan J., *Nekoliko refleksija o romanima Ive Brešana*. URL: https://hrvatskodrustvopisaca.hr/sites/default/files/casopisi/Repubilka_2006_11_12_0.pdf

Datum posjeta stranici: 23. srpnja 2019.

14. Bošnjak, Branimir, *Ivo Brešan od groteske do fantastike*. URL: https://hrvatskodrustvopisaca.hr/sites/default/files/casopisi/Repubilka_2006_11_12_0.pdf.

Datum posjeta stranici: 22. srpnja 2019.

15. Bošković, Ivan, *Povijesna zbilja u romanu Katedrala Ive Brešana*. URL: https://hrcak.srce.hr/111977.

Datum posjeta stranici: 22. srpnja 2019.

16. (Hećimović, www.) – Hećmović, Branko. *Brešan, Ivo. Hrvatski biografski leksikon. Leksikografski zavod Miroslav Krleža*. URL: http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2788.

Datum posjeta stranici: 22. srpnja 2019.

17. *Leksikon Marina Držića*. URL: https://leksikon.muzej-marindrzic.eu/groteska/.

Datum posjeta stranici: 22. srpnja 2019.

18. Matičević, Ivica, *Svjetlo duše: figura promjene u dramama Josipa Kosora*. URL: https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=139686

Datum posjeta stranici: 22. srpnja 2019.

19. Nikčević, Sanja, *U potrazi za glasom: Između emocije, politike i intertekstualnosti.* URL: https://hrvatskodrustvopisaca.hr/sites/default/files/casopisi/Repubilka_2006_11_12_0.pdf

Datum posjeta stranici: 24. srpnja 2019.

20. Nikčević, Sanja, *Zašto Hamlet ... i danas može biti zanimljiva predstava?*. URL: https://hrvatskodrustvopisaca.hr/sites/default/files/casopisi/Repubilka_2006_11_12_0.pdf

Datum posjeta stranici: 24. srpnja 2019.

21. Penjak, Ana, *Povijest političkog kazališta – Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana kao primjer političkog kazališta u novijoj povijesti*. URL: https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=110627

Datum posjeta stranici: 22. srpnja 2019.

22. Peričić, Helena, *Hamlet između Bukare i učitelja*. URL: https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=294730

Datum posjeta stranici: 22. srpnja 2019.

23. Petlevski, Sibila, *Katarza smijehom*. URL: https://hrvatskodrustvopisaca.hr/sites/default/files/casopisi/Repubilka_2006_11_12_0.pdf

Datum posjeta stranici: 22. srpnja 2019.

24. Vidan, Ivo, *Intertekstualnost u dramama Ive Brešana*. URL: https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=150069

Datum posjeta stranici: 22. srpnja 2019.

25. Visković, Velimir, *Velike ideje i mali čovjek*. URL: https://hrvatskodrustvopisaca.hr/sites/default/files/casopisi/Repubilka_2006_11_12_0.pdf

Datum posjeta stranici: 22. srpnja 2019.